



universität  
wien

# DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Die Vereinigten Bühnen Wien und ihre  
Musicalproduktionen“

Verfasserin

Mag. phil. Martina Elisabeth Gruber

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:  
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:  
Betreuer:

A 092 316  
Musikwissenschaft  
Univ. Prof. Dr. Michele Calella



*Für Christoph und meine Familie*



# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	<b>9</b>
<b>1 Die Vereinigten Bühnen Wien</b>	<b>12</b>
1.1 Personelle Struktur der Vereinigten Bühnen Wien .....	14
1.2 Die Mitarbeiter im künstlerischen Bereich.....	16
1.3 Position der VBW im In- und Ausland.....	16
1.4 Das Theater an der Wien .....	17
1.5 Das Raimund Theater .....	21
1.6 Das Ronacher Theater .....	23
<b>2 Das Musical</b>	<b>25</b>
2.1 Definition.....	25
2.2 Ambition des Musicals .....	27
2.3 Werkcharakter .....	28
2.4 Die Musik .....	31
2.5 Eigenheiten des Librettos .....	33
2.6 Die Geschichte des Musicals .....	34
2.6.1 Der Ursprung .....	34
2.6.2 Die Jahre von 1915 bis 1927 .....	37
2.6.3 Die Entwicklung in den Jahren 1927 bis 1943 .....	40
2.6.4 Die Jahre 1943 bis 1964 .....	45
2.6.5 1964 bis zur Jahrtausendwende .....	49
2.6.6 Gegenwart und Zukunft der Gattung Musical .....	54
2.6.7 Das europäische Musical .....	56
2.7 Das Musical in Wien – Die Volksoper als Vorreiter .....	57
2.7.1 Das Musical im Theater an der Wien .....	61
2.7.2 Wien wird Musicalhauptstadt Europas.....	68
2.7.3 Exkurs: Das Orchester der Vereinigten Bühnen Wien .....	72
2.7.4 Das Musical im Raimund Theater .....	75
2.8 Das Dramamusical.....	80
2.8.1 Definition des Dramamusicals.....	80
2.8.2 Musik und Text.....	81
2.8.3 Moralische Ansprüche.....	82
2.8.4 Die Figuren.....	82
2.8.5 Der Aufbau .....	83
<b>3 Die leichte Musikkunst als „Stiefkind der Musen“</b>	<b>85</b>
<b>4 Die Vereinigten Bühnen Wien als Produzent von eigenen Musicals</b>	<b>95</b>
4.1 VBW als internationaler Musicalproduzent .....	97
4.2 Die Produktion eines neuen Musicals.....	98
4.2.1 Der Stoff .....	98
4.2.2 Die Zusammenstellung des Leading Teams .....	102
4.2.3 Die Arbeit des Leading Teams .....	103
4.2.4 Die Suche nach geeigneten Darstellern: Auditions .....	103
4.2.5 Die Probenarbeit .....	104
4.2.6 Internationale Exporte .....	106
4.2.7 Aufteilung der Kompetenzen innerhalb einer Produktion .....	107
4.3 Freudiana .....	108
4.3.1 Einleitung.....	108
4.3.2 Entstehung .....	109
4.3.3 Synopsis.....	110
4.3.4 Inszenierung.....	110
4.3.5 Das Bühnenbild .....	112

4.3.6	Kostümbild.....	114
4.3.7	Die Choreographie.....	114
4.3.8	Musik.....	115
4.3.9	Figuren.....	119
4.3.10	Rezensionen.....	119
4.4	Elisabeth.....	121
4.4.1	Einleitung.....	121
4.4.2	Entstehung.....	122
4.4.3	Synopsis.....	125
4.4.4	Elisabeth als Dramamusical.....	126
4.4.5	Inszenierung.....	127
4.4.6	Bühnenbild.....	127
4.4.7	Kostümbild.....	129
4.4.8	Choreographie.....	131
4.4.9	Die Musik.....	132
4.4.10	Figuren.....	143
4.4.11	Rezensionen.....	148
4.4.12	Elisabeth international.....	148
4.5	Tanz der Vampire.....	154
4.5.1	Einleitung.....	154
4.5.2	Entstehung.....	155
4.5.3	Synopsis.....	156
4.5.4	Tanz der Vampire als Dramamusical.....	157
4.5.5	Inszenierung.....	157
4.5.6	Bühnenbild.....	158
4.5.7	Lichtdesign.....	159
4.5.8	Kostümbild.....	159
4.5.9	Choreographie.....	161
4.5.10	Intention.....	162
4.5.11	Musik.....	163
4.5.12	Figuren.....	179
4.5.13	Rezensionen.....	181
4.5.14	Tanz der Vampire international.....	182
4.6	Mozart!.....	185
4.6.1	Einleitung.....	185
4.6.2	Entstehung.....	186
4.6.3	Synopsis.....	189
4.6.4	Mozart! als Dramamusical.....	191
4.6.5	Inszenierung.....	192
4.6.6	Bühnenbild.....	193
4.6.7	Kostümbild.....	194
4.6.8	Choreographie.....	196
4.6.9	Musik.....	197
4.6.10	Die Figuren.....	207
4.6.11	Rezensionen.....	212
4.7	Wake up.....	215
4.7.1	Einleitung.....	215
4.7.2	Entstehung.....	216
4.7.3	Synopsis.....	216
4.7.4	Inszenierung.....	217
4.7.5	Das Bühnenbild.....	218
4.7.6	Das Kostümbild.....	218
4.7.7	Choreographie.....	219
4.7.8	Die Musik.....	220
4.7.9	Figuren.....	223
4.7.10	Rezensionen.....	225

4.8	Barbarella .....	226
4.8.1	Einleitung.....	226
4.8.2	Entstehung .....	227
4.8.3	Synopsis.....	228
4.8.4	Inszenierung.....	228
4.8.5	Bühnenbild.....	229
4.8.6	Lichtdesign .....	230
4.8.7	Das Kostümbild .....	230
4.8.8	Choreographie .....	231
4.8.9	Musik.....	232
4.8.10	Figuren.....	235
4.8.11	Rezensionen.....	237
4.9	Rebecca.....	239
4.9.1	Einleitung.....	239
4.9.2	Entstehung .....	240
4.9.3	Synopsis.....	240
4.9.4	Rebecca als Dramamusical .....	241
4.9.5	Inszenierung.....	242
4.9.6	Bühnenbild.....	242
4.9.7	Viodeodesign .....	243
4.9.8	Kostümbild .....	243
4.9.9	Choreographie .....	245
4.9.10	Musik.....	246
4.9.11	Figuren.....	257
4.9.12	Rezensionen.....	259
4.9.13	Rebecca international .....	259
4.10	Rudolf – Affaire Mayerling.....	261
4.10.1	Einleitung .....	261
4.10.2	Entstehung.....	262
4.10.3	Synopsis.....	263
4.10.4	Inszenierung .....	264
4.10.5	Bühnenbild .....	265
4.10.6	Lichtdesign .....	267
4.10.7	Kostümbild .....	267
4.10.8	Choreographie .....	268
4.10.9	Die Musik.....	270
4.10.10	Die Figuren.....	283
4.10.11	Rezensionen .....	286
<b>5 Erfolgsversprechende Faktoren in der Musicalproduktion</b>		<b>287</b>
5.1	Drei negative Beispiele?.....	290
5.1.1	Wake up.....	290
5.1.2	Barbarella.....	291
5.1.3	Rudolf – Affaire Mayerling.....	291
<b>6 Schlussbetrachtung</b>		<b>293</b>
<b>Anhang</b>		<b>296</b>
	Literaturverzeichnis .....	296
	Abbildungsverzeichnis .....	307
	Freudiana – Mitwirkende.....	308
	Elisabeth – Mitwirkende.....	309
	Tanz der Vampire – Mitwirkende.....	310
	Mozart! – Mitwirkende.....	311
	Wake up – Mitwirkende .....	312
	Barbarella – Mitwirkende .....	313
	Rebecca – Mitwirkende .....	313

Rudolf – Mitwirkende.....	314
Interview mit Peter Back-Vega.....	316
Leading Team-Biographien .....	319
Zusammenfassung.....	336
Summary .....	337
Lebenslauf.....	339

## Vorwort

Das Musical als Subgenre der Gattung Musiktheater ist in Wien seit nunmehr vierzig Jahren etabliert und in allen Alters- und Gesellschaftsklassen populär, dennoch bleibt seine wissenschaftliche Aufarbeitung bisher in einem überschaubaren Rahmen. Begründet ist diese Tatsache vor allem durch ein Kunstverständnis, das durch die romantische Ästhetik und die Ideologie der Hochkultur geprägt ist. So bleiben die musikalischen und ästhetischen Aspekte des neuen Genres hinter den sozialkritischen und gesellschaftspolitischen, wie wir sie bei Adorno und Horkheimer<sup>1</sup> finden, zurück.

In der Literatur zeigen sich zahlreiche Werkbeschreibungen, die Beschäftigung mit Fragenkomplexen in Bezug auf Dramaturgie, Themen, Soziologie und dergleichen hält sich allerdings im Hintergrund.

Ebenso die Musikwissenschaft vernachlässigt dieses Genre, daher ist es mir ein Anliegen, mit der vorliegenden Arbeit die stilistischen, dramaturgischen, optischen aber eben auch musikalischen Besonderheiten der Gattung Musical am Beispiel der Eigenproduktionen Wien aufzuzeigen.

Das Themengebiet begleitet mich seit nunmehr 15 Jahren. Damals war es *Elisabeth*, das mich in den Bann gezogen und nie mehr losgelassen hat. Von diesem Zeitpunkt an faszinierte mich das Genre. Außerdem muss ich sagen, dass meine Studienwahl nicht ganz unabhängig von der Liebe zu diesem leichten Musiktheater gefallen ist, denn es war seit langer Zeit mein Wunsch, mich auch wissenschaftlich damit auseinanderzusetzen.

Daher bedanke ich mich bei Herrn Prof. Dr. Angerer, der mich stets ohne „Standesdünkel“ in meinem Vorhaben unterstützt hat und leider viel zu früh von uns gegangen ist. Auch Herrn Prof. Dr. Calella sowie Frau Prof. Dr. Saary möchte ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aussprechen, da sie mir nach dem plötzlichen Ableben ihres Kollegen hilfreich zur Seite gestanden sind.

---

<sup>1</sup> Die Frankfurter Schule von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer prägt den Begriff *Kulturindustrie*. Kultur wird mit neuen technischen Möglichkeiten reproduziert, wodurch sie ökonomischen Prinzipien zu entsprechen hat und ihren ästhetischen Wertgehalt verliert. In diesen Zusammenhang erscheint mir der Einfluss der aus den Vereinigten Staaten Amerikas stammenden Distributionsmechanismen sowie der kommerziellen Verwertungsstrategien besonders suspekt. Vgl. Horkheimer, Max / W. Adorno, Theodor: *Gesammelte Schriften Band 5: Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940-1950*. Kapitel *Kulturindustrie*. 3. Auflage, Fischer Taschenbuchverlag 2003

Neben der Literaturrecherche hatte ich regelmäßigen Kontakt mit dem Musical-Dramaturgen der Vereinigten Bühnen Wien Prof. Peter Back-Vega sowie mit deren Notenarchivar Karl Kummer, die mir dankenswerterweise stets mit Rat und Hilfe beigestanden haben. Auch dem Direktor für „Marketing & Sale“ Wolfgang Hülbig sowie dem Musicalclub der Vereinigten Bühnen Wien verdanke ich wichtige Informationen.

Das Studium der Klavierauszüge, Schallträger und Videoaufzeichnungen der Eigenproduktionen war mir ein besonderes Anliegen, da ich anhand dieser die Spezifika der VBW-Musicals feststellen möchte. Außerdem habe ich mich nicht bloß einmal mit Papier und Stift in Aufführungen gesetzt, um Besonderheiten zu notieren.

Das Medium Internet war mir eine – wenngleich kritisch zu betrachtende – Quelle, da aufgrund des eher jungen Publikums einige Informationen naturgemäß nicht in gedruckter Weise existieren. Dennoch habe ich nicht vor zu plagiierten, sondern ich bin mit diesen Daten ebenso sorgsam umgegangen wie mit gedruckter Fachliteratur. Die besagten Internetseiten wurden allesamt im Zeitraum zwischen 2008 und April 2010 abgerufen.

Die vorliegende Arbeit soll die Vereinigten Bühnen Wien als Produzent von eigenen Musicals beleuchten.<sup>2</sup> Einleitend sei daher das Unternehmen definiert, die Historie der dazugehörigen Häuser sowie die personelle Struktur sind im ersten Kapitel erläutert. Außerdem wird bereits hier auf den guten Ruf im Lande und international hingedeutet.

Im nächsten Teil findet sich die Definition des Genres Musical vor, sowie seine geschichtliche Entwicklung und die Etablierung in der Stadt Wien.

Da sich in Wien eine neue Form dieser Gattung entwickelte, nämlich das „Dramamusical“, soll auch dieser von Michael Kunze entwickelten Ausprägung ein eigener Bereich gewidmet sein.

Das Musical ist wie das musikalische Unterhaltungstheater im Generellen nicht bloß in unseren Breitengraden seit jeher starker Polarisation ausgesetzt, daher beschäftige ich mich im Folgenden auch mit diesem Themenkomplex, um Gründe für eine distanzierte Haltung, aber ebenso Vorurteile oder Unwissenheit mancher Unkenrufer aufzuzeigen.

---

<sup>2</sup> Die Teilnahme an diversen Festivitäten (Donauinselfest etc.) und dergleichen ist daher nicht Inhalt dieser Arbeit.

Der Hauptteil dieser Arbeit sei der Aufführungsanalyse der VBW<sup>3</sup>-Eigenproduktionen gewidmet. Einführend wird der Weg von der ersten Idee bis zum letzten Vorhang erläutert. Ich möchte anhand der Beschreibungen von Inszenierung, Bühnen- und Kostümbild, Lichtdesign, Choreographie und vor allem der musikalischen Aspekte die Besonderheiten dieser Produktionen hervorarbeiten, die sich international durch ihre Qualität, Tiefe und Perfektionismus in der Ausführung auszeichnen und die Vereinigten Bühnen zu einem renommierten Produzenten machen. Daher sollen die internationalen Aufführungen in den jeweiligen Kapiteln überblicksmäßig erläutert sein, um die internationale Prägnanz dieser Eigenproduktionen erfassen zu können.

Die Analyse der einzelnen Werke gestaltete sich unterschiedlich. Während über *Elisabeth* bisher sehr viel veröffentlicht wurde – zwei Diplomarbeiten, eine Dissertation, mehrere CD-Versionen sowie eine DVD, zahlreiche Artikel und Aufsätze – , lassen sich in Bezug auf *Tanz der Vampire* und *Mozart!* schon weitaus weniger Quellen finden. In der Behandlung der Stücke *Freudiana*, *Wake up*, *Barbarella*, *Rebecca* und *Rudolf – Affaire Mayerling* stützte ich mich daher neben den Premierenberichten auf Programmhefte, Schallträger sowie die „Making of“-Sendungen des Österreichischen Rundfunks.

In der Folge befasse ich mich mit den Erfolgskriterien einer Musicalproduktion und vergleiche diese Voraussetzungen mit jenen Werken, die in Wien keinen Erfolg einfahren konnten.

Die Schlussbetrachtung zeigt eine Zusammenfassung der gewonnenen Erkenntnisse und stellt noch einmal die Position der Vereinigten Bühnen Wien als Musicalproduzent im Überblick dar.

---

<sup>3</sup> Der Begriff die „Vereinigten Bühnen Wien“ wird im Folgenden häufig mit der Abkürzung VBW bezeichnet.

# 1 Die Vereinigten Bühnen Wien

Als Gesellschaft mit beschränkter Haftung werden die Vereinigten Bühnen Wien am 17. Dezember 1986 gegründet. Diese „vereinigten Bühnen“ – die Spielstätten Theater an der Wien, Raimund Theater sowie Etablissement<sup>4</sup> Ronacher – erhalten durch das Unternehmen sowohl in kaufmännischen als auch in künstlerischen Belangen eine gemeinsame wirtschaftliche Grundlage.<sup>5</sup>

97,34% des Unternehmens hält laut Rechnungshofbericht aus dem Jahr 2001 der Haupteigentümer – die Wien Holding GesmbH<sup>6</sup>, Margarete Marik<sup>7</sup> verfügt über 1,75% und Kommerzialrat Hans Bunzel<sup>8</sup> über 0,91%.<sup>9</sup>

Der Zweck der Gesellschaft liegt zunächst in der Förderung des Musicals, in der Weiterentwicklung dieses Genres, im Einbringen internationaler Erfolgsproduktionen in die Stadt Wien sowie in der Entwicklung von Eigenproduktionen zu Welturaufführungen.<sup>10</sup> Weiters widmet sich das Unternehmen ab 2006 im Theater an der Wien außergewöhnlichen Opernproduktionen und erweitert somit das Musiktheaterspektrum.<sup>11</sup>

---

<sup>4</sup> Der Zusatz „Etablissement“ bezeichnet die ehemalige Funktion als Spielhaus, siehe Geschichte des Ronacher Theaters. Vgl. Reim, Beate: Phänomenologie des Musical-Fan. Eine empirische Untersuchung und Analyse der Fans der Vereinigten Bühnen Wien. Dissertation Universität Wien, Wien 2005, S. 13

<sup>5</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe zum Unternehmen. Vereinigte Bühnen Wien, Wien 2008, o.S.

<sup>6</sup> Die „Wien Holding GmbH“ wird im Jahr 1974 gegründet und steht zu 100% im Eigentum der Stadt Wien. Alle wesentlichen städtischen Unternehmen sind unter diesem Dachverband versammelt, so gehören derzeit 19 Unternehmen dazu. Gewinnbringende und Zuschüsse verbrauchende Betriebe sind hier zusammengenommen und ermöglichen somit eine ausgeglichene Bilanzierung für die Stadtfinanz. Die Geschäftsführer sind Dipl. Ing. Sigrid Oblak sowie Komm.-Rat Peter Hanke. Es gehören also die Vereinigten Bühnen Wien ebenso zur Holding wie der Wiener Hafen, die Wiener Stadthalle, die Messe Wien, Schloss Laxenburg, die Gasometer-Mall, das Ernst-Happel-Stadion, das Jüdische Museum Wien, das Haus der Musik, die Wiener Wasserversorgung, Kabel-TV-Wien sowie das KunstHausWien. Vgl. <http://www.wieninternational.at> Erfolgskurs der Wien Holding; Vgl. <http://www.wienholding.at/event/diewienholding-geschaeftsfuehrung>; Vgl. Back-Vega, Peter: Theater an der Wien. 40 Jahre Musical in zwei Akten mit Prolog, Entr'Acte und Schlussapplaus. Amalthea Signum Verlag, Wien 2008, S. 116; Vgl. [http://www.wienholding.at/files/wienholding\\_gb\\_2008.pdf](http://www.wienholding.at/files/wienholding_gb_2008.pdf)

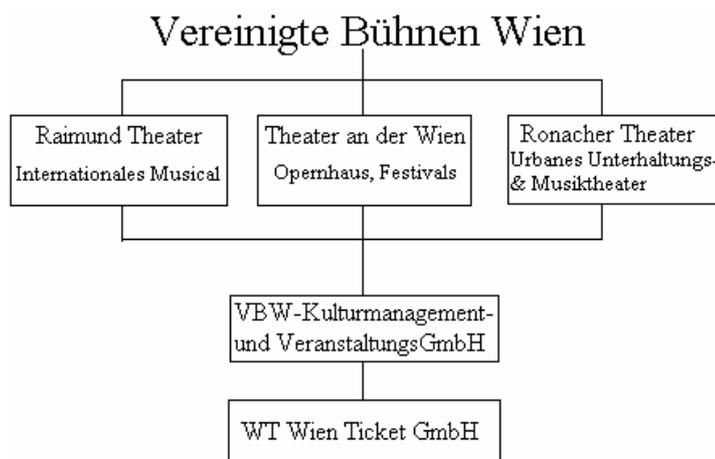
<sup>7</sup> Margarete Marik ist die Witwe des ehemaligen Raimund Theater-Direktors Rudolf Marik.

<sup>8</sup> Hans Bunzel ist der Vorgänger Franz Häußlers als Kaufmännischer Direktor des Raimund Theaters.

<sup>9</sup> Vgl. [http://www.rechnungshof.gv.at/fileadmin/downloads/2001/berichte/berichte\\_laender/wien/Wien\\_2001\\_1.pdf](http://www.rechnungshof.gv.at/fileadmin/downloads/2001/berichte/berichte_laender/wien/Wien_2001_1.pdf), S. 28

<sup>10</sup> Vgl. ebenda; Vgl. weiters Reim-Bruckmüller, Beate: Öffentlichkeitsarbeit und Theater. Dargestellt am Beispiel der Öffentlichkeitsarbeit der Vereinigten Bühnen Wien. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1994, S. 34; Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 122; Vgl. Maslo, Henriette: Die Wiener Musical-Landschaft 1983-2000 unter besonderer Berücksichtigung der Presse. Die Bühnen. Die Produktionen. Die Ausbildungsmöglichkeiten. Mit Service-Teil. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2000, S. 58

<sup>11</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe, a.a.O., o.S.



**Firmenstruktur<sup>12</sup>**

Allen Bühnen gemeinsam ist eine eigene Gesellschaft, welche sich um Rechte und Lizenzen kümmert sowie Auslandsproduktionen verwaltet – die VBW-Kulturmanagement- und Veranstaltungsges.m.b.H – und die WT Wien Ticket GmbH<sup>13</sup>, welche mittels hauseigenem Callcenter Karten verkauft.<sup>14</sup>

Während Thomas Drozda als Geschäftsführender Direktor für die finanziellen Gesichtspunkte verantwortlich ist – er löst Franz Häußler im Jahr 2008 nach mehr als dreißig Jahren in dessen Funktion ab<sup>15</sup> – zeichnet Peter Weck bis zum Jahr 1992 für die künstlerische Komponente verantwortlich. Er schafft 1990 die erste eigene Produktion mit *Freudiana*.<sup>16</sup> Auch die Premiere von *Elisabeth* 1992 erfolgt noch während seiner Amtszeit. Mit diesem Stück gelingt es den Vereinigten Bühnen Wien, erstmals ein Werk international zu exportieren. Wecks Nachfolger Rudi Klausnitzer arbeitet neben zahlreichen „fremden“ Produktionen an der internationalen Vermarktung der eigenen sowie daran, den Subventionsbedarf zu senken – es entstehen 1997 *Tanz der Vampire* und 1999 *Mozart!*. 2002 folgt *Wake up, Barbarella* im Jahr 2004<sup>17</sup> – doch zu diesem Zeitpunkt ist Klausnitzer bereits (2002) in die Verlagsgruppe News gewechselt, seine Nachfolgerin ist Kathrin Zechner. Mit der Umfunktionierung des „Flaggschiffes“

<sup>12</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe, a.a.O., o.S.

<sup>13</sup> Diese Tochtergesellschaft wird 2005 gegründet und ist nicht nur für den Kartenverkauf der VBW zuständig, sondern auch für jenen der Wiener Stadthalle, des Jazzfests Wien sowie einer Vielzahl anderer Veranstalter in Wien, Niederösterreich und Burgenland. Mit mehr als 2,4 Millionen verkauften Tickets pro Jahr gehört WT zu den größten Ticketanbietern Österreichs. Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe, a.a.O., o.S.

<sup>14</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe a.a.O., o.S.

<sup>15</sup> Vgl. <http://www.news.at/articles/0751/10/192436/grosse-ehre-drozda-wird-general-direktor-vereinigten-buehnen-wien>

<sup>16</sup> In der folgenden Auflistung werden ausschließlich die Eigenproduktionen angeführt. Es gibt neben diesen zahlreiche weitere Produktionen, die andernorts nachgelesen werden können.

<sup>17</sup> Diese beiden Stücke laufen derart schlecht, dass die gesamten Rücklagen aufzulösen sind.

Theater an der Wien in ein Opernhaus 2006 wird sie zur reinen „Musical“-Intendantin. Unter Zechner werden 2006 *Rebecca* und 2009 *Rudolf* welturaufgeführt, die Produktionen *Elisabeth* und *Tanz der Vampire* wieder zurück nach Wien geholt. Während ihr Vorgänger Klausnitzer den Vereinigten Bühnen Wien als Musicalproduzent internationalen Ruf verschafft, liegt es an Kathrin Zechner, weiterhin qualitativ hochwertige Eigenproduktionen zu liefern. Außerdem bringt sie eine große Palette an Musicalimporten an das Wiener Publikum heran.<sup>18</sup>

## 1.1 Personelle Struktur der Vereinigten Bühnen Wien

An der Spitze des Unternehmens steht Mag. Thomas Drozda als Geschäftsführender Direktor, sein Büro wird geleitet von Erika Czochlar-Woniafka. Die Sektion Oper und somit das Theater an der Wien besteht aus dem Intendanten DI Roland Geyer, seiner Assistentin Mag. Sylvia Hödl, dem Opernreferatleiter Sebastian Schwarz, als Leitung der Künstlerischen Verwaltung beziehungsweise Stellvertreterin des Intendanten Mag. Renate Futterknecht sowie ihrer Assistentin Edith Gutmeier. Mag. Nora Schmid und Mag. Petra Aichinger sind für die Dramaturgie zuständig.

Die Abteilung Musical mit dem Raimund Theater und dem Ronacher Theater wird geleitet von der Intendantin Mag. Kathrin Zechner, ihre beiden Assistentinnen sind Claudia Keinz und Daniela Lustig. Künstlerischer Direktor ist Michael Pinkerton, seine Assistentin Anja Bichlbauer. In der Entwicklung und Dramaturgie sind Prof. Peter Back-Vega, Mag. Michaela Ronzoni sowie Julia Sengtschmid beschäftigt.<sup>19</sup>

Die VBW-Kulturmanagement- und VeranstaltungsgesmbH<sup>20</sup> in Leitung von Mag. Wolfgang Hülbig ist für Musical und Oper zuständig. Astrid Kaulich arbeitet als Hülbigs Assistentin, internationale Produktionen werden von Mag. Prisca Frischenschlager betreut.

---

<sup>18</sup> Vgl. Domaschko, Nina: Das Theater an der Wien. Der Wechsel von der Musicalbühne zum neuen „alten“ Opernhaus. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2008, S. 50ff

<sup>19</sup> <http://www.vbw.at/index.php/de/organisation>

<sup>20</sup> Diese Tochtergesellschaft – kurz KMV – wird 1987 gegründet und soll – wie bereits gesagt – Gewinn erzielen, den Erwerb und die Nutzung von Musicalrechten durchführen. So werden über die KMV Eigenproduktionen an ausländische Produzenten und Musicaltheater weiter gegeben und in der Folge an den dortigen Standorten Qualitätskriterien geprüft. Vgl. Rechnungshofbericht 2001/1: [http://www.rechnungshof.gv.at/fileadmin/downloads/2001/berichte/berichte\\_laender/wien/Wien\\_2001\\_1.pdf](http://www.rechnungshof.gv.at/fileadmin/downloads/2001/berichte/berichte_laender/wien/Wien_2001_1.pdf) S. 31; Vgl. weiters Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe a.a.O., o.S.

„Development und Marketing“ bedient das ganze Unternehmen. Hier sind Mag. Ulrike Spann, Alexandra Plot, Mag. Sandra Risska, Julia Ufer, Sabine Assem, Tina Osterauer, Sabine Plank-Rossmann, Martina Heyduk sowie Constanze Necas tätig.

Die Abteilung Corporate Communications und Web Department wird von Katja Goebel angeführt. Das Pressebüro haben Gabriele Pfeisinger und Mag. (FH) Monika Bjelik inne, Sabine Seissenbacher ist die Opern-Pressesprecherin. Für interne Kommunikation beziehungsweise das Intranet ist Mag. (FH) Belinda Flach zuständig. Die Medienkommunikation bewältigen Mag. Wolfgang Stögmann und Ursula Hirsch.

Im Salesdepartment sind Anita Paic, Christina Maria Rienhoff, Mag. Angela Schmiedecker, Claudia Lehner, Alexandra Kasper, Sonja Reisenbichler, Michaela Huber, Brigitte Jarisch, Martin Knoedl sowie Bakk.phil. Elisabeth Engelhart bedienstet.

Der Bereich Controlling und Finanzen beschäftigt Mag. Lia Metchev, Romana Vinkovits, Christian Rameis, Mag. Karin Hayden, Stefan Hofbauer, Frank Ellmer, Linda Gülo, Sabrina Stengl, Christine Oberschneider, Sandra Stadlober, Brigitte Vranjes, Sandra Privoznik, Michael Fajtl, Brigitte Mausser und Martina Nigg.

Die Abteilung Facility Management wird geleitet von Erich Skrobanek, seine Assistentin ist Gabriele Svoboda. In der Gebäudetechnik arbeiten Werner Heinrich und Kurt Friedl, in der Betriebstechnik Ronald Ebner, die EDV-Leitung hat Raimund Pernold über. Außerdem sind Petra Garai und Anna Wenzel in dieser Fraktion angestellt.

In der rechtlichen Abteilung sind Mag. Ursula Murschitz, Sabine Kunert sowie Martina Fischer angestellt, in der Technik arbeiten Kurt Schöny, Mag. Monika Erb, DI Ulfried Grabner, Martin Kindermann, Gerald Stolz, Matthias Reithofer, Frank Sobotta, Doris Maria Aigner, Wilhelm Honauer und Josef Sonnberger in den verschiedenen theaterspezifischen Bereichen.<sup>21</sup>

Diese Aufzählung zeigt, dass ein überaus großer Frauenanteil bei den Vereinigten Bühnen Wien beschäftigt ist – und das nicht nur in den niedrigeren Stellungen wie beispielsweise als Bürogehilfin oder Billeteurin. Damit besitzt das Unternehmen in Bezug auf die Gleichstellung von Frauen und Männern im Betrieb Vorbildwirkung.

---

<sup>21</sup> Vgl. <http://www.vbw.at/index.php/de/organisation>; Vgl. weiters Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe a.a.O., o.S.

## 1.2 Die Mitarbeiter im künstlerischen Bereich

Als die Vereinigten Bühnen Wien im Jahr 1986 gegründet werden, umfassen sie an dieser Stelle rund 800 Mitarbeiter. Aufgrund von Rationalisierungen durch den gemeinsamen Betrieb beziehungsweise der Generalanierungen werden heute knapp 750 feste Mitarbeiter beschäftigt.

Im Sektor Oper besteht der größte Teil der Mitarbeiter aus Gästen.

Das Unternehmen darf sich glücklich schätzen, ein eigenes Orchester mit 85 Musikern zu besitzen<sup>22</sup>, das aufgrund seiner Qualität internationalen Ruf genießt.<sup>23</sup>

Die Ensembles der einzelnen Musicals werden durch international ausgeschriebene Auditions ausgewählt und engagiert. Es handelt sich dabei insgesamt um etwa 40 Darsteller pro Musicalproduktion, darin enthalten sind sowohl Tänzer mit klassischer Step- oder Ballettausbildung und solche des Modern Dance als auch Opern- und Popsänger sowie Charakterschauspieler.<sup>24</sup>

Wie oben erwähnt, ist eine eingespielte Einheit für technische Realisierung und Organisation des Betriebes verantwortlich. Dafür sind Facharbeiter, Schlosser, Tischler, Elektriker und Maschinisten, aber auch Spezialisten in den Bereichen Ton, Akustik und Beleuchtung, Bildhauer und Mechaniker, Kostüm- und Maskenbilder und deren professionelle Werkstätten notwendig.<sup>25</sup>

Pro Abend befinden sich etwa 250 Personen im Einsatz, damit ein Stück „läuft“.<sup>26</sup>

## 1.3 Position der VBW im In- und Ausland

*„Die Vereinigten Bühnen Wien verbrachten die 80er damit, Broadway Musicals dem Wiener Publikum bekannt zu machen und die 90er damit, zu lernen sie selber zu produzieren. Jetzt sind sie dazu übergegangen, eigene Shows mit Wiener Charakter zu exportieren.“<sup>27</sup>*

Die Vereinigten Bühnen Wien sind international für eine große Zahl von Welturaufführungen und europäischen Erstaufführungen bekannt, außerdem tragen sie ihre Eigenproduktionen durch Lizenzverträge in alle Welt.

---

<sup>22</sup> <http://www.musicalvienna.at/vbw/unternehmen/>; Vgl. Reim-Bruckmüller, a.a.O., S. 39; Siehe Exkurs: Das Orchester der VBW;

<sup>23</sup> <http://www.musicalvienna.at/vbw/unternehmen/>

<sup>24</sup> Vgl. Lammerhuber, Stephan: Die Vereinigten Bühnen Wien. Eine Musical-Erfolgsgeschichte, Fachbereichsarbeit Schottengymnasium Wien, Wien 2003, S. 2

<sup>25</sup> Vgl. Láng, Attila E.: 200 Jahre Theater an der Wien, Spectacles müssen seyn. Verlag Holzhausen, Wien 2001, a.a.O., S. 183

<sup>26</sup> Vgl. Reim-Bruckmüller, a.a.O., S. 39; Vgl. <http://www.musicalvienna.at/vbw/unternehmen/>; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe, a.a.O., o.S.

<sup>27</sup> Variety zitiert nach Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe a.a.O., o.S.

Aufgrund der hohen Güte verhilft das Unternehmen der Stadt Wien bald zu ihrem Ruf als Musicalmetropole, denn „Musicals sind mittlerweile zum unverzichtbaren Bestandteil im Unterhaltungsangebot der Stadt geworden.“<sup>28</sup> In der zu Beginn des Jahres 2008 erschienenen Pressemappe erfreuen sich die Vereinigten Bühnen an den je nach Größe des Theaters und der Produktion zwischen 250.000 und 1,75 Millionen Theatergängern und somit an einer hohen Auslastung.<sup>29</sup>

Weltweit besuchen mehr als 12 Millionen Besucher in etwa 17 Ländern die Exporte der Vereinigten Bühnen Wien. Dabei ist *Elisabeth* das „Flagschiff“, wie Wolfgang Hülbig es gerne nennt<sup>30</sup>, da es als erste Produktion in ein anderes Land verkauft wird und bis heute das meistgespielte VBW-Musical im Ausland darstellt. Aber nicht nur Eigenproduktionen werden an anderen Spielstätten übernommen, sondern auch Wiener Inszenierungen von bereits vorhandenen Stücken, wie beispielsweise *Chicago*, *Hair* oder *Jekyll & Hyde*.<sup>31</sup>

Wie sich zeigt, ist die Position der Vereinigten Bühnen Wien auf dem Musicalweltmarkt geprägt von Anerkennung und Wertschätzung gegenüber einer qualitativ hochwertigen Art, neue Musicals aus der Taufe zu heben und bekannte Stücke neu zu adaptieren.

## 1.4 Das Theater an der Wien

Als Teil der Vereinigten Bühnen Wien ist das Theater an der Wien wohl die durch zahlreiche historische Uraufführungen signifikanteste Spielstätte unter den „Verbündeten“. Es befindet sich im 6. Bezirk der Stadt Wien an der Linken Wienzeile.

Wie soeben erwähnt, ist das Theaterhaus vor allem wegen der großen Zahl an wichtigen Premieren bekannt. Seit jeher hält sich die Legende, auch Mozarts *Zauberflöte* wäre im besagten Haus aufgeführt worden. Allerdings stirbt Wolfgang Amadeus Mozart bereits im Jahre 1791, das Theater an der Wien wird jedoch erst 10 Jahre später – 1801 eröffnet. Trotzdem lässt sich eine Verbindung zwischen Mozarts Oper und der Gründung der Spielstätte herstellen, denn die *Zauberflöte* wird im Theater an der Wieden – dem Vorgänger des Theaters an der Wien - uraufgeführt.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe, a.a.O., o.S.

<sup>29</sup> Die Auslastung liegt nach eigenen Angaben bei 86 – 98 %. Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe a.a.O., o.S.

<sup>30</sup> Gespräch des VBW-Prokuristen Wolfgang Hülbig mit der Verfasserin, am 23. November 2009;

<sup>31</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe a.a.O., o.S.

<sup>32</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 19f; Die nun folgende geschichtliche Entwicklung des Theaters soll lediglich einen Überblick verschaffen, denn sie kann in den Werken Attila Lángs sowie Günter Tolars

Emanuel Schikaneder – der Librettist der Zauberflöte – nimmt 1798 den Bau eines neuen und großen Theaters vor. Schikaneder erhält das notwendige Wissen in seiner langjährigen Tätigkeit als Hauptdarsteller, Direktor und Regisseur am eben erwähnten „k. und k.- privilegierten Freihaustheater an der Wieden“<sup>33</sup>, um das neue Haus zu leiten. Bartholomäus Zitterbarth – nicht nur Kaufmann, Theaternarr und Mäzen, sondern auch Besitzer des Freihaustheaters – ermöglicht die Finanzierung des Bauvorhabens. Die Pläne hierfür stammen von Franz Jäger.<sup>34</sup> Baumeister Joseph Reymund bemüht sich, den Bau des Hauses in großem Tempo voranzutreiben.<sup>35</sup>

Im Jahr 1801 – nach nur einem Jahr – wird das Bauwerk im Empirestil schließlich fertiggestellt. Von nun an zählen illustre Uraufführungen zur Tagesordnung des Theaters. Zahlreiche Größen der Musik<sup>36</sup> sowie des Theaters bringen hier ihre Schöpfungen zur Uraufführung. So beispielsweise Ludwig van Beethoven<sup>37</sup>, Antonio Salieri<sup>38</sup>, Johann Strauß<sup>39</sup>, Franz Léhar<sup>40</sup>, Karl Millöcker<sup>41</sup>, Carl Zeller<sup>42</sup>, Franz von Suppé<sup>43</sup>, Franz Grillparzer<sup>44</sup>, Heinrich von Kleist<sup>45</sup>, Franz Teyber<sup>46</sup>, Johann Nestroy<sup>47</sup> oder Albert Lortzing<sup>48</sup>. Auch große Schauspieler wie Alexander Girardi<sup>49</sup>, Josefine Gallmeyer<sup>50</sup>, Marie Geistinger<sup>51</sup> oder Nestroy<sup>52</sup> selbst treten im Theater an der Wien auf.

---

ausführlich nachgelesen werden. Ebenso die Beweggründe vieler Direktoren, das Theater nach kurzer Zeit wieder zu verlassen, finden sich in diesen Quellen. Láng bietet außerdem eine Übersicht über die Direktoren seit Bestehen des Theaters sowie ein „Chronologisches Verzeichnis aller Aufführungen“. Die große Dichte an Premieren ergibt sich aus der Tatsache, dass Dramen, welche als künstlerisch risikoreich gelten, zuerst hier aufgeführt werden, ehe sie an die Hoftheater gelangen. Láng schreibt diesen Aufführungen daher einen gewissen Experimentcharakter zu. Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 31

<sup>33</sup> Dieses Haus gilt als direkter Vorläufer des Theaters an der Wien und führt zu den oben genannten Verwechslungen. Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 12ff

<sup>34</sup> Vgl. Tolar, Günter: So ein Theater – die Geschichte des Theaters an der Wien, Überreuter, Wien 1991, S.10ff; Vgl. Roser, Hans-Dieter: Theater an der Wien 1962-1977, Theater an der Wien Betriebs-GesmbH, Wien 1977, o.S.

<sup>35</sup> Láng, 2001, a.a.O., S. 21

<sup>36</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 185ff

<sup>37</sup> 3. Sinfonie 1805, *Fidelio* 1805, 5. Sinfonie 1808, 6. Sinfonie 1808; In der Zeit von 1803 bis 1804 dient ihm das Theater sogar als Wohnstätte. Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 27f

<sup>38</sup> *Die Neger* 1804

<sup>39</sup> *Indigo und die 40 Räuber* 1871, *Die Fledermaus* 1874, *Der lustige Krieg* 1881, *Der Zigeunerbaron* 1885, *Die Göttin der Vernunft* 1897, Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 50ff

<sup>40</sup> *Wiener Frauen* 1902, *Die Lustige Witwe* 1905, Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 61ff

<sup>41</sup> *Der Bettelstudent* 1882, Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 55

<sup>42</sup> *Der Vogelhändler* 1891, Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 57

<sup>43</sup> *Das Pensionat* 1860, Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 47

<sup>44</sup> *Die Ahnfrau* 1817, Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 38

<sup>45</sup> *Das Käthchen von Heilbronn* 1810, Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 31

<sup>46</sup> *Alexander* 1801, Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 22f

<sup>47</sup> *Zu ebener Erde und erster Stock* 1835, *Einen Jux will er sich machen* 1842, *Der Zerrissene* 1844, Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 33 bzw S. 43

<sup>48</sup> *Der Waffenschmied* 1846, Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 45

<sup>49</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 54f

<sup>50</sup> Vgl. ebenda, S. 49

Die letzte Uraufführung vor dem Zweiten Weltkrieg erlebt Fritz Kreislers *Sissy* im Jahre 1932, danach wird erst *Der Mann von La Mancha* 1968 als deutschsprachige Erstaufführung den Bogen weiter spannen.<sup>53</sup> Daneben finden stets Aufführungen der verschiedensten Autoren aber auch Gattungen statt. Berühmte Darsteller wie Josef Meinrad<sup>54</sup>, Johannes Heesters<sup>55</sup>, Marika Röck<sup>56</sup>, Susi Nicoletti<sup>57</sup>, Zarah Leander<sup>58</sup> und viele andere locken zahlreiche Bewunderer an.

Zuvor muss das Theater an der Wien allerdings um seine Existenz als Spielstätte kämpfen, denn nach dem Zweiten Weltkrieg dient es der Wiener Staatsoper zehn Jahre lang als Ausweichquartier, danach bleibt es bis 1960 im Privatbesitz. Nun ist es in einem derart schlechten Zustand, dass es in ein Cinerama-Kino, ein Kaufhaus oder gar in eine Garage umgewandelt werden soll. Doch die Stadt Wien kauft es. Der baufällige Publikumsraum wird wieder in Stand gesetzt, die Bühnentechnik erneuert und das gesamte Haus wieder auf „Vordermann“ gebracht.<sup>59</sup>

Wenige Jahre später – 1972 – wird mit Udo Jürgens' *Helden, Helden* das erste eigene Musical am Theater an der Wien uraufgeführt.<sup>60</sup> Erst 1990 folgt die nächste Premiere dieses Genres: Eric Wolfsons *Freudiana*. Aus der Feder von Michael Kunze und Sylvester Levay stammen die beiden Stücke *Elisabeth* und *Mozart!* welche 1992 beziehungsweise 1999 am Theater an der Wien ihre Uraufführung erleben<sup>61</sup>. Danach folgt Frank Wildhorns *Jekyll & Hyde* im Jahr 2001, ehe die Jubiläumsfassung von *Elisabeth* schließlich 2003 für zwei Jahre an ihre Wiege zurückkehrt.

In den Sommermonaten finden unter anderem auch hier seit 1962 alljährlich die Wiener Festwochen statt.<sup>62</sup>

In dieser Auflistung ist der musikalische Zeitgeist ersichtlich. Bestimmt zu Eröffnungszeiten des Theaters an der Wien das Genre Oper im Großen und Ganzen das

---

<sup>51</sup> Vgl. ebenda, S. 49ff

<sup>52</sup> Vgl. ebenda, S. 39

<sup>53</sup> Vgl. Weck, Peter: *Cats in Wien. Die Geschichte eines Erfolges.* Jugend und Volk Verlagsges.m.b.H., Wien 1985, S. 14

<sup>54</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 116f

<sup>55</sup> Vgl. ebenda, S. 114f

<sup>56</sup> Vgl. ebenda, S. 132f

<sup>57</sup> Vgl. ebenda, S. 103

<sup>58</sup> Vgl. ebenda, S. 76 bzw 130

<sup>59</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 96ff; Vgl. Tolar, a.a.O., S. 232ff

<sup>60</sup> Da es zu dieser Zeit aber noch keine VBW gibt, wird die Produktion nicht weiter behandelt.

<sup>61</sup> Vgl. <http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclop.v/v186379.htm>

<sup>62</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 92; Vgl. Maslo, a.a.O., S. 59f

Dargebotene, so folgen darauf die Stücke des Alt-Wiener Volkstheaters, vertreten unter anderem durch Johann Nepomuk Nestroy, der „Goldenen“ Operettenzeit – mit Stücken von beispielsweise Johann Strauß (Sohn) sowie der „Silbernen“ Operettenzeit, zu der der Komponist Franz Lehár gezählt wird. Trotzdem muss ebenso festgehalten werden, dass das Theater an der Wien niemals nur einer einzigen Tradition verhaftet ist, sondern zu jeder Zeit ist es möglich, innerhalb kurzer Zeiträume sowohl Werke zu erleben, die der „hohen Kunst“ als auch solche, die der Unterhaltung zugeordnet werden.<sup>63</sup>

In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg fungiert das Theater an der Wien, wie gesagt, als Ersatzspielstätte der Wiener Staatsoper<sup>64</sup>. So werden hier wieder Opern aufgeführt.<sup>65</sup> Die Aufführungen der Mozart-Opern unter Karl Böhm sind derart sagenhaft, dass sie teilweise auch aufgenommen werden und käuflich erhältlich sind.<sup>66</sup>

Seit dem Mozartjahr 2006 ist das Theater an der Wien das dritte Opernhaus in der Stadt neben der Staatsoper und der Volksoper. Das Theater an der Wien soll aber kein Repertoiretheater wie die beiden anderen Opernhäuser in Wien sein, sondern dem Stagione-System entsprechend blockweise Produktionen aufführen.<sup>67</sup> Neben der Konzentration auf Mozarts Opus sollen musikalische Meisterwerke vom Barock bis zur Moderne ihren Raum erhalten.<sup>68</sup>

Die Meinungen bezüglich der Umgestaltung des Theaters an der Wien sind gespalten.<sup>69</sup> Einerseits sieht es das Wiener Opernpublikum positiv, da die Spielstätte durch seine Architektur und Größe für die klassische Wiener Oper optimale Voraussetzungen liefert und diese so lange für das Musical „missbraucht“ worden sind. Andererseits ist das Theater, geprägt von seiner Tradition der Uraufführungen des zeitgenössischen, unterhaltenden Musiktheaters<sup>70</sup>, nun reines Opernhaus, das vereinzelt Konzerte veranstaltet. Das Neue Opernhaus verfügt nicht über ein eigenes Orchester, sondern

---

<sup>63</sup> Vgl. Weck, 1985, a.a.O., S.14

<sup>64</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 79

<sup>65</sup> Vgl. Roser, a.a.O., o.S.; <http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclo.v/v186379.htm>; Vgl. Rommel, Birgit: Aus der „Schwarzen Möwe“ wird Elisabeth. Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Erfolgsmusicals. Diplomarbeit Universität Wien, Wien, 2003, S. 179ff

<sup>66</sup> Vgl. Tolar, a.a.O., S. 31ff; Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 99ff; Vgl. Roser, a.a.O., o.S.

<sup>67</sup> Vgl. [http://www.theater-wien.at/index.php/de/das\\_neue\\_opernhaus](http://www.theater-wien.at/index.php/de/das_neue_opernhaus)

<sup>68</sup> Vgl. <http://www.regio-press-medien.de/theater1.htm>

<sup>69</sup> Die überwiegend medial ausgetragenen Kontroversen sollen hier nicht weiter diskutiert werden. Dieses Thema kann ausführlich in der Diplomarbeit von Birgit Rommel nachgelesen werden. Erwägungen, aus dem Theater an der Wien wieder ein Operntheater zu machen, gibt es schon Jahrzehnte vor der Umsetzung.

<sup>70</sup> Vgl. Müller, Britta: Die beliebtesten und meistbesuchten Spektakelveranstaltungen Wiens im 18. und 19. Jhd. sowie das Spektakelstück am Theater an der Wien im 19. Jhd. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1992, S. 125

verschiedene Orchester – wie beispielsweise die Wiener Symphoniker oder das Radio Symphonie Orchester Wien bringen alte und neue Opern zum Klingen.<sup>71</sup>

### **Technische Einrichtungen**

Das Theater an der Wien verfügt über 1043 Sitzplätze und zehn Stehplätze, es hat eine Portalbreite von 11,4 Metern, eine Höhe von 7,8 Metern und eine Bühnenraumtiefe von 22 Metern. Der 20 Meter hohe Schnürboden hat 85 Züge, von denen 38 elektronisch sind, im Orchestergraben können bis zu 70 Musiker Platz nehmen. Außerdem gibt es eine Drehzylinderbühne mit einem Durchmesser von 17 Metern. Insgesamt 500 Scheinwerfer und 400 Regelkreise sorgen für optimale Theaterbeleuchtung, das digitale Mischpult lässt keine akustischen Wünsche offen.<sup>72</sup>

## **1.5 Das Raimund Theater**

Benannt nach Ferdinand Raimund, wird das Theater in der Wallgasse im 6. Bezirk 1893 von einem Wiener Bürgerverein<sup>73</sup> gegründet<sup>74</sup> und noch im selben Jahr am 28. November mit Raimunds *Die gefesselte Phantasie* eröffnet.<sup>75</sup> Das Haus soll vor allem die Unterschicht unterhalten.

Drei Jahre lang leitet der Theaterkritiker und Autor Adam Müller-Guttenbrunn das Haus, in dem klassische Volkstücke<sup>76</sup>, „Local- und Gesangssitten, Singspiele und alle in das Gebiet der Volksmuse einschlägige Werke“<sup>77</sup> der großbürgerlichen Wiener Hoftheaterszene entgegen gehalten werden sollen.<sup>78</sup>

In den folgenden Jahren treten Theatergrößen wie Alexander Girardi, Max Reinhardt, Eleonora Duse, Louise Dumont oder Adele Sandrock auf. Unter der Leitung von Wilhelm Karczag erhält im Jahr 1908 schließlich die Operette hier ihre Bühne, wo sie lange Zeit beheimatet bleibt. Johann Strauß' *Zigeunerbaron* wird hier 1908

---

<sup>71</sup> Vgl. <http://www.regio-press-medien.de/theater1.htm>

<sup>72</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe, a.a.O., o.S.; Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 11ff; Vgl. Krzeszowiak, Tadeusz: Theater an der Wien. Seine Technik und Geschichte 1801-2001, Böhlau Verlag, Wien – Köln – Weimar 2002, S. 17ff

<sup>73</sup> Er nennt sich zur Gründungszeit „Wiener Volkstheater-Verein“, Siehe Drnek, Eva Marlene: Entstehung des Wiener Raimund-Theaters. Burgtheater für das Volk. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2007, S. 46

<sup>74</sup> Vgl. Maslo, a.a.O., S. 61; Der Entwurf stammt von Franz Roth. Vgl. [http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte\\_rt](http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte_rt)

<sup>75</sup> Vgl. Drnek, a.a.O., S. 95

<sup>76</sup> Vgl. [http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte\\_rt](http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte_rt)

<sup>77</sup> [http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte\\_rt](http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte_rt)

<sup>78</sup> Vgl. Drnek, a.a.O., S. 37

uraufgeführt, *Das Glücksmädel*<sup>79</sup> von Robert Stolz findet im Raimund Theater seine Produktionsstätte.<sup>80</sup>

Zwischen 1921 und 1924 leitet Rudolf Beer das Haus. Nun werden wieder vornehmlich Sprechstücke aufgeführt. Den Weltkrieg überlebt das Haus unbeschadet, also wird bald nach Ende des Krieges schon wieder gespielt.

Bald erlebt die Operette unter Leitung von Rudolf Marik (ab 1948) mit Stars<sup>81</sup> wie „(...) Marika Röck, Zarah Leander und Johannes Heesters (...)“<sup>82</sup> ihre Blütezeit.

Nach Mariks Zeit<sup>83</sup> werden 1976 bereits temporär Musicals zur Aufführung gebracht – wie zum Beispiel Kurt Weills *Lady in the Dark*, doch erst mit der Gründung der Vereinigten Bühnen Wien wird das Raimund Theater zum Musicaltheater, an dem die Eigenproduktionen *Tanz der Vampire* 1997<sup>84</sup>, *Wake Up* 2002, *Barbarella* 2003, *Rebecca* 2006 und *Rudolf – Affaire Mayerling* 2009 ihre Weltpremiere erleben. Zuvor muss das Haus allerdings zwischen 1984 und 1985 einer Generalsanierung unterzogen werden, um dem technischen Aufwand des Musicals gewachsen zu sein.

Es gelangen *A Chorus Line*, *Les Misérables*, *Das Phantom der Oper*, *Die Schöne und das Biest*, *Joseph...*, *Hair*, *Romeo und Julia* sowie *We Will Rock You* und *Ich war noch niemals in New York* hier in deutscher Sprache zur Aufführung.<sup>85</sup>

Mit der Ernennung des Theaters an der Wien zum Neuen Opernhaus im Jahr 2006 steigert sich die Wichtigkeit des Raimund Theaters als Musicalspielstätte.

### **Technische Einrichtungen**

Im Raimund Theater gibt es 1177 Plätze und 40 Stehplätze, die Portalbreite beträgt 13 Meter, die Höhe 9 Meter und die Bühne ist 23 Meter tief. Der Schnürboden ist 22 Meter hoch und umfasst 50 Züge. Im Orchestergraben ist Platz für maximal 70 Musiker<sup>86</sup>, die Drehzylinderbühne hat einen Durchmesser von 14,5 Metern und zwei Hubpodien mit je 10 x 4 Metern. Mittels Großbilddias und Videoprojektoren, 400 Scheinwerfern und 42 Moving lights wird die Bühne ins rechte Licht gerückt. Der Tonregietisch verfügt über

---

<sup>79</sup> Robert Stolz ist hier auch als Kapellmeister engagiert.

<sup>80</sup> Vgl. Maslo, a.a.O., S. 61

<sup>81</sup> Vgl. [http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte\\_rt](http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte_rt)

<sup>82</sup> [http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte\\_rt](http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte_rt)

<sup>83</sup> Er bleibt beinahe dreißig Jahre im Amt. Vgl. [http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte\\_rt](http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte_rt)

<sup>84</sup> Vgl. Maslo, a.a.O., S. 61f

<sup>85</sup> Vgl. [http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte\\_rt](http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte_rt)

<sup>86</sup> Der Orchesterraum ist 13,5 x 3 m groß.

132 Eingänge, 32 Ausgänge sowie 40 Funkmikrophone. Doppel-Stereo- und Surround Lautsprechersysteme sorgen für die optimale Musicalakustik.<sup>87</sup>

## 1.6 Das Ronacher Theater

Im Jahr 1871 wird das Theater im 1. Bezirk (Seilerstätte 9) als Stadttheater, das zur Ergänzung des k.k. Hof-Burgtheaters dienen soll, erbaut.<sup>88</sup> Es wird am 15. September 1872 eröffnet. Nur zwölf Jahre später brennt das Innere des Theaters zur Gänze aus. Anton Ronacher erwirbt die Ruine und verwandelt es in ein Varietétheater mit Essmöglichkeit und schließt ein Hotel daran an. Es enthält schon elektrisches Licht, die Promenade und ein Wintergarten machen das Theater zu etwas Besonderem.<sup>89</sup>

Lange Zeit beherrschen Tänzer, Akrobaten, Illusionisten und Zauberer das Theater. 1932 tritt sogar Josephine Baker im Wiener Ronacher auf. Als es den jüdischen Künstlern verboten wird, hier aufzutreten, findet das Variété im Ronacher in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts sein jähes Ende.

Nach dem Zweiten Weltkrieg dient es dem zerstörten Burgtheater als Ersatzspielstätte, bevor ab 1955 fünf Jahre lang wieder das Variété hier beheimatet.<sup>90</sup>

In der Zeit zwischen 1960 und 1976 gebraucht der Österreichische Rundfunk das Haus als Bühnen- und Studioraum. In der Folge bleibt es bis zum Jahr 1986 leer. Der seit 1985 bestehende Denkmalschutz garantiert die Existenz des Hauses.<sup>91</sup>

1987 wird das alte Stadttheater wieder belebt und Teil der Vereinigten Bühnen Wien. Als solcher dient das Ronacher zwischen 1988 und 1990 als Spielstätte für *Cats*. Nach zwei Opernuraufführungen wird es kurze Zeit renoviert, bevor es ab 1993 verpachtet wird. Außerdem dient es während der Sanierung des Theaters an der Wien als Ausweichstätte.<sup>92</sup>

Wie bereits im vorigen Kapitel erwähnt, erhöht sich der Stellenwert des Ronachers als Musicaltheater – ebenso wie der des Raimund Theaters – als das Theater an der Wien ein reines Opernhaus wird. Aus diesem Grund unterzieht sich das Ronacher bis 2008 wichtigen Renovierungen, um für die Anforderungen der modernen Musicalproduktion gewappnet zu sein. Vor dieser Umbaumaßnahme ist das Theater nämlich zwar für

---

<sup>87</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe, a.a.O., o.S.; Vgl. Reim-Bruckmüller, a.a.O., S. 37

<sup>88</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe, a.a.O., o.S.

<sup>89</sup> Vgl. Maslo, a.a.O., S. 64 sowie Walsdorf, Geraldine: Das Etablissement Ronacher – Wiener Variétékunst um die Jahrhundertwende im sozialgeschichtlichen Kontext. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2007, S. 8ff

<sup>90</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe, a.a.O., o.S.

<sup>91</sup> Vgl. Jansen, 2008, a.a.O., S. 152;

<sup>92</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe, a.a.O., o.S.

Gastspiele nutzbar, der ganzjährige Betrieb allerdings sei nicht zumutbar, meint Intendantin Kathrin Zechner in der *Bühne* 2008.<sup>93</sup> Das Ronacher wird mit der deutschsprachigen Erstaufführung des Broadwayhits *The Producers* am 30. Juni 2008 eröffnet.<sup>94</sup>

Seither werden also zwei Häuser der Vereinigten Bühnen mit Musicals bespielt. Das Programmangebot der beiden Theater soll sich allerdings nicht gleichen. Kathrin Zechner präsentiert 2008 ihre Idee, dem Ronacher mit humorigen, anspruchsvollen Produktionen mit kürzeren Laufzeiten einen besonderen Ruf im Bereich des internationalen Musicals zu verleihen, während das Raimund Theater für „Familienmusicals“ reserviert werden soll.<sup>95</sup>

Von diesem Grundsatz weicht die Intendantin allerdings schon ein Jahr nach der Wiedereröffnung ab, denn mit dem überaus erfolgreichen (eigenproduzierten) *Tanz der Vampire* scheint ein finanzieller Aufwind gewiss. Außerdem dient die Popularität dieses Stückes dem Ronacher zur Etablierung als renommiertes Musicaltheater.

### **Technische Einrichtungen**

Das Ronacher verfügt über rund 1000 Sitzplätze, hat eine Portalbreite von 12 Metern, eine Höhe von 9 Metern und eine Bühnenraumtiefe von 25 Metern und Breite von 21 Metern. Der Schnürboden ist 21 Meter hoch und umfasst 50 Züge. Im Orchestergraben können 60 Musiker Platz nehmen, bei Musicalaufführungen nur 24. Ein Bühnenhubpodium hat die Maße 12 x 3 Meter. Das Ronacher hat ein digitales Tonpult mit 204 Eingängen und 104 Ausgängen sowie 32 Funkmikrofonen.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Blaha, Peter: Idee und Haus in neuem Glanz. Kathrin Zechner. Die Intendantin der Vereinigten Bühnen Wien über das Theater Ronacher und ihre Programmschiene. *Bühne*. Wiener Bühnenverein, 1958, 5/2008. Verlagsgruppe News, S. 46

Der Schnürboden wird erhöht, der Einbau zeitadäquater Züge vorgenommen, jeweils eine Unter- und Hinterbühne gebaut. Außerdem kommt eine interne Probebühne hinzu, ein Orchesterraum, ein Ballettsaal sowie eine Betriebskantine. Auffallend ist die optimierende Veränderung des Publikumsbereiches, der bessere Sicht verspricht. Vgl. weiters die Kurier-Sonderausgabe 7. September 2008, „Im Stadttheater soll die Vielfalt wohnen.“

<sup>94</sup> Vgl. [http://www.ronacher-funktionssanierung.at/historie\\_etablissement\\_ronacher.php](http://www.ronacher-funktionssanierung.at/historie_etablissement_ronacher.php);

Vgl. [www.musicalvienna.at](http://www.musicalvienna.at); Vgl. <http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclop.r/r794117.htm>

<sup>95</sup> Blaha, Peter: Idee und Haus in neuem Glanz. *Bühne* 5/2008, S. 47

<sup>96</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe, a.a.O., o.S.; Vgl. [http://b2b.wien.info/data/guidebook/Ronacher\\_de.doc](http://b2b.wien.info/data/guidebook/Ronacher_de.doc)

## 2 Das Musical

### 2.1 Definition

Der Terminus *Musical* bezeichnet eine populäre Gattung des Musiktheaters, deren Wurzeln vor allem in den Vereinigten Staaten Amerikas zu finden sind.<sup>97</sup> Vor allem der New Yorker Broadway<sup>98</sup> und das West End in London<sup>99</sup> sind für die Entstehung von Bedeutung.<sup>100</sup>

Bei diesem Genre sind die Komponenten Schauspiel, Szene, Musik, Gesang und Tanz gleichwertig miteinander verbunden.<sup>101</sup>

Der Autor und Komponist Oscar Hammerstein II beschreibt diesen Aspekt der Vielseitigkeit folgendermaßen:

*„(...) [Das Musical] sollte alles sein, was es sein möchte. Wer es nicht mag, soll zu Hause bleiben. Es gibt nur ein Element was ein Musical unbedingt haben muss – Musik!“<sup>102</sup>*

*„Musical ist ein sich stets änderndes Genre, das für die jeweiligen Trends der Zeit aufgeschlossen ist, das durch die perfekte Harmonie von Text, Musik und Darstellung, durch die Synthese der zahlreichen zur Verfügung stehenden Stilmittel zu einem Ganzen verschmolzen wird. Es ist deshalb der Versuch, eine endgültige Definition für Musical zu finden, gar nicht möglich und wohl auch nicht anzustreben“<sup>103</sup>,*

meint Peter Weck in einem gemeinsam mit Joachim Sonderhoff im Jahre 1986 verfassten Buch.

Direkt auf den Unterhaltungscharakter spricht Günter Bartosch an:

*Das Musical, wenn es gut gemacht ist, langweilt nicht, ja es begeistert. Je genialer in ihm die Handlung, Musik und Tanz zu einer Einheit verschmelzen, umso mehr ist es „Entertainment“. Und wir in unserer Begriffsverschrobenheit müssen bedenken, dass „Entertainment“ viel mehr meint als „Unterhaltung“. Es ist das „Vergnügen an tragischen Gegenständen“, wie Schiller es*

---

<sup>97</sup> Vgl. Schubert, Gisela: Musical. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart – Sachteil 6, Zweite, neubearbeitete Auflage, Bärenreiter Verlag, Kassel – Basel – London – New York – Prag 1997, Sp. 688

<sup>98</sup> Der „Broadway“ ist der Theaterbezirk New Yorks auf der Höhe des Times Square.

<sup>99</sup> Wie bereits die Bezeichnung „West End“ aussagt, liegt diese Gegend zunächst an der westlichen Peripherie Londons, heute befinden sich hier viele Theaterhäuser, die London neben New York zur zweitgrößten Musicalmetropole machen.

<sup>100</sup> Vgl. Lamb, Andrew / Snelson, John: Musical. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians – Band 12, 2. Auflage, Macmillan, London 2001, S. 453

<sup>101</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 688

<sup>102</sup> Hammerstein, Oscar II zitiert nach Bartosch, Günter: Die ganze Welt des Musicals. F. Englisch Verlag, Wiesbaden 1981, S. 11

<sup>103</sup> Weck, Peter. Zum Thema Musical. In: Sonderhoff, Joachim / Weck, Peter: Musical. Geschichte – Produktionen – Erfolge. Georg Westermann Verlag GmbH, Braunschweig 1986, S. 6

formulierte, die spannungsträchtige Anteilnahme an dramatischen Begebenheiten.“<sup>104</sup>

Siegfried Schmidt-Joos zitiert Leonard Bernstein, wenn er das Musical als Genre des Volkes bezeichnet:

„Es ist umso besser, je mehr es dem Alltag seines Publikums entspricht. Seine Probleme sind die der Menschen von heute: von den kleinen Sorgen des Herrn Jedermann bis zu den Fragen der großen Politik. Das Musical spielt vor der aktuellen Kulisse der Zeit.“<sup>105</sup>

In einem weiteren Sinn kann *Musical* auch für diejenigen Genres stehen, welche sich nicht als pure Sprechtheater ausweisen. Dazu gehören die Operette<sup>106</sup>, die *musical comedy*, die Revue, das *musical play* sowie die Broadway-Oper<sup>107</sup>.

Weil die Gattung Musical mannigfaltige Einflüsse erfahren und in sich verarbeitet hat, gibt es viele unterschiedliche individuelle Formen und gleichzeitig verschwimmen die Grenzen ineinander, wodurch eine differenzierte und signifikante Begriffsbestimmung nur sehr schwer möglich ist. Auch die Fachliteratur ist davon betroffen, denn „musical“ fungiert ursprünglich nur als Adjektiv – als Beschreibung des Genres. Die Stücke werden mit *musical comedy*, *musical play*<sup>108</sup> oder aber auch *musical romance*<sup>109</sup> näher bezeichnet.<sup>110</sup> Bald verselbstständigt sich allerdings das Adjektiv zum Substantiv und das „Musical“ wird zum Terminus für eine Gattung.<sup>111</sup> *Musical comedy* wird jedoch noch längere Zeit<sup>112</sup> synonym verwendet.

Stanley Green verwendet den Begriff *Musical* nur sinngleich zu *musical play*<sup>113</sup>. Seit den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts finden wir unter dem Oberbegriff *musical play* allerdings auch seriöse Themen, darum erscheint die Bezeichnung *musical comedy* als zu wenig umfassend, und *Musical* setzt sich sowohl als Name des Genres als auch als

---

<sup>104</sup> Bartosch, Günter: Das ist Musical! Eine Kunstform erobert die Welt. Verlag Peter Pomp, Essen 1997, S. 11

<sup>105</sup> Bernstein, Leonard zitiert nach Schmidt-Joos, Siegfried: Das Musical. Deutscher Taschenbuchverlag, München 1965, S. 13

<sup>106</sup> Dazu zählt die amerikanische ebenso wie die am Broadway aufgeführte – importierte – Operette.

<sup>107</sup> Als „Broadway Opera“ werden vor allem die Werke Kurt Weills, darunter beispielsweise *Lady in the Dark* oder *Knickerbocker Holiday*, verstanden. Weill komponiert ja zunächst Opern, muss emigrieren und komponiert daher den neuen amerikanischen Bedingungen entsprechend für den Broadway. Vgl. <http://www.kwf.org/kwf/broadway-opera-our-composers-hope-for-the-future>

<sup>108</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 688

<sup>109</sup> Vgl. Lamb / Snelson, a.a.O., S. 453

<sup>110</sup> Vgl. ebenda, S. 454

<sup>111</sup> Wann genau diese Entwicklung von statten ging, ist allerdings nicht genau geklärt.

<sup>112</sup> Manchmal ist der Terminus auch heute noch anzutreffen.

<sup>113</sup> Green, Stanley: *Encyclopaedia of the Musical*. Cassell and Company Limited, London, 1977, z. B. Preface.

Oberbegriff durch. Als *musical comedy* versteht man danach, wie es die Übersetzung ins Deutsche schon sagt, die musikalische Komödie.

Richard Kislán differenziert weiters zwischen *play with music* und *musical play*, zwischen *popular opera* und *modern operetta*.<sup>114</sup> Ein *musical play* wird jedoch ebenso *modern operetta* genannt, da es musikalisch hochwertiger ist als die *musical comedy*. Beispielsweise unterscheidet Gerald Bordmann zwischen *operetta*, *revue* sowie *musical comedy*.<sup>115</sup> Joseph P. Swain meint, in der Dramaturgie des Musicals eine ohnehin simplifizierte Kompositionstechnik der Gattung Oper zu entdecken, weswegen er eine weitere Differenzierung für absurd hält. Also propagiert er den Terminus *music drama*.<sup>116</sup>

Musical ist eine hybride Gattung, die sich aus diversen Formen des Musik- und Unterhaltungstheaters entwickelt hat und sich mit den Worten Leonard Bernsteins<sup>117</sup> „irgendwo in der Mitte zwischen Varieté und Oper“<sup>118</sup> befindet.

Es stellt sich weiters die Frage, ob das Musical nun reines Unterhaltungstheater sein oder vielleicht doch auch einen höheren künstlerischen Anspruch erfüllen soll.<sup>119</sup>

## 2.2 Ambition des Musicals

Das Musical hat gleichzeitig zwei Anforderungen zu entsprechen: es soll einerseits populär sein und unterhalten, andererseits aber soll es auch kommerziellen Aspekten entsprechen.<sup>120</sup> Es ist an den müden Geschäftsmann gerichtet, der sich davon emotionale Hochwertigkeit und gefällige Musik erhofft.<sup>121</sup> Obwohl die Inhalte häufig in einer irrealen Welt spielen, in Gestalt von Märchen, Comics, Satiren oder gar Bibelgeschichten auftreten, spiegeln sie dennoch das Leben des Betrachters wider. So

---

<sup>114</sup> Kislán, Richard: *The Musical. A Look at the American Musical Theater*. neubearbeitete Ausgabe, Applause Books, New York 1995, S. 174ff.

<sup>115</sup> Bordman, Gerald: *American Musical Comedy. From Adonis To Dreamgirls*, Oxford University Press, New York – Oxford 1982, S. 5ff

<sup>116</sup> Swain, Joseph P.: *The Broadway Musical. A Critical und Musical Survey*. Oxford University Press 1990, S. 357

<sup>117</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 688f.

<sup>118</sup> Bernstein, Leonard: *Das amerikanische Musical*. S. 143-171. 1956. In: Bernstein, Leonard: *Freude an der Musik*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München 1963, S. 147

Bernstein bezeichnet das Genre Musical hier als eine Gattung, deren Handlung mehr im Vordergrund steht als der Unterhaltungszweck. Die Symbiose der Elemente Ballett, Rezitativ und Untermalung weisen eine unverkennbare Beziehung zur Oper auf.

<sup>119</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 689

<sup>120</sup> Vgl. ebenda

<sup>121</sup> Vgl. Schmidt-Joos, a.a.O., S. 12f

gibt es in Kriegszeiten oft Anspielungen auf militärische Aktivitäten oder gegenwartsbezogene Aspekte werden in das Bühnengeschehen<sup>122</sup> eingebaut.<sup>123</sup>

## 2.3 Werkcharakter

Broadwaytheater als kommerzielle und nicht subventionierte Spielstätten haben keine fest angestellten Ensembles und Orchester.<sup>124</sup> Jene (kleineren) Theater, welche nicht direkt am Broadway liegen, werden Off-Broadwaytheater genannt. Dort hat man grundsätzlich größere Experimentierfreude. Neue Impulse helfen das Genre Musical weiterzuentwickeln. Erfolgreiche Produktionen werden gerne später von Broadwaytheatern<sup>125</sup> übernommen.<sup>126</sup> Noch weiter entlegene Spielstätten werden als Off-Off-Broadway-<sup>127</sup> oder auch Undergroundtheater bezeichnet.<sup>128</sup>

Wie erfolgreich eine Musicalproduktion auf dem Broadway ist, bestimmt sich allein durch die Vorstellungszahl. Dafür ausschlaggebend ist vor allem die in eine Produktion investierte Summe<sup>129</sup>, denn diese soll gewöhnlich überboten werden um auch gewinnbringend zu sein. Es ist also leicht ersichtlich, dass die kommerzielle Komponente ebenso wichtig für das Musical ist wie die künstlerische.

Ein Stück wird herkömmlicher Weise in Teamarbeit von Spezialisten entwickelt: Librettist, Komponist und Songdichter<sup>130</sup> erschaffen wohl den wichtigsten Teil des Werkes, dennoch braucht es bis zur Aufführung auch die (Mit-)Arbeit des Regisseurs, des Choreographen, des Bühnenbildners und ebenso des Produzenten, welche bereits in einer frühen Entwicklungsstufe in die Entstehung einwirken.<sup>131</sup> Sehr oft in der

---

<sup>122</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 689

<sup>123</sup> Zu diesem Thema ausführlicher im Kapitel „Stiefkind der Musen“.

<sup>124</sup> Vgl. Schmidt-Joos, a.a.O., S. 24

<sup>125</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 689

<sup>126</sup> Es ist auch zu beachten, dass es an den Theatern am Broadway sehr hohe Mietkosten gibt. Daher ist es auch nur den Arrivierten möglich, neue Stücke hervorzubringen, der Nachwuchs hingegen findet abseits des Broadways seinen Raum.

<sup>127</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 689

<sup>128</sup> Vgl. Bartosch, 1981, a.a.O., S. 23

<sup>129</sup> Dazu zählen auch Gelder von Investoren – genannt „backers“ oder „angels“.

<sup>130</sup> Der „lyricist“;

<sup>131</sup> Hier unterscheidet sich das amerikanische System von jenem im deutschen Sprachraum. Am Broadway verfügen Produzenten über eigene spielfertige Häuser und ihre wichtigste Aufgabe ist es, genügend Investoren zu finden, um ein Projekt realisieren zu können. Der Produzent nutzt seine Beziehungen um ein Leading Team zu erstellen sowie um bei einem Casting die geeigneten Darsteller zu finden. Auch die Kalkulation jeglicher Kosten liegt in seiner Hand. Weiters ist er häufig um die weitere Verwendung von Stoffen oder die Weiterentwicklung und Produktion an einer anderen Bühne bemüht. Im deutschsprachigen (Musik-)Theater allerdings gibt es kein Äquivalent zum Produzenten, seine Aufgaben werden auf mehrere Verantwortliche aufgeteilt: Intendanten, Dramaturgen und so weiter. Vgl.

Entwicklung des Musicals finden wir „etablierte Gespanne“<sup>132</sup>, die regelmäßig neue Produktionen hervorbringen – auch bei den Vereinigten Bühnen Wien kann dieses Phänomen beobachtet werden.

Für die musikalische Ausprägung eines Musicals sind neben dem Komponisten auch der Orchestrator, der Arrangeur und der Probenpianist von Bedeutung. Dem Komponisten fällt vornehmlich die Gestaltung der Songs zur Aufgabe, unterschiedlich ist aber seine Mitwirkung an anderen Teilen der Musik, wie beispielsweise dem „underscoring“<sup>133</sup> oder der Musik in Tanzszenen.

Hier gibt es daher die verschiedensten Vorgehensweisen: Irving Berlin soll angeblich seine Songs nicht selber niederschreiben können, andere Komponisten wie Kurt Weill, Stephen Sondheim oder Leonard Bernstein hingegen schaffen durchkomponierte Partituren.

Für die Tanz- und Ballettsequenzen ist jedoch häufig<sup>134</sup> der Arrangeur – zumeist ein Probenpianist – zuständig, da dieser die Musik in Zusammenarbeit mit dem Choreographen aus Songmotiven entwickelt.

Auch für die Orchestrierung zeichnet im Regelfall nicht der Komponist verantwortlich, da das aus Zeitmangel in der Produktion oft auch gar nicht möglich wäre. Je genauer allerdings der Musikkomponist seine Skizzen ausführt, egal ob er das in einem ausgereiften Klavierauszug anhand von Hinweisen auf die Instrumentation oder in einer einfach harmonisierten Tonfolge tut<sup>135</sup>, desto weniger gehört es zur Aufgabe des Orchestrators selbst zu komponieren oder zu arrangieren.<sup>136</sup>

So ist es nichts Außergewöhnliches, dass das Stück nicht fertig im Sinne von komplett ist, wenn es zum ersten Mal geprobt werden soll, denn in der intensiven Probenzeit durchläuft es weitere Entwicklungsphasen.<sup>137</sup> Dabei werden Musik und Texte gestrichen, gekürzt, umgestellt oder sogar neu verfasst.<sup>138</sup> Auch Probleme aus der Theaterpraxis – wie ein Star, der nicht den gewünschten Stimmumfang aufweist, oder ein nicht durchsetzbares Kostüm- oder Bühnenbild – führen zu Änderungen des ursprünglichen Werkes. Diese manchmal drastischen Umgestaltungen können

---

Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 25ff; Vgl. Jansen, Wolfgang: Musicals in der Produktion. In: Geraths, Armin / Schmidt, Martin Chrisitan (Hg): Musical. Das unterhaltende Genre, (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 6), Laaber-Verlag, Laaber 2002, S. 268f sowie S. 280

<sup>132</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 689f

<sup>133</sup> „Underscoring“ nennt man das Untermalen von Dialogen mit Musik.

<sup>134</sup> Das war vor allem im älteren Musical so.

<sup>135</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 690

<sup>136</sup> Die Begriffe „orchestrator“ und „arranger“ werden oft synonym verwendet. Außerdem gehen ihre Aufgabengebiete grenzenlos ineinander über. Vgl. Jansen, 2002, a.a.O., S. 269f

<sup>137</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 690

<sup>138</sup> Vgl. Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 21

allerdings ebenso noch nach den Probenzeiten durchgeführt werden, wenn in Voraufführungen<sup>139</sup> ersichtlich ist, dass eine Szene beim Publikum nicht den gewünschten Effekt erzielt.

Außerdem können auch nach der Premiere nötige weitere Veränderungen durchgeführt werden, häufig sind diese durch Umbesetzung von Schauspielern begründet.<sup>140</sup>

Von einem „authentischen Werk“ zu sprechen, ist nur sehr bedingt möglich. Besonders wenn wir die frühen Produktionen betrachten, erkennen wir, dass die Stücke in ihrer Konzeption kein festes Gefüge beinhalten. Bis zu den 30ern des 20. Jahrhunderts ist es außerdem verbreitet zu interpolieren, also Songs von anderen in das eigene Stück einzubinden. Es kommt auch vor, dass bekannte Darsteller oder Komiker eigene, in keinem Zusammenhang zur Produktion stehende Werke in Musicals einbauen.<sup>141</sup> Ausgeschiedene Lieder hingegen werden in andere Musicals eingefügt.<sup>142</sup> Eine originale Fassung dieser ältesten Schaffungen zu eruieren, stellt sich daher als Ding der Unmöglichkeit dar. Ein erschwerendes Faktum ist das damals gebräuchliche sorglose Hantieren mit Materialien. Die vorhandenen Noten werden nicht konservierend aufbewahrt, ganze Klavierauszüge werden nur sehr selten verlegt, nur wenige Songs erscheinen in Einzelausgaben. So sind auch die Ur-Orchestrationen dieser Zeit häufig nicht rekonstruierbar.

Obwohl es in diesem Bereich also einen sehr fragwürdigen Werkbegriff gibt, lässt sich analog zum Repertoire der ernsten Musik ein Kanon von „klassischen“ Musicals feststellen, zu denen vor allem die Stücke der 40er und 50er Jahre des 20. Jahrhunderts – das goldene Broadwayzeitalter– zählen.<sup>143</sup>

---

<sup>139</sup> Voraufführungen werden im Fachbereich „tryouts“ genannt. Dabei handelt es sich um Aufführungen an einem anderen Ort, die aus finanziellen Gründen abnehmen. Ebenso werden „previews“ vor Ort durchgeführt. Am Broadway dienen diese – anders als im deutschsprachigen Theatersystem – der Prüfung der Bühnentechnik. Vgl. Jansen, 2002, a.a.O., S. 288

<sup>140</sup> Vgl. Wildbühler, Hubert: Das internationale Kursbuch Musicals. Ein kritischer Begleiter durch 500 Werke. Musicalarchiv Wildbühler, Passau 1999, S. 7ff; Vgl. Bering, Rüdiger: Musical. 2. überarbeitete Ausgabe, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2006, S.34 ff

<sup>141</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 690f

<sup>142</sup> Auch heute ist diese Arbeitsweise nicht selten, wie sich im Laufe dieser Arbeit noch zeigen wird.

<sup>143</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 691

## 2.4 Die Musik

Gisela Schuberts Artikel „Musical“ aus dem Lexikon *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* bezeichnet „die Musik des Musicals [als] eklektisch und heterogen“<sup>144</sup>, sind die musikalisch experimentellen Möglichkeiten doch per se beschränkt.

Bei der näheren Betrachtung werden zwei Konstanten sichtbar: einerseits finden wir immer noch die Stilmittel und Tonalität aus dem 19. Jahrhundert, auf der anderen Seite steht der Konnex zur jeweils gegenwärtigen Populärmusik, der größeren oder kleineren Einfluss auf die musikalische Eigenschaft des Musicals ausübt.<sup>145</sup>

Seit jeher sollen Musicalsongs im besten Fall auch Hits werden, so ist zwischen dem Theaterkomponisten und dem Songwriter in dieser Hinsicht nur ein schmaler Grat. Aus formaler Sicht können sich der Song im Theater und jener im Radio gleichen, inhaltlich und funktionell hingegen keinesfalls, denn der Musicalsong erfüllt dramaturgische Aufgaben, indem er die Handlung vorantreibt, Personen charakterisiert und Atmosphäre erzeugt. Folglich lässt sich feststellen: Zeichnet sich ein Musical erkennbar als Theatermusik aus, so hat sie regelmäßig nur sehr geringes Potential Hits zu landen.<sup>146</sup>

Die musikalische Basis jedes Musicals bildet der Song. Gewöhnlich folgt dieser „klassische Song“ dem Modell der Populärmusik Amerikas, welches ihre Ursprünge in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts hat und bedingt bis heute dominiert. Es handelt sich um eine 32taktige<sup>147</sup> AABA-Form oder Varianten davon.<sup>148</sup> Der B-Teil bildet in Musik oder Text einen Kontrast zum A-Teil und wird *release* oder aber auch *bridge* genannt, während der 32-teilige Hauptteil *refrain* oder *chorus* heißt. Diesem Chorus (Refrain) ist ein *verse* vorangestellt, welcher variiert werden kann. Der Song kann je nach seinem dramaturgischen Gehalt verschieden sein. Es kann mehr oder weniger *verses* und *choruses* geben, der Song kann auch durch Dialoge oder Tänze ergänzt werden. In der anspruchsvolleren Szene steht ein Song nicht alleine, sondern er bildet ein großes musikdramatisches Ganzes. Generell gilt, dass der dramatische Aufbau mit

---

<sup>144</sup> Schubert, a.a.O., Sp. 691

<sup>145</sup> Vgl. ebenda, Sp. 691

<sup>146</sup> Bis zum Aufstieg des Rock'n'Roll in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts allerdings bestimmen besonders eingängige Musicalmelodien ebenso die Schlagerhitparaden. So nimmt der *West Side Story*-Soundtrack beispielsweise den ersten Platz der Billboard-Charts ganze 54 Wochen in Anspruch. Vgl. Wildbühler, a.a.O., S. 12

<sup>147</sup> Diese 32 Takte werden wieder je in viertaktige Teile zerlegt.

<sup>148</sup> Zeilenlängen werden verdoppelt, Teile werden umgestellt, variiert oder hinzugefügt: AABB, ABAB, ABAC, usw. Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 46

dem musikalischen einhergeht.<sup>149</sup> Die Szene ist in ihrer Form variabel, Gesang, Rezitativ und Dialog sind ebenso gleichwertig wie Instrumentalteile und Reprisen.<sup>150</sup>

Ein weiterer musikdramaturgischer Typus ist das bereits erwähnte *underscoring*, das seinen musikalischen Ausgangsstoff zumeist aus den Liedern bezieht. Während die restliche Musik die Atmosphäre generell unterstreicht, wird das dramatische Geschehen durch *underscoring* pointiert.<sup>151</sup>

Ebenso bestehen Overtüre und *entr'acte*<sup>152</sup> aus Songmotiven. Besonders im frühen Musicaltypus sind derartige Medley-<sup>153</sup> oder Potpourri-Overtüren<sup>154</sup> häufig anzutreffen. Zweck eines solchen Auftaktes ist es, das Publikum klanglich einzustimmen auf Ort, Zeit und auch die Klangwelt des Werkes. Eine andere Möglichkeit, das Stück beginnen zu lassen, ist mit dem Prolog gegeben, welcher ebenso gesprochen wie gesungen werden kann. Hier sollen bereits der zentrale Konflikt sowie das Thema unmittelbar exponiert werden, der Zuseher ohne Umschweife mitten ins Geschehen eingeführt werden.<sup>155</sup>

Nach Lehman Engel lassen sich prinzipiell drei Songtypen feststellen: Erstens gibt es hier die *ballad*. Es handelt sich um ein besinnliches Liebeslied, dessen Musik melodios ist und einen fließenden Verlauf aufweist.

Ein weiterer Typus ist der *charm song*. Dieser soll sowohl musikalisch als auch textlich optimistisch sein und ist daher direkter als die *ballad*.

Der *comedy song* bildet die dritte Sparte von Musicalsongs. Anders als bei den beiden vorher genannten soll hier in komischer Art eine Reflektion über die Unannehmlichkeiten des Lebens stattfinden, Sprachwitz und besonderes textliches Geschick zeichnen den *comedy song* aus.

Weiters gibt es noch einige weitere Songtypen, welche nach Charakter, musikalischem Profil oder dramaturgischer Funktion unterschieden werden. Ein Beispiel ist der *list song*, in dem aufzählende Texte zu finden sind; Ein *throwaway song* begleitet Auftritte

---

<sup>149</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 691f

<sup>150</sup> Im frühen Musical dienen Reprisen – wo sie meist im zweiten Akt zu finden sind – lediglich zur Erinnerung, später im ausgereifteren „musical play“ dienen sie eher der Dramaturgie. Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 692

<sup>151</sup> Auch im Genre Film ist *Underscoring* ein wichtiges Element, es stellt sogar die Standardform der Filmmusik dar.

<sup>152</sup> Der *entr'acte* bildet das Vorspiel zum zweiten Akt.

<sup>153</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 691f

<sup>154</sup> Diese werden zumeist vom Orchestrator angefertigt.

<sup>155</sup> Vgl. Kowalke, Kim H.: Das Musical im Goldenen Zeitalter In: Geraths, Armin / Schmidt, Christian Martin (Hg): Musical. Das unterhaltende Genre. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 6), Laaber-Verlag, Laaber 2002, S. 169

oder aber auch Abgänge und lenkt von Szenenwechseln ab. Kurz vor dem Ende charakterisiert der *eleven o'clock song* den Gipfel der Handlung, Bewegungsimpulse dominieren den *rhythm song*, der *patter song* als rasches und oft humorvolles Lied ist stark vom Sprachrhythmus gekennzeichnet.<sup>156</sup>

Eine dramaturgische Eigenheit des Musicals ist die *opening number*, welche in frühesten Zeiten nicht unbedingt in Bezug zum Werk stehen muss, sondern vornehmlich das Szenarium und den tanzenden und singenden Chor einführt. Außerdem soll sie die Geräusche von zu spät kommenden Theaterbesuchern übertönen. Sie sind etwa seit den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts<sup>157</sup> eingegliedert „(...) und umreißen im Idealfall in komprimierter Form das Thema der Show.“<sup>158</sup> Die *establishing number* soll innerhalb des Musicals die neue dramatische Aktion einführen, wohingegen die *production number* eine großartige Ensembleszene darstellt, welche getanzt wird.<sup>159</sup>

## 2.5 Eigenheiten des Librettos

Anders als die Operette besitzt das Musical im Generellen ein anspruchvolles Libretto<sup>160</sup>, in dem häufig Stoffe und Motive aus der Weltliteratur verwendet werden.<sup>161</sup> Das Musicaltextbuch enthält grundsätzlich binäre Oppositionen und Wiederholungen. In den meisten Stücken sind Paare – also komplementäre Hälften, welche miteinander ein Ganzes bilden – anzutreffen. Diese beiden Teile passen zunächst aufgrund äußerer Umstände wie sozialer Herkunft, Alter, Sozialstatus und dergleichen aber ebenso aufgrund innerer Werthaltungen, Einstellungen, Ansichten und so weiter nicht zusammen. Weiters behandeln Musicals oft das Umwerben und somit eben jenen Widerspruch zu seinem „Partner“ wett zu machen, ihn von den eigenen Anschauungen zu überzeugen oder die eigenen an jene des Gegenübers anzugleichen. Nicht nur in Bezug auf Liebesbeziehungen lässt sich diese Thematik finden, sondern in jeglicher zwischenmenschlichen Verbindung. Das Ziel jedes Musicallibrettos ist auf die Überwindung der vorläufigen Hindernisse ausgerichtet, sodass sich Paare finden. Dadurch tritt aber auch die Handlung in den Hintergrund, denn diese ist vorhersehbar. Im Mittelpunkt steht hingegen die Charakterisierung. Um jedoch die Monotonie einer konventionellen Paarkonstellation von bloß zwei Hauptpersonen zu vermeiden,

---

<sup>156</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 692; Siehe *Tanz der Vampire*

<sup>157</sup> Vgl. ebenda sowie Sonderhoff / Weck, a.a.O., S. 20

<sup>158</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 692

<sup>159</sup> Vgl. ebenda, Sp. 692f sowie Wildbihler, a.a.O., S. 7ff

<sup>160</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 109

<sup>161</sup> Vgl. Schmidt-Joos, a.a.O., S. 13

kommen zumeist Nebenhandlungsdichotomien hinzu, welche mit der Haupthandlungsdichotomie korrespondieren. Somit ist eine Abwechslung zwischen der Haupt- und den Nebenhandlungen geboten. Diese Zweigliedrigkeit spiegelt sich wider in paarweise auftretenden Songs, parallel gesetzten Szenen und Situationen aber ebenso in Ensembles, welche nach ihrem jeweiligen Geschlecht zusammengestellt sind und sich in der Kostümierung, Gesinnung oder anderem unterscheiden. Innerhalb dieses dualistischen Systems finden sich dann jene Individuen, welche sich dessen bewusst sind, anders zu sein und dem Pendant auf der gegenüber liegenden Seite zu entsprechen. Sie enthüllen ihre wahren Gefühle und Gedanken in sogenannten „I am“- oder aber auch „I want“-Songs.<sup>162</sup>

## 2.6 Die Geschichte des Musicals

### 2.6.1 Der Ursprung

Das Genre Musical an sich entwickelt sich im Laufe des 20. Jahrhunderts, seine Wurzeln hat es allerdings schon früher – im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dort treffen wir eine große Zahl von Vorgängern, in denen Tanz, Gesang, Dialog und Sketche auftreten. Es handelt sich um die Minstrelshow<sup>163</sup>, das amerikanische Vaudeville<sup>164</sup>, die amerikanische Pantomime, die Extravaganza, die Burlesque und die Farce. Zu diesen amerikanischen oder großteils amerikanisierten Typen kommen europäische Importe auf den Broadway und beeinflussen das einheimische Unterhaltungstheater weitgehend.<sup>165</sup>

Ein gewissermaßen erstes Urmodell<sup>166</sup> wird 1866 zufällig aufgeführt: *The Black Crook*. Kurz nach dem Brand eines Theaters wird ein Ballett aus Frankreich in ein Schauer melodram eingegliedert, dennoch erfüllt es die wichtigsten Voraussetzungen des späteren Musicaltypus.<sup>167</sup> Gewieftes szenische Effekte charakterisieren das Werk ebenso wie großartige Kostüme und die tanzende Mädchenreihe – die *chorus line*.

---

<sup>162</sup> Vgl. Kowalke, a.a.O., S. 167f

<sup>163</sup> Vgl. Bartosch, 1981, a.a.O., S. 21

<sup>164</sup> Das Vaudeville wird lange Zeit „variety“ genannt.

<sup>165</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 693

<sup>166</sup> Es ist schwierig in der Entwicklung des Musicals „das“ erste seiner Art zu nennen. In den überwiegenden Fällen wird jedoch *The Black Crook* an dieser Stelle erwähnt.

<sup>167</sup> Es handelt sich dabei um eine Extravaganza, die frei nach Goethes *Faust* und Webers *Freischütz* gestaltet ist. Auch *Undine*- und andere Motive lassen sich darin entdecken. Musikalisch ist es eine Mixtur verschiedener populärer Melodien, wie es zu dieser Zeit üblich ist. Vgl. Kruse, Matthias: Das Musical – Definition, Produktion, Geschichte, Erfolge. In: Helms, Siegmund / Kruse, Matthias / Schneider, Reinhard (Hg): Lübbes Musical-Führer. Die 19 erfolgreichsten Stücke. Bastei-Verlag Gustav H. Lübbe, Bergisch Gladbach 1998, S. 20f; Vgl. Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 27

Musikalisch betrachtet ist das Stück hingegen sehr einfach und zusammengesetzt.<sup>168</sup> Anspruchsvoller ist da schon mehr Edward E. Rices *Evangeline* von 1874, denn alle Songs stammen aus seiner Feder – in dieser Zeit eine Neuheit.<sup>169</sup> Was das Thema betrifft, ist *Evangeline* der Burlesque näher, dennoch wird sie zuerst als amerikanische Opera Buffa bezeichnet und im Titel erscheint dann die Benennung „Extravaganza“<sup>170</sup>. Das zeigt, wie fließend die Übergänge zwischen den Formen dieser Epoche sind und wie willkürlich die Termini gewählt werden. Rice gebraucht in einer Schrift bereits die Bezeichnung *musical comedy*, welche erst gut 20 Jahre danach offenkundig werden soll.<sup>171</sup>

Besonders bedeutend in den Ursprüngen des Musicals ist das Jahr 1879. Edward Harrigan und Tony Hart führen *The Mulligan Guard Ball*, eine Reihe musikalischer Farcen, auf. Neuartig ist das Libretto, welches vom sozialen Realismus und dem amerikanischen Alltagsleben im Eldorado New York handelt.

Das englische Autorenteam William Schwenck Gilbert und Arthur Sullivan bringt im gleichen Jahr die überaus erfolgreiche Operette *H.M.S. Pinafore* nach New York. Die beiden Größen entwickeln damit ein Modell, das anderen Komponisten wie Gershwin oder Bernstein als Bezugspunkt gilt.<sup>172</sup> Operetten von Offenbach oder Strauß erreichen niemals einen derartigen Erfolg wie jene von Gilbert und Sullivan.<sup>173</sup> Dennoch ist Offenbachs musikalischer und thematischer Einfluss auf die beiden nicht abzustreiten: Sullivan mischt französische Tanzrhythmen mit englischen Kirchenhymnen sowie persiflierten Opernpathos, während Gilberts Texte von ironischem und besonders scharfzüngigem Humor ebenso strotzen wie von virtuosem Nonsens.<sup>174</sup> Das geistreiche Buch wird von der hochwertigen Musik unterstützt – das New Yorker Publikum ist begeistert.<sup>175</sup>

---

<sup>168</sup> Vgl. Bernstein, 1963, a.a.O., S.149ff; Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 23

<sup>169</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 694

<sup>170</sup> *Evangeline* wird als „Extravaganza“ bezeichnet, weil sich in dieser Zeit niemand etwas unter „Féeries“ vorstellen kann. Der Begriff wird von nun an synonym für Shows mit abgeschlossenem Charakter verwendet, die – ausgefallen und besonders wie sie sind – schwer zu betiteln sind. Vgl. Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 29

<sup>171</sup> An dieser Stelle ist anzumerken, dass Rice die Musik der ganzen Show liefert, außerdem tritt hier erstmals das „Happy End“ auf, da sich die beiden Liebenden am Schluss doch finden. Vgl. Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 30

<sup>172</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 693

<sup>173</sup> Vgl. Wildbihler, a.a.O., S. 8f; Vgl. Schubert, a.a.O. Sp. 693

<sup>174</sup> Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 16f; Gilberts britischer Humor kommt in Amerika besser an als in Kontinentaleuropa.

<sup>175</sup> Vgl. Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 33

In den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts sichert sich die *musical comedy* mit Percy Gaunts und Charles H. Hoyts *A Trip to Chinatown* im Jahr 1891, das ebenso wie das vorher genannte Werk zeitgenössische Themen beinhaltet, und vor allem mit den ab 1894 in die USA kommenden englischen *musical comedies* die Stellung.

Als erste dieser englischen Exporte erscheint *A Gaiety Girl* 1894. George Edwardes – der englische Produzent – bezeichnet das Stück bewusst als *musical comedy*. Von nun an setzt sich dieser Begriff durch.

Charakteristika der Schöpfungen sind die unsentimentale, gegenwartsbezogene Handlung und die Umgangssprache sowohl in den Texten als auch in der Musik.<sup>176</sup>

Die erste Revue wird ebenso im Jahr 1894 auf dem Broadway aufgeführt, nämlich *The Passing Show*. Revuen haben es an sich, keine einheitliche Handlung aber dennoch ein Gesamtkonzept, in das die einzelnen Nummern integriert sind, aufzuweisen. Besonders wichtig ist eine grandiose und kreative Aufmachung. Florenz Ziegfeld kreiert in Zusammenarbeit mit dem Wiener Architekten, Designer und Bühnenbildner Joseph Urban großartige und oft nachgeahmte Revuen.<sup>177</sup>

Unter den zahlreichen Immigranten befinden sich auch einige musikalisch gebildete, die gegen die Jahrhundertwende für die Broadwaytheater komponieren. Zu nennen sind beispielsweise Gustave Kerker, Ivan Caryll, Karl Hoschna oder Ludwig Engländer.<sup>178</sup>

Besonders hervor tritt allerdings Victor Herbert, weil er der Operette als Erster einen „amerikanischen Schliff“ verpasst. Seine Werke werden als Operetten bezeichnet, obgleich die Gattungen *musical comedy*, *revue*, sowie *operetta* sich zur Jahrhundertwende sowohl bezüglich des Stils als auch in der Terminologie überschneiden. Herbert verbindet die europäische Partiturtradition dann und wann mit Ragtime-Elementen.

Amerikanische Operetten schreiben ebenso Rudolf Friml und Sigmund Romberg.

Eine gänzlich andere musikstilistische Arbeitsweise finden wir zur selben Zeit bei George M. Cohan. Sein unterhaltendes Musiktheater ist derb und tendiert stark zu amerikanischen Harmonien.<sup>179</sup> Indem er das Befinden des kleinen aber klugen

---

<sup>176</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 693f

<sup>177</sup> Vgl. ebenda, a.a.O., Sp. 694

<sup>178</sup> Vgl. Lamb / Snelson, a.a.O., S. 454

<sup>179</sup> Im Gegensatz zu seinem irischen Landsmann Victor Herbert ist Cohan nicht akademisch ausgebildet, sondern Autodidakt. Außerdem entspringt er einer gänzlich anderen Tradition als Herbert. Schon früh tourt er als „Die Vier Cohans“ gemeinsam mit den Eltern und der Schwester durch die USA – sie werden zu berühmten Vaudeville-Vertretern. Er fungiert dabei als Komponist, Autor und Manager der Gruppe. Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 27; Vgl. Bering, Rüdiger: Das Musical zwischen den Weltkriegen In: Geraths, Armin / Schmidt, Christian Martin: Musical. Das unterhaltende Genre. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 6), Laaber-Verlag, Laaber 2002, S. 74

Großstadtmenschen zum Sujet macht, wird er zum Nachfolger des oben erwähnten Harrigan.<sup>180</sup>

„Die Komödien (...) [Cohans] gelten damit als Ausgangspunkt der „amerikanischen Linie“ des Musicals, die sich über George Gershwins *Lady Be Good* (...), Cole Porters *Anything Goes* (...) und Leonard Bernsteins *West Side Story* bis zu den Werken Stephen Sondheims (...) zieht.“<sup>181</sup>

Obwohl New York bereits am Ende des 19. Jahrhunderts mit der Wiener Operette – vor allem die Werke Karl Millöckers, Franz von Suppés und Johann Strauß’ sind hier zu erwähnen – Bekanntschaft schließt, ist ein tonangebender Einfluss nicht festzustellen. Erst die englischsprachige Version von Franz Lehárs *Die lustige Witwe*<sup>182</sup>, welche im Jahre 1907 am Broadway gezeigt wird, wird enorm bejubelt. So kommt es, dass bis zum Ersten Weltkrieg die aus Europa importierten Operetten<sup>183</sup> das Musiktheater beherrschen. Außerdem tanzen die Amerikaner von nun an gerne Walzer, werden regelrecht „tanzwütig“ und erfinden so wenige Zeit später *fox trot*, *turkey trot*, *grizzly bear* und *one-step*.

Diese Euphorie macht Irving Berlin 1914 in der Show *Watch Your Step* zum Thema. In dieser *syncopated musical show* kommen Modetänze wie beispielsweise der Ragtime zum Vorschein. Der Ragtime ist zwar bereits im Jahr 1898 bei Will Marion Cook und dem Stück *Clorindy, or The Origin of the Cakewalk* zu finden, allerdings ist es Berlin, dem es im Jahr 1911 gelingt, die Begeisterung für die Synkopen im Ragtime zu einem Höhepunkt zu bringen, nämlich mit dem populären Song *Alexander’s Ragtime Band*. In *Watch Your Step* unterlegt er sogar Opernarien mit Rhythmen des Ragtime<sup>184</sup> und bezeichnet dies als „Old Operas in a New Way“<sup>185</sup>. Berlin verwendet erstmals ursprünglich amerikanische Musik für das Musical.<sup>186</sup>

## 2.6.2 Die Jahre von 1915 bis 1927

Mit Jerome David Kerns „Princess Theatre Musicals“ erhält die *musical comedy* zum ersten Mal erkennbare Konturen. Meist entstehen die Stücke dieser Serie in Zusammenarbeit mit Guy Bolton und Pelham Grenville Wodehouse. Die

---

<sup>180</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 694f

<sup>181</sup> Kruse, Matthias, a.a.O., S. 25

<sup>182</sup> *The Merry Widow*

<sup>183</sup> Das sind unter anderem Stücke von Oscar Straus, Emmerich Kálmán oder Leo Fall.

<sup>184</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 694f

<sup>185</sup> Ebenda, a.a.O., Sp. 695

<sup>186</sup> Vgl. ebenda, a.a.O., Sp. 695; Vgl. Wildbihler, a.a.O., S. 9; Vgl. Bering, 2002, a.a.O., S. 175; Vgl. Schmidt-Joos, a.a.O., S. 41f

herausragenden sind: 1915 *Very Good Eddie*, 1917 *Oh, Boy!*, 1917 *Leave It to Jane*<sup>187</sup> und im Jahr 1918 *Oh, Lady! Lady!*. Diese Werke befinden sich auf einem gänzlich anderen musikalischen Niveau und stellen alles vorher Dagewesene in den Schatten, denn sie sind widerspruchsfreier als die lose verbundenen aktuellen *musical comedies* und vertrauter als die Operettenimporte. Außerdem kämpft die Wiener Operette ab dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs mit übler Nachrede, ihre exotischen Handlungszeiten und -orte, ihre überladene Musik und Szenen lassen die neuen Shows unverfälscht und neu erscheinen. Das Princess Theatre verfügt bloß über 299 Sitzplätze, die Musicals kommen mit lediglich zwei Bühnenbildern und gering besetzten Orchestern und Ensembles aus. Wesentlich für die Princess Theatre Shows ist, dass sie in der Alltagswelt der Moderne spielen, die Figuren nicht mehr als Stereotypen sondern als Charaktere auftreten und die Handlung einem logischen Aufbau folgt. Außerdem entwickelt sich das komische Element aus der Situation heraus und es werden nicht wie in der Zeit zuvor aufgesetzte Komikerwitze verwendet.

An Kerns Songs sind die musikalische Qualität<sup>188</sup> und ein authentischer, bescheidener Stil zu betonen, in den Texten von Wodehouse finden wir nicht nur geistreichen Witz, sondern ebenso eine literarische Güte mit Vorbildwirkung.

Von nun an streben die Musicalautoren danach, Handlung, Musik und Songtexte aufeinander zu beziehen<sup>189</sup>. So meint Kern im Jahr 1917:

*„(...) musical numbers should carry on the action of the play, and should be representative of the personalities of the characters who sing them. (...) In other words, songs must be suited to the action and the mood of the play”*.<sup>190</sup>

Kern wird mit diesem Anspruch und seinem Stil, in welchem er aus Einflüssen Europas und der Operette etwas Eigenständiges gestaltet, zum ersten original amerikanischen Theaterkomponisten, der für viele Musikschaffende seines Genres als Vorbild fungiert.<sup>191</sup>

Die Vorgangsweise der Princess Shows, verschiedene Elemente zu integrieren, wird in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts jedoch nicht fortgeführt, der literarischen

---

<sup>187</sup> Dieses Stück wird zwar nicht im besagten Princess Theatre gespielt, allerdings wird es im Sinne dieser Serie verfasst und zählt daher dazu.

<sup>188</sup> Mit der Verwendung des Saxophons entsteht der für Kern typisch amerikanische Sound. Vgl. Lamb / Snelson, a.a.O., S. 455

<sup>189</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 695f

<sup>190</sup> Kern, Jerome zitiert nach: Bordman, Gerald: Jerome Kern, His Life and Music. A Perfect Little Show and the Conclusion of the Annus Mirabilis. S. 143-161. Oxford University Press, New York 1980, S. 149f

<sup>191</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 696

Komponente eines Werks schenkt man kaum Aufmerksamkeit. Songs werden ohne genaue Kenntnis des Sujets verfasst, Libretto und Musik müssen keinen Bezug haben. Ja das Libretto „verkommt“ sogar zum bloßen Rahmengebilde für die Songs, welche für die Sänger-, Tänzer- und Komikergrößen dieser Zeit maßgeschneidert werden.

Ein derartiges Werk stellt *Sunny* dar. Aufgeführt 1925, thematisiert es die Aschenputtelgeschichte und wird in ihrer Gestalt von einer feststehenden Besetzung bestimmt.<sup>192</sup>

Eine wichtige musikalische Entwicklung ist die Harlem Renaissance in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts. Die Kunst und Kreativität des schwarzen Volkes zieht auch Weiße in ihren Bann, so interessieren sich nun viele für schwarze Musicals. Besonders das 1921 von Eubie Blake (Musik) und Noble Sissle (Text) entstandene Werk *Shuffle Along* wird zum Vorläufer.<sup>193</sup> Kennzeichnend für diese Musicalsorte ist ein tobendes Tanzen. In diesem Sinne erschafft das Musical *Runnin' Wild* im Jahr 1923 den Charleston.<sup>194</sup>

Überhaupt ist das Musical im Jazzzeitalter geprägt von sportiven Tanzeinlagen. In dieser Zeit liegen Unterhaltungsmusik und Jazz noch dicht nebeneinander<sup>195</sup>, und obwohl Kern selbst Vorurteile gegen dieses neue umstrittene Genre hat, verwendet er sehr früh die Harmonik des Jazz in seinen Songs. Wichtig ist der Jazz weiters auch im schwarzen Musical.

Zum Merkmal des Broadwaymusicals wird er allerdings erst durch seine „weiße Adaption“ in den Musicals von George und Ira Gershwin. Allen voran steht das erste einer brillanten Serie, nämlich *Lady, Be Good!* im Jahr 1924.<sup>196</sup> Nicht nur die Musik zeichnet dieses Werk aus, auch die Songtexte sind originell. Jazz und Blues sind in der Melodik, den beschleunigten Tempi und im scharfen Rhythmus nicht zu verkennen.<sup>197</sup> Die Texte sprühen förmlich von genialem Humor, die Sprache dient als Spielfeld für gegenwartsbezogene Floskeln und Wendungen. Nicht zu vergessen ist die Besetzung: Fred und Adele Astaire bringen dieses Stück ebenso zum Höhepunkt wie drei Jahre

---

<sup>192</sup> Außer dem Tänzer Marilyn Miller – zu dieser Zeit eine Größe – müssen auch eine Band und andere Tänzer berücksichtigt werden. Der Vertrag des Sängers, der gleichzeitig Ukulele spielt, schreibt sogar den Zeitpunkt des Auftritts vor.

<sup>193</sup> Zu dieser Zeit wird es zum ersten Mal möglich, dass schwarze und weiße Zuseher gemeinsam im Parkett sitzen dürfen, denn bisher sind Schwarze auf die Ränge beschränkt. Ebenso dürfen nun erstmals schwarze Darsteller ein Liebesduett aufführen. Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 41

<sup>194</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 696f

<sup>195</sup> Man kennt zu diesem Zeitpunkt auch noch keine Definition von „Jazz“.

<sup>196</sup> Vgl. Schubert, a.a.O, Sp. 697; Vgl. Wildbühler, a.a.O., S. 9f

<sup>197</sup> Vgl. Schmidt-Joos, a.a.O., S. 47

danach das für sie verfasste Werk *Funny Face*. Die Stimmung erscheint beschwingt und dennoch ironisch.<sup>198</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Gershwin-Musicals der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts<sup>199</sup> gemeinsam mit den ähnlichen Shows von Vincent Youmans<sup>200</sup> den begeisterten Ton und die Geschwindigkeit ihrer Zeit repräsentieren.

In den Jahren zwischen 1924 und 1928 erlebt merkwürdigerweise auch die totgeglaubte Operette als *Viennese-American operetta* eine Renaissance am Broadway. So werden Werke wie *The Student Prince in Heidelberg*<sup>201</sup> und *The New Moon*<sup>202</sup> von Romberg ebenso aufgeführt wie Frimls *Rose-Marie*<sup>203</sup> und das Stück *The Vagabond King*<sup>204</sup>.

Jetzt ist das amerikanische Unterhaltungstheater schon genügend eigenständig und konturiert, um immer ins Ausland – vor allem nach England – exportiert werden zu können.<sup>205</sup>

### 2.6.3 Die Entwicklung in den Jahren 1927 bis 1943

Im Jahr 1927 feiert ein für die Musicalgeschichte bedeutendes Werk Premiere: *Show Boat*. Die Musik stammt von Kern, das Libretto und die Songtexte sind von Hammerstein II. In der Gattungszuordnung ist man sich jedoch nicht sicher und so bezeichnen Historiker und Kritiker das als „all-american musical comedy“ angekündigte *Show Boat* als „operetta“ oder sogar „light opera“.<sup>206</sup> Das liegt wohl daran, dass das Stück der *musical comedy* im musikalischen Anspruch überlegen ist<sup>207</sup> und weniger auf die europäische Tradition verweist als die Operette.<sup>208</sup>

*Show Boat* basiert auf einem Roman Edna Ferbers, das in tragischer Weise auf die gegenwärtigen Rassenprobleme eingeht. Neu und experimentell erscheinen ein weißer und ein schwarzer Chorus von Tänzern und Sängern. Teilweise ist die Musik der jener einer Operette sehr ähnlich, weil sie im Vergleich mit der *musical comedy* viel dichter strukturiert ist und die dramaturgische Einheit unterstützt. Das Werk enthält ein seriöses Sujet und die einzelnen Elemente des Musicals – Libretto, Musik, Tanz und Songtexte –

---

<sup>198</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 697

<sup>199</sup> Das sind 1925 *Tip-Toes*, 1926 *Oh, Kay!*, 1927 *Funny Face* und *Girl Crazy* im Jahr 1930.

<sup>200</sup> Beispielsweise das von Vincent Youmans 1925 verfasste *No, No, Nanette* (Text: Irving Caesar);

<sup>201</sup> 1924

<sup>202</sup> 1928

<sup>203</sup> 1924

<sup>204</sup> 1925

<sup>205</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 697

<sup>206</sup> Noch im Jahr 1956 nennt Leonard Bernstein *Show Boat* eine Operette. Bernstein, 1956, a.a.O., S. 162

<sup>207</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 697f

<sup>208</sup> Vgl. Sonderhoff / Weck, a.a.O., S. 48ff; Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 52ff

gehen ineinander über, wodurch *Show Boat* einen wichtigen Wegbereiter für das *musical play* darstellt.<sup>209</sup>

Im selben Jahr bringen auch George und Ira Gershwin ein bahnbrechendes Werk auf die Bühne: *Strike Up the Band*.<sup>210</sup> Der Text kommt von George S. Kaufman. In diesem wie in den beiden folgenden Werken *Of Thee I Sing* 1931 und *Let'Em Eat Cake* aus dem Jahre 1933<sup>211</sup> werden Gesellschaft und Politik karikiert. Weil die Satire in *Strike Up the Band* allerdings zu scharf ausfällt, kann es erst in ihrer abgeflachten Fassung 1930 erfolgreich aufgeführt werden.<sup>212</sup> Das zweitgenannte Stück *Of Thee I Sing* ist sofort überaus erfolgreich und erhält sogar den Pulitzerpreis<sup>213</sup> für Drama – als erstes Musical überhaupt!<sup>214</sup>

Die Werke der Gershwin-Brüder erinnern aufgrund der komisch-satirischen Ebene, aber auch durch die Musik, an die Gilbert- und Sullivan-Operetten. Immer mehr driften sie von der *song-and-dance show* ab und ein musikalisch modelliertes Konzept kristallisiert sich allmählich heraus. Ira Gershwin ist sich dieser Differenz bewusst, bezeichnet er die Werke doch als „operetta“ oder genauer „satirical operetta“.<sup>215</sup> Dennoch sind die Werke mit romantischen Operetten von Friml oder Romberg nicht vergleichbar.<sup>216</sup> Bernstein sieht sie als Musical, da sie thematisch und sprachlich original amerikanisch sind.<sup>217</sup>

Zu Beginn der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts erfährt die blühende Broadwayproduktion einen Einsturz. Die wirtschaftliche Depression zwingt viele Häuser, den Betrieb einzustellen, die Zahl der Produktionen sinkt.<sup>218</sup> Außerdem wird der neue Tonfilm ein immer größerer Konkurrent. Hollywood stellt nach *The Jazz Singer* 1927 vornehmlich Musicalfilme her, ab dem Jahr 1933 ist sogar eine eigene

---

<sup>209</sup> Bering bezeichnet *Show Boat* als erstes Book Musical, denn „Gesungen wird, wenn die Gefühle so groß, die Situationen so zugespitzt oder die Stimmungen so stark sind, dass Worte nicht mehr genügen.“ Bering, 2006, a.a.O., S. 52

<sup>210</sup> Vgl. <http://gershwin.at>; <http://www.classical.net/music/comp.lst/gershwin.html>

<sup>211</sup> Diese beiden Stücke entstehen gemeinsam mit Kaufman und Morrie Ryskind.

<sup>212</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 698

<sup>213</sup> Vgl. Lamb / Snelson, a.a.O., S. 457

<sup>214</sup> Die Statuten verbieten, dass auch die Musik ausgezeichnet wird. Vgl. Bernstein, 1963, a.a.O., S.160ff;

<sup>215</sup> Gershwin, Ira: *Lyrics on Several Occasions*, London. A selection of stage & screen lyrics written for sundry situations; and now arranged in arbitrary categories. To which have been added many informative annotations & disquisitions on their why & wherefore, their whom-for, their how; and matters associative, Limelight Editions, New York 1997, S. 331; Vgl. Traubner, Richard: *Operetta. A Theatrical History*. 2. überarbeitete Ausgabe, Routledge, New York 2003, S. 415 sowie Furia, Philip / Lasser, Michael L.: *America's Songs: the History behind the Songs of Broadway, Hollywood and Tin Pan Alley*. Routledge, New York 2006, S. 97

<sup>216</sup> Vgl. Schubert, a.a.O.; Sp. 698; Vgl. Wildbihler, a.a.O., S. 9ff

<sup>217</sup> Vgl. Bernstein, 1956, a.a.O., S.161

<sup>218</sup> Vgl. Schmidt-Joos, a.a.O., S. 52f

Entwicklung des Musicalfilms zu erkennen. In diesem Jahr werden nämlich der erste Film mit Ginger Rogers und Fred Astaire sowie das Stück *42nd Street* mit den besonderen Choreographien von Busby Berkeley gezeigt.

Der Regisseur Vincente Minnelli und seine Werke *Meet Me in St. Louis*<sup>219</sup> und *An American in Paris*<sup>220</sup> bringen das Genre gemeinsam mit dem Filmmusical *Singin' in the Rain*<sup>221</sup> von Gene Kelly zum Höhepunkt.<sup>222</sup>

Daneben werden auch die erfolgreichen Broadwayproduktionen verfilmt. Umgekehrt können auch Musicals auf Filmen basieren. So bezieht sich zum Beispiel das Musical *Sweet Charity*<sup>223</sup> von Cy Coleman auf *Die Nächte der Cabiria*<sup>224</sup> von Federico Fellini, *Das Lächeln einer Sommernacht*<sup>225</sup> von Ingmar Bergmann bietet die Grundlage für Stephen Sondheims Musical *A Little Night Music*<sup>226</sup>, Andrew Lloyd Webber verwendet für *Sunset Boulevard*<sup>227</sup> die gleichnamige Filmproduktion<sup>228</sup> von Billy Wilder.

Wie bereits oben erwähnt wird, stellt der Musicalfilm einen großen Konkurrenten für die Musiktheaterproduktion dar. Dazu kommt noch, dass der Film große Anziehungskraft nicht nur auf die Stars des Musicals, sondern auch auf die Texte, Regisseure und Komponisten ausübt. Daher ist es einfach zu erklären, warum die großen Musickomponisten und Songwriter wie Porter, Kern, Gershwin, Berlin und Rogers allesamt auch in der Filmbranche tätig sind.<sup>229</sup>

In den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts entstand eine große Zahl von Musicals, die vor allem in satirischer Weise mit Gesellschaft und Politik umgehen. Begründen lässt sich diese Tendenz sehr wahrscheinlich als Reaktion auf ein verändertes Bewusstsein nach Depression und dem berüchtigten New Deal<sup>230</sup>. Auch als Kampfansage an die Filmfabrik Hollywoods werden die neuen spritzigen Texte gedeutet.<sup>231</sup> In diesem Sinne schaffen Berlin *Face the Music*<sup>232</sup> und *As Thousands Cheer*<sup>233</sup>, Porter *Red, Hot and*

---

<sup>219</sup> 1944

<sup>220</sup> 1951

<sup>221</sup> 1952

<sup>222</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp 698

<sup>223</sup> 1966

<sup>224</sup> 1957

<sup>225</sup> 1955

<sup>226</sup> 1973; Vgl. Bartosch, 1981, a.a.O., S. 67f

<sup>227</sup> 1993

<sup>228</sup> 1950; Der deutsche Filmtitel lautet: „Boulevard der Dämmerung“

<sup>229</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 698f; Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 58ff

<sup>230</sup> New Deal bedeutet „Neuverteilung der Karten“ und ist das Synonym für eine Serie von Wirtschafts- und Sozialreformen in den Vereinigten Staaten Amerikas, um die Folgen der Depression zu mindern.

<sup>231</sup> Vgl. Schmidt-Joos, a.a.O., S. 53

<sup>232</sup> 1931

*Bluel*<sup>234</sup> und *Leave It to Me!*<sup>235</sup>, Harold Arlen *Hooray for What!*<sup>236</sup> und Rodgers *I'd Rather Be Right*<sup>237</sup>.

Harold Rome produziert mit *Pins and Needles*<sup>238</sup> ein sehr erfolgreiches Musical. Es erscheint im losen Revueformat, wird von der Textilarbeiterinnengewerkschaft initiiert und von Laien dargestellt. In ebenso bissigem wie witzigem Ton thematisiert Rome darin sowohl den reaktionären Frauenverband DAR<sup>239</sup> als auch Hitler und Mussolini.<sup>240</sup>

Der New Deal beinhaltet auch den Arbeitsmarkt für Theaterkünstler. So schreibt Marc Blitzstein<sup>241</sup> im Jahr 1937 das Stück *The Cradle Will Rock*, die Regie übernimmt Orson Welles. Es ist ein „Play in Music“, das den Einfluss von Weills *Dreigroschenoper*<sup>242</sup> – bezüglich des trockenen Songstiles – nicht abstreiten kann. Darin geht es um den Arbeitskampf. Für die Geschichte des Musicals ist dieses Werk ausschlaggebend, weil *The Cradle Will Rock* in seinen Aufführungen variiert wird. Weil es zu radikal scheint, soll die Premiere abgewendet werden, indem das ursprünglich damit betraute Theater nicht mehr verfügbar wird und den Schauspielern und Musikern durch die Gewerkschaft untersagt wird, in anderen Häusern aufzutreten. Also spielen die Schauspieler schließlich im Zuschauerraum, am Klavier begleitet von Blitzstein selbst.<sup>243</sup>

Kurt Weill emigriert im Jahr 1935 nach Amerika und findet sich mit den Institutionen des New Yorker musikalischen Unterhaltungstheaters bestens zurecht. Ihm liegt es am Herzen, dieses voranzutreiben. *Johnny, Johnson*<sup>244</sup>, das einen politischen Hintergrund aufweist, etabliert ihn am Broadway. Das nächste Stück *Knickerbocker Holiday*<sup>245</sup> wird sogar 1944 verfilmt<sup>246</sup>.

Obwohl es viele gesellschafts- und politikkritische Elemente im Musical der 30er Jahre gibt, überwiegen dennoch jene Stücke mit eskapistischen Sujets.

---

<sup>233</sup> 1933

<sup>234</sup> 1936

<sup>235</sup> 1938

<sup>236</sup> 1937

<sup>237</sup> 1937

<sup>238</sup> 1937

<sup>239</sup> DAR ist die Abkürzung für „Daughters of the American Revolution“.

<sup>240</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 699; Vgl. Wildbihler, a.a.O., S. 10; Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 67f

<sup>241</sup> Er ist ein Schüler von Nadia Boulanger und Arnold Schönberg.

<sup>242</sup> Vgl. Bartosch, 1981, a.a.O., S. 18

<sup>243</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 699f

<sup>244</sup> 1936

<sup>245</sup> 1938; Der gesamte Text stammt von Maxwell Anderson.

<sup>246</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 700

Besonders zu nennen ist *Anything Goes* aus dem Jahr 1934 von Cole Porter, der neben Richard Rodgers zu den produktivsten Theaterkomponisten dieser Zeit zählt. Musikalisch bringt *Anything Goes* zwar keine Neuerungen, allerdings kräftigt es das Niveau der *musical comedy*.

Formal verändert sich das Musical in dieser Phase nicht, die ungekürzte Fassung von Gershwins *Porgy and Bess*<sup>247</sup> scheint der Oper näher zu sein als dem Musical und präsentiert einen frühen Vertreter der Broadway-Oper, wie sie Weill in späteren Jahren konstituieren möchte.

Ein Fortschritt ist hingegen im Bereich des Tanzes im Laufe der 30er bis zu den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts zu verzeichnen. Bisher bestimmen Gesellschafts-, Mode- und Steptanz sowie Chorus-Line-Choreographien die tänzerische Komponente des Musicals. Diese hat keinerlei Beziehung zur Handlung, denn künstlerische Faktoren kommen vor dem musischen Gehalt. Ballettszenen sind bestenfalls in der Revue anzutreffen.<sup>248</sup>

Richard Rodgers (Musik) und Lorenz Hart (Texte) bringen in *On Your Toes*<sup>249</sup> zum ersten Mal ein modernes Ballett auf die Musicalbühne. Choreographiert werden die Ballettsequenzen von George Balanchine. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass sich das Ballett nicht nur auf die Handlung bezieht, sondern eine Sequenz – namentlich *Slaughter on Tenth Avenue* – sogar den Höhepunkt des musikdramatischen Geschehens darstellt. Mit diesem Werk erhält der Tanz von nun an einen ganz anderen Stellenwert.

Ebenfalls von Rodgers und Hart stammt *Pal Joey* aus dem Jahr 1940. Die darin erscheinende Tanzszene *Joey Looks Into the Future*<sup>250</sup> lässt bereits Sequenzen wie das Traumballett in *Oklahoma!* vorausahnen. Folgenreicher ist aber das Libretto von John O'Hara, das die Geschichte des Antihelden – dem skrupellosen Bar-Entertainer – erzählt. Das Musical ist jetzt nicht mehr naiv und optimistisch, sondern realistisch, bitter und ernst. Es ist sozusagen erwachsen geworden, Skepsis und Schärfe kennzeichnen die Texte.<sup>251</sup>

Von den *musical comedy*-Konventionen hebt sich auch Kurt Weills *Lady in the Dark*<sup>252</sup> ab, indem es einen engen Bezug von Musik und Drama schafft. Es geht darin um die

---

<sup>247</sup> 1935

<sup>248</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 700

<sup>249</sup> 1936; Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 78

<sup>250</sup> Die Choreographie übernimmt Robert Alton.

<sup>251</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 700f

<sup>252</sup> 1941

Psychoanalyse, wiederum ein ernster Inhalt. In drei selbstständigen Traumsequenzen ertönen Musik und Songs.<sup>253</sup>

#### 2.6.4 Die Jahre 1943 bis 1964

Das 1943 aufgeführte *Oklahoma!* von Rodgers (Musik) und Hammerstein II (Texte) leitet eine neue Epoche in der Musicalgeschichte ein. Es ist die erste gemeinsame Schöpfung der beiden Autoren, welche zuvor jeder für sich ein seriöseres und vor allem kohärenteres Musical angestrebt haben. Nach dem Tod Harts arbeitet Rodgers nur noch mit Hammerstein<sup>254</sup>. Neu an ihrer Vorgehensweise ist, dass sie die Musik erst nach die Entwicklung der Songtexte stellen, wodurch das Ganze dramatisch ausgereifter wird. In dieser großen Schaffensphase entstehen *Oklahoma!*, *Carousel*<sup>255</sup>, *South Pacific*<sup>256</sup> und *The King and I*<sup>257</sup>. Mit dieser Riege an Meisterwerken werden die beiden Autoren zu einer amerikanischen Musicalinstitution.<sup>258</sup>

*Oklahoma!* stellt basierend auf der Gründung des amerikanischen Staates Oklahoma eine Liebesgeschichte dar. Erstmals wird also die Geschichte des Landes zum Inhalt gemacht und im Stil des amerikanischen Folklorismus präsentiert, wie wir ihn zeitgleich auch in den Balletten Aaron Coplands beobachten können. In *Oklahoma!* gelingt es, die musiktheatralischen Strömungen der Zeit – wie sie in *Lady in the Dark*, *Show Boat* und *Pal Joey* zu finden sind – zusammenzufassen und das „integrierte“ *musical play* einzuführen. Dieses bildet das Ideal – ein im Vergleich seriöses Drama, in dem sich eine natürliche Einheit von Musik, Tanz und Handlung offenbart. Daneben besteht die gewohnte *musical comedy* weiter.

Obwohl *Lady in the Dark* einen intellektuellen Aspekt nicht unberührt lässt, wird dieser in *Oklahoma!* nicht weitergeführt, sondern es erscheint eher volkstümlich und feinsinnig. Das Libretto erhält dennoch einen wichtigen Stellenwert, es stützt sich auf ein Werk von Lynn Riggs<sup>259</sup>. Dieses Procedere, Bühnenwerke oder auch andere literarische Schöpfungen zu Musicals zu verarbeiten, wird von nun an gebräuchlich.<sup>260</sup>

---

<sup>253</sup> Vgl. Schubert, a.a.O. Sp. 701

<sup>254</sup> Bis dieser 1960 stirbt;

<sup>255</sup> 1945

<sup>256</sup> 1949; Es erhält den Pulitzerpreis.

<sup>257</sup> 1951

<sup>258</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 701

<sup>259</sup> Es heißt *Green Grow the Lilacs* und stammt aus dem Jahr 1931.

<sup>260</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 701

Das *musical play* oder integrierte Musical wird im engeren Zusammenhang *book musical* genannt, denn die fortlaufende Handlung wird sowohl im Text als auch in der Musik und im Tanz vorangetrieben. Weiters lässt sich der Begriff *book musical* auch auf die Stücke davor anwenden, wenn sich das Musical auf eine Handlung stützt, was in der Revue beispielsweise ja nicht der Fall ist.

Neuartig erscheint in *Oklahoma!* die Eröffnung, weil das Werk mit *Oh, What a Beautiful Mornin'* – einem lyrischen Song – beginnt, anstatt mit der üblichen anonymen *chorus line*. So wird bereits zu Beginn eine gewisse Stimmung erzeugt, die singende Gestalt illustriert musikalisch seine Persönlichkeit. Weiters werden erstmals Reprise nach musikdramaturgischen Aspekten und der Song als charakterisierendes Attribut verwendet. Die Lieder erscheinen textlich recht einfach, jedoch für das Theater wirksam, die klangvolle Musik ergänzt sie zu einer Einheit. Auch die Ballettszenen – von Agnes de Mille entworfen – unterstützen die einzelnen Sequenzen in ihrer charakterisierenden Wirkung. Somit wird die Stellung des Choreographen gehoben und steht nun ebenbürtig neben Librettist, Songtexter und Komponist.<sup>261</sup>

Dieses Integrationsprinzip wird von Hammerstein und Rodgers im Musical *Carousel*<sup>262</sup> fortgeführt: Anstelle der traditionellen Medley-Ouvertüre öffnet sich der Vorhang mit dem *Carousel Waltz*, der auf musikalische Figuren im späteren Stück hindeutet und, von einer Ballettpantomime<sup>263</sup> begleitet, die Handlung aufbereitet. Hier werden in den durchlaufenden Sequenzen Musik und Dialoge eng verbunden<sup>264</sup>, wodurch das Musical ähnlich einer Oper oft durchkomponiert erscheint.<sup>265</sup>

Seit den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts tritt das Musical viel geschlossener in Erscheinung, es möchte seit langem höheren Ansprüchen genügen und so ist es der *Broadway opera*, wie wir sie von Weill proklamiert und 1947 mit *Street Scene* verwirklicht sehen, schon sehr nahe.<sup>266</sup>

Emigriert nach Amerika, macht Weill es sich zur Aufgabe eine original amerikanische Oper zu erschaffen. Dafür nutzt er den Raum zwischen *musical comedy* und Oper. Spielstätte soll der Broadway sein, da er nur diesen für den „Lebensraum“ substantiellen, amerikanischen Theaters hält. Er meint weiters, dem Publikum im „Land

---

<sup>261</sup> Vgl. ebenda, Sp. 701 ff; Vgl. Wildbihler, a.a.O., S. 11

<sup>262</sup> Nach dem Bühnenstück *Liliom* von Ferenc Molnár; *Carousel* wird 1945 uraufgeführt.

<sup>263</sup> Die Choreographie stammt wiederum von Agnes de Mille.

<sup>264</sup> Diese Technik nennt sich *musical scene*.

<sup>265</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 702; Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 83ff

<sup>266</sup> Weill feiert mit seinem Stück *One Touch of Venus* im Jahr 1943 seinen größten Erfolg im Musical.

der unbegrenzten Möglichkeiten“ einen besseren Geschmack zutrauen und eine niveauvollere populäre Musik antreffen zu können. Daher ist es auch nachvollziehbar, dass er in der amerikanischen Oper eben diese Eigenschaften der populären Musiktheatertradition anstrebt. Weiters sollen in dieser neuen Gattung die Komponenten Handlung und Dialog durch eine gemeinsame musikalische Struktur verbunden sein.<sup>267</sup>

Kurt Weill selbst nennt *Street Scene* ein dramatisches Musical, aber auch „Oper“ oder „Musical Play“ werden von ihm zur Bezeichnung dieses Werkes verwendet. Dem letzten Broadway-Stück Weills *Lost in the Stars*<sup>268</sup> gibt er den Namen „musical tragedy“.

Zum Genre der Broadwayoper – wenn man es als ein Subgenre der Gattung Musical sieht – zählen bloß wenige Werke. Zu nennen sind *Regina*<sup>269</sup> von Blitzstein, *The Most Happy Fella*<sup>270</sup> von Frank Loesser<sup>271</sup> sowie *West Side Story*<sup>272</sup> von Bernstein. Allerdings ist es auch möglich, unter dem Terminus „Broadwayoper“ eine ambitionierte Prägung im musikalischen Unterhaltungstheater zu sehen, wie Sondheim beweisen wird.

Loesser schafft mit seinen *Guys and Dolls* im Jahr 1950 ein besonders erfolgreiches Werk mit einem anspruchsvolleren Musikverständnis, welches sich vor allem im bereits erwähnten *The Most Happy Fella* deutlich zeigt. Er möchte seine Werke jedoch nicht als Oper oder Volksoper gedeutet sehen, sondern als Musical.<sup>273</sup>

Der Komponist kommt anders als Blitzstein und Weill nicht aus der ernsten Musik. *The Most Happy Fella* besteht aus drei Akten und kann opernähnliche Charakteristika nicht verleugnen. Wenige gesprochene Dialoge sowie Leitmotiv- und Rezitativtechnik bestimmen das Stück. Loesser gibt gleichsam wie Weill den Figuren und dramatischen Situationen entsprechende musikalische Stile.<sup>274</sup>

Im Jahr 1949 denkt ebenso Bernstein erstmals daran, ein Stück zwischen Oper und *musical comedy* zu komponieren. Er schmiedet bereits Pläne für *West Side Story*<sup>275</sup>, das seiner Ansicht nach „ (...) eine tragische Geschichte mit den Mitteln und im Stil eines

---

<sup>267</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 702

<sup>268</sup> 1949

<sup>269</sup> 1949

<sup>270</sup> 1956

<sup>271</sup> Loesser ist bereits ein angesehener Songtexter in Hollywood, als er beschließt, selbst Musik zu komponieren.

<sup>272</sup> 1957

<sup>273</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 702f

<sup>274</sup> Vgl. Lebenda, Sp. 703; Vgl. Wildbihler, a.a.O., S. 10f; Bering, 2006, a.a.O., S. 96

<sup>275</sup> Bernstein, Leonard: Auszüge aus dem „West Side Story“-Logbuch, In: Bernstein, Leonard: Erkenntnisse, Albrecht Knaus Verlag, Hamburg. 1983, S. 84-88, hier S. 84

Musicals erzählt und nie Gefahr läuft, in „Oper“ auszuarten.“<sup>276</sup> Dass es allerdings schwierig ist, ein Werk zu erzeugen, das man eindeutig entweder Musical oder Oper zuordnen kann, dessen wird er sich bald bewusst. Bernstein produziert erfolgreich die Musicals *On the Town*<sup>277</sup>, *Wonderful Town*<sup>278</sup> und das musikalisch niveauvolle *Candide*<sup>279</sup>, bevor *West Side Story* im Jahr 1957 uraufgeführt wird. *Candide* wird von Bernstein eine „Comic Operetta“ genannt, denn stilistisch erinnert das Werk an die karikierenden Operetten Gilberts und Sullivans.

Bemerkenswert aber ungewöhnlich sind die intensiven Tanzsequenzen in *On the Town*, dessen Handlung aus dem bereits im Jahr 1944 entstandenen Ballett *Fancy Free* hervorgeht, jedoch eine andere Musik aufweist. Jerome Robbins ist in beiden Versionen des Stoffes für die Choreographie zuständig. Er ist es, der vorschlägt, in *West Side Story* eine moderne Version von *Romeo und Julia* zu erzeugen.<sup>280</sup> Robbins choreographiert das Werk nicht nur, sondern er führt auch Regie. Von nun an erhält der Tanz im Musical einen anderen Stellenwert und eine neuartige dramaturgische Funktion. Das Textbuch der *West Side Story* ist außerordentlich kurz, denn der Tanz fungiert als zusätzlicher Handlungsträger. Bernstein selbst schreibt die Ballettszenen, Robbins liefert dazu charakteristische Tanzstile. Jazz prägt die Partitur, verbunden mit einer sinfonischen Struktur. Der musikalische Prolog, in dem im Tanz bereits die wichtigsten Konflikte der Handlung angedeutet und der musikalische Grundstoff präsentiert werden, ersetzt die traditionelle Ouvertüre.<sup>281</sup>

Das Musical gelangt in der Zeit zwischen 1943 und 1964 – *Oklahoma!* einerseits und *Fiddler on the Roof*<sup>282</sup> andererseits bilden die Eckpunkte – zu seiner klassischen Form. In diesen beiden Jahrzehnten entstehen die Rodgers / Hammerstein-Klassiker, Berlin komponiert *Annie Get Your Gun*<sup>283</sup> und *Finian's Rainbow*<sup>284</sup>, Porter bringt *Kiss Me Kate*<sup>285</sup> auf die Bühne und Willson *The Music Man*. Jerry Herman wird mit seinem Werk *Hello, Dolly!* im Jahr 1964 besonders erfolgreich.<sup>286</sup>

---

<sup>276</sup> Ebenda, S. 84

<sup>277</sup> 1944

<sup>278</sup> 1953; Beide entstehen in Zusammenarbeit mit den Autoren Betty Comden und Adolph Green.

<sup>279</sup> 1956

<sup>280</sup> Vgl. Bernstein, 1983, a.a.O., S. 84

<sup>281</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., 703f

<sup>282</sup> Der deutsche Titel von *Fiddler on the Roof* lautet *Anatevka*.

<sup>283</sup> 1946

<sup>284</sup> 1947

<sup>285</sup> 1948

<sup>286</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 704

Bedeutend für die Geschichte des Musicals ist die Zusammenarbeit des Autors Alan Jay Lerner und des Komponisten Frederick Loewe in den 40er und 50er Jahren des 20. Jahrhunderts. So entstehen *Brigadoon*<sup>287</sup>, *Paint Your Wagon*<sup>288</sup>, *Camelot*<sup>289</sup> und das überaus erfolgreiche *My Fair Lady*<sup>290</sup>. Vorlage zum letztgenannten Werk ist *Pygmalion* von George Bernard Shaw. Es wird in vielen Sprachen und Ländern aufgeführt und aufgenommen. Im deutschen Sprachraum verbreitet es den Begriff „Musical“ und macht die neue Gattung populär ab der Deutschlandpremiere im Jahr 1961.<sup>291</sup> Wird Lotar Olias' *Heimweh nach St. Pauli* bei seiner Erstaufführung 1954 noch als „Revue-Operette“ präsentiert, so erhält die Neufassung 1962 den Untertitel „ein Hamburger Musical“.<sup>292</sup>

Ob es eine deutsche Ausprägung des Genus gibt, gilt seit jeher als umstritten. Im Jahr 1994 beschäftigt sich der Erste Deutsche Musical-Kongress mit dieser Frage.<sup>293</sup> Es lässt sich zwar eine regelrechte Musicalbegeisterung im deutschen Sprachraum feststellen, dennoch stützt sich diese doch eher auf internationale Produktionen, zu denen beispielsweise die Werke von Andrew Lloyd Webber, Claude-Michel Schönberg oder Alain Boubil gehören.

Die Ära des klassischen Musicalzeitalters endet mit *Fiddler on the Roof* im Jahr 1964, neue Entfaltungen kündigen sich bereits an. Der vorher genannte Choreograph und Regisseur Robbins übernimmt auch in *Fiddler on the Roof* die Verantwortung seiner Fachbereiche. Der Regisseur, welcher häufig aber nicht unbedingt auch als Choreograph tätig ist, wird nun immer wichtiger, da er das Werk wesentlich prägt. So enthält *Fiddler on the Roof* ein vorgegebenes Konzept.<sup>294</sup>

### 2.6.5 1964 bis zur Jahrtausendwende

Wie oben erwähnt, sind Choreographen, die auch Regie führen – wie Jerome Robbins, Bob Fosse, Michael Bennett, Gower Champion oder Michael Kidd – wesentlich entscheidend für den Charakter eines Stückes. Das tänzerische Element gewinnt immer

---

<sup>287</sup> 1947

<sup>288</sup> 1951

<sup>289</sup> 1960

<sup>290</sup> 1956

<sup>291</sup> Vgl. Bartosch, 1981, a.a.O., S. 12

<sup>292</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 704

<sup>293</sup> Er wird in Berlin abgehalten. Vgl. Jansen, Wolfgang: Musical kontrovers. Der 1. Deutsche Musical-Kongress. Eine Dokumentation. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst – Band 3, Weidler Buchverlag, Berlin 1994

<sup>294</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 704f

mehr an Bedeutung und kann sich in einigen Werken sogar gegenüber dem Dialog durchsetzen. So verzichtet Fosse in *Dancin'*<sup>295</sup> zur Gänze auf Textbuch und Musik. Zu ernster aber auch Unterhaltungsmusik wird eine Reihe von Tanznummern hinzugefügt. Ebenso in Marvin Hamlischs *A Chorus Line*<sup>296</sup> dominiert der Tanz, doch es basiert auf einem – wenn auch loseren – Libretto. So gesehen entfernt es sich weit vom *musical play*, denn trotz dem stets wahrnehmbaren Thema besitzt es keine chronologisch ablaufende Handlung, sondern eine nicht-lineare Struktur. Diese Struktur charakterisiert das *concept musical*, das wir auch bei Sondheim's *Company*<sup>297</sup> verwirklicht sehen. Das lose gegliederte Libretto im *concept musical* führt in Bezug auf die Musik zu einer anderen dramaturgischen Funktion. Im herkömmlichen *book musical* ist Musik in die Handlung integriert, hier hingegen sind musikalische Sequenzen und Songs nur bedingt in das Libretto eingegliedert. Sie bilden kleine musikdramatische Einheiten – so beispielsweise in *A Chorus Line* – oder dienen dem Kommentar wie in *Company*.<sup>298</sup> Die Technik, der Musik eine kommentierende Funktion zuzuweisen, existiert bereits in der Arbeit Weills und Lerner's im Jahr 1948, nämlich in *Love Life*. Die beiden Autoren nennen es „Vaudeville mit Handlung“<sup>299</sup>, wodurch es die Frühform des *concept musicals* verkörpert.<sup>300</sup>

Das *concept musical* wird in seiner Form gelockert, in der voranstehenden Idee soll es allerdings geschlossen und einheitlich sein, weswegen der Regisseur als die Person, die die Idee in die Realität umsetzt, in diesem Musicaltyp einen besonderen Rang einnimmt. Für die Entstehung eines Werkes wesentlich ist auch der Produzent.

In der Kooperation von Harold Prince und Stephen Sondheim entstehen die bedeutenden Vertreter dieses Typs, nämlich *Company* und *Follies*<sup>301</sup>, welches inhaltlich auf den Untergang des „American Dream“ abstellt. Bildlich werden abzureißende Theater dargestellt, in denen der glanzvollen Vergangenheit gehuldigt wird.<sup>302</sup> In der Musik parodiert Sondheim Musicalstile der großen erfolgreichen Jahre.

---

<sup>295</sup> 1978

<sup>296</sup> 1975

<sup>297</sup> 1970

<sup>298</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 705f

<sup>299</sup> Vgl. ebenda, Sp. 705

<sup>300</sup> Vgl. ebenda, Sp. 705f sowie Lamb / Snelson, a.a.O., S. 463

<sup>301</sup> 1971

<sup>302</sup> Vgl. Jansen, 2008, a.a.O., S. 95f

*A Chorus Line* erfährt in der 15-jährigen Laufzeit 6.137 Aufführungen und hält somit als am längsten laufendes Musical den Rekord bis zur Londoner Produktion von Webbers *Cats* im Jahr 1996.<sup>303</sup>

Betrachtet man die Musik im Musical der 60er Jahre, so lässt sich ein Bruch verzeichnen. Rock'n'Roll und Rockmusik bestimmen seit den 50ern die Populärmusik Amerikas, dennoch finden sich diese Strömungen im Broadwaymusical nicht. Während Jazz und Ragtime in die Musik des Broadways integriert worden sind, sieht man in der Rockmusik keine Eignung für das Musiktheater. Oft empfinden Komponisten sogar Abscheu für die neue Musikrichtung.

1960 wird Charles Strouses (Musik), Lee Adams' (Liedtexte) und Michael Stewarts (Libretto) *Bye Bye Birdie* aufgeführt, das den Rock'n'Roll zum Inhalt hat – doch in stark sarkastischer Weise.<sup>304</sup> Das erste Rockmusical kommt erst 1968 auf den Broadway: *Hair*<sup>305</sup> von Galt MacDermot.<sup>306</sup> Es thematisiert den „Summer of Love“ in ihrer Philosophie, dem spezifischen Stil sowie in der musikalischen Umsetzung.<sup>307</sup> Derselbe komponiert drei Jahre später ebenso in diesem Stil *Two Gentlemen of Verona*. Zur Gattung des Rockmusicals zählen weiters *Godspell*<sup>308</sup> von Stephen Schwartz sowie Jim Jacobs' und Warren Caseys *Grease*. Hier wird in satirischer Art auf die Rock'n'Roll-Jugend der 50er Jahre geblickt, was sich auch auf den musikalischen Stil des Stücks auswirkt.

Dennoch bleibt es für die Rockmusik schwierig, sich auf dem Terrain der Theatermusik zu etablieren, andererseits wollen „echte Rockanhänger“ in den Rockmusicals keine authentische Form der Rockmusik sehen.<sup>309</sup>

Die *Rocky Horror Show*<sup>310</sup> von Richard O'Brien verbindet Elemente aus Science-Fiction mit solchen aus Horrorfilmen und rockiger Musik und schafft es mit seiner

---

<sup>303</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 706

<sup>304</sup> Vgl. ebenda, Sp. 706

<sup>305</sup> Vgl. Eigtved, Michael: Rockmusicals und Rebellenhelden In: Jansen, Wolfgang (Hg): Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie. Die Referate des Symposiums vom 28. – 30. April 1995 in Berlin. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst. Band 4, Wieder Buchverlag, Berlin 1995, S. 79 ff; Vgl. auch Specht, Christoph: Das Neue Deutsche Musical. Musikalische Einflüsse der Rockmusik auf das Neue Deutsche Musical. Frank & TimmeVerlag für wissenschaftliche Literatur, Berlin 2009, S. 46ff

<sup>306</sup> Textbuch und Songtexte stammen von Gerome Ragni und James Rado.

<sup>307</sup> Vgl. Lamb / Snelson, a.a.O., S. 462

<sup>308</sup> 1971; Das Textbuch stammt von John-Michael Tebelak.

<sup>309</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 706f

<sup>310</sup> Vgl. hierzu den Aufsatz „Babes in the Wood“: The Rocky Horror Show as Carnival and Rite of Passage von Bernhard Reitz, der darin die *Rocky Horror Show* als moderne Version von Hänsel und Gretel sieht, in dem der Initiationsritus in den Weg des Erwachsenwerdens thematisiert wird. Reitz, Bernhard: „Babes in the Wood“: The Rocky Horror Show as Carnival and Rite of Passage. In: Schlote,

Verfilmung im Jahr 1975 als erstes Musical in der Geschichte eine eigene Fangemeinde zu erlangen, die nicht bloß eine einzige Show besuchen, sondern zu treuen Anhängern werden. Zum ersten Mal tritt die Bezeichnung „Kult“ im Zusammenhang mit „Musical“ auf.<sup>311</sup>

Das vom Autor Andrew Lloyd Webber als „Rock-Opera“ bezeichnete Werk *Jesus Christ Superstar*<sup>312</sup>, weist nicht pure Rockmusik auf, sondern bietet eine Vielzahl populärer und ernster Stile. Auch in den nächsten Jahren wird Webber in dieser Technik, nämlich in Stilen zu komponieren<sup>313</sup>, verharren und damit überaus erfolgreich sein.<sup>314</sup> Das Autorenteam nennt dieses Werk ebenso wie das 1978 in London uraufgeführte Musical *Evita*<sup>315</sup> „opera“, beide werden ursprünglich nur als Tonträger vermarktet und erst mit dem immer größer werdenden Erfolg in Szene gesetzt.

Der Terminus „Rockoper“ bezeichnet in der Rockmusik einen Songzyklus, der nicht dargestellt werden muss, aber eine durchgehende Dramaturgie vorweist. Als Beispiel soll *Tommy*<sup>316</sup> der Musikgruppe *The Who* genannt sein, das in Musicalform 1993 erfolgreich am Broadway erstaufgeführt wird.

Die Begriffe „Rockoper“ oder auch „Popoper“ lassen sich jedoch auch in einem weiteren Sinne verstehen, nämlich wenn wir im Zusammenhang mit Andrew Lloyd Webber oder dem Gespann Claude-Michel Schönberg und Alain Boublil ein Musical sehen, welches formale Aspekte vor den musikalischen Gehalt stellt: anders als das teilweise gesungene und teilweise gesprochene *musical play*, ist die Rockoper nämlich durchkomponiert.

Anfang der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts schlägt das Musical mit *Cats* von Andrew Lloyd Webber eine neue Richtung ein, denn von nun an dominieren eine prächtige Ausstaffierung sowie eindrucksvolle technische Effekte das Bühnenbild, wodurch sie sich szenisch wieder den oben erwähnten Extravaganza annähern.<sup>317</sup> Vor allem Stücke mit äußerst wenig Handlung kompensieren dieses Manko mit besonders spektakulärer Inszenierung. Dennoch zählen auch handlungsreichere Musicals wie Webbers *Phantom*

---

Christiane / Zenzinger, Peter (Hg): *New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama. Essays in Honour of Armin Geraths*. (CDE Studies), Band 10. Wissenschaftl. Verlag Trier, Trier 2003, S. 261-278.

<sup>311</sup> Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 127f; Vgl. Jansen, Wolfgang: *Musicals in der Produktion*, a.a.O., S. 277

<sup>312</sup> 1971; Die Songtexte werden von Tim Rice verfasst.

<sup>313</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 707f

<sup>314</sup> Vgl. Lamb / Snelson, a.a.O., S. 462

<sup>315</sup> 1979 findet die Premiere am Broadway statt.

<sup>316</sup> 1969

<sup>317</sup> Vgl. Weck, 1985, a.a.O., S. 10ff

of the Opera, oder Schönbergs und Boublils *Les Misérables*<sup>318</sup> sowie *Miss Saigon*<sup>319</sup> zu diesem Subgenre, wenn man es als ein solches bezeichnen möchte.

Die Popoper dieser Zeit entsprechen in musikalischer Sicht<sup>320</sup> „(...) einem postmodernen Stilpluralismus.“<sup>321</sup>

Der für die Masse geschriebenen vor allem britischen und französischen Popoper steht ab den 70ern des 20. Jahrhunderts eine amerikanische Musicalfront – vertreten vor allem durch Sondheim – gegenüber, in der das Musical geistreich und gleichzeitig kunstvoll erscheint. Sondheim schreibt ursprünglich Songtexte für Rodgers, Bernstein und Styne und ab 1962 auch eigene Musik. Seine Arbeit ist sowohl musikalisch als auch textlich und thematisch gesehen häufig komplex und nur schwer zugänglich. Am Gipfel seiner Kunst steht das Werk *Sweeney Todd* aus dem Jahr 1979. Hugh Wheeler verfasst das Libretto nach dem gleichnamigen Stück von Christopher Bonds. Weil es der Kunstmusik in der Gestaltung besonders nahe kommt, wird es auch als dem Genre Oper zugehörig verstanden und rezipiert<sup>322</sup>. Generell werden Sondheims Musicals als sehr avanciert und experimentell aufgefasst. So thematisiert *Pacific Overtures*<sup>323</sup> die unfreiwillige Verwestlichung des Landes Japan und verwendet zu diesem Zwecke fernöstliche Musik, die im Musical eher eine befremdende Wirkung hervorruft. In *Sunday in the Park With George*<sup>324</sup> beschäftigt Sondheim sich mit dem Gemälde Georges Seurats *Un Dimanche après-midi à l’Ile de la Grande Jatte*. Er macht sich den malerischen Pointillismus des Malers in musikalischer Weise zu Eigen, was die Musik auffallend minimalistisch erscheinen lässt. Sondheim möchte sich durch seinen Intellekt von der Gattung Musical distanziert wissen, wodurch seine Arbeiten häufig gefühllos wirken. In diesem Kritikpunkt spiegelt sich der Zwiespalt des Musicals, das gleichzeitig künstlerische Voraussetzungen zu erfüllen andererseits jedoch auch auf Unterhaltung abzielen sucht.<sup>325</sup> So schafft es der Komponist, dem Musical „(...) die ursprüngliche Funktion des „entertainment“ im engeren Sinne<sup>326</sup> (...) abzusprechen und ihm statt

---

<sup>318</sup> *Les Misérables* wird 1985 in London und 1987 in New York uraufgeführt.

<sup>319</sup> Die Premieren finden 1989 in London und 1991 in New York statt.

<sup>320</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 707f

<sup>321</sup> Ebenda, Sp. 708

<sup>322</sup> *Sweeney Todd* wird 1984 von der Houston Grand Opera und von der New York City Opera aufgeführt.

<sup>323</sup> 1976; Das Libretto stammt von John Weidman.

<sup>324</sup> 1984; Der Text kommt von James Lapine. Es erhält den Pulitzerpreis.

<sup>325</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 708

<sup>326</sup> Damit ist die eskapistische Komponente gemeint.

dessen eine Metamorphose zu verordnen, die es zu einer gehobenen modernen Kunstgattung macht (...).<sup>327</sup>

Der Broadway und damit auch das amerikanische Musical erlebt bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts eine sehr oft sichtbare Krise, vor allem wenn das amerikanische in den 80er Jahren vom englischen Musical abgelöst wird. Begründen lässt sich diese Depression durch die höher werdenden Produktionskosten<sup>328</sup>, die besonders lange Laufzeiten und internationale Aufführungen bedingen. Außerdem wird die Gattung Musical immer mehr industrialisiert: TV-Spots werden beispielsweise zur Reklame eingesetzt. Weiters führen die Kosten auch dazu, dass neue Produktionen stetig abnehmen, vor allem weil sie zum Risiko geworden sind. Daher werden Klassiker wie *Carousel* oder *Show Boat* neu inszeniert oder man gibt dem „Alten“ einen neuen Mantel – einen neuen Kontext. Als Beispiel dieser Arbeitsweise findet sich *42nd Street*, welches sich auf berühmte Musicalfilme der 30er Jahre bezieht.<sup>329</sup>

## 2.6.6 Gegenwart und Zukunft der Gattung Musical

Das Musical ist unbestritten populär und durchläuft gegen Ende des 20. Jahrhunderts einen regelrechten „Boom“. Dennoch ist es nicht mehr dasselbe wie zu Beginn seiner Entwicklung, heutige Shows verwöhnen das Publikum mit prächtigen Bühnenbildern und effektvoller Technik. Der Zuseher ist – geprägt von den Sehgewohnheiten des Films und Fernsehens – in dieser Hinsicht anspruchsvoller denn je.<sup>330</sup> Auch in der Dramaturgie ähneln die Musicals der Gegenwart jenen des Films<sup>331</sup>. Manuela Linshalm erklärt:

*„Die wachsende Beachtung optischer und akustischer Elemente im Musicaltheater erfordern beeindruckende und wirkungsvolle Ton- und Lichteffekte, ein bemerkenswert hoher Aufwand und eine komplexe, kostspielige Ausstattung kennzeichnen die heutigen Megamusicals.“<sup>332</sup>*

---

<sup>327</sup> Geraths, Armin: Einführung: Das Musical als unterhaltendes Genus. In: Geraths, Armin / Schmidt, Martin Chrisitan (Hg): Musical. Das unterhaltende Genre. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Band 6), Laaber-Verlag, Laaber 2002, S. 19

<sup>328</sup> Eine Produktion wie *Miss Saigon* kostet inzwischen bereits um die zehn Millionen Dollar.

<sup>329</sup> Vgl. Schubert, a.a.O., Sp. 708f; Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 168f; Vgl. Lamb / Snelson, a.a.O., S. 464

<sup>330</sup> Eigtved, a.a.O., S. 84

<sup>331</sup> Linshalm, Manuela: Das Phänomen Musical und seine kommunikative Vermarktung. Public Relations und Marketing am Theater in Theorie und Praxis. Ein internationaler Vergleich am Beispiel des Genre Musical in Wien und New York. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2001, S. 78f

<sup>332</sup> Ebenda, S. 79

Als Beispiel sei hier Frank Wildhorns überaus erfolgreiches *Jekyll & Hyde*<sup>333</sup> genannt. Auf dem Roman Robert Louis Stevensons basierend, wird hier eine durchkomponierte Rockoper mit großartiger Bühnentechnik gezeigt. Einen derartigen Erfolg können seine Stücke *The Civil War: An American Musical* sowie *Dracula* nicht einfahren.

Rüdiger Bering meint, die Epoche der Langzeitmusicals, die über zehn Jahre an einer Stätte gespielt werden, wäre vorbei.<sup>334</sup> Weiters sieht er der Zukunft des Musicals eher kritisch entgegen, lassen die bekannten Komponisten-Autoren-Teams doch schon so lange auf internationale Erfolge warten.<sup>335</sup> Ein großer Wurf hingegen gelingt dem Disneykonzern mit der Musicalversion des Films *The Lion King* im Jahr 1997.

Ein weiteres zu beobachtendes Phänomen stellen um die Jahrtausendwende so genannte „Jukebox-Musicals“ dar. Hierbei werden einstige Hitparadenerfolge von bekannten Künstlern aufgegriffen und mit einer Story versehen zum Musical umgestaltet. Beispiele hierfür sind das Bee Gees-Hits trüchtige *Saturday Night Fever*, das ABBA-Musical *Mamma Mia!* sowie das Queen-lastige *We Will Rock You* oder *Ich war noch niemals in New York* mit Udo Jürgens-Schlagern.<sup>336</sup>

Die Rolle des Regisseurs ist heute eine besonders wichtige – verleiht er einer Inszenierung doch ihre prägnantesten Charakterzüge –, während seine Aufgabe bis zur zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lediglich darin besteht, für eine adäquate Aufführung zu sorgen.<sup>337</sup> Michael Eigtved verweist bei seinem Vortrag bei einem Musicalsymposium auf die symbiotische Beziehung der Geschichte zu Musik und Inszenierung: „die Inszenierung [sei] ein ebenso wichtiger Teil des gesamten Werkes (...) wie die Musik.“<sup>338</sup>

Wie es um die Zukunft des Genres Musicals bestellt ist, hängt nicht mehr allein von den Bedingungen am Broadway ab. Im Laufe seiner Entwicklung lässt es sich von Jazz- und Rockmusik beeinflussen und tendiert in den letzten Jahrzehnten auch wieder vermehrt in Richtung Operette und Oper. Außerdem lassen sich Dramaturgieaspekte des Films ebenso nachweisen wie Theaterkonzepte von Brecht. Es ist offen in seiner Themenwahl

---

<sup>333</sup> *Jekyll & Hyde* feiert 1997 am Broadway Premiere, zuvor wird es sieben Jahre lang von Wildhorn gemeinsam mit dem Librettist Leslie Bricusse auf Bühnen der Provinz weiterentwickelt. Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 174

<sup>334</sup> Dieser Meinung ist auch Rudi Klausnitzer und spricht sich während seiner Intendanz häufig für „kürzere Laufzeiten (...), kleinere Produktionen (...) und einen lebhaft[e] internationale[n] Austausch“ aus. Klausnitzer, Rudi zitiert nach, Hirschmann Christoph: Eine Reise ins Unerforschte. Bühne 10/01, S. 12 sowie S. 14

<sup>335</sup> Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 176f

<sup>336</sup> Vgl. ebenda S. 177ff

<sup>337</sup> Vgl. ebenda S. 113

<sup>338</sup> Eigtved, a.a.O., S. 85

und Gestaltung, lediglich an ein Phänomen ist es gebunden, wie schon Oscar Hammerstein II bemerkt, nämlich Musik.<sup>339</sup>

### 2.6.7 Das europäische Musical

Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verliert der Broadway seine unbestrittene Vorreiterstellung im Bereich des Musicals, denn von nun an zählt die Tatsache einer Aufführung eines Stückes an dieser Stätte mehr als die dortige Uraufführung.<sup>340</sup>

Musicals gelangen ins Repertoire der kontinentaleuropäischen Bühnen, vor allem Berlin und Wien sind an vorderster Front zu nennen.

Große Konkurrenz erhält der New Yorker Broadway allerdings durch das West End in London, denn Andrew Lloyd Webber, Cameron Mackintosh und ihre Produktionen beherrschen das unterhaltende Musiktheater.<sup>341</sup>

Weiters ist die europäische Abstammung des „originär amerikanischen“ Genres nicht zu verkennen. Die britische Balladenoper<sup>342</sup>, auch *Beggar's Opera* genannt, wird von den Immigranten in die Vereinigten Staaten importiert und legt dort den Grundstein für die Musiktheatertradition.<sup>343</sup> Gegen Ende der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts wird Großbritannien mit dem Londoner West End wieder dominant im Genre Musical.

Ein neu aufkommendes europäisches Phänomen sind eigens für Langzeitmusicals errichtete Spielstätten, wie sie vor allem in Deutschland zu finden sind. Durch den Zweiten Weltkrieg und seine Nachwirkungen finden eine Annäherung an das Musical sowie die Schaffung eigener Werke erst allmählich statt, sind doch viele (jüdische) Talente ermordet oder verjagt worden. Wien nimmt dabei neben London eine Vorrangstellung ein, wie im Folgenden noch zu lesen sein wird.<sup>344</sup> Formal sticht das europäische gegenüber dem amerikanischen Musical vor allem deshalb heraus, weil es zumeist durchkomponiert ist.<sup>345</sup>

---

<sup>339</sup> Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 183

<sup>340</sup> Vgl. Linshalm, a.a.O., S. 76

<sup>341</sup> Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 146f

<sup>342</sup> Vgl. Jansen, 2002, a.a.O., S. 276

<sup>343</sup> Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 10f

<sup>344</sup> Vgl. Linshalm, a.a.O., S. 77f

<sup>345</sup> Vgl. Lindner, Sonja: Das Musical Elisabeth. Dissertation Universität Mozarteum, Salzburg 2005, S. 19

## 2.7 Das Musical in Wien – Die Volksoper als Vorreiter

Seine Geburt in Wien erlebt das Genre Musical mit der Premiere von *Kiss me Kate* an der Volksoper am 14. Februar 1956. Von nun an ist die Gattung im Kulturleben der Stadt nicht mehr wegzudenken.<sup>346</sup>

Bis zu diesem Zeitpunkt ist das Musical in Wien allerdings gänzlich unbekannt. Somit ist es auch verständlich, warum das neue Genre zunächst mit starker Kritik und Ablehnung der Wiener zu kämpfen hat. In einer traditionsreichen Stadt wie Wien plötzlich seichtes Unterhaltungstheater aus Amerika zu spielen, empfinden viele als skandalös. Diese negative Haltung entwickelt sich jedoch sehr bald zu großem Interesse am Neuen.

Das Musical verdankt seinen Siegeszug der Vorarbeit zweier Volksoperngrößen – Marcel Prawy und Ernst Marboe. Letzterer wird nur wenige Jahre vor der ersten Musicalpremiere in Wien Leiter der Bundestheaterverwaltung<sup>347</sup>. Trotz massiver Widerstände können in der Zeit zwischen Februar 1956 und Februar 1957 schon drei Werke des polarisierenden Genres in der Volksoper aufgeführt werden.

Zuvor ist die Stellung der Volksoper innerhalb der Bundestheater als staatliche Institution und als Träger öffentlicher Interessen nicht klar. Nach dem Zweiten Weltkrieg dient sie der Wiener Staatsoper zehn Jahre lang als Exil, dennoch gelingt es dem Haus, sich stilistisch vom großen Haus am Ring abzugrenzen, indem klassische Operetten sowie volkstümliche Opern den Spielplan bestimmen. Vor allem Ing. Ernst Marboe macht es sich zur Aufgabe, das Repertoire der Volksoper mit Werken mehrerer auch modernerer Gattungen – darunter auch das Musical – auszustatten.<sup>348</sup>

Eine zweite Person ist allerdings ebenso bedeutend für die Entwicklung des Musicals in Wien, nämlich Marcel Prawy. Der gebürtige Wiener flieht während des Zweiten Weltkrieges nach New York, wo er das beschriebene Genre in seiner Hochkonjunktur miterlebt. Als er nach dem Krieg wieder nach Österreich zurückkehrt, ist er fest entschlossen, das neue musikalische Unterhaltungstheater auch in seiner Heimat zu etablieren.<sup>349</sup>

---

<sup>346</sup> Vgl. Wagner-Trenkwitz, Christoph: Es grünt so grün... Musical an der Wiener Volksoper, Amalthea Signum Verlag, Wien 2007, S. 11ff

<sup>347</sup> Er tritt im November des Jahres 1953 die Nachfolge Dr. Egon Hilberts an.

<sup>348</sup> Vgl. Pelz, Martina: Historischer Abriss der Entwicklung des Musicals in Wien – dargestellt am Beispiel von Volksoper, Theater an der Wien und Raimundtheater. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1995, S. 25ff

<sup>349</sup> Vgl. Jansen, 2008, a.a.O., S. 21f

Auf europäischem Terrain lässt sich das Musical bis jetzt ausschließlich in Schweden<sup>350</sup> und Großbritannien finden. In Paris wird bereits im Jahr 1947 *Annie, Get Your Gun* aufgeführt, jedoch ist dieses musikalische Intermezzo ein überaus erfolgloses. Somit gilt Marcel Prawy auf europäischem Festland als „Musicalpionier“.<sup>351</sup>

Wie bereits erwähnt, möchte man in der traditionsreichen Wiener Theaterkultur zunächst nichts von der banalen amerikanischen Strömung wissen. So ergreift Prawy 1952 selbst die Initiative und veranstaltet im damaligen Wiener Kosmos-Theater einen Musicalabend<sup>352</sup>, an dem amerikanische Sänger die noch nicht bekannte Musik von Cole Porter und anderen Musikkomponisten vortragen. Die Zeit zwischen den einzelnen Songs nutzt er, um kulturgeschichtliche Erläuterungen zu geben. Diese Konferenzveranstaltung sollte ursprünglich ein einmaliges Ereignis sein, der große Erfolg führt jedoch zu einer dreijährigen Aufführungsdauer mit etwa 400 Vorstellungen und Gastauftritten in den anderen Bundesländern sowie in Deutschland.<sup>353</sup>

Auch Ing. Ernst Marboe besucht eine solche Conference und bietet Prawy anschließend an, in der Volksoper an einer Musicalproduktion führend mitzuwirken. Im Herbst des Jahres 1955 wird Marcel Prawy Direktionsmitglied der Wiener Volksoper, „Musical“ wird ihm als Fachgebiet zugeteilt.<sup>354</sup>

Nun sollte das Haus mit seinen Mitarbeitern, Künstlern, Musikern und so weiter an die neue Gattung angepasst werden, neue Darsteller sollen die hauseigenen Künstler ergänzen, was für Letztere einen lange unannehmbaren Zustand bildet. Auch die Presse sowie Interessensvertreter versuchen mit aller Kraft, die Entwicklung aufzuhalten.<sup>355</sup>

Der Inbegriff des populären österreichischen Musiktheaters – die Operette – soll um jeden Preis bewahrt werden, denn man befürchtet mit der Institutionalisierung des Musicals gleichzeitig den Untergang der gesamten Wiener Musikkultur. Es folgt daher scharfe Kritik in zahlreichen Printmedien.<sup>356</sup>

---

<sup>350</sup> In Schweden gilt Lars Schmidt – der dritte Ehemann Ingrid Bergmanns – als Wegbereiter des Musicals.

<sup>351</sup> Vgl. <http://www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=4251&Alias=wzo&cob=399211>; Vgl. weiters Bühne 12/01, S. 44

<sup>352</sup> Vgl. Wagner-Trenkowitz, a.a.O., S. 10

<sup>353</sup> Vgl. Jansen, Wolfgang: Das Musical kommt nach Deutschland: Zur Rezeption des populären amerikanischen Musiktheaters im deutschsprachigen Feuilleton der fünfziger Jahre. In: Schlote, Christiane / Zenzinger, Peter (Hg): *New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama. Essays in Honour of Armin Geraths*. (CDE Studies, Band 10), Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2003, S. 236

<sup>354</sup> Vgl. Wagner-Trenkowitz, a.a.O., S. 14

<sup>355</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 27ff; Vgl. Maslo, a.a.O., S. 14ff

<sup>356</sup> Vgl. Jansen, 2003, a.a.O., S. 240f

Davon lässt Marboe sich aber nicht beirren, er ist fest entschlossen, dem Musical den Weg zu bereiten. Dennoch hat er niemals die Absicht, der klassischen Operette den Vorrang zu nehmen, er möchte das Repertoire viergeteilt sehen, nämlich in die Sparten kleine Oper, moderne Oper, klassische Operette und Musical. Das neue Unterhaltungstheater soll den Spielplan nicht dominieren, sondern es soll gleichbedeutend zwischen den anderen Gattungen stehen. Ing. Ernst Marboe übergibt Marcel Prawy die Aufgabe, ein Musical auszuwählen und dieses für die Volksoper bis zur Aufführung in allen Belangen zu begleiten.<sup>357</sup> Prawy entscheidet sich für *Kiss Me, Kate*, dessen deutschsprachige Erstaufführung kurze Zeit vorher in Frankfurt am Main stattgefunden und dort einen überaus großen Erfolg gefeiert hat. Dass das Stück in Deutschland zuerst aufgeführt wird<sup>358</sup>, liegt an den großen Widerständen, mit denen Marboe und Prawy in Wien zu kämpfen haben. Auch das Raimund Theater kündigt bereits eine Produktion von *Kiss Me, Kate* an, was die Arbeit an der Volksoper beschleunigt.

So kann dieses Stück am 14. Februar 1956<sup>359</sup> uraufgeführt und zu einem sagenhaften Erfolg werden. Trotzdem bleiben die kritischen Stimmen laut und die Aufführung polarisiert.<sup>360</sup>

Marcel Prawy fungiert als Motor hinter der Produktion, er ist Initiator, Produzent, verfasst den deutschen Text des Werkes und übernimmt sogar die Bühneneinrichtung sowie die Reklame. Er setzt sich gegen alle Vorurteile durch und schafft es, gemeinsam mit dem kunstverständigen Marboe, das Musical an der Volksoper und somit in ganz Wien zu etablieren.<sup>361</sup>

Die Kritiker sehen durch das Musical vor allem die eigene Wiener Operette gefährdet<sup>362</sup>, welche allerdings seit geraumer Zeit keine Fortschritte mehr aufweisen kann. Allmählich verstehen sie das moderne Musiktheater als Nachfolge der Operette und können sich auf diese Weise damit versöhnen.

---

<sup>357</sup> Prawy soll nicht nur ein Stück auswählen, sondern es bearbeiten, die Publikumswerbung übernehmen, sowie mit der Presse in Kontakt treten.

<sup>358</sup> Christoph von Dohnányi ist für die Uraufführung in Frankfurt am Main verantwortlich, in Berlin ist es Hans Wölffer.

<sup>359</sup> Einen Tag später findet im Grazer Opernhaus ebenso eine *Kiss Me, Kate*-Premiere statt.

<sup>360</sup> Vgl. Jansen, 2008, a.a.O., S. 27

<sup>361</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 31

<sup>362</sup> Vgl. Wagner-Trenkwitz, a.a.O., S. 49

In der darauf folgenden Spielzeit entscheidet man sich für Leonard Bernsteins *Wonderful Town* und *Annie, Get Your Gun* von Irving Berlin, die jedoch von der Kritik zerrissen und vom Publikum nicht so angenommen werden wie *Kiss Me, Kate*. Von diesem Misserfolg in ihren Erwartungen enttäuscht, proklamieren Prawy und Marboe nun eine Symbiose von Musical und der österreichischen Kultur.<sup>363</sup> So schreibt Marcel Prawy 1957 in einer Veröffentlichung der Bundestheaterverwaltung:

„(...) Ich hoffe, dass talentierte österreichische Schöpfer sehr bald die starken Elemente des Musicals aufgreifen und sie mit den starken Elementen der heimischen Operette zu einem starken, neuen, jungen österreichischen Kunstwerk vereinigen werden.“<sup>364</sup>

Marboe stirbt jedoch 1957 unerwartet und wegen der beiden erwähnten Misserfolge gibt die Volksoper für längere Zeit die Aufführung von Musicals auf. Fünf Jahre danach springt der Funke auf das Theater an der Wien über, während sich die Volksoper wieder auf die klassische Operette konzentriert.

Acht Jahre später, also 1965, wird Gershwins *Porgy And Bess*<sup>365</sup> in englischer Originalsprache an der Volksoper produziert.

Besonders erfolgreich ist die deutschsprachige Erstaufführung der *West Side Story* von Leonard Bernstein am 28. Februar 1968. Prawy schreibt wieder die deutsche Fassung und fungiert als Produktionsleiter.

In der Zeit zwischen 1971 und 1984 werden an der Volksoper fünf weitere Musicals in das Repertoire aufgenommen, nämlich *Show Boat* von Oscar Hammerstein II und Jerome Kern<sup>366</sup>, *Carousel* von Rodgers und Hammerstein<sup>367</sup>, Jerry Bocks *Anatevka*<sup>368</sup>, *My Fair Lady*<sup>369</sup> von Frederick Loewe sowie die Uraufführung der Revue *Gilbert & Sullivan*<sup>370</sup>, die Lida Winiewicz im Auftrag der Volksoper verfasst.<sup>371</sup>

Unter diesen fünf Werken kann nur *My Fair Lady* einen Erfolg einspielen, der sich mit jenem von *Kiss Me, Kate* vergleichen lässt.<sup>372</sup>

---

<sup>363</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 31ff sowie Maslo, a.a.O., S. 16f und Weber, Sina Antonia: Der heutige Stand der Bühnenbeleuchtungstechnik am Beispiel des Musicals *Jekyll and Hyde* im Theater an der Wien. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2005. S. 23

<sup>364</sup> Prawy, Marcel am 20. Jänner 1957 in „Die Bühnen“ (Beilage zur „Wiener Zeitung“); zitiert nach Rumpel, S. 416

<sup>365</sup> *Porgy and Bess* wird als Operette, Oper, Neger-Oper oder Musical-Oper bezeichnet

<sup>366</sup> am 1. März 1971 erstaufgeführt;

<sup>367</sup> Premiere am 15. Oktober 1972;

<sup>368</sup> Es ist ein Gastspiel der Vereinigten Bühnen Graz von 9. bis 12. Juni.

<sup>369</sup> Es wird am 5. November 1979 zum ersten Mal aufgeführt.

<sup>370</sup> am 12. Dezember 1983;

<sup>371</sup> Vgl. Maslo, a.a.O., S. 17ff

<sup>372</sup> Vgl. Wagner-Trenkwitz, a.a.O., S. 103f

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Volksoper bis auf wenige Ausnahmen<sup>373</sup> ausschließlich Broadwaywerke aufführt, einige davon an der Volksoper erstmals in deutscher Sprache.

Marcel Prawy möchte die Volksoper zum Avantgardetheater des Musicals machen – seine Bemühungen sind jedoch vergeblich. Seiner Ansicht nach gehören die klassischen Musicalwerke aber auch solche, die nicht jahrelang gespielt werden und nicht als Kassenschlager beworben werden, an diese Spielstätte.<sup>374</sup>

### 2.7.1 Das Musical im Theater an der Wien

Die Gattung Musical durchläuft am Theater an der Wien eine längere Entwicklung als an der Volksoper. Denn einerseits ist mit den hier aufgeführten Komödien und Possen von Johann Nepomuk Nestroy schon einmal ein Grundstock gelegt, andererseits gibt es bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts einen direkten Vorgänger des Genres – nämlich die 1899 dargebotene *musical comedy The Runaway Girl*. Hinzukommt, dass die Operette am Theater an der Wien sowohl ihre goldene als auch ihre silberne Ära erlebt und somit das Musical, das, wie gesagt, oft auch als amerikanische Version der europäischen Operette verstanden wird, auf die Operette folgt und dem Theaterhaus wiederum zu einer Hochkonjunktur verhelfen soll.

Das erste „richtige“ Musical – *My fair Lady* – wird unter dem Künstlerischen Direktor Professor Fritz Klingenberg am 19. September 1963 zur Aufführung gebracht. Dabei handelt es sich um ein Gastspiel des Theater des Westens<sup>375</sup>. Während das Publikum die Vorstellung liebt, befindet die Presse das Stück aufgrund der Abweichungen von den New Yorker beziehungsweise Londoner Inszenierungen als mangelhaft.

Im April 1965 bringt ein Gastspiel – diesmal eine finnische Gruppe – Bernsteins *West Side Story* nach Wien. Diese Inszenierung übertrifft alle Erwartungen.

Direktor Klingenberg möchte von nun an zwei eigene Musicals pro Jahr produzieren, doch aufgrund des Direktionswechsels kann er nicht mehr darüber entscheiden. Das von

---

<sup>373</sup> und *Feuerwerk*;

<sup>374</sup> Vgl. Maslo, a.a.O., S. 19; Vgl. Rumpel, a.a.O., S. 368ff

<sup>375</sup> Das „Theater des Westens“ befindet sich in Berlin. Das Gastspiel dauert bis zum 19. Januar 1964 und wird ganze 112-mal mit großem Zuschaueransturm gespielt.

der Stadt Wien subventionierte Haus braucht einen verständigen Direktor<sup>376</sup> und findet diesen mit Professor Rolf Kutschera.<sup>377</sup>

Kutschera hat vor,

„(...) das Theater an der Wien als Musical-Bühne zu führen, um eine Spielplanlücke der Wiener Bühnen zu schließen und der Stadt – wie in der legendären Operettenzeit – ein großstädtisches Unterhaltungstheater zu geben.“<sup>378</sup>

Kutschera reist in seiner frühen Zeit als Theaterdirektor viel nach London und Berlin, um dort nach passenden Stücken und Schauspielern Ausschau zu halten.<sup>379</sup> Er möchte drei eigene Musicalproduktionen in der Saison auf die Beine stellen, die pro Stück etwa 60-mal in Folge gespielt werden sollen. Von höherer Stelle werden ihm zwei Eigenproduktionen zugesagt, eine dritte ist nach zwei erfolgreichen Produktionen verhandelbar. Aufgrund des fehlenden Geldes wird an diesem Vorhaben jedoch gezweifelt.

Der Theaterdirektor legt höchsten Wert auf die Qualität seiner Produktionen, indem er für sein erstes Musical *How To Succeed In Business Without Really Trying*<sup>380</sup> den Assistenten der New Yorker Uraufführung<sup>381</sup> nach Wien holt, damit dieser hier das Stück sowohl inszeniert als auch choreographiert. Erstmals wird ein Stück mit der Schärfe des amerikanischen Showbusiness' zur Aufführung gebracht. Kutschera engagiert die beste europäische Big Band dieser Zeit, nämlich die von Johannes Fehring, und das Prager Studio-Ballett, das aufgrund einer abgesagten Tournee verfügbar ist. Das Publikum, aber auch die Pressestimmen, äußern Gefallen an der ersten Eigenproduktion, die insgesamt an 62 Abenden aufgeführt wird.<sup>382</sup>

Schon am 9. März 1966 findet die Premiere der zweiten Produktion statt, nämlich *Irma La Douce*, und wieder begeistert es die Wiener, deren Interesse für das neue Genre sich allmählich steigert.

---

<sup>376</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 53ff

<sup>377</sup> Eigentlich soll Marcel Prawy Klingens Nachfolger am Theater an der Wien werden, dieser lehnt das großartige Angebot jedoch ab, weil ihm die Oper näher stehen würde als das Musical, und er schlägt Kutschera für den Posten vor.

<sup>378</sup> Roser, a.a.O., o. S.

<sup>379</sup> Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 46

<sup>380</sup> Es erhält hier den Titel *Wie man was wird im Leben, ohne sich anzustrengen*.

<sup>381</sup> Sein Name ist Dale Moreda. Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 110

<sup>382</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 57ff

In der nächsten Spielzeit bringt das Hamburger Operettentheater am 29. September 1966 *Heimweh nach St. Pauli*, das durch die bereits zuvor verkauften 20 Millionen Freddy Quinn-Schallplatten und die Ähnlichkeit zur Operette schon lange vorher großen Erfolg verspricht. Die Serie von 64 Vorstellungen ist täglich ausverkauft und dauert bis zum 11. Dezember 1966.

Die nächste Produktion ist wieder ein Vertreter des amerikanischen Musicals, nämlich *Der König und ich*<sup>383</sup> – die Premiere findet am 20. Dezember 1966 statt.

Mittlerweile kann das Prager Ballett allerdings wieder in seine Heimat zurückkehren und so kommt es, dass Kutschera ein neues Ballett zusammenstellen soll, welches erst eigens ausgebildet werden muss. Auch ein Chor wird für die nächste Produktion engagiert, nämlich der Wiener Akademie Kammerchor.<sup>384</sup> Dieser erfährt eine Ausbildung in musicalspezifischem Tanz sowie Jazz-Dance, da sich die strikten Grenzen zwischen Chorgruppe und Ballett allmählich auflösen und auch die Sänger immer höhere choreographische Voraussetzungen zu erfüllen haben.<sup>385</sup>

*Der König und ich* behauptet sich mit 58 Vorstellungen als nicht nur beliebtes, sondern auch gut besuchtes Musical.

An diese Serie der großen Erfolge reiht sich der erste große Misserfolg. Nach den importierten Musicals stützt sich Kutschera mit *Polterabend* von Georg Kreisler auf Material aus der Heimat. Das Stück ist zuvor bereits auf Tournee und dort sehr erfolgreich, als es nun aber im Theater an der Wien gespielt wird, ist das hiesige Publikum – verwöhnt durch die vorangegangenen amerikanischen Stücke – alles andere als angetan.<sup>386</sup> So wird das Stück nach nur 41 Vorstellungen bereits am 16. April 1967 abgesetzt.

Aufgrund dieses Fehlschlags bestimmen die Operetten *Die Lustige Witwe* und *Das Land des Lächelns* den Rest dieser Spielzeit.

Doch schon in der folgenden Saison erlebt das Musical wieder einen Aufschwung. *Der Mann von La Mancha* wird nicht nur in dieser Spielzeit sondern bis zum Jahr 1981 immer wieder im Repertoire des Hauses anzutreffen sein<sup>387</sup>. Es feiert seine Premiere am

---

<sup>383</sup> *The King and I*

<sup>384</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 60ff

<sup>385</sup> Láng, 2001, a.a.O., S. 112

<sup>386</sup> Auch in Berlin und Zürich erlebt *Polterabend* großen Erfolg. Dort wird es allerdings als kabarettistische Spielerei vorgestellt und nicht als Musical.

<sup>387</sup> Insgesamt erlebt es 213 Aufführungen.

4. Januar 1968. In den Hauptrollen sind Josef Meinrad, Fritz Muliar sowie Dagmar Koller zu bewundern.

In der Inszenierung hält Kutschera sich wieder strikt an das amerikanische Original, die „Presse“ ist von der fulminanten Entwicklung des Theaters an der Wien zum Musicaltheater überzeugt.<sup>388</sup> Man spricht vom „(...) totalen Theater, in dem gesprochen und gesungen und getanzt wird, und das alles mit gleicher Virtuosität und gleicher Berechtigung (...)“<sup>389</sup>.

In der Folge versammeln sich die Theaterdirektoren des gesamten deutschen Sprachraums in Wien, um sich hier mit Kutschera und Robert Jungbluth<sup>390</sup> über künftige Koproduktionen auseinanderzusetzen. Das Theater an der Wien hat es zu einem internationalen Ruf auf dem Terrain des Musicals gebracht.

Kutscheras Truppe gastiert im Herbst des Jahres 1968 mit *Der Mann von La Mancha* in Berlin und spielt dort drei Monate hindurch vor einem vollen Haus.

Nach dem großartigen Erfolg der letzten Produktion hat es das am 2. März 1968 erstaufgeführte *Can Can* von Cole Porter schwer. Dennoch kann es insgesamt 52-mal gespielt werden.

In der nächsten Saison verlässt sich Kutschera wiederum auf einen erfolgreichen Broadwayhit – *Hello, Dolly* ähnelt bezüglich Libretto und Partitur stark der Operette und entspricht daher genau dem Geschmack des Wiener Publikums. Das i-Tüpfelchen setzt die beliebte Marika Röck in der Hauptrolle.<sup>391</sup>

Kritische Stimmen meinen, hier handle es sich keinesfalls um ein Musical, sondern um eine getarnte Operette, deren Erfolg durch die bekannte Hauptdarstellerin begründet ist.

Mit dem besonders erfolgreichen *Anatevka*, das am 15. Februar 1969 Premiere feiert, besiegelt das Theater an der Wien seine Vormachtstellung unter den europäischen Musicalbühnen. Diese Produktion kann an den Erfolg des *Mann von La Mancha* heranreichen, die beiden können in Bezug auf das Aufführungsniveau ohne weiteres mit den originalen Broadwayshows verglichen werden.

---

<sup>388</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 106ff; Vgl. Pelz, a.a.O., S. 62ff; Vgl. Weber, a.a.O., S. 23ff; Vgl. Maslo, a.a.O., S. 19ff

<sup>389</sup> Endler, Franz: Auf dem Weg zum totalen Theater. Die Presse, Wien, 5./6. Januar 1968

<sup>390</sup> Jungbluth ist Kaufmännischer Direktor.

<sup>391</sup> Láng, 1977, a.a.O., S. 92ff

Das Theater wird durch die dauernd ausverkauften Vorstellungen mit einer Auslastung von 96,84%<sup>392</sup> das bestausgelastete Theater des deutschen Sprachraums.<sup>393</sup>

Im Oktober des Jahres 1969 tritt Franz Häußler die Nachfolge von Robert Jungbluth als Kaufmännischer Direktor an. Seine Aufgabe ist es nun, die unter seinem Vorgänger aufgebaute erfolgreiche Basis für das Musical aufrecht zu erhalten.

Schon einen Monat später, am 18. November feiert *My Fair Lady* in einer Wienerischen Version<sup>394</sup> mit Josef Meinrad und Gabriela Jacoby Premiere. Obwohl es dem Publikum und großteils auch der Presse gefällt, kann das Stück aufgrund seiner nicht perfekten Ausarbeitung nicht mit *Anatevka* oder *Der Mann von La Mancha* mithalten.

Auf *My Fair Lady* folgen die erfolglos aufgeführten Musicals *Cabaret*<sup>395</sup> und *Sorbas*<sup>396</sup>.

Nach einer dringend notwendigen Generalrevision des Theaters feiert mit *Helden, Helden* das erste österreichische Musical Premiere. Aufbauend auf dem Lustspiel *Arms and the Man* von George Bernard Shaw entwirft Hans Gmür ein Libretto, Udo Jürgens komponiert die Musik. Nach insgesamt sieben Jahren intensiver Arbeit findet am 23. Oktober 1972 schließlich die Uraufführung statt. Wiederum ist das Wiener Publikum beeindruckt, die Presse hingegen zerreißt die Show in der Luft. Dennoch wird sie in der folgenden Zeit in Hamburg, Hildesheim, Luzern und in sämtlichen oberdeutschen Städten aufgeführt.

Auch der nachfolgenden Produktion des bereits Jahre zuvor in der Wiener Volksoper aufgeführten Musicals *Kiss Me, Kate*<sup>397</sup> ist kein großer Erfolg vergönnt. Die Inszenierung ist moderner und lebhafter gestaltet, doch aufgrund ihrer deutschen Synchronisation kann das Wiener Publikum dem Werk nichts abgewinnen. Dieses Schicksal teilen ebenso *Das Appartement* mit der Dialektsängerin Marianne Mendt sowie das am 10. Februar 1974 erstaufgeführte Broadwaymusical *Pippin*.<sup>398</sup>

Erst am 24. Oktober 1974 kann *Gigi* dem Theater an der Wien wieder einen Erfolg einspielen. Maßgebend daran beteiligt sind die nicht unbekanntenen Darsteller Johannes Heesters, Susanne Almassy sowie Vilma Degischer.

---

<sup>392</sup> Aufgrund der Freikarten und von Dienstsitzen kann eine Auslastung von 100% praktisch nicht erreicht werden, in der Regel sind zwischen 80 und 90% der vorhandenen Plätze ausgelastet.

<sup>393</sup> Láng, 1977, a.a.O., S. 99

<sup>394</sup> Gerhard Bronner übersetzt den Originaltext ins Wienerische.

<sup>395</sup> Die Uraufführung findet am 14.11.1970 statt.

<sup>396</sup> Es wird am 28. Januar zum ersten Mal aufgeführt.

<sup>397</sup> Am Theater an der Wien wird es am 9. Februar 1973 zum ersten Mal gespielt.

<sup>398</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 64ff

Wenige Monate später, am 14. Februar 1975, findet die Premiere der deutschsprachigen Version des Broadwaymusicals *A Little Night Music* von Stephen Sondheim – hier *Das Lächeln einer Sommernacht* – statt. In der Inszenierung hält man sich wieder detailgetreu an die New Yorker Produktion, doch in Wien lässt sich das Publikum nur recht zaghaft von diesem Stück verzaubern.

Diesmal ist es jedoch die Presse, die die Qualitäten des Werks rühmt. Dennoch wird Sondheims Musical schon nach 65 Vorstellungen abgesetzt.

Die nächste Premiere feiert *Billy* am 19. Februar 1976. Das großartige Ensemble wird hervorgehoben, das Stück an sich kann die Wiener nie ganz für sich gewinnen.<sup>399</sup>

Kutschera, der bereits sein 10-jähriges Jubiläum am Theater an der Wien feiert, betont, dass ihm seine Arbeitsweise hilft, das Musical auch hier zu etablieren.<sup>400</sup> So meint er,

„(...) mit den Menschen, die drüben an der Spitze [sind] und die großen Erfolge [machen], persönlich in Verbindung [zu treten] (...), [sei das wichtigste] (...). Man [muss] nach London, man [muss] vor allem nach New York, um die Dinge zu sehen, die dort laufen, und zu prüfen, ob sie zu übertragen sind auf den Geschmack des Wiener Publikums. Und in den meisten Fällen habe ich eine gute Nase gehabt (...)“<sup>401</sup>

Die nächste Produktion stammt allerdings aus dem Nachbarland Italien: *Evviva Amico* von Sandro Giovannini und Pietro Garinei<sup>402</sup> wird am 19. November 1976 zum ersten Mal aufgeführt.

In diesem Stück vereint Kutschera Schauspieler aus aller Herren Länder, wodurch kein spezieller Stil zustande kommt. Italiens Humor und Sentimentalität prägen allerdings die Inszenierung und diese Attribute begeistern auch die Wiener.<sup>403</sup>

*Das Glas Wasser* von Helmut Käutner – von ihm selbst als „Spiel mit Gesang und Tanz“ bezeichnet – feiert seine Premiere am 20. Februar 1977 und besticht sein Publikum wegen der großartigen schauspielerischen und choreographischen Leistungen. Als nächste Erstaufführung folgt am 2. Dezember 1977 das französische Rock-Musical *Mayflower*, das jedoch aus musikalischer und dramaturgischer Sicht nicht von sich überzeugen kann. Es wird schließlich nach bloß 68 Vorstellungen wieder abgesetzt.

---

<sup>399</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 72ff sowie Weber, a.a.O., S. 25ff

<sup>400</sup> Vgl. Tolar, a.a.O., S. 236ff sowie Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 46ff

<sup>401</sup> Kutschera, Rolf zitiert nach Tolar, a.a.O., S. 248

<sup>402</sup> Im Original heißt es *Aggiungi un posto a tavola*. Vgl. Láng, a.a.O., S. 131f

<sup>403</sup> Vgl. Tolar, a.a.O., S. 249f sowie Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 46 ff

Einen großen Erfolg verzeichnet das „hauseigene“ Musical *Die Gräfin vom Naschmarkt*<sup>404</sup>, Uraufführung ist am 2. Oktober 1978. Der bekannten Schauspielerin Marika Röck wird die Titelrolle auf den Leib geschneidert – es sei zu erwähnen, dass sie bereits 65 Jahre alt ist. Kritiker meinen, dass die Hauptdarstellerin zu präsent wäre und dem Stück somit seinen Rang ablaufen würde.

Ebenso *Chicago* erlebt nach seiner Premiere am 21. Februar 1979 eine überaus erfolgreiche Saison. Kutschera holt diese Produktion samt Ausstattung, Inszenierung und Choreographie aus dem Hamburger Thalia-Theater. Einzig die Wiener Darsteller, welche ja (noch) nicht als Musicalallrounder ausgebildet werden, ernten Kritik.

Gegen Ende des Jahres 1980 bleibt das Haus aufgrund von Renovierungsarbeiten geschlossen, das Theater an der Wien wird in technischer Hinsicht auf modernsten Stand gebracht. Nötig machen das vor allem die wenig stimmkräftigen Musicalschauspieler, deren Gesang von nun an elektronisch verstärkt werden soll. Auch die Beleuchtungsanlage wird durch eine neuere ersetzt, das gesamte Haus samt Bestuhlung, Bühnenmaschinerie und Klimaanlage werden saniert.

Die teure Restaurierung aber auch die hohen Subventionssummen und die Tatsache, dass Kutschera pro Spielzeit nur zwei Premieren hervorbringt, zwingen den Direktor schließlich, seinen Rückzug mit dem Jahre 1984 anzusetzen. Bis dahin möchte er aber jährlich eine Erstaufführung sowie eine Neuauflage eines Musicalerfolges auf die Bühne bringen.

Mit der Saison 1980/1981 beginnt am Theater an der Wien die Ära der Webber-Musicals, die mit *Evita* am 20. Januar 1981 beginnt. Die Inszenierung wird vom New Yorker Original übernommen und ist bei den Wienern sehr beliebt.<sup>405</sup>

Mit diesem Werk erhält das Genre einen neuen Typ, nämlich das durchkomponierte Musical ohne reine Dialogszenen. Der Wohlklang des dicht gestrickten Klangteppichs lenkt den Zuhörer davon ab, Inhalt und Texte kritisch zu hinterfragen.<sup>406</sup> Ein einziger

---

<sup>404</sup> *Die Gräfin vom Naschmarkt* ist das zweite Musical aus Österreich, das seine Uraufführung am Theater an der Wien erlebt.

<sup>405</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 74ff

<sup>406</sup> Mit *Evita* kommt zum ersten Mal der Liederdichter und Schlagerproduzent Michael Kunze an das Theater an der Wien und freundet sich mit dem Genre Musical an. Zu dieser Zeit animiert ihn Harold Prince, selbst ein Musical zu schreiben. Kunze hat zu dieser Zeit bereits den Untergang der Habsburger als Thema für ein eigenes Werk im Auge. Daraus soll später *Elisabeth* werden. Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 58f

Schlager, nämlich „Don't Cry For Me, Argentina“, dominiert das Wesen des ganzen Stücks<sup>407</sup>. Webber weiß sein Publikum zu verzaubern.<sup>408</sup>

Noch während *Evita* läuft, wählt der Wien Holding-Aufsichtsrat Peter Weck als Künstlerischen Geschäftsführer für das Theater an der Wien. Er soll diese Funktion ab dem 1. Januar 1983 ausüben.

Rolf Kutscheras letzte Neuproduktion ist Andrew Lloyd Webbers *Jesus Christ Superstar*, das am 11. Dezember 1981 Premiere feiert. Zehn Jahre zuvor wird diese Rock-Oper, wie der Komponist und der Librettist Tim Rice es bezeichnen, in New York uraufgeführt und begeistert aufgenommen. Auch in London gibt es zahlreiche Anhänger.

Die „Rock-Oper“ basiert auf der Tradition des Musicals – hier wechseln sich gesprochene Texte und musikalische Einlagen ab. Eine strikte Trennung der beiden Genres gibt es nicht. Außerdem kümmert man sich im amerikanischen Showbusiness herzlich wenig um Definitionen, lässt sich doch alles – egal ob Rock-Oper oder Musical – als Show bezeichnen.<sup>409</sup>

Scharfe Kritik an der Neubearbeitung des Bibelstoffs ist vorprogrammiert. Dem Publikum allerdings gefällt es, vor allem die Mitwirkenden – James Brookes als Jesus, Christina Simon in der Rolle der Maria Magdalena, Alexander Goebel, Rainhard Fendrich sowie Eric Johnson – sorgen für Standing Ovationen.

Bis zum Führungswechsel werden die erfolgreichen Werke *Evita*, *Jesus Christ Superstar* und *Anatevka* zur Aufführung gebracht.<sup>410</sup>

## 2.7.2 Wien wird Musicalhauptstadt Europas

Peter Weck führt das Theater an der Wien in künstlerischen Belangen so weiter, wie es sein Vorgänger Rolf Kutschera vor ihm getan hat. Weck möchte sich besonders auf Musicals mit literarischem Gehalt und einer modernen Prägung konzentrieren, in denen zeitgenössische und gesellschaftliche Probleme behandelt werden und vor allem interessant dargestellt sein sollen. Gestärkt werden seine Pläne durch die erfolgreiche

---

<sup>407</sup> Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 98

<sup>408</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 132ff ; Vgl. Tolar, a.a.O., S. 250ff

<sup>409</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 79f; Vgl. Weber, a.a.O., S.27f; Vgl. Tolar, a.a.O., S. 248ff

<sup>410</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 137ff; Vgl. Tolar, a.a.O., S. 252ff; Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 20ff

englische Version von *Jesus Christ Superstar*, denn nun ist er sich sicher, dass hier auch englische Stoffe in der Originalsprache bearbeitet werden können.<sup>411</sup>

Gemeinsam mit dem Verwaltungsdirektor Franz Häußler möchte Peter Weck neue Musicals in Kooperation mit angelsächsischen Komponisten, Librettisten und Regisseuren produzieren und diese im Theater an der Wien uraufführen. Geplant ist, diese zuerst in englischer Sprache, später in Deutsch zu spielen. So soll der Produktionsfluss Richtung Wien geleitet werden. Auch die Welturaufführungsrechte sollen genutzt werden.<sup>412</sup>

Außerdem sieht Weck die bisherige Vorgehensweise, erfolgreiche Stücke immer wieder abzusetzen und später wieder aufzunehmen als nicht optimal, besser sei es, einen Erfolg erst gar nicht zu unterbrechen.

Das Musical ist für den neuen Künstlerischen Leiter des Theaters an der Wien kein Operettensurrogat, sondern vielmehr eine Theaterform der Gegenwart, die Perfektionismus von allen Mitarbeitern verlangt, so wie es an den Broadwayproduktionen zu beobachten ist. Oberstes Gebot ist, dass der Chor auch tanzen, das Ballett auch singen können muss. Somit stellt Peter Weck gänzlich neue Anforderungen an die Darsteller. Es kommt zur Entlassung jener Darsteller, welche diesen Kriterien nicht entsprechen.<sup>413</sup>

Die erste Premiere in seiner Laufbahn wird die von *Cats* am 24. September 1983. Durch den Schlager „Memory“ ist Webbers Musical bereits lange vor der Uraufführung in Wien allseits bekannt.<sup>414</sup>

Das Stück wird ein großer Erfolg, Publikum und Presse sind sich einmal einig. Begründet wird dieser Triumphzug durch die originelle Ausstattung John Napiers, die fantasievolle Choreographie Gillian Lynnes, sowie die magischen Lichteffekte David Herseys. Das Ensemble ist eine Klasse für sich, obwohl sein Gesang aufgrund der schlechten Deutschkenntnisse nur schwer verständlich ist und Michael Kunzes Übersetzung als etwas dürftig gilt<sup>415</sup>.

Aufgrund der hohen Auslastung wird die Show auch 1984 lediglich durch „Tanz 84“ und die Wiener Festwochen unterbrochen<sup>416</sup>.

---

<sup>411</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 80f

<sup>412</sup> Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 104f

<sup>413</sup> Vgl. Weck, 1985, a.a.O., S.14ff sowie Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 105

<sup>414</sup> Vgl. Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 101

<sup>415</sup> Vgl. Weck, 1985, a.a.O., S. 6ff

<sup>416</sup> Vgl. Láng, 2001, S. 140ff

Mit der Eröffnung des „Tanz-Gesang-Studios Theater an der Wien“ am 1. Dezember 1984 wird es möglich, junge Musicaldarsteller aus dem gesamten deutschen Sprachraum in einem zweieinhalbjährigen Lehrgang auszubilden.<sup>417</sup> So soll ein Ensemble mit vielen einheimischen Schauspielern aufgebaut werden, das in der Folge längere Zeit vertraglich gebunden werden soll.<sup>418</sup> Hier werden Allround-Talente geschaffen, die gleichzeitig singen, tanzen und spielen können, so wie es das Musical seinen Protagonisten abverlangt.<sup>419</sup>

Mit der Gründung der Vereinigten Bühnen Wien kann Peter Weck als Generalintendant nun auch über das Raimund Theater und das Ronacher disponieren. So feiert das Musical *A Chorus Line* im Raimund Theater seine Erstaufführung, mit dem Erfolg von *Cats* kann es allerdings nicht konkurrieren. *Les Misérables* spielt ebenso nicht den gewünschten Erfolg ein.<sup>420</sup>

Am 15. Oktober 1988 übersiedelt das immer noch sehr beliebte *Cats* ins Ronacher, wo es noch weitere sieben Jahre läuft und schließlich aufgrund einer geplanten aber nicht durchgeführten Renovierung sowie dem Vorhaben, Opern zu spielen, bei immer noch gefülltem Haus abgesetzt wird.<sup>421</sup>

Das Theater an der Wien bringt am 20. Dezember mit dem *Phantom der Oper* das nächste Webber-Musical, das an den Erfolg von *Cats* anschließt. Weil das „Phantom“ mehr Oper als Musical ist, enthält es für die Musicaldarsteller äußerst schwierige Gesangspassagen, die von Opernsängern wohl besser interpretiert werden können. Dieses und die für Webber übliche schwülstigen Harmonien ernten viel Kritik, dennoch finden sowohl Presse als auch Publikum Gefallen an der Gruselstory. *Das Phantom der*

---

<sup>417</sup> 15 junge Talente, welche bereits eine musikalische und Ballettausbildung haben, werden ganztags in den Fächern Singen, Tanzen, Fechten, Ensemble- und Rollenunterricht, Akrobatik sowie Improvisation von den besten Lehrern unterrichtet, wofür sie ein Schulgeld zu entrichten haben. Innerhalb der dreijährigen Ausbildungszeit gibt es immer wieder Zwischenprüfungen, deren Nichtgelingen zum erbarmungslosen Ausschluss führt. Das Schulgeld trägt die Finanzierung der Ausbildungsstätte nicht, daher werden die Absolventen bei Wunsch der Verantwortlichen an das Theater an der Wien verpflichtet. Pro Student beläuft sich die Ausbildungssumme auf rund eine Million Schilling. Dieser Betrag stellt einen guten Grund für Wecks Nachfolger Klausnitzer dar, die Schule im Jahr 1994 wieder zu schließen. Dieser arrangiert sich allerdings mit den Performing Arts Studios. Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 105f; Vgl. Jansen, 2008, a.a.O., S. 222; Vgl. Tanz-Gesang-Studio Theater an der Wien. In: Kräft, Klaus-Dieter (Hg): *Das Musical. Die Musicalzeitschrift*, Heft 27, S. 22f

<sup>418</sup> Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 105

<sup>419</sup> Vgl. Bartosch, 1981, a.a.O., S. 24f

<sup>420</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 82ff

<sup>421</sup> Vgl. Schenz, Marko: Peter Weck: Die Abrechnung. *Kronen Zeitung – Beilage*, Wien, 27.9.1992, S. 4

*Oper* wird bis Juni 1990 450-mal gespielt, danach geht es ab dem 10. Juni im Raimund Theater weiter, wo es drei Jahre lang für ein ausverkauftes Haus sorgt.<sup>422</sup>

Am 26. Juni 1990 feiert mit *42nd Street* eine originale Broadwayproduktion ihre kontinentaleuropäische Gastpremiere. Während der viermonatigen Spielzeit wird bereits das nächste Stück – die Eigenproduktion *Freudiana* – geprobt. Die Premiere am 19. Dezember 1990 läutet eine neue Ära bei den Vereinigten Bühnen Wien ein, denn von nun an sollen sie als Uraufführungsstätte von Musicals dienen.

Um Wien zur Musicalmetropole zu etablieren, soll *Freudiana* mit striktem Perfektionismus zur Aufführung gebracht werden. Das Publikum liebt das Stück, die Presse kann sich nicht entscheiden.<sup>423</sup> Und obwohl das Stück nicht erfolglos ist, kann es an bisherige Erfolge nicht anschließen und wird daher bereits nach eineinhalb Jahren wieder abgesetzt.<sup>424</sup>

Dennoch ist bereits zwei Tage nach der Welturaufführung in der „Presse“ ein für die Vereinigten Bühnen Wien besonders bezeichnender Artikel zu lesen, in dem Wilhelm Sinkovics schreibt:

*„Nun aber war Wien Ort einer Musical-Welturaufführung, hat also auf scheinbar aussichtslosem Posten die Herausforderung Londons oder New Yorks angenommen. Und hat nicht verloren. Die Wiener Produzenten haben eine technisch perfekte, atemberaubend präzise ablaufende, lichterfunkelnde Revue auf die Bühne gebracht, die manches vom Feinsten aus englischen oder amerikanischen Werkstätten übertrifft. (...) Die musikalische Welt hat gespannt auf Wien geblickt und die Stadt damit endlich wieder als das akzeptiert, was sie selbst seit Menschengedenken immer sein wollte, als „Welthauptstadt der Musik“ (...) Am Tag nach einem solchen Wagnis nicht als Verlierer dazustehen, ist (...) Peter Wecks Verdienst.“<sup>425</sup>*

Von nun an kämpft das Theater an der Wien und mit ihm die VBW mit um den vordersten Rang im Bereich des internationalen Unterhaltungstheaters.<sup>426</sup>

1989 werden an den Vereinigten Bühnen Wien gleichzeitig drei erfolgreiche Musicalproduktionen gezeigt: *Cats* im Ronacher, *Les Misérables* im Raimund Theater und *Das Phantom der Oper* im Theater an der Wien. Nicht zu Unrecht erlangt das

---

<sup>422</sup> Vgl. Tolar, a.a.O., S. 256 ff

<sup>423</sup> Auch der Touristenrückgang bedingt durch den Krieg in Jugoslawien sowie den Golfkrieg ist an den Wiener Theatern stark zu spüren. Vgl. Tolar, a.a.O., S. 264ff

<sup>424</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 88ff; Siehe Kapitel *Freudiana*

<sup>425</sup> Sinkovics, Wilhelm, Die Presse am 21. Dezember 1990. zitiert nach: Tolar, a.a.O., S. 266f

<sup>426</sup> Vgl. Tolar, a.a.O., S. 267

Unternehmen in dieser Zeit daher seinen internationalen Ruf als professionelles Musicaltheater.<sup>427</sup>

### 2.7.3 Exkurs: Das Orchester der Vereinigten Bühnen Wien

Nun erhalten die drei Theaterhäuser ein gemeinsames Orchester. Peter Weck engagiert den mit Lorin Maazel von Berlin nach Wien gekommenen Dirigenten Caspar Richter. Er soll aus den Orchestern des Theaters an der Wien sowie des Raimund Theaters zusammen mit tonangebenden Instrumentalisten verschiedenster Genres einen Klangkörper schaffen. Somit wird das „Orchester der Vereinigten Bühnen Wien“ aus der Taufe gehoben, es besteht zunächst aus 80<sup>428</sup> Stellen. Viele Positionen werden mehrfach oder geteilt besetzt, weil die Musiker weiterhin unterrichten oder in anderen Formationen beschäftigt sind. Somit stehen bis zu 120 Instrumentalisten aus 15 Nationalitäten im Dienste der Vereinigten Bühnen.<sup>429</sup> Bei der Suche nach geeigneten Musikern hält sich Richter an die Anforderungen aus dem Klassiksektor:

*„Ich komme ja ursprünglich von der Klassik. Und mein Ehrgeiz war es, die Professionalität und Qualität des Klassik-Bereichs ins Musical zu transportieren. Das haben wir alle zusammen realisiert, denn ein Musical kann man nicht mit fünf Musikern spielen.“<sup>430</sup>*

Mit diesem Orchester, das ein Konglomerat aus Spezialisten unterschiedlicher musikalischer Terrains darstellt, verwirklicht Casper Richter auch zahlreiche Konzertpläne – die ebenso wie der Klangkörper von einem weiten Spektrum geprägt sind.<sup>431</sup> Schon 1987 äußert er gegenüber der Bühne den Wunsch, dass sich die Musiker gegenseitig „(...) vermischen, vermengen, befruchten [und so] von Mozart bis zum Musical alles spielen können.“<sup>432</sup> Es folgen konzertante Aufführungen im Wiener Konzerthaus, beim Linzer Brucknerfest sowie in Innsbruck. Auch erfolgreiche Stücke der Vereinigten Bühnen werden konzertant aufgeführt. Weiters nimmt das Orchester rund dreißig Aufnahmen auf, wovon die Hälfte Goldene Schallplatten erringt, fünf Einspielungen bekommen sogar Platinschallplatten. Unterstützung erfährt Casper Richter durch Adrian Manz, Herwig Gratzner, Herbert Pichler sowie Walter Lochmann,

---

<sup>427</sup> Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 118

<sup>428</sup> Mit der Verpachtung des Ronachers schrumpft es auf 56 Stellen.

<sup>429</sup> Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 119f

<sup>430</sup> Richter, Caspar zitiert nach Zobl, Susanne: Ich bin ein leidenschaftlicher Theatermensch. *Bühne* 5/2005, S. 54

<sup>431</sup> Vgl. ebenda, S. 54f

<sup>432</sup> Mertl, Monika: Mit Stilen spielen. *Bühne* 19/1987, S.14

Christian Kolonovits und eine Zahl weiterer junger Talente.<sup>433</sup> Zu keiner Zeit wird das Orchester von Gastdirigenten geleitet, doch es trifft in anderen Häusern auf Größen wie Andrew Lloyd Webber, Mike Dixon, Michael Reed oder den Broadwaydirigenten Todd Ellison. Auch Carl Davis, Peter Keuschnig, Mathias Rüegg und Scot Lawton erweisen dem Orchester die Ehre.<sup>434</sup> Casper Richter legt großen Wert darauf, dass seine Musiker sich untereinander kennen:

„Ein Orchester kann aber nur gut sein, wenn es sich kennt, wenn es aufeinander hört und auch zusammen fühlt. Zusammengewürfelte Orchester wie etwa in Amerika finde ich nie so gut.“<sup>435</sup>

Und dass der Klangkörper Qualität besitzt, können sogar Andrew Lloyd Webber und Thomas Hampson bezeugen: Sie „(...) haben das Orchester der Vereinigten Bühnen Wien als das beste Musical-Orchester Europas bezeichnet!“<sup>436</sup>

### **Die nächste Eigenproduktion**

Die nächste Produktion ist gleichzeitig die letzte unter Peter Wecks Intendanz – *Elisabeth* wird am 3. September 1992 uraufgeführt. Die Kritik an dem mit Spannung erwarteten Werk lässt nicht lange auf sich warten, vor allem die unrealistische Aufbereitung des Sissi-Stoffes sowie die Musik, welche keine Ohrwürmer enthalte, werden stark bemängelt. Dennoch ist *Elisabeth* beim Publikum gefragt und daher eine erfolgreiche Produktion.<sup>437</sup>

Peter Weck scheidet mit Ende 1992 als Intendant der Vereinigten Bühnen Wien aus. Ausschlaggebend für seine Entscheidung, dem Unternehmen den Rücken zu kehren, sind die unverständliche Absetzung der überaus erfolgreichen *Cats*-Produktion, die Unehrlichkeit zuständiger Kulturpolitiker, aber vor allem die persönlichen Angriffe gegen seine Person in den Rezensionen der Uraufführungen von *Elisabeth* und *Freudiana*.<sup>438</sup>

---

<sup>433</sup> Richter wird im September 2010 von Koen Schoots als Musikalischer Direktor abgelöst. Vgl. <http://wien.orf.at/stories/373888/>

<sup>434</sup> Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 119f; Vgl. Knapp, Michaela: Von Mozart! bis Bernstein. Bühne 2/06, S. 38f; Vgl. Steiner, Bettina: Das beste Musical-Orchester Europas. Bühne 12/07, S. 38f; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe, a.a.O., o.S.

<sup>435</sup> Richter, Casper im Interview In: Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Musical-Club-News, Nr. 1, Dezember 1999

<sup>436</sup> Steiner, Bettina: Das beste Musical-Orchester Europas. Bühne 12/07, S. 39

<sup>437</sup> Siehe Kapitel *Elisabeth*

<sup>438</sup> Vgl. Schenz, Marko: Peter Weck: Die Abrechnung. Kronen Zeitung – Beilage, Wien, 27.9.1992, S. 4f

Weiters wird ihm vorgehalten, Subventionssummen in dreistelligen Millionenhöhen auszugeben.<sup>439</sup> Peter Weck meint dazu in seiner „Abrechnung“,

„(...) *Mit diesem System (...) mit diesem aufgeblähten Apparat, den man mitnehmen muß, weil es kollektivvertraglich oder gewerkschaftlich abgesichert ist, ist es auch bei einer 150 prozentigen Auslastung unmöglich, finanziell erfolgreich zu sein. (...)*“<sup>440</sup>

Elisabeth wird zum größten deutschsprachigen Musicalerfolg überhaupt, viele Touristen kommen eigens aus Japan, um dieses Stück zu sehen. Schließlich wird die Produktion sogar exportiert.

Weil die Vereinigten Bühnen Wien mit ihren inzwischen beinahe 750 Mitarbeitern und dem Umsatz von mehreren hundert Millionen Schilling im Jahr ein wichtiger Wirtschaftsfaktor für Wien geworden sind, sucht man als Nachfolger für Peter Weck nun weniger einen Theaterspezialisten als einen Manager.

Rudi Klausnitzer tritt seine neue Funktion am 1. Januar 1993 an. Ihm wird es vor allem zur Aufgabe gemacht, die großen Subventionssummen zu verringern.<sup>441</sup>

Bemerkbar macht sich die neue Spitze zuerst im Raimund Theater. Hier finden nun mehrere Premieren in einem kleinen Zeitraum statt. Mit *Die Rocky Horror Show*<sup>442</sup>, *Der Kuss der Spinnenfrau*<sup>443</sup>, *Grease*<sup>444</sup>, *Die Schöne und das Biest*<sup>445</sup> sowie *Tanz der Vampire*<sup>446</sup> bringen die Vereinigten Bühnen dem Musicalliebhaber innerhalb von nur wenigen Jahren viele Musicals in direkte Nähe.

Das Ronacher ist an einen Musikproduzenten vermietet und zeitgleich läuft Elisabeth 1279-mal bis zum 25. April 1998, wodurch es in dieser Zeit 1,27 Millionen Zuschauer verbuchen kann.<sup>447</sup>

Die vielen Aufführungen machen eine Renovierung – unter anderem der Unterbühne – dringend notwendig. Weil das Haus aber trotzdem bespielt sein soll, wählt Klausnitzer eine *Anatevka*-Produktion aus Klagenfurt, in der Karl Merkatz zu sehen ist, und die in

---

<sup>439</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 90f; Vgl. Weber, a.a.O., S. 27ff

<sup>440</sup> Weck, Peter zitiert nach Schenz, Marko: Peter Weck: Die Abrechnung. Kronen Zeitung – Beilage, Wien, 27.9.1992, S. 5

<sup>441</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 157; Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 150

<sup>442</sup> Premiere im September 1993;

<sup>443</sup> Erste Vorstellung im November 1993;

<sup>444</sup> Vorstellungsbeginn im September 1994;

<sup>445</sup> Premiere im Januar 1995;

<sup>446</sup> Uraufführung im Oktober 1997;

<sup>447</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 159

der Folge immer für eine gute Auslastung sorgt. Auch *Chicago* kann trotz der Umbauarbeiten eine Zeit lang am Theater an der Wien gespielt werden. Schließlich übersiedelt es aber doch in das Ronacher.<sup>448</sup>

Während der zahlreichen Restaurierungsarbeiten kreiert Rudi Klausnitzer gemeinsam mit dem Erfolgsteam von *Elisabeth* – Sylvester Levay und Michael Kunze – ein Musical, das das Genie Wolfgang Amadeus Mozart als Mensch zum Inhalt hat. *Mozart!* feiert seine Welturaufführung am 2. Oktober 1999 und wieder kritisiert die Presse das Stück wegen seiner geringen im Gedächtnis bleibenden Melodien. Es wird im Mai 2001 abgesetzt.<sup>449</sup>

Auf *Mozart!* folgt im September 2001 das „Grusical“ *Jekyll and Hyde* von Frank Wildhorn, das auf dem Roman Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* basiert und aus Bremen übernommen wird. Es bleibt bis April 2003 im Theater an der Wien.

Am 1. Oktober 2003 feiert die Jubiläumsversion von *Elisabeth* Premiere im Theater an der Wien, wo es bis zum 4. Dezember 2005 besonders erfolgreich gespielt wird. Nach dieser *Dernière* schließt das Theater an der Wien als Musicaltheater, denn ab dem 1. Januar 2006 übernimmt dieses Haus den Beinamen „das Neue Opernhaus“.<sup>450</sup>

#### **2.7.4 Das Musical im Raimund Theater**

Seine frühen Anfänge hat das Musical im Raimund Theater unter der Direktion Rudolf Mariks zwischen 1948 und 1976.<sup>451</sup> In dieser Zeit werden insgesamt dreizehn Werke dieser Gattung zur Aufführung gebracht, vorwiegend handelt es sich um Operettenmusicals, denn Marik ist als ausgewiesener Operettenliebhaber bekannt. So ist es auch nicht verwunderlich, dass das Raimund Theater international als einziges reines Operettenhaus im deutschsprachigen Raum gilt, werden doch während seiner Direktionszeit mehr als 150 Operetten neu inszeniert.

Marik rettet das Raimund Theater vor dem Abriss, als an seine Stelle eine Großgarage gebaut werden soll, durch einen Notariatsakt im Juli 1967.<sup>452</sup>

---

<sup>448</sup> Vgl. ebenda, S. 159f

<sup>449</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 178ff; Siehe Kapitel *Mozart!*

<sup>450</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 91ff; Vgl. Weber, a.a.O., S. 28ff; Vgl. Tolar, a.a.O., S. 264ff; Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 104ff

<sup>451</sup> In den Jahren zwischen 1950 und 1953 leitet nicht Marik das Haus.

<sup>452</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 98

Die als „Musical“ propagierten Stücke stellen sich zu Beginn oft noch als Operetten heraus, die zwar frischer und beschwingter klingen, trotzdem aber noch nicht die Bezeichnung „Musical“ verdienen.

Das „Musicaleske“ *Wirbel um Rosi* feiert am 11. September 1959 Premiere, in der Hauptrolle ist Marika Röck zu sehen. Das Stück ähnelt dem zeitgenössischen Jazz-beziehungsweise Grotteskmusical. Grottesk wirken nicht nur Stil und Sinn des Stücks, sondern auch Felix Smetanas Bühnenbilder. Alles dreht sich aber nur um die Hauptfigur – Marika Röck.

Im darauf folgenden Stück *Katharina Knie* – eine Musicalversion des Schauspiels von Zuckmayer – schlüpft Hans Albers in die Titelrolle. Das Musical wird am 5. Februar 1960 zum ersten Mal aufgeführt und ein großer Erfolg.

Wenige Monate später, am 27. Mai, wird mit *Bel Ami* von Peter Kreuder im Rahmen der Wiener Festwochen wieder ein Musical mit Starbesetzung<sup>453</sup> auf die Bühne gebracht. Dennoch kann das Werk keinen Erfolg zu Buche tragen.

Am 1. März 1961 gelangt *Die Kluge Wienerin*<sup>454</sup> von Hugo Wiener und Juan Delgada zur Uraufführung. Auch dieses Stück ist nicht besonders erfolgreich. Bemängelt werden vor allem die Fantasielosigkeit des Librettisten, der starke Hang zur Operette sowie eine mangelhafte Darstellung.

Als nächstes Musical folgt am 16. Februar 1963 die Westernparodie *Prairie-Saloon*, das den Einfluss der nur wenige Jahre vorher in der Wiener Volksoper aufgeführten *Annie, Get Your Gun* nicht verleugnen kann. Wieder kann das Stück mangels Spritzigkeit und wirksamer Melodien nicht überzeugen.<sup>455</sup>

Auch *Champagner-Lilly*, das am 15. Februar 1963 seine Premiere feiert, kann dem Raimund Theater keinen Erfolg bescheren. Es hält sich bloß einen Monat lang auf der Bühne.

Am 22. Oktober 1964 ist erstmals das Musical *Lady aus Paris* – eine Bearbeitung Oscar Wildes *Lady Windermere's Fächer* von Karl Farkas – mit den Stars Zarah Leander, Paul Hörbiger, Albert Rueprecht sowie Franco Steinberg zu sehen. Es wird wegen der geistreichen Wortkunst aber auch der Stars wegen zu einem sehr erfolgreichen Stück.

---

<sup>453</sup> Unter anderem mit Johannes Heesters;

<sup>454</sup> Nach einer Komödie von Friedrich Schreyvogel;

<sup>455</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 99ff

Das Bühnenwerk *Hofloge* feiert seine Premiere am 24. Februar 1966 und überzeugt durch den eindrucksvollen Einsatz der Darsteller. Mit Farkas als Autor und Waltraut Haas, Erwin Strahl und Hans Olden in den Hauptrollen, hält *Hofloge* ein, was es verspricht – einen Publikumserfolg.

Es folgen die ebenso erfolgreichen Stücke *Das Feuerwerk* und *O mein Papa*.

Weniger erfolgreich verläuft die Spielzeit des Musicals *Wodka für die Königin* mit Zarah Leander. Premiere ist am 4. September 1969, doch das Stück und auch seine Hauptdarstellerin können das Publikum nicht von sich überzeugen.

*Fanny Hill* ist ab dem 25. Januar 1974 hingegen mehr als zwei Monate lang beinahe täglich ausverkauft. Es besticht durch fantasievolle Gags, glänzende Kostüme, ein grandioses Ballett und exzellente Schauspieler.<sup>456</sup>

In Rudolf Mariks Zeit als Direktor ist *Frau Warrens Gewerbe* das letzte Musical. Gespielt wird das Gastspiel der „Neuen Bühne am Karlstor München“ vom 23. Juni bis zum 1. August 1976. Trotz Kritik an Inhalt und musikalischer Gestaltung ist das Werk bei seinem Publikum sehr beliebt.<sup>457</sup>

Auf Rudolf Marik folgt 1976 der bisherige Dirigent Herbert Mogg in die Direktion des Raimund Theaters. Obwohl Mogg die Führung in der Weise seines Vorgängers fortführen möchte, finden sich unter seiner Funktionszeit bloß drei Stücke des Genres Musical.<sup>458</sup>

Mogg eröffnet seine Direktionszeit mit der Musicalversion des *Hauptmann von Köpenick* am 6. Januar 1977. Wieder kann es durch die Ähnlichkeit zur Operette nicht überzeugen.

Mit *Kismet* erlebt am 28. Februar 1980 ein Stück seine Erstaufführung, das bereits dreißig Jahre zuvor am Broadway und später in London gespielt worden ist. Dabei handelt es sich um eine Bearbeitung des 1001-Nacht-Stoffes, dem aufgrund fehlender Requisite im Raimund Theater nicht die entsprechende Ausstattung geliefert werden kann.

---

<sup>456</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 104ff

<sup>457</sup> Vgl. ebenda, S. 107

<sup>458</sup> Vgl. Jansen, 2008, a.a.O., S. 151f

Das letzte unter Mogg aufgeführte Musical ist *Lady in the Dark* von Kurt Weill. Es erhält den deutschen Titel *Die Dame im Dunkeln* und wird am 12. Februar 1981 zum ersten Mal in Österreich dargeboten.<sup>459</sup> Die banale Handlung sowie das ungünstige Bühnenbild nehmen der Produktion jegliche Chance auf Erfolg.<sup>460</sup>

Ab der Spielzeit 1984/1985 übernimmt Kurt Huemer auf Antrag des Kulturstadtrates Helmut Zilk die Direktion des Raimund Theaters. Zilk wünscht sich, dass Huemer das Haus zum dritten musikalischen Theater in Wien mache. Der neue Direktor möchte vor allem die „Silberne Operette“ in seinem Haus hegen, denn für das Musical sei das Theater an der Wien eine zu große Konkurrenz und für die klassische Operette sei man in der Volksoper besser ausgestattet als im Raimund Theater. Das Musical soll aber dennoch weiter seine Chance erhalten.

Im Jahr 1985 wird das Haus in der Wallgasse generalüberholt, um den gewerbebehördlichen, bau- und feuerpolizeilichen Vorschriften wieder zu entsprechen. So wird neben anderen Dingen auch eine neue Drehbühne<sup>461</sup> und ein Hubpodium eingebaut, um die Bühne je nach Bedarf zu vergrößern beziehungsweise zu verkleinern. Nach der 180 Millionen Schilling teuren Renovierung wird das Haus schließlich am 18. September 1985 mit einer Operettengala feierlich eröffnet.

In der Zeit bis 1987 wird bloß ein einziges Musical in deutschsprachiger Version erstaufgeführt. Es handelt sich um das Operettenmusical *Hans Andersen*<sup>462</sup>, das aber nicht den gewünschten Erfolg einfährt.<sup>463</sup>

#### **2.7.4.1 Das Raimund Theater als Bestandteil der Vereinigten Bühnen Wien**

Wie bereits oben erläutert beginnt für das Raimund Theater mit der Gründung der Vereinigten Bühnen Wien eine neue Ära. Von nun an wird das Haus der Gattung Musical gewidmet.

Den Anfang macht das Broadwaymusical *A Chrous Line* am 16. Oktober 1987. Für das Raimund Theater ist dieser dem Broadway nachempfundene Perfektionismus ein Novum. Wie oben erwähnt, kommt das Stück nicht an den Erfolg von *Cats* heran, vor

---

<sup>459</sup> Vgl. ebenda, a.a.O., S. 152

<sup>460</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 108f

<sup>461</sup> Diese Drehbühne gilt als die modernste Drehbühne Europas und ermöglicht einen besonders raschen Umbau der Szenen sowie verschiedene Regie- und Bühneneffekte.

<sup>462</sup> Premiere am 9. Februar 1986; Vgl. Pelz, a.a.O., S. 109f

<sup>463</sup> Vgl. Jansen, 2008, a.a.O., S. 152

allem deshalb, weil die Darsteller noch nicht die nötige Allroundausbildung in Gesang, Schauspiel und Tanz genossen haben.<sup>464</sup>

Am 15. September 1988 findet die deutschsprachige Uraufführung von *Les Misérables* statt.<sup>465</sup> Zu sehen ist die Inszenierung aus London, die von Gale Edwards detailgetreu nachempfunden wird. Die Musik von Claude Michel Schönberg erinnert in manchen Passagen an Puccini, die elektronische Verstärkung der Stimmen empfinden viele als Verlust. *Les Misérables* erlebt eine erfolgreiche Vorstellungsserie<sup>466</sup> doch dem Vergleich mit *Cats* kann auch diese Produktion nicht Stand halten.

Nun folgt wieder ein Webber-Musical, das aus dem Theater an der Wien übersiedelt: *Das Phantom der Oper* wird vom 10. Juni 1990 bis Ende Juni 1993 im Raimund Theater gespielt. Durch dieses überaus erfolgreiche Musical erlangt das Haus in der Wallgasse seinen Ruf als anerkannte Musicalspielstätte.

Wie bereits oben zu lesen ist, werden unter der neuen Intendanz Klausnitzer in den Jahren 1993 bis 1998 mehrere Stücke mit kürzeren Laufzeiten gespielt: *Die Rocky Horror Picture Show*<sup>467</sup>, *Der Kuss der Spinnenfrau*<sup>468</sup>, *Grease*<sup>469</sup>, *Die Schöne und das Biest*<sup>470</sup> sowie *Tanz der Vampire*<sup>471</sup> werden im Raimund Theater aufgeführt.<sup>472</sup>

Letzteres – *Tanz der Vampire* – ist eine Eigenproduktion der Vereinigten Bühnen Wien. Jim Steinman und Michael Kunze schaffen nach dem gleichnamigen Film Roman Polanskis ein „Grusical“. Das Stück ist trotz scharfer Kritik sehr erfolgreich und kann bald exportiert<sup>473</sup> werden.<sup>474</sup>

Darauf folgt Andrew Lloyd Webbers *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* von März 2000 bis Januar 2001. Die Inszenierung samt der Choreographie von Kim Duddy wird in der Folge von der Amstettener Sommerproduktion übernommen.

---

<sup>464</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 110f

<sup>465</sup> Vgl. Jansen, 2008, a.a.O., S. 168f

<sup>466</sup> Insgesamt wird *Les Misérables* 100-mal im Raimund Theater gespielt.

<sup>467</sup> Premiere im September 1993;

<sup>468</sup> Erste Vorstellung im November 1993;

<sup>469</sup> Vorstellungsbeginn im September 1994;

<sup>470</sup> Premiere im Januar 1995;

<sup>471</sup> Uraufführung im Oktober 1997;

<sup>472</sup> Vgl. Pelz, a.a.O., S. 111ff sowie Weber, a.a.O., S. 29

<sup>473</sup> Siehe Kapitel *Tanz der Vampire*

<sup>474</sup> Maslo, a.a.O., S. 118

In der Zeit von März 2001 bis Juni 2002 steht das Raimund Theater unter dem Motto „Love, Peace and Happiness“, nämlich im Musical *Hair*. Nun kommen zwei wenig erfolgreiche Eigenproduktionen der Vereinigten Bühnen Wien: *Wake up* von September 2002 bis Jänner 2004<sup>475</sup> sowie *Barbarella* von März 2004 bis Januar 2005.<sup>476</sup> Nur ein Monat später feiert bereits die Musicalversion von *Romeo und Julia* im Wiener Raimund Theater Premiere, dieses Stück bringt nach den vergangenen Jahren wieder mehr Menschen in das Haus, bis es schließlich im Juli 2006 abgesetzt wird. Es folgt die bisher nächste eigene Produktion der VBW – *Rebecca*. Dieses Stück wird ab dem 28. September 2006 – unterbrochen durch das Queen-Musical *We will Rock You* – bis Ende 2008 gespielt.<sup>477</sup> Im Februar 2009 feiert die bisher letzte Eigenproduktion *Rudolf – Affaire Mayerling* Premiere. Da diese jedoch das Publikum nicht für sich gewinnen kann, fällt der letzte Vorhang bereits im Januar 2010.<sup>478</sup> Es folgt das Udo Jürgens-Hitmusical *Ich war noch niemals in New York*, das zuvor in Hamburg für begeisterte Zuseher gesorgt hat.<sup>479</sup>

## 2.8 Das Dramamusical

Aufgrund der weitumfassenden Begriffspanne von „Musical“ und der Tatsache, dass er seine Werke von vielen anderen dieser Gattung abgegrenzt sehen möchte, kreiert Michael Kunze den Terminus „Dramamusical“. Er entwirft ein Modell, das dem Dramamusical, auf Dramenformen der europäischen Theatergeschichte aufbauend, zugrunde liegt. Dieses Schema enthält Elemente aus der Aristoteles-Poetik, dem Dramentechnikmuster von Gustav Freytag<sup>480</sup> sowie aus der klassischen Hollywoodfilmdramaturgie<sup>481</sup> und der Heldenfahrtidee Joseph Campbells<sup>482</sup>. Im Dramamusical unterbricht Musik nicht Handlung, sondern treibt sie voran.

### 2.8.1 Definition des Dramamusicals

Im Dramamusical hat die Geschichte, die erzählt werden soll, oberste Priorität. Daher müssen jene Elemente, die nicht dem Aufrollen der Story dienen, vermieden werden. So

---

<sup>475</sup> Siehe Kapitel *Wake up*

<sup>476</sup> Siehe Kapitel *Barbarella*

<sup>477</sup> <http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/>; Siehe Kapitel *Rebecca*

<sup>478</sup> Vgl. [http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte\\_rt](http://www.musicalvienna.at/index.php/de/geschichte_rt); Siehe Kapitel *Rudolf – Affaire Mayerling*

<sup>479</sup> Vgl. <http://www.musicalvienna.at/index.php/de/spielplan/production/38574/content>

<sup>480</sup> Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. Philipp Reclam jun. GmbH & Co, Stuttgart 1983.

<sup>481</sup> Egri, Layos / Winter, Kerstin: Dramatisches Schreiben. Theater. Film. Roman, Deutsche Erstausgabe, Autorenhaus-Verlag, Berlin 2003.

<sup>482</sup> Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten. Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1999.

kommt es oft dazu, dass Musikstücke, Tanznummern oder Effekte wieder gestrichen werden.

Im Vordergrund steht die von den Protagonisten initiierte Handlung, die durch die Mittel des Musiktheaters weitergeführt wird. Wichtig sind die Handlungsstruktur und die Figurengestaltung, denn aus deren inneren Konflikten ergibt sich der Handlungsablauf im Ganzen. Der Zuseher soll das Grundgerüst nicht wahrnehmen und dennoch in bestimmten Situationen gewisse Emotionen erfahren.

Wie bereits der Fachbegriff „Dramamusical“ aussagt, muss diese Gattung Dramatisches beinhalten. Es soll die aktive Handlung der Hauptfigur zeigen, die alle Vorgänge um sie herum beeinflusst. Dieses dramatische Begebnis geschieht nicht zufällig, sondern begründet durch die äußeren Einflüsse. Eben solche Mächte übt das Ereignis auf seine Umwelt aus: es hat logische Konsequenzen. Für das Publikum mag das dramatische Ereignis möglicherweise überraschend erfolgen, doch ist es nie ohne Grund oder Folgen. Es führt zu weiteren dramatischen Vorgängen.

In jedem Song und in jeder Szene des Dramamusicals findet sich ein derartiges Geschehnis, denn – wie bereits oben festgestellt – hat jedes kleinste Element die Aufgabe, die Handlung voranzutreiben. So werden kleine Konflikte allmählich größer und bedingen die Entwicklung hin zum Wende- beziehungsweise zum Höhepunkt.

In der Entwicklung dieses Grundschemas hält sich Michael Kunze vorwiegend an seinen New Yorker Lehrer, den Story-Theoretiker Robert McKee.<sup>483</sup>

## 2.8.2 Musik und Text

Wie bereits einführend dargestellt wird, setzt sich das Musical aus den drei Elementen Musik, Dialog und Tanz zusammen. Im Dramamusical allerdings sind gesprochene Dialoge rar, die Werke durchkomponiert. Bloß in Fällen, in denen die Musik nicht genügend Information zu übermitteln im Stande ist, darf auf den Dialog zurückgegriffen werden. Um das Publikum durch die Abwechslung von Gesprochenem und Gesungenem nicht zu verwirren, beziehungsweise sie dadurch aus der Illusion zu reißen, werden derartige gesprochene Szenen durch Underscoring untermalt.<sup>484</sup>

---

<sup>483</sup> Mc Kee, Robert: *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschriftens*, 3. Auflage, Alexander Verlag, Berlin 2004; Die Theorie McKees besagt, dass es immer einen direkten Zusammenhang zwischen der Struktur und den Charakteren gibt. Vgl. <http://www.dramamusicals.de>; Vgl. Müllner, Bettina / Stangl, Astrid: *Die Struktur des Drama Musicals. Eine Analyse der Musicals „Elisabeth“ und „Mozart!“* von Michael Kunze und Sylvester Levay. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2007, S. 7 ff

<sup>484</sup> In *Tanz der Vampire* werden hauptsächlich witzige Passagen gesprochen, wodurch das Publikum weiterhin in der Illusion verharren kann.

Musikalische und textliche Leitmotive sowie Schlüsselszenen, die bestimmte Personen, Situationen, Emotionen und dergleichen symbolisieren, sorgen dafür, dass der Zuseher bewusst und unterbewusst Zusammenhänge wahrnimmt. So wird jede Figur im Stück durch einen eigenen musikalischen Stil und persönliche Motive gezeichnet.

Ebenso sind in der textlichen Gestaltung Motive erkennbar, die immer wieder auftretende Themen beinhalten und so die einzelnen Teile zu einem Ganzen verbinden.<sup>485</sup> Die Verwendung der Leitmotivtechnik in der musikalischen Struktur des Dramamusicals erweist sich daher als eine logische Folge.

### 2.8.3 Moralische Ansprüche

Aus jedem Dramamusical soll eine Lehre gezogen werden, auch wenn das Publikum das möglicherweise nur unbewusst tut. *Elisabeth* bringt beispielsweise die Einsicht, dass der übertrieben nach Individualität strebende Mensch am Ende allein sein wird. Diese „Lebenswahrheit“ offenbart dem Zuseher in unterhaltender Weise den tieferen Sinn – die Botschaft – eines Stückes. Er soll nach Hause gehen und darüber nachdenken, was er gehört und gesehen hat, und sich dennoch nicht belehrt fühlen, er soll das Gefühl haben, durch die Geschichte etwas für sich selbst gelernt zu haben.<sup>486</sup>

### 2.8.4 Die Figuren<sup>487</sup>

McKee stellt in seinen theoretischen Ausführungen detailliert fest, wie die einzelnen Figuren gezeichnet werden sollen. So ist eine logische und vor allem nachvollziehbare Entwicklung und Wandlung des Protagonisten ebenso unumgänglich für eine gute Geschichte wie der nachvollziehbare Umgang mit inneren<sup>488</sup>, persönlichen<sup>489</sup> und außerpersönlichen<sup>490</sup> Konflikten aller Figuren. Dem Protagonisten diametral gegenüber

---

<sup>485</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 9f

<sup>486</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 11 f

<sup>487</sup> Hier soll lediglich ein Überblick gebracht werden. Bettina Müllner und Astrid Stangl führen diese Theorie in ihrer Diplomarbeit „Die Struktur des Drama Musicals. Eine Analyse der Musicals „Elisabeth“ und „Mozart!“ von Michael Kunze und Sylvester Levay“ fällt an genannter Stelle sehr genau aus.

Außerdem basiert die Theorie auf „Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens“ von Robert McKee.

<sup>488</sup> Es geht hier um die Gedanken, Gefühle und Strebungen im Innersten der Figuren, die häufig mit sich selbst und den eigenen Wertvorstellungen zu kämpfen haben.

<sup>489</sup> Persönliche Konflikte entstehen durch Diskrepanzen mit der Umgebung, der Familie oder der Gesellschaft im Generellen.

<sup>490</sup> Solche Konflikte entstehen, wenn der Protagonist im Zwiespalt zu seine Umwelt beeinflussenden Institutionen steht, wenn er also ein schlechtes Verhältnis zu seinem Vorgesetzten hat oder den Konventionen seiner Zeit nicht entsprechen kann oder will.

steht der Antagonist, der stark und selbstbewusst eine entgegengesetzte Haltung aufweist. Der Protagonist bedarf des Antagonisten, um sich entwickeln zu können.<sup>491</sup>

### 2.8.5 Der Aufbau

Formal ist das Dramamusical in zwei Akte gegliedert, welche durch die Pause unterbrochen werden, dramaturgisch sind es allerdings drei Akte. Hier lassen sich Zusammenhänge mit der Dramentechnik aus dem 19. Jahrhunderts sowie der Filmdramaturgie nicht abstreiten.<sup>492</sup>

Im ersten Akt<sup>493</sup> - der Exposition – werden die wichtigsten Figuren sowie Zusammenhänge vorgestellt und die für das Verstehen nötigen Informationen gebracht. Er besteht zumeist aus einem Prolog sowie den ersten vier bis fünf Szenen. Der sogenannte „Alb“ – die Idealvorstellung eines glücklichen Lebens oder ein Traum – offenbart die psychologischen Antriebsmotive des Protagonisten.<sup>494</sup> Hier findet auch schon das auslösende Moment<sup>495</sup> statt, das sein Leben ins Wanken bringt und dadurch die Handlung anregt. Mit dem ersten Wendepunkt<sup>496</sup>, in welchem der Held ein schicksalsträchtiges Ereignis erfährt, endet die Exposition. Zumeist ist dieser Punkt von der ersten Begegnung mit dem Antagonisten geprägt.

Im zweiten Akt – der Konfrontation gewidmet – muss die Hauptfigur mit seinen Gegnern und widerstreitenden Polen kämpfen, wobei er irgendwann so weit kommt, dass er nicht mehr umkehren kann. Dabei wird er nicht nur Gutes tun und bald das Wohlwollen seiner Sympathisanten verlieren: es scheint, als verliere er den rechten Weg. Der zweite Wendepunkt beschließt den zweiten Akt, denn nun sucht die Heldenfigur nach alternativen Lösungswegen.

Nur allmählich gelangt der Protagonist im dritten Akt – Resolution – zur Erkenntnis, wie er das Ziel erreichen kann. Das Mittel zu diesem Zweck wird ihm zugespielt, doch nicht durch dieses erhoffte, sondern durch ein ganz anderes gelangt er am Ende an die Lösung. Dieser Höhepunkt stellt das retardierende Element dar. Das bedeutet, das Publikum soll in die Irre geführt werden, das Tempo beschleunigt: nun ist das Stück an

---

<sup>491</sup> Vgl. Mc Kee, a.a.O., S. 116ff; Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 12ff;

<sup>492</sup> Vgl. <http://www.dramamusicals.de>

<sup>493</sup> Es wird hier von einer dreiaktigen Grundstruktur ausgegangen. Vgl. McKee, a.a.O., S. 356ff

<sup>494</sup> Diesen Zustand wird er allerdings niemals erreichen.

<sup>495</sup> Das „auslösende Moment“ beinhaltet bereits das zentrale Thema des Werkes.

<sup>496</sup> Wendepunkte lösen nicht nur kleine Veränderungen im Handlungsablauf aus, sondern lenken die gesamte Geschichte in eine gänzlich andere Richtung.

seinem Höhepunkt angekommen, denn es ist Zeit für den Wettkampf der verschiedenen widerstreitenden Pole. An dieser Stelle offenbart sich die Moral des Ganzen. In der folgenden „Realisierung“ werden schließlich alle Konflikte aufgelöst.

Dramaturgisch wichtig ist, dass im Laufe der Erzählung eine derartige Spannung zustande kommen muss, wodurch es sogar dem Publikum unmöglich erscheint, eine Lösungsmöglichkeit zu erahnen. Bis zu einem gewissen Punkt im Verlauf der Geschichte steht der Zuseher hinter dem Protagonisten. Wenn er diesen erreicht und nun nicht mehr zurück kann, erkennt das Auditorium die allmählich zur Besessenheit werdende Motivation. Dieser Augenblick der Unumkehrbarkeit ist begleitet von außerordentlich emotionsgeladenen Szenen und führt unmittelbar in die Pause.

Während man in Bezug auf die Spannung eine steigende Linie zeichnen könnte, gibt es hierzu eine konträre, fallende Linie, nämlich die der Moral. Zu Beginn versucht der Held sich in ehrlicher Weise zu behaupten, doch je mehr Unterstützung er verliert, umso schwieriger fällt es ihm, aufrichtig zu bleiben, bis er schließlich vom rechten Weg abkommt. Die Linie beginnt wieder zu steigen, wenn er erkennt, wie er sein angestrebtes Ziel erreichen kann.<sup>497</sup>

---

<sup>497</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 17ff; Vgl. Ziegenbalg, Ute: Das Phantom der Oper. Ein Phänomen des 20. Jahrhunderts, Scheffer-Verlag, Herdecke 2000, S. 25-35. Vgl. außerdem <http://www.storyarchitekt.com/workshop/>

### 3 Die leichte Musikkunst als „Stiefkind der Musen“<sup>498</sup>

Wie oben ersichtlich wurde, kämpft das Genre vielerorts mit heftiger Kritik. Die Aversion gegen das unterhaltende Genre gibt es nicht erst seit der Geburt dieser Gattung, nein sie entwickelt sich schon viele Jahrhunderte zuvor. So klagt bereits Emile Zola die Operette als „Stiefkind der Musen“ an, denn sie ummantle den Stumpsinn mit einem Glorienschein, verleite zur Sittenlosigkeit und würde das Publikum wie ein Verbrecher von der Kunst entfernen. Zola fordert den Tod der Operette.<sup>499</sup> Doch seine Abneigung gegen die leichte Musikkunst findet nur wenig Anklang, daher darf die Operette überleben.

Auch vor der Zeit Zolas wird das ungezogene Stiefkind immer wieder stark bekämpft, aber sein Publikum verteidigt es gegen diese hexenprozessartigen Attacken, indem es treu seine Veranstaltungen besucht. Doch gerade dieser Zustand unbedingter Verteidigung– man könnte schon sagen Liebe – beweist wiederum, dass das Musenkind doch die Seelen der Anhänger in seinen Bann zieht und sie förmlich verhext.<sup>500</sup>

Wie der geschichtliche Überblick zeigt, ist das Genre Musical unter anderem ein Abkömmling der Operette. Im mitteleuropäischen Raum geht die Haltung aller Operettenrezipienten beinahe unmittelbar auf die der Musicalbesucher über. Die Operette wird zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einer Vorlesungsreihe der Universität Wien sogar als Pest bezeichnet, deren Ausbreitung unter allen Umständen verhindert werden soll. Offenbachs Kritiker verstehen die Operette als frechen Heiligtumsschänder, der Musikhistoriker Fischer nennt sie gar „Canailenkunst“. Möglicherweise liegt die distanzierte Haltung vieler in der Popularität dieser Gattung, doch diese These würde nur dann stimmen, wenn der „Cannaillengeschmack“ dem Massengeschmack gleichzusetzen wäre. Doch während sich die Oberschicht vor der

---

<sup>498</sup> Die Bezeichnung „Stiefkind der Musen“ wird von Margit Gáspár übernommen, da diese die Lage des Musicals im deutschsprachigen Theater am besten beschreibt. Gáspár, Margit: Stiefkind der Musen. Operette von der Antike bis Offenbach, VEB Lied der Zeit Musikverlag, Berlin 1969

<sup>499</sup> Zola, Emile: *Le naturalisme au théâtre. La théorie et les exemples*. 1881, Kapitel XI. Les exemples: La féerie et l'opérette. Punkt IV In: <http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre13423-chapitre62723.html>: „(...) l'opérette est une ennemie publique qu'il faut étrangler derrière le trou du souffleur, comme une bête mailfaisante.“ Übersetzt von Gáspár, a.a.O., S. 16; Vgl. weiters die herabschätzenden Adjektive, mit denen Zola die Operettenwelt Offenbachs charakterisiert. Zola, Emile: *Nana*. Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 2008, S. 25ff

<sup>500</sup> Vgl. Gáspár, a.a.O., S. 16

Gattung des niedrigen Volkes ekelt, lehnt gerade dieses Volk die Operette als bürgerlichen Überrest ab.<sup>501</sup>

Auch die Vielzahl an unterschiedlichen Begriffen für musikalische Werke im deutschen Sprachgebrauch weist darauf hin, dass es den Komponisten und den Librettisten seit jeher wichtig ist, sich in beinahe arroganter Weise von allem Leichten zu distanzieren.<sup>502</sup>

*„Was für eine Dummheit, zu behaupten, sie lenke die Aufmerksamkeit der Werktätigen von der Arbeit ab und verleite sie zum Nichtstun! Im Gegenteil! Der Mensch kann nicht ununterbrochen arbeiten; er muss auch ausruhen und sich zerstreuen. Danach geht die Arbeit umso besser, umso fröhlicher von der Hand. Die Menschen treten mit einem Lächeln auf dem Gesicht aus dem Theater und gehen dann erfrischt ihren Angelegenheiten nach. (...) Die Kunstgattung ist bei jedermann beliebt (...) ist es denn möglich, dass sich die ganze Welt in ihrem Urteil irrt?“<sup>503</sup>*

Diese Verteidigungsrede des angesehenen Philosophen Choritius, die am Beginn des 6. Jahrhunderts im Dionysos-Tempel zu Gaza stattgefunden hat, verliert bis heute nicht ihren Sinngehalt, obwohl sie zu dieser Zeit auf die antike Form des komplexen heiteren Volkstheaters bezieht – eine Mischung aus Possenspiel, Tanz und Gesang. Das sind genau jene Bausteine, aus denen sich nicht bloß die Operette, sondern auch das Musical zusammensetzen.<sup>504</sup> Egal ob „(...) als Satyrspiel, Attelane, Mimus, Commedia dell’arte, Vaudeville, Opéra comique, Opere bouffe, Singspiel, Posse mit Gesang und Tanz, Operette – oder als Musical Comedy“<sup>505</sup> – zu allen Zeiten belebt das Publikum jenes Volkstheater von neuem.

Diese leichte Kunstgattung ist die einzige Theatergrundform, in der sich die ursprüngliche komplexe Einheit von Musik, Tanz, Spiel und Text bis heute bewahrt hat. Dem Musical wird vorgeworfen, in erster Linie ein Kind des Showbusiness zu sein. Es sei daher vor allem aufwendig und sensationsreich, außerdem prägen Produzent, Produktionskosten und Gewinn das Stück mehr als Komponist, Autor oder Choreograph. Der Regisseur dient dem wirtschaftlichen Zweck und hat daher sogar mehr Einfluss auf die Darbietung als der Urheber.<sup>506</sup>

---

<sup>501</sup> Vgl. ebenda, S. 16f

<sup>502</sup> Vgl. Bartosch, 1981, a.a.O., S.11

<sup>503</sup> Choritius, 6. Jahrhundert, im Tempel des Dionysos zu Gaza, zitiert nach Gáspár, a.a.O., S.17

<sup>504</sup> Vgl. Gáspár, a.a.O., S. 17

<sup>505</sup> Ebenda, S. 17f

<sup>506</sup> Vgl. Eggebrecht, H.H. (Hg): „Musical“. In: Meyers Taschenlexikon Musik in 3 Bänden – Band 2. B.I.-Taschenbuchverlag. Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich. Mannheim 1984. S. 299f

Es ist eine international immer populärer werdende Gattung, die breite Bevölkerungsschichten anzieht, in akademischen und intellektuellen Kreisen jedoch auf Vorbehalte und große Ablehnung trifft. Es wird dem Musical nachgesagt, bloß Musik für den schnellen Konsum zu enthalten, oberflächlich zu sein ohne irgendeinen kritischen Gehalt. So ist es auch nicht verwunderlich, dass Universität und Wissenschaft dem Erfolgsphänomen Musical nur wenig Aufmerksamkeit schenken.<sup>507</sup>

Stephen Sebastian Schmidt meint dazu:

*„For a long time many literary scholars and musicologists have regarded the musical as a genre without sufficient substance to be the subject of academic research, although, according to Joanne Gordon, it is „America’s greatest original contribution to the theatre. (...) The musical is still widely considered to be merely escapist and commercial entertainment, quite unsuitable for serious social criticism. Even though this view may apply in some cases (...) it does not take account of the complexity and democratic of the genre as a whole.“*<sup>508</sup>

Hubert Wildbihler schwächt ab:

*„Angloamerikanische Kulturkritiker stehen dem Musical von Beginn an optimistischer gegenüber als ihre deutschsprachigen Kollegen, hierzulande bestimmen Voreingenommenheit und besonders der abgehobene Feuilleton-Journalismus die Kulturlandschaft.“*<sup>509</sup>

Sogar in unserem Nachbarland Deutschland haben es die Kritiker durch den großen Erfolg des Musicals in den 1990er Jahren gelernt, in gerechter Weise mit dem Genre umzugehen. In Österreich hingegen führt jede neue Aufführung zu einer wiederholten Aufregung in der ganzen Medienlandschaft.<sup>510</sup> Back-Vega beschreibt besonders bezeichnend:

*Während die deutsche Presse über die Wiener Musicalpremierer immer äußerst positiv berichtete, war der Prophet zu Hause nichts wert und von vornherein besserwisserische Geringschätzung angesagt. Es hatte sich ja auch niemand aus den Kulturredaktionen je ein Musical angesehen! Nach New York wurde man schon gelegentlich mit den Philharmonikern mitgeschickt oder zu einer Opernpremiere an der Met (...), aber Musicals sah sich dort (...) keiner an (...).“*<sup>511</sup>

---

<sup>507</sup> Klein, Albert: Grußwort des Rektors der Universität Dortmund. In: Bimberg, Christiane (Hg): Internationaler Interdisziplinärer Kongress und Festival. Broadway on the Ruhr. The Musical Comedy in the New Millenium. Production – Management – Performance Practice – Music Education. Karthause-Schmülling GmbH, o.O. 2000, S. 10

<sup>508</sup> Schmidt, Stephan Sebastian: Pacific Overtures: Stephen Sondheim’s Unsuccesful Ballad Opera. In: Schlote, Christiane / Zenzinger Peter (Hg): New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama. Essays in Honour of Armin Geraths. (CDE Studies. Band 10), Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2003, S. 279; Schmidt zählt in der Folge nur einige der Musicals auf, in welchen sich sehr wohl politisch- und sozialkritische Themen finden lassen, wie beispielsweise *Hair* oder *West Side Story*.

<sup>509</sup> Vgl. Wildbihler, a.a.O., S. 7f

<sup>510</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 15

<sup>511</sup> Back-Vega, 2008, S. 46

Diese Skepsis liegt vor allem in einer vorgefertigten Meinung vieler eingesehener Kulturliebhaber begründet.<sup>512</sup> Sie argumentieren ihre abneigende Haltung dem Musical gegenüber vorwiegend mit folgenden Aussagen: Das Musical sei niveaulos und daher nicht als Kunst zu bezeichnen. Musicalsänger könnten nicht singen und werden daher durch Verstärker unterstützt. Der Charakter des Musicals sei vor allem dem Kommerz gewidmet, warum sollten Musicalaufführungen daher finanziell gefördert werden? Das Musical stehle den anderen Theatergattungen das Publikum.<sup>513</sup>

Zum ersten Vorurteil, Musical sei keine Kunst: Niemand würde wagen, den Kunstcharakter des Genres Oper zu hinterfragen. Der ausgewiesene Opernspezialist Marcel Prawy versteht das Musical in vielerlei Hinsicht als weitere Entwicklung der alten populären Opernkultur und er verweist auf Leonard Bernstein, der ihm gesagt habe<sup>514</sup>: „Das Musical ist der Versuch einer Oper in amerikanischer Sprache, die noch auf ihren Mozart wartet!“<sup>515</sup> Für Prawy besteht kein Zweifel daran, dass das Musical der letzten 30 Jahre „echte, moderne, publikumswirksame Varianten der kostbaren alten Kunstform Oper“<sup>516</sup> darstelle.

Häufig wird (auch von Seiten namhafter Musikexperten) nicht einmal zwischen den verschiedenen Musicalformen unterschieden, während im Sprechtheater die mannigfachen Ausprägungen und verschiedenen Werke von antiken Autoren bis hin zu den zeitgenössischen Stücken akzeptiert sind.

Oft wird das Wesen des Musicals aber auch deshalb nicht erfasst, weil der Zuseher / Zuhörer vorurteilsbehaftet ins Theater geht und sich ihm folglich die Tiefe eines Stückes verschließt.<sup>517</sup>

Außerdem verfügen viele Kritiker in der Presse nicht über die notwendigen Erfahrungen, über das Musical in statthafter Weise zu urteilen, sind sie doch lange Zeit bloß Opern- und Operettenkritiker.<sup>518</sup> Besonders in Wien ist das erkennbar, denn lange

---

<sup>512</sup> Vgl. Wildbihler, a.a.O., 1999, S. 7

<sup>513</sup> Rommel, a.a.O., S. 15

<sup>514</sup> Vgl. Prawy, Marcel: Vorwort, In: Láng, 2001, a.a.O., S. 7

<sup>515</sup> Bernstein, Leonard zitiert nach Prawy, Marcel In: Láng, 2001, a.a.O., S. 7

<sup>516</sup> Prawy, 2001, a.a.O., S.7

<sup>517</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 16

<sup>518</sup> Vgl. ebenda, S. 17; Vgl. weiters Jansen, Wolfgang: Die Entwicklung des Unterhaltungstheaters in Deutschland, ein historisch-typologischer Überblick. In: Jansen, Wolfgang (Hg): Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie. Die Referate des Symposiums vom 28.-30. April 1995 in Berlin. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst. Band 4, Weidler Buchverlag, Berlin 1995, S. 11

Zeit dominieren eben diese Musiktheatergattungen und mit den Inszenierungen Peter Wecks<sup>519</sup> unter Kutschera beginnen die Berichterstatter, die Messer zu wetzen.<sup>520</sup>

Viele kritische Stimmen sehen eine ganz andere Komponente herausragen: das Musical als Medium des Eskapismus'. Sie verstehen das unterhaltende Genre als Weg zur Flucht vor dem Alltag, ja sogar als Narkotikum.<sup>521</sup> Der Vorstandsvorsitzende der GUBK<sup>522</sup> Dr. Wolfgang Jansen meint, in unseren Breitengraden sei – anders als am Broadway – Unterhaltung nicht nur unmittelbar mit Eskapismus verbunden, sondern die eskapistische Komponente werde unter den unterhaltenden Gattungen am meisten dem Genre Musical übergestülpt.<sup>523</sup> Vehement widersprechen muss Hermann Rauhe, denn seiner Ansicht nach wäre es eine naive

*„(...) Vorstellung, das Publikum sei eine amorphe Masse, bei der jeder im Saal das (...)Geschehen so interpretiert wie sein Nebenmann und wie der Regisseur es intendiert hat. Deshalb wäre es unsinnig zu versuchen, Millionen Theatergänger über einen Kamm zu scheren und ihre Begeisterung für das Musical einem verstärkten Drang zum Eskapismus zuzuschreiben oder mit zunehmender Akzeptanz des Seichten zu begründen.“<sup>524</sup>*

Der ehemalige Intendant der Vereinigten Bühnen Wien Rudi Klausnitzer gibt am ersten Musickongress 1994 wieder ein anderes aussagekräftiges Statement zu diesem Thema: „(...) Was wir wollen, ist relativ einfach zu umschreiben: Wir wollen unterhalten, wir wollen faszinieren, entführen, anregen, herausfordern, also durchaus auch Ja! zum Eskapismus.“<sup>525</sup> Er meint, das Ideal sei die Mischung aus Herausforderung und Anregung, so sollen internationale Produktionen ebenso das Publikum berühren wie eigene, und das in möglichst geringen zeitlichen Abständen.<sup>526</sup> In Wien ist das vor allem aufgrund der bereits vorhandenen Infrastruktur – den beiden Häusern – möglich, während man in Deutschland oft neue Theater bauen muss, um

---

<sup>519</sup> *Cats*

<sup>520</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 17

<sup>521</sup> Vgl. Gáspar, a.a.O., S. 16ff

<sup>522</sup> Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst

<sup>523</sup> Vgl. Jansen, Wolfgang: Unterhaltung, Ablenkung, Eskapismus? In: Jansen, Wolfgang; Musical kontrovers. Der 1. Deutsche Musical-Kongress. Eine Dokumentation. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst. Band 3, Weidler Buchverlag, Berlin 1994, S. 91

<sup>524</sup> Rauhe, Hermann: Zur Rezeption und Wirkung internationaler Musicalerfolge. In: Jansen, Wolfgang (Hg): Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie. Die Referate des Symposiums vom 28.-30. April 1995 in Berlin. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst. Band 4, Weidler Buchverlag, Berlin 1995, S. 90

<sup>525</sup> Klausnitzer, Rudi In: Jansen, Wolfgang (Hg): Musical kontrovers. Der 1. Deutsche Musical-Kongress. Eine Dokumentation. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst. Band 3, Weidler Buchverlag, Berlin 1994, S. 93

<sup>526</sup> Die Vereinigten Bühnen Wien wollen Musicals verschiedenster Herkunft an ihren Spielstätten zur Aufführung bringen und somit dem Publikum einen weiteren Einblick in die Welt des Musicals ermöglichen.

auch neue Produktionen spielen zu können. Klausnitzer hat vor dem Vorwurf, das Musical diene dem Eskapismus, keine Scheu, sondern gerade die Ablenkung sei sein Ziel.<sup>527</sup> Er meint, „(...) dass die Leute in *Romeo und Julia* nicht nur zum Literaturstudium gehen, sondern auch, um zwei Stunden in eine fremde Welt eintauchen zu können, Geschichten erzählt zu bekommen. Das ist nämlich Theater.“<sup>528</sup> Seiner Ansicht nach sei das Musical die lebendigste Musiktheaterform, weil sie am wahrscheinlichsten neue Strömungen aufnehmen könne. So geht er konform mit den Ansichten J.R.R. Tolkiens<sup>529</sup> und Sigmund Freuds<sup>530</sup>, für die Literatur und Theater Möglichkeiten ergeben, durch Phantasie Sehnsüchte und Wünsche zu leben, die in der realen Welt nicht umgesetzt werden können oder dürfen. Außerdem spreche die kurze Dauer eines Theaterbesuches nicht für eine richtige Flucht vor der Realität, sondern viel mehr für das Eintauchen in eine andere Welt. Weiters finden sich in den Musicals doch auch immer alltägliche Problemstellungen, die den Zuseher dazu anregen, die eigenen (zwischenmenschlichen) Konflikte wahrzunehmen, sich damit auseinanderzusetzen und diese im besten Falle aus dem Weg zu räumen.<sup>531</sup>

Eine andere positive Meinung lässt sich beim amerikanischen Musikkomponisten Stephen Sondheim finden. Der Produzent Harold Prince sagt:

„(...) *Sondheim's musicals are poésie engagée and do not follow a l'art-pour-l'art concept. Drawing on the diverting quality of the musical Sondheim confronts his audience with problems they try to evade when they go to a show in the theatre.*“<sup>532</sup>

Sondheims Stücke sind zumeist komplexer, intellektueller und lassen daher ein gedankenloses Amüsement, wie es in der *Dialektik der Aufklärung* von Horkheimer und Adorno<sup>533</sup> so verpönt wird, nicht zu. Nicht nur dieser, sondern auch andere Komponisten versuchen mit ihren Werken vielschichtige Themen aufzugreifen und den

---

<sup>527</sup> Vgl. Jansen, 1994, a.a.O., S. 93ff

<sup>528</sup> Klausnitzer, Rudi In: Jansen, a.a.O., 1994, S. 104

<sup>529</sup> J.R.R. Tolkien: *On Fairy Stories*, 1937

<sup>530</sup> Freud, Sigmund: *Der Dichter und das Phantasieren*, 1908. In: Freud, Sigmund: *Studienausgabe*. Band 10. *Bildende Kunst und Literatur*. 10., korrigierte Auflage, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 1994, S. 169-179

<sup>531</sup> Vgl. Jansen, 1994, a.a.O., S.104ff

<sup>532</sup> Schmidt, Stephan Sebastian: *Pacific Overtures: Stephen Sondheim's Unsuccessful Ballad Opera*. In: Schlote Christiane / Zenzinger, Peter (Hg): *New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama. Essays in Honour of Armin Geraths*. (CDE Studies), Band 10. Wissenschaftl. Verlag Trier, Trier 2003, S. 280

<sup>533</sup> Vgl. Horkheimer, Max / W. Adorno, Theodor: *Gesammelte Schriften*, Band 5: *Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940-1950*. Kapitel *Kulturindustrie*. Fischer Taschenbuchverlag, 3. Auflage, 2003, S. 160ff

Zuseher dadurch zu neuen Gedankengängen zu bewegen.<sup>534</sup> Weiters beschreibt Christian Martin Schmidt das gegenwärtige musikalische Unterhaltungstheater als eines, „(...) das seinem Publikum durchaus einige Anstrengungen abverlangt, es aber in keiner Phase massiv herausfordert (...)“, wodurch es sich „(...) an die gehobenen Kunstformen [annähert] und sie auf der einen Seite für die „leisure classe“ goutabel [macht] aber auf der anderen Seite auch der „arbeitenden Bevölkerung“ (...) zu einer Kunsterfahrung [verhilft] (...).“<sup>535</sup> Hier paaren sich daher die Bereitschaft etwas zu lernen mit dem Bedürfnis unterhalten zu werden im Zuseher.<sup>536</sup>

Besonders die kommerziellen Rahmenbedingungen, wie wir sie am Broadway finden, erscheinen den (österreichischen) Kulturschaffenden fremd. Während hierzulande subventionierte Repertoirebetriebe mit festen Ensemblemitgliedern die Mehrheit bilden, werden in New York und am Londoner West End Häuser an Produzenten vermietet, die Stücke, Komponisten, Autoren und Schauspieler auswählen und sich außerdem um Investoren kümmern. Somit steht die Gesamtheit der Mitwirkenden und Organisation einem einzigen Produzenten gegenüber. Auch die „Tryout“-Phase ist dem deutschsprachigen Theater nicht bekannt.<sup>537</sup> In dieser Zeit erhält das Stück seinen Feinschliff. Libretto, Musik oder das ganze Konzept können hier noch verändert werden. So steht einer qualitativen und vor allem perfekt inszenierten Premiere nichts entgegen. Im angloamerikanischen Sprachgebrauch nennt man diese Verschmelzung von Kunst, Geschäft und Unterhaltung „Entertainment“. Doch dieser Begriff hat nichts Anrüchiges an sich, wie im deutschsprachigen Raum, wo die Verwendung des Begriffes „Unterhaltung“ verpönt ist und als Oberflächlichkeit verstanden wird. Entertainment bedeutet, alle Sinne der Zuschauer anzusprechen, ihnen eine Show mit akustischen und visuellen Reizen auf höchstem technischen Niveau zu liefern. Dass sich dieser Einsatz aber lohnt, zeigen Kritiker, die ohne Vorurteile an das Genre Musical herangehen, welche diese Gattung als die Volksoper unserer Zeit verstehen – so wie einst die *Zauberflöte* zu Mozarts Zeit.<sup>538</sup>

Roman Polanski äußert sich dazu vor der *Tanz der Vampire*-Uraufführung:

*„Der wesentliche Unterschied zwischen Oper und Musical besteht im Publikum. In die Oper gehen präventöse Leute, die sich für die höchsten musikalischen Richter halten. Ich teile nicht die Meinung irgendwelcher Puristen, die das*

---

<sup>534</sup> Vgl. Schmidt, 2003, a.a.O., S. 280

<sup>535</sup> Geraths, 2002, a.a.O., S. 29

<sup>536</sup> Vgl. ebenda, S. 29

<sup>537</sup> Wie erwähnt, werden diese Tryouts heute immer mehr von so genannten „Previews“ abgelöst.

<sup>538</sup> Wildbühler, a.a.O., S. 7f

*Musical verachten. Im Gegenteil: Es ist für ein breites Publikum gemacht, und das Publikum liebt dieses Theater.*<sup>539</sup>

Ungeachtet der starken Kritik zieht das Musical Massen von Menschen an. Auf den ersten Blick erkennt man den Event-Charakter des Musicalbesuches. Das Musical als Synthese von populärer Musik, Dialog und Tanz entspricht genau unserem steigenden Bedürfnis nach „Live-Events“. Dieses totale – multimediale – Theater stimuliert mit suggestiven akustischen und optischen Effekten sämtliche Sinne des zur Aufnahme bereiten Rezipienten. Die heute vielerorts dargebotenen professionellen Bühnenshows laden den Besucher ein, eins mit dem Temperament, dem Humor, den zeitgenössischen Rhythmen sowie mit den fesselnden Bildern des gebotenen Musicalerlebnisses zu werden.

Der Faktor „Event“ gilt erst seit gut einem Jahrzehnt als erfolgsversprechend, dabei soll nicht vergessen werden, dass die konstante Integration verschiedener Formen und Stile des Entertainments als auch der Mut der Verantwortlichen, innovativ mit Inhalten, Musik und Produktionstechnik umzugehen, den unbeschreiblichen Erfolg des Musicals (mit)begründet haben.<sup>540</sup>

Das Argument der der ständigen Wiederholung löst sich bereits bei näherer Beschäftigung mit der Geschichte des Genres – vor allem hierzulande – beinahe in Luft auf. Erst in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts, als Cameron Mackintosh mit seiner Really Usefull Group beginnt Stücke zu produzieren – und somit mit den Musical Webbers, Schönbergs und Boublils – ähneln sich die Musikproduktionen. Den Produktionen der Vereinigten Bühnen Wien kann dieses Argument allerdings nicht entgegen gehalten werden, verändert sich ihr Ablauf, der musikalische Aufbau und sogar die Choreographie mit jeder neuen Premiere.<sup>541</sup>

Aber auch Schönberg und Boublil erkennen schon im Jahr 2001, dass die Fassung eines Musicals nicht unveränderbar zu sein hat und es gibt beispielsweise seit 2000 veränderte *Les Misérables*-Fassung im Bonner Opernhaus zu sehen. Auch in Bezug auf Webber zeigt sich bald eine Änderung: 1997 erscheinen Versionen seiner Werke *Jesus Christ Superstar*, *Evita* oder *Aspects of Love*, die in kleineren Repertoirehäusern aufgeführt werden können.<sup>542</sup>

---

<sup>539</sup> Roman Polanski im Wiener Raimund Theater, 1997, zitiert nach Wildbihler, a.a.O., S.8

<sup>540</sup> Vgl. Wildbihler, a.a.O., S. 8

<sup>541</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 17

<sup>542</sup> Vgl. ebenda, S. 18

Ein weiterer Punkt, der die niedrige Position des Musicals innerhalb des großen Bereiches Theater ersichtlich macht, ist seine Würdigung durch Auszeichnungen im deutschen Sprachraum. Während der „Nestroy-Preis“ in Wien ausschließlich Produktionen des Sprechtheaters ehrt, werden beim französischen „Molière“ hingegen auch Musicals und deren Schauspieler geehrt. Wie geachtet das Musical auf englischsprachigem Terrain ist, beweist die Verleihung des „Tony-Awards“ in New York. Hier zeichnen sowohl Rezensenten als auch Theatergrößen Protagonisten in sämtlichen für das Schauspiel sowie das Musical notwendigen Tätigkeiten – also Buch, Komposition, Darstellung und so weiter – aus. Ebenso der Londoner „Laurence-Olivier-Award“ berücksichtigt das Musical gleichermaßen wie das Schauspiel.<sup>543</sup>

Eine andere gegnerische Stimme spricht der Gattung Musical den Kunstcharakter ab. Autor Michael Kunze sieht den Kunstgehalt nicht im Wesen eines Genres begründet, sondern viel mehr, in der Art und Weise, wie man damit umzugehen pflegt.<sup>544</sup> Auch Harry Kupfer – bekannt als Opernregisseur – ist dieser Ansicht und fürchtet den Kontakt mit der leichten Musenkunst keineswegs.<sup>545</sup>

Mit der Frage um den Kunstcharakter ergibt sich weiters die Berechtigung, das Genre zu subventionieren, dient es schließlich doch vornehmlich der Unterhaltung. Im benachbarten Deutschland findet sich beides vor: die nicht subventionierten Häuser des großen Produzenten Stageholding<sup>546</sup> beispielsweise stehen den subventionierten deutschen Stadttheatern gegenüber, für welche die finanzielle Unterstützung lebensnotwendig ist.<sup>547</sup> Hier zeigt sich, dass nicht nur das Musical von der finanziellen Unterstützung profitiert. Nein, im Gegenteil – es macht sich für Hotellerie, Gastronomie sowie den Konsum sogar bezahlt, denn viele Touristen kommen eigens, um sich Musicals anzusehen. Der Aspekt der Umwegrentabilität des Musicals ist keinesfalls zu vergessen. Im Vergleich dazu ist der Kulturtourismus im Bereich Oper nur gering, hier kommt das Publikum – um wieder nach Österreich zurückzukehren – überwiegend aus

---

<sup>543</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 18

<sup>544</sup> Vgl. Reinhardt, Angela im Gespräch mit Michael Kunze. Musicals. Das Musicalmagazin, 67/1997, S. 19

<sup>545</sup> Vgl. Kupfer, Harry In: ORF: Kulturjournal. Elisabeth, 2.3.1992; Vgl. weiters Rommel, a.a.O., S. 18

<sup>546</sup> Diese hat im Jahr 2002 die insolvente Stella AG übernommen. Geleitet wird die Stageholding von Joop van den Ende, dem früheren Teilhaber der Endemol-TV-Produktionsgesellschaft. Sie verfügt über zwei Theater in Berlin und Stuttgart, einem in Essen sowie drei in Hamburg. Vgl. Jansen, 2008, a.a.O., S. 241ff

<sup>547</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 19f

dem näheren Umkreis der Stadt Wien.<sup>548</sup> Ebenso die Vereinigten Bühnen Wien erhalten Subventionen, selbst wenn das Haus täglich voll ist.<sup>549</sup>

Eine letzte Attacke durch den Musicalgegner betrifft die akustische Verstärkung. Den Sängern wird vorgeworfen, nicht entsprechende gut oder laut singen zu können und daher Mikrophone tragen zu müssen.<sup>550</sup> Das Musical als Vereinheitlichung dialogischer, visueller, choreographischer aber eben auch akustischer Aspekte verlangt für seine perfekte Ausgestaltung auch in jeglicher Hinsicht klar verständlich zu sein.<sup>551</sup> Chef dramaturg Peter Back-Vega unterstreicht die Wichtigkeit der technischen Hilfsmittel, „(...) um die Bühnenwirksamkeit einer Inszenierung und das Klangbild einer Aufführung vielseitiger gestalten zu können.“<sup>552</sup>

In der Diskussion um die Ausgliederung des Theaters an der Wien in der ORF-Sendung „Treffpunkt Kultur“ am 11. Juni 2001 entgegnet Rudi Klausnitzer – von Staatsoperndirektor Holender provoziert: „Akustische Verstärkung ist ein Stilmittel der neueren Musik“<sup>553</sup>. Die Tontechnik ist ein ebenso wichtiges Gestaltungselement wie Maske, Bühne oder Licht. Der Besucher soll nicht nur die Abläufe auf der Bühne nachvollziehen können, sondern er soll auch den gesungenen Text verstehen. Anders als in der Oper, wo sich der Opernbesucher häufig schon vor dem Ereignis mit dem Stück befasst hat und er auch Textlaufbänder zum besseren Verständnis angeboten bekommt, ist das Musicalpublikum auf deutlich sprechende und singende Darsteller angewiesen<sup>554</sup> – und das ebenso während sie tanzen oder sich aus anderen dramaturgischen Gründen vom Zuhörer abwenden.<sup>555</sup>

Back-Vega geht in der Debatte um das Theater an der Wien einen Schritt weiter und meint in seinem Buch „Theater an der Wien – 40 Jahre Musical“:

*„Nach diesem fundamentalistischen Maßstab müsste man – um die herrliche spätbarocke Atmosphäre des Theaters nicht zu stören – auch auf Kerzenbeleuchtung zurückgreifen und das elektrische Licht von der Bühne verbannen, der ganze Drehzylinder müsste gegen antike Tellari ausgetauscht werden oder unter dem ehemals hölzernen (...) Orchestergraben müssten noch Glasscherben den Geigenklang schöner sirren lassen...“<sup>556</sup>*

---

<sup>548</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 186

<sup>549</sup> Auf dieses Thema wird in dieser Arbeit nicht weiter eingegangen. Die Subventionsproblematik wird in der Diplomarbeit von Henriette Maslo ausführlich behandelt.

<sup>550</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 20

<sup>551</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 183

<sup>552</sup> Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 31

<sup>553</sup> Klausnitzer, Rudi In: ORF: Treffpunkt Kultur, 11. Juni 2001

<sup>554</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 20

<sup>555</sup> Vgl. Schäfer, Hubert: Musicalproduktionen. Marketingstrategien und Erfolgsfaktoren, Gabler Verlag, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden 1998, S. 48

<sup>556</sup> Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 31

Einen weiteren wichtigen Aspekt für das Verwenden von Mikrofonen stellt die Tatsache dar, dass Musicalsänger anders als Opernsänger oft bis zu acht Vorstellungen in der Woche zu bestreiten haben und auch über eine gänzlich andere Ausbildung verfügen.<sup>557</sup>

## 4 Die Vereinigten Bühnen Wien als Produzent von eigenen Musicals

Seit der Gründung der Vereinigten Bühnen im Jahr 1987 werden hier zahlreiche Musicals aufgeführt. Insgesamt können bis zum Jahr 2010 32 verschiedene Stücke gespielt werden, ein Viertel davon – also acht – sind Eigenproduktionen der VBW. Wie bereits eingangs erläutert, soll gerade diesen Produktionen Aufmerksamkeit gewidmet sein, weil sie es schließlich sind, die die Vereinigten Bühnen Wien als internationalen Musicalproduzent heute auszeichnen.

So soll der Titel dieser Arbeit „Die Vereinigten Bühnen Wien und ihre Musicalproduktionen“ auf diese Eigenproduktionen bezogen sein.

Überblicksmäßig seien hier alle Produktionen der letzten 23 Jahre – alphabetisch geordnet – aufgelistet – also auch die Fremdproduktionen. Im Anschluss folgt die Auseinandersetzung mit den „hauseigenen“ Werken, ihren Produzenten, Autoren, und weiteren Spezifika. Neben den Namen der Stücke finden sich die Daten zu den Aufführungsstätten, sowie zu den Spielzeiten der Produktionen.<sup>558</sup>

- *A Chorus Line*: Raimund Theater, 1987 bis 1988
- *Anatevka*: Theater an der Wien, 1997
- *Barbarella*: Raimund Theater, 2004 bis 2005
- *Cats*: Theater an der Wien, 1983 bis 1988; Ronacher 1988 bis 1990
- *Chicago*: Theater an der Wien, 1998 bis 1999; Ronacher, 1990
- *Die Habsburgischen*: Museumsquartier, 2007<sup>559</sup>

---

<sup>557</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 20f sowie Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 31

<sup>558</sup> Diese Liste folgt den Angaben der Pressemappe der Vereinigten Bühnen Wien.

<sup>559</sup> Im Rahmen des Ronacher Mobile werden die musikalische Komödie *Die Weberischen* (von Felix Mitterer und Martyn Jacques) 2006, 2007 die Familiensatire *Die Habsburgischen* (von Michaela Ronzoni) sowie *Forbidden Ronacher* im Jahr 2008 im Wiener Museumsquartier uraufgeführt. Diese schräge Version des Musiktheaters, die lediglich als Intermezzi dienen, soll den üblichen Produktionen der VBW gegenüberstehen und die Funktionssanierung des Ronacher Theaters überbrücken. Sie seien in dieser Arbeit aber gerade deshalb nicht ausführlicher behandelt, da sie in ihrer Machart und Intention

- *Die Schöne und das Biest*: Raimund Theater, 1995 bis 1997
- *Die Weberischen*: Museumsquartier, 2006
- *Das Phantom der Oper*: Theater an der Wien, 1988 bis 1990; Raimund Theater, 1990 bis 1993
- *Elisabeth*: Theater an der Wien, 1992 bis 1998 sowie 2003 bis 2005
- *F@lco – A Cybershow*: Ronacher, 2000<sup>560</sup>
- *Forbidden Ronacher*: Museumsquartier, 2008
- *Freudiana*: Theater an der Wien, 1990 bis 1992
- *Frühlingserwachen*: Ronacher, März 2009
- *Grease*: Raimund Theater, 1994 bis 1995
- *Hair*: Raimund Theater, 2001 bis 2002
- *Ich war noch niemals in New York*: Raimund Theater, seit März 2010
- *Jekyll & Hyde*: Theater an der Wien, 2001 bis 2002
- *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*: Raimund Theater, 2000 bis 2001
- *Josephine*: Ronacher, Mai 2009
- *Kuss der Spinnenfrau*: Raimund Theater, 1993 bis 1994
- *Les Misérables*: Raimund Theater, 1988 bis 1990
- *Mozart!*: Theater an der Wien, 1999 bis 2001
- *Romeo & Julia*: Raimund Theater, 2005 bis 2006
- *Rebecca*: Raimund Theater 2006 bis 2008 (mit Unterbrechung)
- *Rocky Horror Show*: Raimund Theater, 1993
- *Rudolf – Affaire Mayerling*: Raimund Theater, Februar 2009 bis Januar 2010
- *Tanz der Vampire*: 1997 bis 2000; seit September 2009
- *The Infernal Comedy*: Juli 2009
- *The Producers*: Ronacher, September 2008 bis Februar 2009
- *Wake up*: Raimund Theater, 2002 bis 2004
- *We Will Rock You*: Raimund Theater, 1. Halbjahr 2008<sup>561</sup>

---

nicht mit den großen Eigenproduktionen verglichen werden können. Vgl. <http://oesterreich.orf.at/wien/stories/100803/>; Vgl. <http://oesterreich.orf.at/wien/stories/186121/>; Vgl. <http://derstandard.at/3082453>

<sup>560</sup> Bei dieser Show handelt es sich in musikalischer Hinsicht um eine musicaltaugliche Aufbereitung der Musik Falcos. Daher soll sie an dieser Stelle nicht weiter Erwähnung finden.

<sup>561</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe, a.a.O., o.S.

Schließt man nun die „Fremdproduktionen“, also jene Stücke, die ursprünglich nicht für die VBW konzipiert werden sowie jene, die aufgrund ihres stilistischen Wesen nicht in den Rahmen dieser Arbeit passen, aus, so bleiben folgende Musicalproduktionen:

- *Freudiana*
- *Elisabeth*
- *Tanz der Vampire*
- *Mozart!*
- *Wake up*
- *Barbarella*
- *Rebecca*
- *Rudolf – Affaire Mayerling*

#### **4.1 VBW als internationaler Musicalproduzent**

*„Vorbei die Zeiten, in denen die Vereinigten Bühnen Wien nur die Aufgabe hatten, den Bürgern der Stadt und ihren Gästen attraktive Musicals zu zeigen. Das Musical-Imperium der Stadt wurde längst zum international agierenden Global Player.“<sup>562</sup>*

So formulieren Gunther Baumann und Werner Rosenberger treffend die Lage der Vereinigten Bühnen Wien innerhalb des Musicalweltmarktes.

Seit nunmehr 15 Jahren werden Eigen- aber auch Fremdproduktionen international vermarktet. Für den Export eignen sich die Eigenproduktionen nach Ansicht des einstigen Intendanten Rudi Klausnitzer vor allem deshalb, weil es darin zumeist um Themen der europäischen Kultur geht. Im Mittelpunkt steht ein Charaktertyp – eine Symbolfigur, mit der sich der Zuseher identifizieren kann. Die Geschichte wird unterstützt und getragen von der Musik. Diese Eigenschaften lassen die Eigenproduktionen auch in anderen Nationen attraktiv erscheinen.

Um international als etablierter Musicalproduzent anerkannt zu werden, wird immer der Kontakt mit den Verantwortlichen anderer Länder gesucht.<sup>563</sup> „Die Zeiten, in denen uns

---

<sup>562</sup> Baumann, Gunther / Rosenberger, Werner: Ein Global Player der Welt des Musicals. Kurier-Sonderausgabe: Das Musical-Programm der Vereinigten Bühnen Wien. Kurier, Wien, 6.9.2001

<sup>563</sup> Vgl. ebenda

potenzielle Partner mitteilten, sie orientieren sich lieber am Broadway, sind längst vorbei“<sup>564</sup>, verkündet Klausnitzer stolz in einem Interview mit dem Kurier 2003.

Die Auslandsaktivitäten der Vereinigten Bühnen beginnen im Jahr 1995 mit Michael Schottenbergs Inszenierung von *Grease*, die durch Deutschland tourt. Ein Jahr später geht *Elisabeth* nach Japan, dann nach Deutschland, Ungarn, Holland und Schweden, ebenso große Erfolge erlebt *Tanz der Vampire* in Tokio, Deutschland und vielen anderen Ländern. Lediglich am New Yorker Broadway kann es aufgrund der krassen Änderungen nicht reüssieren.<sup>565</sup> Um die internationalen Erfolge der Eigenproduktion zu veranschaulichen, werden die jeweiligen Stationen der Musicals in den folgenden Kapiteln angeführt.

Die Exporte bringen nicht nur der Stadt Wien den Titel „Musicalmetropole“ ein, sondern sie rentieren sich auch in finanzieller Hinsicht. Denn jährlich kommt ein Reinertrag von circa 2,5 Millionen Euro zustande, was mehr als das Sechstel der jährlichen Subventionssumme<sup>566</sup> von 14,4 Millionen Euro ausmacht.

Um weiterhin als Exporteur erfolgreich zu sein, ist es wichtig zwei Theater zu haben, in denen man Musicalerfolge mit riskanteren Produktionen verknüpfen kann,<sup>567</sup> daher sind die VBW bemüht, mit dem Raimund Theater und dem Ronacher Wiens Ruf als Musicalmetropole zu verteidigen.

## **4.2 Die Produktion eines neuen Musicals<sup>568</sup>**

Einführend werden nun die einzelnen Schritte bis zur Premiere erläutert.

### **4.2.1 Der Stoff**

Am Anfang jeder Produktionsphase steht die Suche nach dem geeigneten Stoff. Dabei lassen sich unterschiedliche Vorgehensweisen finden.

---

<sup>564</sup> Klausnitzer, Rudi In: Interview mit Gunther Baumann, Kurier-Sonderausgabe, Wien, 7.9.2003

<sup>565</sup> Vgl. Kurier-Sonderausgabe, 7.9.2003

<sup>566</sup> Diese Summe bezieht sich ausschließlich auf die Stadt Wien.

<sup>567</sup> Vgl. Baumann, Gunther: Wir sind eine Musical-Weltmarke geworden, Kurier-Sonderausgabe, Wien, 7.9.2003

<sup>568</sup> Bei den hier erwähnten Arten, ein Musical zu erschaffen, geht es freilich nur um neue Produktionen. Denn bereits vorhandene, von anderen Spielstätten übernommene Musicals verfügen über ein festes Inszenierungskonzept.

Einerseits bieten Verlage den Produktionsstätten<sup>569</sup> bereits vollendete Musicals samt Text und Musik an, die in der Folge von den Verantwortlichen<sup>570</sup> eingehend auf ihre Qualität geprüft werden.

Der Autor Michael Kunze beschreibt auf seiner Homepage [www.storyarchitekt.com](http://www.storyarchitekt.com) den idealen Weg von der Idee bis hin zur Premiere eines Musicals. Für ihn steht an erster Stelle eine Idee, die bewegt, begeistert und vor allem überzeugt – nicht nur den Autor, sondern auch das Publikum.<sup>571</sup> Solche Ideen können auf verschiedene Arten entstehen, also auf einem Buch<sup>572</sup> basieren, sich aus einer Zeitungsmeldung entwickeln oder aber auch aus dem Alltag aufgegriffen werden. Damit daraus ein Musical entwickelt werden kann, ist es notwendig, dass die Idee auch musikalisch umgesetzt<sup>573</sup> werden kann. Auch für *Rudolf*-Regisseur David Leveaux steht am Beginn des Schaffensprozess die Frage, warum eine bestimmte Geschichte es wert ist, sie zu erzählen und daraus ein Musical zu machen.<sup>574</sup> Im nächsten Schritt beschreibt Kunze die Prüfung der dramatischen Güte. Hier bedarf es interessanter Konflikte<sup>575</sup>, die den Zuseher berühren. Ein weiteres wichtiges Element im Musical ist der Tanz, der – an den richtigen Stellen angebracht – die Handlung ergänzt und vorantreibt. Für Michael Kunze ist es eine Besonderheit des Musicals, dass die Einheit von Ort, Zeit und Handlung durch Musik durchbrochen werden kann und die Geschichte dennoch nichts an ihrer Verständlichkeit verlieren muss.<sup>576</sup>

Es ist ein Protagonist zu wählen, an dessen Aktionen und Leiden der Zuseher teil hat und mit dem er sich identifizieren kann. Dafür soll er weder gut noch böse, sondern menschlich sein. Die Figur mit ihrer Art zu agieren beinhaltet bereits das Geschehen des Musicals. Wichtig ist, dass der Charakter der Hauptfigur im Laufe der Handlung eine Änderung erfährt, er lernt aus seinen Taten und den Geschehnissen und entfernt sich so von seinem Anfangsstatus.<sup>577</sup> Dieser Lernprozess soll in der Story dargestellt werden.<sup>578</sup>

---

<sup>569</sup> Also den Theatern;

<sup>570</sup> Das sind der Intendant und der Dramaturg.

<sup>571</sup> Vgl. <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass1.php>

<sup>572</sup> Michael Kunze gesteht, er schreibe deshalb viele historische Stoffe, weil er eben gerne Geschichtsliteratur liest.

<sup>573</sup> Vgl. <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass2.php>

<sup>574</sup> Vgl. Niederauer, Martin R.: *Kronprinz zweier Welten*, Bühne 2/09, S. 16

<sup>575</sup> <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass3.php>

<sup>576</sup> Vgl. <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass4.php>

<sup>577</sup> Vgl. <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass5.php>

<sup>578</sup> Vgl. <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass6.php>

Hinzukommt ein persönlicher Konflikt in der Hauptfigur<sup>579</sup>, den sie erst lösen muss, um an ihr Ziel zu gelangen.<sup>580</sup> Durch Überwindung dieses Mankos gelangt sie zum Ziel.<sup>581</sup> Außerdem muss der Protagonist aktiv handeln, anstatt nur zu reagieren. An einer kritischen Stelle – die vor allem durch Druck entsteht – äußert der Protagonist seine Gefühle und Gedanken schließlich in einem monologischen Lied: er muss sich zwischen wegweisenden Alternativen entscheiden, die gleichermaßen vertretbar sind und dennoch unterschiedliche Folgen auslösen. Durch seine Wahl wird sein Charakter(wandel) ersichtlich.<sup>582</sup> Der Hauptfigur wird ein ebenbürtiger, aber eben anders denkender Antagonist entgegengesetzt, dessen Motivationen ebenso nachvollziehbar sein sollen und der durchaus sympathisch auftreten darf.<sup>583</sup>

Wird ein derartiges Stück in der Folge für gut befunden, so wird ein Leading Team – bestehend aus Regisseur, Choreograph, Musikalischem Direktor sowie Supervisor, Bühnen- und Kostümbildner, Licht-, Video- und Sounddesigner, Produktionsleitung, Regieassistent, Kostüm-Supervisor und Choreographie-Assistent – zusammengestellt, welches nun an der weiteren Optimierung des Bühnenstückes basteln soll. So werden in dieser Phase die ersten Besetzungsmöglichkeiten erwogen, weitere Songs hinzugefügt oder bereits bestehende Teile verändert. Priorität in dieser Phase hat die genaue Prüfung aller inhaltlichen und musikalischen Aspekte der eventuellen Produktion.

Eine andere Möglichkeit – und so halten es die Vereinigten Bühnen Wien vermehrt – ergibt sich durch die Zusammenarbeit des Theaters mit dem Autor / Komponisten schon während der allerersten Schaffensperiode: das Stück wird gemeinsam entwickelt. Diese Arbeitsweise ist für die VBW vor allem deshalb von Vorteil, weil sie bereits in der Vergangenheit erfolgreiche Kooperationen mit Autoren und Komponisten eingegangen sind, auf die nun zurückgegriffen werden kann. Hier entsteht ein Musical bereits von Anbeginn an als kollektives Produkt nach Abwägung vieler sowohl künstlerischer als auch technischer und finanzieller Aspekte.<sup>584</sup>

---

<sup>579</sup> Alle Hauptfiguren in Kunzes Musical haben ein solches inneres Manko: Elisabeth kann keinen anderen Menschen an sich heranlassen und wird einsam; Mozart lässt sich von seiner Umgebung manipulieren; Alfred ist zu schüchtern um aus sich selbst herauszugehen; „Ich“ ist ein schüchternes, naives Mädchen, das es allen recht machen möchte;

<sup>580</sup> Vgl. <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass.php> sowie <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass7.php>

<sup>581</sup> Vgl. <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass7.php>

<sup>582</sup> Vgl. <http://www.storyarchitekt.com/workshop/masterclass9.php>

<sup>583</sup> Vgl. <http://storyarchitekt.com/workshop/masterclass.php>

<sup>584</sup> Vgl. Interview mit Prof. Peter Back-Vega, am 28. Januar 2009

Im dritten Band der Kleinen Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst<sup>585</sup> nimmt Peter Back-Vega zu den konträren Vorgehensweisen besonders bezeichnend Stellung:

*„Die Rolle der Verlage hat sich gravierend verändert, die Entscheidungen über Entstehung und Produktion eines Stücks laufen heute total an ihnen vorbei. Jeder Musicaltheaterdirektor ist sein eigener Agent – da er die Verantwortung dafür übernimmt, wie er in den nächsten (mindestens) sechs Monaten sein Haus füllt, ist es nur zu verständlich, dass er weder zum Verlags- noch zum Hausdramaturgen geht, sondern sich selbst auf den Markt begibt, um wie im Delikatessenladen selbst zu verkosten und einzukaufen.“<sup>586</sup>*

Bis es jedoch so weit kommt, dass man einen geeigneten Stoff findet, dauert es häufig sehr lange. Back-Vega erhält zwar nicht selten kurze Textproben, Szenarios, Plots oder Ideen für neue Produktionen, die oft sogar interessant sind, sich für einen Theaterabend jedoch nur in den wenigsten Fällen eignen.

Ist ein passender Stoff gefunden, so folgt auch in diesem „Modell“ die Zusammenstellung des Leading Teams und die detaillierte Prüfung des Rohmaterials.

Doch weder in der ersten Produktionsart noch in der letztgenannten garantiert die Prüfung des Materials auch eine spätere Aufführung, denn der Erfolg der Teamarbeit von Autor, Komponist und Leading Team lässt sich nicht „vorprogrammieren“.<sup>587</sup>

Ein weiterer möglicher Typ der Musicalproduktion geht von den Songs aus, um welche erst im Nachhinein eine Story gesponnen werden soll. So schreibt der Komponist zwischen 16 und 18 Lieder. Am Anfang steht hier der Autor, der sich überlegt, welche Arten von Songs im Laufe des neuen Musicals möglich sind, der Komponist gibt diesen Texten dann ihre tonale Gestaltung. Es kommt auch vor, dass die Melodie schon vor dem Text existiert. So entstehen gleichsam einzelne Figuren und Situationen, welche sich durch die musikalische Gestaltung voneinander abgrenzen und durch die Handlung später in Kontext gebracht werden.<sup>588</sup>

## **Exempel**

Als Beispiel wird hier die Arbeit an *Elisabeth* angeführt: Der Autor Michael Kunze trägt den Stoff an Komponist Sylvester Levay heran und dieser entschließt sich zur

---

<sup>585</sup> Jansen, Wolfgang; Musical kontrovers. Der 1. Deutsche Musical-Kongress. Eine Dokumentation. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst. Band 3, Weidler Buchverlag, Berlin 1994.

<sup>586</sup> Back-Vega, Peter. In: Jansen, 1994, a.a.O., S. 39

<sup>587</sup> Vgl. ebenda, S. 38f

<sup>588</sup> Heymann, Birger (Komponist) und Ludwig, Volker (Autor, Intendant) In: Jansen, 1994, a.a.O., S. 40ff

Zusammenarbeit.<sup>589</sup> Kunze skizziert die jeweiligen Szenen en detail und gibt an, welche Inhalte, Gefühle und Stimmungen damit beabsichtigt sind.<sup>590</sup> Kunze nimmt Stellung: „Als Erstes reden wir über die Charaktere. Dabei erkläre ich ihm, wie die Charaktere waren und dann versucht er diese in Musik umzusetzen. Jeder Charakter braucht seine eigene Art von Musik.“<sup>591</sup> Im Anschluss daran versucht Levay diese Bilder in Musik umzusetzen und präsentiert seine Interpretationen dem Autor. Erst wenn das Autorengespann übereinstimmt, verfasst Kunze den passenden Text zur Melodie.<sup>592</sup> Dazu Kunze:

*„Es gibt nicht nur eine Skizze, wir sind ja ständig (...) in Kontakt (...). Es gibt sozusagen ein Konzept, dem er folgt und die Detaillierung mache ich dann, wenn ich den Text draufschreibe<sup>593</sup>, aber was in dem Text gesagt wird, das weiß ich schon, wenn ich ihn bitte, die Musik zu schreiben. Es ist sozusagen ein Prozess.“<sup>594</sup>*

#### 4.2.2 Die Zusammenstellung des Leading Teams

Bei der idealen Besetzung des Leading Teams geben Autor und Komponist ihre Präferenzen an, der Musikalische Leiter sowie die Dramaturgen bringen Vorschläge ein. Die in Frage kommenden Künstler sind allen Beteiligten bekannt, da man bereits im Vorfeld deren Arbeiten begutachtet. Schließlich werden jene Personen, die in die engere Auswahl kommen, beziehungsweise deren Agenturen nach Auskunft über Terminmöglichkeiten gebeten.

In den überwiegenden Fällen weiß der Regisseur bereits in dieser frühen Phase, mit welchem Bühnen- beziehungsweise Kostümbildner er zusammenarbeiten möchte. Es kommt jedoch auch vor, dass er um Anregungen bittet oder das Theater bereits einen idealen Künstler gefunden hat, mit dem sich der Regisseur nun auseinandersetzen soll.

Nun liegt es an der Künstlerischen Produktion, diese Wünsche, Vorschläge und anderen Kriterien wie beispielsweise Gagenvorstellungen zu koordinieren. Die endgültige Entscheidung trifft der Intendant in Absprache mit dem Kaufmännischen Geschäftsführer.<sup>595</sup>

---

<sup>589</sup> Genaueres hiezu im Kapitel *Elisabeth*

<sup>590</sup> Vgl. Lindner, a.a.O., S. 72

<sup>591</sup> Kunze, Michael zitiert nach Lindner, a.a.O., S. 72

<sup>592</sup> Vgl. Lindner, a.a.O., S. 72

<sup>593</sup> Diese Art zu arbeiten haben die beiden deshalb entwickelt, weil Levays Muttersprache nicht Deutsch ist. Handelt es sich um englischsprachige Texte, so vertont der Komponist direkt den Text. Vgl. Lindner, a.a.O., S 73

<sup>594</sup> Kunze, Michael im Interview In: Lindner, a.a.O., S. 73

<sup>595</sup> E-Mail von Prof. Peter Back-Vega an die Verfasserin, am 18.11.2009

### **4.2.3 Die Arbeit des Leading Teams**

Nach der „Entstehung“ des Leading Teams erhält dieses von der Intendanz einen Terminplan, der bis ins Detail erarbeitet wird. Gemeinsam werden auch vorweg Absprachen über Inszenierungs- und Ausstattungsmöglichkeiten vorgenommen. Weiters ist es an einen Budget-Rahmen und (Sicherheits-) Auflagen<sup>596</sup> gebunden. Eine Bauprobe des Bühnenbildes wird vorgenommen, durch welche die Sicht- und Lichtverhältnisse sowie die Dimensionen kontrolliert werden. Ehe der Auftrag über die Herstellung der Elemente an die Werkstätten erteilt wird, summiert die Technische Leitung sämtliche Elemente, demontiert den Entwurf in Einzelteile, für welche die verschiedensten Werkstoffe und Fertigungen notwendig sind, erzeugt Maßzeichnungen, nach denen von spezialisierten Firmen mindestens drei Kostenvoranschläge eingeholt werden.<sup>597</sup> Anders ist die Lage, wenn es sich um einen derart speziellen Fall handelt, für den bloß eine einzige Firma in Betracht kommt.

### **4.2.4 Die Suche nach geeigneten Darstellern: Auditions**

Wenn das Regiekonzept und das Leading Team feststehen, geht die Künstlerische Produktion an die Vorbereitung der Auditions. Hiefür werden Profile von Rollen und Partien erstellt und folglich Termine in Theatern, Agenturen und Hochschulen der Städte Wien, Berlin, Köln, Hamburg aber in manchen Fällen auch London oder New York – wenn es um besondere Tanzanforderungen geht – angesetzt. In dieser ersten Runde bewerben sich etwa 500 bis 1000 Interessenten. Drei bis vier Wochen danach werden sogenannte „Call backs“ veranstaltet, zu welchen die ausgewählten Darsteller eingeladen werden. Zum Teil soll an dieser Stelle bereits ein gelernter Song der späteren Show vorgetragen werden. Diese Auditions müssen mindestens sechs Monate vor dem Termin der Premiere abgeschlossen sein, weil die folgenden Vertragsverhandlungen noch bis zu weiteren zwei Monaten in Anspruch nehmen. Es werden nun Verträge über die vorgesehene Laufzeit abgeschlossen, welche auch aliquote Sonderzahlungen sowie Urlaubsansprüche berücksichtigen. In den Tarifverträgen ist nur ein wöchentlicher freier Tag für den Künstler vorgesehen, in der Probenzeit jedoch fallen regelmäßig Überstundenzahlungen bei mehr als 40 Stunden an, welche von Betriebsrat und Personalbüro nach dem Probenplan errechnet werden.

---

<sup>596</sup> Gemeint sind hier vor allem Vorlagen, welche Denkmalschutzrichtlinien der historischen Theatergebäude betreffen, oder andere Sicherheitsbestimmungen.

<sup>597</sup> E-Mail von Peter Back-Vega an die Verfasserin am 21. Juli 2009. Vgl. auch Hofstetter, Heidrun: In Mozarts Universum. Bühne 10/1999, S. 12

#### 4.2.5 Die Probenarbeit

Zwischen zehn und zwölf Wochen vor der Premiere beginnen die Proben. Zu Beginn studieren Solisten und Ensemble eine Woche lang ihre Songs ein. Dies geschieht mit Klavierbegleitung oder Bandeinspielungen.<sup>598</sup> In dieser Phase können die einzelnen bereits fertig komponierten Songs noch Veränderungen erfahren, wenn es Regisseur oder Choreograph so wünschen oder es der Interpretation durch den Darsteller von Nutzen ist.<sup>599</sup> Sonderhoff und Weck bezeichnen Probenpianisten als „(...) diplomatische Mittelsmänner zwischen den künstlerischen Fronten, quasi Tänzer auf dem dünnen Seil der Verständigung“<sup>600</sup>, müssen sie doch Änderungswünsche beim Komponisten gut begründet vorbringen.<sup>601</sup> Der Komponist Levay nimmt gerne auf die spezifischen Eigenheiten der Darsteller Rücksicht, wie er selbst zugibt.<sup>602</sup> Casper Richter betont in einem Interview im Jahr 1999<sup>603</sup>, wie wichtig es sei, auf die Stimmen der Darsteller zu reagieren, denn dann sollte auf individuelle Gegebenheiten eingegangen und nötigenfalls Tonart oder Lage verändert werden.<sup>604</sup>

In dieser Zeit werden auch die Kostüme hergestellt und Fotos für das Programmheft erstellt. Im Fall von *Tanz der Vampire* werden in dieser Phase auch schon die Zähne angefertigt. In der Folge werden auf der Probephöhne die Choreographie erarbeitet sowie szenische Stell- und Arbeitsproben vorgenommen.<sup>605</sup> Die Bewegungsabläufe müssen zu hundert Prozent funktionieren, da durch die Verbindung von Gesang und Aktion naturgemäß ein Qualitätsrückgang zu erwarten ist.<sup>606</sup> Die Probephöhne wird in jenen Zeiten eingesetzt, in denen noch eine andere Produktion die Hauptböhne besetzt, das Theater Sommerpause hat, oder während die technischen Komponenten – samt Verkabelung für Licht und Ton – eingerichtet werden.

Nach ungefähr vier Wochen probt das Ensemble erstmals auf der technisch weitgehend bereiten Böhne, die nun schon beleuchtet wird. Allmählich treten auch Kostüm und

---

<sup>598</sup> E-Mail von Peter Back-Vega an die Verfasserin am 21. Juli 2009.

<sup>599</sup> Vgl. Sonderhoff / Weck, a.a.O., S. 21; Vgl. Eva Maria Marold In: ORF: Making of Barbarella. ORF, Wien, 7.3.2004

<sup>600</sup> Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 21

<sup>601</sup> Vgl. Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 21

<sup>602</sup> Levay und ebenso Kunze wollen nicht, dass die Stücke museal werden, daher ändern sie sie auch gerne. Vgl. Rosenberger, Werner: „Elisabeth“, das ist eine Geschichte für die Gegenwart, Kurier-Sonderausgabe: Das Musical-Programm der Vereinigten Bühnen Wien, 7.9.2003

<sup>603</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Musical-Club-News, Nr. 1, Dezember 1999

<sup>604</sup> Vgl. Richter, Casper im Interview In: Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Musical-Club-News, Nr. 1, Dezember 1999

<sup>605</sup> E-Mail von Peter Back-Vega an die Verfasserin am 21. Juli 2009.

<sup>606</sup> Vgl. Sonderhoff / Weck, a.a.O., S. 247

Maske hinzu, die Drehbühne wird eingesetzt, bis irgendwann alle Komponenten nebeneinander geprobt werden können.

Das Orchester probt parallel zu den Darstellern selbstständig.<sup>607</sup> Zunächst probieren die einzelnen Stimmgruppen (Streicher / Bläser / Rhythmusinstrumente) separat, danach wird gemeinsam geprobt und jede Szene erarbeitet.<sup>608</sup> Erst etwa zwei Wochen vor der Premiere finden die so genannten „BOs“ – die Bühnenorchesterproben statt. Davor gibt es eine „Sitzprobe“<sup>609</sup> sowie einen ergiebigen Soundcheck für jedes einzelne Instrument, jede Stimme<sup>610</sup> und alle Gruppen. Bei den Bühnenorchesterproben soll bereits ein originaler Verlauf geprobt werden, also auch Kostümwechsel und Requisitenumbau, damit man sieht, ob es ein musikalisches Ganzes ergibt.<sup>611</sup> Der Lichttechniker erstellt eine Arbeitspartitur, in welcher im richtigen Zeitpunkt das gewünschte Licht eingetragen wird.<sup>612</sup> In dieser Phase der Probenarbeit darf der Regisseur allerdings nicht eingreifen, lediglich der Bühnenbildner hat eventuell die Möglichkeit Licht oder einzelne Fahrten zu korrigieren. Unterbrechen dürfen sie die Probe jedoch nicht, da der Orchesterdienst sehr kostspielig ist.

Nun folgt die Klavierhauptprobe, bei welcher der Regisseur noch einmal acht Stunden Zeit hat, um eingeschlichene Fehler zu korrigieren. Die Behördenprobe dient der Abnahme jeglicher sicherheitsbezogenen und arbeitsrechtlichen Bedingungen. Nach dieser erfolgt die Generalprobe, ehe es für das Genre Musical zu einer besonders wichtigen Entstehungsphase kommt: die Voraufführungen. Vor Publikum werden mögliche Pannen durchprobiert und nach Möglichkeit nicht unterbrochen.<sup>613</sup> Diese Previews dienen dem Intendanten / der Intendantin dazu, die Produktion an den Reaktionen der Zuseher zu testen und sie gegebenenfalls optimieren zu können.<sup>614</sup> Außerdem bekräftigen sie die Darsteller in ihrem Selbstbewusstsein, lindern Ängste und

---

<sup>607</sup> E-Mail von Peter Back-Vega an die Verfasserin am 21. Juli 2009.

<sup>608</sup> Vgl. Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 247; Vgl. Pichler, Herbert In Making of Barbarella. ORF, Wien, 7.3.2004

<sup>609</sup> Ohne Bühnenaktion;

<sup>610</sup> Dies funktioniert mithilfe von Mikroports (Sendemikrophone), welche die Darsteller am Kopf tragen. Vgl. Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 247

<sup>611</sup> E-Mail von Peter Back-Vega an die Verfasserin am 21. Juli 2009.

<sup>612</sup> Vgl. Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 248

<sup>613</sup> E-Mail von Peter Back-Vega an die Verfasserin am 21. Juli 2009.

<sup>614</sup> Vgl. Jansen, 2002, a.a.O., S. 288; Im angloamerikanischen Theatersystem dienen Previews wie bereits oben beschrieben lediglich der Prüfung aller bühnentechnischen Komponenten.

Premierenfieber.<sup>615</sup> Schließlich kommt es zu Vorpremiere und der lange erwarteten Galapremiere.<sup>616</sup>

Auch nach der Premiere gibt es jede Woche eine sogenannte „Putzprobe“, in der Fehler, die sich mittlerweile eingeschlichen haben, wieder korrigiert werden können. Außerdem werden Verbesserungen der Show angestrebt.<sup>617</sup>

#### 4.2.6 Internationale Exporte

Erst wenn eine Produktion im eigenen Land erfolgreich ist, kann über einen Transfer in ein anderes Land nachgedacht werden. Dabei ist zu beachten, dass der Erfolg im Inland noch lange nichts über die Akzeptanz in einem anderen Gebiet aussagt, schließlich sind die kultur- und sozialspezifischen Vorlieben recht unterschiedlich.<sup>618</sup> Daher kommt es zumeist darauf an, wie sehr die Rechtsinhaber Änderungen eines Originals zulassen. Rudi Klausnitzer betont in einem Interview, wie wichtig es sei, den verschiedenen Produzenten Freiraum zu geben, damit sich die Stücke weiterentwickeln können. In den Fällen von *Elisabeth* oder *Mozart!* bewährt sich diese Vorgangsweise durchaus. Ein negatives Beispiel liefert hingegen *Tanz der Vampire* am Broadway.<sup>619</sup> Klausnitzer äußert sich dazu folgendermaßen:

*„Tanz der Vampire ist wohl nur deshalb schief gegangen, weil die lokalen Produzenten das Stück grundlegend verändert haben. Dagegen konnten wir nicht viel unternehmen, weil wir sonst keine Produktion am Broadway zustande bekommen hätten.“*<sup>620</sup>

Es kann also die Conclusio gezogen werden, dass es auf das richtige Maß von Freiraum ankommt. Das Stück an sich und mit seinen Charakteristika muss dasselbe bleiben. Daher legt Intendantin Zechner bei der bevorstehenden Produktion des Musicals *Rebecca* am Broadway im Jahr 2010 besonderen Wert darauf, dass das Stück „(...) in der Wiener Weltpremierenfassung mit nur ganz wenigen Veränderungen (...)“<sup>621</sup> zu sehen sein wird.

---

<sup>615</sup> Vgl. Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 250

<sup>616</sup> E-Mail von Peter Back-Vega an die Verfasserin am 21. Juli 2009.

<sup>617</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Wake up, 2. Auflage, 2003

<sup>618</sup> Vgl. Jansen, 2002, a.a.O., S. 289ff

<sup>619</sup> Vgl. Hirschmann, Christoph: Wiener Musicals in der Welt. Bühne 4/03, S. 38

<sup>620</sup> Klausnitzer, Rudi zitiert nach Hirschmann, Christoph: Wiener Musicals in der Welt. Bühne 04/03, S.

38

<sup>621</sup> Zechner, Kathrin zitiert nach Niederauer, Martin R.: Rebecca goes Broadway. Bühne 10/08, S. 30

#### **4.2.7 Aufteilung der Kompetenzen innerhalb einer Produktion**

Wie bereits angeführt, besteht die Direktionsetage des Theaters aus Künstlerischer Leitung und Verwaltungsdirektion. Das Künstlerische Betriebsbüro ist der Künstlerischen Leitung unterstellt und organisiert die Auditions, Vertragsvorverhandlungen sowie die Probenplanung. Außerdem teilt es das technische Personal ein, bestellt Korrepetitoren und kümmert sich um die Anliegen der Künstler.

Die Dramaturgie ist für das Programmheft zuständig, sie kommuniziert mit Regieteam und Pressestelle und kooperiert mit der grafischen Abteilung. Außerdem werden in diesem Sektor Übersetzungen und Bearbeitungen vorgenommen.<sup>622</sup> Peter Back-Vega formuliert trefflich: „Ich habe sozusagen die Vor- und die Nachbereitung einer Produktion über.“<sup>623</sup>

Die Grafische Abteilung gestaltet Plakate, verschiedenste Drucksorten aller Art und zeichnet für Fotos und Fernsehspots verantwortlich. Als Vermittler zwischen Regie und Direktion fungiert das Künstlerische Sekretariat, indem es beispielsweise übersetzt oder Verträge schreibt. Die technischen Abteilungen – also Bühnenarbeiter, Requisite, Kostümwerkstätte, Ton, Beleuchtung, Kartenbüro, Buchhaltung, Personalbüro, Portiere, Theaterkasse sowie Hausarbeiter – unterstehen der Verwaltungsdirektion.<sup>624</sup>

---

<sup>622</sup> Vgl. Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 249 sowie Interview mit Peter Back-Vega, am 28. Januar 2009

<sup>623</sup> Interview mit Peter Back-Vega, am 28. Januar 2009

<sup>624</sup> Kartenkontingente für die Premiere oder die Galapremiere werden im Verwaltungssekretariat eingeteilt. Die Künstlerische Leitung regelt die Verteilung der Pressekarten, um zu bestimmen, welche Zeitung zur Gala beziehungsweise zur Premiere geladen ist. Vgl. Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 249

## 4.3 Freudiana

### 4.3.1 Einleitung

Freudiana ist die erste Eigenproduktion des Unternehmens, auch wenn sie eine „(...) leider noch nicht ganz eigene (weil co-produzierte) (...) Uraufführung (...)“<sup>625</sup> ist.

Wie bereits der Titel des Musicals erahnen lässt, bezieht sich *Freudiana* auf das Schaffen des großen Psychoanalytikers Sigmund Freud. Es stammt aus der Feder Eric Woolfsons. Das Stück wird nach acht Einspielvorstellungen<sup>626</sup> am 19. Dezember 1990 unter der Regie des damaligen Generalintendanten Peter Weck im Theater an der Wien uraufgeführt und hier bis zum 18. April 380-mal vor insgesamt 320.000 Zusehern zur Aufführung gebracht.<sup>627</sup>

Das Buch wird von Eric Woolfson, Brian Brolly und Lida Winiewicz gemeinsam erarbeitet, die Liedtexte sowie Musik stammen von Eric Woolfson, Alan Parsons leistet Beiträge zur Musik. Hans Schavernoch zeichnet für das Bühnenbild verantwortlich, Annette Beaufays und Susanne Schmögner für das Kostümbild. Das Lichtdesign übernimmt Rick Belzer, das Sounddesign Alan Parsons. Die Arrangements werden von Andrew Powell komponiert. Caspar Richter fungiert als Musikalischer Leiter, Heinz Spoerli als Choreograph und Peter Weck führt Regie. Es dirigieren Caspar Richter, Adrian Manz sowie Herwig Gratzer. Walter Lochmann studiert *Freudiana* mit dem Chor ein, Walter Gattringer und Martin Pagitsch teilen sich die Korrepetition. Andrea Mellis übernimmt die Stimmbildung.<sup>628</sup>

Als Erik<sup>629</sup> ist Ulrich Tukur zu sehen<sup>630</sup>, Isabella Fritdum spielt Susan beziehungsweise Frau K., Susanne Altschul schlüpft in die Doppelrolle Kate / Kindermädchen, Billy oder der kleine Hans wird alternierend dargestellt von Markus Holuzer, Roland Resch oder Christoph Derdak. Dagmar Hellberg schlüpft in drei verschiedene Kostüme: Billys Mutter, Eriks Mutter sowie eine Nachtclubsängerin werden von ihr dargestellt. Felix Martin mimt Mr. Adams beziehungsweise Prof.

---

<sup>625</sup> Weck, Peter In: Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Elisabeth. 2. Auflage, 1993, o.S.

<sup>626</sup> Bei diesen Previews wird das Musical noch stark verändert. Vgl. Maslo, a.a.O., S. 100

<sup>627</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Freudiana>

<sup>628</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Freudiana. 1990, o.S.

<sup>629</sup> Diese Auflistung umfasst lediglich die Erstbesetzung der Hauptdarsteller. Keine Erwähnung finden also Zweitbesetzungen und Darsteller mit kleineren Rollen. In den folgenden Kapiteln wird ebenso verfahren.

<sup>630</sup> Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 124ff; Vgl. Maslo, a.a.O., S. 98f

Clown, Regina Lemnitz Mrs. Adams / die Zirkusdirektorin. Als Mädchen und Oberschwester wird Mary Illes beschäftigt, Doras Vater sowie Charcot werden von Norbert Lamla verkörpert. Karin Zwirner spielt Dora, Wolfgang Pampel den Mann mit Pfeife, Eriks Vater und Sherlock Holmes. Viktor Gernot ist zu sehen als einer der Kartenspieler und Wolfsmann, weitere Kartenspieler werden gespielt von Leopold Kern und Ludwig Itgenhorst. Ersterer ist ebenso als Passant und Rattenmann engagiert, letzterer als Richter. Der Briefträger wird von Max Pollak interpretiert, Elin Carlson und Vasiliki Roussi spielen Mädchen, als Frau Schmetterling ist Graham Pushee engagiert.<sup>631</sup>

### 4.3.2 Entstehung

Eric Woolfson lernt die Welt der Psychologie kennen, als seine Frau Hazel beginnt, dieses Fach zu studieren.<sup>632</sup> Zunächst lässt er sich allerdings nur von den Buchtiteln inspirieren, indem er diese zu Songs verarbeitet. Allmählich und vor allem durch den Enthusiasmus seiner Frau gerät er immer tiefer in die Materie und wird mit dem Schaffen Sigmund Freuds vertraut. Erst dann versucht er, dieses Material auch musikalisch umzusetzen. Dabei stützt er sich sowohl auf biografische Quellen, als auch auf die Arbeitsstätten in Wien und London, Fallliteratur, in der Freud seine Patienten als „Kleiner Hans“, „Dora“, „Anna O“, „Rattenmann“ und „Richter“ bezeichnet um deren wahre Identität geheim zu halten, sowie die Freudsche Fachliteratur zu den Themen „Ödipuskomplex“, „Ich“, „Es“, „Traumdeutung“ und „Unbewusstes“. Ebenso reale Personen aus Freuds Umfeld wie die Mittwochsgesellschaft oder der französische Hypnotiseur Doktor Charcot animieren den Komponisten. Als Woolfson einige Songs entwickelt hat, spielt er beinahe drei Jahre lang gemeinsam mit Alan Parsons Musik im Studio ein.

Eric Woolfson und Alan Parsons treffen sich im November des Jahres 1988 mit Brian Brolly, um diesem die neue Platte des „Alan Parsons Project“ vorzustellen und sich zu erkundigen, ob sie vielleicht sogar als Basis für Film oder Theater dienen könnte. Brolly ist von der Grundidee begeistert und so entwerfen sie im nächsten halben Jahr ein Libretto, das einer weiteren musikalischen Entwicklung nicht entgegensteht. Diesen Entwurf stellen sie Peter Weck vor, der nach ihrer

---

<sup>631</sup> Vgl. [http://www.musicalvienna.at/produktionen/arcguv/t2cat770/t6\\_968](http://www.musicalvienna.at/produktionen/arcguv/t2cat770/t6_968)

Die vollständigen Besetzungslisten aller Eigenproduktion-Premieren sind im Anhang angeführt.

<sup>632</sup> Vgl. Wallner, Heinz: Freudiana. Eine Musical-Welturaufführung mit sensationeller Bilderflut. Das Musical. Die Musicalzeitschrift, Heft 27, S. 17

Idealvorstellung Regie führen und einen detaillierten Produktionsplan erstellen soll. Dafür engagiert Weck Lida Winiewicz, die im szenischen Schreiben bereits sehr erfahren ist.<sup>633</sup>

Für eine Uraufführung im Freud-Jahr 1989<sup>634</sup> ist es allerdings schon zu spät, denn bis jetzt besteht es aus zwölf verschiedenen Musiknummern, um die herum es eine Geschichte zu stricken gilt. Peter Weck selbst möchte die Inszenierung übernehmen, die Premiere soll Ende 1990 stattfinden. Ein Kooperationsvertrag mit der Firma Brian Brollys wird geschlossen.

### 4.3.3 Synopsis

Der junge Amerikaner Erik verliert im Sigmund Freud-Museum den Anschluss an seine Reisegruppe und wird schließlich eingesperrt. Er lässt sich auf der berühmten Liege des Psychoanalytikers nieder und beginnt zu träumen. Er gelangt in eine Art Traumlabirinth, in dem ihm die Mitreisenden in sich ständig ändernden Verwandlungen als Freuds Patienten begegnen: der kleine Hans, Wolfsmann, Rattenmann, der Richter und Dora. Erik erkennt, dass ihm hier ein Spiegel vorgehalten wird, denn alle vorgestellten Figuren bringen Erik ihre persönlichen Erfahrungen mit der psychiatrischen Therapie näher und helfen ihm, seine eigenen Probleme zu verarbeiten. Als Erik am nächsten Morgen erwacht, ist er nicht mehr der schüchterne und duldende Junge, sondern ein selbstbewusster Mann, der über seinen früheren persönlichen Hindernissen steht. So traut er sich ohne jegliche Selbstzweifel die reale Dora – die Reiseleiterin – anzusprechen.<sup>635</sup>

### 4.3.4 Inszenierung

Bereits der Titel des *concept musicals* lässt auf seinen Inhalt schließen, denn „Freudiana“ bezeichnet einerseits Freuds Sammlung von Büchern, Kunstgegenständen und archäologischen Funden, welche ihm nachweislich zu neuen Ideen verholfen haben. Andererseits benennt der Begriff Freuds Person im Generellen, also

---

<sup>633</sup> Vgl. Brixler, Andreas: *Freudiana*. Das Buch zum Musical. Books on Demand GmbH, Norderstedt 2009, S. 13ff; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): *Programmheft Freudiana*. 2. Auflage, 1991, o.S.

<sup>634</sup> In diesem Jahr jährt sich Freuds Todestag zum 50. Mal.

<sup>635</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): *Programmheft Freudiana*. 2. Auflage, 1991, o.S.; Vgl. Brixler, a.a.O., S. 10; Vgl. [http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6\\_968](http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6_968)

seine Biographie, sein Schaffen und dessen Konsequenzen.<sup>636</sup> Peter Weck lässt die Figur des Psychoanalytikers jedoch nicht direkt auftreten:

*„Sigmund Freud selbst kommt eigentlich nur gedanklich vor oder im Traum der Hauptperson, wenn [sie] Fällen von Sigmund Freud begegnet und darin einige Dinge sieht, die Fragen in [Eriks] Unterbewusstsein aufwerfen.“<sup>637</sup>*

Der Regisseur legt besonderes Augenmerk darauf, kein Lehrstück der Psychoanalyse zu produzieren, sondern er siedelt den Protagonisten Erik als Durchschnittsmenschen an, der durch die Traumerlebnisse Konsequenzen für sein eigenes Leben zieht. Das Publikum soll sich mit dieser Alltagsfigur identifizieren<sup>638</sup> und dadurch unbewusst eine Katharsis erfahren.<sup>639</sup> Auf dem Weg zu dieser Läuterung ist stets die sexuelle Komponente präsent, da Freud diese häufig als Ursache von psychischen Störungen diagnostiziert hat. So bestimmen Erotik und Lust, aber auch Ängste und Eifersucht häufig das Geschehen auf der Bühne. Dementsprechend ist auch das Logo des Musicals zu deuten: es zeigt eine Sonnenfinsternis und ein Oszillogramm und soll das Männliche, symbolisiert durch die Sonne, und das Weibliche, dafür steht der Mond, vereinen. In der Mitte befindet sich das Oszillogramm<sup>640</sup>, welches „zeigt, was wirklich geschieht, während nichts zu geschehen scheint (...)“.<sup>641</sup>

*Freudiana* beginnt mit einer „realen“ Szene – die Bühne entspricht bis ins Detail dem Arbeitszimmer des Psychoanalytikers. Dieses erste Bild muss noch völlig ohne Musik auskommen und gleicht daher eher einer Sprechtheatereinleitung als einem Musical, welches sich erst mit den seltsamen Ereignissen rund um Erik zeigt.<sup>642</sup> Durch diese Vorgangsweise ermöglicht Weck dem Publikum, gemeinsam mit dem Protagonisten in die irrealen Welt „einzusteigen“.

Die Gestalten, denen Erik im Traum begegnet, bezeichnen berühmte Fälle des großen Psychoanalytikers.

---

<sup>636</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Freudiana*. 2. Auflage, 1991, o.S.

<sup>637</sup> Weck, Peter In ORF: Die Geschichte hinter dem Musical *Freudiana*. ORF, Wien, 16.12.1990

<sup>638</sup> Aufgrund der vielen Anspielungen ist es dem unwissenden und wenig mit Freuds Lehren vertrauten Personen schwierig, der Handlung zu folgen. Der Musicalesperte Heinz Wallner empfiehlt in seiner Rezension daher die Lektüre des Programmheftes vor der Vorstellung. Vgl. Wallner, Heinz: *Freudiana*. Eine Musical-Welturaufführung mit sensationeller Bilderflut In: *Das Musical*. Die Musicalzeitschrift, Heft 27, S. 18

<sup>639</sup> Vgl. ORF: Die Geschichte hinter dem Musical *Freudiana*. ORF, Wien, 16.12.1990

<sup>640</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Freudiana*. 2. Auflage, 1991, o.S.

<sup>641</sup> Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Freudiana*. 2. Auflage, 1991, o.S.

<sup>642</sup> Vgl. Wallner, Heinz: *Freudiana*. Eine Musical-Welturaufführung mit sensationeller Bilderflut. *Das Musical*. Die Musicalzeitschrift, Heft 27, S. 16f

**Kleiner Hans:** Dieser Fall ist Freuds erste Auseinandersetzung mit der Psyche eines Kindes.<sup>643</sup> Ein Junge im Alter von fünf Jahren leidet an einer unerklärlichen großen Phobie vor Pferden, er fürchtet von einem solchen Tier gebissen zu werden. Die Angstzustände des Kindes werden mit der Beobachtung des Geschlechtsverkehrs der Eltern begründet<sup>644</sup> und motivieren Freud zur Entwicklung des Ödipus-Komplex-Modelles.<sup>645</sup>

**Wolfsmann:** Hier handelt es sich um einen depressiven, russischen Adligen<sup>646</sup>, der regelmäßig von weißen Wölfen träumt, die sich in einem Nussbaum befinden.<sup>647</sup> Auch er soll seine Eltern in einer intimen Situation gesehen haben.<sup>648</sup>

**Rattenmann:** Dieser Mann sinniert zwanghaft darüber, dass sein Vater und eine andere geliebte Frau von Ratten angefressen werden, wie es eine orientalische Strafe anordnet.<sup>649</sup>

**Richter:** Ein beruflich erfolgreicher und überaus angesehener Herr entwickelt imaginär ein Wahngerüst, das geprägt ist von seinen Ängsten, in eine Frau verwandelt zu werden, sowie von seiner Verbindung mit Gott.<sup>650</sup> Freud begründet seine Störung durch die väterliche Züchtigung im Kindesalter. Er tritt niemals in Kontakt mit dem Richter, sondern dessen Buch veranlasst ihn zu dieser Studie.<sup>651</sup>

**Dora:** Ein sechzehnjähriges Mädchen wird wegen ihrer Liebesbeziehung zu einem Bekannten ihrer Familie sowie wegen der unmoralischen Verbindung dessen Frau zu ihrem Vater hysterisch.<sup>652</sup>

#### 4.3.5 Das Bühnenbild

Hans Schavernoeh versetzt das Publikum durch besonders eindrucksvolle Überraschungseffekte in eine andere Welt. Er verwendet Spiegel und Licht derart gewiefter Manier, dass sie dem Zuseher am längsten in Erinnerung bleiben. Eine

---

<sup>643</sup> Vgl. <http://sciencev1.orf.at/science/news/144283>

<sup>644</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Freudiana. 2. Auflage, 1991, o.S.

<sup>645</sup> Vgl. <http://www.psychology48.com/deu/d/kleiner-hans/kleiner-hans.htm>

<sup>646</sup> Vgl. <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=42891235&top=SPIEGEL>

<sup>647</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Freudiana. 2. Auflage, 1991, o.S.

<sup>648</sup> Vgl. ORF: Die Geschichte hinter dem Musical Freudiana, ORF, Wien, 16.12.1990

<sup>649</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Freudiana. 2. Auflage, 1991, o.S.

<sup>650</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Freudiana. 2. Auflage, 1991, o.S.

<sup>651</sup> Vgl. ORF: Die Geschichte hinter dem Musical Freudiana, ORF, Wien, 16.12.1990

<sup>652</sup> Vgl. <http://www.enotes.com/psychoanalysis-encyclopedia/bauer-ida> sowie Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Freudiana. 2. Auflage, 1991, o.S.

zehn Tonnen schwere Hydraulikvorrichtung stellt die Bühne gleichsam auf den Kopf.<sup>653</sup> Zudem liefert Rick Belzer mit 1500 Scheinwerfern eindrucksvolle visuelle Effekte.<sup>654</sup> Mit allen dem Theater möglichen technischen Mitteln soll der Gast eine unvergessliche Illusion erfahren.<sup>655</sup> Schavernoich setzt überdimensionale Freudiana – also die Sammlerstücke Freuds – in Szene, wodurch die irrealen Ebene des Traums von der realen zu Beginn, wenn das Arbeitszimmer des Arztes naturgetreu nachgebildet wird, abgehoben wird. Riesige Kakteen auf der Bühne signalisieren den Widerstand von Freuds Zeitgenossen aber auch seiner eigenen Patienten gegen seine neuen Methoden. Das Bühnenbild erweist sich als vielschichtig, botschaftsträchtig und durch großartige visuelle Effekte auch für den Laien als spektakulär. Wolfgang Jansen meint vielsagend: „Vergleichbares gab es weder in New York noch in London.“<sup>656</sup>



**Abb. 1: Erik auf Freuds Couch**



**Abb. 2: Die Freudiana erwachen zum Leben**



**Abb. 3: Erik, der Richter und Rattenmann**

<sup>653</sup> Vgl. Wildbühler, a.a.O., S. 115

<sup>654</sup> Vgl. Wallner, Heinz: Freudiana. Eine Musical-Welturaufführung mit sensationeller Bilderflut. Das Musical. Die Musicalzeitschrift, Heft 27, S. 18

<sup>655</sup> Vgl. Tolar, a.a.O., S. 264f

<sup>656</sup> Jansen, 2008, a.a.O., S. 194

### 4.3.6 Kostümbild

Annette Beaufays und Susanne Schmögner nutzen unterschiedliche Kostüme um die Figuren zu charakterisieren. Erik trägt über das ganze Stück hinweg einen Anzug mit T-Shirt unter dem Sakko, die Zirkusdirektorin in ihrer bunten Robe aber ebenso die Clowns läuten die Traumwelt ein. Professor Clown hält dem Protagonisten in einem glitzernden Anzug den Spiegel vor. Rattenmann, Richter und Wolfsmann sind in schlichte, charakterisierende Gewänder gehüllt: der Rattenmann im grauen Mantel mit Fellkoffer, der Richter mit Amtstracht und dickem Bauch und der Wolfsmann mit einem grauen Pelz um den Hals. Die Unschuld der jungen Dora wird durch weiße Kleider dargestellt, während die Nachtclubsängerin im knappen „Kleinen Schwarzen“ verrucht wirkt. Der französische Dr. Charcot erscheint elegant im Anzug – umgeben von Ärzten in langen, weißen Kitteln. Die Mittwochsgesellschaft tritt in der Alltagskleidung des guten Bürgertums im 19. Jahrhundert auf: schwarze Mäntel, Bärte, Brillen und hohe Zylinder prägen diese Figuren.



Abb. 4: Clowns zeigen Erik die Welt der Freudiana



Abb. 5: Professor Clown im Spiegelanzug

### 4.3.7 Die Choreographie

Heinz Spoerli erweckt die Freudiana zu Beginn des Stückes mit einem Ballett zum Leben<sup>657</sup> und mit dieser modernen Choreographie lässt er zunächst auf eine originelle Performance hoffen. Doch nach kurzer Zeit ist nur noch wenig Kreativität in den Bewegungsabläufen zu spüren. So entziehen sich die Solisten weitgehend der Choreographie, werden aber von Tänzergruppen begleitet, welche dadurch die Bühne beleben. Während in erotisch-lasziver Manier Geschlechtsverkehr angedeutet wird

<sup>657</sup> Musickenner sehen hier Ähnlichkeiten mit der Anfangsszene von *Chess* in London.

oder viele Erik-Figuren auf der Bühne tänzerisch seine Verwirrtheit ausdrücken, steht er daneben und sieht zu. Die Darsteller sind also in die Sparten Sänger und Tänzer aufgeteilt – etwas eher Ungewöhnliches im Musical.<sup>658</sup>

#### 4.3.8 Musik

Das Werk erinnert an frühe Webber-Shows und verbindet moderne elektronische Klänge mit den akustischen Eigenschaften des Symphonieorchesters. Besinnliche Balladen aber auch harte Rhythmen prägen *Freudiana*. So bleiben die Komponisten ihrem Sound treu.<sup>659</sup> Ebenso wie ein typisches Webber-Musical liefert es mehrere eingängige Melodien.<sup>660</sup> Casper Richter lässt die Partitur durch sein Orchester und die homogene, streicherbetone Instrumentierung mühelos in theatralischer Weise erklingen.<sup>661</sup>

#### Instrumentierung<sup>662</sup>

Das Orchester besteht aus einem Flötisten (Flöte, Piccolo, Blockflöte, Altflöte), einer Person für Oboe und Englischhorn, ein Klarinettist spielt erste Klarinette beziehungsweise Es-Klarinette. Drei Reeds-Musiker spielen Klarinette, Bass- sowie Kontraaltklarinetten, Alt-, Tenor- und Baritonsaxophon sowie Flöte und Piccolo. Weiters spielt ein Fagottist, drei Hornisten übernehmen auch die Tenortuba, drei Trompeter und zwei Posaunisten sind zu hören. Ein Blechbläser spielt Bassposaune und –tuba. Das Streichregister besteht aus acht Violinen, zwei Violen, zwei Celli und einem Kontrabass. Zwei Musiker bedienen Pauken und Percussions, einer die Drums. Außerdem gehören eine Harfe, ein E-Bass, zwei Gitarren (Lead Guitar / Acoustic Guitar), zwei Keyboards und Percussion zum *Freudiana*-Orchester.<sup>663</sup>

Insgesamt findet sich mit 13 Streichern, sieben Holz-, neun Blechbläsern, vier Zupfinstrumenten, zwei Tasteninstrumenten sowie vier Percussioninstrumenten ein für das Genre Musical sehr großes Orchester vor.

---

<sup>658</sup> Vgl. Wallner, Heinz: *Freudiana. Eine Musical-Weltaufführung mit sensationeller Bilderflut*. Das Musical. Die Musicalzeitschrift, Heft 27, S. 18

<sup>659</sup> Vgl. Wildbühler, a.a.O., S. 115

<sup>660</sup> Vgl. Wallner, Heinz: *Freudiana. Eine Musical-Weltaufführung mit sensationeller Bilderflut*. Das Musical. Die Musicalzeitschrift, Heft 27, S. 18

<sup>661</sup> Vgl. Wildbühler, a.a.O., S. 115; Vgl. Wallner, Heinz: *Freudiana. Eine Musical-Weltaufführung mit sensationeller Bilderflut*. Das Musical. Die Musicalzeitschrift, Heft 27, S. 18

<sup>662</sup> Die Instrumentierung folgt der Premierenbesetzung. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Freudiana*, a.a.O., o.S.

<sup>663</sup> Vgl. ebenda

## Stimmen

Die Hauptfigur Erik singt Tenor, die Mutterfigur sowie die Nachtclubsängerin werden von einem Mezzosopran interpretiert. Prof. Clown ist ein Tenor, die Zirkusdirektorin ein Alt. Dora singt Sopran, Dr. Charcot, Eriks Vater, der Wolfsmann sowie der Rattenmann singen im Bariton. Der Richter als Autoritätsperson hebt sich durch seinen lyrischen Bassbariton hervor, Frau Schmetterling wird ihrer komischen Positionierung entsprechend von einem Countertenor gesungen.

## Musikalische Struktur

Eric Woolfson spannt mit einem Song einen Bogen um die Handlung: „Freudiana“. Als instrumentale Ouvertüre leitet dieses Motiv die Hauptfigur sowie das Publikum in die Welt der Psychoanalyse ein, das musikalische Thema wird durch sämtliche Register gereicht und instrumententypisch variiert. So ist es als rockiges E-Gitarrensolo genauso zu hören, wie als Trompetensignal oder als legere Saxophonmelodie. Erst am Ende des Musicals singt Erik das Thema in e-Moll und wird schließlich von den Frauen Dora, seiner Mutter und Kate unterstützt. Dieses Finale wird durch eine Erhöhung um eine Quart in c-Moll<sup>664</sup> zum Höhepunkt gesteigert.



Innerhalb des thematischen Rahmens finden sich Songs der unterschiedlichsten Genres. Erik drückt seine Gefühle und Gedanken in klassischen Popballaden aus und hebt sich dadurch von der eher verwirrten Klangkulisse der übrigen Figuren ab. In „Dora“ wird er begleitet von Flöte und akustischer Gitarre, elektronische Instrumente bleiben eher im Hintergrund. Dieser hoffnungsvolle Song ist in Dur-Tonart (G-<sup>665</sup> beziehungsweise B-Dur) verfasst und thematisiert seine bisher unerwiderte Liebe zu einem Mädchen, das er förmlich ruft:

---

<sup>664</sup> Vgl. Woolfson, Eric / Parsons, Alan: Freudiana Songbook. Edition Freudiana, Frankfurt am Main 1990, S. 132, F

<sup>665</sup> Vgl. ebenda, S. 39, C



Wie in allen anderen Liedern gibt es auch hier eine rein instrumentale Überleitung, an dieser Stelle wird sie von der E-Gitarre ausgeführt, um seine Verliebtheit auszudrücken. Der letzte Refrain wird um einen Ton nach A-Dur erhöht.

„Wer ging den Weg“ ist die zweite Ballade des Protagonisten. Darin sucht er nach dem Weg aus seinen Problemen. Wieder wird er von Instrumenten des klassischen Symphonieorchesters begleitet: Klavierbegleitung und Streicherakkorde dominieren die in e-Moll gehaltene Melodie.<sup>666</sup>



Ein Bläsersolo leitet variierend über in den letzten Teil, einem Chorpart in h-Moll. Dieses Fragemotiv wird in der übernächsten Szene mit einem Antwortmotiv weitergeführt: die A-capella-Version in b-Moll ist ein vierstimmiger Männersatz und führt Erik in die Realität.

Sein weibliches Pendant – Dora präsentiert sich in einer ebenso lyrischen Ballade: „Nie war das Glück so nah“. Auch hier sind die symphonischen Instrumente vorherrschend, die in einem Teil solieren. So wie Doras Stimmung zwischen Freude und Angst wechselt, bewegt sie sich zwischen den Paralleltonarten A-Dur und fis-Moll.<sup>667</sup>



Anders ertönen die Nummern, in denen Erik mit den Patienten Sigmund Freuds vertraut gemacht wird. Hier bestimmen Achteln mit großen Intervallsprüngen und vor allem Keyboards und E-Gitarren den Klang. Dazu gehören der Song der Zirkusdirektorin „Kleiner Hans“ und „Ich bin dein Spiegel“, das Prof. Clown vorträgt. Beiden gemeinsam sind rockige E-Gitarrensoli, bei der zweitgenannten

<sup>666</sup> Vgl. ebenda, S. 109, A

<sup>667</sup> Vgl. ebenda, S. 98f, D

Szene ahmt das Keyboard außerdem Zirkusmusik nach, wenn Prof. Clown dem Protagonisten sagt, Erik sei der eigentliche Clown. Auch „Doctor Charcot“ erweist sich als eine derartige wirre, von Intervallsprüngen geprägte Szene. Hier wirken die chorisches gesungenen Bolerorhythmen zusätzlich surreal.

Im wahrsten Sinne des Wortes „verrückt“ klingen die nicht nur positiven Erfahrungen von Rattenmann, Wolfmann und dem Richter mit Freuds Methoden der Psychoanalyse in „Es ist durchaus nicht durchwachsen“. Die Strophe in a-Moll wird von den Männern in stets wiederkehrenden Phrasen mit geringem Tonumfang abwechselnd und gemeinsam gesungen, im Chor erklingt der Refrain in b-Moll<sup>668</sup>, der Erik dazu ermahnen soll, dem Schein nie zu trauen:



Im Stil des Rock bringt die Nachtclubsängerin ihr „Du bist allein“ zum Besten, das von Instrumenten dieses Genres getragen wird: E-Gitarre, Keyboards und Drums. Streicherakkorde vervollkommen den Song in Moll (e-, g- und b-Moll) so wie auch Soli von Saxophonen und Trompeten.

Im „Oedipus-Terzett“ wird durch schwere Trommelschläge die Übermacht des Vaters deutlich zum Klingen gebracht. Ein gesungenes Terzett spiegelt die Dreiecksbeziehung zwischen Erik und seinen Eltern wider. Seine Emanzipation durch den rituellen Mord am eigenen Vater wird durch die düsteren Schläge verstärkt.

Zwei weitere Musikstile ergänzen die Mixtur in *Freudiana*: „Ausgestoßen“ als klassisches, Männer-Vokalquartett in F-Dur mit Orchesterbegleitung und das operettenhafte Lied „Frau Schmetterling“ in G-Dur, das von einem Countertenor interpretiert wird. Während der eine Song die Tragik des Andersseins thematisiert und zum Nachdenken anregt, wird gerade diese Eigenschaft in „Frau Schmetterling“ aufs Korn genommen und veranlasst den Zuseher, das komische Element im Geschäft mit der Psyche zu sehen.

---

<sup>668</sup> Vgl. ebenda, S. 28f, K

### 4.3.9 Figuren

**Erik** durchlebt im Laufe der Handlung eine große Entwicklung. Als schüchterner Junge begegnet er Freuds Fällen und erkennt darin seine persönlichen Probleme, Ursachen und Zusammenhänge werden ihm klar und so kann er sich seinen Ängsten und Sorgen stellen. Der symbolische Mord am eigenen Vater befreit ihn aus seiner Abhängigkeit vom übermächtigen Vater. Als selbstbewusster Mann erwacht er aus der lehrreichen Nacht und ist fähig, seine Erkenntnisse aus der Traumwelt in der Realität anwenden zu können.

Alle anderen Figuren sind keine vollständigen Persönlichkeiten, sondern sie unterstützen Erik auf seinem Weg zur Selbsterkenntnis. Sie sind gezeichnet von ihren psychischen Problemen oder sie dienen lediglich als Instrumente. Die Zirkusdirektorin ist keine Person an sich, sondern jemand, der lebende Schauobjekte vorführt. Diese Objekte sind Freuds Fälle. Begleitet wird die Direktorin von zwei Clowns, die sich als Eltern des Kleinen Hans herausstellen. Sie sollen Erik durch die irrealen Situation zum Nachdenken anregen. Eindeutig wird diese Aufgabe von Prof. Clown erfüllt, der ihn regelrecht dazu ermahnt, an den Fällen Freuds teilzuhaben. Rattenmann, Richter und Wolfsmann weisen die Hauptfigur darauf hin, das Ganze kritisch zu hinterfragen, Dora hingegen stellt das Objekt seiner Begierde dar, dem er vergeblich zu helfen versucht. Die Runde der Mittwochsgesellschaft hält ihm vor Augen, dass er auf seinem Weg durchaus Hindernisse überwinden muss, Sherlock Holmes hilft ihm, die richtige Spur zu verfolgen und so kann er schließlich die Beziehung zu seinen Eltern beleuchten.

### 4.3.10 Rezensionen

*Freudiana* ist in seiner ersten Saison bis zur Festwochenpause 1991 stets ausverkauft. Die Wiener Kritik bemängelt die musikalische und inhaltliche Konzeption sowie die Choreographie, dem hervorragenden Bühnenbild zollt sie jedoch zugleich Tribut<sup>669</sup>, dennoch lieben die Wiener „ihr“ Musical. Musicalexperten erspähen hinter der optischen „Prachtentfaltung“ immer noch die dünne Handlung

---

<sup>669</sup> Vgl. Hahnl, Hans Heinz: Kritik zu *Freudiana*. *Bühne* 2/1991, Wien, S. 39; Vgl. Sinkovicz, Wilhelm: Ein Ohrwürmchen, allein im Lichterdom. *Die Presse*, 21.12.1990, Wien; Vgl. Wallner, Heinz: *Freudiana*. Eine Musical-Welturaufführung mit sensationeller Bilderflut. *Das Musical*. Die Musicalzeitschrift, Heft 27, S. 15; Vgl. Klein, Rudolf: Eine phantastische Reise durch Freuds seelisches Panoptikum. *Salzburger Nachrichten*, Salzburg, 21.12.1990

sowie die überaus düster und chaotisch wirkende Story. Das Happy End wirke dadurch unnachvollziehbar und unrealistisch.<sup>670</sup>

Doch außerhalb des Landes findet das Werk nur wenig Anklang und auch nach der Sommerpause läuft der Kartenverkauf nur mäßig. Dennoch sehen wie gesagt 320.000 Menschen *Freudiana*. – Für die Gegner des Musicals in Wien Grund genug um festzustellen, dass das Musical in Wien fehl am Platz sei. Diese werden aber in den folgenden Jahren eines Besseren belehrt.<sup>671</sup>

---

<sup>670</sup> Vgl. Jansen, 2008, a.a.O., S. 194

<sup>671</sup> Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 126; Vgl. Maslo, a.a.O., S. 98ff

## 4.4 Elisabeth

### 4.4.1 Einleitung

Das Dramamusical *Elisabeth* stellt eine musikalische Biographie der gleichnamigen österreichischen Kaiserin in Form eines Totentanzes dar. Anders als die berühmte kitschige Sissi-Trilogie von Ernst Marischka soll hier ein in durchkomponierter Szenenfolge realistisches Bild des Lebensweges einer tragischen Figur gezeichnet werden. Kunze nutzt *Evita* von Andrew Lloyd Webber als Vorlage, indem er Elisabeths Mörder Lucheni als Pendant zu Che in *Evita* als Erzählerfigur fungieren lässt.<sup>672</sup>

Während es zu Beginn teils heftige negative Kritik hagelt, setzt sich das Werk allmählich als erfolgreichste Produktion eines deutschsprachigen Autorenteam durch. Begründet kann diese Tatsache mit der erfolgreichen Symbiose aller Beteiligten werden: Michael Kunze liefert ein seriöses Libretto, das der Opernregisseur Harry Kupfer in eine imposante cinematographische Inszenierung umzusetzen vermag. Dennis Callahan choreographiert das Stück in besonders innovativer Weise und Hans Schavernochs grandioses Bühnenbild verleiht dem Ganzen seinen letzten Schliff.<sup>673</sup> Für das Licht zeichnet Hans Toelstede verantwortlich, für den Ton Erich Dorfinger. Casper Richter, Adrian Manz und Herwig Gratzner dirigieren das Musical, Walter Lochmann studiert es mit dem Chor ein. Die Korrepetition nehmen Adrian Manz, Herwig Gratzner sowie Wolfgang Gattringer vor.

Das Stück erlebt seine Welturaufführung am 3. September 1992 im Theater an der Wien und wird bis April 1998 hier gespielt. In einer Jubiläumsfassung kehrt es am 1. Oktober 2003 an das genannte Haus zurück und verzaubert bis zum 4. Dezember 2005 seine treue Anhängerschar, ehe das Theater an der Wien mit dem Jahr 2006 zum Neuen Opernhaus mutiert. Insgesamt begleiten hier 1.795.310 Besucher den Leidensweg der Kaiserin in 1.752 Vorstellungen.<sup>674</sup>

In der Jubiläumsfassung fungiert Andrew Voller als Lichtdesigner, Casper Richter, Adrian Manz, Walter Lochmann und Michael Römer dirigieren. Die Korrepetition

---

<sup>672</sup> Vgl. Knopf, Gerhard: Elisabeth. Eine musicalische „Habsburger-Renaissance“ In: Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 37, S. 5; Vgl. Lindner, a.a.O., S. 19

<sup>673</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Elisabeth. 2. Auflage, 2004, o.S.

<sup>674</sup> Vgl. ebenda

übernehmen Michael Römer und Wolfgang Gattringer. Ansonsten findet sich dasselbe Leading Team wie im Jahr 1992 vor.<sup>675</sup>

Die Rolle der Elisabeth in der Urfassung spielt Pia Douwes, Viktor Gernot ist als Kaiser Franz Joseph, Ethan Freeman als Lucheni zu sehen, den Tod gibt Uwe Kröger. Else Ludwig schlüpft in die Rolle der Erzherzogin Sophie, Andreas Bieber in die des Kronprinzen Rudolf. Der kleine Rudolf wird von mehreren Knaben abwechselnd dargestellt. Wolfgang Pampel ist Herzog Max, Christa Wettstein Herzogin Ludovika, Rebecca Rashid spielt Elisabeths Schwester Helene.<sup>676</sup>

In der Jubiläumfassung sind Maya Hakvoort und André Bauer als österreichisches Kaiserpaar zu sehen. Der Tod wird dargestellt von Maté Kamarás, Lucheni von Serkan Kaya. Else Ludwig und alternierend Lenneke Willemsen zeigen Erzherzogin Sophie, Jesper Tydén ist als erwachsener Rudolf zu sehen. Dennis Kozeluh und Luzia Nistler geben Elisabeths Eltern, Helene wird gezeigt von Sigrid Brandstetter.<sup>677</sup>

#### 4.4.2 Entstehung

Mit dem Theater an der Wien arbeitet der für seine Schlagertexte und Musicalübersetzungen bereits bekannte Michael Kunze ab dem Jahr 1981 zusammen<sup>678</sup>. Bereits Ende der 70er / Anfang der 80er denkt Michael Kunze darüber nach<sup>679</sup>, ein Stück über den Untergang der Habsburger zu schreiben, der für den Niedergang der Welt steht.<sup>680</sup> Zu dieser Zeit soll er bereits Gespräche mit dem damaligen Intendanten Rolf Kutschera darüber geführt haben<sup>681</sup>, ein „Mayerling-Musical“ im Sinn zu haben.<sup>682</sup> Kunze visiert dafür Kaiser Franz Joseph oder Kronprinz Rudolf als Hauptprotagonisten an, bis er während der Literaturrecherche Brigitte Hamanns 1981 neu erschienene Elisabeth-Biographie entdeckt. Für Kunze

---

<sup>675</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Elisabeth. 2. Auflage, 2004, o.S.

<sup>676</sup> [http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6\\_249](http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6_249); Vgl. Knopf, Gerhard: Elisabeth. Eine musicalische „Habsburger-Renaissance“. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 37, S. 9

<sup>677</sup> [http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6\\_249](http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6_249)

<sup>678</sup> 1981 findet hier die deutschsprachige Erstaufführung der *Evita* statt, zu der Kunze die Übersetzung liefert. Auch die deutschen Versionen von *Cats* im Jahr 1983, *A Chorus Line* 1987, *Das Phantom der Oper* 1988 stammen aus seiner Feder.

<sup>679</sup> Vor allem weil Harold Prince (Broadway-Regisseur) ihn dazu ermuntert. Vgl. Kunze, Michael über das „10th Anniversary Concert“-Elisabeth, Festschrift Galakonzert 2002, o.S.

<sup>680</sup> Für Details vgl. Rommel, a.a.O., S. 25ff

<sup>681</sup> Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 154

<sup>682</sup> Vgl. Back-Vega, Peter: Totgesagte leben länger. Festschrift Galakonzert 2002, o.S.

ist klar, dass er diese tragische Figur mit seiner bisherigen Idee vereinen möchte. Eine Modeerscheinung der 80er führt ihn zunächst dazu, Elisabeth als Zirkusprinzessin und Voltigeuse, die sie ja Zeit ihres Lebens sein wollte, darzustellen. Der Tod soll folglich ihr Stallmeister sein, Lucheni eine Art dummer August. Michael Kunze stößt bald auf die Tagebuchaufzeichnungen von Elisabeths Vorleser aus Griechenland – Constantin Christomanos. Mit dem Heilbronner Theater findet er einen idealen Ort, um ein Stück zu entwickeln, zu verbessern und zu perfektionieren. Kunze weiß bald, dass der Untergang im Mittelpunkt stehen soll, die Szenen „Milch“ und das „Ultimatum“ sind als erste fertig, doch die Geschichte um dieses Thema herum lässt sich etwas bitten. Sisis Todessehnsucht beschwört eine theatralische Liebesgeschichte mit dem Tod allerdings geradezu herauf<sup>683</sup> und so schreibt Kunze nun weiter.<sup>684</sup>

Die Uraufführung in Heilbronn wird für die Saison 1984/85 vorhergesagt, auch eine Musicalproduktion ist geplant, doch muss sie aus ungeklärten Gründen abgesagt werden.<sup>685</sup> In ihrer Arbeit zweifelt Birgit Rommel über den Wahrheitsgehalt der offiziellen weiteren Entstehungsgeschichte.<sup>686</sup> Es heißt, der Komponist Dario Farina sei unerwartet von diesem Projekt abgesprungen<sup>687</sup>, die Zusammenarbeit mit Sylvester Levay lässt aus Zeitmangel auf sich warten<sup>688</sup>, außerdem zeigt sie weitere Ungereimtheiten in der Historie *Elisabeths* auf, die hier aber nicht weiter von Bedeutung sind.<sup>689</sup> Tatsache ist, dass Kunze und Levay ab 1988 mit Sicherheit an der Produktion des neuen Musicals arbeiten und an dem für *Elisabeth* geplanten Ort – Heilbronn – am 15. Juni des Jahres 1991 ihr erstes gemeinsames Werk *Hexen Hexen* im Deutschhof Premiere feiert.<sup>690</sup>

Auf dem Weg zu *Elisabeth* beschäftigt sich Michael Kunze mit einer Vielzahl an Literatur<sup>691</sup>, deren Auswirkung auf das Libretto nicht zu verkennen ist, enthält es

---

<sup>683</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 27f

<sup>684</sup> Vgl. Back-Vega, Peter: Totgesagte leben länger. a.a.O.

<sup>685</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 28f

<sup>686</sup> Vgl. ebenda, S. 29f

<sup>687</sup> Vgl. Knopf, Gerhard: Elisabeth. Eine musicalische „Habsburger-Renaissance“. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 37, S. 7

<sup>688</sup> Vgl. Souvenirbroschüre „Elisabeth“ in Scheveningen, Stageholding 1999 zitiert nach Rommel, a.a.O., S. 29

<sup>689</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 28ff sowie Müllner / Stangl, a.a.O., S. 45

<sup>690</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 30f

<sup>691</sup> Es ist hier anzumerken, dass eine große Zahl an literarischen Veröffentlichungen über die Kaiserin Elisabeth erst zu ihrem 100. Todestag im Jahr 1998 erfolgt.

doch viele wörtliche Zitate und freiere Gedichtsversionen in den Songs<sup>692</sup>. So dient ihm die erste Elisabeth-Biographie von Egon Caesar Conte Corti aus dem Jahre 1934<sup>693</sup> ebenso wie Joan Haslips Buch von 1964<sup>694</sup>. Viel wichtiger ist allerdings die bereits genannte Publikation von Brigitte Hamann<sup>695</sup>. Diese basiert auf einer großen Zahl von Gedichten der Kaiserin, welche erst 1950 zur Veröffentlichung freigegeben werden sollten, sowie bisher unbearbeiteten Erinnerungen von Zeitgenossen der Kaiserin. Ebenso die erwähnten Tagebucheintragen des Constantin Christomanos geben ihr umfassendes Charakterbild wieder: vor allem die Todessehnsucht, ihre Verachtung gegenüber der Welt, ihre manisch-depressive und melancholische Art veranlassen Kunze dazu, *Elisabeth* als Totentanz aufzuziehen, in dem die Allmacht des Todes sowie die Tragik des irdischen Lebens im Mittelpunkt stehen.<sup>696</sup> Die Totentanz-Idee stammt von der Choreographin Gillian Lynne, wie Michael Kunze sagt:

*„Ich sprach mit ihr über mein Elisabeth-Projekt. Dabei erwähnte ich beiläufig dass mir die letzten Jahrzehnte der Habsburger Herrschaft wie ein Totentanz vorkommen. (...) Sie entwickelte spontan die Idee, das ganze Musical als großen Totentanz zu inszenieren, als ein ständiges Umkreisen der Figur des Todes. (...) Spuren davon finden sich noch in der Endfassung.“<sup>697</sup>*

Der Grieche Christomanos berichtet, die Kaiserin hätte sich selbst als schwarze Möwe bezeichnet – als Symbol des Unterganges. Für den Autor, der seit Anfang an über den Verfall des Habsburgerreiches schreiben möchte, bildet diese Gegebenheit eine ideale Basis.<sup>698</sup>

Thematisch erscheint Elisabeth als *book musical*, in dem die Charaktere miteinander im Konflikt stehen und die Behandlung von Nebenfiguren nur oberflächlich vonstatten geht.<sup>699</sup>

---

<sup>692</sup> Vgl. Stangl / Müllner, a.a.O., S. 62

<sup>693</sup> Corti, Egon Caesar Conte: Elisabeth – die seltsame Frau. Graz / Wien / Köln 1934

<sup>694</sup> Haslip, Joan: The Lonely Impress. Elizabeth of Austria. 1964, Aus dem Englischen übersetzt von Alfred P. Zeller: Kaiserin von Österreich. Bechtermünz Verlag, Genehmigte Lizenzausgabe für Weltbild Verlag GmbH, Augsburg 1998

<sup>695</sup> Hamann, Brigitte: Elisabeth – Kaiserin wider Willen. Überarb. Neuauflage, Wien / München 1998

<sup>696</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 31ff; Vgl. auch Lindner, a.a.O., S. 70ff; Vgl. Láng, 2001, a.a.O., S. 153f

<sup>697</sup> Kunze, Michael, zitiert nach Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 127

<sup>698</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 37;

<sup>699</sup> Vgl. Lindner, a.a.O., S. 19f

### 4.4.3 Synopsis

Der Beginn des Stückes spielt im Totenreich, die Stimme des Richters fragt Lucheni nach den Motiven für seine Tat. Er verteidigt sich, indem er meint, die Kaiserin hätte es so gewollt, aus Liebe zum Tod. Also erweckt er die Toten, um den Fall aufzurollen. Allmählich erwachen die Toten und erinnern sich an Elisabeth. Chronologisch werden die Stationen in Elisabeths Biographie wie in einem Film abgespielt: ihre Kindheit in Possenhofen und die erste Begegnung mit dem Tod, als sie vom Trapez fällt. In der nächsten Szene fährt Ludovika mit ihren beiden Töchtern nach Bad Ischl, wo ein Kennenlernen zwischen Helene und dem jungen Monarchen geplant ist. Doch der hat nur Augen für die jüngere Schwester Elisabeth, was allerseits Missfallen bereitet. Bei der Hochzeit ist auch der Tod zugegen und zeigt sich als Franz Josephs Rivale. Nun beginnt Elisabeths Leidensweg. Strenge Diäten, Enttäuschungen durch Franz Joseph und Isolation setzen ihr zu. Im Schnelldurchlauf kommentiert Lucheni nun den Verlauf der ersten Ehejahre, in denen zwei Töchter auf die Welt kommen und sich die Konkurrenz zwischen Sophie und ihrer Schwiegertochter allmählich zuspitzt. Auf einer Ungarnreise stirbt die Tochter Sophie in Debresin, wo Elisabeth das ungarische Volk zum ersten Mal für sich gewinnen kann. Ein Ultimatum soll die Lage ändern: sie verlangt Freiheit in allen persönlichen Belangen und setzt sie auch selbstverliebt durch, wodurch sie nicht bloß die Verachtung des Volkes auf sichzieht, sondern auch ihren Sohn in die Arme des Todes treibt. Sophies Bemühungen die enge Bindung des Kaiserpaares durch Ehebruch zu schmälern lösen endgültig die Fesseln der Kaiserin, die sich in andere Länder flüchtet. Lucheni schildert und kommentiert ihre Reisen. Währenddessen erkennt der hypersensitive Rudolf die ausweglose Situation der Monarchie aber auch die eigene. Seine Mutter hat für die Dinge des realen Lebens kein Ohr und spricht stattdessen mit dem toten Heinrich Heine. Ihr ebenfalls bereits verstorbener Vater ermahnt sie, nicht mit den Toten zu sprechen. Doch als Rudolf sich aufgrund seiner politischen Situation verzweifelt an sie wendet, verwehrt sie ihm die Hilfe und treibt ihn dadurch in den Selbstmord. Nun sehnt auch Elisabeth den Tod herbei, der sie aber nicht auf diese Weise erobern möchte. Wieder tritt Lucheni auf und moquiert sich über Elisabeths sinnlose Reisen. An der Côte d'Azur trifft sich das Kaiserpaar, Franz Joseph möchte seine Frau zur Heimkehr überreden, doch vergeblich. Franz Joseph hat keine Chance gegen den unbesiegbaren Rivalen, mit dem er im Traum kämpft. Schließlich wirft der Tod dem Italiener die Waffe zu. Nun schließt sich der

Bogen der Handlung, der Richter befragt Lucheni wieder zu den Einzelheiten des Mordes. Lucheni eilt auf Elisabeth zu und ersticht sie. Nun erscheint der Tod, der sie in den Arm nimmt und zu Tode küsst.<sup>700</sup>

#### **4.4.4 *Elisabeth* als Dramamusical**

Zu Beginn möchte Elisabeth wie ihr Vater sein und mit ihm ohne Bedacht des Standes ferne Länder bereisen. Hier ist der Alb zu finden, in welchem die glücklichen Kindertage der späteren Monarchin gezeigt werden. Freiheit und Selbstbestimmtheit prägen Elisabeths Leben in dieser Zeit ganz im Gegenteil zu ihrem späteren Lebensabschnitt. Allerdings werden bereits Konflikte vorbereitet, wenn Max seiner Tochter sagt, sie sei ja noch in einer besseren Situation als die ältere Helene, die ja zur Kaiserin „dressiert“ würde.

Das auslösende Moment zeigt sich, als sie vom Trapez fällt und erstmals dem Todesprinzen begegnet. Die enge Beziehung zum Tod wird von nun an die Geschichte beeinflussen.

Doch die bayrische Prinzessin verliebt sich auch in einen lebenden Menschen – gegen den Willen aller Beteiligten wählt Franz Joseph sie als zukünftige Gattin. An dieser Stelle würde in einer dreiaktigen Struktur der erste Teil mit dem ersten Wendepunkt enden. Durch das planwidrige Verlöbnis ist Elisabeths Schicksal besiegelt: als zukünftige Kaiserin von Österreich darf sie kein Kind mehr sein. Die strenge Sophie, welche die Verbindung der beiden „Kinder“ mehr als nur ungünstig findet, stellt sich als Elisabeths Antagonistin heraus.

Die Diskrepanzen zwischen den beiden Frauen führen bald zum Eklat. Elisabeth stellt ihrem Gatten ein folgenschweres Ultimatum und kann ab diesem Zeitpunkt nicht mehr umkehren. Doch sie geht in ihrem Freiheitskampf zu weit, lässt Franz Joseph und ihre Kinder im Stich, bis sie Rudolf durch ihr egoistisches Verhalten sogar in den Selbstmord treibt.

Gekränkt und depressiv spricht sie mit ihrem Vater, der sie allerdings ermahnt und dazu auffordert, die Gesellschaft der Menschen zu suchen. Dieser zweite Wendepunkt würde somit das zweite Drittel des Handlungsstrangs beschließen. Elisabeth erkennt, dass sie nicht frei ist sondern sich sogar selbst einsperrt. Nur wenn sie sich überwinden und ihre egoistischen Züge, ihren Schmerz sowie ihr Selbstmitleid ablegen kann und zwischenmenschliche Beziehungen zulässt, ist es ihr

---

<sup>700</sup> Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Elisabeth*. a.a.O., o.S.

möglich, wahre Freiheit zu empfinden. Die Erzählung ist an ihrem Höhepunkt angelangt. Noch kann Elisabeth sich mit ihrem Gatten versöhnen, doch der Tod erweist sich als Sieger. Es folgt die Realisierung, in der sich Elisabeths Konflikte auflösen: sie stirbt – und mit ihr das Habsburgerreich.<sup>701</sup>

#### 4.4.5 Inszenierung

Harry Kupfer ist von Anfang an klar, dass *Elisabeth* ein Totentanz sein soll, daher lässt er die Figuren in düsterem und abstraktem Licht erstrahlen. Während Elisabeth „Ich gehör nur mir“ singt, befindet sie sich auf einer leeren Bühne, welche die abgesonderte Lage der Kaiserin ausdrücken soll. Dieses Bild steht der äußeren, viel lebendigeren und ebenso aufrührerischen Welt, wie sie in „Fröhliche Apokalypse“ gezeigt wird, gegenüber. Die beiden unterschiedlichen Welten sollen visuell klar voneinander getrennt sein. Doch auch die verwendeten Requisiten zeigen Kontraste auf: einerseits lässt sich historisierendes Material vorweisen – als Beispiel sei Elisabeths großer goldener Spiegel genannt – andererseits wird der Untergang des Habsburgerreiches Science-Fiction-artig dargestellt. Besonders demonstrativ sind die Szenen, in denen Frau Wolf auf einer großen Kasse erscheint oder Sophie auf dem Schachbrett ihre nächsten Handlungen überdenkt. Andere Songs arbeiten wiederum nur mit Sprache und Text und werden durch keinerlei Bühnen- oder Kostümbild im Hintergrund abgelenkt.<sup>702</sup>

#### 4.4.6 Bühnenbild

Hans Schavernoeh versucht mit seinem Bühnenbild ein charakteristisches Bild der heruntergekommenen Habsburgerdynastie zu zeichnen. Es ist geprägt von zahlreichen technischen Besonderheiten: Berge erscheinen, Teile der Bühne bewegen sich wellenartig, der Boden schwankt, Flügel fungieren als Sinnbild des Untergangs. Am Ende des Stückes versinkt das Ensemble wie durch einen Trichter in die Unterbühne. Auch die überdimensionale Feile, die sowohl dem Tod als auch Lucheni als Steg dient, lässt sich auf und ab bewegen.<sup>703</sup> „Die zentralen Themen Themen ‘Tod’ und ‘Untergang einer Epoche’ [sollen somit] als permanente Zeichen auf der

---

<sup>701</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S.51ff; *Elisabeth* als Dramamusical wird in angeführter Quelle ausführlich behandelt.

<sup>702</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 84f; Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 52ff

<sup>703</sup> Es soll hier keine detaillierte Beschreibung der bühnentechnischen Charakteristika folgen, denn eine solche kann in der Bühnentechnischen Rundschau nachgelesen werden: Thor, Harald B., Bouchier, Peter: Elisabeth. In: Bühnentechnische Rundschau, 1/1993, S. 10ff

Bühne präsent [sein].<sup>704</sup> Viele Szenen verfügen im Hintergrund über große Prospekte<sup>705</sup>, auf welchen sich in der Realität existierende Gebäude und Landschaften befinden. Aber auch surrealistische Bilder – wie der übergroße Maibaum bei „Am Ufer des Starnberger Sees“ – unterstützen die Handlung. Karikaturen von Manfred Deix sollen die gaffende Meute nach der Vermählung des Kaiserpaares darstellen. Um das bereits erwähnte Schachbrettmotiv (Lightpad-Teppich) der Erzherzogin zu verdeutlichen<sup>706</sup>, tragen die zehn Protagonisten in diesen Szenen Pferdekörper und lassen sich von Sophies Geschick durch die Schachpartie führen.<sup>707</sup> Tadeusz Krzeszowiak beschreibt den betriebenen Aufwand:

*Für die 23 verwendeten Scanner und die Schachbrettsteuerung nutzte man die neue DMX-Technik, die die gewünschte Schnelligkeit der Effekte garantierte. Das anspruchsvolle und ständig wechselnde Bühnenbild, das auf die 8 Flügel (zwei pro Hubpodium) montiert war und mit gesamter Last sogar bis zu 16t wog, wurde gedreht und bewegt auch in Schrägpositionen gebracht.*<sup>708</sup>

Hans Schavernochs Bühnenbild sowie Hans Toelstedes Lichteffekte geben Harry Kupfer die optimale Basis für einen bunten und dennoch düsteren Totentanz.<sup>709</sup>

---

<sup>704</sup> Ebenda, S. 10

<sup>705</sup> Die 24 Prospekte sind je 16 x 9 Meter groß. Vgl. Thor, Harald B. / Bouchier, Peter: Elisabeth. Bühnentechnische Rundschau, 1/1993, S. 13

<sup>706</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 95f

<sup>707</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 85ff

<sup>708</sup> Krzeszowiak, a.a.O., S. 209

<sup>709</sup> Vgl. Knopf, Gerhard: Elisabeth. Eine musicalische „Habsburger-Renaissance“. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 37, S. 7



Abb. 6: Maibaum



Abb. 7: Lucheni auf der Feile



Abb. 8: Tratsch im Kaffeehaus



Abb. 9: Frau Wolf auf der Kasse



Abb. 10: Sophie auf Lightpad-Schachbrett



Abb. 11: Das „sinkende Schiff“ der Habsburger

#### 4.4.7 Kostümbild

Reinhard Heinrich unterstreicht mit seinen Kostümen die unterschiedlichen Charaktere in *Elisabeth*: die Titelfigur tritt zu Beginn in mädchenhaft verspielten Kleidchen auf, mit ihrer Wandlung zur Dame und später zur reifen Dame verändern sich auch ihre Gewänder. Sie bleibt jedoch stets elegant. Den historischen Tatsachen entsprechend trägt Elisabeth nach dem Tod ihres Sohnes bloß noch Schwarz. Im Stück bedeutet das ihre Bereitschaft zu sterben. Nach ihrer Ermordung reißt sie sich

im Finale die dunkle Hülle vom Leib und tritt dem Tod in Weiß gegenüber.<sup>710</sup> Ihre Schwiegermutter Sophie hingegen tritt bezeichnend in einer uniformähnlichen Robe auf und auch Franz Joseph sowie die Angehörigen des Wiener Hofes sind in streng wirkender Kleidung zu sehen. Sie alle verbindet jedoch eine grünfunkelnde, geschwürartige Efeuranke<sup>711</sup> an einer Seite der Kostüme, welche den Untergang der Habsburger versinnbildlichen soll. Auch zerfallene goldfarbene Ornamente am Hochzeitsschleier deuten auf den baldigen Verfall hin.<sup>712</sup>

Im Finale des ersten Aktes begeistert Heinrich das Publikum mit einem Kostüm, das das berühmte Winterhalter-Postkartenmotiv<sup>713</sup> nachbildet: In einem extravaganten weißen Kleid, mit Sternen im Haar und einem Fächer vor dem Gesicht taucht plötzlich die junge Kaiserin umgeben von einem goldenen Bilderrahmen auf.<sup>714</sup>

Dreißig Schauspieler tragen mehr als vierhundert verschiedene Kostüme, allein die Kaiserin wechselt zwölf Mal ihr Gewand, Franz Joseph trägt vier verschiedene Uniformen, der Tod erscheint in drei Verkleidungen, Luigi Lucheni in zwei.<sup>715</sup>

Der Tod tritt in Prolog und Epilog jeweils in weißem Kostüm auf. Mit dem eleganten Rüschenhemd<sup>716</sup> ist die Heinrich Heine-Assoziation am stärksten wahrnehmbar. Dazwischen trägt er einen schwarzen Anzug mit Strassornamenten, die seine androgynen Züge betonen. Wie seine musikalischen Motive versteckt auch er sich häufig in Gewändern anderer – beispielsweise wenn er während der Krönung in Ungarn als Bischof verkleidet von der Kutsche aus das Geschehen beobachtet oder wenn er als Arzt verkleidet Elisabeth vom Seitensprung ihres Mannes berichtet. Dem Kronprinzen gegenüber erscheint er als Mary Vetsera verkleidet. Die ihn umgebende Totentanzgruppe gleicht ihm in der Erscheinung, allerdings trägt diese zusätzlich an einer Seite einen glänzenden Flügel, an Adlerschwingen erinnernd. Bettina Müllner und Astrid Stangl sehen in diesem Flügel einerseits ein Indiz auf den Untergang des

---

<sup>710</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 91f

<sup>711</sup> Auch als „Schimmelkante“ oder „Schmuckwunde“ bezeichnet. Vgl. Back-Vega, Totgesagte leben länger, a.a.O., o.S.

<sup>712</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 91

<sup>713</sup> Es handelt sich um ein aus dem Jahre 1864 von Franz Xaver Winterhalter gemaltes Bild.

<sup>714</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 89f

<sup>715</sup> Back-Vega, Totgesagte leben länger, a.a.O., o.S.

<sup>716</sup> In späteren Versionen trägt der Tod statt des Rüschenhemdes ein solches mit Fransen, das an Elvis Presley erinnert und die Figur dadurch als eine Art Rockstar und wesentlich maskuliner erscheinen lässt.

Doppeladlers, andererseits möchten sie darin aber auch den Freiheitsdrang der Kaiserin verstanden wissen.<sup>717</sup>



**Abb. 12: Elisabeth und Franz Joseph nach der Hochzeit**



**Abb. 13: Winterhalter-Szene**



**Abb. 14: Lucheni verkauft "Kitsch"**



**Abb. 15: Maté Kamarás als Tod**

#### **4.4.8 Choreographie**

Dennis Callahan schafft eine durchchoreografierte Show, die nur selten einen Tanz im eigentlichen Sinne enthält und dennoch ständig Bewegung aufweist. Die Figuren tanzen bloß dann, wenn sie dazu einen Grund haben, also beispielsweise beim Walzer auf der Vermählungsfeier. Jede einzelne Sequenz im Stück hat ihre spezifischen Bewegungsabläufe. Die kantigen, ruckartigen Bewegungen der Adligen stehen den runden, weichen der Elisabeth gegenüber. Besonderen Schwung in das Stück bringen Szenen wie „Milch“, in der es darum geht, dass die arme Bevölkerung keine Milch mehr zu trinken hat, während die Kaiserin darin badet. Hier ergibt sich durch das Zusammenspiel von rhythmischem Gesang, bewusst artikulierten Schrittabfolgen, sowie das dazugehörige Hantieren des Ensembles mit Milchkannen ein großartig anzuhörender sowie anzusehender Höhepunkt. Ebenso die „Hass!“-Szene, in welcher der aufkeimende Nationalismus thematisiert wird, ist gekonnt in

<sup>717</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 92ff

militärisch strikter Marschform umgesetzt. Dennoch lassen sich hier nicht wie in anderen Musicals durchchoreographierte Tanznummern finden. Es wiegen in *Elisabeth* daher die Elemente Schauspiel und Gesang schwerer als der Tanz.<sup>718</sup>

#### 4.4.9 Die Musik

Das Musical *Elisabeth* ist ein durchkomponiertes Werk mit sehr wenigen Sprechszenen und weist nicht einen einzigen musikalischen Stil auf, sondern verfügt über ein großes Spektrum. Die verschiedenen Stile sollen ebenso wie die Kostüme oder die Bewegung zur Charakterisierung der Figuren und Situationen beitragen. So lassen sich in den Songs der Titelfigur klassische Anklänge feststellen, während sowohl der Tod als auch Lucheni in ihren Liedern mehr in Richtung Jazz und Pop gehen. Steht die alte Welt des Wiener Hofes im Vordergrund, so erklingen Walzermelodien, die durch ihre schrägen Harmonien bereits den Untergang erahnen lassen.<sup>719</sup> Dennoch ist aufgrund der durchkomponierten Form kein Stilbruch erkennbar. Der Komponist arbeitet vor allem mit Leitmotiven, welche im Laufe des Stückes variiert werden<sup>720</sup>.

Michael Kunze und Sylvester Levay werden im Jahr 2002 für *Elisabeth* mit den Preisen „Goldene Europa“ – diese erhält Peter Weck bereits 1992 – und „Goldene Stimmgabel“<sup>721</sup> ausgezeichnet.<sup>722</sup>

#### Instrumentierung

Das Streicherregister besteht aus sechs Violinen<sup>723</sup>, zwei Violen und zwei Celli. Die Bläser setzen sich zusammen aus einer Flöte, einer Oboe beziehungsweise einem Englischhorn, drei Rohrblattinstrumenten, zwei Hörnern, zwei Trompeten und je

---

<sup>718</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 83ff

<sup>719</sup> Vgl. Lindner, a.a.O., S. 270

<sup>720</sup> Aufgrund der Tatsache, dass *Elisabeth* bereits in mehreren wissenschaftlichen Arbeiten behandelt wurde, wird hier lediglich ein Überblick gebracht. Der interessierte Leser sei auf die Arbeiten von Sonja Lindner, Birgit Rommel, Bettina Müllner und Astrid Stangl verwiesen.

<sup>721</sup> Als Preis der deutschsprachigen Musikbranche ehrt die „Goldene Stimmgabel“ jene Künstler, die zwischen Oktober und Juni die meisten Tonträger verkaufen können.

<http://www.sonybmg.at/company.php?id=22&inford=16&newsid=853>

<sup>722</sup> Eine ausführliche musikalische Analyse würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Diese kann jedoch bei Sonja Lindner nachgelesen werden: Lindner, Sonja: *Das Musical Elisabeth*. Dissertation Mozarteum Salzburg, Salzburg 2005

<sup>723</sup> In der Premierenbesetzung spielen sieben Violinen.

einer Tenor- sowie Bassposaune. Außerdem sind eine Harfe, zwei Keyboards, eine Gitarre, ein Bass, Percussion und Drums zu hören.<sup>724</sup>

Besonderheiten in Bezug auf die verwendeten Instrumente lassen sich mit dem Einsatz der Piccolotrompete und der Tuba finden. Die Bachtrompete charakterisiert mit ihrem spezifischen Klang das Liebsthema zwischen Elisabeth und dem Tod.<sup>725</sup> Die selten im Genre Musical anzutreffende Tuba sorgt in der revueartigen Nummer „Nur kein Genieren“ für „zünftige“ Übergänge zwischen Strophe und Refrain.

### Stimmen

Elisabeth ist ein Beltsopran, der Tod sowie Lucheni sind hohe Pop-Baritone, der Kaiser singt semiklassischen Bariton, die Erzherzogin Sophie ist ebenso wie ihre Schwester Ludovika ein semiklassischer Alt / Mezzo, Rudolf singt Pop-Tenor, Herzog Max ist ein klassischer Bass-Bariton.<sup>726</sup>

### Leitmotive

Bereits zu Beginn des Stückes wird klar, dass es sich hierbei um einen Totentanz handelt: der Prolog beginnt mit dem dreigestrichenen C<sup>727</sup>, von dem sich allmählich dissonante Akkorde sowie Zweiunddreißigstelsextolen der Streichergruppe ableiten, die in den Totentanzrhythmus<sup>728</sup> überleiten.<sup>729</sup> So werden die Zuhörer von Beginn an in die mystische Welt eingeführt.<sup>730</sup>



An mehreren Stellen im Stück erklingt ein ähnlicher Fermatenton, um die gespannte Stimmung wiederholt ins Gedächtnis zu rufen.

<sup>724</sup> Diese Auflistung folgt dem Programmheft der Wiederaufnahme im Jahr 2003: Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Elisabeth. 2. Auflage, 2004

<sup>725</sup> Vgl. Lammerhuber, a.a.O., S. 37

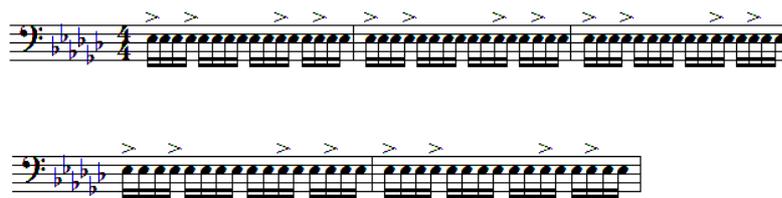
<sup>726</sup> Vgl. Kräft, Klaus-Dieter (Hg): Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 90, S. 24

<sup>727</sup> Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Elisabeth Klavierauszug, nach der Originalpartitur eingerichtet von Sylvester Levay. Edition Butterfly Roswitha Kunze, Grünwald 1992, S. 1, T 1-5

<sup>728</sup> Ebenda, S. 2, T 19-23

<sup>729</sup> Vgl. Lammerhuber, a.a.O., S. 38

<sup>730</sup> Vgl. Lindner, a.a.O., S. 142



Der Totentanzrhythmus wird ebenso noch viele Male später und in unterschiedlichen Varianten zu hören sein. Weiters verdeutlicht er die Omnipräsenz des Todes sowie des Totenreiches, das sich im Folgenden als Parallelwelt offenbaren wird. Das Uhrengeräusch erklingt, wenn die flehende Mutter den Kaiser vergeblich um Gnade für ihren Sohn bittet, wodurch die Welt der Toten auch nicht vor den Mauern der Hofburg Halt macht. Auch wenn der Tod Sophie und später Rudolf zu sich holt, ist dieses Ticken zu vernehmen. Man kann das Hallen des Uhrtickens somit als hörbar gemachten Übergang aus der Welt der Lebenden in die jenseitige verstehen.

Das Totentanzthema wird oft in Leitmotiven weitergeführt, so erklingt beispielsweise an der Stelle, wo Elisabeth ihren Triumph in Unarn feiert – „Éljen, éljen Erzsébet“<sup>731</sup> – die gleiche Tonfolge wie zu Beginn des Stückes, wenn die Toten meinen „Alle tanzten mit dem Tod, doch niemand wie Elisabeth“<sup>732</sup>.



Das Ertönen derselben Melodie bringt den nächsten Schritt in Richtung Untergang der Habsburgermonarchie zum Ausdruck.

Ein weiteres Untergangsmotiv wird mit dem Gatten der Monarchin verbunden. Im Traum soll Franz Joseph als Kapitän seines sinkenden Schiffes – des Reiches – Elisabeth vor dem Tod retten. An diesem Höhepunkt fließen alle musikalischen Untergangsmotive ineinander. Wie bereits in der Hochzeitsszene erklingt nun das statische und resignierende „Alle Fragen sind gestellt“<sup>733</sup> – wiederum soll angedeutet werden, dass dieses Bündnis bereits von Anfang an der Beginn vom Ende gewesen ist<sup>734</sup> – außerdem ertönt auch nun wieder das laute Dröhnen einer Uhr. Das chorisch

<sup>731</sup> Kunze, / Levay, Elisabeth Klavierauszug, a.a.O., S. 167

<sup>732</sup> Ebenda, S. 8, T 47-50

<sup>733</sup> Ebenda, S. 61

<sup>734</sup> Die Melodie wiederholt sich, wobei sie in jeder Wiederholung einen Halbton höher erklingt, also von cis-Moll zu d-Moll und so weiter. Dadurch erzeugt das Lied eine besonders bedrohliche

gesungene „Elisabeth“ erklärt die Kaiserin als personifizierten Weg in den Untergang. Mit dem Sieg des Todes über Franz Joseph schließt sich der Kreis des Todes, wieder erklingt „Alle tanzten mit dem Tod“, doch dieses Mal lauter als zu Beginn. Während das angedeutete Schiff nun sinkt, ertönen die Totentanzrhythmen in immer lauter werdenden Variationen, bis die Klänge plötzlich enden.<sup>735</sup>

Elisabeth – a) „Wie du“

Elisabeths Duett mit ihrem Vater „Wie du“ ist geprägt von einer kindlichen Weltauffassung, in der Freiheit und Ungezwungenheit an erster Stelle stehen. Zitherklänge in D- beziehungsweise Es-Dur untermalen die Idylle, in der das junge Mädchen aufwächst. Dieses Motiv<sup>736</sup> wird im zweiten Akt wieder aufgenommen, wenn Elisabeth mit ihrem toten Vater spricht und er sie dazu ermahnt, nicht mit den Toten zu kommunizieren, sondern im Diesseits Bindungen einzugehen.<sup>737</sup>



Die „Wie du“-Reprise – eine Variante der ersten Version – spiegelt mit schweren Klängen und Dissonanzen ihre verwirrte und lebensferne Emotionslage im zweiten Akt wider. Sie erkennt jetzt, dass sie auf ihre Mitmenschen zugehen muss, doch selbst als der verzweifelte Sohn sie um Hilfe bittet, weist sie ihn zurück.<sup>738</sup> Als sie quasi sein Todesurteil ausspricht, übernimmt sie das Auftrittsmotiv des Todes.<sup>739</sup>

b) „Ich gehör nur mir“

Elisabeths Kampf für Freiheit und Selbstbestimmung drückt sich in der in Des-Dur gehaltenen Ballade „Ich gehör nur mir“<sup>740</sup> aus.

---

Atmosphäre. Am Ende hallt Elisabeths Jawort, woraufhin der Tod die Totenglocke der Habsburger ertönen lässt (am Keyboard erzeugt).

<sup>735</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 74ff

<sup>736</sup> Kunze / Levay, Elisabeth. Klavierauszug, a.a.O., S. 19, T 34-36

<sup>737</sup> Dieses Notenbeispiel ist ein gutes Beispiel für die einfach gestrickten Tonfolgen in diesem Stück.

<sup>738</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 77f

<sup>739</sup> Vgl. Back-Vega, Peter: Elisabeth (1992). In: Helms, Siegmund / Kruse, Matthias / Schneider, Reinhard (Hg): Lübbes Musical-Führer. Die 19 erfolgreichsten Stücke, Bastei-Verlag GmbH & Co, Bergisch Gladbach 1998, S. 297

<sup>740</sup> Kunze / Levay: Elisabeth. Klavierauszug, a.a.O., S. 101, T 2-10



Nach zwei Strophen folgt ein instrumentales Streichersolo in B-Dur, ehe Elisabeth im Finale beschließt, ein anderer Mensch zu sein. Innerhalb dieser Szene entwickelt sie sich vom unsicheren Kind hin zur selbstbewussten Frau, die nun glaubt, einen Weg gefunden zu haben, um sich durchzusetzen und glücklich zu werden. Dieser Song ist der bekannteste im ganzen Musical und aufgrund des großen Tonumfangs – kleines As bis Des<sup>3</sup> – für die Hauptdarstellerin nicht zu unterschätzen.<sup>741</sup> Kaiser Franz Joseph nimmt das Motiv auf, als er ihr nach dem Ultimatum alle Freiheiten zusteht. Dieses Thema wird ab nun bis zum Ende immer wieder auftauchen. So ist es am Höhepunkt des Stückes nach „Der Schleier fällt“ zu hören. Es erschallt zuerst instrumental in Des-Dur, dann auch vokal in B-Dur. Der Tod und Elisabeth singen es nun als Duett.<sup>742</sup> Doch das letzte Wort gebührt dem triumphierenden Tod: „*Du gehörst nur mir.*“<sup>743</sup>

### c) Irrenhausballade

Die Irrenhausballade beschreibt Elisabeths ausweglosen Kampf gegen die Konventionen aber vor allem gegen sich selbst. Bereits in Possenhofen klingen die dissonanten Harmonien an, als sie auf den Maibaum klettert. Sie meint, nur im Wahnsinn eine möglichen Weg aus dem Leid zu haben. Der musikalische Aufbau dieses Liedes zeigt den psychischen Zustand dieser Frau. Ist sie zu Beginn noch ruhig, beinahe statisch und resignierend, so werden die Tonfolgen allmählich verwirrter. In sinkenden Linien ist Elisabeths Furcht vor dem Absturz in den Wahnsinn nachgeahmt. Ab diesem Zeitpunkt flieht sie vor sich selbst, bis sie in der Seance dem toten Vater begegnet.<sup>744</sup> In dieser Szene sowie als Lucheni die Schicksalsschläge von Elisabeths Verwandten erläutert, erklingen wieder jene Dissonanzen, die Wahnsinn ausdrücken sollen.

<sup>741</sup> Vgl. Lammerhuber, a.a.O., S. 39

<sup>742</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 83

<sup>743</sup> Kunze, / Levay, Elisabeth Klavierauszug, a.a.O., S. 289, T 35-36

<sup>744</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 78f

## Der Tod

Der Tod verfügt über zwei Hauptmotive: einerseits „Der letzte Tanz“, der die Allmacht des Todes verdeutlicht und zeigt, dass der Tod in letzter Instanz immer Überhand gewinnt, und auf der anderen Seite das Schattenmotiv aus „Die Schatten werden länger“, das immer dann anklingt, wenn er ein Kind Elisabeths zu sich holt.<sup>745</sup>

### a) Auftrittsmotiv

Der Tod tritt stets mit einem eigenen Motiv auf. Das Auftrittsmotiv erklingt im Prolog in e-Moll, nachdem der Chor von der Liebesbeziehung zwischen Elisabeth und dem Tod gesungen hat.<sup>746</sup>



Es wird zuerst vom Englischhorn gespielt, dann gesungen. Auch das Horn, die Oboe und die Flöte nehmen das Thema kurz an, ehe der Tod wieder verschwindet. Dieses Thema führt zu den Motiven „Der letzte Tanz“ sowie „Die letzte Chance“.<sup>747</sup>

### b) „Der letzte Tanz“

„Der letzte Tanz“ charakterisiert den Tod als eine Figur, die mehrere Seiten hat. Die besonders ruhige Strophenmelodie – sie enthält das Auftrittsmotiv des Todes – steht in einem krassen Widerspruch zu dem eher rockigen Refrain.<sup>748</sup>



Während hier einerseits die emotionale Seite des (noch) verschmähten Liebhabers deutlich hervortritt, wird andererseits aber auch gezeigt, wie bewusst sich der Tod über den Sieg am Ende doch ist. Das in d-Moll gehaltene Lied weist kurz nach der Vermählung des Kaiserpaares auf bevorstehende, dunkle Zeiten hin. Es wird zuerst von der Altflöte angestimmt, bevor der Tod es singt. Der letzte Refrain wird um

<sup>745</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 24; Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 76

<sup>746</sup> Kunze / Levay: Klavierauszug, Elisabeth, a.a.O., S. 11, T 69-70

<sup>747</sup> Vgl. Back-Vega, Peter: Elisabeth (1992), a.a.O., S. 297f

<sup>748</sup> Kunze / Levay: Klavierauszug, Elisabeth, a.a.O., S. 80, T 22-24

einen Halbton erhöht und somit in es-Moll improvisiert. Textlich nähert der Autor Michael Kunze sich in diesem Song Gedichten Heines. Dieses Liebhabermotiv erklingt bereits sehr früh, wenn Elisabeth und der Tod sich zum ersten Mal begegnen, als sie sich ineinander verlieben. Außerdem reagiert Elisabeth auf diese Melodie im zweiten Akt („Die letzte Chance“), wenn er ihr als Arzt gegenübertritt. Doch er wirft ihr die Untreue des Gatten an den Kopf, wodurch sie in Abwehr geht und ein Streitthema erklingt. Das Motiv von „Der letzte Tanz“ wird allerdings auch von anderen Figuren gesungen, jedoch versteckt, wodurch die Allgegenwärtigkeit des Jenseits ausgedrückt wird. In „Szenen einer Ehe“ sind es die Hofdamen, in „Rastlose Jahre“ die Hofschranzen, die diese Melodie wiedergeben. Diese beiden Montagen sollen den Ablauf einer größeren Zeitspanne erzählerisch darstellen.<sup>749</sup>

### c) Todzeitwalzer – Mayerlingwalzer

Auf der Hochzeit tanzt das frisch vermählte Brautpaar zu den Klängen des Todzeitwalzers – der Tod ist zugegen. Dieses Motiv wird eingeleitet durch den Totentanzrhythmus und ist geprägt von zwei Teilen:



1. Part



2. Part

Der erste Part<sup>750</sup> spiegelt in a- und später in h-Moll die bizarre Stimmung wieder, während der zweite<sup>751</sup> mit seinen schweren Bläserklängen in e-Moll die Ernsthaftigkeit der Lage erkennen lässt. Harfe und Glockenspiel interpretieren es in cis-Moll wie eine Art Spieldose, wenn der Tod mit Elisabeth tanzt. Wieder ist dieses Motiv im Mayerlingwalzer zu hören, nachdem die Kaiserin ihren Sohn dem Tod in

<sup>749</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 76f

<sup>750</sup> Kunze / Levay: Klavierauszug, Elisabeth, a.a.O., S. 75, T 70-73

<sup>751</sup> Ebenda, S. 76f, T 86-93

die Arme getrieben hat. Die Todesengel werfen sich – im Takt des Totentanzrhythmus’ in e- und h-Moll – gegenseitig eine Waffe zu, als plötzlich der Tod selbst auftritt. Er kommt auf den Kronprinz zu, tanzt mit ihm einige Takte des „Mayerlingwalzers“<sup>752</sup> in e-Moll, gibt Rudolf die Pistole und setzt sie an dessen Schläfe an. Im Finale des Songs wird das Motiv um eine Terz in g-Moll transponiert, nun kann der Kronprinz nicht mehr zurück: Der Tod gibt dem verzweifelten Jungen den erlösenden Todeskuss und drückt gleichzeitig ab.<sup>753</sup> Totenglocken erschallen.

#### d) Schattenmotiv

Das Schattenmotiv drückt den Tod eines nahen Angehörigen der Kaiserin aus. Im ersten Akt ist es die kleine Sophie, mit deren Ableben sich der Tod an ihr rächen möchte, später nimmt er ihr auch den einzigen Sohn, wodurch er ihren Willen endgültig bricht.

Vor dem Tod der Tochter erklingt das düstere Motiv in es-Moll, die Melodie geht von es<sup>1</sup> aus und verwendet hauptsächlich die Tonleiter bis d<sup>2</sup> in synkopierter Form.<sup>754</sup>



Um einen Ganzton höher erklingt das Thema vor Rudolfs Selbstmord in f-Moll. Der Kronprinz und der Tod singen das Motiv nun gemeinsam.

#### e) Liebesthema

Das musikalische Thema, das Elisabeth und den Tod miteinander verbindet, ist das Liebesmotiv.<sup>755</sup>



<sup>752</sup> Dieser Walzer soll so wie auch die Pratermotive auf den Ort Wien verweisen. „Wir sind und bleiben in Wien und betrachten von hier aus durchaus kritisch und aus heutiger Distanz die Flucht Elisabeths und den Untergang der Habsburger.“ Back-Vega, Peter: Elisabeth (1992), a.a.O., S. 298

<sup>753</sup> Vgl. Scheiblhofer, a.a.O., S. 61ff; Die detaillierte Untersuchung der textlichen Komponente – des Librettos – wird bewusst ausgelassen, da diese einerseits den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, andererseits aber auch bei Rommel sowie Müllner und Stangl nachgelesen werden kann.

<sup>754</sup> Kunze / Levay, Klavierauszug Elisabeth, S. 120, T 19-23

<sup>755</sup> Ebenda, S. 29, T 54-58

Das Thema wird jedoch auch von Franz Joseph verwendet. Das Motiv erklingt an jenen Stellen, an welchen die beiden Elisabeth für sich gewinnen möchten, doch sie erwidert dieses Thema sehr lange nicht. Zu hören ist es in „Schwarzer Engel“, wenn sie als Fünfzehnjährige vom Trapez fällt und der Tod sie wegträgt.<sup>756</sup> Das Liebesthema fängt mit dem „Sehnsuchtsakkord“ an, der aus der *Zauberflöte*<sup>757</sup> bekannt ist.<sup>758</sup> Wenn der Kaiser seine Gattin in „Elisabeth, mach auf mein Engel“ um Trost bittet, nimmt er das Verführungsthema des Todes an, doch kontert sie trotzig und stellt ihm das Ultimatum. Diese Chance nützt auch der Tod und tritt mit demselben Thema einen Ganzton höher auf, er singt „Elisabeth, sei nicht verzweifelt.“, um sie zu betören.<sup>759</sup> Noch einen Ganzton höher singt er: „Elisabeth. Elisabeth, ich liebe dich.“<sup>760</sup>, wodurch das Motiv eine weitere Steigerung erfährt. Doch anstatt das dunkle Angebot anzunehmen, lehnt sie ihn selbstbewusst ab.<sup>761</sup>

Dieses Bitte-/Antwort-Motiv wird im zweiten Akt nach Rudolfs Selbstmord wiederholt. Nun kehrt sich die Lage jedoch um: während der Tod Elisabeth im ersten Akt zu locken versucht und eine bittere Abfuhr erhält, bettelt sie nun – in der Melodie – um Erlösung und wird schroff abgewiesen.

Ein letztes Mal ist das Liebesthema des Todes zu hören in „Der Schleier fällt“. Es wird zuerst von der Posaune gespielt, ehe er zu singen beginnt. Der Tod bietet ihr an, sie von den Grausamkeiten der irdischen Welt zu befreien. Anders als bei den vorigen Angeboten ist sie aber nun bereit, mit ihm zu gehen. Musikalisch wird im Finale noch einmal das Lebensmotiv aus „Ich gehör nur mir“ aufgegriffen, sozusagen als Retrospektive ihrer Geschichte.<sup>762</sup>

Franz Joseph und Elisabeth teilen ein Liebesmotiv:<sup>763</sup>

---

<sup>756</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 81ff

<sup>757</sup> Tamino mein, O welch ein Glück.

<sup>758</sup> Vgl. Back-Vega, Elisabeth (1992), a.a.O., 1998, S. 297

<sup>759</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 82f

<sup>760</sup> Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Elisabeth Songbook. Edition Butterfly Roswitha Kunze 1993, S. 25

<sup>761</sup> Dieses Antwortmotiv wird immer erklingen, wenn sich Elisabeth aus ihrem „Beziehungskorsett“ von anderen befreien möchte.

<sup>762</sup> Vgl. Stangl / Müllner, a.a.O., S. 83ff

<sup>763</sup> Kunze / Levay: Elisabeth. Songbook, a.a.O., S. 55, T 21-23; Vgl. Scheibhofer, Susanne: Über die Manipulation historischer Fakten in Bühnenwerken. Eine Gegenüberstellung von Barockoper und Musical. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2006, S. 61



Es ertönt zunächst nach der Verlobung des Kaiserpaares in der Liebesballade „Nichts ist schwer“, wenn Hoffnung und gleichzeitig Zweifel die Emotionen bestimmen. Doch bereits kurz nach der Hochzeit bewahrheiten sich die Zweifel, Sophie lässt kein gutes Haar an Elisabeth – das Streitmotiv klingt erstmals an.<sup>764</sup> Und dennoch behalten Elisabeth und Franz Joseph noch ihr Liebsthema, bis er sich an die Seite der Schwiegermutter stellt und Elisabeth nicht unterstützt. Von nun an begegnet sie ihm – von seinen Wünschen provoziert – musikalisch im Streitmotiv, wodurch er klein beigt.<sup>765</sup> Während der langen Touren schreibt der Kaiser an seine Gemahlin leidenschaftliche Briefe, die er laut liest – untermalt von seinem Liebsthema in fis-Moll.<sup>766</sup> Die Hoffnung auf ihre baldige Rückkehr hilft ihm, die prekäre Lage des Hofes und die Dispute mit Rudolf durchzustehen. Auch seine stetige Vertraute – Sophie – ist nicht mehr an seiner Seite. In „Boote in der Nacht“ stellen sich die Differenzen als unüberbrückbar heraus. Die Ehe ist gescheitert und die Gatten gehen schon lange eigene Wege. G-Moll drückt diese traurige Lage aus.

#### Franz Joseph – Pflichtmotiv

Dieses Motiv erklingt erstmals instrumental nach der hymnengleichen Brasseinleitung, wenn Kaiser Franz Joseph und seine übereifrige Mutter vorgestellt werden. Besonders an diesem Motiv ist die Taktart, denn der 5/4-Takt prägt dieses Thema, das auf dem Grundton (hier e, da in e-Moll) basiert und Quint-Quart-Terz-Sekund-Sprünge aufweist. Es wird zunächst instrumental vorbereitet<sup>767</sup>, wenn Lucheni den Wiener Hofstaat präsentiert:



<sup>764</sup> Dieses Streitthema wird im Verlauf des Stückes von unterschiedlichen Figuren verwendet.

<sup>765</sup> Vgl. Scheibelhofer, a.a.O., S. 61

<sup>766</sup> Die Szene heißt „Rastlose Jahre“.

<sup>767</sup> Kunze / Levay: Elisabeth Songbook, a.a.O., S. 32, T 9-12

Wenige Takte später singt Franz Joseph das Motiv, womit er die Last seiner kaiserlichen Pflichten ausdrückt. Danach nimmt Graf Grünne das Motiv an, um den Kaiser an seine staatsmännischen Obliegenheiten zu erinnern.<sup>768</sup>

In einer instrumentalen Version<sup>769</sup> des Franz Joseph-Motives, erinnert sich Elisabeth am Ende von „Wenn ich dein Spiegel wär“ an die vielen Enttäuschungen, die sie durch Franz Joseph erfahren hat. Das Thema erklingt an dieser Stelle in c-Moll.

#### Treibendes Motiv

Die seit Beginn an herrschende negative Einstellung Sophies gegenüber Elisabeth drückt sich in einem treibenden Motiv aus, das Spannung, Nervosität und Unbehagen auslöst. Dieses Motiv wird später benutzt, um Elisabeths Reiselust<sup>770</sup> als Hetzjagd darzustellen – in diesem Zusammenhang soll es Rastlosigkeit<sup>771</sup> ausdrücken.<sup>772</sup>



Rudolf: a) „Mama, wo bist du“

Auch mit ihrem Sohn Rudolf teilt Elisabeth ein Thema: als der Knabe Rudolf sich nach seiner Mutter sehnt und bei ihr sein möchte, schildert er seine Gedanken und Gefühle in „Mama wo bist du“. Seine kindliche Unschuld erklingt in D-Dur.<sup>773</sup>



In dieser Szene begegnet er erstmals dem Tod, der ihm seine Freundschaft anbietet. Nun ist er nicht mehr alleine, dementsprechend wird das Finale des Songs um einen Ganzton nach Es-Dur transponiert. Später, nach Rudolfs Tod, erkennt Elisabeth erst, wie sehr sie ihn vernachlässigt und in die Einsamkeit getrieben hat. Jetzt wird ihr

<sup>768</sup> Umrahmt wird diese Szene von einem Brassensemble, das mit einer markanten Kennmelodie die Handlung nach Wien überleitet. Auch im zweiten Akt signalisiert das Bläusersignal den Ortswechsel an den Wiener Hof. Weiters wird in der Szene „Jedem gibt er das Seine“ die Kaiserhymne zitiert.

<sup>769</sup> Kunze / Levay: Elisabeth Songbook, a.a.O., S. 57

<sup>770</sup> In dieser sowie in den Nummern „Fröhliche Apokalypse“ oder „Kitsch“ kommentiert Luigi Lucheni die Geschehnisse in Elisabeths Leben.

<sup>771</sup> Kunze / Levay, Elisabeth Klavierauszug, a.a.O., S. 109, T 27-30

<sup>772</sup> Vgl. Back-Vega, Peter: Elisabeth (1992), a.a.O., S. 298

<sup>773</sup> Kunze / Levay, Elisabeth Klavierauszug, a.a.O., S. 173, T 3

klar, dass er sie gebraucht hätte und sie nimmt seine Melodie in „Rudolf, wo bist du“ an. Die zweite Strophe wird um eine Terz nach Es-Dur transponiert. Der Tod erscheint und sie fleht ihn in der Tonfolge des Liebesmotives an, sie mitzunehmen. Doch wie einst sie ihn abgelehnt hat, wehrt er sie nun mit demselben Thema ab.<sup>774</sup>

b) „Wenn ich dein Spiegel wär“

Der Song zeigt Rudolf als erwachsenen Mann, der seiner Mutter besonders ähnelt. Seine beinahe depressive Haltung wird durch f-Moll ausgedrückt, der Zwischenteil ist in as-Moll gehalten. In der Strophe<sup>775</sup> markiert ein Glockenspiel den jeweils ersten Schlag im Takt.



Als Elisabeth sich ihrem Sohn zeigt und er sie um Hilfe bittet, nimmt er kurz das „Mama, wo bist du“-Thema an. Die Hoffnung auf Beistand zeigt sich vor allem durch den plötzlichen Tonartwechsel in F-Dur. Doch Elisabeth verweigert sich und begegnet ihm mit Franz Josephs Pflichtmotiv.

#### 4.4.10 Figuren

*Elisabeth* zeigt das Leben der österreichischen Kaiserin zwischen 1853 und 1898. In diesen 45 Jahren wandelt **Elisabeth** sich von der naiven, leidenden Bauernprinzessin hin zur egoistischen, selbstverliebten Dame. Gezeichnet wird die Figur nicht nur durch ihre eigenen Handlungen, sondern vor allem durch ihre Beziehungen. Auch das Handeln und Denken der anderen Figuren beleuchtet dieses Charakterbild. Klar ist jedoch, dass die Figur der Elisabeth zu keiner Zeit heroisch sein soll, sondern ihre Schwierigkeiten, sich in die Gesellschaft zu integrieren, bestimmen ihre Persönlichkeit. Die schwer lastende Pflicht des Hofes auf der einen Seite und die persönlichen Leidenschaften auf der anderen Seite bringen sie dazu, die Realität zu verlassen und eine eigene Welt zu errichten. Der Zuseher soll nicht mit der gepeinigten Frau leiden, sondern erfahren, wie sie wirklich gewesen sein könnte.

<sup>774</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 84f

<sup>775</sup> Kunze / Levay, Elisabeth Klavierauszug, a.a.O., 251f, T 22-29

Leid, das man ihr zufügt, gibt sie doppelt an ihren Mann und die Kinder zurück<sup>776</sup>, denn sie sei laut Lucheni „(...) in Wirklichkeit ein mieser Egoist (...)“<sup>777</sup> gewesen.

Der für sie so charakteristische Fächer, der auch als Logo des Musicals dient, besitzt eine wichtige Funktion: „Ich halte den Fächer oder Schirm vor mein Gesicht, dass der Tod ungestört arbeiten kann“<sup>778</sup>, sagte sie nach Rudolfs Selbstmord. Diese Lebens- beziehungsweise Einstellung zum Tod prägt nicht nur die Biographie der realen Kaiserin, sondern auch die tragische Geschichte der Bühnenfigur.<sup>779</sup>

Wie ihrem Vater Max ist auch der jungen Elisabeth das Leben als Adelige zuwider, daher fühlt sie sich wie eine Gefangene. Sie bleibt naiv und unschuldig, bis sie Franz Joseph das Ultimatum stellt. Von nun an nutzt sie ihre Reize um zu bekommen, was sie will.<sup>780</sup> Das gelingt ihr nicht nur bei ihrem Mann, sondern auch die Ungarn wickelt sie mit ihrem Charme um den Finger. Derart stark bleibt ihre Figur jedoch nicht bis zum Ende des Stückes, denn ihr fanatischer Versuch, um jeden Preis schön zu bleiben, bringt ihr am Ende nichts, sie wird sogar noch von ihrem Gatten betrogen. Sie flieht vor dem Hof, ihrem Mann und auch vor der Pflicht, sich um die Kinder zu kümmern. Außerdem spricht sie nun lieber mit den Toten als mit den Menschen ihrer Umgebung. Am Tiefpunkt steht Elisabeth, wenn sie ihren Sohn zurückweist, ihm die Hilfe verwehrt und ihn dadurch in den Tod treibt. Nun steht sie als trauernde Mutter an Rudolfs Sarg. Diese empathische Phase wird recht bald schon durch Luchenis spitzfindige Kommentare vernichtet. Elisabeths Tod ist jedoch kein tragischer Ausgang, sondern durch den Kuss des Todes wird die gebeutelte Frau von ihrem Leiden erlöst.

Elisabeth entspricht zwar nicht mehr dem Frauenbild der alten Welt, doch emanzipiert in unserem Sinn ist sie keineswegs, da sie sich selbst einsperrt.<sup>781</sup> Die Liaison mit dem Tod als Elisabeths mehr oder minder geheimen Liebhaber symbolisiert ihre Sehnsucht nach Freiheit und gleichzeitig drückt sich darin ihr

---

<sup>776</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 68f sowie Müllner / Stangl, a.a.O., S. 22

<sup>777</sup> „Kitsch“, *Elisabeth*

<sup>778</sup> Elisabeth zitiert nach Knopf, Gerhard: Elisabeth. Eine musicalische „Habsburger-Renaissance“ In: *Musicals. Das Musicalmagazin*, Heft 37, S. 5

<sup>779</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): *Programmheft Elisabeth*. 2. Auflage, Wien, 2004, o.S.

<sup>780</sup> Vgl. Lindner, a.a.O., S. 104 sowie Rommel, a.a.O., S. 70

<sup>781</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 70

ungestilltes Verlangen nach Geborgenheit aus – Franz Joseph kann sie sich nie ganz anvertrauen.<sup>782</sup>

Außerdem ist sie Symbolfigur des Untergangs.<sup>783</sup> Nicht nur sie selbst geht allmählich unter, sondern mit ihr das Kaiserreich. Besonderer Wendepunkt ist die Krönung in Ungarn, denn hier besiegelt das Kaiserpaar insgeheim den Untergang des Reiches. Elisabeth kann die Ungarn für sich gewinnen und bereitet so die Krönung vor. Doch wie wir aus der Geschichte wissen, bringt der aufblühende Nationalismus der einzelnen Völker – allen voran die Ungarn – das große Kaiserreich zu Fall.<sup>784</sup>

**Luigi Lucheni** fungiert als Erzähler der Geschichte, er berichtet in der Gegenwart über die Geschehnisse vor über hundert Jahren, wodurch die Story in Rückblicken aufgefüchert ist. Diese Erzählweise findet man, wie gesagt, bereits bei Lloyd Webbers *Evita*.<sup>785</sup> Die Figur des Mörders bezeichnet sich selbst als Werkzeug des Todes, der seine Geliebte endlich zu sich holen möchte, und verteidigt so diese Tat.

Während des ganzen Stückes kommt ihm allerdings auch stets die Funktion des Kommentators zu. Zynisch und sarkastisch liefert er Bemerkungen zu den einzelnen Stationen in Elisabeths Leben. Er möchte dem Publikum die Wahrheit über die selbstverliebte Habsburgerin zeigen. Gerade an jenen Stellen, an denen der Zuseher Mitleid mit Franz Joseph und seiner Gattin empfindet – beispielsweise wenn deren Kinder sterben – reißt er sie durch die schmissige Nummer „Kitsch“ wieder aus der Anteilnahme heraus. Kunze und Levay schaffen es, die Figur des Mörders keineswegs als bösen Widerpart zur Hauptprotagonistin darzustellen, sondern er erlöst durch seine Tat die leidende Elisabeth und bringt sie zu ihrem angebeteten Tod<sup>786</sup>. Kraftausdrücke wie „Merda!“ oder „Alla Malora!“ und scharfzüngige Kommentare in italienischer Sprache weisen Lucheni als primitiven Zeitgenossen aus.<sup>787</sup>

**Der Tod** entspricht hier so gar nicht dem Bild, das wir aus anderen Geschichten und Stücken kennen. Er ist nicht düster oder angsteinflößend, sondern ein anziehender,

---

<sup>782</sup> Vgl. Stangl / Müllner, a.a.O., S. 23f

<sup>783</sup> Vgl. Lindner, a.a.O., S. 96 sowie S. 135ff; Vgl. Rommel, a.a.O., S. 68

<sup>784</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 68ff

<sup>785</sup> Michael Kunze stößt auf diese Erzählweise, als er *Evita* ins Deutsche übersetzt.

Vgl. Lindner, a.a.O., S. 75

<sup>786</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 72f

<sup>787</sup> Vgl. Lindner, a.a.O., S. 75 sowie S. 79

erotischer, junger Mann. Seine androgyne Gestalt ist an Heinrich Heine in jungen Jahren angelehnt, den Elisabeth vor allem in ihren letzten Lebensjahren besonders verehrt. Er ist so, wie die Kaiserin ihn sich vorstellt.<sup>788</sup> Wie ein Popstar tritt er auf mit seinen langen hellen Haaren und den feminin geschminkten Augen. Er erscheint oft auf einer überdimensionalen Feile – dem Mordinstrument – die außer ihm nur Elisabeths Mörder betritt. Der Tod ist stark, makellos, wirkt verführerisch auf seine „Opfer“ und ist immer begleitet von seiner Gestalt gleichenden Todesengeln – die Totentanzgruppe – welche mit je einem Flügel ihren Herrscher unterstützen.

Im Leben der Kaiserin spielt er immer nur dann eine Rolle, wenn sie persönlich gerade einen Triumph verbuchen kann oder an einem Tiefpunkt ankommt. Um sie für sich zu gewinnen, fügt er ihr Leid zu. Um Elisabeth von sich zu überzeugen, bahnt der Tod schließlich eine Freundschaft mit dem Kronprinzen an, der – vernachlässigt von seiner Mutter und durch die harten Erziehungsmethoden geschwächt – offen für die Verbrüderung mit dem Tod ist. Doch der Tod nutzt ihn bloß für seine Zwecke aus, er hetzt ihn gegen den Übeltäter Franz Joseph auf und macht ihn zum Verräter der eigenen Krone, wodurch er schließlich nur noch den Freitod wählen kann. Nun gelingt es ihm endlich, Elisabeths Lebenslust zu mindern – am Sarg ihres Sohnes bittet sie förmlich um die Erlösung – doch so will er sie nicht, nicht aufgrund der Selbstanklage. Er möchte, dass sie aus Liebe zu ihm kommt.

Die Tatsache, dass der Tod Elisabeths Geliebter ist, lässt ihn nicht derart schaurig erscheinen, wie in anderen Werken. Außerdem verliebt er sich – völlig untypisch für eine kalte und berechnende Figur wie den Tod – in die Hauptfigur und kämpft bis zum Ende um ihre Zuneigung. Dadurch soll der Zuseher die Scheu vor dieser Gestalt ablegen und sich dennoch dessen bewusst sein, dass der Tod unser aller ständiger Begleiter ist.<sup>789</sup>

**Franz Joseph** zeigt im Musical *Elisabeth* nur wenige Kanten. In politischen Fragen ist er mehr von den Ratschlägen seiner Mutter und den Beratern geleitet, als dass er nach seinen eigenen Vorstellungen regiert. Aber auch seine Emotionen sind nicht ausgeprägt, sondern wirken den Wünschen seiner Mutter entsprechend zurückhaltend. Er ist anders als der Tod wenig attraktiv: langweilig und spießig. Er

---

<sup>788</sup> Vgl. Lindner, a.a.O., S. 76

<sup>789</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 25f

bleibt während des gesamten Werks eine traurige Gestalt, die sich nicht durchsetzen kann und ständig versucht, das strenge Spanische Hofzeremoniell zu erfüllen. So fällt es dem Publikum auch nicht schwer, ihm den Tod vorzuziehen.<sup>790</sup>

Elisabeths Antagonistin **Sophie** stellt den Prototyp des bösen Parts dar. Sie ist gleichzeitig sarkastische Hexe, hinterhältige Stiefmutter sowie eifernde Schwiegermutter. Sie gibt ihrem Sohn Franz Joseph nicht die Chance, erwachsen zu werden und eigene Entscheidungen zu treffen, nimmt der Schwiegertochter die Kinder und beschafft dem Kaiser sogar ein Freudenmädchen, um ihn von seiner Gattin zu entfremden. Die Erzherzogin steht für die alte Welt, die starren Formen des Wiener Hofes, die ihr Leben dem Wohl des Staates widmet, wodurch sie für die freiheitsliebende, unkonventionelle bayrische Prinzessin von Anfang an Anlass zum Streit bringt.<sup>791</sup>

**Rudolf** erscheint im Musical zuerst als neunjähriger Junge, später als Erwachsener und wird daher von zwei Darstellern verkörpert. „Mama wo bist du“ verdeutlicht die furchtsame und einsame Haltung des kleinen Thronfolgers. In der Figur des Todes findet er einen vermeintlichen Freund, der sich später allerdings als sein Wegbereiter für den Selbstmord herausstellt. Rudolf gelingt es nicht, ein so tollkühner und strammer Mann zu werden, wie sein Vater und die Erzherzogin Sophie sich das wünschen. Er kann sich mit der Weltanschauung des Hofes niemals anfreunden und ist sich dessen bewusst, dass nach dem Tode seines Vaters das Reich nicht weiter bestehen würde. Rudolf als Ebenbild<sup>792</sup> seiner Mutter hält dem Druck dieser Welt nicht stand, denn ohne sie an seiner Seite – und sie möchte ihm nicht helfen – bleibt ihm nur der Freitod: der Tod und seine Todesengel befördern ihn in „Mayerling-Walzer“ ins Reich des Todes.<sup>793</sup>

---

<sup>790</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 79f

<sup>791</sup> In späteren Fassungen wird Sophies Motivation erweitert, wodurch sie weniger unmenschlich und grausam wirkt Vgl. Rommel, a.a.O., S. 80f sowie Stangl / Müllner, a.a.O., S. 58f

<sup>792</sup> Müllner und Stangl bezeichnen Rudolf als Spiegelfigur der Elisabeth, weil er ihr nicht nur charakterlich sehr ähnlich ist, sondern auch dem Tod zuerst erliegt und Elisabeth somit den Ausweg weist. Weitere Spiegelfiguren seien nach ihnen der Vater in Possenhofen, der sich anders als Elisabeth von den Konventionen entfernt halten kann, Lucheni, der ihr den Spiegel vorhält um ihr wahres Ich zum Vorschein zu bringen, sowie die Irre Windisch, die sich als Kaiserin ausgibt. Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 59f

<sup>793</sup> Wildbihler, a.a.O., S.97f ; Vgl. Rommel, a.a.O., S. 81

#### 4.4.11 Rezensionen

Die berüchtigten strengen Wiener Kritiker lassen an *Elisabeth* zunächst kein gutes Haar, auch aus persönlichen Gründen, wie der Intendant dieser Zeit Peter Weck zugeben muss.<sup>794</sup> Böse Zungen meinen, in der Musik billige Varianten von Werken Puccinis bis hin zu Udo Jürgens herauszuhören. Auch den anderen künstlerischen Komponenten Bühnen- und Kostümbild, Inszenierung sowie der Choreographie können die Rezensenten ebensowenig abgewinnen wie den Leistungen der Darsteller. Sehr oft wähen sie sich sogar mit der Bezeichnung „Kaiserinnenschmarren“ besonders wortwitzig.<sup>795</sup> Bereits beim deutschen Nachbarn lassen sich weitaus lobvollere Worte lesen. Denn hier wird das Stück „als Sternstunde des modernen Musicals“<sup>796</sup> bezeichnet, Hans Schavernochs „hinreißende[s] optisches Spektakel“<sup>797</sup> bestaunt und der junge Tod Uwe Kröger sticht in jedem Fall als Sieger hervor.<sup>798</sup>

#### 4.4.12 Elisabeth international

Seit der Premiere im Jahr 1992 erlebt Elisabeth in etlichen Spielstätten Aufführungen. Diese sollen hier genannt sein mit einigen Daten, um einen Überblick zu schaffen.

##### 4.4.12.1 Exkurs: Aufführungsrechte

Zuvor muss allerdings der Umgang mit den Urheberrechten geändert werden. Wie bereits oben erwähnt, ist es am Broadway üblich, Musicals inklusive einer vorgegebenen Inszenierung, Orchestrierung, Choreographie sowie dem Bühnen- und Kostümbild zu verkaufen, wodurch an den Spielstätten immer Abziehbilder der

---

<sup>794</sup> So meint Peter Weck – reagierend auf die verheerenden Kritiken drei Wochen vorher – in der Kronen Zeitung. Schenz, Marko: Peter Weck: Die Abrechnung. Kronen Zeitung – Beilage, Wien, 27.9.1992, S. 4ff

<sup>795</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 96ff sowie Stangl / Müllner, a.a.O., S. 38ff: Hier sind die medialen Reaktionen ausführlich und mit Beispielen unterlegt ausgeführt. In dieser Arbeit soll die Berichterstattung und Kritik der Eigenproduktionen allerdings nur übersichtsmäßig durchgeführt werden. Vgl. Sinkovicz, Wilhelm: War das schön, als sie noch „Sissi“ hieß. Die Presse, Wien, 4.9.1992; Sinkovicz, Wilhelm: Was für ein Kaiserinnen-Schmarrn. Die Presse, Wien, 5.9.1992; Roschitz, Karlheinz: Nachtschattengewächs Sisi. Kronen Zeitung, Wien, 4.9.1992; Endler, Franz: Munter geht die Sisi unter. Kurier, Wien, 5.9.1992; Klein, Rudolf: Liebende, bemitleidenswerte Frau im goldenen Käfig. Salzburger Nachrichten, Salzburg, 5.9.1992,

<sup>796</sup> Platzeck, Wolfgang: Sissi einmal anders. Wien: Harry Kupfer inszeniert Musical-Uraufführung. Westdeutsche Allgemeine Zeitung, Essen, 5.9.1992

<sup>797</sup> Weinzierl, Ulrich: Kakanische Götterdämmerung. Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt, 5./6.9.1992

<sup>798</sup> Uwe Kröger gelingt mit der Rolle des Todes der „Durchbruch zu einem der profiliertesten deutschsprachigen Musicaldarsteller“. Wildbihler, a.a.O., S. 98

Originalversionen entstehen.<sup>799</sup> Lediglich an Orten, an denen es aus finanziellen Gründen nicht möglich ist – wie in den ehemaligen Ostblockstaaten, werden Ausnahmen gestattet. Die Vereinigten Bühnen Wien allerdings übernehmen Broadwayinszenierungen detailgetreu und im Nachbarland Deutschland<sup>800</sup> wird in den neu gebauten Musicalhäusern eine Vielzahl an „Broadwayklonen“ gezeigt<sup>801</sup>. Um *Elisabeth* in anderen Häusern spielen zu können, müssen die VBW, welche die Aufführungsrechte innehaben, sowie die beiden über die Verlagsrechte verfügenden Autoren Kunze und Levay aufgrund anderer technischer Möglichkeiten sowie dramaturgischer Gegebenheiten<sup>802</sup> Änderungen erlauben.<sup>803</sup> Doch wie Dramaturg Prof. Peter Back-Vega im Interview versichert, unterliegen diese Produktionen sehr wohl der Kontrolle:

*„Wir beobachten unsere Produktionen im Ausland natürlich schon, dafür gibt es einen Supervisor, der die Einhaltung der „essentials“ überwacht. (...) Unsere Leute gehen ja oft auch rein interessehalber hin und wenn dann etwas wirklich verändert wurde, dann wird schon Alarm geschlagen. Aber solange die Qualität unserer Produktionen gehalten wird, ist es in Ordnung.“<sup>804</sup>*

Nur durch die Lockerung in Hinsicht auf die Aufführungsrechte kann *Elisabeth* sich in den Jahren nach der Uraufführung entwickeln und verbessern. Back-Vega meint, solche Veränderungen seien auch wichtig, denn

*„(...) solange das Niveau in Bezug auf die Besetzung und Choreographie beispielsweise sich nicht ändert und es auch keine inhaltlichen Veränderungen gibt, liegt ja keine negative Veränderung vor.“<sup>805</sup>*

In der folgenden Zeit wird die strikte Aufführungspraxis auch von anderen Autoren gelockert.<sup>806</sup> Vor der Jahrtausendwende lässt auch Andrew Lloyd Webber neue Inszenierungen seiner Stücke zu.<sup>807</sup>

---

<sup>799</sup> Vgl. Interview mit Prof. Peter Back-Vega, am 28. Januar 2009; Vgl. Bering, 2006, a.a.O., S. 146

<sup>800</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 108ff

<sup>801</sup> Birgit Rommel meint in ihrer Arbeit in den teuren Produktionen und Lizenzen einen ebenso triftigen Grund für den Konkurs der Stella AG 2002 gefunden zu haben wie im Rückgang des Besucherstroms. Vgl. Rommel, a.a.O., S. 110

<sup>802</sup> Im Takarazuka-Theater bedarf es zum Beispiel einer männlichen Hauptfigur, wodurch *Elisabeth* in den Hintergrund treten muss.

<sup>803</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 110

<sup>804</sup> Interview mit Prof. Peter Back-Vega, am 28. Januar 2009

<sup>805</sup> Ebenda

<sup>806</sup> Den Broadwayproduzenten bei *Tanz der Vampire* wird zuviel Freiraum gewährt, siehe unten.

<sup>807</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 110ff

## Wien: Wiederaufnahme

Die Jubiläumsfassung ab 2003 enthält viele Elemente aus anderen Inszenierungen, vor allem aus der deutschen, sowie den neuen Song „Wenn ich tanzen will“, der sich direkt auf „Der letzte Tanz“ bezieht.<sup>808</sup> Diese Fassung stellt die Basis der meisten späteren Inszenierungen dar.

Der „Werdegang“ der *Elisabeth*<sup>809</sup> zeigt, dass die beiden Autoren Levay und Kunze ihr Werk in den verschiedenen Inszenierungen immer weiter entwickeln und es auch zulassen, die Dramaturgie zu ändern und so Verbesserungen ermöglichen.<sup>810</sup>

## Japan: Takarazuka-Revue<sup>811</sup> und Toho-Company<sup>812</sup>

Am 16. Februar 1996 findet im Takarazuka Grand Theatre<sup>813</sup> die Premiere der japanischen *Elisabeth* statt.<sup>814</sup> Anders als in unserer europäischen Musikkultur werden hier sämtliche Rollen von Frauen verkörpert, weswegen das Stück vorerst auf die Gegebenheiten<sup>815</sup> der Takarazuka Revue Company zugeschnitten werden muss.<sup>816</sup>

Eine ganz andere *Elisabeth*-Version<sup>817</sup> feiert am 6. Juni 2000 in Tokio<sup>818</sup> Premiere und kann bis zum 2. Februar 2009 mehrere Aufführungsserien<sup>819</sup> verbuchen. Nach

---

<sup>808</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Elisabeth*. 2. Auflage, Wien, 2004, o.S.

<sup>809</sup> Die folgende Darstellung zeigt einen Überblick über die Stationen des Stückes, da dieses Thema bei Rommel beziehungsweise Müllner und Stangl besonders ausführlich behandelt ist.

<sup>810</sup> Vgl. Hirschmann, Christoph, *Bühne 4/03*, S. 38f; Vgl. Scheiblhofer, a.a.O., S. 61; Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 166ff

<sup>811</sup> Der Begriff „Takarazuka“ oder die offizielle japanische Bezeichnung „Takarazuka Kageki / Kagekidan“ bedeutet Oper oder Operngesellschaft. Mit Oper hat es tatsächlich aber nichts zu tun, ein viel aussagekräftiger Terminus wäre daher „Takarazuka Revue Company“, wie er im Englischen verwendet wird. Vgl. Rommel, a.a.O., S. 114; Interessierte seien auf folgende Quellen verwiesen: <http://kageki.hankyu.co.jp/english/history.html>; <http://shoujo.tripod.com/takara.html>; <http://tezukainenglish.com/?q=node/98>; Robertson, Jennifer: *Takarazuka: sexual politics and popular culture in modern Japan*. Los Angeles – London, University of California Press, 1998; Berlin, Zeke, *Takarazuka: A History and Descriptive Analysis of the All-Female Japanese Performance Company*, Ann Arbor, University Microfilms International, Michigan 1988.

<sup>812</sup> Die in den 30ern des 20. Jahrhunderts gegründete Toho Motion Picture Company Tokyo stellt eine der führenden Musicalproduktionsfirmen dar. Erfolgreiche Musicals aus dem Westen werden sehr bald hier aufgeführt. Die Toho-Company ist im Besitz von mehreren Theaterhäusern, wie dem Imperial Theatre, dem Nissay Theatre in Tokyo sowie der Dramacity in Osaka.

<sup>813</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Elisabeth*. 2. Auflage, 2004, o.S.

<sup>814</sup> Vgl. Interview mit Peter Back-Vega, am 28. Januar 2009

<sup>815</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Elisabeth*. 2. Auflage, 2004, o.S.; Vgl.

Scheiblhofer, a.a.O., S. 62; Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 175ff; Vgl. Back-Vega, *Totgesagte leben länger*, a.a.O.

<sup>816</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 113ff; Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 178ff; Vgl. *Applause Elisabeth. Musicals. Das Musicalmagazin*, Heft 85, S. 63

<sup>817</sup> Aus der Toho-Company, die später auch Musicals wie *Mozart!* oder *Rebecca* aufführt;

<sup>818</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Elisabeth*. 2. Auflage, 2004, o.S.

der Premiere und der darauf folgenden Serie von Vorstellungen tourt die Produktion durch drei weitere Spielstätten der Company.<sup>820</sup>

## Ungarn

Bis jetzt ist die ungarische Produktion die am längsten durchgehend laufende, außerdem sind einige Premierendarsteller von 1996 immer noch zu sehen. Die Premiere findet am 17. August 1996 in Szeged statt, danach wird die Spielstätte bis zum Anfang des Jahres 2005 an das Budapester Operettenhaus verlegt. Außerdem wird es ab Herbst 1999 bis April 2001 im Miskolcer<sup>821</sup> Nationaltheater, von Juli bis Oktober 2007 sowie im Jänner 2008 in Budapest gespielt.<sup>822</sup>

## Schweden

Weil die „Värmlandsopera“ über eine wesentlich kleinere<sup>823</sup> Bühne verfügt als das Theater an der Wien, wird die Inszenierung auf die räumlichen Bedingungen angepasst<sup>824</sup> und erhält dadurch einen eher kammerpielartigen Charakter. Somit wird die darstellerische Leistung der Schauspieler über das karg wirkende Bühnen- und Kostümbild<sup>825</sup> gestellt. Unter der Regie von Ronny Danielsson verfolgen zwischen dem 30. September 1999 und dem 9. Januar 2000 insgesamt 14.620 Zuseher die Biographie der *Elisabeth*.<sup>826</sup>

## Niederlande

Zwischen dem 21. November 1999 und dem 22. Juli 2001 verzaubert *Elisabeth* im Circustheater Scheveningen<sup>827</sup> auch die Holländer. Die holländische Stageholding<sup>828</sup>,

---

<sup>819</sup> In den Jahren 2001, 2004, 2005 sowie 2007; Anders als im westlichen Theater dauert eine Serie im Takarazuka durchschnittlichen sechs Wochen, die der Toho Company höchstens vier Wochen.

<sup>820</sup> Vgl. Scheibelhofer, a.a.O., S. 62; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Elisabeth. 2. Auflage, 2004, o.S.; Vgl. Musicals eingespielt. In: Kräft, Klaus-Dieter (Hg): Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 85, S. 57

<sup>821</sup> Miskolc ist Ungarns drittgrößte Stadt nach Budapest und Debrecen und befindet sich im Nordosten des Landes an den Ostausläufern des Bükkgebirges.

<sup>822</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S.157 ff; Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 187ff

<sup>823</sup> Die Bühne hat bloß die Maße von 10 x 14 Metern, während im Theater an der Wien bereits die Drehbühne über einen Durchmesser von 17,5 Metern verfügt. Vgl. Rommel, a.a.O., S. 166

<sup>824</sup> Vgl. Back-Vega, Peter: Totgesagte leben länger. a.a.O., o.S.

<sup>825</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Elisabeth. a.a.O., o.S.; Vgl. Elisabeth in Schweden. In: Kräft, Klaus-Dieter (Hg): Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 80, S. 44

<sup>826</sup> Birgit Rommel sieht in dieser Version des Musicals den Beweis dafür, dass das Werk nicht nur in großen Häusern, sondern auch auf kleineren Stadttheaterbühnen spielbar sei, denn die gehaltvolle Geschichte mache die mangelnde Ausstattung allemal wett. Vgl. Rommel, a.a.O., S. 166ff

<sup>827</sup> Scheveningen ist ein Stadtteil Den Haags. Das Theatergebäude fungiert lange Zeit als Zirkus. Vgl. Rommel, a.a.O., S. 169

produziert die „Leidensgeschichte“ der Habsburgerkaiserin. Weil ihre Biographie dem niederländischen Volk aber nur in geringem Ausmaß präsent ist, versetzt die Produktionsfirma das nun wieder etwas verkitschte Musical mit dem Untertitel „Die wahre Geschichte von Sissi, Kaiserin von Österreich“<sup>829</sup> und erweitert den Text<sup>830</sup> um einige Erklärungspassagen.<sup>831</sup>

### **Deutschland: Essen – Stuttgart – Berlin**

Lange nach der Wiener Uraufführung, findet die deutsche Premiere am 22. März 2001 im Colosseum Theater Essen statt. Bis zum 29. Juni 2003 wird es hier – ebenso wie in Scheveningen – durch die Stageholding<sup>832</sup> unter der Regie Eddy Habbemas zur Aufführung gebracht.<sup>833</sup> Besondere Reklame erhält die Essener Produktion durch die Ankündigung der beiden Hauptdarsteller – Pia Douwes und Uwe Kröger, welche in diesen Rollen bereits in Wien für Furore<sup>834</sup> gesorgt haben.<sup>835</sup>

Stage Entertainment hält sich an den eigenen Grundsatz, eine Produktion nicht ohne Ende an einem Ort zu spielen, sondern nach einer Spielzeit von etwa zwei Jahren wandern sie an eine andere Stätte innerhalb des Unternehmens, wodurch ein

---

<sup>828</sup> Im Jahr 2000 übernimmt die Stageholding das Essener Colloseum-Theater der mittlerweile schlecht situierten Stella-Company, somit wird auch die Erstaufführung auf deutschem Boden von der holländischen Gesellschaft bestimmt. Vgl. Rommel, a.a.O., „„ 169

<sup>829</sup> Die Produktion präsentiert sich im Internet auch auf der Seite <http://www.sissi.nl>.

<sup>830</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 159; Diese Erklärungen werden von Lucheni übernommen.

<sup>831</sup> Vgl. weiters <http://www.sissi.nl>; Vgl. Rommel, a.a.O., S. 169ff; Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 159ff; Vgl. Schneider, Anna-Katharina: *Elisabeth* in Holland. Musical-Club-News, Nr 1, Dezember 1999 sowie Schafhauser, Melanie: *Elisabeth* in Scheveningen. Musicalcocktail. Die erste Musicalzeitschrift Österreichs, Heft 31, o.S.

<sup>832</sup> Joop van den Ende – Gründer / Eigentümer und Vorsitzender von Stage Entertainment – erwirbt gleichzeitig die Rechte für die niederländische und die deutsche Produktion. In der ehemaligen Krupp-Industriehalle, in der die Stella AG schon seit 1995 Musicals spielt und die 2000 von Stage Entertainment übernommen wird, findet sich ein idealer Platz für *Elisabeth*. Vgl. Jansen, 2008, a.a.O., S. 244

<sup>833</sup> Vgl. Scheibelhofer, a.a.O., S. 62; Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 163f; Vgl. Knopf, Gerhard: *Elisabeth*. Gelungene Deutschland-Premiere des mit Spannung erwarteten Hit-Musicals. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 89, S. 4ff; Vgl. Luketa, Andreas: *Elisabeth*. Das Hitmusical von Michael Kunze und Sylvester Levay nimmt Abschied von Essen. Kräft, Klaus-Dieter (Hg), Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 102, S. 24f

<sup>834</sup> Diese zusätzliche Werbung ist für die Produktion vor allem deshalb wichtig, weil sich die schlechte Konjunktur in Deutschland mittlerweile auch auf den Musicalbereich ausbreitet. In der Folge müssen Eintrittspreise steigen, die Auslastung sinkt weiter. Erstes „Opfer“ ist 2002 die Stella AG aus Hamburg, welche nach zweijährigem Überlebenskampf schließlich von Stage Entertainment aufgekauft wird. Vgl. Jansen, 2008, a.a.O., S. 241ff

<sup>835</sup> Hier tritt das neue Duett „Wenn ich tanzen will“ zwischen Elisabeth und dem Tod hinzu. Vgl. Back-Vega, Totgesagte leben länger, a.a.O., o.S.; Rommel unterstellt den Autoren, das Lied sei vor allem zu Promotionszwecken konzipiert worden. Vgl. Rommel, a.a.O., S. 177. Tatsache ist, dass der neue Song die Liebesziehung dieser beiden Figuren nachvollziehbar erscheinen lässt.

regelmäßiger Austausch entsteht.<sup>836</sup> *Elisabeth* zieht in das Stuttgarter Apollo Theater, wo es vom 6. März 2005 bis zum 17. September 2006 gespielt wird.<sup>837</sup>

Während die vorher genannten deutschen Inszenierungen weitgehend der niederländischen Produktion unter der Regie von Eddy Habbema entsprechen, schließt der Regisseur der Wiener Fassungen<sup>838</sup> Harry Kupfer in Berlin an seine bisherigen *Elisabeth*-Versionen an. Die Premiere findet am 20. April 2008 im Theater des Westens statt, gespielt wird bis zum 27. September desselben Jahres. Danach tourt diese Inszenierung durch deutsche Städte sowie die Schweiz. Wieder schlüpfen die beiden *Elisabeth*-, „Urgesteine“ Pia Douwes und Uwe Kröger in die vertrauten Rollen.<sup>839</sup>

### **Italien und Finnland**

Neben den genannten großen Produktionen gibt es immer wieder kleinere. So wird das Musical im Schloss Miramare in Triest zwischen 21. und 27. Juli 2004 sowie zwischen 31. Juli und 6. August 2005 aufgeführt.<sup>840</sup>

Eine längere Spieldauer kann da schon die finnische Inszenierung unter Katariina Lathi vorweisen. Gespielt wird sie am Turun Kaupunginteatteri-Stadttheater in Turku von 23. September 2005 bis 30. Dezember 2006, Parallelen zur Wiener Jubiläumsfassung lassen sich nicht abstreiten.<sup>841</sup>

Während der Thuner Seespiele ist *Elisabeth*<sup>842</sup> als Freilichtaufführung zwischen 19. Juli und 30. August 2006 zu sehen.<sup>843</sup> Regie führt Ueli Bichsel.<sup>844</sup>

---

<sup>836</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 174f

<sup>837</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 164

<sup>838</sup> Es gibt ja inzwischen zusätzlich nur Wiener Uraufführung auch die Jubiläumsfassung.

<sup>839</sup> Zwischen 17. Oktober 2008 und 4. Januar 2009 ist diese Inszenierung im Theater 11 in Zürich anzutreffen. Die Tournee führt das Stück weiter ins belgische Antwerpen, wo es vom 22. März bis 19. April 2009 gespielt wird. Weitere geplante Stationen sind München und Frankfurt am Main. Vgl. <http://www.zuerich.com/files/?id=11657>; <http://wien.orf.at/stories/314494/>; Vgl. <http://musicalclub24.net/cms/index.php?id=765>; Vgl. Kräft, Dieter (Hg): *Musicals*. Das Musicalmagazin, Heft 134, S. 102

<sup>840</sup> <http://www.wienholding.at/event/mediaroom-news/id/1310>

<sup>841</sup> <http://www.hkt.fi/>; Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 171ff

<sup>842</sup> Hier trägt Elisabeth im Finale ein rotes Kleid als Zeichen der Verbundenheit mit dem Tod, denn auch er ist in rotem Leder und Samt gehüllt, ebenso die Totentänzer.

<sup>843</sup> <http://www.thunerseespiele.ch>

<sup>844</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 191f; Vgl. Habitz, Gunnar: *Elisabeth*. Schweizer Erstaufführung des Welterfolgs, *Musicals*. Das Musicalmagazin, Heft 121, S. 14ff

## 4.5 Tanz der Vampire

### 4.5.1 Einleitung

Die dritte Welturaufführung der Vereinigten Bühnen Wien findet am 4. Oktober 1997 statt. Bis zum 15. Januar 2000 sehen mehr als 750.000 Besucher in 677 Vorstellungen das Polanski-Musical *Tanz der Vampire* im Raimund Theater. Danach geht die Originalinszenierung nach Stuttgart, Hamburg, Berlin und Oberhausen. In der estischen Hauptstadt Tallinn wird eine Repertoireversion produziert und im Jahr 2002 geht *Tanz der Vampire* sogar an den Broadway, wo es leider aufgrund der massiven Änderungen floppt und bald abgesetzt wird. Roman Polanski inszeniert die Show 2006 in Polen noch einmal, sein bisheriger Assistent Cornelius Baltus bringt die deutsche Inszenierung in neuer Ausstattung nach Budapest. Auch in Japan zeigt sich das Stück durch mehrere Serien hindurch erfolgreich.<sup>845</sup>

2007 wird zum zehnjährigen Jubiläum eine konzertante Version in Wien aufgeführt, die der Intendantin Kathrin Zechner zeigt, wie sehr sich das Wiener Publikum die Show wünscht.<sup>846</sup> So kommt es 2009 in der Inszenierung Cornelius Baltus zurück nach Wien – ins Ronacher.

Wie bei *Elisabeth* stammt auch für dieses Dramamusical das Buch nach der Vorlage von Roman Polanski von Michael Kunze, die Kompositionen liefert Jim Steinman. 1997 führt Roman Polanski Regie, Dennis Callahan choreographiert das Stück, William Dudley zeichnet für das Bühnenbild verantwortlich, Sue Blane für das Kostüm- und Maskenbild. Hugh Vanstone liefert das Lichtdesign, Richard Ryan das Tondesign. Die Musical Supervision übernimmt Michael Reed, die Orchestrierung Steve Margoshes. Adrian Werum, Adrian Manz sowie Wolfgang Hattinger dirigieren die Originalversion.<sup>847</sup>

In der Wiener Fassung 2009 findet sich die Mehrheit des ursprünglichen Leading Teams vor. Zu Dennis Callahan tritt zusätzlich Doris Marlis als Choreographin hinzu, Kentaur schafft Masken-, Kostüm- und Bühnenbild, Matthias Reithofer bringt das Tondesign. Frank Sobotta und Chris Hirst unterstützen Hugh Vanstone im Lichtdesign, Caspar Richter fungiert als Musikalischer Leiter und studiert das Werk

---

<sup>845</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Tanz der Vampire*. 2009, o.S.

<sup>846</sup> Vgl. ebenda

<sup>847</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Tanz der Vampire*. 3. Auflage, 1999, o.S.

mit dem Orchester ein. Neben ihm dirigieren weiters Carsten Paap und Michael Römer.<sup>848</sup>

In der Rolle des Grafen von Krolock schlüpft 1997 Steve Barton, Cornelia Zenz stellt die Wirtstochter Sarah dar. Aris Sas spielt den schüchternen Alfred, der Professor wird gemimt von Gernot Kranner. James Sbrano und Anne Welte bringen Sarahs Eltern. Die Rolle der Magd Magda übernimmt Eva Maria Marold.<sup>849</sup>

Gernot Kranner und James Sbrano sind auch in der Originalbesetzung 2009 anzutreffen. Ansonsten gibt Thomas Brochert den Grafen, Lukas Perman und Marjan Shaki sind als junges Liebespaar zu sehen. Chagals Frau Rebecca wird von Katharina Dorian dargestellt und Anna Thorén mimt die Magd.<sup>850</sup>

#### **4.5.2 Entstehung**

Das Musical basiert auf dem Polanski-Streifen *The Fearless Vampire Killers or Pardon Me But Your Teeth Are in My Neck* aus dem Jahr 1967. Dieser humorige Horrorfilm soll seine Zuseher beängstigen und dennoch unterhalten. Polanski gibt darin den Vampiren menschliche Züge, da sie sich sorgen und ein Gewissen haben. Weitere Besonderheiten sind der schrullige Professor, der an Albert Einstein erinnert, ein jüdischer sowie ein homosexueller Vampir, welche die alten sittlichen Schranken überschreiten. Polanski selbst spielt im Film den jungen Assistenten Alfred.

Andrew Braunsberg – Polanskis Kollege aus Hollywood und zu dieser Zeit Agent in Wien – bringt Peter Weck zwanzig Jahre nach dem Kultfilm auf die Idee, daraus ein Musical für die Bühne zu machen.<sup>851</sup> Nun wird jemand gesucht, der die filmischen Szenarien in Musicalszenen, -songs und -chöre umwandelt, dann sollte jemand anderes das Ganze in Musik umsetzen.<sup>852</sup> Weil Peter Weck selbst Regie führen möchte, scheitert das Projekt zunächst und *Elisabeth* erhält den Vortritt. Sein Nachfolger Rudi Klausnitzer findet mit Michael Kunze und Jim Steinman schließlich ein ideales Gespann. Steinman beschäftigt sich seit seiner Zusammenarbeit mit Meat

---

<sup>848</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Tanz der Vampire. 3. Auflage, 1999, o.S.

<sup>849</sup> Vgl. Knopf, Gerhard: Tanz der Vampire. Ein Starregisseur, menschenleuchtende Untote und eine Broadwayreife Szenerie. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 68, S. 7

<sup>850</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Tanz der Vampire. 2009, o.S.

<sup>851</sup> Vgl. ebenda

<sup>852</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Tanz der Vampire. 3. Auflage, 1999, o.S.

Im Programmheft der Urversion lässt sich eine etwas andere Entstehungsgeschichte finden. Dort heißt es nämlich, Braunsberg hätte sich mit seiner Idee an Polanski gewandt. Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Tanz der Vampire. 3. Auflage, 1999, o.S.

Loaf intensiv mit Vampirismus und ist daher begeistert. Bald sind die Umrisse des neuen Projektes klar, der Bühnenbildner William Dudley sowie die Kostümbildnerin Sue Blane werden engagiert.<sup>853</sup> Michael Kunze hält sich getreu seiner Prinzipien an die Vorlage, daher werden einige Szenen beinahe wortwörtlich aus dem Film übernommen. Auch in musikalischer Hinsicht sind einige Parallelen zu erkennen, so zum Beispiel in der Gruftszene oder beim Lockruf Sarahs.

### 4.5.3 Synopsis

Der Königsberger Professor Abronsius und sein Assistent Alfred treffen auf ihrer Vampir-Expedition auf das transylvanische Gasthaus des jüdischen Wirten Chagal, in dem Massen von Knoblauch auf die Existenz von Vampiren in der Gegend hinweisen, doch die Gäste streiten das vehement ab. Alfred und Chagals Tochter Sarah sind beim ersten Anblick voneinander beeindruckt. Des Nächtens schleicht der untreue Chagal zu seiner Magd, Sarah vernimmt die betörende Stimme des Grafen von Krolock. Abronsius' Wissensdurst wird noch stärker, als am Morgen der bucklige Koukol auftaucht und Kerzen verlangt. Doch keiner möchte etwas wissen. Wieder erscheint der Graf und lädt Sarah zum Ball. Alfred versucht das Mädchen zu halten, doch die Wirtstochter sehnt sich nach Freiheit und läuft weg. Chagal versucht seine Tochter zurückzuholen und wird dabei selbst ein Opfer von Vampiren. Er beißt später Magda. Nun ist Abronsius überzeugt, in der Nähe blutdürstige Geschöpfe zu finden – gemeinsam mit Alfred und dem reuigen Vampir Chagal laufen sie zum Schloss, wo sie auf Krolock treffen. Er lädt sie ein, als Gäste zu bleiben. Auch Sarah finden sie, doch sie will nicht fliehen. Also bleiben sie und planen, die Vampire am Tag zu töten. Alfreds Furcht durchkreuzt diesen Plan jedoch und sie sind gezwungen, Sarah zur Flucht zu bewegen. Diese möchte aber viel lieber den Ball besuchen und wehrt Alfreds Überredungen ab. Während der Professor von der Anzahl der Bücher in Krolocks Bibliothek angetan ist, versucht der homosexuelle Herbert Alfred zu beißen, doch Abronsius erwacht noch rechtzeitig aus seinem Bücherrausch. Der Ball beginnt, die Vampire steigen aus ihren Gräbern und finden sich im Ballsaal ein. Auch der Professor und sein Adlatus mischen sich kostümiert ins Getümmel. Sarah wird als Geschenk präsentiert und von Krolock gebissen. Bald wird klar, dass die beiden anderen Menschen ebenso Beute sein sollen. Nun müssen sie schnell handeln, um entkommen zu können. Doch der Spiegel im Ballsaal verrät sie. Der Graf

---

<sup>853</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Tanz der Vampire. 2009, o.S.

befiehlt, die Gäste auszusaugen. Doch sie können fliehen. Professor Abronsius widmet sich triumphierend seinen wissenschaftlichen Aufzeichnungen, als Sarah plötzlich Alfred beißt. Die Vampire erscheinen und feiern ihren Sieg.<sup>854</sup>

#### **4.5.4 Tanz der Vampire als Dramamusical**

Der Protagonist in diesem Musical lässt sich erst bei näherer Betrachtung finden: Alfred erlebt seinen Alb während der Begegnung mit der Wirtstochter Sarah im Badezimmer, denn erstmals weckt eine Frau sein Interesse und er möchte sie für sich gewinnen. Sarahs Sehnsucht nach Freiheit durchkreuzt allerdings seine Pläne, dieses auslösende Moment regt die Handlung an. Der erste Wendepunkt vollzieht sich mit ihrer Flucht, denn erst als es um das Leben seiner Geliebten geht, überrascht er Abronsius mit seinem plötzlich erwachten Mut.<sup>855</sup> Im zweiten (dramaturgischen) Akt stößt er auf seinen Antagonisten Graf von Krolock, denn auch er kämpft um die Gunst Sarahs. Alfreds Ängstlichkeit hindert ihn daran, die Anweisung des Professors in der Gruft zu befolgen, also steht die offene Konfrontation mit dem Antagonisten unausweichlich bevor: Alfred und Abronsius können nun nicht mehr umkehren. Im Ballsaal scheint die Situation unausweichlich: die Vampire erkennen ihre Beute und Krolock hetzt seine Untertanen auf die drei. Doch durch einen Trick können sie fliehen. Nach der geglückten Flucht zeigt sich die Realisierung, denn Sarah hat sich inzwischen in einen Vampir verwandelt und beißt nun ihren Geliebten.

#### **4.5.5 Inszenierung**

Roman Polanski lehnt die Inszenierung des Musicals stark an die Filmvorlage an. So werden einzelne Szenen wie beispielsweise der gescheiterte Mordversuch in der Gruft durch den ängstlichen Alfred eins zu eins übernommen. Der Liebesgeschichte zwischen dem jungen Wissenschaftler und der Wirtstochter wird allerdings mehr Raum gegeben, wodurch der erste Akt an manchen Stellen langwierig erscheint. Im Gegensatz dazu steht der temporeiche zweite Akt, der durch großartige Tanzszenen und ein schaurig-elegantes Bühnen- sowie Kostümbild filmreife Qualität zeigt, wie Andreas Luketa in seinem Musical-Jahrbuch 1999 beschreibt.<sup>856</sup> Nun beginnt nämlich die eigentliche Vampirjagd, die über Stolpersteine und witzige Passagen

---

<sup>854</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Tanz der Vampire. 3. Auflage, 1999, o.S.

<sup>855</sup> <http://www.storyarchitekt.com/faq/index.php?action=artikel&cat=6&id=1&artlang=de&highlight=tanz+der+vampire>

<sup>856</sup> Luketa, Andreas: Musical-Jahrbuch 1999. Verlag Peter Pomp, Bottrop – Essen 1998, S. 327

direkt ins Verhängnis für den Vampirforscher und seinen Adlatus führt. Die zweite Hälfte wirkt daher streckenweise wie eine „ (...) opulente Ausstattungsrevue (...)“<sup>857</sup>.

Nicht abstreiten kann der Regisseur die Ähnlichkeit mancher Szenen zu Musikvideos von Michael Jackson, erinnert doch die „Ewigkeit“-Szene, in der die Untoten in historischen Gewändern aus ihren Gräbern steigen und steif den Weg bis zum Ballsaal bestreiten, stark an Jacksons „Thriller“<sup>858</sup>. Professor Abronsius hingegen könnte der Bruder des „Major General“ aus der Operette *The Pirates of Penzance* von Gilbert und Sullivan<sup>859</sup> sein, denn sowohl optisch als auch musikalisch gleichen sich diese Figuren in großem Ausmaß. Der für das Autorenduo typische *patter song* verleiht den Figuren zusätzlich komischen Charakter und verstärkt aus diesem Grund die Wesenszüge des schrulligen Albert Einstein-Verschnitts.

Roman Polanski legt großen Wert auf die Darstellung der unterschiedlichen Charaktere: keine Figur ist nur gut oder nur böse. So zeigen beispielsweise die Vampire menschliche Seiten, sie seien geradezu zum ewigen Leben verdammt. Während der besorgte Vater Chagal als Mensch seine lüsternen Momente noch beherrschen kann, kommt er als Vampir ganz seiner sexuellen Gier nach. Auch Alfred und Sarah sind nicht nur gut und naiv, sondern ebenso ungehorsam zeigen sie Interesse an bisher unbekanntem Wegen.

#### 4.5.6 Bühnenbild

William Dudley schafft für *Tanz der Vampire* zwei verschiedene Welten bis ins kleinste Detail. Das Gasthaus der plumpen Dorfbewohner, fällt einfach, heimelig und überschaubar aus, ebenso die Einrichtungsgegenstände sind zwar wohnlich aber bescheiden. Weil sich das Häuschen auf der Drehbühne befindet, kann einerseits das Innenleben aller Räumlichkeiten gleichzeitig gezeigt werden, andererseits ist aber auch die Außenseite zu sehen, wenn sich das Geschehen draußen abspielt. Konträr wirkt dagegen die Welt des Grafen. Dort prägen detaillierte gotische Tore, eine riesige Wendeltreppe mit Verzierungen und der prächtige Ballsaal die äußere

---

<sup>857</sup> Kölnische Rundschau, 3.4.2000, zitiert nach Kräft, Klaus-Dieter (Hg): *Musicals*. Das Musicalmagazin, Heft 83, S. 11

<sup>858</sup> Jackson, Michael / Landis, John: *Thriller*, Epic Records, 1983; Vgl. Knopf, Gerhard: *Tanz der Vampire*. Ein Starregisseur, menschenlede Untote und eine Broadwayreife Szenerie. *Musicals*. Das Musicalmagazin, Heft 68, S. 7

<sup>859</sup> Gilbert, William Schwenck / Sullivan, Arthur: *I Am A Very Model for a Modern Major General*, *The Pirates of Penzance*, 1879

Erscheinung. Besonders eindrucksvoll sind die herabschwebenden Gräber, aus denen Vampire auferstehen.



Abb. 16: Kanzel im Ballsaal 2009



Abb. 17: Ballsaal 1997



Abb. 18: Gräber

#### 4.5.7 Lichtdesign

Hugh Vanstones Lichtentwürfe ergänzen das Bühnenbild. So werden Schneegestöber nachgeahmt oder die Wege aus dem Dorf durch die Wildnis beeindruckend dargestellt. Besonders erscheint allerdings die detaillierte Projektion des Schlosses, das gleichermaßen filigran und kunstvoll aber auch schaurig und düster wirkt.

#### 4.5.8 Kostümbild

Wie bereits im Bühnenbild unterstreicht ebenso Sue Blanes Kostümbild die strikte Trennung der unterschiedlichen Welten. Auf der einen Seite befinden sich die transylvanischen Bauern und Wirtsleute, die in ärmlichen, verdreckten Kleidern auftreten. Die Ähnlichkeit mit den jüdischen Dorfbewohnern aus *Anatevka* ist nicht abzustreiten, Chagal und der Milchmann Tevje unterscheiden sich optisch kaum. Im Reich der Lebenden hebt Sarah sich allerdings von ihren Mitmenschen durch ihr Kostüm ab, denn sie ist nicht in vergilbten Stoffen eingehüllt, sondern über ihrem

unschuldigen, weißen Nachthemd trägt sie einen roten Schlafrock – sie sehnt sich nach Freiheit und einem Leben außerhalb des Wirtshauses. Auf der anderen Seite sind die adeligen Vampire in vornehmem Gewand gehüllt. Dabei unterscheidet sich der Graf noch einmal von seinen Untertanen, denn während er sich in seinem Frack und dem glänzenden Umhang makellos und grazil präsentiert, steigen die Untoten in verschlissenen Kleidern ihrer jeweiligen historischen Epoche aus den Gräbern. Außerhalb dieser beiden Welten stehen Professor Abronsius und Alfred, denn sie leben in keinem dieser Bereiche, sondern sind gekommen, um die Vampire zu erforschen. Standesgemäß trägt der Akademiker einen dunklen Anzug, einen schwarzen Gehrock sowie einen Hut. Sein jugendlicher Assistent tritt in Rottönen auf und ist daher Sarah auch äußerlich am nächsten. Besonders auffällig sind seine beigen Knickerbocker, die roten Stutzen und die rote Masche um den Hals, wodurch er kindlich und unerfahren wirkt. Er ändert sein Kostüm das ganze Stück über nicht.

Rot ist jedoch auch das Umhangfutter des Grafen, wodurch die Dreiecksbeziehung Sarah – Krolock – Alfred ausgedrückt wird. Nach der Balleinladung erhält Sarah ein Paket mit roten Stiefeln und einem roten Umhang und flieht mit diesen zum Schloss. Dieses Rot steht für die Sehnsucht nach Liebe aber ebenso für die Sehnsucht nach Erlebnissen. Diese Sehnsucht gipfelt in der Szene „Totale Finsternis“, wo Sarah ein blutrotes Ballkleid trägt und der Graf sie mit seinem Umhang umhüllt – von nun an gehört sie seiner Welt an. Alfred hingegen ist erfüllt von der Sehnsucht nach Liebe und deshalb in Rottönen gekleidet. Diese Sehnsucht allerdings macht ihn am Ende auch zum Vampir und Teil der Untoten.

Die Tatsache, dass die Vampire Kleider aus den unterschiedlichsten historischen Zeiten tragen und am Ende auch in den wilden Outfits unserer Tage auftreten, deutet darauf hin, dass Vampirismus zeitlos ist.<sup>860</sup>

---

<sup>860</sup> Vgl. Kertesy, Tünde Judit: Interdisziplinarität und Kulturauftrag im Musical. Literatur- und theaterwissenschaftliche Analyse des Musicals „Tanz der Vampire“, VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2009, S. 58



Abb. 19: "Knoblauch"



Abb. 20: Alfred und Sarah

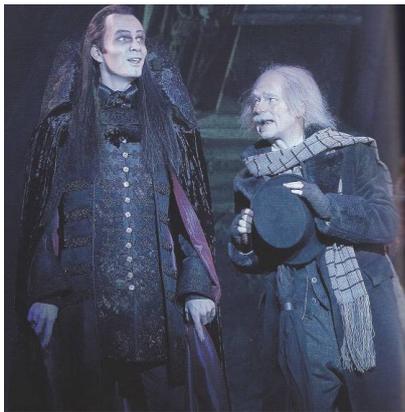


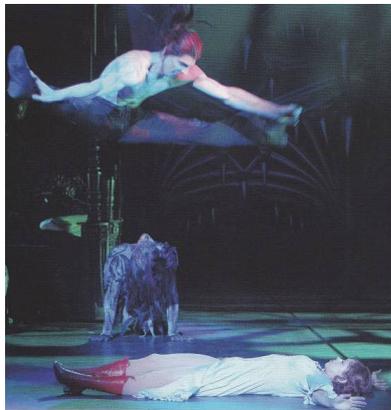
Abb. 21: Graf von Krolock und Professor  
Abronsius

#### 4.5.9 Choreographie

Der erste Akt beginnt mit einer großen Szene. Der Tanz der Bauern um den Knoblauch weist durch zahlreiche akrobatische Einlagen Elemente aus russischer Folklore auf und wirkt wie der „Tanz ums goldene Kalb“: Knoblauch wird als Allheilmittel angepriesen und demnach verehrt. Bereits hier wird deutlich, dass Dennis Callahan die Figuren durch ihre Bewegungen charakterisiert. In „Alles ist hell“ arbeiten die Dienstboten fröhlich im Takt. Im Gegensatz zu den gelenkigen Bauern steigen die Vampire durch ihren jahrelangen Schlaf steif und verspannt aus den Gräbern. Dementsprechend kantig wirkt ihr Tanz in „Ewigkeit“ sowie im darauffolgenden Menuett. Durch sich spiegelverkehrt-synchron bewegende Tanzdoubles werden in dieser Szene aber auch bei „Wenn Liebe in dir ist“ die lebenden Tanzenden den im Spiegel unsichtbaren Vampiren gegenübergestellt.

Dazwischen stehen zwei imaginäre Tanzszenen: Sarah stellt sich in „Die roten Stiefel“ ihre Zukunft in Freiheit vor – Vampirpaare tanzen um Sarah und Graf von Krolock (Doubles) in einer Art Showtanz mit zahlreichen Hebefiguren. Diese Szene ergänzt sich mit Alfreds Albtraum im zweiten Akt: in „Carpe noctem“ bringen die

Vampire zunächst eine Ensemblenummer, ehe Sarah, der Graf und er selbst (Doubles) auftauchen, und um Sarahs Gunst kämpfen. Alfred steht meist – wie im tatsächlichen Leben – am Rand und sieht zu, während der Graf einen akrobatischen Balletttanz aufführt und schließlich Geschlechtsverkehr andeutet. Als Alfred nun Sarah an sich reißt, kommt es zum Kräftemessen zwischen den beiden Männern – dargestellt durch Tanz in entgegengesetzte Richtungen. Dabei wird auch Alfred gebissen und zum Blutsauger gemacht – nun deutet er den Geschlechtsverkehr mit Sarah an. Als sich die Nacht dem Ende beugt und die ersten Sonnenstrahlen durch die Vorhänge strahlen, werden die Bewegungen der Untoten langsamer, sie verschwinden unter dem Bett.



**Abb. 22: Tanzszene in "Carpe Noctem"**

Graf von Krolock tanzt niemals mit, er delectiert sich an den Darbietungen der anderen, gibt sich gebieterisch mit sanften, langsamen und überlegten Bewegungen. Ebenso sein Sohn Herbert schreitet auf diese Weise durch das Schloss, er unterstreicht durch den Hüftschwung seine homosexuelle Seite. Der humpelnde Koukol erscheint wie eine Art Glöckner von Notre Dame mit großem Buckel und zerschlissener Kleidung eher wie ein Hund, der seinem Herrchen dient. Er spricht auch nicht, sondern gibt bloß unverständliche Laute von sich.

#### **4.5.10 Intention**

Im Gegensatz zum Kultfilm gibt Michael Kunze dem Musical *Tanz der Vampire* eine moralische Botschaft mit, was von manchen Kritikern als aufgesetzt empfunden wird. Der Autor möchte, dass das Publikum das Blutsaugen der Vampirfiguren synonym für die gegenseitige Ausbeutung der Menschen in unserer Welt, wo Macht, Gier, Geld und Ruhm an oberster Stelle sind, versteht. In diesem Sinne philosophiert der unter seinem Schicksal leidende Graf Krolock in melancholischer Tragik im Lied

„Die unstillbare Gier“ über das Dilemma alles zerstören zu müssen, woran ihm etwas liegt. Dieser gebildete Mann besitzt eine umfassende Bibliothek, die auch Schriften von Vampirgegnern beinhaltet. Diese sind allerdings nichts wert, denn Kunze legt dem Grafen die Botschaft in den Mund, Gott sei tot, womit er sich auf Friedrich Nietzsche bezieht. In dieser Zeit würde bloß die menschliche Vernunft helfen, „(...) die (...) von einem etwas trottigen Professor verkörpert wird, selbstverliebt und nichts ahnend von der Stärke der dunklen Mächte.“<sup>861</sup> So kann das Böse Überhand über das Gute nehmen.<sup>862</sup> Das Ende des Musicals soll nach dem Autor in unserer Zeit spielen, wo gierige Vampire in allen Lebensbereichen anzutreffen sind.<sup>863</sup>

#### 4.5.11 Musik

*Tanz der Vampire* erweist sich – was wäre bei dem Komponisten Jim Steinman anders zu erwarten – als Rockmusical, wie es Christoph Specht in seiner Dissertation<sup>864</sup> behandelt: Instrumentale Teile wie das „Ouvverture“-Thema dienen als Geleit in unterschiedliche Szenen und es werden vor allem typische Instrumente der Rockmusik verwendet. E-Gitarre und Drums markieren die Überleitungen. Weiters lässt Steinman die einzelnen Figuren in Rock-Pop-Balladen ihr Inneres nach außen tragen. Eine solche Nummer hat ebenso eine retardierende Funktion, allerdings ist sie erzählend, lyrisch und episch zugleich und soll vor allem eine psychisch komplexe Situation nachvollziehbar machen.<sup>865</sup> Als bestes Beispiel sei hier Graf Krolocks Ballade „Die unstillbare Gier“ genannt, denn der eigentlich Böse schafft es durch diesen Song Mitgefühl im Zuseher auszulösen. Unverkennbar sind jedoch auch diese Lieder durch ihr Instrumentarium und Metrum dem Rockgenre zuzuordnen.

Eine weitere Eigenheit der Musik Jim Steinmans ist die Charakterisierung der unterschiedlichen Figuren

*„(...) aus ihrer Musik heraus (...): Abronsius aus den Rossini- bzw. Gilbert & Sullivan-Anleihen, Alfred aus den heldenhaft-schwärmerischen Liebesromanzen, Herbert aus einem ironisch-leichten Walzer, den melancholischen Grafen aus den ruhigen, arienhaften Gesangslinien mit ihren gewaltigen*

---

<sup>861</sup> Jansen, 2008, a.a.O., S. 199

<sup>862</sup> Vgl. Jansen, 2008, a.a.O., S. 199f

<sup>863</sup> Vgl. Kertesy, a.a.O., S. 53

<sup>864</sup> Specht, Christoph: Das Neue Deutsche Musical. Musikalische Einflüsse der Rockmusik auf das Neue Deutsche Musical. Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur, Berlin 2009

<sup>865</sup> Vgl. ebenda, S. 228

*Steigerungen, die Vampire aus ihrem modernistisch-grotesken Trauermarsch und aus den fetzigen Symphonic-Rock-Orgien.*<sup>866</sup>

Zusätzlich unterstützen Slapstick-artige Geräusche und Instrumentalparts die Komik bestimmter Situationen.

Der Komponist – häufig als „Wagner der Rockmusik“<sup>867</sup> bezeichnet – verwendet viele Nummern aus seinem musikalischen Archiv, wie die Behandlung der Motive zeigen wird. Steinman versteht es, seinen symphonischen Pop und Rock wirksam auf die Voraussetzungen der Theaterbühne umzusetzen.<sup>868</sup> Die Auflistung der bereits vor Entstehung des Werkes vorhandenen Songs zeigt, dass vor allem die Parts der Vampire bereits lange vorher existieren. Diese Tatsache ist kein Zufall, denn Steinman befasst sich in seinem musikalischen Schaffen seit jeher mit der dunklen Macht. Weiters enthält sein Musical *Neverland* aus dem Jahr 1975 mehrere wichtige Motive aus *Tanz der Vampire*. Diese Arbeitsweise ist keinesfalls ein Novum, wie die Geschichte des unterhaltenden Musiktheaters beweist.

### **Instrumentierung**

Die Bläsergruppe des Orchesters besteht aus einer Flöte, einer Oboe, einer Klarinette, zwei Saxophonen, einem Fagott, drei Hörnern, zwei Trompeten, einer Posaune sowie einer Bassposaune. Die Streicher sind mit vier Violinen, zwei Violen und drei Celli verhältnismäßig bescheiden besetzt. Zusätzlich sind eine Harfe, drei Keyboards, eine Gitarre, ein Bass<sup>869</sup> und je einmal Percussion und Drums zu hören. Die Keyboards sorgen gemeinsam mit Percussioninstrumenten für Slapstick-Klänge. In großen Orchesternummern wie beispielsweise in der Ouvertüre liefern sich Bläser und Streicher regelrecht hörbare Duelle.

### **Stimmen**

Graf von Krolock ist stimmtechnisch ein Bariton mit rockigem Timbre, Sarah ein Pop-Sopran mit Beltstimme und Alfred ein Tenor. Professor Abronsius verfügt über

---

<sup>866</sup> Reinhardt, Angela: *Tanz der Vampire*. Das Musical „made in Vienna“ muss sich vor Broadway- und West-End-Konkurrenz nicht verstecken. *Musicals*. Das Musicalmagazin, Heft 83, S. 9

<sup>867</sup> <http://www.treffpunktmusical.de/index.php?/2007021526/Musicals/Tanz-der-Vampire.html>

<sup>868</sup> Wildbühler, a.a.O., S. 296ff

<sup>869</sup> Es werden hier E-Gitarre, E-Bass, eine H-Gitarre und ein Banjo verwendet. Vgl. Lammerhuber, a.a.O., S. 48

ein besonders ausgebildetes Falsett. Chagal singt Bariton, Magda einen Sopran mit rockigem Belt, Herbert ist ein klassischer Baritenor, Rebecca ein Alt.<sup>870</sup>

### Leitmotive

*Tanz der Vampire* beginnt mit einer großen Orchesterouvertüre im Fortissimo, in der bereits einige musikalische Themen anklingen, die sich mit dem eigentlichen Ouertürenthema<sup>871</sup> abwechseln.



Jim Steinman komponiert das Motiv bereits lange vor dem Musical und verwendet es immer wieder für seine Songs.<sup>872</sup> Er nennt es „The Storm“. In der Orchestrierung von Steve Margoshes und Interpretation durch das New York Philharmonic Orchestra ist es auf dem Album *Bad for Good* zu hören<sup>873</sup>, in dem die erste Minute der *Tanz der Vampire*-Version besonders nahe kommt.<sup>874</sup>

Musikalisch wechseln Bläser und Streicher ihre dominierende Rolle, wodurch bereits die beiden widerstreitenden Welten angedeutet werden. Das Thema erklingt stets, wenn von den Lebenden ins Reich der Vampire übergeleitet wird. Die Lautstärke reißt abrupt ab und geht über in die düstere, transylvanische Klangwelt, wo heulende Wölfe und das Säuseln des Windes allmählich das nächste Thema – „Hehohe“ in den hohen Holzregistern – einleiten. Das „Ouvertüre“-Motiv erklingt wieder in der Szene „Die roten Stiefel“ nach dem ersten Auftritt des Grafen, wenn Sarah erstmals direkt in Kontakt mit der anderen Welt tritt. Außerdem erscheint es, wenn Alfred und Abronsius am Ende des ersten Aktes Sarah durch den Wald ins Schloss folgen – nun erklingt die Gegenmelodie zu den Streicherthemen nicht wie zu Beginn in den Trompeten, sondern Hörnerklang bereitet auf das kommende Unheil vor. Der zweite Akt wird wiederum mit dem „Ouvertüre“-Thema als entr’acte begonnen, um die

<sup>870</sup> Vgl. Kräft, Klaus-Dieter (Hg): *Musicals. Das Musicalmagazin*, Heft 83, S. 78 sowie Heft 90, S. 53

<sup>871</sup> Dieser Stimmenauszug wurde von der Verfasserin erstellt.

<sup>872</sup> Zu den bereits vor Entstehung des Musicals vorhandenen Songs vgl. [www.tanzdervampire-stuttgart.de/musikalische-hintergrunde/](http://www.tanzdervampire-stuttgart.de/musikalische-hintergrunde/)

<sup>873</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Tanz\\_der\\_Vampire\(Musical\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Tanz_der_Vampire(Musical))

<sup>874</sup> Vgl. *The Storm, Bad for Good*, Jim Steinman, EPC, 1993

Zuseher von ihrer Welt in jene der Vampire zu geleiten. Als Alfred und Abronsius mit der Tatsache vertraut werden, dass Krolock nicht bloß ihr Gastgeber sein wird, ist das Thema nach dem „Sei bereit“-Motiv zu hören. Es wird abwechselnd von der Flöte und der Oboe gespielt und fungiert als synchroner Gegenpart zu „Hehohe, Professor“. Ein letztes Mal erklingt die „Ouverture“ während der Flucht aus dem Ballsaal in die Wildnis und wird somit als Überleitung von der Vampirwelt in die Menschenwelt eingesetzt. Allerdings wird schnell klar, dass somit eigentlich der Übergang in die Welt des Bösen eingeleitet wird.

„Hehohe“

Nach der prächtigen Einleitung erscheint der schüchterne Alfred. Die Melodie (in a-Moll)<sup>875</sup> erklingt zunächst in der Flöte – begleitet von den Holzbläsern, als Alfred ängstlich einsetzt und nach dem Professor ruft.



Nun setzt auch das Klavier ein und die Holzbläser werden wieder melodieführend. Sein Gesang wechselt nun mit einem Rezitativ ab, gleichzeitig wird er allmählich lauter und selbstbewusster. Als Alfred Abronsius findet wird sein erster Schock in den Bläsern mit einem dissonanten Akkord nachgeahmt. Das „Hehohe“-Thema wird später von Graf von Krolock übernommen, wenn er zunächst den Professor darauf anspricht, dass Alfreds Seele bereits den dunklen Mächten gehöre, und im nächsten Moment direkt auf Alfred und seine Sehnsucht nach Sarah eingeht. Nun erschallt das Motiv um einen Ganzton tiefer in g-Moll. Um die beiden Menschen in Aufregung zu versetzen, erscheint der Obervampir innerhalb kürzester Zeit an verschiedenen Stellen – soundtechnisch durch Verwendung verschiedener Lautsprecher ermöglicht – und singt dieses Thema, wodurch er seine Vormachtstellung unter Beweis stellt.

„Knoblauch“

Das musikalische Thema der Dorfbevölkerung drückt ihren Selbstbetrug aus. Die Bauern wännen sich durch diese Pflanze in Sicherheit und reden sich ein, es könne nichts Schlimmes passieren. Man tanzt, scherzt und singt, um nicht an die drohende

---

<sup>875</sup> Das Notenbeispiel wurde von der Verfasserin angefertigt.

Gefahr denken zu müssen. Der Song in D-Dur wird auf dem Klavier mit hektischen Achteln<sup>876</sup> eingeleitet:



Danach setzt eine Sologeige ein, die zum Tanz aufruft. In den Strophen werden die verschiedenen Möglichkeiten beschrieben, mit Knoblauch Gutes zu bezwecken, der Refrain<sup>877</sup> erscheint wie eine Hymne darauf:



Dieses Loblied wird unterbrochen, als Alfred mit dem steifgefrorenen Professor ankommt. Die Menschengruppe versammelt sich schnell um die Neuankömmlinge, sie murmeln unverständliche Worte wie „Wuscha buscha (...)“<sup>878</sup>, was wie eine Art jüdisches Beschwörungsritual klingt. Dahinter sind Streicher-Pizzicati und Holz-Staccati zu hören, bis schließlich Streicher und ein mystischer Synthesizerklang zu vernehmen sind, wenn der Professor – nun wieder bei Bewusstsein – nach einem Schloss in der Nähe fragt. Es entsteht ein kurzer, peinlicher Moment, ehe der Chor wieder das fröhliche „Knoblauch“ anstimmt, um das Gespräch in eine andere Richtung zu lenken.

„Alles ist hell“

Das fröhliche Arbeitslied<sup>879</sup> zeigt die Welt der transylvanischen Leute abseits der dunklen Mächte.



<sup>876</sup> Kunze, Michael / Steinman, Jim: *Tanz der Vampire Songbook*. Edition Butterfly / PolyGram Songs, Grünwald / Hamburg, 1998, S. 3, T 1-4

<sup>877</sup> Vgl. Kunze/ Steinman,: *Tanz der Vampire Songbook*, a.a.O., S. 4, T 15-22

<sup>878</sup> „Knoblauch“, *Tanz der Vampire*

<sup>879</sup> Kunze / Steinman: *Tanz der Vampire Songbook*, a.a.O., S. 27, T 26-27



der Liebe. Die Strophen<sup>882</sup> sind in A-Dur gehalten, während der Refrain in G-Dur steht. Geigen dominieren diese romantische Liebesballade.



Die beiden werden unterbrochen durch eine Variation des Themas: der Professor – begleitet am Cembalo – erwacht durch Geräusche im Haus und wird neugierig. Der Wirt schleicht zu Magda und übernimmt das Motiv, ehe Alfred, Sarah und Chagal es gemeinsam singen. Doch nun ist auch Rebecca auf und gibt es in aggressiver Form wieder. So singen sie nun gegeneinander. Rebecca singt eine Gegenmelodie, denn sie ist böse und eifersüchtig. Als wieder alle in ihren Betten liegen und sich die Situation beruhigt, setzen Sarah und Alfred ihr Liebesduett alleine fort. Nur das chorische „Sei bereit“-Motiv hält sie noch einmal auf, Sarah hält kurz inne, bis „Nie geseh’n“ ein letztes Mal erklingt.

#### b) „Du bist wirklich sehr nett“ – Liebesmotiv 2

Im ersten realen Duett zwischen Alfred und Sarah wird schnell ihre Vormachtsstellung deutlich: er ist blind vor Liebe, sie nutzt das aus, um baden zu können. Das Thema erklingt als Klavier- und Streicher-Underscore, wenn Krolock Alfred erklärt, Sarah sei im Schloss.

#### Sarahs Sehnsuchtsmotiv

Sarahs Wunsch nach Änderung und Leidenschaft äußert sich durch ihr Sehnsuchtsmotiv.<sup>883</sup> Es tritt an unterschiedlichen Stellen im Verlauf der Geschichte auf.



Erstmals ist es bei der Ankunft der Wissenschaftler im Gästezimmer zu hören, wenn Sarah ihr Bad genießt. Dazu singt sie „A-a-ah“. Baden bedeutet für die junge Frau Freiheit, daher erklingt das Motiv immer, wenn sie badet, also auch in „Du bist

<sup>882</sup> Vgl. Kunze / Steinman: Tanz der Vampire Songbook, a.a.O., S. 15, T 3-10

<sup>883</sup> Das Notenbeispiel wurde von der Verfasserin angefertigt.

wirklich sehr nett“ und „Bücher“. Als sie von Krolock zu sich gerufen wird, übernehmen die Streicher das Thema. Ihre Lockrufe<sup>884</sup> werden vor allem von Alfred aufgenommen. So hört er das Signal, wenn er bei Graf von Krolock im Schloss ankommt – es wird hier instrumental gespielt. Der Vampir weiß um die Wirkung des Rufes und versucht das auszunutzen, um Alfred für sich zu gewinnen. Auch Herbert nutzt das Signal aus, indem er es in hoher Lage singt und ihn so ködert – eine komische Situation für die Zuseher.

Alfred und Herbert: „Wenn Liebe in dir ist“

Alfred findet Sarah im Schloss und ist übergücklich. In der Bibliothek findet er einen Liebesratgeber und gerät ins Schwärmen. Im 6/8-Takt und in D-Dur träumt er nun vor sich hin.<sup>885</sup>



Als das Sehnsuchtsmotiv erklingt, meint er Sarah zu hören, doch es ist Herbert, der von ihm besonders angetan ist. Sie tanzen und schließlich versucht der Vampir, ihn zu beißen. Während Alfred zu fliehen versucht, übernimmt das Orchester das Motiv, das Horn bläst das dunkle „Sei bereit“-Motiv. Die Vorlage für dieses Lied ist David Bowies „Little Bombardier“<sup>886</sup>, das bereits 1967 erschienen ist.<sup>887</sup>

Sarah und Alfred: „Draußen ist Freiheit“

In diesem Song gipfelt Sarahs Sehnsucht nach Freiheit und Erlebnissen. Alfred teilt dieses Motiv mit ihr, doch seine Sehnsucht verlangt nach Liebe. Oboe als Melodieinstrument und Harfenbegleitung spiegeln Sarahs Inneres wider: die Tonart c-Moll hat einen bitteren Beiklang, denn das Mädchen war bisher immer eingesperrt. Singen die beiden von der Freiheit außerhalb der Grenzen, so erklingt die Paralleltonart Es-Dur.<sup>888</sup>

---

<sup>884</sup> Dieser Ruf ist bereits im Film 1967 in sehr ähnlicher Weise anzutreffen.

<sup>885</sup> Kunze / Steinman: Tanz der Vampire, Songbook, a.a.O., S. 64, T 8-11

<sup>886</sup> Vgl. [www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/](http://www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/) Vgl.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Tanz\\_der\\_Vampire\(Musical\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Tanz_der_Vampire(Musical))

<sup>887</sup> Vgl. Little Bombardier, David Bowie (Album), Decca Studios, London, 1967

<sup>888</sup> Vgl. Kunze / Steinman: Tanz der Vampire Songbook, a.a.O., S. 32, T 21-24



Diese Hoffnung wird schließlich im Refrain in G-Dur gesteigert. Der Dialog im Mittelteil steht in h-Moll und zeigt erste Diskrepanzen zwischen Alfreds und Sarahs Vorstellungen von Freiheit. Da die Rede auf den bevorstehenden Ball fällt, erklingt dieser Part im  $\frac{3}{4}$ -Takt. Darauf folgt wiederum der Refrain in G-Dur, der finale Refrain wird um einen Ton höher in Es-Dur gesungen und gespielt. Danach wird das Thema instrumental weitergeführt und gipfelt in „Die roten Stiefel“. In „Ein perfekter Tag“ dient das Motiv als Underscore. Nach der Flucht aus dem Ballsaal stimmen Alfred und Sarah „Draußen ist Freiheit“ noch einmal an, wenn sie meinen, nun endlich frei zu sein. Es wird nun vom gesamten Orchester gespielt und variiert.

Graf von Krolock: a) „Gott ist tot“

Das Klavier und einige wenige Streicher leiten den Song des Vampirgrafen ein, ehe der Bass einsetzt und Krolock die Melodie singt. Sein in e-Moll gehaltenes Lied<sup>889</sup> sorgt für eine geheimnisvolle, dunkle Atmosphäre.



Dennoch erscheint er als tragische Gestalt, die an ihrer Existenz leidet. Vor allem die schweren Viertelakkorde in der Begleitung geben dem Song seine Dramatik. Der Refrain greift bereits das spätere Lied „Totale Finsternis“ auf, das er mit Sarah teilen wird. Die Vampire singen das „Sei bereit“-Motiv, auf welches Sarah – aus dem Fenster blickend – antwortet. Nun antwortet Krolock allerdings mit einem dramatischen Refrain, in dem er sein Schicksal beklagt. Am Ende des Songs nimmt der Vampirchor das Thema auf und singt es beinahe *a cappella*. „Gott ist tot“ wird noch an zahlreichen Stellen später eingesetzt. So erklingt es, wenn er Sarah zum Ball einlädt. Zunächst singt er alleine nur in Begleitung eines Streichertremolos, als sein Gesuch allerdings aggressiver zu werden scheint, wird das durch E-Bass und Schlagzeug bekräftigt. Das Motiv wird in der Folge vom Orchester übernommen, ehe es in ein Diminuendo übergeht und „Draußen ist Freiheit“ weicht. Weiters ist es in der Tanzsequenz „Die roten Stiefel“ sowie nach „Totale Finsternis“ – wieder von

<sup>889</sup> Vgl. Kunze / Steinman: Tanz der Vampire Songbook, a.a.O., S. 20, T 3-4

Krolock, den Vampiren und der Klavierbegleitung – zu hören. Beim Ball im Schloss erlebt das Thema in „Seid willkommen“ seine Reprise. Zunächst noch ruhig und gediegen, erklingt es im nächsten Moment durch den Einsatz von E-Gitarre und Drums bereits rockig. Ein letztes Mal erschallt es bei der Flucht von Alfred, Abronsius und Sarah.

Der Song erscheint erstmals im Jahr 1989 unter dem Titel „Original Sin (The Natives Are Restless Tonight)“ auf dem Album *Original Sin*<sup>890</sup> im Zuge von Steinmans Projekt Pandora’s Box.<sup>891</sup>

#### b) „Die unstillbare Gier“

Auch dieser Song beginnt mit ruhiger Klaviereinleitung, ehe die Oboe den Refrain anstimmt. Im Gesang fungieren Klavier und Viola als Akkordhalter, bevor die Streichergruppe einsetzt. Der Graf wechselt zwischen h-Moll und D-Dur, singt einmal ruhig und leise, dann wieder aggressiv und laut, wodurch seine Zerrissenheit ausgedrückt wird.<sup>892</sup>



Die unstillbare Gier ist unverkennbar mit „Objects in the Rear View Mirror May Appear Closer than They Are“ von Meat Loaf verwandt. Es findet sich erstmals auf dem Album *Bat out of Hell II: Back into Hell*<sup>893</sup> aus dem Jahr 1994.<sup>894</sup>

#### c) „Wohl der Nacht“

Krolock begrüßt Alfred und Abronsius mit diesem Song in seinem Reich. Begleitet wird er von Klavier und Holzbläsern. Als er zu singen aufhört, unterstreicht ein Streichertremolo sein Rezitativ, wodurch zusätzlich Spannung erzeugt wird. Krolock fordert sie darin auf, sich seiner Welt anzuschließen. Auch in diesem Song wechselt

<sup>890</sup> Vgl. [www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/](http://www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/)

<sup>891</sup> Vgl. Original Sin (The Natives Are Restless Tonight), Original Sin, Caroline Records, 1989; Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Tanz\\_der\\_Vampire\(Musical\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Tanz_der_Vampire(Musical))

<sup>892</sup> Vgl. Kunze/ Steinman: Tanz der Vampire Songbook, a.a.O., S. 74, T 39-42

<sup>893</sup> Vgl. [www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/](http://www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/) Vgl.

[http://de.wikipedia.org/wiki/Tanz\\_der\\_Vampire\(Musical\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Tanz_der_Vampire(Musical))

<sup>894</sup> Vgl. Objects in the Rear View Mirror May Appear Closer than They Are, Bat out of Hell II: Back into Hell, MCA, 1994

er zwischen ruhiger Hingabe und energischem Drängen. Das eigentliche Leitmotiv<sup>895</sup> erklingt erst nach gut drei Minuten:



In diesem Motiv rundet er seinen tragischen Charakter durch Aussagen wie „Von der Krankheit der Traurigkeit kann es keine Erlösung geben.“<sup>896</sup> ab. Er leidet an seinem Wesen und ruft deshalb nicht Abscheu im Zuseher hervor. Im nächsten Moment wird allerdings seine Sprunghaftigkeit wieder sichtbar, wenn er abrupt endet, sein eigenes Leid zu beschwören, ein kaltes Lachen zum Besten gibt und seine Gäste erschreckt. Die angespannte Stimmung wird durch die Konversation über Abronsius' Forschungen aufgelockert („Wahrheit“), bis sie sich wiederum plötzlich verdüstert und die schweren Klänge einer Kirchenorgel ihren eher unfreiwilligen Besuch im Schloss besiegelt. Nun unterstreichen schwere Streicherklänge das Gespräch. Als Krolock Alfred seinem homosexuellen Sohn Herbert zuweist und dieser ihn freudig begrüßt, erklingt vier Mal das Sehnsuchtsmotiv – zwei Mal spielen es Trompeten, zwei Mal die Kirchenorgel. In „Wohl dem Mann“ richtet Krolock sich an den jungen Assistenten. Wieder ist er erst einfühlsam und ruhig, dann gebieterisch und beinahe scharf – mit Unterstützung der Drums. Er fordert ihn schließlich auf, mit ihm den schwarzen Gral zu suchen. Die Dynamik wird gesteigert, bis das Orchester das Motiv übernimmt. Wieder erklingt das Sehnsuchtsmotiv instrumental, bis „Wohl dem Mann“ mit Trommelwirbel endet.

Der „Dies irae“-Choral in „Carpe noctem“ folgt ebenso dieser Melodie. Der Chor wird nur von einem Klavier begleitet. Nach Alfreds Albtraum nimmt er das Motiv kurz in „Alles wird gut“ auf. Im tiefen Blech erklingt es im Finale, wenn sie flüchten, der endgültige Pakt zwischen Krolock und Alfred wird bald erfüllt sein.

„Wohl der Nacht“ basiert auf den Songs „City Night“ / „Midnight Serenade“<sup>897</sup> aus dem Musical *Neverland*.<sup>898</sup>

---

<sup>895</sup> Dieses Notenbeispiel wurde von der Verfasserin erstellt.

<sup>896</sup> „Vor dem Schloss“, Tanz der Vampire

<sup>897</sup> Vgl. [www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/](http://www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/)

<sup>898</sup> Vgl. [http://www.jimsteinman.com/neverland/nl\\_city.mp3/](http://www.jimsteinman.com/neverland/nl_city.mp3/) sowie [http://www.jimsteinman.com/neverland/nl\\_midser.mp3](http://www.jimsteinman.com/neverland/nl_midser.mp3)

Die Vampire: a) „Sei bereit“

Die Anwesenheit der Vampire wird bereits zu Beginn in „Nie geseh'n“ durch den Chor angedeutet. Das Motiv besteht aus einer kurzen und prägnanten Tonfolge:



Das Motiv und vor allem der dazugehörige Text „Sei bereit“ verkündet die Herrschaft der Vampire. Es ist in „Gott ist tot“ als Chor zu hören, in „Draußen ist Freiheit“ übernimmt es der Bass. Als Alfred und Abronsius beim Schloss ankommen („Vor dem Schloss“), klingt es wieder an. Nun wird allerdings bereits der Song „Totale Finsternis“ vorbereitet. Hier breitet sich nämlich das kleine Motiv zu einem ganzen Song aus. Die Vampire rufen Sarah zu: „Sei bereit“, worauf sie antwortet. Dieses Frage-Antwort-Spiel wiederholt sich zahlreiche Male. Dunkelheit und Spannung dieser Umgebung werden durch h-Moll ausgedrückt. Als Krolock Sarah endültig für sich gewonnen hat, steigert er seinen Gesang, nun in A-Dur, wodurch seine Vorfreude auf das neue Mitglied seiner Gemeinschaft spürbar wird<sup>899</sup>.



Das kurze Motiv erklingt außerdem nach „Wenn Liebe in dir ist“ als Überleitung zu „Hehohe, Professor“, ehe das „Ouvertüre“-Motiv auf die scheinbare Omnipräsenz des Grafen hinweist.

Jim Steinman verwendet für „Totale Finsternis“ den für Bonnie Tyler im Jahr 1983 komponierten Song „Total Eclipse Of The Heart“<sup>900</sup>, welches auf dem Album *Faster Than The Speed of Night*<sup>901</sup> erscheint.<sup>902</sup>

b) „Ewigkeit“

Das in d-Moll gehaltene Motiv ist geprägt von einem Bolero-Rhythmus:<sup>903</sup>

<sup>899</sup> Vgl. Kunze / Steinman: *Tanz der Vampire Songbook*, a.a.O., S. 44, T 23-28

<sup>900</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/Tanz\\_der\\_Vampire\(Musical\)](http://de.wikipedia.org/Tanz_der_Vampire(Musical))

<sup>901</sup> *Total Eclipse of the Heart*, *Faster Than the Speed of Night*, Bonnie Tyler, Columbia Records, 1983

<sup>902</sup> Vgl. [www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/](http://www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/)

<sup>903</sup> Kunze / Steinman: *Tanz der Vampire Songbook*, S. 66, T 1



Der Song beginnt mit tiefen Streicherklängen, ehe die Drums den Bolero anklingen lassen, schließlich nehmen auch Oboe und hohe Streicher den Rhythmus auf. Während sich allmählich eine Melodie<sup>904</sup> entwickelt, spielt die Perkussivgruppe in gleicher Weise weiter.



Auf diese Art soll das ewig Gleiche klanglich nachgebildet werden, während die alten Vampire aus ihren Gräbern steigen. Danach übernehmen auch die anderen Instrumente wieder den Rhythmus, die Vampire beginnen im Chor zu singen. In der zweiten Strophe ist die E-Gitarre melodieführend, bis wieder der Gesang einsetzt. „Ewigkeit“ geht über in Krolocks Song „Die unstillbare Gier“. Danach ziehen die Untoten wieder mit den „Ewigkeit“-Rhythmen im Tanzsaal ein.

Als Vorlage für den Song dient die Nummer „Gods“<sup>905</sup> aus Steinmans Musical *Neverland*.<sup>906</sup>

c) „Carpe noctem“

Als Antonym des lateinischen Mottos „Carpe diem“ erweist sich der Titel dieses Songs als Prinzip der Vampire so wie es auch als Gruß in der Gothic-Szene verwendet wird. Zur Klaviereinleitung singen Frauenstimmen, ein Donner hallt. Noch klingt die Nummer fröhlich, D-Dur lässt ebenso noch keinen Albtraum erkennen. Das ändert sich abrupt, wenn sich das Tempo von 68 auf 168 Viertelschläge pro Minute beschleunigt, der Donner lauter wird, Drums im Discosound pochen, Keyboards und E-Gitarre einsetzen. Hässliche Untote kriechen unter dem Bett hervor. In der Folge setzt der „Dies irae“-Choral ein. Dieses zunächst ruhige und langsame Chorstück wird allmählich schneller, die Drums steigern ihre Lautstärke und die E-Gitarre setzt ein, wodurch „Carpe noctem“ wieder im

<sup>904</sup> Ebenda, S. 66, T 3-6

<sup>905</sup> Vgl. [www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/](http://www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/)

<sup>906</sup> [http://www.jimsteinman.com/neverland/nl\\_gods.mp3](http://www.jimsteinman.com/neverland/nl_gods.mp3); Vgl.

[http://de.wikipedia.org/Tanz\\_der\\_Vampire\(Musical\)](http://de.wikipedia.org/Tanz_der_Vampire(Musical))

Discosound erklingt. Die Abfolge wird noch einmal wiederholt, ehe Drums und E-Gitarre in den Hintergrund treten und Geigen den Tagesanbruch verkünden.

Die Vorlage für das Chorthema existiert bereits 1975. Jim Steinman komponiert „Midnight Serenade (Come with me)“ für das Musical *Neverland*.<sup>907</sup> Der schnelle Part stammt ursprünglich aus *Bat out of Hell II*<sup>908</sup>, es handelt sich dabei um den Song „Back into Hell“.<sup>909</sup>

d) „Tanz der Vampire“

Das Finale des Musicals erklingt wieder in rockigem Gewand: E-Gitarre und Drums prägen das Klangbild nach der ruhigen Einleitung des Professors in e-Moll.<sup>910</sup>



Wenn die triumphierenden Vampire am Ende ihr Credo vortragen, wechselt die Tonart nach F-Dur. In der letzten Strophe werden die Zuseher zum Mitklatschen aufgefordert, wodurch sie Teil dieser Welt werden.

Dieser Song entspricht zu großen Teilen „Tonight is what it means to be young“ aus Walter Hills Roadmovie *Streets of Fire*<sup>911</sup>, für das Jim Steinman Lieder komponiert hat.<sup>912</sup>

Professor Abronsius

Die Figur des Professors trägt durch ihre komische und schrullige Art zu vielen Pointen bei und bringt Auflockerung im eher düsteren Geschehen. Dafür ist vor allem der *patter song* ein wichtiges Element. Dabei handelt es sich um Schnellgesang, bei welchem jedem Ton eine Silbe entspricht, wobei vor allem in

<sup>907</sup> Vgl. <http://jimsteinman.wikia.com/wiki/Neverland>

<sup>908</sup> Vgl. [www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/](http://www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/)

<sup>909</sup> Vgl. Back into Hell, *Bat out of Hell II: Back into Hell*, Meat Loaf, Ocean Way Recording, 1993;

Vgl. [http://de.wikipedia.org/Tanz\\_der\\_Vampire\(Musical\)](http://de.wikipedia.org/Tanz_der_Vampire(Musical))

<sup>910</sup> Vgl. Kunze / Steinman: *Tanz der Vampire Songbook*, a.a.O., S. 78, T1-7

<sup>911</sup> Vgl. [www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/](http://www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/)

<sup>912</sup> Vgl. Tonight is what it means to be young, *Streets of Fire*, Walter Hill, Universal City Studios Inc., 1984; Vgl. [http://de.wikipedia.org/Tanz\\_der\\_Vampire\(Musical\)](http://de.wikipedia.org/Tanz_der_Vampire(Musical))

Achtel- und Sechzehntelnoten gesungen wird.<sup>913</sup> Sowohl „Wahrheit“ als auch „Bücher“ gehören zu dieser Kategorie. „Wahrheit“ offenbart Abronsius’ Lebensmotto: er glaubt an Fortschritt und Wissenschaft. Seine positive Einstellung äußert sich durch G-Dur und seine wissbegierige Ausstrahlung. Von den übrigen Personen wird er allerdings als seltsam eingestuft. Vor allem sein rollendes „r“ und die betonten Endungen auf „-urrr“ geben dieser Wirkung ihr Übriges. Er beginnt die Strophe<sup>914</sup> langsam und wird allmählich immer schneller.



Magda, Chagal und Rebecca nehmen perplex das Thema auf und äffen ihn nach, woraufhin der Professor einen Gegenpart singt. Wieder wird die Geschwindigkeit auf ein Maximum erhöht. Das „Wahrheit“-Motiv erscheint an jener Stelle wieder, wo die Dorfbevölkerung den Tod Chagals den Wölfen zuschreiben möchte. Für Abronsius sind die „netten kleinen Bisswunden“<sup>915</sup> die Bestätigung seiner bisherigen Forschung. Weiters klingt das Thema an, wenn er erstmals dem Grafen begegnet und ihm von seiner Professur in Königsberg erzählt. Später ist es nach „Carpe noctem“ zu hören, wenn es den Tatendrang der beiden Wissenschaftler ausdrückt. In „Bücher“ erlebt der *patter song* in *Tanz der Vampire* noch einmal einen Höhepunkt und der Professor übertrifft sich selbst im Schnellsprechen. Zweifelsohne ist diese *patter song*-Nummer an „I Am the Very Model of a Major-General“ aus *The Pirates of Penzance* von Gilbert und Sullivan angelehnt.

Die Szene in der Gruft rundet die Charakterisierung des Professors als tollpatschigen und lebensfremden Wissenschaftler ab. Seine ungeschickten Bewegungen werden wiederum slapstickartig durch das Orchester verdeutlicht. Das Thema wird später von Chagal aufgenommen, wenn er darüber sinniert, es wäre nicht schlimm, andere auszusaugen. Dieser Song wird übernommen aus dem Musical *Neverland*, wo es als „Assassins (Who Needs The Young)“<sup>916</sup> bezeichnet wird.<sup>917</sup>

<sup>913</sup> Vgl. Sadie, Stanley (Hg): *Patter Song*. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* – Band 14, 2. Auflage, Macmillan, London 2001, S. 302

<sup>914</sup> Vgl. Kunze / Steinman: *Tanz der Vampire Songbook*, a.a.O., S. 25, T 2-8

<sup>915</sup> „Trauer um Chagal“, *Tanz der Vampire*

<sup>916</sup> Vgl. [www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/](http://www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/)

<sup>917</sup> [http://www.jimsteinman.com/neverland/nl\\_assasins.mp3](http://www.jimsteinman.com/neverland/nl_assasins.mp3)

## Chagals Motive

Chagal ist eine sehr vielschichtige Person, was in seinen unterschiedlichen Soloparts zu erkennen ist: In „Bitte, meine Herren“ erklingen einleitend die Achteln aus der „Knoblauch“-Einleitung in den Streichern, ehe erstmals Sarahs Leidenschaftsmotiv zu hören ist. Chagal führt die Königsberger durch sein Haus, die tollpatschigen Bewegungen des Professors werden slapstickartig in den hohen Streich- und Holzregistern wiedergegeben. Vor allem die Begegnung mit der Tochter des Wirtes und die Blicke der anwesenden Figuren werden lautmalerisch durch *Staccati* sowie gezielten perkussiven Einsatz gezeichnet.<sup>918</sup> Der erschrockene Vater erkennt durch diesen Zwischenfall seinen Handlungsbedarf: „Eine schöne Tochter ist ein Segen“ zeigt die unerschütterliche Liebe zu seiner Tochter. Dass er dabei eine etwas verzerrte Vorstellung von der Wirklichkeit hat, beweist bereits die Einleitung des Songs: die A-Dur-Akkorde mit zusätzlicher großer Sekund in Keyboards und Glockenspiel wirken bizarr. Chagal klagt über das Schicksal eines Vaters, der seine schöne Tochter behüten möchte. Voll Liebe und lyrischer Hingebung gestaltet sich dieser Teil auch musikalisch – bis er abrupt zum Hammer greift und die Tür zu Sarahs Zimmer vernagelt. Die Schläge werden auch in den Instrumenten aufgenommen. Auf dieses harte Hämmern folgt Chagals Beruhigungssequenz, die von einer Art Spieluhrmusik für Kinder unterlegt ist. Die Abfolge (lyrische Klage – Hämmern – Beruhigung) wird noch einmal wiederholt. Der Song erlebt seine Reprise nach Krolocks Erscheinen im Badezimmer der Tochter. Statt zu hämmern, schlägt er Sarah, die Beruhigungssequenz kommt nun nicht von Chagal, sondern seine Frau Rebecca versucht ihren Mann zu beschwichtigen. Noch einmal erklingt das Thema, wenn der Wirt bereits zum Vampir geworden ist. Er liegt mit seiner Magd im Holzsarg neben den prächtigen Sarkofagen der Grafschaft. Nun erklingt der erste Teil im Kontrafagott, im zweiten Teil klopft Chagal auf den Sarg, um Magda zu wecken, die darauf mit dem dritten Teil antwortet, ehe „Geil zu sein ist komisch“ beginnt.

---

<sup>918</sup> Die Handlung wird quasi in die Klangkulisse eingebettet und kann daher auch ohne visuelle Komponenten nachvollzogen werden.

Magda: „Tot zu sein ist komisch“

Das in f-Moll gehaltene Motiv wird von Magda gesungen, als sie den toten Chagal auf dem Tisch liegen sieht.<sup>919</sup> Es beginnt mit Bass und Klavierbegleitung, bis Flöte, Horn, Oboe und Bassposaune das Thema aufgreifen. Erst dann beginnt die Magd über den veränderten Chagal zu sinnieren. Immer wieder erklingt das kurze Motiv in den verschiedenen Registern. Nachdem Magda den untoten Chagal sieht, spielt das Saxophon die Melodie, bis er sie beißt und einen Wolf nachahmt, danach das Horn. Jetzt wird das Motiv<sup>920</sup> vom gesamten Orchester weitergeführt, die E-Gitarre kontrastiert dazu.



Das „Tot zu sein“-Motiv erklingt in der Gruft wieder, wenn Magda ihr beflügeltes Sexualleben bespricht: „Geil zu sein ist komisch“ heißt es nun. Ihre rauchige Stimme, Saxophon, Klarinette, die gedämpfte Trompete, sowie die swingtypische Begleitung lassen das Stück nun anrühiger wirken.

#### 4.5.12 Figuren

Wie bereits erwähnt, haben alle Figuren in *Tanz der Vampire* mehrere Facetten. Keiner ist nur gut oder nur böse.

**Alfred** ist ein schüchterner und ängstlicher junger Mann, der anders als sein Professor Gefühle über die Wissenschaft stellt. Beim ersten Anblick verliebt er sich in die Wirtstochter und redet sich nun ein, stark zu sein um sie zu beschützen. Als Sarah fliehen will, versucht er sie zurück zu halten, weil er selbst zu viel Angst hätte, allein in den Wald zu gehen. Die Albtraumszene zeigt seine größten Sorgen: Sarah könnte selbst ein Vampir werden und die Gunst des Grafen der seinen vorziehen. Besonders die Szene in der Gruft lässt seinen wahren Charakter erkennen: er hat die Möglichkeit, das Böse für immer zu besiegen, indem er das Oberhaupt der Vampire pfählt. Doch er kann sich nicht überwinden. Blind vor Liebe flieht er mit Sarah aus

---

<sup>919</sup> Anders als in der Filmvorlage wird Magda bereits hier ebenso zum Vampir und nicht so wie Sarah für den Ball aufgespart. Es ist zu vermuten, dass der Autor die ganze Aufmerksamkeit auf die Wirtstochter richten möchte.

<sup>920</sup> Vgl. Kunze, / Steinman: *Tanz der Vampire Songbook*, a.a.O., S. 37, T 9

dem Ballsaal, obwohl er wissen sollte, dass sie bald zum Vampir mutieren würde. Der Biss gibt ihm schließlich die Möglichkeit, mit Sarah vereint zu sein.

**Professor Abronsius** widmet sich als Wissenschaftler vor allem dem Gedankengut der Aufklärung und des Fortschritts, er ist daher Realist. Wahrheit, Literatur und empirische Studien bedeuten ihm mehr als das jugendliche Abschweifen in Gefühle seines Assistenten. Dennoch glaubt er an eine Macht, die wahrhaft unrealistisch erscheint, nämlich an Vampirismus. Selbstverliebt und einfältig erkennt er die Wahrheit aber am Ende nicht, denn Sarah wurde gebissen und dennoch flüchten sie mit ihr. Somit legt der Wissenschaftler den Grundstein für den Sieg des Bösen über das Gute.

**Sarah** ist zu keiner Zeit das unschuldige Mädchen, für das ihr Vater oder Alfred sie halten. Sie badet auch, wenn es ihr verboten wurde, schleicht nachts aus dem Haus und folgt dem geheimnisvollen Ruf des Grafen. Niemals denkt sie an ihre Familie oder den verliebten Alfred, es geht ihr nur um die persönliche Freiheit. Im Schloss darf sie baden, so lange sie möchte und erhält prächtige Geschenke. Sie zeigt keine Angst vor den Vampiren und scheint wie paralysiert. Wenn sie Alfred beißt, zeigt sie ihr wahres Ich: Um einen Gefährten zu haben, macht sie den Wissenschaftler zu einem Gleichgesinnten.

**Chagal**, der optisch und durch seine Aussprache stark an Tevje in *Anatevka* erinnert<sup>921</sup>, ist einerseits der besorgte Vater, der auch nicht davor zurückschreckt, seine Tochter einzusperren, andererseits zieht er in der Nacht durch das Haus, um in das Bett seiner Magd zu kriechen. Er ist ein Lustmolch, der von seiner Tochter verlangt, ewig brav zu bleiben. Als Vampir vergisst er allerdings seine Tochter und lässt seinen Gelüsten freien Lauf. Daher macht er auch Magda zum Vampir. Gemeinsam fröhnen sie nun ihrem unmoralischen Dasein.

**Graf von Krolock** ist ein gebildeter Aristokrat, der die Gegenwart des Vampirforschers Abronsius sehr schätzt, denn er begegnet nur selten Wesen auf

---

<sup>921</sup> Diese Ähnlichkeit scheint keine zufällige zu sein, wenn man beachtet, dass *Anatevka* auch *Fiddler on the Roof* heißt und „Fiddler on the Roof“ ursprünglich ein bekanntes Gemälde des russischen Juden Marc Chagalls bezeichnet. Nach der Vorlage dieses Gemäldes entsteht das Musical, dem wiederum die Figur Tevje entliehen wird. So ist der Name des jüdischen Wirten in *Tanz der Vampire* eine Reminiszenz an den großen Künstler. So könnte man – so wie in *Anatevka* – den Untergang der Menschen in diesem Musical mit der „(...) Tragödie des jüdischen Volkes (...)“ vergleichen. Láng, 2001, a.a.O., S. 121

seinem Niveau. Er fürchtet den fleißigen Wissenschaftler nie, denn er hat nicht vor, ihn je wieder aus seinem Schloss entkommen zu lassen. Im Gegenteil, Alfred und Abronsius sollen den gefräßigen Vampiren beim Ball zum Opfer fallen. Doch so blutrünstig Krolock auch ist, er hat auch ein Gewissen. In „Die unstillbare Gier“ beschreibt er seine ausweglose Situation, niemals seinen Durst löschen zu können. Niemals wird er gänzlich frei sein können, denn die Abhängigkeit von Blut legt ihm Ketten an.<sup>922</sup>

Die **Dorfbewohner** spielen zwar nur eine relativ kleine Rolle, kommen sie doch nur am Beginn des ersten Aktes vor, doch sie zeigen klar die Position der kleinen Menschen. Sie reden sich ein, alles wäre gut und es gäbe keine drohende, zerstörerische Macht. Die Versuche des Professors sie aus ihrer Trance zu wecken, lehnen sie starrköpfig ab. Für sie scheint alles in Ordnung zu sein. Kerteszy sieht darin ein „typisches Verhalten der Menschen unserer Zeit“<sup>923</sup>, womit wiederum auf die Intention des Autors hingewiesen wird.

Die **Vampire** hingegen scheinen ihre Träume und Begierden frei auszuleben. Dabei steht die gegenseitige Ausbeutung im Vordergrund. Chagal sagt als Vampir offen: „Jeder saugt jeden aus, das ist das Gesetz dieser Welt.“<sup>924</sup> In „Carpe noctem“ singen sie lateinische Texte, was auf ihr Alter und ihr ursprüngliches Jahrhundert schließen lässt. Weiters deutet die Mehrsprachigkeit der Vampire auf ihre Universellität hin – sie sind überall, zu jeder Zeit und nehmen sich, was ihnen gefällt. Die prächtigen Kostüme der Vampire in „Ewigkeit“ deuten auf den früheren hohen Stand als Mensch hin. Die dunkle, mystische Welt erscheint hier jedoch nicht zwingend negativ, denn sie erinnert an die reale Welt. Im Finale wird die Moral der Vampire noch einmal wiedergegeben: „Die Welt gehört den Lügern und den Rücksichtslosen, (...) den Kriechern und den Gnadenlosen“<sup>925</sup>. Auch an dieser Stelle lassen sich Parallelen zu der harten Geschäftswelt unseres Zeitalters ziehen.

#### 4.5.13 Rezensionen

Anders als *Elisabeth* wird *Tanz der Vampire* nicht sofort in der Luft zerrissen. Zwar werden Kunzes eher unwitzigen Texte bekrittelt und auch der erste Akt wird als viel

---

<sup>922</sup> Vgl. Kerteszy, a.a.O., S. 45

<sup>923</sup> Kerteszy, a.a.O., S. 44

<sup>924</sup> „In der Gruft“, *Tanz der Vampire*

<sup>925</sup> „Tanz der Vampire Finale“, *Tanz der Vampire*

zu langatmig aufgenommen<sup>926</sup>, doch die „grandiosen Bühnenbilder“<sup>927</sup> im „Spinnweb-Jugendstil“<sup>928</sup> sowie die hinreißende Ausstattung und Vanstones Lichtdesign<sup>929</sup> verzaubern nicht nur das Premierenpublikum, sondern ebenso die Journalisten. Gerhard Knopf bezeichnet das Bühnenbild sogar als „broadwayreif“.<sup>930</sup> Uneins ist man sich in Sachen Musik: werden in „Die Welt“ Anklänge an Rossini oder Weill lobend hervorgehoben<sup>931</sup>, so kreidet man Jim Steinman gleichzeitig an, seine bestverkauften Hits wiederaufzubereiten<sup>932</sup>. Regisseur Polanski hätte hingegen mehr aus seiner Filmsatire von 1967 verwenden können, denn *Tanz der Vampire* könnte weniger melancholisch und dafür humorvoller<sup>933</sup> sein. Dennis Callahans Choreographie wird positiv angenommen: „sehr sexy“<sup>934</sup>. Von den Darstellern wird vor allem Steve Barton erwähnt, da er besondere Faszination<sup>935</sup> ausstrahle.

#### 4.5.14 Tanz der Vampire international

##### Deutschland: Stuttgart – Hamburg – Berlin – Oberhausen

Nach der Premiere in Wien 1997 wird das Stück zwischen dem 31. März 2000<sup>936</sup> und dem 31. August 2003 in Stuttgart aufgeführt, danach wird es ab dem 16. Dezember diesen Jahres bis zum 22. Januar 2006 in Hamburg gespielt. Es folgt die Aufführungsserie in Berlin von 10. Dezember 2006 bis 30. März 2008. *Tanz der Vampire* wird von 7. November 2008<sup>937</sup> bis 31. Januar 2010 in Oberhausen gezeigt, ehe es am 25. Februar 2010 wieder nach Stuttgart zurückkehrt.<sup>938</sup>

<sup>926</sup> Vgl. Sohler, Walter: Welturaufführung des Musicals "Tanz der Vampire" im Raimundtheater. Tiroler Tageszeitung, Innsbruck, 6.10.1997

<sup>927</sup> Roschitz, Karlheinz: Das könnte ein Welt-Hit werden!. Kronen Zeitung, Wien, 6.10.1997

<sup>928</sup> Sohler, Walter: Welturaufführung des Musicals "Tanz der Vampire" im Raimundtheater. Tiroler Tageszeitung, Innsbruck, 6.10.1997

<sup>929</sup> Roschitz, Karlheinz: Das könnte ein Welt-Hit werden! Kronen Zeitung, Wien, 6.10.1997

<sup>930</sup> Knopf, Gerhard: Tanz der Vampire. Ein Starregisseur, menschenleuchtende Untote und eine Broadwayreife Szenerie. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 68, S. 7

<sup>931</sup> Vgl. Böhm, Gotthard: Es wird noch lange gesaugt werden. Die Welt, Hamburg, 6.10.1997

<sup>932</sup> Vgl. Tosic, Ljubisa: Die rührseligen Beißerchen. Standard, Wien, 6.10.1997,

<sup>933</sup> Vgl. Tosic, Ljubisa: Die rührseligen Beißerchen. Standard, Wien, 6.10.1997; Vgl. Thieringer, Thomas: Blut muss fließen. Süddeutsche Zeitung, München, 6.10.1997

<sup>934</sup> Tartarotti, Guido: Tot sein ist komisch: Wien bittet zum "Tanz der Vampire". Kurier, Wien, 6.10.1997

<sup>935</sup> Vgl. Böhm, Gotthard: Es wird noch lange gesaugt werden. Die Welt, Hamburg, 6.10.1997

<sup>936</sup> Vgl. Reinhardt, Angela: Tanz der Vampire. Das Musical „made in Vienna“ muss sich vor Broadway- und West-End-Konkurrenz nicht verstecken. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 83, S. 8ff

<sup>937</sup> Vgl. Stok, Mario: Tanz der Vampire. Ein kurzweiliges und pralles Vergnügen. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 134, S. 20f

<sup>938</sup> Vgl. <http://www.stage-entertainment.de/musicals/tanz-der-vampire-stuttgart/tanz-der-vampire-stuttgart.html>; Vgl. weiters <http://www.tanzdervampire-fanclub.de/geschichte.html>; Vgl. Zeller,

#### 4.5.14.1 USA: Broadway

Am 9. Dezember 2002 findet im Minskoff Theater in New York die Broadway-Premiere mit umfassenden Änderungen statt. *Dance of the Vampires* wird eine andere Show, die weder das Publikum noch der Komponist selbst schätzt. So schreibt die New York Times, Steinman selbst wäre das Stück nun zu ironisch angelegt und daher mit seiner schaurigen Originalversion nicht zu vergleichen. Aus diesem Grund habe es der Komponist vorgezogen, der Premiere nicht beizuwohnen.<sup>939</sup>

Teure Ausstattung und schlechte Kritik führen schnell zu finanziellen Verlusten. Nach 61 Previews und 56 Aufführungen fällt der Vorhang für die verschuldete Produktion am 25. Januar 2003 zum letzten Mal.<sup>940</sup> Rudi Klausnitzer meint dazu:

*„Das war für uns ein großes Lernerlebnis. Man hatte uns vor die Alternative gestellt, einer für den Broadway veränderten Produktion zuzustimmen – oder eben keine Aufführung am Broadway zu bekommen. Wir fanden, es würde sich nicht gut machen, wenn wir als Broadway-Verhinderer dastehen, und stimmten den Änderungen zu. Mittlerweile sagen selbst die Produzenten der New Yorker Aufführung, sie hätten die europäische Version übernehmen sollen. Wie gut diese Show funktioniert, ist ja unbestritten.“<sup>941</sup>*

#### Estland – Polen – Japan – Ungarn

*Vampiiride Tants* feiert am 10. November 2000 Premiere im estnischen Tallin und erlebt insgesamt zehn Aufführungen. Aufgrund des Erfolges erlebt die Show 2004 eine konzertante Version.<sup>942</sup>

Am 8. Oktober 2005 startet *Taniec Wampirów* in Warschau, wo das Stück bis zum 22. Oktober 2006 zu sehen ist.<sup>943</sup> Die japanische Premiere des Musicals findet am 7.

---

Markus: Tanz der Vampire. Ein schier unverwüstlicher Selbstläufer. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 142, S. 26f

<sup>939</sup> Vgl. Mckinley, Jesse: „Dance of the Vampire“, a \$12 Million Broadway Failure, Is Closing. The New York Times, New York, 16.1.2003

<sup>940</sup> Vgl. Mckinley, Jesse: „Dance of the Vampire“, a \$12 Million Broadway Failure, Is Closing. The New York Times, New York, 16.1.2003; Vgl. <http://www.carpe-jugulum.com/dotv/index.html>

<sup>941</sup> Klausnitzer, Rudi zitiert nach Kurier Sonderausgabe, am 7. September 2003

<sup>942</sup> Vgl. <http://www.carpe-jugulum.com/dotv/index.html>

<sup>943</sup> <http://www.carpe-jugulum.com/dotv/index.html>

Juli 2006 statt.<sup>944</sup> 58 Aufführungen erlebt *Vámpírok Bálja* ab dem 30. Juni 2007 in Budapest, es schließen mehrere Aufführungsserien in den folgenden Jahren an.<sup>945</sup>

#### 4.5.14.2 Die Wiener Fassung 2009

Allein die Bezeichnung „Wiener Fassung 2009“ erweckt den Gedanken, das Stück hätte sich von seiner Originalversion weit entfernt. Doch dem ist nicht so. Lediglich die von Kentaur gestalteten Bühnen-, Kostüm- und Maskenbilder erscheinen „(...) detaillierter gezeichnet und erinnern an Gothic-Comics“<sup>946</sup> sowie das Tempo der Show ist stark erhöht. Anders als William Dudleys Bühnenbild finden sich hier realistischere Elemente, besonders das Schloss wirkt durch gestochen scharfe Projektionen beeindruckend real, so wie auch die Landschaft detailgetreu auf die Bühne projiziert wird.<sup>947</sup> In der Story kommen parodistische und Slapstick-Elemente nun besser heraus, als in der Urversion.<sup>948</sup> Die Bauart des Ronachers bedingen neue Auf- und Abgänge und aufgrund der kleineren Bühne hat sich die Größe des Ensembles stark reduziert, was vor allem in den Tanznummern auffällt. Weiters kommt in dieser Version Alfreds Lied „Für Sarah“ unmittelbar nach „Alles ist gut“, das hier „Ein guter Tag“ genannt wird. Das Finale wirkt durch die rockigen Gothic-Kostüme wilder, der Graf tritt noch einmal im langen schwarzen Ledermantel auf und verkündet auf diese Weise, dass die dunkle Macht doch gesiegt hat. In musikalischer Sicht erscheint die neue Fassung wesentlich härter, hinzu kommt die in der Premierenkritik<sup>949</sup> häufig erwähnte schlechte Akustik im Ronacher, welche manche Musiknummern mehr dröhnen als klingen lässt. Guido Tartarotti nimmt in seiner Rezension im Kurier außerdem auf die veränderten Arrangements Bezug. Diese hätten ihren Charme verloren<sup>950</sup> und seien „mit zu viel Tönen vollgeräumter Werbespot-Kommerzrock.“<sup>951</sup>

---

<sup>944</sup> Vgl. Ukitsu, Junko: Tanz der Vampire. Auch in Tokio erfolgreich. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 121, S. 95

<sup>945</sup> Vgl. <http://www.vampirokbalja.com/index1.php> sowie <http://www.carpejugulum.com/dotv/index.html>

<sup>946</sup> Knopf, Gerhard: Tanz der Vampire. Die Wiener Fassung 2009. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 139, S. 4; Vgl. <http://kurier.at/kultur/1939603.php>; Vgl. <http://www.oe24.at/kultur/Vampire-beissen-...elt-0537367.ece>

<sup>947</sup> Vgl. Knopf, Gerhard: Tanz der Vampire. Die Wiener Fassung 2009. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 139, S. 4

<sup>948</sup> Vgl. <http://kurier.at/kultur/1939603.php>

<sup>949</sup> Vgl. Knopf, Gerhard: Tanz der Vampire. Die Wiener Fassung 2009. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 139, S. 4

<sup>950</sup> Vgl. <http://kurier.at/kultur/1939603.php>

<sup>951</sup> <http://kurier.at/kultur/1939603.php>

## 4.6 Mozart!

### 4.6.1 Einleitung

Das Musical *Mozart!* bringt – wie bereits der Titel erahnen lässt – die Biographie des Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart auf die Bühne. Dabei geht es weniger um die Musik des Genies, als um seine menschlichen Konflikte.<sup>952</sup>

*Mozart!* feiert seine Weltpremiere am 2. Oktober 1999 im Theater an der Wien. Michael Kunze zeichnet für Buch und Liedtexte verantwortlich, die Musik stammt von Sylvester Levay, Harry Kupfer führt Regie, Dennis Callahan choreographiert das Werk und das Bühnenbild kommt von Hans Schavernoch. Es findet sich also jenes Team vor, das bereits mit *Elisabeth* einen großen Erfolg erzielt hat.<sup>953</sup> Kunze bezeichnet die Harmonie eines Teams als einen großen Gewinn:

*„Die größten Erfolge sind immer von Teams geschrieben worden. Das ist ja die Idee des Musiktheaters – dass Text und Musik sich gegenseitig verstärken. Im Idealfall sind Librettist und Komponist zusammen besser als jeder für sich alleine, und das ist auch unsere Stärke.“<sup>954</sup>*

Masken- und Kostümbild übernimmt Yan Tax, das Lichtdesign wird von Franz Peter David entworfen, das Tondesign von Tony Meola. Oliver Teichmann fungiert als Regieassistent, Adrian Manz und Walter Lochmann dirigieren das Stück und Robert Wann leitet die Produktion.<sup>955</sup>

In der Rolle des Menschen Wolfgang Amadeus Mozart ist Yngve Gasoy-Romdal zu sehen, sein Genie wird alternierend von Alma Hasun, Simon Schober oder Alexej Solovjov gespielt. Thomas Borchert verkörpert den Vater Leopold, Uwe Kröger den Fürsterzbischof Colloredo. Wolfgang's Frau Constanze ist Ruth Brauer, seine Schwester Nannerl Caroline Vasicek. Als Cäcilia Weber – seine Schwiegermutter – treibt Eva Maria Marold ihr Unwesen. Lenneke Willemsen mimt die Baronin von Waldstätten, Boris Eder den Theaterprinzipal Emanuel Schikaneder. Graf Arco wird dargestellt von Dennis Kozeluh. Corinna Porr, Lia Anders und Tina Schöltze schlüpfen in die Rollen der Weber-Schwestern, ihren Vater Fridolin Weber gibt Hans

---

<sup>952</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 98

<sup>953</sup> Vgl. Poysdorfer, Verena: *Mozartmania – Come and rock me! Mozart, die Zauberflöte und das Musical*. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2002, S. 73

<sup>954</sup> Kunze, Michael zitiert nach Hofstetter, Heidrun: *Die Kunst des Lebens*. Bühne, 9/1999, S. 36

<sup>955</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): *Programmheft Mozart!*. 1999, o. S.

Steunzer. Helmut Ettl und Carin Filipcic zeigen sich zu Beginn des ersten und zweiten Aktes als Dr. Mesmer und Constanze Nissen.

In 421 Vorstellungen erleben 420.000 Menschen das Stück im Theater an der Wien. Außerdem wird es in der Saison 2001 / 2002 in Hamburg<sup>956</sup>, 2002 in Japan<sup>957</sup> – Tokio und Osaka – und Schweden – Karlstad – und seit dem Jahr 2003 ebenso in Budapest aufgeführt.<sup>958</sup> Eine konzertante Fassung wird im Februar 2006 im Raimund Theater dargeboten. In Deutschland ist es 2008 in Zwickau, Plauen, Tecklenburg sowie 2009 in Lohne zu sehen. Die koreanische Fassung von *Mozart!* feiert ihre Premiere am 20. Januar 2010 in Seoul.<sup>959</sup>

#### 4.6.2 Entstehung

Schon fünf Jahre vor der Uraufführung des Musicals beginnen Komponist und Autor, sich mit dem Stück zu beschäftigen.<sup>960</sup> Drei Jahre später wird auch der Regisseur in die Arbeit involviert.

Ebenso wie bereits *Elisabeth* soll *Mozart!* als österreichisches Musical international vermarktet werden, darum ist es von großer Bedeutung, eine Handlung auszuwählen, die sowohl unmittelbar mit dem Land verbunden, als auch das Interesse anderer Länder zu locken im Stande ist.

Besonders schwierig stellt sich der Umgang mit dem Mozart-Stoff dar, weil das Musical abseits des verkitschten Klischees aber auch der Musik des Künstlers von seinem Leben erzählen möchte.<sup>961</sup> Der Komponist Sylvester Levay modifiziert daher nicht die Originalmusik Mozarts, sondern er schafft ein vom Original gänzlich unabhängiges musikalisches Werk. Nur an wenigen Stellen werden Zitate verwendet, wenn es die Dramaturgie verlangt. Mit seiner Tonsprache versucht Levay Mozart in die Gegenwart zu katapultieren, daher erinnert der Musikstil eher an Rockmusik als an die Klassik.<sup>962</sup> Das Stück soll eben nicht von der Musik des großen Komponisten handeln, sondern von seiner vielseitigen Persönlichkeit. So sagt auch Rudi

---

<sup>956</sup> Die Inszenierung sowie die Ausstattung werden nach amerikanischem Vorbild weiterverkauft und in Hamburg vom selben Team angepasst. Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 156

<sup>957</sup> 2005 läuft eine neue Spielserie an.

<sup>958</sup> Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 155

<sup>959</sup> Vgl. <http://www.musicalvienna.at/index.php/de/aktuelles/article/49296> sowie <http://www.dramamusicals.de/>

<sup>960</sup> Vgl. Müller / Stangl, a.a.O., S. 100

<sup>961</sup> Vgl. ebenda, S. 110

<sup>962</sup> ORF: Making of Mozart!. ORF, Wien, 26.10.1999

Klausnitzer vor der Premiere: „Ich habe alles versucht, damit uns keiner vorwerfen kann, wir vergreifen uns an Mozart.“<sup>963</sup>

Die Beschäftigung mit der Figur Wolfgang Amadeus Mozart führt zu einer intensiven Auseinandersetzung mit der Biographie des Komponisten, die – wie Kunze betont – nicht leicht zu erfassen ist, vor allem weil in der Literatur viel über das Leben Mozarts gemutmaßt wird.<sup>964</sup> Beschreibungen seiner Psyche werden von den *Da-Ponte-Opern* abgeleitet. Kunze sichert zu, in seinem Werk eine authentische Mozartfigur herstellen zu wollen, aber gleichzeitig gesteht er, dass er nicht alle seine Behauptungen auch untermauern könne.<sup>965</sup> Mozarts persönliche Briefe liefern zudem ein anschauliches Charakterbild eines Menschen, das viele verschiedene Facetten hat.<sup>966</sup>

*„Die Briefe des Knaben und Mannes Mozart in ihrer ungeheuren Direktheit, ihren Clowns-Späßen, ihren Schmeicheleien, ihrer Abwesenheit jeglicher Scham, ihren tollen Invektiven, vor allem aber in ihrer Bewußtheit (die sich so gerne unschuldig gibt), fassen uns noch heut an der Brust als wären wir ihre Zeitgenossen.“<sup>967</sup>*

Auch die Mythen rund um den berühmten Komponisten dienen Kunze als Quelle. So beginnen beide Akte des Musicals am Friedhof, wo die Witwe Mozarts gemeinsam mit dem Arzt Dr. Mesmer nach dem Grab suchen und es nicht finden können, weil es – durch das Versäumnis der Constanze – kein Kreuz hat. Im Stück findet Mesmer schließlich den Kopf. Realitätskonform kennt Constanze die Grabstätte ihres verstorbenen Mannes nicht, denn weder sie noch sonst jemand hat der Beisetzung beigewohnt. Lediglich der Totengräber, der den Kopf für sich behält, kann den Ort benennen, doch er stirbt, ehe ihn Constanze danach fragen kann.<sup>968</sup> Außerdem werden mittellose Verstorbene in dieser Zeit nach Josephinischer Anordnung in

---

<sup>963</sup> Vgl. ORF: Making of Mozart!. ORF, Wien, 26.10.1999

<sup>964</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 99

<sup>965</sup> Hofstetter, Heidrun: Die Kunst des Lebens. Bühne, Nr. 9/1999, S. 36

<sup>966</sup> Vgl. Kunze, Michael zitiert nach Zarges, Torsten: Erst Kaiserin Elisabeth, jetzt Mozart. Michael Kunze im Gespräch mit Torsten Zarges. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 79, S. 14f, Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 99

<sup>967</sup> Jacob, Heinrich Eduard: Mozart oder Geist, Musik und Schicksal. Verlag Heinrich Scheffler, Frankfurt am Main 1955, S. 125

<sup>968</sup> Vgl. Hamann, Brigitte: Mozart: sein Leben und seine Zeit. Überreuter, Wien 2006 nach Hamann, Brigitte: Nichts als Musik im Kopf. Überreuter, Wien 1990

Massengräbern beerdigt, was die Suche nach dem Totenschädel Wolfgang Amadeus Mozarts deutlich erschwert.<sup>969</sup>

Weiters bezieht Kunze sich bei der Entstehung des Requiems im Auftrag eines geheimnisvollen Boten auf die mysteriöse These Franz Xaver Niemetscheks, welcher einen Zusammenhang zwischen dem Boten, dem Requiem sowie dem Tod Mozarts sieht<sup>970</sup>, denn genau diesen Boten lässt er im Musical auftreten. Und Kunze legt dem Bühnen-Mozart die Worte Niemetscheks<sup>971</sup> sowie Sophie Haibels<sup>972</sup> in den Mund<sup>973</sup>:

*„Ich schmeck den Tod schon auf der Zunge. Mit mir dauert es nicht mehr lange. Das Requiem, an dem du schreibst, ist für mich bestimmt.“<sup>974</sup>*

In Anlehnung an die Theorie des Soziologen Norbert Elias lässt Kunze Wolfgang nicht an einem körperlichen Gebrechen sterben, sondern vielmehr an einem psychischen.<sup>975</sup> Denn der Komponist stirbt einsam und mit der Überzeugung gescheitert zu sein.<sup>976</sup> Sein Versagen ist begründet durch den ungelösten Konflikt mit dem Vater<sup>977</sup> sowie die Schuld gegenüber der großen Schwester, welche für ihn die eigene Zukunft geopfert hat. Tatsächlich gibt es allerdings keinen Beweis, sondern lediglich Verdacht auf die Glücksspielsucht des Komponisten.

Ebenso ungewiss ist es, ob einzig und allein Fürsterzbischof Colloredo daran liegt, Wolfgang keine fixe Stellung an seinem Hof zu gewähren, schließlich bringt er sich

---

<sup>969</sup> Vgl. hiezu Kerschner, Roswitha: Der Umgang mit Krankheit, dem Sterben und dem Tod in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2005, S. 115

<sup>970</sup> Vgl. Niemetschek, Franz Xaver: Ich kannte Mozart. Die einzige Biografie von einem Augenzeugen. Herausgegeben und kommentiert von Josef Perfahl, Wiedergabe des Erstdrucks von 1798 samt den von E. Rychnovsky in seinem Nachdruck 1905 erstellten Lesarten und Zusätzen der zweiten Auflage von 1808, Langen Müller-Verlag, München 2005, S. 50 sowie Müllner / Stangl, a.a.o., S. 112

<sup>971</sup> Vgl. Niemetschek, a.a.O., S. 50

<sup>972</sup> Sophie Haibel berichtet 34 Jahre nach Mozarts Tod: „(...) ich habe ja schon den Todten schesmack auf der Zunge, und wer wird den meiner Liebsten Constance beystehen wen Sie nicht hier bleiben (...).“ In: Mozart, Wolfgang Amadeus: Mozart – Briefe und Aufzeichnungen. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Band IV: 1787-1857, 2. Auflage, Bärenreiter Verlag, Kassel u. a. 1991, S. 464

<sup>973</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 112f

<sup>974</sup> Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Libretto Mozart!. Edition Butterfly, München, 1999, S. 93

<sup>975</sup> Vgl. Elias, Norbert: Mozart. Zur Soziologie eines Genies. herausgegeben von Michael Schröter, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 9ff und S. 94; „Die Suche nach Liebesbeweisen, nach Zuneigung und Freundschaft, hinter der man ein Stück Selbsthaß, das Gefühl, nicht liebenswert zu sein, erahnt, blieb einer seiner beherrschenden Züge.“ Elias, a.a.O., S. 94

<sup>976</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 113f

<sup>977</sup> An dieser Stelle dramatisiert Kunze den Vater-Sohn-Konflikt, denn Berichten zufolge sei Leopold Mozart gegen Ende seines Lebens mit dem Schaffen seines Sohnes zufrieden gewesen. Vgl. Hamann, 2006, a.a.O., S. 14

durch sein hochmütiges und selbstgerechtes Wesen selbst in diese Lage. Hier ist daher die Intention des Autorengespanns offensichtlich, keine Dokumentation herzustellen, sondern eine nachvollziehbare Geschichte mit ausgereiften Figuren.<sup>978</sup>

Die Mozartfigur ist ähnlich der von Shaffers Amadeus, denn sie ist genial, naiv und verrückt zugleich – im Musical kommen diese Charaktereigenschaften im Lied „Sauschwanz von Drecken“ am besten zur Geltung. Und dennoch ist er ebenso melancholisch und depressiv<sup>979</sup>.

In der Sendung „Making of Mozart!“ erzählt Michael Kunze:

*„Das was ich hier mache, ist ein kleines Aufbrechen dieser Verkrustungen im Bild Mozarts, aber ich glaube nicht, dass ich völlig neue Interpretationen bringe. (...) Was ich aber hoffentlich bringe – auch mit den Möglichkeiten des Musiktheaters – ist eine sehr viel stärker empfundene Nähe zu dieser Figur, sodass der Zuschauer aus dem Theater gehen und sagen kann: Ich hab’ den lebendigen Mozart erlebt.“<sup>980</sup>*

Der Autor betont vor allem die Funktion des Rufzeichens im Titel, das „(...) für die Befehlsform [stehe], [es] hat aber nicht nur etwas Drohendes, sondern auch etwas Erwartungsvolles (...)“.<sup>981</sup> Außerdem deute es die Idolisierung an, denn die Menschen rufen quasi nach Mozart.<sup>982</sup>

### 4.6.3 Synopsis

An einem kühlen Herbstabend des Jahres 1809 suchen der Arzt Anton Mesmer und Constanze Nissen das Grab ihres verstorbenen Mannes. Mesmer erinnert sich daraufhin an das Wunderkind. Klänge aus der Vergangenheit ertönen und die Handlung wird nach Wien im Jahre 1768 versetzt, wo Leopold Mozart seine Kinder als Attraktion vorführt und beim Publikum unterschiedliche Reaktionen auslöst. Später als junger Mann muss er bald lernen, dass seine Wunderkindtage vorüber

---

<sup>978</sup> Vgl. Müller / Stangl, a.a.O., S. 114f

<sup>979</sup> Historisch ist bestätigt: *“Er war gewiß nicht im klinischen Sinn manisch-depressiv, doch neigte er in seinen späten Jahren zunehmend einer der beiden extremen Verfassungen zu, er wurde reizbar und labil. Die zunehmende geistige Erschöpfung seiner letzten beiden Jahre muß manches anomale Verhalten, manchen „tic“ in ihm noch verstärkt haben, vielleicht bis zum objektiv schwer Erträglichen.“* Hildesheimer, Wolfgang: Mozart. 3. Auflage, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1991, S. 291

<sup>980</sup> ORF: Making of Mozart!. ORF, Wien, 26.10.1999

<sup>981</sup> Kunze, Michael zitiert nach Huber-Lang, Wolfgang: Blick hinter die Mozartkugel. Bühne 3/1998, S. 32

<sup>982</sup> Vgl. Huber-Lang, Wolfgang: Blick hinter die Mozartkugel. Bühne, Nr. 3/1998, S. 32 sowie Poysdorfer, a.a.O, S. 73f

sind. Sein Genie – das ständig komponierende, ewige Porzellankind – verfolgt Wolfgang wie ein Schatten in allen Lebenslagen. Wolfgang entwickelt sich zum Rebellen, der weder dem strengen Vater noch dem Herren Fürsterzbischof Colloredo gehorchen will. In einer provozierten Situation quittiert der junge Mozart seinen Dienst am Salzburger Hof und meint sich dadurch von den Fesseln befreit und eine bessere Zukunft in verschiedenen Städten vor sich zu haben. Der sorgenvolle Vater schickt seine Frau mit dem Sohn nach Paris, während Leopold mit Nannerl in Salzburg bleiben. Doch sein verschwenderischer Lebenswandel und die Liebe zu einer Tochter der Familie Weber kosten der Familie viel Geld. Wolfgang und seine Mutter verarmen und schließlich stirbt sie in einem jämmerlichen Zimmer in Paris. Gebeutelt und gescheitert kehrt er heim und muss dort Spott ertragen. Leopold versucht den Sohn nun durch Schuldzuweisungen an sich zu binden, während die Baronin von Waldstätten ihn nach Wien bringen würde. Wenig später reist er gemeinsam mit Colloredo nach Wien, wo er wieder auf die Familie Weber trifft, sich in die flatterhafte Constanze verliebt und so erneut Leopolds Hoffnungen zerstört. Auch Nannerl, deren Heiratsgut der Bruder im Laufe der Zeit aufbraucht, äußert ihre Enttäuschung. Der endgültige Bruch mit Colloredo vollzieht sich mit einem Fußtritt. Bald erkennt der junge Mozart, dass er aber auch jetzt nicht frei sein kann, denn Amadé begleitet ihn Tag und Nacht wie ein Dämon, er muss sich seinem Genie unterordnen. Trotz seines inzwischen eingetretenen Erfolges und der Liebe zu Constanze fühlt er sich häufig einsam und unglücklich, ihre Vergnügungssucht verbessert seine Gemütslage auch nicht. Das schwierige Verhältnis zum Vater bekümmert ihn und als der Versuch die Gunst Leopolds wieder zu gewinnen scheitert, ist Wolfgang am Boden zerstört. Doch er weiß, dass sein Genie ihn verpflichtet, den Weg als Künstler weiter zu gehen. In den folgenden Jahren bewegt er sich zwischen Erfolg und Zerrissenheit, einem Leben in Reichtum und dem Konflikt mit dem Vater. Mit dessen Tod verliert er endlich die Möglichkeit zur Versöhnung. In dieser düsteren Lage begegnet er einem vermummten Mann, der ihn beauftragt, ein Requiem zu schreiben. Ebenso den Zauberflöten-Auftrag erhält er in diesen Tagen von Emanuel Schikaneder. Die Oper wird ein großer Erfolg, Amadé steht an seinem künstlerischen Zenit – im Gegensatz zu Wolfgang: er liegt im Sterbebett, während der gesunde Knabe am Bettrand das Requiem komponiert. Als er keine Tinte mehr hat<sup>983</sup>, sticht er seinem erwachsenen Ich „ (...) in den Arm, um

---

<sup>983</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Mozart!. 1999, o.S.

mit seinem Blut weiterzuschreiben.<sup>984</sup> Schließlich bohrt er ihm den Federkiel mitten ins Herz. Nun erscheinen die Wesen aus Mozarts Leben und rufen huldigend nach Mozart.<sup>985</sup>

#### **4.6.4 Mozart! als Dramamusical**

Bereits zu Beginn zeigt sich der Alb des Protagonisten: Wolfgang entspricht der Wunschvorstellung seines Vaters und ist bereits als Kind erfolgreicher Musiker. Dadurch wird seine Weltauffassung stark geprägt, denn er gewöhnt sich daran, eine personifizierte Attraktion zu sein, was ihm später zum Verhängnis werden wird. Außerdem trichtert ihm Leopold zu dieser Zeit schon ein, ständig neue Musik schaffen zu müssen, um leben zu können.<sup>986</sup>

Das auslösende Moment findet in „Der rote Rock“ statt. In seiner bisherigen Lebenszeit durfte Wolfgang immer auffällige Kleidungsstücke tragen, nun soll er sich allerdings unterwerfen und das auch in seiner Kleidung äußern. Er gehorcht dem Vater zwar, doch Enttäuschung und Wut – schließlich ist er ein genialer Musiker – machen sich in ihm breit. Nach Wolfgangs erstem Versuch aus seiner aufgezwungenen Welt auszubrechen, zeigt sich hier der erste Wendepunkt. Noch lässt er sich jedoch einschüchtern.

Der unerwartete Tod der Mutter führt zur ersten Schlüsselszene, denn er erfährt erstmals, wie es ist, einen geliebten Menschen zu verlieren sowie einsam und allein zu sein. Er sieht nun ein, dass seine Zeit als Wunderkind vorüber ist. Er zweifelt an seiner Lebensführung und vor allem spürt er plötzlich eine Kluft zwischen ihm und dem ständig komponierenden Kind.

Durch seine Entlassung von Colloredos Hof überquert Wolfgang den Point of no return – nun kann er nicht mehr umkehren. Er löst sich von seinen Wurzeln und Ketten und denkt, nun frei und unabhängig zu sein. Doch auch wenn er sich äußerlich emanzipiert hat, innerlich bleibt er an sein Genie gebunden. Die errungene Freiheit kann er nicht genießen.

---

<sup>984</sup> Knopf, Gerhard: Schöne Bilder, „ein bisschen für’s Hirn“ aber ein bisschen weniger für’s Herz. *Musicals*. Das Musicalmagazin, Heft 80, S. 6

<sup>985</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Mozart!*. 1999, o.S.

<sup>986</sup> Die Dramamusical-Merkmale in *Mozart!* sollen an dieser Stelle lediglich übersichtlich beschrieben sein, sie können bei Bettina Müllner und Astrid Stangl ausführlich nachgelesen werden.

Nun könnte er sich endlich befreit sehen, doch in dieser zweiten Schlüsselszene erkennt er, dass er nur mit der Gunst des geliebten Vaters wieder Glück finden kann. Dennoch muss er unbeirrt seinen Weg als Musiker gehen, daher wendet sich die Geschichte zum zweiten Mal in eine andere Richtung. Wolfgang darf sein Glück nicht mehr von anderen abhängig machen. Die Enttäuschung über den ungelösten Konflikt mit dem Vater wird ihn bis zu seinem eigenen Tode nicht mehr loslassen.

Der Protagonist wird mit der „Zauberflöte“ zum gefeierten Künstler. An diesem Höhepunkt zeigt sich, dass Wolfgang entgegen der väterlichen Prophezeiung ein berühmter Musiker geworden ist. Aus eigener Kraft und ohne Protektion hat er es geschafft. Nun kommt es zum „Showdown“. Leichenfledderer und Andenkensucher erscheinen am Grab des toten Musikers. Alle Wesen aus seinem Leben erscheinen wie aus dem Nichts rund um sein Totenbett: Die Realisierung zeigt den Widerspruch zwischen Wolfgang und dem Genie Amadé. Der Musiker ist an seinem Zenit angelangt, während der Mensch an seinen zwischenmenschlichen Beziehungen zu Grunde gegangen ist.<sup>987</sup>

#### **4.6.5 Inszenierung**

Das Musical nimmt Abstand vom bekannten Kitsch, wie er sich – vertreten durch die Mozartkugel oder diverse andere „Mozartmarken“ und „Mozartshops“ – in Österreich finden lässt. Auch mit der Mozartfigur aus Filmen wie *Amadeus*, *Wen die Götter lieben* oder *Reich mir die Hand, mein Leben* hat das Musical nichts gemeinsam.

Harry Kupfer erzählt die Geschichte – wie bereits in *Elisabeth* – in einer Rahmen- und einer Binnenhandlung. Knapp 20 Jahre nach dem Tod des Komponisten sucht der Arzt und Wissenschaftler Mesmer nach Mozarts Grab, um sein Genie zu erforschen. Die Geschehnisse am Friedhof jeweils am Beginn der Akte sowie im Finale des Musicals bilden die Rahmenhandlung. Dazwischen findet sich die eigentliche Story vor, nämlich die Musikerbiographie, die durch die Erinnerung Mesmers eingeleitet wird.

Die Trennung des Protagonisten von seinem eigentlichen Antagonisten – dem eigenen Genie – wird auf den unterschiedlichsten Ebenen sichtbar: das Porzellankind

---

<sup>987</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 117ff

Amadé im Rokokorock mit entsprechender historischer Mozart-Musik und der Mensch Mozart im punkigen Outfit und mit rockigen Balladen. Kupfer meint dazu:

*„Es wird ja zeitlos durch die Aufspaltung der Musicalfigur in Amadé und Wolfgang, der ist eigentlich dem heutigen Rocker näher als dem Klischeebild, das wir von Mozart haben. Und dadurch wird, glaube ich, der Vorgang oder die Story erkennbar als übertragbar in jede Zeit und jedes Genie in seiner Zeit wird mit der Gesellschaft zusammenstoßen, wird immer wieder Probleme haben und vor allem Probleme mit sich selbst.“<sup>988</sup>*

Überhaupt nutzt Harry Kupfer in der Darstellung der einzelnen Charaktere verschiedene musikalische, sprachliche sowie optische Erscheinungsbilder, um die Distanz untereinander zu verdeutlichen und er ergänzt diese Charaktere in ihrer hierarchischen Stellung durch die jeweiligen Positionen im Bühnenbild.

#### **4.6.6 Bühnenbild**

Die Drehzylinderbühne ist – einer Oktave entsprechend – in zwölf Tasten geteilt, an denen Noten angebracht sind. Diese Tasten sind je 11,5 Meter lang, einen Meter breit und können um die eigene Achse gedreht werden. Am äußeren Rand können sie bis zu einem Meter in die Tiefe sowie 3,6 Meter in die Höhe gefahren werden.<sup>989</sup> So werden Treppen erzeugt, die vor allem in Streitszenen zwischen dem Fürsterzbischof und Wolfgang die Hierarchie verdeutlichen sollen. Bereits in seinem ersten Auftritt wird Colloredo auf die höchste Stelle hochgehoben, wo er dann auf seine Dienerschar herunterblicken kann. Sinnbildlich fällt Mozart von dieser Treppe, als ihn Colloredo aus dem Dienst entlässt, und er landet ganz unten – auf der Straße. In der Maskenszene „Wer ist wer?“ bilden die Tasten einen sich bewegenden, bedrohlichen Boden.<sup>990</sup> Außerdem rotiert die Drehzylinderbühne und seiner Vorliebe für bewegliche Spiegelemente wird Schavernoch ebenso gerecht, wodurch historische Lokalitäten wie beispielsweise das Schloss in Salzburg noch prunkvoller erscheinen. Weiters verleiht die Verwendung der Spiegelwände dem „Zauberflöten-Melodram“, auf welches „Mozart, Mozart!“ folgt, eine besonders surreale und überirdische Atmosphäre. In der Zauberflötenszene imitiert Hans Schavernoch Karl Friedrich Schinkels Bühnenbild für die *Zauberflöte* aus dem Jahr 1816.<sup>991</sup> Die

---

<sup>988</sup> ORF: Making of Mozart!. ORF, Wien, 26.10.1999

<sup>989</sup> Vgl. Krzeszowiak, a.a.O., S. 216

<sup>990</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 150

<sup>991</sup> Am 18. Januar 1816 im Berliner Opernhaus „Unter den Linden“ uraufgeführt. Schinkels Bühnenbild ist derart imposant, dass es sehr oft als Vorlage verwendet wird.

Sternenhalle des Palastes der Königin der Nacht leitet über zu Mozarts Finale. Auf Schleierwänden werden Schinkels Bilder projiziert, um den überirdischen Charakter der *Zauberflöte* auszudrücken. Schavernoch ist es wichtig, mit seinem Bühnenbild eine eigene Interpretation<sup>992</sup> der Geschichte zu liefern. Daher verzichtet er auf naturgetreue Abbildungen, sondern entwirft ein stilisiertes Bühnenbild.<sup>993</sup>

Für die Entwicklung der Hauptfigur wichtige Szenen, wie „Warum kannst du mich nicht lieben?-Reprise“ oder „Wie wird man seinen Schatten los?“ spielen sich auf dunkler, kühler Bühne ab. Es werden keine Prospekte gezeigt, das Licht ist bläulich. Wolfgangs Inneres wird somit auf die Bühne reflektiert. Ab der Hälfte des Stückes wird diese Stimmung durch den überdimensionalen Totenkopf verstärkt. Erst in „Mozart, Mozart!“ offenbart sich der Sinn des Schädels: Amadé sitzt komponierend auf ihm und wird von den übrigen Figuren bestaunt, während Wolfgang durch den Totenschädel repräsentiert wird. Er deutet auf den nahenden Tod hin. Bereits eine Szene später stirbt der Mensch Mozart.<sup>994</sup>



Abb. 23: Salzburg-Prospekte

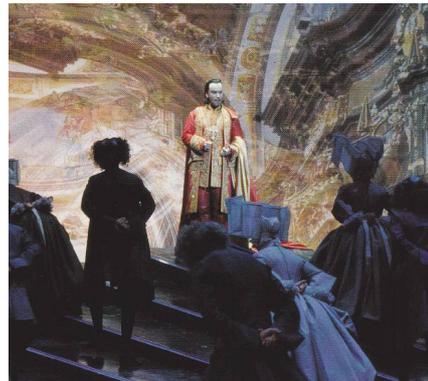


Abb. 24: Fürsterzbischof Colloredo mit Dienerschar

#### 4.6.7 Kostümbild

Yan Tax schafft mit seinen stark differenzierenden Kleidern und Perücken ein mannigfaltiges Kostümbild. Besondere Unterschiede finden sich in der Darstellung von Mensch und Genie Wolfgang Amadeus Mozart. Während Amadé das

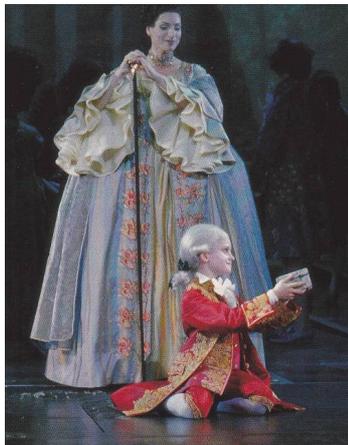
<sup>992</sup> Vgl. Hofstetter, Heidrun: In Mozarts Universum. Bühne, 10/1999, S. 11f

<sup>993</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 150f

<sup>994</sup> Vgl. ebenda, S. 152f

klischeehafte Wunderkind mit weißer Puderperücke und Rokorock<sup>995</sup> jenes Bild Mozarts ausdrückt, das allseits bekannt ist, trägt Wolfgang eine punkartige Revolutionsfrisur und moderne, konventionslose Kleidung. Somit ist er in seiner Erscheinung dem Publikum näher als jede andere Figur im Stück. Konträre Farben unterstreichen zudem seinen Charakter. Ebenso groß ist der optische Unterschied zum Vater Leopold, der in unauffälligem Grau und Schwarz den braven Untertan verkörpert. Nannerl trägt zu Beginn milde Farben, nach Leopolds Tod jedoch bloß noch Schwarz. Constanzes Funktion als Spiegelfigur wird auch in ihrem Kostüm ersichtlich, sie trägt in „Irgendwo wird immer getanzt“ einen Mantel über dem langen Kleid. Die Aura der Baronin von Waldstätten wird durch satte Gelbtöne unterstrichen.

Wolfgangs Kleidung verdunkelt sich im Lauf der Geschichte, bis er in seiner Sterbeszene wieder in Weiß<sup>996</sup> auftritt.<sup>997</sup> Die Familie Weber zeichnet sich durch schrille Kleidung im Patchworkstil und verrückte Perrücken aus, wodurch die optische Distanz zu der ordnungsliebenden Familie Leopold Mozarts bewirkt wird.



**Abb. 25: Baronin von Walstätten und Amadé**

---

<sup>995</sup> Dieser Rock entspricht genau jenem Rock, den Wolfgang in „Der rote Rock“ tragen möchte, bloß in kleinerer Version. Der historische Wolfgang Amadeus Mozart trägt dieses Kleidungsstück als Kind beim Besuch der Kaiserfamilie. Vgl. Hamann, Mozart, a.a.O., S. 26

<sup>996</sup> Diese optische Umsetzung ähnelt der von *Elisabeth*, wo die Hauptfigur auch allmählich dunklere Kleider trägt und nach ihrer Ermordung in Weiß gehüllt erscheint.

<sup>997</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 154f



Abb. 26: Wolfgang und Nannerl



Abb. 27: Cäcilia Weber

#### 4.6.8 Choreographie

Dennis Callahans Bewegungsvokabular „kommt einem irgendwie bekannt vor“<sup>998</sup> Die Dienerschar am Salzburger Hof erledigt ihre Arbeit – ähnlich wie in *Elisabeth* – mit abgehakt und mechanisch wirkenden Bewegungen, die Angst vor dem Herrn ist ihr sichtlich ins Gesicht geschrieben. Als dieser endlich erscheint, tritt er mit selbstbewusstem und geschmeidigem Gang auf. Körperbeherrschung und Selbstdisziplin bestimmen Colloredos äußere Erscheinung. Ihm gegenüber steht der wenig beherrschte Wolfgang, der eben „ruckt und zuckt“<sup>999</sup>, der vor Freude springt und nicht eine Sekunde still stehen kann. Somit entspricht er auch nicht den Wünschen und Vorstellungen seines Vaters, der es gewohnt ist, nach obenhin zu buckeln, der Karriere wegen stets bedacht und vornehm zu wirken – das Porzellankind, das am Rand sitzt und immerzu komponiert hingegen schon. Ebenso die adelige Baronin von Waldstätten entspricht dieser Welt von bewegungsmäßiger Disziplin. Sie schwebt förmlich über die Bühne, wodurch sie ihre überirdische Art bekräftigt.

Gänzlich anders zeigt sich die Familie Weber, die auch in ihren Bewegungen schlampig und ungehalten agiert. Schnelle, unvorhergesehene Bewegungen, die sich im Gesang wiederholen, charakterisieren die Wanderleute.

In den Ensemblenummern werden die Positionen des Volkes zu Mozart dargebracht: die Dienstboten sehen Wolfgang als einen von den ihren, der es sich anmaßt, besser zu sein. Sie zeigen ihm die kalte Schulter und deuten Fußtritte an. Ebenso die Wiener

---

<sup>998</sup> Knopf, Gerhard: *Schöne Bilder*, „ein bisschen für’s Hirn“ aber ein bisschen weniger für’s Herz. *Musicals*. Das Musicalmagazin, Heft 80, S. 7

<sup>999</sup> Vgl. „Sauschwanz von Drecken“, *Mozart!*

Gesellschaft zeigt sich in den Ensemblenummern steif, ruckartig und abweisend. Am Ende zeigen sie stehend ihre Bewunderung für das Wunder Mozart.

#### 4.6.9 Musik

Wie bereits erwähnt erklingen in der musikalischen Biographie nur selten Kompositionen von Mozart selbst. Originale Musik wird lediglich kurz zitiert, wenn die Figur auf der Bühne musiziert, komponiert oder sich inspirieren lässt, schließlich soll die Reaktion der Mozartschen Zeitgenossen auf seine Musik in den Mittelpunkt gerückt werden und nicht die Musik selbst. Das erste Zitat findet sich bereits in der ersten Szene, die „Vierte Variation in G-Dur für Piano“ (KV 24) führt die Geschichte in die Wunderkindzeit ein. Amadé spielt während des Songs „Was für ein Kind“ einige Takte aus dem „Allegro für Cembalo in C-Dur“ (KV 5a/9a). Um zu zeigen, wie grandios der kleine Knabe auf der Violine ist, ertönt die „Sonate für Cembalo, Violine und Cello in B-Dur“ (KV 15). Als Colloredo den aufmüppigen Mozart entlässt, wirft dieser ihm eine neue Komposition entgegen. Dabei handelt es sich um die ‘Serenata Notturna’ (KV 239), deren Dritter Satz, das Rondeau, in der Folge zu hören ist. In Paris komponiert er die „Symphonie Nr. 31 ‘Paris’ in D-Dur“ (KV297), deren Erster Satz an dieser Stelle die Geschichte musikalisch unterstützt. Als Wolfgangs Mutter stirbt, ertönen die Takte 46 bis 48 aus dem Introitus des „Requiem in d-Moll“ (KV 626). Noch einmal erklingt es, wenn Wolfgang seinen eigenen Tod am Ende des Stückes ahnt. Als Amadé im Salzburger Dom komponiert, spielt er die letzten 40 Takte der „Sonate Nr. 17 für Orgel und in C-Dur“ (KV 336/336d). Der zweite Akt beginnt wie der erste wieder am Friedhof. Um die Handlung wieder in die Vergangenheit zu versetzen, erklingt das „Klavierkonzert Nr. 9 in Es-Dur“ (KV 271). Bei Colloredos Erkenntnis über die Genialität des Komponisten ertönt das „Klavierkonzert Nr. 20 in d-Moll“ (KV 466). Wenn Wolfgang sich mit Amadé in das Gartenhäuschen zurückzieht, um dort „Die Zauberflöte“ (KV 620) zu komponieren, ist diese auch akustisch gegenwärtig, außerdem werden während ihrer Arbeit an verschiedenen Stellen die Serenade für Streichquartett und Bass „Eine kleine Nachtmusik“ (KV 525), die Ouvertüre zu „Die Entführung aus dem Serail“ (KV 384) sowie die Ouvertüre zu „La clemenza di Tito“ (KV 621) angespielt.<sup>1000</sup>

---

<sup>1000</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Klavierauszug Mozart!. Edition Butterfly Roswitha Kunze, Wien, 1999; <http://www.musikarchiv-online.de/klassik/komp/mozart/kv.htm>

Sylvester Levay gibt den Charakteren unterschiedliche musikalische Stile um die Distanz zwischen Protagonist, Antagonisten und der Gesellschaft deutlich hervorzuheben.

### **Instrumentierung**

Das Orchester besteht aus sieben Violinen, zwei Violen und zwei Celli. Die Bläsergruppe setzt sich zusammen aus einer Flöte, einer Klarinette, einer Oboe, zwei Saxophonen, einem Fagott, zwei Hörnern, zwei Trompeten, einer Posaune sowie einer Bassposaune, wodurch den elf Streichern zwölf Blasinstrumente gegenüberstellen. Hinzu kommen eine Harfe, vier (!) Keyboards, mit welchen das historische Instrumentarium wie Spinett und Cembalo nachgeahmt wird, eine Gitarre, ein Bass, Percussions und Drums.<sup>1001</sup>

### **Stimmen**

Wolfgang singt einen Tenor mit rockiger Färbung, Leopold ist ein Charakterbariton, Coloredo singt einen Rocktenor, Constanze ist ein Pop-Sopran, Nannerl ein lyrischer Sopran, Cäcilia Weber ein Mezzo beziehungsweise Spielalt und die Stimme der Baronin von Waldstätten ist als Alt zu klassifizieren.<sup>1002</sup> In den Ensemble- und Chornummern wirken Mitglieder des Arnold Schönberg-Chores mit.<sup>1003</sup>

### **Leitmotive**

Levay gibt den Figuren eigene ausdrucksstarke Songs, welche durch Stil, Gesang und Instrumentierung die Diskrepanzen unter den Figuren kennzeichnen. Außerdem lässt er in derben chansonartigen Liedern wie im Solostück Schikaneders „Ein bisschen für's Hirn...“ oder in „Eine ehrliche Familie“ unkonventionellere Sichtweisen zum Vorschein kommen.

### **Wolfgang's Motive**

In den Liedern Wolfgang zeigt sich sein launenhafter Charakter, der in einem Moment glücklich zu sein scheint, wenig später jedoch am Sinn seines Lebens zweifelt.

---

<sup>1001</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Mozart!. 1999

<sup>1002</sup> Vgl. Kräft Klaus-Dieter (Hg): Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 86, S. 33

<sup>1003</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Mozart!. 1999

a) „Warum kannst du mich nicht lieben?“

Wolfgangs ständige Suche nach Liebesbeweisen wird durch dieses Motiv ausgedrückt. Bereits im ersten Drittel des ersten Aktes in „Ich bin ich bin Musik“ zweifelt er aufgrund seines Konflikts mit Leopold an dessen Liebe. Das traurige in g-Moll gehaltene Thema wird von Klavier und sprunghaften Keyboardachteln begleitet und erklingt zunächst noch eher zaghaft.<sup>1004</sup>



Im Mittelteil wird sich der junge Mozart darüber bewusst, dass er für seine Musik lebt und kein anderer Mensch sein kann. Dieser Teil ist weitaus fröhlicher und zuversichtlicher und steht deshalb in B-Dur. Allmählich gewinnt er an Selbstbewusstsein – musikalisch durch Einsätze der verschiedenen Instrumente ausgedrückt. Beide Parts werden nocheinmal wiederholt, ehe das „Warum kannst du mich nicht lieben?“-Motiv am Ende dieses Songs in B-Dur endet: noch hofft Wolfgang, „ (...) dass man mich ein bisschen lieb hat wie ich bin.“<sup>1005</sup>

Das nächste Mal ist das Thema in fröhlicher Manier zu hören, wenn Wolfgang seine zukünftige Frau kennenlernt. Es lautet nun „Weil du so bist wie du bist“ und deutet darauf hin, dass er nun jemanden gefunden hat, der ihm bedingungslose Liebe entgegen bringt. Als Leopold seinen Sohn in Wien besucht und es wieder zu einem folgenschweren Missverständnis kommt, vollzieht sich der Bruch zwischen den beiden endgültig: Wolfgang weiß nun, dass er den Wünschen des Vaters niemals entsprechen kann. Doch er ist sich auch seiner Verantwortung als Genie bewusst und weiß, dass er für die Musik andere Wege gehen muss. Diese emotionale Zerrissenheit drückt sich durch die ständigen Wechsel zwischen G-Dur und der Paralleltonart e-Moll aus. Auch in diesem Song wird Wolfgang von Achteln am Cembalo begleitet, ehe zunächst der Streicherscore und allmählich der Rest des Orchesters einsetzt. Die Erkenntnis stellt den Höhepunkt des Themas dar und wird von lauten Trompetenklängen hervorgehoben. Ab diesem Zeitpunkt wird das Thema in B-Dur geführt.

---

<sup>1004</sup> Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Mozart! Songbook. Edition Butterfly Roswitha Kunze, Grünwald 2000, S. 6, T 14-17; Das abgebildete Notenbeispiel entspricht jenem Motiv in e-Moll im zweiten Akt.

<sup>1005</sup> Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Mozart! Songbook, a.a.O., S. 10

b) „Was für ein grausames Leben“ – das Todesthema

Das düstere Motiv zeigt Wolfgangs Umgang mit dem plötzlichen Tod der Mutter. Ein dunkler Synthesizerklang und die Streicher-Sechzehntel in d-Moll zeigen seinen plötzlichen Sinneswandel. Posaunen- und Trompetenklänge besiegeln die Brutalität des irdischen Lebens und klingen wie unheilverheißende Fanfaren. Die Sechzehntel enden mit dem Beginn des Refrains<sup>1006</sup>, die Streicher unterstützen nun die Melodieführung.



Die zweite Strophe ertönt um einen Ganzton höher in e-Moll. Im in B-Dur gehaltenen Mittelteil resigniert der junge Mann: „Und wir lernen, bis wir dumm sind. Und wir reden, bis wir stumm sind. Und wir fressen, bis wir kotzen.“<sup>1007</sup> Danach erklingen Refrain und Schlussteil in e-Moll, das Finale wird allerdings in die Paralleltonart G-Dur moduliert. Violinen, Trompeten und Posaunen markieren durch Synkopen die verschobene Ansicht des jungen Musikers. Auch beim unerwarteten Tod des Vaters hadert Wolfgang in diesem Thema mit der Welt. Das Todesthema erklingt ein letztes Mal, wenn er selbst stirbt.

c) „Sauschwanz von Drecken“

Das in B-Dur gehaltene fröhliche Mummenschanzlied zeigt Wolfgangs Charakter, der neben der ernsten Musik auch offen für derbe Scherze ist. Es bildet nicht nur in seinem Wesen einen Kontrast zu den anderen Songs, sondern auch musikalisch ist es ungezwungen, die Klavierbegleitung klingt an manchen Stellen beinahe jazzig. Wortlautmalerei durch ordinäre Reime und Trompetensoli prägen diesen Song.

d) „Wie wird man seinen Schatten los?“

Nach Wolfgangs Entlassung aus Colloredos Dienst fühlt er sich zunächst befreit, doch schnell wird ihm klar, dass sein Genie ihn niemals freilassen wird, es verfolgt ihn wie einen Schatten. Eingeleitet von Achteln am Keyboard und in Begleitung von Klavier und Streicherakkorden ist die in e-Moll gehaltene Tonfolge zunächst zaghaft.

<sup>1006</sup> Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Mozart! Songbook, a.a.O., S. 24, T 16-19

<sup>1007</sup> Ebenda, S. 26

Wenn Wolfgang das Motiv singt, übernehmen die Streicher die bedrückenden Achteln aus der Einleitung: die Musik hält den Menschen gefangen. Auch im Libretto vollzieht sich ein Kampf zwischen Mensch und Musikus: „Was ist die schönste Sinfonie gegen einen weichen Busen?“<sup>1008</sup> Ein Chor von Schatten tritt auf, der sein besiegeltes Schicksal erahnen lässt: vor seinem Schatten kann der Mensch niemals fliehen.<sup>1009</sup>



Der Schattenchor übernimmt im dritten Refrain die Melodieführung, während Wolfgang sich durch kontrastierende Ausrufe gegen diese Schatten zu wehren versucht. Teilweise wird dieser Gegenpart im Falsett gesungen, wodurch die ausweglose Situation eindeutig erkennbar wird. Das Schattenmotiv erklingt das nächste Mal, wenn Wolfgang stirbt. Klavierakkorde in langsamen Abständen ahmen eine Totenglocke nach, in die schließlich der Chor das Motiv hinein singt. Nun zeigt sich, dass der Chor aus Mozarts Zeitzeugen besteht. Sie äußern nun ihre Sicht über Mozarts Leben. Der unsterblich gewordene Wolfgang Amadeus Mozart jedoch wehrt sich wiederum durch kontrastierende Ausrufe.

Constanze: „Irgendwo wird immer getanzt“

Das einzige Solo von Wolfgangs Frau offenbart ihren undisziplinierten Lebenswandel. Die unbekümmerte aber dennoch etwas melancholische Stimmung wird durch d-Moll ausgedrückt: Constanze weiß über ihre nicht vorhandenen Hausfrauenqualitäten bestens Bescheid, möchte daran aber nichts ändern. Die Strophe wird zunächst vom Klavier begleitet, erst spät setzen die Streicherakkorde ein. Allmählich beginnen auch die anderen Instrumente – vor allem der Bass mit seinen Achtelakkorden bestimmt von nun an das Wesen dieses Songs.<sup>1010</sup>



<sup>1008</sup> Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Mozart! Songbook, a.a.O., S. 52

<sup>1009</sup> Ebenda, S. 51 f, T 22-30

<sup>1010</sup> Ebenda, S. 66, T 29-32

Im letzten Refrain markieren Trompetensoli die Melodie, ehe das Lied wieder nur aus Gesang und Klavierbegleitung besteht.

### Liebesmotiv

In „Dich kennen heißt dich lieben“ schwören Wolfgang und Constanze sich ewige Liebe. Ein Keyboard leitet den Song mit glockenähnlichem Klang in A-Dur ein, ehe Wolfgang zu singen beginnt. Sein Refrain<sup>1011</sup> erklingt in C-Dur und wird vom Streichregister unterstützt.



Constanze singt in E-Dur, zu den Streichern tritt nun der Rest des Orchesters hinzu. Ihr Refrain erklingt in G-Dur, Wolfgang singt eine Gegenstimme. Im finalen Refrain singen die beiden gemeinsam zweistimmig in C-Dur, ein Trompetensolo besiegelt den Liebesschwur.

### Wolfgang und Nannerl – „Der rote Rock“

Zu Beginn des Stückes charakterisiert „Der rote Rock“ die glückliche „Klimperkinderzeit“. Gemeinsam schwelgen Nannerl und Wolfgang in Erinnerungen, doch sie sind nun am Beginn eines neuen Lebensabschnittes. Musikalisch wird diese Jugendzeit durch die Staccatoachteln am Klavier ausgedrückt, die Bläsergruppe variiert über die Melodie und die Streicher bilden einen Kontrapunkt. Diese Tonfolge tritt in weiteren zwei Szenen auf, nämlich im Lied „Eine ehrliche Familie“, wenn sich die dunkle Stimmung, ausgelöst durch plumpe Zirkusmusik – mit der Einladung Fridolin Webers, Teil der Familie zu sein, offenbart. Wieder beginnt eine neue Phase in seinem Leben: er lernt seine zukünftige Familie kennen. Allmählich und vor allem durch die Zuneigung zu Aloysia nimmt Wolfgang die Webersche Musik an und zeigt somit seine leichte Beeinflussbarkeit. Ein drittes Mal erklingt die Melodie von „Der rote Rock“, wenn er und Leopold Mozart in ein Wiener Kaffeehaus eintreten und er vergeblich versucht, mit seinem Vater Frieden zu schließen.<sup>1012</sup>

<sup>1011</sup> Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Mozart! Songbook, a.a.O., S. 57f, T 24-32

<sup>1012</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 139f

## Leopold Mozart-Motive

Der besorgte Vater erhält zwei Solonummern, in denen er den Sohn zu Gehorsam und Bescheidenheit ermahnt, um ihn vor dem Bösen zu bewahren. In „Niemand liebt dich so wie ich“ versucht er Wolfgang an sich zu binden, indem er ihm einredet, nicht selbstständig und erwachsen genug zu sein, um alleine in die Welt zu ziehen. Leopolds Figur ist geprägt von Klavier- und Celliklängen. Er ist der bodenständige, traditionsverhaftete Musiker, der seinem Herrn brav gehorcht und niemals aufbegehrt. Er hofft vergeblich, dass sein Sohn bei ihm bleibt, um von hier aus die Welt zu erobern. In „Schließ dein Herz in Eisen ein“ gibt Leopold Mozart dem jungen Musiker Ratschläge mit auf die Reise. Die Strophe wechselt zwei Mal von C-Dur nach Es-Dur, ehe der Refrain<sup>1013</sup> über G-Dur nach a-Moll modulierend eingeleitet wird. Die vielen Tonartwechsel lassen sein unruhiges Gemüt leicht erahnen.



Strophe und Refrain werden in der gleichen Art und Weise wiederholt und münden schließlich in einen gesteigerten Refrain in cis-Moll. Der letzte Akkord allerdings – ein E-Durakkord – deutet auf Leopolds Hoffnung hin, Wolfgang könnte seine guten Ratschläge gehorsam befolgen. Das Motiv ist später zu hören, wenn Briefe von Wolfgangs Reise gelesen werden, dann erklingt das Thema erst im zweiten Akt wieder, wenn Wolfgang von einem schwierigen Rätsel träumt und ihm der Vater als des Rätsels Lösung erscheint: Leopold hält ihm vor, Wolfgang hätte ihm das Glück genommen. Obwohl es sich hier nur um einen Albtraum handelt, tritt der Vater-Sohn-Konflikt durch diese Szene noch mehr in den Vordergrund. Als Leopold stirbt, vernimmt Wolfgang während seiner Totenklage anschuldigende Worte des Vaters.

## Fürsterbischof Colloredo

Der Fürst tritt erstmals in „Wo bleibt Mozart?“ auf – ein E-Gitarrensolo markiert sein Erscheinen. Bereits in dieser ersten Begegnung mit Wolfgang stellt sich seine Antagonistenstellung deutlich heraus: sein Part erklingt in dunklem e-Moll, während Wolfgangs fröhliches Wesen hier von G- und B-Dur bestimmt ist. Wolfgangs

<sup>1013</sup> Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Mozart! Songbook, a.a.O., S. 20, T 24-27

Rausschmiss in „Ich bleibe in Wien“ mit einem Fußtritt wird wiederum von einem E-Gitarrensolo begleitet. Darin wird der Fall von oben nach unten lautmalerisch nachgebildet, am Ende sind die Drums zu hören. Fürsterzbischof Colloredo erhält neben dem charakteristischen Instrument ein eigenes Motiv, nämlich in „Wie kann es möglich sein?“ Das Motiv erklingt erstmals in „Mir ist er anvertraut“, wenn der Fürst seinen rebellischen Musikus trotz Gegenstimmen nach Wien mitnehmen möchte. Der Gelehrte weiß über das Wunder seines Genies Bescheid und sieht Wolfgang als sein Eigentum an. Das Motiv erklingt nach der Entlassung wieder, wenn er die Partituren Mozarts studiert und einen Weg sucht, Wolfgang wieder an sich zu binden. Colloredo hadert mit Gott und der Welt, denn er kann das Wunder der Musik nicht verstehen. Die E-Gitarre bestimmt auch den Klangcharakter dieses Liedes. Strophe und Refrain erklingen zunächst in f-Moll und werden dann um einen Ton erhöht: g-Moll.<sup>1014</sup> Eine Gegenmelodie in den Bassregistern bekräftigt die für ihn unverständliche Macht dieser Kunst. Das für diese Figur charakteristische E-Gitarrensolo erklingt im letzten Refrain<sup>1015</sup>.



„Gold von den Sternen“

Als Stück im Stück präsentiert sich die Parabel vom jungen Königssohn, der gegen den Willen des Königs aufbrechen muss, um sein Glück zu finden. Die Baronin von Waldstätten möchte mit dieser erzählenden Ballade Leopold überzeugen, den Sohn gehen zu lassen. Klavier und Keyboards lassen bereits die Einleitung überirdisch klingen. Die Strophen erklingen in C-Dur, die Refrains<sup>1016</sup>, die mit Harfenaufgängen geschmückt sind, in der Paralleltonart a-Moll.



In der Bridge soliert die Klarinette, ehe es zu einem großen Finale im gesamten Orchester kommt. Dieses Thema klingt bereits zu Beginn des Stückes als Underscore an, wenn das Wunderkind nach seinem Konzert erstmals auf die Baronin trifft.

<sup>1014</sup> Uwe Kröger – der erste Colloredo – behauptet im „Making of“ stolz, Levay habe ihm das Lied „Wie kann es möglich sein?“ extra in das Musical hineingeschrieben.

<sup>1015</sup> Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Mozart! Songbook, a.a.O., S. 74, T 25-27

<sup>1016</sup> Ebenda, S. 36, T 15-18

## Nannerl

Wolfgangs große Schwester ist eine eher unscheinbare Figur. Wie zu ihrer Zeit üblich steht sie im Schatten der männlichen Familienmitglieder. Ihre Solonummer „Der Prinz ist fort“ spiegelt ihre traurigen Gedanken über die verlorenen Kindertage wider. Das Lied steht in e-Moll und ist – wie auch die Songs ihres Vaters – von Klavier- und Celliklängen geprägt. Das Motiv erklingt im zweiten Akt wieder, wenn Wolfgang ihre Mitgift verspielt, sowie vor dem Finale, als der Prinz zum König geworden ist.<sup>1017</sup>



Die Nummer „Ah, das Fräulein Mozart“ wird verwendet, um die Zeit voranzutreiben. Während Nannerl am Markt einkauft, erzählt sie von den Reisen ihres Bruders. Ihre bewundernden Aussagen sind von nahezu kindlicher Natur.

Motive der Gesellschaft: a) „Was für ein Kind“

Die Ensemblenummer zeigt, wie Mozart seine Zeitgenossen mit seinem Genie zur gleichen Zeit begeistert und entsetzt. Der Epoche entsprechend wird der Chor im Refrain von einem Generalbass – Cembalo, Cello und Bassposaune – unterstützt. In der Strophe tritt erstmals Leopold – begleitet am für ihn typischen Klavier – auf. In der nächsten Strophe kontrastieren zuerst die Holzbläser dann die Bassposaune. Die letzte Strophe wird von der besorgten Nannerl variiert, worauf der Vater antwortet. Die Gesellschaft ist nun gespalten: man feiert das Wunderkind, während Leopold in den tiefen Registern als Kinderschänder bezeichnet wird.

b) „Hier in Wien“

In dieser Nummer wird Tratsch durch hastige Achtel und Synkopen musikalisch dargestellt. Die Wiener Gesellschaft lässt keine Zweifel daran, dass in Wien nur der tote Musiker erfolgreich sein kann, denn der Neid gönnt keinem anderen Erfolg. Der Refrain ist ein einstimmiger Chorus – die guten Damen und Herren sind sich einig, dass Mozart kein Glück in der Stadt haben wird.

---

<sup>1017</sup> Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Mozart! Songbook, a.a.O., S. 47, T 13-17

c) „Mozart, Mozart!“

Das Motiv erklingt erstmals nach dem Zusammentreffen mit der Baronin von Waldstätten – das Wunder dieses Knaben lässt bereits seine Unsterblichkeit erahnen. Später tritt es wieder auf dem Markt entgegen, wenn Graf Arco von Colloredos Machenschaften erzählt, die Wolfgangs Pläne eine Anstellung zu erhalten vereiteln. Der Ensemblesong fungiert als Conclusio des Stückes und gleichzeitig als Hymne: Mozart hat sich durch seine Musik über alle Kritiker hinweggesetzt und Unsterblichkeit erlangt. Das Lied in g-Moll schließt den mit „Was für ein Kind“ eröffneten Handlungsbogen. Es beginnt mit einzelnen Aussagen der Zeitgenossen über den Musiker und mündet in einen dreistimmigen Chorsatz: „Gott gab dieser Welt das Wunder Mozart.“<sup>1018</sup> Markant ist dabei der Ruf nach Mozart, der sich aus vier Akkorden zusammensetzt<sup>1019</sup>:



Dieser chorisch gesungene Ruf ist gleichzeitig das musikalische Logo des Musicals. Vorbereitet wird es durch die Aussagen der einzelnen Zeitgenossen. Die markierten Noten ergeben das Logo<sup>1020</sup>:



„Eine ehrliche Familie“ und „Ein bisschen für's Hirn und ein bisschen für's Herz“

Die Familie Weber präsentiert sich selbst in „Eine ehrliche Familie“ als Opfer der Gesellschaft, das durch gesellschaftliche Konventionen nur Leid erfährt und daher gar nicht mehr versucht, diesen zu genügen. Holzblasinstrumente und gedämpfte Trompeten geben dem andersartigen Song ihren besonderen Charme. Konträr erscheint der Swingteil, in dem die Weber-Töchter über die Alkoholprobleme der Mutter und die Gefängniszeit des Vaters berichten. Auch Schikaneders „Ein bisschen für's Hirn und ein bisschen für's Herz“ rechnet mit den Tücken des mondänen Wiener Lebens ab. Dieser fröhliche in F-Dur gehaltene Showstopper erscheint im

<sup>1018</sup> Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Mozart! Libretto. Edition Butterfly Roswitha Kunze, Grünwald 1999, S. 92

<sup>1019</sup> Kunze/ Levay: Mozart! Songbook, a.a.O., S. 88, T 39

<sup>1020</sup> Ebenda, S. 85, T 5-8

Charleston-Stil. Das große Orchesterfinale dieses Songs wird um einen Halbton erhöht und erklingt in Fis-Dur. Beide Nummern unterscheiden sich von allen übrigen im Musical *Mozart!*, denn sie deuten auf den schlechten Einfluss dieser Figuren auf den Menschen Mozart hin.

#### 4.6.10 Die Figuren

Der Komponist **Wolfgang** Amadeus Mozart wird in zwei verschiedene Persönlichkeiten geteilt: einerseits ist er der Mensch Wolfgang, der nicht nur komponieren und sein Leben dem Genie opfern möchte, auf der anderen Seite ist da aber Amadé, das Porzellankind, dessen Leben nur aus dem Schaffen neuer Musik besteht, das den Menschen Mozart nicht zur Ruhe kommen lässt.<sup>1021</sup>

Aber auch der menschliche Wolfgang hat viele Seiten: er ist zugleich der moderne, aufbegehrende Rebell und der nach Liebe Suchende. Dieser Kontrast wird bereits zu Beginn des ersten Aktes deutlich, als Mozart den neuen roten Rock erhält und nach der Konfrontation mit dem Vater nicht versteht, warum er ihn nicht so lieben kann, wie er ist. Besonders deutlich wird der Unterschied zwischen Wolfgang und Amadeus durch die äußere Erscheinung. Der Erwachsene trägt Rasterlocken, wilde Klamotten und erinnert eher an einen Rockstar als an den großen Maestro. Amadé hingegen ist das Sinnbild des jungen Mozarts – mit weißer Perücke und barocker Kleidung.

Auch die Sprache hebt Wolfgang von den übrigen Figuren ab. Im „Roten Rock“ begrüßt er seine Schwester folgendermaßen:

*„Heb den Arsch, Nannerl! Presto furioso. Vivat, vivat! Westerwärts, Schwesterherz! Es gibt was zum Glotzen-Protzen!“*<sup>1022</sup>

Durch das ganze Stück hindurch spricht Wolfgang in ordinären Reimen, wodurch seine Abgrenzung von der höheren Gesellschaft, wie sie vor allem durch den Fürsterzbischof Colloredo vertreten wird, abhebt.<sup>1023</sup>

Doch bereits wenige Augenblicke später – nach dem Streit mit dem Vater – zeigt sich der Komponist von einer gänzlich anderen Seite. Plötzlich ist er nicht mehr der

---

<sup>1021</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 111

<sup>1022</sup> Kunze / Levay: *Mozart! Libretto*, a.a.O., S. 14

<sup>1023</sup> Auch der historische Mozart spielt mit der Sprache. Kunze übernimmt diesen Sprachstil aus den Briefen an die Cousine Maria Thkla Mozart – „Bäsele“ genannt. Vgl. Jacob, 1985, S. 127f

spottende, rebellische Bengel, sondern der verletzte, emotionale Junge, der sich nach der Zuneigung seines Vaters sehnt. Zum ersten Mal wird Mozarts Weltbild angekratzt, als seine Mutter in Paris stirbt. Aus dem leichtsinnigen Knaben wird nun der depressive Mann, der nach dem Sinn des Lebens fragt.

In Wien setzt er sich zum ersten Mal gegen seinen Herrn durch, Colloredo entlässt ihn, nachdem der Musiker dem Fürsterzbischof buchstäblich gesagt hat, dass er auf ihn „scheiße“. Doch anstatt sich nun befreit zu fühlen, wird ihm wieder bewusst, dass ihn seine Kunst und somit **Amadé** niemals in Ruhe lassen werden. Dieses vom Vater abgerichtete Wunderkind hängt wie ein stummer Schatten an seinem Rockzipfel.

Von einer bisher nicht gekannten Seite zeigt sich Wolfgang, als er die leichtlebige Constanze Weber kennen und lieben lernt. Bei ihr kann er auch nur Mensch sein. Zum ersten Mal in seinem Leben kann er sich frei von allen Zwängen fühlen, weil sie ihn bedingungslos liebt. Diese kurze „Liebesoase“ beeinflusst den Verlauf der Handlung aber nicht weiter und könnte ohne größere Auswirkungen ebenso weggelassen werden, wäre da nicht die Entdeckung eines neuen Mozarts, nämlich eines liebenden. Die Zuneigung zu einer derartig zwanglosen Frau widerspricht all seinen bisher gekannten Vorstellungen von Ordnung. Denn obwohl er sich immer nach Freiheit sehnt, versucht er dennoch dem ordnungsliebenden Vater in allen Belangen zu gefallen. In seiner Liebe zu Constanze tut er das zum ersten Mal nicht, es ist ihm egal, was andere von seiner Beziehung denken.

Nach dem Versuch, sich mit dem Vater zu versöhnen, wird Mozarts Hoffnung endgültig zerstört. Jetzt weiß er, dass er Leopold niemals gefallen wird, egal wie sehr er sich auch anstrengt. Diese Erkenntnis bricht ihm das Herz, denn er hat sein ganzes Leben nach der Eintracht mit dem Vater gestrebt. Gleichzeitig wird er sich aber auch der Tatsache bewusst, dass er nicht zur selben Zeit den Wünschen seines Vaters folgen, seine Liebe erwarten kann und zusätzlich seine musikalischen Ziele zu verfolgen im Stande ist. Dem Wunderkind Amadé ist diese Trostlosigkeit seines erwachsenen Ichs aber nicht nur egal, sondern er nützt den Zustand sogar aus. Er versucht Mozart zu erwürgen. Wolfgang wird immer kränklicher und liegt im Bett, während Amadé am Requiem arbeitet. Das Porzellankind verwendet schon lange keine Tinte mehr, sondern es schreibt mit Mozarts Blut. Wolfgang gibt sozusagen sein eigenes Leben für die Kunst. Er erkennt, dass sein Leben zu Ende geht.

Doch Amadé stößt ihm den Federkiel ins Herz, Mozart stirbt und Amadé verschwindet. Wolfgang Amadeus Mozart hat sein Leben für die Musik gegeben.

Ebenso wie man den „Mord“ Wolfgangs durch das Genie als menschliches Zerschneiden einer Künstlerfigur verstehen kann, lässt sich hinter der Art, wie der „Bühnen-Mozart“ stirbt auch die These erkennen, Wolfgang Amadeus Mozart sei an einem Aderlass gestorben, der sein rheumatisches Fieber bekämpfen hätte sollen.<sup>1024</sup>

**Leopold Mozart** verkörpert die typische Vaterfigur. Er ist streng, autoritär und erzieht seinen Nachwuchs zu Wunderkindern. Sein Drang nach Perfektionismus bringt ihm in der Gesellschaft nicht nur Bewunderung ein. In Anlehnung an Brigitte Hamanns Biographie bleibt Leopold aber gar keine Alternative, denn „Wolfgang zog es mit aller Macht zur Musik.“<sup>1025</sup> Er möchte immer nur das Beste für seine Kinder, aber er will auch nicht, dass sie gegen die Konventionen handeln. So befiehlt er Nannerl, Wolfgangs neuen „Schockrock“ zurückzubringen. Besonders bezeichnend für den Charakter des Leopold ist jedoch das Lied „Schließ dein Herz in Eisen ein“. Hier beweist die Figur, dass sie ein Herz hat, ständig um das Wohl seiner Kinder besorgt ist. Dieses Herz ist allerdings in Eisen eingeschlossen, um gegen die äußeren Gefahren gewappnet zu sein. Er zerbricht am Erfolg des eigenständig gewordenen Sohnes, da der ihn nun nicht mehr braucht. Die entstandene Distanz können Vater und Sohn bis an ihr Lebensende nicht überwinden.

**Fürsterzbischof Colloredo** – Wolfgangs Antagonist – steht für die aufgeklärten Gelehrten zur Mozartzeit. Lateinische Ausdrücke, die gebieterische Art, sein Gegenüber mit „er“ anzusprechen und der Befehlston heben seine Sprache von jener der übrigen Gestalten ab. Diese Figur erscheint wie eine Art Rockstar, sie ist arrogant, selbstverliebt und zeichnet sich durch Allüren aus. Wolfgang Mozart sieht der Fürsterzbischof zunächst nicht als hochbegabten Künstler an, sondern als Teil seines Gefolges, das ihm zu gehorchen hat. Schon bei der ersten Begegnung im Stück, als Mozart Colloredo gegenüber vorlaut wird, beweist er ihm seine Vormachtstellung und zerreißt Mozarts neue Komposition. Als der Komponist ihn in Wien zur Rede stellt, weil er ohne den Kaiser kennen zu lernen wieder nach Salzburg reisen soll, wird es dem Fürsten nach einer vorangegangenen Auseinandersetzung zu bunt und er entlässt Wolfgang – mit einem Fußtritt. Wieder wird deutlich, dass

---

<sup>1024</sup> Vgl. Poysdorfer, a.a.O., S. 76f sowie Müllner / Stangl, a.a.O., S. 27ff

<sup>1025</sup> Hamann, Brigitte: Mozart. Sein Leben und seine Zeit. Überreuter Verlag, Wien 2006, S. 15

Colloredo in der Gesellschaft weit über dem Musiker steht. Doch schon bald erkennt auch er das Genie, das durch Musik die Herzen berührt, während er „am Ende mit seinem Griechisch und Latein“<sup>1026</sup> zu sein scheint. Hier dreht sich die Hierarchie plötzlich um. Es ist nicht mehr Colloredo, der als Dienstherr über seinem Musikus steht, nein im Gegenteil: durch die großartige Wirkung der Musik hebt Mozart sich ab von dieser Hierarchie, wird von ihr unabhängig und sogar unsterblich.

**Constanze** – Mozarts Ehefrau und Tochter der berühmt-berüchtigten Familie Weber unterstützt Wolfgang in seiner ausschweifenden Lebensführung. Sie liebt ihn ohne weiteres und schämt sich, als ihre Mutter den Komponisten zu einer Hochzeit zwingen möchte. Sie ist anders als alle anderen Figuren im Stück, sie ist nicht nur leichtlebig und naiv, sondern es ist ihr auch völlig egal, was andere Menschen von ihr halten. Ihr Leben und das Amüsement sind ihr das Wichtigste. Obwohl Constanze nur die zweite Wahl für Wolfgang ist – ursprünglich hat er sich in ihre Schwester Aloysia verliebt – gibt sie ihm die Gewissheit, nicht der Musik wegen geliebt zu werden. Doch zur gleichen Zeit bringt sie ihn durch diese Romanze in die Abhängigkeit von der gemeinsamen Familie und erweitert Wolfgangs Distanz zu Amadé.<sup>1027</sup>

Nach Mozarts Tod verwandelt sich die inzwischen zu Frau Nissen gewordene Constanze allerdings zum Ebenbild ihrer Mutter. So wird sie derartig geldgierig, dass sie auch nicht davor zurückschreckt, den Schädel ihres verstorbenen Mannes an den Arzt Doktor Mesmer zu verkaufen.

**Nannerl** liebt ihren kleinen Bruder Wolfgang über alles. Sie kennt aus eigenen Erfahrungen das Wunderkinddasein sehr gut. Ihr Talent muss sie allerdings dem des Porzellankindes unterordnen, so wie auch später ihr Leben, wenn sie aus Geldmangel nicht den geliebten Mann heiraten kann. Die Mutter stirbt auf der Tournee mit dem Bruder und der Konflikt mit dem Sohn macht Leopold zu einem schwerfälligen Vater. Dennoch hegt Nannerl Wolferl gegenüber keinen Groll, sie liebt ihn abgöttisch und ist dem Vater eine brave Tochter. Ständig versucht sie, zwischen den geliebten Männern zu vermitteln. Während Mozarts Reise nach Paris erzählt sie den Marktfrauen stolz vom Verlauf der Tournee. Wolfgang ist ihr Idol, sie himmelt ihn förmlich an. Als ihr Bruder aber in Wien bleibt, wird ihr zum ersten Mal klar, dass

---

<sup>1026</sup> „Wie kann es möglich sein?“, *Mozart!*

<sup>1027</sup> Vgl. Müllner / Stangl, a.a.O., S. 126 und S. 134

die schönen Kindertage vorüber sind und sie selbst in einer eher trübseligen Welt lebt. Nannerl entspricht dem typischen Frauenbild dieser Zeit, ganz anders als Constanze. Sie ordnet ihr eigenes Glück den Männern ihrer Familie unter und beklagt sich dennoch niemals.

Eine andere Art Frau stellt die **Baronin von Waldstätten** dar. Als adelige, emanzipierte Dame strahlt sie Zuversicht und Gelassenheit aus. Sie unterstützt Mozart zwar nicht finanziell, aber sie ist seine Mentorin. Ihre Figur erscheint aber zur gleichen Zeit wie die einer Märchenfee, die von den übrigen Personen im Stück unberührt bleibt. Der Komponist Levay meint dazu:

*„Die Baronin von Waldstätten könnte auch eine fiktive Figur sein, aber sie ist real, sie hat in Wien gelebt und hat Mozart gefördert. Aber hier im Stück ist sie vielleicht eine fiktive Gesandte vom lieben Gott“.*<sup>1028</sup>

**Emanuel Schikaneder** verkörpert den witzig-gerissenen Theaterdirektor, dem seine Kunst – also die Unterhaltung der Menschen und eine volle Kasse – über alles geht. Seine Freundschaft mit Mozart ist nur oberflächlich und bald wird klar, dass sein Interesse an Wolfgang nur der Komposition der „Zauberflöte“ gilt, um seinen Geldbeutel wieder zu befüllen.

**Cäcilia Weber** und ihre Familie stehen für die vielen Laster im Leben des Musikers. Er gibt ihnen Geld, ohne dafür eine Gegenleistung zu erhalten. Sie sind das Gegenteil von allem, was er von seiner geordneten Welt in Salzburg kennt. Die Weberischen reisen in ihrem Schaustellerwagen dem Kutschwagen Mozarts hinterher, denn Wolfgang ist ihr „Goldesel“.

Die **Wiener** beziehungsweise die **Salzburger Gesellschaft** stehen exemplarisch für die Gesellschaft an sich. Zu Beginn des Stückes rufen die Menschen förmlich nach Mozart. Als Leopold das kleine Wunderkind präsentiert, sind die hohen Herren und Damen begeistert und begaffen ihn wie ein Tier, im nächsten Moment empfinden sie aber bereits Ablehnung gegenüber dem Vater, der sein fiebriges Kind vorführt. Nach einem Konzert des erwachsenen Mozart in Wien stehen sich Anhänger und Kritiker gegenüber. Sie sind sich jedoch einig, dass in Wien Mozarts Talent nicht genug sei.

---

<sup>1028</sup> Levay, Sylvester In: ORF: Making of Mozart!. ORF, Wien, 26.10.1999; Vgl. Weiters Elias, a.a.O., S. 175f

#### 4.6.11 Rezensionen

Das Musical *Mozart!* erntet wie zuvor *Elisabeth* viel negative Kritik. Dem Stück wird nachgesagt, einfallslose Melodien<sup>1029</sup>, pointenlose Reime und nur wenig Aufregendes zu liefern.<sup>1030</sup> „Mozart als Opfer von Vampirismus erwies sich als musical-tauglich“<sup>1031</sup>, heißt es. Anders als Autor und Komponist, werden Regisseur Harry Kupfer und Bühnenbildner Hans Schavernoeh für ihren Verdienst zumeist gelobt und dennoch können die Kritiker nicht von Seitenhieben ablassen. So sollen optische Effekte den Mangel an Choreographie wettmachen<sup>1032</sup>, das Stück „besser wirken lassen, als es ist.“<sup>1033</sup> „(...) Etwas langatmiges Historienstück mit wenig zündenden Musiknummern“<sup>1034</sup>, schreibt die Neue Zürcher Zeitung. Michael Kunze ist sich von Anfang an im Klaren über die provokante Art seines Stückes, darum lässt er nur jene Kritik gelten, die sich auch mit dem Werk beschäftigt und nicht aus reiner Kulturpolitik Vorurteile gegenüber dem Genre Musical und den (teuren weil subventionierten) Vereinigten Bühnen hegt.<sup>1035</sup> Ebenso wie zuvor in *Elisabeth*, wird auch hier Uwe Kröger als bester Darsteller hervorgehoben<sup>1036</sup>, was seinen Starstatus weiter fördert. Trotzdem – oder gerade deswegen, wie im Genre Musical so oft – ist *Mozart!* beim Publikum beliebt<sup>1037</sup> und erhält den Titel „Bestes Musical 2000“.

---

<sup>1029</sup> Petsch, Barbara: Mozart als Opfer von Vampirismus erwies sich als musical-tauglich. Wien, Die Presse, 4.10.1999

<sup>1030</sup> Schmid, Manfred A.: Mozart? „Mozart!“ Mozart?. Wiener Zeitung, Wien, 4.10.1999

<sup>1031</sup> Petsch, Barbara: Mozart als Opfer von Vampirismus erwies sich als musical-tauglich. Die Presse, Wien, 4.10.1999

<sup>1032</sup> Vgl. Thuswaldner, Werner: Banale Aspekte eines Genies. Salzburger Nachrichten, Salzburg, 4.10.1999; Vgl. Verdin, Günter: Uraufführung von „Mozart!“ im Theater an der Wien. Endlich! Das Musical zur Kugel. Stuttgarter Nachrichten, Stuttgart, 6.10.1999; Vgl. Umbach, Klaus: Amadeus in Aspik. Der Spiegel, Hamburg, 41/1999, S. 328ff

<sup>1033</sup> Baumann, Gunther: Mozart, wie ihn keiner kennt. Kurier, Wien, 4.10.1999

<sup>1034</sup> Weber, Derek: Mozart als Bühnenstar. Neue Zürcher Zeitung, Zürich, 4.10.1999

<sup>1035</sup> Vgl. Zarges, Torsten: Erst Kaiserin Elisabeth, jetzt Mozart. Michael Kunze im Gespräch mit Torsten Zarges. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 79, S. 14-17; Vgl. Müller / Stangl, a.a.O., S. 103f

<sup>1036</sup> Vgl. Knopf, Gerhard: Mozart! Schöne Bilder, „ein bisschen für’s Hirn“, aber ein bisschen wenig für’s Herz. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 80; Vgl. Weber, Derek: Mozart als Bühnenstar. Neue Zürcher Zeitung, Zürich, 4.10.1999

<sup>1037</sup> Vgl. Thuswaldner, Werner: Banale Aspekte eines Genies. Salzburger Nachrichten, Salzburg, 4.10.1999

#### 4.6.11.1 Mozart! international

##### Deutschland: Hamburg – Zwickau / Plauen<sup>1038</sup> – Tecklenburg

Bereits kurz nach der Wiener *Derniere* am 7. Mai 2001 feiert *Mozart!* am 21. September 2001 Premiere in der Neuen Flora Hamburg, doch aufgrund der Insolvenz der Stella GmbH muss das Stück bereits am 30. Juni 2002 wieder abgesetzt werden.<sup>1039</sup>

2008 wagt es Ingolf Huhn, *Mozart!* für den Repertoirebetrieb im Gewandhaus Zwickau zu adaptieren, die Premiere findet am 18. Jänner 2008 statt.<sup>1040</sup>

Im Sommer 2008 wird *Mozart!* erstmals auf einer Freilichtbühne aufgeführt, nämlich in Tecklenburg. Bis auf wenige textliche Veränderungen handelt es sich dabei um die Wiener Fassung.<sup>1041</sup>

##### Schweden – Japan – Ungarn – Korea

Die schwedische Premiere von *Mozart!* erfolgt am 26. September 2002.<sup>1042</sup> Einige Tage später feiert *Mozart!* am 5. Oktober 2002 Premiere in Tokio, dieselbe Produktion wird später auch in Osaka, 2005 ebenso in Nagoya und Fukuoka gezeigt.<sup>1043</sup>

Seit dem 21. März 2003 ist *Mozart!* im Budapester Operettenhaus und regelmäßig als Gastspiel ebenso in anderen ungarischen Städten zu sehen.<sup>1044</sup> So gelangt es 2006 in deutscher Sprache für einige Monate sogar ans Deutsche Theater der Stadt München.<sup>1045</sup>

---

<sup>1038</sup> Die Spielstätten in Zwickau und Plauen sind fusioniert und gestalten ihre Spielpläne daher gemeinsam. Die Premiere in Plauen findet am 15. März 2008 statt. Vgl. <http://www.musicalzentrale.de/index.php?service=9&subservice=2&details=2560&PHPSESSID=059003f374f978d93e2669b99aa09c05>

<sup>1039</sup> <http://www.kontrollamt.wien.at/berichte/2002/lang/5-21-KA-IV-GU-9-9-2.pdf>; Vgl. Müller / Stangl, a.a.O., S. 193ff; Vgl. [http://www.bloom.de/articles/article\\_001759\\_php4.htm](http://www.bloom.de/articles/article_001759_php4.htm);

<sup>1040</sup> Vgl. [http://www.derzwickauer.de/mozart\\_18\\_1\\_2008.html](http://www.derzwickauer.de/mozart_18_1_2008.html) sowie Vgl. <http://www.musicalzentrale.de/index.php?service=0&subservice=2&details=1929>

<sup>1041</sup> Vgl. <http://www.buehne-tecklenburg.de/freilichtspiele-tecklenburg/infos/>; Vgl. [http://foto.westfaelische-nachrichten.de/Musical\\_Mozart\\_Tecklenburg/22/176897/176899.html?em\\_client=AZC](http://foto.westfaelische-nachrichten.de/Musical_Mozart_Tecklenburg/22/176897/176899.html?em_client=AZC); Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=5O2N9i8baFc>

<sup>1042</sup> Vgl. Müller / Stangl, a.a.O., S. 202

<sup>1043</sup> Auch in Budapest wird diese Idee realisiert. Vgl. Müller / Stangl, a.a.O., S. 203

<sup>1044</sup> Vgl. Müller / Stangl, a.a.O., S. 204

<sup>1045</sup> Vgl. <http://www.mozart-musical-fanclub.de/inhalt.php?menu=DieShow>; Vgl. Ufermann, Norbert: *Mozart! – Das Musical. Zwei überzeugende Gaststars retten das Budapester Gastspiel. Blickpunkt*

Am 20. Januar 2010 erlebt die koreanische Fassung des Musicals im Art Center Seoul ihre Premiere. Dort wird es 40-mal aufgeführt, ehe das Stück auf Tournee durch Korea geht.<sup>1046</sup>

---

Musical. Europas aktuellstes Magazin für Musical und Entertainment, Nr.01/07; Vgl. <http://www.mozartbudapest.hu/>; Vgl Müllner / Stangl, a.a.O., S. 204ff;  
<sup>1046</sup> Vgl. <http://dramamusicals.de/index.php?artid=36&search=&page=&catid=#01id36>; Vgl. Kräft, Klaus-Dieter (Hg): Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 142, S. 67

## 4.7 Wake up

### 4.7.1 Einleitung

Das Musical *Wake up* versucht die ebenso glamouröse wie berechnende Rock- und Popwelt zu parodieren und karikieren. Das Schicksal vieler Musiker soll anhand einer Figur dargestellt werden, die zu Beginn am Zenit ihrer Karriere steht, vom rechten Weg abkommt und schließlich durch die Liebe eines anderen Menschen wieder zu sich selbst finden kann. Gerade in Zeiten, in denen das globale Showbusiness mit dem glitzernden und prunkvollen Lifestyle großen Einfluss auf das alltägliche Leben vieler ausübt, soll das Thema mit dem viel sagenden Titel „Wake up“ helfen aufzuwachen und die wahren Werte zu erkennen.<sup>1047</sup> Es geht um den Einfluss von Musik auf Unterbewusstsein und Seele.<sup>1048</sup>

Die beiden Autoren Rainhard Fendrich und Harold Faltermeyer wollen ihr Musical als Backstage-Krimi verstanden wissen. Aus eigener Erfahrung können sie bestätigen, dass das Leben einer Bühnengröße nicht nur von Erfolg geprägt ist, Enttäuschungen und Rückschläge prägen den Lebenslauf eines jeden erfolgreichen Musikers.

Die Uraufführung des Musicals findet am 29. September 2002 im Raimund Theater statt, wo es bis zum 1. Januar 2004<sup>1049</sup> 355-mal gespielt und von 306.824 Besuchern gesehen wird.<sup>1050</sup>

Philippe Arlaud wird als Regisseur engagiert, Harald Krewer unterstützt ihn in der Inszenierung, Peter Notz bei der Gestaltung des Bühnenbildes und Ernst Braun beim Lichtdesign. Kim Duddy choreographiert das Stück, Sue Blane schafft die Kostüme. Caspar Richter übernimmt die musikalische Leitung, Andreas Fabianek das Tondesign. Für Orchestrierung und Arrangements zeichnen Christian Kolonovits und Harold Faltermeyer verantwortlich. Es dirigieren Caspar Richter, Adrian Manz, Walter Lochmann und Wolfgang Hattinger. Die Korrepetition wird

---

<sup>1047</sup> Vgl. Klausnitzer, Rudi: Einleitung zu *Wake up*. In: Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft. *Wake up*. 2002, o.S.

<sup>1048</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Wake up*. 2002, o.S.

<sup>1049</sup> Vgl. <http://www.musicalvienna.at/index.php/de/spielplan/production/37246/content>

<sup>1050</sup> E-Mail des Musicalclubs an die Verfasserin.

von Wolfgang Gattringer und Michael Römer vorgenommen, Günther Radelmacher programmiert die Keyboards.

In die Rolle des Hauptdarstellers Ronny Reno schlüpft Alexander Goebel (alternierend Erwin Windegger), sein Manager wird von Rainhard Fendrich verkörpert. Marjan Shaki spielt das Zimmermädchen Rosanna, Anne Mandrella Ronnys Freundin Lydia. Luzia Nistler ist als seine Mutter, Helmut Ettl als J. Notgood zu sehen. Die Doppelrolle Prof. Freudensprung / Ronnys Freund Max stellt Christian Peter Hauser dar. Als Rosannas Eltern fungieren Annegret Calaminus und Kai Peterson.<sup>1051</sup>

#### 4.7.2 Entstehung

Die Geschichte des verbrauchten Popsängers, dessen Karriere zu seinem einzigen Lebensinhalt geworden ist und der erst durch das Koma eines unschuldigen Fans wieder auf die rechte Bahn findet, basiert auf einer wahren Begebenheit. Fendrichs Idee zu *Wake up* entsteht, als er erfährt, dass ein Fan mit einem seiner Songs aus dem Koma aufgewacht ist.<sup>1052</sup> Er trägt diese Idee an seinen jahrelangen Kollegen Harold Faltermeyer heran, der sofort davon begeistert ist. Sie holen die Zustimmung von Intendant Rudi Klausnitzer ein und entwickeln in den folgenden sieben Jahren ihr erstes Musical, das nach einer siebenwöchigen Probezeit im Raimund Theater uraufgeführt wird.<sup>1053</sup>

#### 4.7.3 Synopsis

Ronny Reno ist ein Popstar, der seine erfolgreichste Zeit bereits hinter sich hat. Aufgrund seines Versuches, ein Comeback zu erlangen, ist er besonders nervös und empfänglich für die vermeintlich guten Ratschläge seines berechnenden Managers Jeff, der sich als sein Freund bezeichnet. Trotz eines erfolgreichen Konzerts kündigt Ronny – vom Kritiker Notgood provoziert – sein Karriereende an. Weder Jeff noch Ronnys Mutter oder seiner Freundin Lydia gefällt dieser Schritt, doch der alternde Star ist ausgelaugt, er flüchtet sich in den Alkohol. Jeff beschließt, seinen Kumpel durch hübsche Frauen auf den richtigen Weg zurückzuholen. Das hübsche Zimmermädchen Rosanna, das den Star schon lange

---

<sup>1051</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Wake up*. 2002, o.S.

<sup>1052</sup> Häufig wird spekuliert, Fendrich habe autobiografische Elemente in der Geschichte verpackt. Vgl. Jansen, 2008, a.a.O., S. 256

<sup>1053</sup> Vgl. ORF: *Wake up* – ein Musical erwacht. ORF, Wien, 22.9.2002

anhimmelt, soll als erstes Opfer dienen. Sie erzählt ihm von ihrem großen Wunsch, er möge doch ein Lied für sie schreiben, doch der besoffene Popstar schläft ein. Rosanna möchte warten, bis er wieder erwacht, als Jeff ihr Alkohol mit „Wunderperlen“ gibt und sich auf sie stürzt. Mit Jeffs Talisman, einem Gitarrenplektron, in der Hand fällt sie ins Koma. Jeff legt den leblosen Körper zu Ronny und lässt es aussehen, als hätte Ronny sich an dem Mädchen vergangen. Ronny wird abgeführt, Rosanna ins Krankenhaus gebracht. Jeffs Erklärung Ronny in einer psychiatrischen Klinik unterzubringen sowie „Beruhigungstabletten“ befördern ihn auf einen Höllentrip. Nach dem unangenehmen Besuch seiner Freundin Lydia erkennt er, dass seine besten Freunde ihn betrügen. Die Erinnerung an das unschuldige Mädchen hingegen ist positiv, daher komponiert er ein Lied für Rosanna. Er kommt auf Kautionsfrei und besucht sie sofort, um ihr den neuen Song vorzuspielen. Als er traurig das Krankenhaus verlässt, erwacht Rosanna aus dem Koma. In der folgenden Gerichtsverhandlung stellt sich Jeff wegen des vergessenen Plektrons als Täter heraus. Hysterisch wird er in die psychiatrische Klinik eingewiesen. Ronny spielt Rosanna das für sie komponierte Lied vor und sie erkennt es.<sup>1054</sup>

#### 4.7.4 Inszenierung

Philippe Arlaud zeichnet in diesem modernen Dornröschenmärchen klare Figuren, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Abgerundet wird diese Charaktergebung durch deren Kostüme. Aber auch die farbkraftigen Bühnenbildelemente geben der vermeintlichen Glanzwelt eine besonders fadenscheinige Seite. In der Inszenierung legt der Regisseur großen Wert auf die Entwicklung des Protagonisten innerhalb des Handlungsablaufes, der sich sinnlos betrinkt, im Knast dem Wahn verfällt und schließlich durch die Zuneigung zu einem normalen Menschen auf den Boden der Realität zurück gelangt. Um die Vorgeschichte zügig darzustellen, nutzt er eine Diashow, in der Zeitungsberichte über Reno zu sehen sind. Arlaud meint:

*„Wake up ist auf der einen Seite ein Blick hinter die Kulissen des Pop, mit allen extremen Aspekten: Manipulation, Stress, Vergewaltigung, falsche Freunde, Erpressung; Krankenhaus, Gerichtssaal und Gefängnis. Es ist*

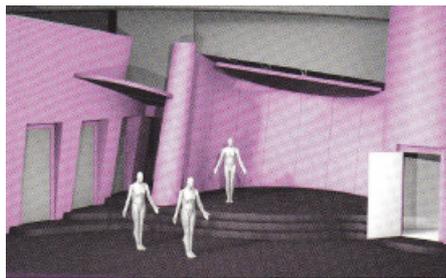
---

<sup>1054</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Wake up. 2. Auflage, Wien, 2003, o.S.; Vgl. Kräft, Klaus-Dieter: Wake Up. Die Uraufführung des Fendrich / Faltermeyer-Musicals bleibt hinter den Erwartungen zurück. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 97, S. 12f

*aber auch eine Parabel über die Suche nach Glück und eine bewegende Lovestory: ein Mädchen wird durch die Liebe wiedergeboren.*“<sup>1055</sup>

#### 4.7.5 Das Bühnenbild

Mit einer einzigen Konstruktion finden alle Kulissen ihren Platz auf der Bühne. Der Backstagebereich ist hier also ebenso untergebracht wie die Sheraton-Suite, das Gefängnis, das Gericht oder der Psychiatrialbtraum. Die Bühne dreht sich und lässt dadurch die jeweiligen Szenerien erscheinen. Zuvor wird ein virtuelles Modell am Computer entworfen, bei dem alle Umbauten mühelos durchprobiert werden können. Ebenso die Beleuchtung wird in diese Planungsphase miteinbezogen, wodurch die Scheinwerfer schon sehr früh, nämlich gemeinsam mit den Bühnenteilen, eingebaut werden können. Aufgrund seiner Ausbildung ist Philippe Arlaud ein Regisseur, der auf Lichteffekte großen Wert legt.<sup>1056</sup> Die bunte Beleuchtung wirkt klar, grell und expressionistisch.<sup>1057</sup>



**Abb. 28: Modell der Bühne**

#### 4.7.6 Das Kostümbild

Sue Blanes aufwendiges Kostümbild ist realistisch, an manchen Stellen stilisiert. Rasche Kostümwechsel sorgen gemeinsam mit der Choreographie für Tempo.<sup>1058</sup> Blane legt besonderes Augenmerk darauf, die Charaktere auszuprägen:

*„Die modischen Aspekte sind mir weniger wichtig. Die Kostüme müssen den Charakter der Typen unterstreichen und eine Geschichte erzählen.“*<sup>1059</sup>

So ist der gealterte Popstar Ronny Reno im eleganten Smoking zu sehen, während der stets fies grinsende Manager Jeff sich in goldglänzendem Aufzug als „Golden

<sup>1055</sup> Arlaud, Philippe zitiert nach Hirschmann, Christoph: Die Macht der Musik. Bühne 9/02, S. 38

<sup>1056</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Wake up. 2. Auflage, Wien, 2003, o.S.

<sup>1057</sup> Vgl. Kräft, Klaus-Dieter: Wake Up. Die Uraufführung des Fendrich / Faltermeyer-Musicals bleibt hinter den Erwartungen zurück. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 97, S. 13

<sup>1058</sup> Vgl. ebenda, S. 13

<sup>1059</sup> ORF: Wake up – ein Musical erwacht. ORF, Wien, 22.9.2002

Boy“ präsentiert. Die Journalisten tragen typische Trenchcoats, die mit ausgeprägter Schulterpartie die Choreographien unterstützen. Ronnys Mutter tritt als Diva in extravaganten Kleidern auf, seine Freundin Lydia entspricht mit ihren knappen und figurbetonten Outfits dem It-Girl unserer Tage. Weiters ist ihre Figur zweigeteilt. Eine Seite ist bunt und schillernd, während die andere durch schwarze Farben auf den dunklen Charakter hinweist. Wenn Ronny eingesperrt ist und sie sich als durch und durch böse herausstellt, ist ihr Kostüm zur Gänze schwarz. Rosanna und die übrigen Dienstboten tragen realistische Hotelbedienstetenuniformen, wodurch sie sofort als die bodenständigsten Figuren im Stück ausgewiesen werden.



**Abb. 29: Jeff Zodiak und Ronny Reno**



**Abb. 30: Lydia**



**Abb. 31: Ronnys Mutter**



**Abb. 32: Rosanna**

#### **4.7.7 Choreographie**

Die wesensbedingten Bewegungsabläufe Kim Duddys sorgen für eine zusätzliche Charakterisierung der Figuren. So erscheint Ronny eher müde und abgespannt, bis er die wahren Werte erkennt und sein neues Lied aufgeregt wie ein kleines Kind am Krankenbett Rosannas vorträgt. Erst danach ist er gelöst und kann mit Rosanna am Ende fröhlich tanzen. Ebenso kindlich wirken Rosannas Bewegungen im Gegenteil zu Lydia, deren Körperhaltung bereits Arroganz und Überlegenheit ausstrahlen. Auch Ronnys Mutter tritt von sich selbst eingenommen und divenhaft

auf. Der Gefängniswärter baut in seine Choreographie homosexuelle Andeutungen ein. Duddy nutzt Ensembleszenen, um kleine Bewegungen mit visuellen Tricks – zum Beispiel durch übergroße Schulterpolster – wirkungsvoll zu gestalten.

#### **4.7.8 Die Musik**

In musikalischer Hinsicht lassen sich Nummern in verschiedensten Gattungen finden. Ronnys Mutter wird begleitet von Operettenklängen und Big Band-Sound, auch Rock- und Popmusik sowie der „Disco-Sound der 70er und 80er Jahre bis hin zu Rap“<sup>1060</sup> sind vertreten. Der Komponist Faltermeyer ist in diesem Musical präsent, denn die Melodien sind zwar eingänglich, doch beim ersten Hören bleibt außer der letzten Nummer „Wake up“ nichts im Gedächtnis. Dieser Song ist allerdings eine umgetextete Version des Donna Summer-Hits „Hot Stuff“ aus dem Jahr 1979 und dramaturgisch nicht notwendig. Es wirkt, als würde man die Existenz der Show bloß mit Faltermeyers Erfolg als Komponist rechtfertigen wollen und als hätte man der Musik des Musicals nicht so sehr vertraut als einem bereits vorhandenen Hit, wie Klaus-Dieter Kräft in seiner Rezension treffend anmerkt.<sup>1061</sup> Rainhard Fendrichs Texte sind witzig und gewitzt gleichzeitig. Innerhalb einer Nummer gelingt es ihm, eine Geschichte zu erzählen.

#### **Instrumentierung**

Das Orchester besteht aus einer Flöte, einer Oboe, drei Reeds, einem Fagott, einem Horn, zwei Trompeten, einer Tenorposaune und einer Bassposaune. Weiters sind eine Harfe, drei Keyboards, eine Gitarre, ein Bass, zwei Percussions und ein Mann für Drums vertreten. Das Streichregister ist mit vier Violinen, einer Viola sowie zwei Celli vergleichsweise bescheiden ausgestattet.<sup>1062</sup>

#### **Stimmen**

Ronny wird von einem Tenor gesungen, Jeff von einem Baritenor. Rosanna und Lydia singen im Sopran, Ronnys Mutter im Alt. Professor Freudensprung wird von einem Bariton interpretiert ebenso wie der Gefängniswärter.

---

<sup>1060</sup> Kräft, Klaus-Dieter: Wake Up. Die Uraufführung des Fendrich / Faltermeyer-Musicals bleibt hinter den Erwartungen zurück. *Musicals. Das Musicalmagazin*, Heft 97, S. 13f

<sup>1061</sup> Vgl. ebenda, S. 15

<sup>1062</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Wake up. 2002, o.S.

## Musikalische Struktur

Wake up ist musikalisch gesehen eine Aneinanderreihung von Songs unterschiedlicher Stile. Lediglich drei Melodien werden leitmotivisch verwendet. Die Ouvertüre dient als Einleitung in das Geschehen, die bereits einige spätere Songs erahnen lässt.

Ronny Renos Verwandlung wird musikalisch nachgebildet. Während seine ersten Auftritte von Instrumenten der Pop- und Rockmusik wie E-Gitarre und Keyboards, geprägt sind, findet er durch die Sorge um Rosanna zurück zu sich selbst, und so singt er die Ballade „Auch wenn deine Hand nichts spürt“ am Ende allein mit Klavierbegleitung. Außerdem ist dieser Wandel von ebenso schweren wie abrupt ändernden Harmonien in Moll-Tonarten und Metren begleitet, während er mit seiner Veränderung ruhiger und sicherer wird und die Zuneigung zu dem Mädchen durch Dur-Tonarten ausgedrückt werden. Dazwischen steht der Song „Sheraton Suite“, der seine Euphorie nach dem Konzert thematisiert. Diese Rock'n'Roll-Nummer wird dominiert von E-Gitarre und Drumset, seine vorübergehend positive Stimmung zeigt sich in der Dur-Tonart (C-, F-<sup>1063</sup>, Es-beziehungsweise Ges-Dur).



In „Freunde wie wir“ erinnert sich der Popstar gemeinsam mit seinem Manager an vergangene Zeiten. Diese Gedanken sind positiver aber auch negativer Natur. Musikalisch gestaltet werden die jeweiligen Erinnerungen durch einen klassischen Popballadencharakter in C-Dur, einen Mittelteil mit Streicherakkorden in F-Dur, einen dunkleren „Heavy“-Teil in d- und cis-Moll, in dem das Blechblasregister Akzente einwirft. Darauf folgen die beiden ersten Parts, nun in F-<sup>1064</sup> und A-Dur. Sie schließen das Lied also mit Rückblicke an gute Zeiten ab.



<sup>1063</sup> Faltermeyer/ Fendrich, Songbook, a.a.O., S. 18, T 25-26

<sup>1064</sup> Ebenda, S. 9, T 29-30

Die Solonummern des Managers Jeff Zodiak sind allesamt schnell im Tempo und geben Grundlage für viel Bewegung auf der Bühne. Sie dienen weniger der Handlung als der Beschreibung des hinterhältigen Charakters. So zeigt „Ich habe ihn gemacht“, wie selbstverliebt und eigennützig Ronnys Manager die Karriere seines Schützlings zu retten versucht, die Nummer „Geld“ im Swing-Bigbandstil zeigt seine wahre Motivation. In „Salz und Pfeffer“, dem Duett mit Lydia zeigt er sein wahres Gesicht, indem er sich mit der Freundin seines angeblich besten Kompagnons liiert.

Anders zeigen sich die Auftritte der unschuldigen Rosanna. Begleitet vom Klavier bringt sie klar und verständlich ihre Wünsche vor und wird dafür von den anderen Dienstboten im Chor für verrückt gehalten. Die Bitte an Ronny, ihr „Eine Chance“ zu geben ist zuversichtlich in Dur-Tonart wiedergegeben. Diese Melodie erklingt wieder, wenn Ronny sich an Rosanna erinnert und ihr nun tatsächlich „Eine Chance“ geben möchte und ein Lied für sie komponiert. Er hört ihre Stimme und während er noch bedrückt in d-Moll singt, sind ihre Parts in D-Dur konträr. Als er eine Möglichkeit findet ihr zu helfen, erklingen alle Teile in Dur (D- beziehungsweise F-Dur). Ebenso die zweite Nummer, die Ronny mit Rosanna verbindet – „Auch wenn deine Hand nichts spürt“ erklingt öfter. Es wird kurz in der Ouvertüre angedeutet, danach ist es erst im zweiten Akt wieder zu hören, wenn der Popstar es dem Mädchen im Krankenhaus vorspielt und danach, wenn sie es gemeinsam singen. Die klassische Popballade in A-Dur<sup>1065</sup> wird am Klavier begleitet und klingt instrumental um einen Halbton höher in B-Dur aus.



Ronnys Mutter erzählt in ihrem Solosong „Ich hab sie alle gehabt“ aus ihrem glamourösen Leben. In diesem in Es-Dur gehaltenen Swing bringt Rainhard Fendrich spitzfindige Reime wie „Burton (...) hinterm Curtain“ oder „(...) vor Lizz (...) sehr viel Schiss“<sup>1066</sup> unter. Es folgt ein instrumentaler Teil mit Saxophon-

<sup>1065</sup> Ebenda, S. 54, T 33-36

<sup>1066</sup> Ebenda, S. 14

und Brasssolo in E-Dur, die „Hollywood-Reminiszenz“ endet mit einer Marilyn Monroe-Persiflage: „Buhh“.<sup>1067</sup>

Ebenso wie Jeff Zodiak oder Ronnys Mutter wird die Figur Lydia durch ihre Solonummern charakterisiert. „Schnell bei Chanel“ deutet auf ihre Kaufsucht sowie ihre oberflächliche Art hin. Die Musik wirkt wie eine Art elektronische Ballettmusik in D-Dur, dazu stößt sie auf ihren Highheels durch den Raum. Auch in diesem Song nutzt Fendrich Reime wie „Schnell bei Chanel“<sup>1068</sup> oder „davor bei Dior“<sup>1069</sup>. Ihr zweiter Solopart ist der Hot Latin-Song „Coole Männer“, in dem sie sich als Männerhasserin herausstellt. Das in g-Moll gehaltene Lied erscheint mit seinem Rhythmus sowie den Solis in allen Registern wie lateinamerikanische Tanzmusik. Der Mittelteil besteht aus einem Sprechgesang, der lediglich von Drums begleitet wird.

Als Showstopper präsentiert sich der West Coast Groove „Warst du noch niemals im Knast?“, denn der Gefängniswärter beschreibt auf anschauliche Weise die homosexuellen Vorgänge hinter Gittern und wird durch lautmalerische Ausrufe („Uh, Ah, Uh“) verdeutlicht.

Zweimal ist „Extase Hipp Hopp“ zu hören, nämlich wenn Jeff die Pillen in der Sheraton Suite verteilt und wenn Ronny durch Jeffs Drogen auf einen Höllentrip geschickt wird. Der Hip-Hop-Beat in Verbindung mit klassischen Streicherklängen und bizarr-schrägem Gesang durch Prof. Freudensprung stellen die verzerrte Wahrnehmung des Protagonisten dar.

#### **4.7.9 Figuren**

**Ronny Reno** ist ein gealterter Popstar, der versucht ein Comeback zu schaffen. Als es ihm gelingt, merkt er, dass ihm die falsche Welt des Showbusiness nicht mehr wichtig ist. Er lässt sich gehen, betrinkt sich und verfällt im Gefängnis kurze Zeit dem Wahnsinn. Er ist kein Idol, wie Rosanna es sich vorstellt, sondern ein Mensch mit Fehlern und Lastern. Erst spät erkennt er, dass er immer nur benutzt wurde. Seinem Manager Jeff hat er zu Geld und Ruf verholfen, seine Freundin

---

<sup>1067</sup> Ebenda, S. 16, T 60

<sup>1068</sup> Ebenda, S. 22

<sup>1069</sup> Ebenda, S. 23f

Lydia zieht Nutzen von seinem Ruhm, aber auch von seinem Geld. Diese Erkenntnis hilft ihm, die Ehrlichkeit der jungen Rosanna schätzen zu lernen.

Der Manager **Jeff** Zodiak hat zwei Seiten: einerseits ist er der sympathische Gentleman, doch dahinter versteckt sich allerdings ein geldgieriges, charakterloses Wesen, das jede Situation zum eigenen Vorteil zu wenden versucht.

Das Servicemädchen **Rosanna** ist die personifizierte Ehrlichkeit. Naiv aber natürlich und ungekünstelt ist ihre Position stets deutlich.

**Lydia** ist in ihrer äußeren Erscheinung eine vollkommene Schönheit, ihr Inneres ist allerdings kühl, berechnend und schlau. Ihre dunkle Seite ist sichtbar, als sie ihren Freund nach dem Comeback-Versuch nicht unterstützt, sondern um seine Liquidität besorgt ist. Als gänzlich böse zeigt sie sich im Gefängnis, wo sie auch nicht davor zurückschreckt, ihren Freund ohne Grund in eine psychiatrische Klinik einzuweisen.

**Ronnys Mutter** stellt die komische Alte dar, die zwar viel erlebt und erreicht hat, die jedoch auch ihrer Fantasie freien Lauf lässt.

Zweifelsohne lässt bereits die Benennung der Figuren Rückschlüsse auf deren Charakter zu. Die ähnlichen Namen „Ronny“ und „Rosanna“ stellen sich als Helden dar, denen durch die Intrigen des harten Musikgeschäfts Böses geschieht. Der Familienname des Managers könnte als Anspielung auf einen geltungssüchtigen, berechnenden amerikanischen Massenmörder – der Zodiak-Mörder – sein, da auch Ronnys falscher Freund kalt, egozentrisch und eigennützig agiert. Seine vermeintliche Freundin wird „Lydia“ genannt – die Assoziation mit dem Begriff „Luder“ liegt hier sehr nahe. Bezeichnend ist auch der Name des sensationsgeilen Journalisten, der Ronny zu Beginn provoziert: „Notgood“ sagt aus, dass es sich bei dieser Figur um keine gutmütige handelt. Prof. Freudensprung verhilft Patienten in der psychiatrischen Klinik zu fantastischen Erlebnissen.

#### 4.7.10 Rezensionen

Die Presse reagiert auf *Wake up* ungewohnt freundlich. Gelobt werden der Soundtrack<sup>1070</sup>, Arlauds Farbgestaltung<sup>1071</sup> und vor allem Kim Duddys fetzige Choreographien, dennoch nennen einige Stimmen die Story dahinter „dämlich“ und „banal“<sup>1072</sup>, die einfach gestrickten Figuren „erschlagend trivial“<sup>1073</sup>. Für Andreas Luketa ist es zuviel Popmusik.<sup>1074</sup> Gunther Baumann allerdings steht dem Stück ungewohnt positiv gegenüber und hebt die musikalischen Unterschiede zu den bisherigen VBW-Produktionen *Elisabeth* oder *Mozart!* hervor und begründet die vielen interessanten Ohrwürmer damit, (...) dass ihre Schöpfer Fendrich und Faltermeyer zu den Spitzenkräften des Pop-Business zählen (...)“<sup>1075</sup> und deshalb wissen, mit den verschiedenen Stilen umzugehen. Abschließend meint Baumann:

*„Eine gelungene Sache. Philipp Arlaud inszenierte in seinem lichtdurchfluteten Bühnenraum mit sicherem Timing, die Tanzszenen (Choreographie: Kim Duddy) atmen wilde Frische. Das Orchester unter Caspar Richter spielt mit Feuer und Swing. Eine Augenweide: die Kostüme von Sue Blane.“*<sup>1076</sup>

---

<sup>1070</sup> Baumann, Gunther: Pop, Thriller, Herz, Schmerz. Der Kurier, Wien, 30.9.2002

<sup>1071</sup> Köck, Samir H.: Freunderln, Starkitsch, schlechte Reime. Die Presse, Wien, 23.9.2002

<sup>1072</sup> Ebenda

<sup>1073</sup> Jansen, 2008, a.a.O., S. 256

<sup>1074</sup> Vgl. Luketa, Andreas: Eingespielt. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 99, S. 69

<sup>1075</sup> Baumann, Gunther: Pop, Thriller, Herz, Schmerz. Der Kurier, Wien, 30.9.2002

<sup>1076</sup> Ebenda

## 4.8 Barbarella

### 4.8.1 Einleitung

Das am 11. März 2004 im Raimund Theater welturaufgeführte Musical *Barbarella* basiert auf einem seit 1962 entstandenen Comic von Jean-Claude Forest, der die Abenteuer einer modernen Frau im 40. Jahrtausend erzählt. Diese Figur – Barbarella – ist sich ihrer erotischen Seite bewusst und setzt sie daher gezielt ein. Forests Comic sticht durch sein Niveau in Zeitgeist und Stil heraus, also wird er schon nach zwei Jahren in zwölf Sprachen herausgegeben. Inhaltlich enthält er märchenhafte Elemente ebenso wie solche aus der Science Fiction-Story. Charaktere aus Fleisch und Blut sind entweder unschuldig oder böse, die Topoi wie die verächtliche Königin oder die reine Jungfrau sind zeitlos und haben daher unabhängig von der Zeit, in denen diese Geschichten gelesen werden, Wiedererkennungswert. Barbarella entspricht als Synthese von Jungfrau, Kameradin und Hure in einer Person der männlichen Wunschvorstellung.

Sechs Jahre nach der Geburtsstunde der Barbarella-Comics verwendet ihn der französische Filmregisseur Roger Vadim als Vorlage für seinen gleichnamigen Film, der mit Jane Fonda in der Titelrolle schnell zum Kultfilm avanciert.<sup>1077</sup>

Michael Kunze liefert die deutsche Übersetzung, Kim Duddy fungiert als Regisseurin und Choreographin. Das Bühnenbild stammt von Mark Fisher, das Kostümbild von Patricia Field und David Dalrymple. Lichtdesigner Willie Williams und Sounddesigner Richard Ryan vervollständigen das Stück. Die musikalische Leitung übernimmt Herbert Pichler, sein Assistent ist Michael Römer. Teese Gohl arrangiert und orchestriert Dave Stewarts Songs. Die zusätzliche Orchestrierung kommt von Robert Elhai. Als Dirigenten leiten Herbert Pichler, Thomas Bartosch, Wolfgang Gattringer sowie Günther Radelmacher das Orchester der VBW. Außerdem bearbeitet letzterer Audioeinspielungen, mischt und mastert sie. Walter Lochmann studiert das Werk mit dem Ensemble ein, Wolfgang Gattringer arbeitet als Korrepetitor.

---

<sup>1077</sup> Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Barbarella. 2004, o.S.

In der Hauptrolle ist Nina Proll zu sehen, Eva Maria Marold mimt die Schwarze Königin. Pygar wird dargestellt von Mark Seibert, Drew Sarich gibt Sun beziehungsweise den Schlüsselmeister. Als Victor zeigt sich Andreas Bieber, als Duran Siegmar Tonk. In die Rolle der zwei Gestalten schlüpfen Fabian Aloise und Philip Ranson. Als Radiostimme des Sogo 3-Senders ist Ö3-Wecker-Moderator Robert Kratky zu hören.<sup>1078</sup>

170.686 Besucher sehen *Barbarella* in 217 Vorstellungen.<sup>1079</sup>

#### 4.8.2 Entstehung

Bereits in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts nimmt Rudi Klausnitzer mit Jean-Claude Forest Kontakt auf, um mit ihm über eine Musicaladaption seines Comics zu sprechen. So treffen sie sich 1996 in Paris und einigen sich darauf, im Musical an den Comic-Charakteren und -Dialogen festzuhalten und – anders als im Film, wo mehrere Folgen zu einer Geschichte zusammengewürfelt worden sind – soll bloß eine Episode als Vorlage dienen. Forest ist aber offen für zeitgemäße Elemente in der Story, wie sie die virtuelle Welt darstellt, von der man vor beinahe fünfzig Jahren noch nichts ahnt. Doch 1998 stirbt Jean-Claude Forest und es dauert zwei Jahre, bis sein Sohn der Realisierung des Projektes zustimmt.

Rudi Klausnitzer fertigt selbst das Skript mit Songskizzen an und weiß bereits früh, welche Musik er sich dafür wünscht. Also engagiert er Dave Stewart von der Gruppe Eurythmics.<sup>1080</sup> *Barbarella* soll „(...) im Stile von David Bowie's Hunky Dory“<sup>1081</sup> erklingen. Die beiden wollen die erotisch-spacige Stimmung des Comics bewahren, also nehmen sie die Songtexte mit Gitarrenbegleitung zunächst auf einem Diktaphon<sup>1082</sup> auf und erst allmählich werden die Songs im Studio perfektioniert. So vergehen eineinhalb Jahre, bis schließlich das Leading Team zusammengestellt werden kann. Die Autoren wünschen sich dafür internationale Kräfte, die Erfahrungen aus den verschiedensten Bereichen des Show-Business

---

<sup>1078</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Barbarella*. 2004, o.S.

<sup>1079</sup> E-Mail des Musicalclubs an die Verfasserin.

<sup>1080</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Barbarella*. 2004, o.S.

<sup>1081</sup> Ebenda

<sup>1082</sup> Vgl. ORF: Making of *Barbarella*. ORF, Wien, 7.3.2004

mitbringen sollen, damit diese Mannigfaltigkeit an künstlerischen Aspekten in der Show widergespiegelt werden kann.<sup>1083</sup>

### 4.8.3 Synopsis

Barbarella ist der Star eines Videospiele und kann ihre Spacemannschaft aufgrund eines Computer-Unfalles nicht mehr in die reale Welt zurückbeamten, also lässt sie sich in den Cyberspace bringen. Auf dem Planet Sogo angekommen, trifft sie den blinden Engel Pygar, der sie bei einem plötzlichen Angriff vor dem Tod bewahrt. Um ihre Crew zu befreien, will Barbarella den Herrscher von Sogo zur Rede stellen. Auf dem Weg gelangt sie an verschiedene verführerische Gestalten, hinter denen sich die Schwarze Königin befindet. Weil sie sich den unmoralischen Angeboten widersetzt, soll sie getötet werden, doch Sun rettet sie in letzter Sekunde. Durch ein Missgeschick erschießt sie ihn mit seiner eigenen Waffe. Als nächstes begegnet sie dem Roboter Victor, der sie für eine gemeinsame Nacht zu beschützen verspricht. Er schickt sie durch die „Pforte der Schlangen“ in den Palast, wo der königliche Schlüsselmeister sie abfängt und mit einer Lustmaschine in die Mangel nimmt. Gegen das Versprechen, die Königin herauszufordern, gelangt sie an den Schlüssel des Traumzimmers, um die Träume der Schwarzen Königin zu infiltrieren, damit sie sie besiegen kann. Barbarella überredet sie, die Crew holen zu lassen, doch eine Revolution ist ausgebrochen. Das Giftmonster und die Krieger der Schwarzen Königin stehen unter der Gewalt des Schlüsselmeisters. Barbarella soll der Königin beistehen, doch Victor und der Schlüsselmeister haben bereits auf das Monster geschossen, sein Gift überströmt Sogo. Unmittelbar vor dem Untergang des Planeten sammelt Pygar seine Kräfte und kann mit Barbarella entkommen. Aber auch die Königin nimmt er mit.<sup>1084</sup>

### 4.8.4 Inszenierung

Kim Duddy inszeniert das Musical als Aneinanderreihung von verschiedenartigen Schlafzimmerszenen, daher sind ihr unterschiedliche Schlafzimmer im Bühnenbild wichtig. Barbarella möchte sie nicht als die blonde Emanze verstanden wissen, sondern viel mehr als eine starke und vor allem sexy Frau mit menschlichen Fehlern.<sup>1085</sup> Daher gibt sie ihr die unterschiedlichsten Charaktere

---

<sup>1083</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Barbarella. 2004, o.S.

<sup>1084</sup> Vgl. ebenda

<sup>1085</sup> Vgl. Duddy, Kim In: ORF: Making of Barbarella. ORF, Wien, 7.3.2004

mit jeweils starker Prägung zur Seite und lässt sie Situationen erleben, die sie als einen nicht perfekten Typ kennzeichnen. Das erotische Element steht für die Regisseurin im Vordergrund: sowohl in der Choreographie als auch in den Kostümen ist die Erotik spürbar. Dennoch unterscheiden sich die Szenen, die Labyrinthszene ist beispielsweise wie ein Ballett inszeniert, andere Szenen sind hingegen rockig angehaucht oder aber sogar revueartig arrangiert.

#### 4.8.5 Bühnenbild

*Barbarella* erweist sich nicht als ausstattungsüberladenes Kitschmusical, sondern der Pink Floyd-Bühnenbildner beweist, dass auch weniger mehr sein kann.<sup>1086</sup> Anders als im Film, wo kitschiger Plüsch, Plastik und Pappmaché die Ausstattung bestimmen, unterstützen im Musical gigantische, schnell wandlungsfähige Elemente das Geschehen auf der Bühne.<sup>1087</sup> Somit dient das Bühnenbild der Geschichte und nicht umgekehrt. Außerdem verbindet Mark Fisher die Weltraumvorstellung aus den 60er Jahren mit dem ästhetischen Charakter früher Computerspiele.<sup>1088</sup>

Umbauarbeiten werden in der Labyrinthszene für das Publikum sichtbar vorgenommen, die sechs Meter hohen runden Türme werden zu einem liegenden, sich drehenden Zylinder verwandelt, das an eine Art Hamsterrad erinnert. Das runde Ungetüm auf der Bühne dient gleichzeitig als Turngerät für das Ensemble.<sup>1089</sup> An den einzelnen Elementen befinden sich bunte Lichtzeichen, die eine Assoziation mit Marterpfählen hervorrufen. Ebenso kolossal erscheint die Lustmaschine des Schlüsselmeisters, an der *Barbarella* befriedigt werden soll. Witzig stellt sich das Finale dar, in welchem der Kreml-artige Palast aus aufblasbaren Vibratoren einfällt.<sup>1090</sup>

---

<sup>1086</sup> Vgl. <http://oe1.orf.at/highlights/9868.html>

<sup>1087</sup> Vgl. Knopf, Gerhard: *Barbarella*. Wien beamt die blonde Comic-Heldin auf die Musicalbühne. *Musicals*. Das Musicalmagazin, Heft 106, S. 7

<sup>1088</sup> Vgl. ORF: Making of *Barbarella*. ORF, Wien, 7.3.2004

<sup>1089</sup> Vgl. ebenda

<sup>1090</sup> [http://www.welt.de/printwelt/article300648/Barbarella\\_als\\_Pipi\\_Langstrumpf\\_Musical.html](http://www.welt.de/printwelt/article300648/Barbarella_als_Pipi_Langstrumpf_Musical.html)

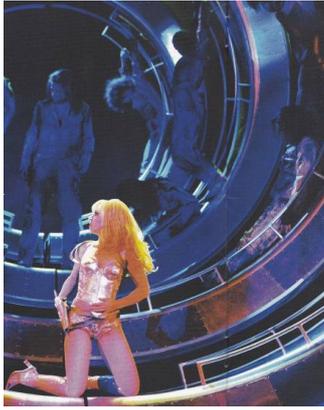


Abb. 33: Barbarella im „Labyrinth“

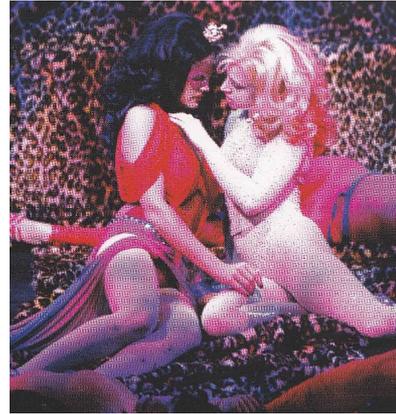


Abb. 34: Schlafzimmerszene

#### 4.8.6 Lichtdesign

Willie Williams schafft es durch die Verwendung von Laserlicht und Discokugel, die 60er Jahre auf die Bühne zu holen. Er meint dazu:

*„Ich habe nach Effekten und visuellen Dingen gesucht, die ursprünglich aus den 60er Jahren kommen – Kaleidoskope, Discokugeln, altmodische Effekte also. Doch ich fand eine neue Art sie umzusetzen um die retrofuturistische Welt zu kreieren.“<sup>1091</sup>*

Knallige Farbspiele und den Szenen entsprechende Lichter unterstreichen die häufig düstere, ungewisse Stimmung des Weltalls und geben dem Planet Sogo gleichzeitig durch verschiedenfarbige Lichterschläuche einen seltsamen Motel-Charakter. Aufgelockert wird das Ganze durch erotische Nummern – wie könnte es anders sein, im Rotlicht – und die in Rosa gehaltene Astaire-Hommage Victors.

#### 4.8.7 Das Kostümbild

Patricia Fields und David Dalrymples Kostüme erinnern an Madonnas Bühnenausfits sowie an die Kreationen von Jean Paul Gaultier.<sup>1092</sup> Die beiden Kostümbildner nutzen ein großes Spektrum an Gewändern unterschiedlichster Stile, um den Figuren den letzten Schliff zu verpassen. Barbarella bewegt sich stets in spacig-erotischen Glitzer-Dessous und Stiefeln, ihre Brust und vor allem ihre Brustwarzen werden durch formstabile Körbchen betont. Pygars Anziehung auf die Protagonistin wird durch sein Äußeres bekräftigt. Er trägt ein künstliches Sixpack und eine Heldenbrust, die umgespannten Muskeln sind gleichzeitig die

<sup>1091</sup> Williams, Willie In: ORF: Making of Barbarella. ORF, Wien, 7.3.2004

<sup>1092</sup> Vgl. Knopf, Gerhard: Barbarella. Wien beamt die blonde Comic-Heldin auf die Musicalbühne. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 106, S. 7

Haltevorrichtung seines Gefieders. Ansonsten ist auch der Engel eher spärlich bekleidet. Mehr Stoff bedeckt hingegen die Schwarze Königin: unterschiedliche pompöse oder zierliche Kleider und Anzüge vornehmlich in den anrühigen Farben Rot und Schwarz bestimmen ihr Äußeres. Der hilfreiche Sun scheint mit seinem Outfit am ehesten unserer Alltagskleidung zu entsprechen, der Schlüsselmeister hingegen erweist sich als trashige Drag Queen. Einem Roboter gemäß ist Victor vom Scheitel bis zur Sohle in einer Art silbernen Rüstung eingehüllt. Schrauben, Scharniere und Helm verdeutlichen sein maschinenhaftes Wesen. Weiters findet sich das Ensemble in den verschiedenen Szenen in schlichten Arbeiteranzügen, ebenfalls sexy Unterwäsche, kriegerischen Kampfanzügen oder aber in Victors Fred Astaire-Nummer mit charmanten Satin-Fracks vor.



**Abb. 35: Barbarella und Pygar**



**Abb. 36: Die Soldaten der Königin**



**Abb. 37: Pygar mit Barbarella und der Königin**



**Abb. 38: „Fred Astaire“-Szene**

#### **4.8.8 Choreographie**

Kim Duddys Handschrift ist in den Bewegungsabläufen des Musicals deutlich erkennbar: Ensemblenummern werden an die jeweilige thematische Szene angepasst – egal ob kriegerisch aggressiv oder lasziv erotisch. Besonders im Gedächtnis bleibt Victors Solonummer „Ich wär so gern wie Fred Astaire“, in der

er und das Ensemble eine Broadwayreife und mit viel Esprit ausgestattete Stepchoreographie zur Aufführung bringen. Auch die Labyrinthszene, in der sich die Darsteller im übergroßen „Hamsterrad“ bewegen, beeindruckt das Publikum.

#### **4.8.9 Musik**

Musikalisch bringt Dave Stewart nur wenige eingängige und merkwürdige Melodien. Einzig die Solonummern „Auserwählt“ und „Find ich meinen Weg?“ bewirken eine Regung im Zuschauerraum. Eher „dahinplätschernder“<sup>1093</sup> Rock und Pop bestimmen das klangliche Bild des Musicals. Eindrucksvoll wird die Musik in jenen Momenten, wo sie die Aktion auf der Bühne wie im Film untermalt. Durch wenige wortkarge Dialoge und viele aneinander gereimte Songs entsteht der Eindruck einer popkonzertähnlichen Nummernrevue.<sup>1094</sup> Diese Empfindungen sowie die leicht bekleideten Darsteller lassen das Musical manches Mal an „(...) ein[en] überlange[n] Videoclip von Britney Spears“ erinnern.<sup>1095</sup>

Dave Stewart wählt bewusst Glamrock für Barbarella, da er die Differenz der Rockmusik zu der kommerziellen Welt des Musicals verstanden wissen möchte.<sup>1096</sup>

Zweifelsohne lässt Stewart die Welt der Rockmusik aus den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts durchhören, wodurch er auf die ursprüngliche Entstehungszeit der Barbarella-Comics hinweist. Auch die Frankensteinfilme aus den 30er dürften einflussreich gewesen sein.<sup>1097</sup>

#### **Instrumentierung**

Das Orchester besteht mit einer Flöte, drei Reeds, einer Oboe, zwei Hörnern, zwei Trompeten, einer Tenor- beziehungsweise Bassposaune, einer Harfe, zwei Keyboards, zwei Gitarren, einem Bass, zwei Musikern für Percussions, einem für

---

<sup>1093</sup> Vgl. Knopf, Gerhard: Barbarella. Wien beamt die blonde Comic-Heldin auf die Musicalbühne. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 106, S. 6

<sup>1094</sup> Vgl. ebenda, S. 6f

<sup>1095</sup> Jansen, 2008, a.a.O., S. 257

<sup>1096</sup> Vgl. <http://oe1.orf.at/highlights/9868.html>

<sup>1097</sup> Vgl. Fisher, Mark In: ORF: Making of Barbarella. ORF, Wien, 7.3.2004

Drums, vier Violinen, einer Viola sowie zwei Celli aus einem relativ kleinen Streichregister.<sup>1098</sup>

### **Stimmen**

Barbarella singt Sopran, die Schwarze Königin Mezzosopran, der Engel Pygar im Tenor. Der Schlüsselmeister ist ein Bariton, Victor ein Tenor.

### **Musikalische Struktur**

Anders als der Großteil der VBW-Eigenproduktionen ist *Barbarella* nicht leitmotivisch aufgebaut. Lediglich ein Hornsignal<sup>1099</sup>, welches die Erlösung der Gefangenen ankündigt, ist häufiger im Verlauf des Musicals zu vernehmen:



Dave Stewart verleiht den Figuren und Situationen unterschiedliche Musikstile, wobei der Rock das ganze Stück dominiert. *Barbarella* beginnt mit einer Hymne auf den Star eines Computerspiels: Barbarella. Bereits in diesem Loblied erscheint erstmals das Hornsignal, denn die Titelfigur wird sich als Retterin des Planeten Sogo herausstellen. Das in Dur-Tonarten (H- beziehungsweise B-Dur) gehaltene Lied enthält bereits ein E-Gitarren- sowie ein Trompetensolo, welche auch später zu hören sein werden, wenn Barbarellas Kampf gegen das Böse thematisiert wird.

Im Unterschied zu diesem fröhlichen Eingang erfährt das Publikum durch den nächsten Song in Molltonarten (e-, b-, fis-Moll) bald, dass das Leben auf dem fremden Planeten für Duran und seine gefangene Crew quälend ist. Auch das ruhigere Timbre des Liedes „Die fremde Welt“ verweisen auf die beinahe resignierende Haltung der Menschen.

Schon in der nächsten Szene zeigen sich die Hintergründe: die Schwarzen Wächter erscheinen mit Kampfparolen im perkussiv untermalten Sprechgesang, wodurch die diktatorischen Verhältnisse bewusst gemacht werden.

---

<sup>1098</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Barbarella*. 2004, o.S.

<sup>1099</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Klavierauszug *Barbarella*. 2004, 7. Szene, S. 5, T 41

Barbarellas Begegnung mit dem engelhaften Pygar wird im fröhlichen (D-Dur) „Du bist ein Engel“ dargebracht. Das Erlösungssignal erklingt hier zum zweiten Mal, denn mit Pygars Hilfe wird Barbarella die Flucht von Sogo gelingen. Ein letztes Mal erklingt das Signal im Song „Und dein Spiel ist aus“, wenn sie die Schwarze Königin hinters Licht führt.

Die Schwarze Königin präsentiert sich in drei ähnlich klingenden Songs selbst. Mit erotisch hauchendem Gesang und Orchesterbegleitung im Stile des Blues versucht sie in „Verkaufe Lust“ die naive Barbarella zu betören. Sie erweist sich zwar als fragwürdig, doch böse scheint sie nicht zu sein. Der Song beginnt in E-Dur, geht über eine instrumentale Überleitung in einen in A-Dur gehaltenen Teil und später in einen Orchesterpart in B-Dur. Auch in „Komm in meine Welt“ möchte die dunkle Gestalt die Hauptfigur für sich gewinnen.

Unterstützt wird sie dabei von einem Mädchenchor. Während die Strophe der Königin dunkel, gehaucht und in as-Moll erklingt, ist mit dem zuversichtlichen Chor in Des-Dur ein starker Kontrast zu vernehmen. Der Part der Königin wird am Ende des Songs nach es-Moll transponiert und später in „Die Macht der Schwarzen Königin“ noch einmal von der E-Gitarre zitiert. Dieses Instrument sowie die Keyboards prägen das klangliche Erscheinungsbild der Antagonistin, die gleichzeitig dem fremden Planeten entsprechen. Diese rockige Sphäre wird daher auch in „Die Nacht der Schwarzen Königin“ aufrechterhalten.

Der persönliche Konflikt Barbarellas mit dem eigenen Schicksal vollzieht sich in „Finde ich meinen Weg?“. Zunächst bloß begleitet von einem Synthesizerton, singt sie in h-Moll leise über ihr Unglück, bis sie sich entschließt dagegen anzukämpfen. Immer mehr Instrumente begleiten ihre Entscheidung, h-Moll wird in die Paralleltonart D-Dur moduliert. Trompetensignale besiegeln Barbarellas Kriegserklärung.

Victors erster Auftritt erinnert in seinem Sound und dem Sprechgesang des Roboters an das Lied „Codo“ von der Gruppe DÖF. Seine Solonummer „Ich wär so gern wie Fred Astaire“ hingegen ist – mit Ausnahme der künstlich generierten Stimme – dem Stil seines Idols verschrieben. Der Song präsentiert sich als Swing in C-Dur mit Gesang, Drums und Klavierbegleitung. Zwischenparts in F-Dur dienen als Stepeinlagen. Nach der zweiten Wiederholung variieren Saxophone

und Brassregister über die Melodie, ehe Victor und das Ensemble das Finale des Songs bestreiten. Ebenso das Ende mit dem typischen Pianoso Solo entspricht dem Swing.

Die erotischen Obszönitäten auf Sogo gipfeln in der Szene „Mein Lustapparat“, in welcher der Schlüsselmeister Barbarella bis zum Orgasmus „quält“ und dieser Höhepunkt ebenso von der Schwarzen Königin und dem Schlüsselmeister selbst gesanglich sowie in den einzelnen Registern instrumental dargestellt wird.

Barbarellas Strategie, das Machtverhältnis umzudrehen und die Königin zu verführen, zeigt sich in „Ein Traum“. Dieser Song ist wie bereits „Finde ich meinen Weg?“ klanglich geprägt von akustischer Gitarre und Klavier, wodurch sie das akustische Gegenteil der Antagonistin ist. „Ein Traum“ ist in E-Dur verfasst und enthält wie das Verführungslied der Königin einen Mädchenchor. Es folgt eine instrumentale Tanzsequenz in D-Dur, ehe Barbarella und die Herrscherin in As-Dur gemeinsam singen.

Letztere zeigt ein letztes Mal ihre anrühige Seite im rockigen „Spiel mit mir“. Gesangstechnisch singt sie in den hohen Lagen opernhafte wie Nina Hagen.

Der letzte Song des Abends soll dem Publikum die Botschaft mit auf dem Weg geben, nicht nachtragend zu sein oder über andere Menschen zu richten. Pygar singt – begleitet von Keyboards, ehe ein letztes E-Gitarrensolo zu hören ist. Das fröhliche Stück endet mit einem großen Chorfinale in A-Dur.

#### 4.8.10 Figuren

**Barbarella** verkörpert die Emanzipation par excellence. Dieser Typ Frau beeinflusst nicht nur spätere Filmcharaktere wie beispielsweise Lara Croft<sup>1100</sup>, sondern auch reale Frauen wie Brigitte Bardot oder Jane Fonda nehmen ihre Wesenszüge in ihrer eigenen Erscheinung auf. Anders als in der Cartoon-Serie aus dem Jahr 1962 oder im Film zeigt die Musicalfigur sich weniger naiv, dafür jedoch verletzlicher und abhängiger.<sup>1101</sup> Kreativität, Humor und Stärke<sup>1102</sup> sind Kim Duddy in der Zeichnung der Figur besonders wichtig, während Dave Stewart

---

<sup>1100</sup> Vgl. Baumann, Gunther: Barbarella. Ein Vamp lernt singen & tanzen. Sonderausgabe Kurier, Wien, 7.9.2003

<sup>1101</sup> Vgl. <http://oe1.orf.at/highlights/9868.html>

<sup>1102</sup> Vgl. <http://www.wienerholding.at/event/mediaroom-news/id/1258>

die Andersartigkeit dieser Persönlichkeit wichtig erscheint.<sup>1103</sup> Sexualität scheint Barbarallas einzige Waffe zu sein, denn dem überaus attraktiven Engel verfällt sie sofort, der Herr der Schlüssel lässt sie erst nach der Folter an der Wollustmaschine frei, die Schwarze Königin versucht sie ständig zu verführen und auch die Nacht mit dem Roboter schlägt sie nicht aus, um an ihr Ziel zu gelangen und die Crew zu befreien. Es scheint zu keiner Zeit, als würde sie ihre Sexualität ungern leben.<sup>1104</sup>

Die **Schwarze Königin** ist Barbarellas Antagonistin, eine durch und durch nach Befriedigung ihrer sexuellen Gelüste Süchtige. Das Geschlecht ihres Gegenübers scheint ihr nicht relevant zu sein. Als oberflächliche Figur zählen für sie Äußerlichkeiten, daher wählt sie jene Charaktere als Spielgenossen aus, die über das meiste Sexappeal verfügen: Pygar mit seinem muskulösen Körper und Barbarella, deren große Brust und abstehenden Brustwarzen sie als überaus weiblich auszeichnen. Ihr Planet wird beherrscht und gequält durch obszöne Perversitäten, weshalb ihre Untertanen eine Revolution gegen sie starten.

Der blinde Engel **Pygar** ist gleichermaßen die personifizierte Unschuld, die jedem positiv entgegentritt, und eine Figur, die mit ihrem Sexappeal nicht nur die Schwarze Königin anspricht, sondern auch die Heldin Barbarella. Seine Ermahnung am Ende, nicht zurückzublicken, weist ihn einerseits als gütigen, vorbildlichen Charakter aus, andererseits transportiert er damit die moralische Botschaft des Stückes, nicht nachtragend zu sein oder über die Taten der anderen zu urteilen.

**Sun** rettet Barbarella und erweist sich als erster wahrer Helfer. Als sie ihn versehentlich tötet, ist er nicht böse, sondern versucht ihr den Weg aus den Fängen der Schwarzen Königin zu verraten.

**Victor** ist zwar ein Roboter, doch er zeigt Gefühle, ist egoistisch und „(...) ein Genießer, der es mit der Moral nicht so genau nimmt.“<sup>1105</sup> Eher menschlich wirkt außerdem sein Hang zur Tolpatschigkeit und die Tanznummer, in der er sein Idol Fred Astaire besingt, zeugt vom Streben nach Weiterentwicklung und

---

<sup>1103</sup> Vgl. <http://oe1.orf.at/highlights/9868.html>

<sup>1104</sup> Jansen, 2008, a.a.O., S. 256f

<sup>1105</sup> Bieber, Andreas zitiert nach Steiner, Bettina: Blechdose aus Fleisch und Blut. Bühne 5/04, S. 54f

Überwindung seines wesensbedingten Status.<sup>1106</sup> Er ist charmant und zeigt unabhängig von seinem Wesen fleischliche Gelüste.<sup>1107</sup> Menschlich ist ebenso die Auslieferung der Gespielin nach der gemeinsamen Liebesnacht.

Der **Schlüsselmeister** liebt es wie seine Herrin, andere Menschen bis zum Tode zu befriedigen, daher hat er auch eine Lustmaschine, die das mechanisch erledigt. Dennoch scheint er mit der Befehlsgewalt auf Sogo nicht einverstanden sein, denn er lässt Barbarella frei in der Hoffnung, sie könnte das Volk retten.

**Duran**, der Hauptmann von Barbarellas Crew, steht stellvertretend für die gefangenen Menschen auf dem Planet Sogo. Gequält von den perversen Martyrien der bösen Königin sehnt er sich nach der Rückkehr auf die Erde und der Erlösung der sexuellen Folter.

#### 4.8.11 Rezensionen

Die Reaktionen in der Presse zeigen, dass die Show in verschiedene Sparten aufgeteilt wird. Während das wirkungsvolle Bühnenbild<sup>1108</sup> gelobt wird, die Kostüme als einmalig erotisch<sup>1109</sup> und die Ensemblenummern als beeindruckend aufgenommen werden, verstehen Kritiker Dave Stewarts Musik lediglich als „Gebrauchsmusik“<sup>1110</sup>, die sich nicht einordnen lassen kann<sup>1111</sup>, und können den banalen Dialogen<sup>1112</sup> nur sehr wenig abgewinnen. Außerdem würden die aus dem Comic übernommenen Originaldialoge die Entstehung der gewünschten Atmosphäre verhindern. So bleibe die „Sprechblasen-Mentalität“, wie sie Gerhard Knopf beschreibt, das ganze Stück über spürbar.<sup>1113</sup> Immer wieder wird erwähnt, dass die Hauptdarstellerin Nina Proll der Erotik und dem Selbstbewusstsein der Barbarella nicht gerecht<sup>1114</sup> werden könne, so wird sie sogar „Biederella“<sup>1115</sup> genannt, die keineswegs erotisch erscheine<sup>1116</sup>. Auch Klausnitzers Story kann die

---

<sup>1106</sup> Vgl. Steiner, Bettina: Blechdose aus Fleisch und Blut. Bühne 5/04, S. 55

<sup>1107</sup> Vgl. Knopf, Gerhard: Barbarella. Wien beamt die blonde Comic-Heldin auf die Musicalbühne. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 106, S. 6

<sup>1108</sup> Irrgeher, Christoph: Im kalten Vakuum der Sinneslust. Wiener Zeitung, Wien, 15.3.2004

<sup>1109</sup> Kronsbein, Joachim: Erotik im Unendlichen. Der Spiegel, Hamburg, 12/2004, S. 220

<sup>1110</sup> Baumann, Gunther: Barbie im Barbarellaland. Kurier, Wien, 13.3.2004, S. 29

<sup>1111</sup> [http://www.welt.de/print-welt/article300648/Barbarella\\_als\\_Pipi\\_Langstrumpf\\_Musical.html](http://www.welt.de/print-welt/article300648/Barbarella_als_Pipi_Langstrumpf_Musical.html)

<sup>1112</sup> Vgl. Baumann, Gunther: Barbie im Barbarellaland. Kurier, Wien, 13.3.2004, S. 29

<sup>1113</sup> Vgl. Knopf, Gerhard: Barbarella. Wien beamt die blonde Comic-Heldin auf die Musicalbühne. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 106, S. 4

<sup>1114</sup> Vgl. Totic, Ljubisa: Virtuella in der Tiefkühltruhe. Der Standard, Wien, 13.3.2004

<sup>1115</sup> Ebenda

<sup>1116</sup> [http://www.welt.de/print-welt/article300648/Barbarella\\_als\\_Pipi\\_Langstrumpf\\_Musical.html](http://www.welt.de/print-welt/article300648/Barbarella_als_Pipi_Langstrumpf_Musical.html)

Presse aufgrund der nicht abzustreitenden Langatmigkeit<sup>1117</sup> nicht überzeugen<sup>1118</sup>, außerdem genüge der Plot nicht für eine zweistündige Show, die eher wie ein seichter Erotikfilm<sup>1119</sup> wirke. Wolfgang Jansen meint den Grund für die eher bescheidene Begeisterung im Publikum zu kennen:

*„Die Geschichte von Barbarella, wie sie aus dem Comic der sechziger Jahre überliefert ist, erwies sich für eine nachgewachsene Generation als herzlich uninteressant.“<sup>1120</sup>*

Auch die Zuseher sind bald dieser Meinung – anders als in *Elisabeth* und *Mozart!* – und bald bleiben sie auch aus. Die Vereinigten Bühnen Wien verzeichnen Verluste und sind gezwungen, ihre Rücklagen aufzulösen.<sup>1121</sup>

---

<sup>1117</sup> Vgl. Petsch, Barbara: Der Unterschied zwischen Eichkatzel und Klavier. Die Presse, Wien, 13.3.2004

<sup>1118</sup> Baumann, Gunther: Barbie im Barbarellaland. Kurier, Wien, 13.3.2004, S. 29

<sup>1119</sup> Vgl. <http://www.variety.com/review/VE1117923418.html?categoryid=33&cs=1>

<sup>1120</sup> Jansen, 2008, a.a.O., S. 256

<sup>1121</sup> Vgl. <http://wien.orf.at/stories/358768/>

## 4.9 Rebecca

### 4.9.1 Einleitung

Das nächste Kunze-Levay-Musical *Rebecca* basiert auf Daphne du Mauriers gleichnamigem Bestseller, der von Alfred Hitchcock 1939 erfolgreich in einen Film umgesetzt wird. Der Roman entsteht, als du Maurier gemeinsam mit ihrem Mann nach Ägypten zieht und sich an ihre Heimat und den Ort Menabilly zurücksehnt. Dort befindet sich ein verlassenes Anwesen, zu dem sie eine innige Beziehung herstellt und das ihr als Vorlage für *Manderley* dient.<sup>1122</sup>

Michael Kunze verfasst das Buch und die Liedtexte, Sylvester Levay die Musik. Regie führt Francesca Zambello, Danni Sayers choreographiert das Musical, Peter J. Davison kreiert das Bühnenbild und Birgit Hutter die Kostüme. Casper Richter leitet die musikalische Einstudierung, Seann Alderking übernimmt die Supervision. Das Sounddesign stammt von Hendrik Maaßen, das Lichtdesign von Andrew Voller und das Videodesign von Sven Ortel.

Robert Wann leitet die Produktion, Christian Räth übernimmt die Regieassistentz. Als Dirigenten fungieren Michael Römer, Adrian Manz<sup>1123</sup>, Walter Lochmann und Carsten Paap. Paap ist Korrepetitor, Lochmann studiert das Stück mit dem Ensemble ein.

In der Erstbesetzung sind Wietske van Tongeren als „Ich“, Uwe Kröger in der Rolle des Maxim de Winter und Susan Rigvava-Dumas als Haushälterin Mrs. Danvers zu sehen. Ramin Dustdar spielt Jack Favell, Carin Filipcic Mrs. Van Hopper, Kerstin Ibald Maxims Schwester Beatrice. André Bauer schlüpft in die Rolle des Frank Crawley, der zurückgebliebene Ben wird verkörpert von Norberto Bertassi.

Am 28. September 2006 findet die Uraufführung des Musicals im Raimund Theater statt und *Rebecca* wird dort bis zum 30. Dezember 2007 und zwischen dem 6. September und dem 30. Dezember 2008<sup>1124</sup> gespielt und von 507.681

---

<sup>1122</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Rebecca*. 3. Auflage, 2008, o.S.

<sup>1123</sup> Er ist erster Kapellmeister.

<sup>1124</sup> Vgl. <http://www.musicalvienna.at/index.php/de/presse/article/38348>

Besuchern<sup>1125</sup> gesehen. Bei der Wiederaufnahme im September 2008 werden die Verträge für die Broadway-Inszenierung vor dem Publikum unterzeichnet. Die Premiere in New York ist für das Jahr 2010 angesetzt.<sup>1126</sup>

#### 4.9.2 Entstehung

Bereits in seiner Jugendzeit begeistert sich Michael Kunze für Daphne du Mauriers Roman *Rebecca*. Durch die Beschäftigung mit zahlreichen Musicals kommt er zur Überzeugung, dass sich der Rebecca-Stoff gut für das Genre eignen würde. Der Sohn der Autorin ermöglicht schließlich die Adaptierung. Einige Jahre schreibt Kunze nun an den Texten, ehe Sylvester Levay die Musik dazu komponieren kann. Nach etwa zehn Jahren ist das neue Dramamusical bereit für die Premiere.<sup>1127</sup> Michael Kunze, der sich hier wie in seinen übrigen Musicals stark an der Stoffvorlage orientiert, komplettiert die durchwegs düstere Geschichte mit einigen humorvollen Szenen. Vor allem die amerikanische Mrs. Van Hopper erscheint als Witzfigur par excellence. An einigen Stellen wird die Handlung zugunsten der Verständlichkeit abgeflacht, ansonsten nutzt der Autor die Erzählweise des Romans – „Ich“ erzählt von ihrem Traum ausgehend die Geschichte von ihrem Mann, seiner mysteriös ums Leben gekommenen Ehefrau Rebecca, sowie ihrem eigenen Leidensweg.

#### 4.9.3 Synopsis

Die Erzählerin träumt von Manderleys Ruinen und erinnert sich an die vergangenen Geschehnisse: Als Gesellschafterin der prahlerischen New Yorkerin Edith van Hopper gastiert „Ich“ in Monte Carlo, als sie auf den distanziert wirkenden Maxim de Winter trifft. Dabei lässt Mrs. Van Hopper kein gutes Haar an dem jungen Mädchen, nutzt jede Möglichkeit um sie zu schikanieren. Dennoch kommen sich Maxim und „Ich“ näher und er macht ihr einen Antrag. Den anderen Gästen gibt die ungleiche Liaison viel Gesprächsstoff, vor allem weil man in dieser Gesellschaft die Tragödie um die verstorbene Mrs. de Winter kennt. Auch die Erzählerin ahnt die herannahende Herausforderung in der Heimat ihres neuen Gemahls, doch aus Liebe und Naivität lässt sie sich darauf ein. Bereits die

---

<sup>1125</sup> Vgl. <http://1080.vienna.at/news/om:vienna:bezirk:1080/artikel/musical-rebecca-verzeichnete-ingesamt-507681-zuschauer/cn/news-20081231-01224361>

<sup>1126</sup> Vgl. <http://www.musicalvienna.at/index.php/de/presse/article/38348>

<sup>1127</sup> Vgl. <http://www.dramamusicals.de/musicals/rebecca/rebecca-startseite.php>

Ankunft auf dem Gut lässt sie aus dem Liebestraum erwachen. Die dunkel gekleidete Haushälterin Mrs. Danvers gibt zu verstehen, dass sie immer noch Rebecca dient und „Ich“ das Leben erschweren wird. Mit eisiger Höflichkeit behandelt sie das junge Mädchen wie einen ungebetenen Gast und lässt sie die Präsenz Rebeccas im Haus spüren. Maxim durchlebt indes sorgenvolle Momente, er hält seine dunklen Gedanken jedoch gegenüber „Ich“ geheim. Mrs. Danvers rät ihr, beim Kostümball ein Kostüm zu tragen, das bereits Rebecca im Jahr zuvor getragen hat, um sie auflaufen zu lassen. Später trifft das junge Mädchen im Bootshaus auf den geistig zurückgebliebenen Ben, doch bald erscheint Max und schreit sie zusammen. Vom Gutsverwalter ermutigt zeigt „Ich“ sich beim Ball als selbstbewusste Dame – bis die geladenen Gäste ihre Maskerade sehen und Maxim sie zornig wegschickt. „Ich“ meint in den Reaktionen ihres Mannes die starke Liebe zu seiner verstorbenen Gemahlin zu erkennen und ist zu Tode betrübt. Doch Explosionen holen sie aus der Trance. Taucher haben Rebeccas Boot mit ihrer Leiche gefunden, ganz Manderley ist in Aufruhr. „Ich“ begegnet ihrem aufgelösten Mann und sieht nun ihre Vermutung bestätigt, doch Max gesteht ihr, dass er die bössartige Rebecca niemals geliebt und sie im Affekt getötet habe. Von nun an ist die Erzählerin kein naives Kind mehr, sondern eine Frau, die ihren Mann unterstützt. Auch auf dem Anwesen kann sie sich durchsetzen. Bei der Gerichtsverhandlung bewahrt sie Maxim vor einem fatalen Ausrutscher, durch ihre Ruhe und Herzlichkeit wendet sie die Causa für ihren Mann zum Guten. Am Bahnhof in Cornwall erkennen sie, dass Manderley in Flammen steht. Alle Dienstboten werden gerettet, bloß Mrs. Danvers geht gemeinsam mit den Schatten unter. Nun erwacht die Erzählerin wieder aus ihrem Traum und kann die Vergangenheit zurück lassen.<sup>1128</sup>

#### **4.9.4 *Rebecca* als Dramamusical**

Ichs Alb zeigt sich gleich nach der Begegnung mit Maxim de Winter, der anders als die oberflächlichen Hotelgäste in Monte Carlo scheint und sofort ihr Interesse weckt. Die Beziehung mit ihm, die ihr bisheriges Leben auf den Kopf stellt, wird für die Handlung zum auslösenden Moment. Der dramaturgische erste Akt dauert bis zur Hochzeit der Erzählerin mit Maxim, die gleichzeitig den ersten Wendepunkt in der Handlung darstellt: bald schon wird sie mit Mrs. Danvers eine

---

<sup>1128</sup> Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Rebecca*. 3. Auflage, 2008, o. S.

berechnende Gegnerin haben. Im zweiten Akt kommt es sehr bald zum Konflikt der neuen Herrin mit der Haushälterin. Als die Erzählerin von Maxims schrecklicher Tat an dessen verstorbener Frau erfährt, vollzieht sich der zweite Wendepunkt, denn bisher weiß niemand davon. Dieser Wendepunkt führt gleichzeitig in den Point of no return, denn „Ich“ hätte nun die Möglichkeit sich gegen ihren Gatten zu entscheiden, doch sie bleibt bei ihm und kann daher nicht mehr umkehren. Gleichzeitig bedeutet dieser Punkt auch ihre Emanzipation: auf einen Schlag wird sie erwachsen und weiß sich gegen Mrs. Danvers durchzusetzen. Somit wird der zweite Akt geschlossen. Im dritten Teil werden dem Paar durch die unerwartete Strandung von Rebeccas Boot neue Steine in den Weg gelegt. Nun scheint es auch für das Publikum keine Lösung mehr zu geben, vor allem weil auch die Haushälterin interveniert. Die Standhaftigkeit und Loyalität der Erzählerin gegenüber ihrem Mann retten diesen und führen schließlich zur Rettung aus der Misere. Die Realisierung findet mit dem Brand und daher dem endgültigen Untergang Rebeccas Schatten statt.

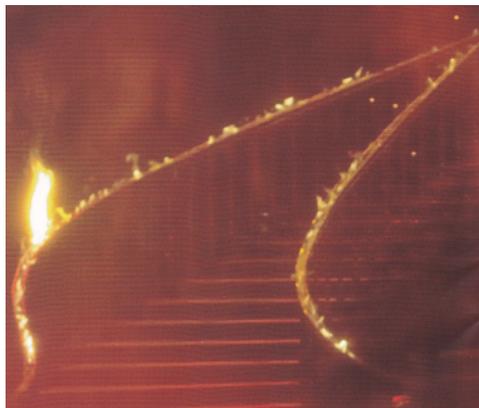
#### **4.9.5 Inszenierung**

Die Regisseurin Francesca Zambello lässt „Ich“ wie bereits in du Mauriers Vorlage eine bereits vergangene Geschichte poetisch-realistisch wiedergeben und ermöglicht dem durchschnittlichen Zuseher ein leichtes Verständnis. Dem Musickenner allerdings fallen zwei unmögliche Szenen auf: der Maskenball scheint stark angelehnt zu sein an jenen von Andrew Lloyd Webbers *Phantom der Oper* in Harold Princes Inszenierung, so wie auch der riesige Luster, der am Ende herunter stürzt.

#### **4.9.6 Bühnenbild**

Wie der größte Teil der Handlung ist auch das Bühnenbild überaus düster angelegt. Grau, dunkelblau und schwarz dominieren stets und lassen Rebeccas Geist omnipräsent erscheinen. Ihr Übriges tun die versenkbare und sich drehende große Holztreppe mit dem darüber liegenden Rundfenster, durch welches der Mondschein Nebelschwaden durchbricht sowie meterlange, grauschimmernde, wallende Vorhänge in Rebeccas Zimmer. Weiters zeichnet sich Davisons Bühnenbild durch naturgetreue, filigrane Einrichtungsgegenstände und Bühnenelemente aus, die durch Verschiebungen schnelle Verwandlungen

zulassen. Die Bibliothek mutiert innerhalb weniger Momente zum Schlafzimmer, indem goldbedruckte Wände von oben herabschweben. Beleuchtete Bilderrahmen in „Ichs“ Zimmer vervollkommen Rebeccas Spuk. Das Zimmer der früheren Mrs. de Winter wirkt altbacken, verstaubt und aufgrund von Requisiten wie beispielsweise dem Amor aus Meissner Porzellan beinahe kitschig. Farblichen Kontrast erlebt die Bühne am Ende, wenn das Anwesen brennt: „Bühnenbildner Peter J. Davison, Videodesigner Sven Ortel, Lichtdesigner Andrew Voller und Sounddesigner Hendrik Maaßen schaffen es im Verbund durchaus imposant (...)“<sup>1129</sup>, Manderley in Flammen untergehen zu lassen.



**Abb. 39: Feuer in Manderley**

#### **4.9.7 Viodeodesign**

Andrew Voller ergänzt mit kontrastreichen Projektionen vornehmlich in Graustufen das mystische Bühnenbild Peter J. Davisons. Den Höhepunkt bildet das Flammenmeer am Ende, welches die Bühne in saftigem Rot erstrahlen lässt.<sup>1130</sup> Aufgrund der Projektionen gestalten sich die Übergänge zwischen den Szenen besonders fließend, beispielsweise wenn die Handlung von Monte Carlo mittels Hochzeitsreisefotos nach Manderley transportiert wird.

#### **4.9.8 Kostümbild**

Birgit Hutter unterstützt mit ihren Kostümen die realistische Erzählweise Michael Kunzes und charakterisiert in Anlehnung an du Mauriers detaillierte Beschreibungen die Figuren anhand ihrer Kleidung. Die Hauptprotagonistin „Ich“ tritt zunächst in unscheinbaren Farben auf, ihr unförmiges Gewand ist vor allem

---

<sup>1129</sup> Knopf, Gerhard: Rebecca. Jubel für das mit Spannung erwartete neue Musical von Michael Kunze und Sylvester Levay. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 121, S. 7

<sup>1130</sup> <http://www.mesmer.co.uk/projects/Rebecca/>

in Beige- und Brauntönen gehalten. Konträr erscheint die Haushälterin Mrs. Danvers in einem bodenlangen, schwarzen Kleid, da sie ihrer früheren Herrin immer noch nachtrauert und diese wie ein Schatten an ihr haftet. Maxim als eleganter Gentleman ist stets in vornehme aber schlichte Anzüge gehüllt, anders die extravagante Edith Van Hopper. Die stolze Amerikanerin strahlt auch durch ihr Kostüm, Pelz und viel Schmuck Extravaganz und Überspanntheit aus. „Ichs“ Vertraute Beatrice und Frank in erdfarbener Reiterkleidung geben ihr Unterstützung. Die edle Gesellschaft steht in kariertem Tweed oder in zarten Pastelltönen eher am Rande der Handlung, denn für den Verlauf der Geschichte sind weder die Hotelgäste noch die britischen Adligen wesentlich. Maxims Kontrahent, der schmierige Jack Favell, wirkt durch seinen braunen Nadelstreifenanzug, die Gamaschenschuhe sowie seine geölten Haare besonders fadenscheinig. Das Personal trägt wie zu dieser Zeit üblich schwarzweiße Uniformen. Der Kostümball auf Manderley gibt Hutter Anlass, ihrer Kreativität freien Lauf zu lassen: Mrs. Van Hopper tritt als überdimensionale, bonbonfarbene Puppe auf, wo sie inmitten der ebenfalls in Rottönen gekleideten Gäste die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Die nun viel selbstbewusstere Erzählerin möchte mit ihrem großartigen weißen Kostüm die Wandlung zur Lady vollziehen, was jedoch durch die Intrige der Haushälterin verhindert wird. Nach Maxims intimmem Geständnis wird sie abrupt erwachsen und ihre schönen Kleider in warmen Rottönen unterstützen ihre liebenswürdige Weise.<sup>1131</sup> Ebenso seine Schwester Beatrice trägt eine rote Weste, weil sie sich um ihn sorgt.<sup>1132</sup> Als Manderley Rebeccas Schatten durch den Ausgang des Gerichtsverfahrens endgültig loswird, entledigt auch Mrs. Danvers sich ihrer dunklen Kleidung: im weißen Nachthemd legt sie den Brand.

---

<sup>1131</sup> Vgl. ORF: Rebecca – Liebe, Rache, Eifersucht. ORF, Wien, 1.10.2006

<sup>1132</sup> Beatrice und Frank sind „Ichs“ Spiegelfiguren, was sich nicht nur in ihren Charaktereigenschaften zeigt – sie sind stets ehrlich und liebenswürdig – sondern eben auch in den Rottönen ihrer Kleidung.



Abb. 40: Maxim und die Erzählerin



Abb. 41: Die feine britische Gesellschaft

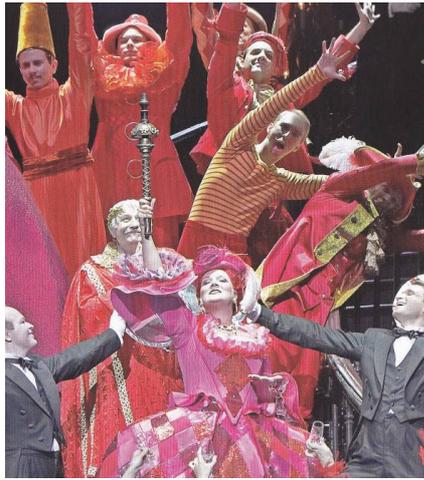


Abb. 42: Maskenball-Szene



Abb. 43: "Ich" im Kostüm



Abb. 44: Mrs. Danvers legt das Feuer

#### 4.9.9 Choreographie

*„Rebecca ist kein klassisches Tanzmusical wie etwa A Chorus Line oder Dirty Dancing. Denn Sayers hat auch keine oberflächlichen Tanznummern eingebaut, sondern etwas sehr viel Schwierigeres unternommen, nämlich das Musical von Anfang bis Ende durchchoreographiert. Da geht es nicht darum, wie hoch ich das Bein kriege, sondern dass wir in Körperhaltung, Bewegung und Esprit etwas*

*von diesen 20er und 30er Jahren einfangen. Sie hat die Choreographie der Geschichte untergeordnet (...)“– und das Publikum hat das honoriert.“<sup>1133</sup>*

Wie dieses Zitat bereits erahnen lässt, finden sich in *Rebecca* nur wenige Tanzchoreographien. Im herkömmlichen Sinn getanzt wird am Ball, die steifen Briten bewegen sich bizarr und abgehackt zu den Walzerklängen. Als eine Art Revuenummer sticht die Maskenballszene hervor, in der Edith Van Hopper sich selbst als amerikanische Lady in den Vordergrund drängt. Danni Sayers legt großen Wert darauf, dass die Figuren auch durch ihre äußere Erscheinung und Haltung charakterisiert werden. So ist „Ich“ zu Beginn immer etwas gebückt und zieht beinahe ihren Kopf ein, während die Haushälterin in anmutigen, langsamen Bewegungen ihre Überlegenheit zum Ausdruck bringt. Maxims häufig unberechenbaren Drehungen deuten bereits früh auf sein Geheimnis hin, die amerikanische Lady bewegt sich ihrem Charakter entsprechend wenig elegant. Jack Favell zeichnet sein schleichender Gang als heuchlerischer Kleinkrimineller aus.

Beeindruckend sind jene Szenen, in denen das Ensemble alltägliche Handlungen synchron im Takt verrichtet: In „Die neue Mrs. de Winter“ bewegen sich die Dienstboten mit Eimern, Besen und Staubwedeln, während sie über die Ankunft der neuen Herrin tuscheln. Auflockernd wirkt das in buntkarierten Tweed gekleidete Ensemble in „Wir sind britisch“, wo mit bewegten Golfschlägern und hochgehaltenen Zeigefingern die Weltanschauung der feinen englischen Gesellschaft persifliert wird. Als Rebeccas Boot entdeckt wird, versammelt sich schnell eine unruhige Masse, um es mit einem Seil in rhythmischen (Wellen-) Bewegungen an Land zu ziehen.

#### **4.9.10 Musik**

Der Komponist Sylvester Levay verwendet wie bereits in *Elisabeth* unterschiedliche Stile und Leitmotive, um die Handlung musikalisch nachvollziehbar zu gestalten. Außerdem dient zwischen einzelnen Szenen Underscore für fließende Übergänge. Ebenso wie in *Elisabeth* und *Mozart!* erhält auch *Rebecca* ihr musikalisches Logo: das Hauptleitmotiv ruft nach der verstorbenen Mrs. de Winter.

---

<sup>1133</sup> Kröger, Uwe im Interview. Steiner, Bettine: Disziplin ist alles. *Bühne*, 12/07, S. 39

## Instrumentierung

Das Orchester besteht aus einer Flöte, zwei Musikern an den Reeds, einer Oboe, einem Fagott, zwei Hörnern, zwei Trompeten, einer Tenorposaune sowie einer Bassposaune. Weiters ist eine Harfe zu hören, zwei Keyboards, eine Gitarre, ein Bass, jeweils einmal Percussion und Drums, sechs Violinen, zwei Violen und zwei Celli.<sup>1134</sup>

## Stimmen

Die Protagonistin ist ihrem Alter entsprechend ein Sopran, ihr Gatte ein Baritenor. Die Haushälterin Mrs. Danvers und Mrs. Van Hopper können dem Alt zugeteilt werden, Jack Favell der Baritonlage. Ebenso im Bariton singen Gutsverwalter Frank Crawley und Oberst Julyan. Maxims Schwester Beatrice ist ein Mezzosopran, Ben ein Tenor.<sup>1135</sup>

## Leitmotive

Zu Beginn und am Ende des Musicals *Rebecca* steht „Ich hab geträumt von Manderley“, wodurch nicht nur erzähltechnisch, sondern auch musikalisch ein Bogen gespannt wird. Bereits in diesem ersten Motiv wird „Ich“ unterbrochen durch das Schattenmotiv, der von einem Chor gesungen wird, ehe sie in Begleitung dieses Chores das „Ich hab geträumt“-Motiv weitersingt – dieses Motiv wird sie nun bis zum Finale wie ein Schatten begleiten. Das Traummotiv steht in g-Moll und deutet bereits darauf hin, dass es sich wohl um keinen schönen Traum handelt. Ebenso am Ende des zweiten Aktes ertönt zunächst der Schattenchor, bevor „Ich“ mit dem Anfangsmotiv den Erzählstrang abschließt.

Traummotiv<sup>1136</sup>:



Schattenmotiv<sup>1137</sup>:

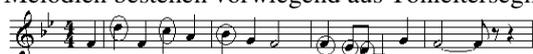


<sup>1134</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rebecca. 3. Auflage, 2008, o. S.

<sup>1135</sup> Vgl. [http://de.wikipedia.org/wiki/Rebecca\\_\(Musical\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Rebecca_(Musical))

<sup>1136</sup> Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Rebecca Vocal & Piano Score, Edition Butterfly & Levay Music, Hamburg, Volkenschwand, 2004, S. 1, T 4-8

Bereits die ersten beiden Motive lassen Schlüsse auf Levays Kompositionstechnik zu: die Melodien bestehen vorwiegend aus Tonleitersegmenten mit Verzierungen:



Das Motiv der Schatten erklingt wieder, wenn Maxim auf Mrs. Van Hopper trifft und sie ihn auf Manderley anspricht. Am Abgrund singt „Ich“ es als Variation, ehe kurz „Zeit in einer Flasche“ ertönt. Danach nimmt die Oboe das Schattenthema wieder auf. In einer Dur-Variation erklingt es als Underscore bei „Ichs“ Antwort auf Maxims Heiratsantrag: „Ich“ wird nun in diese dunkle Welt aufgenommen, aber die Durtonart verweist auf ein positives Ende. Eingeleitet wird dieses variierte Thema von einem Harfen-Tonleiteraufgang von as<sup>1</sup> bis es<sup>2</sup> in Sextolen und einem Paukenwirbel.

### Rebecca-Motive

Rebecca existiert zwar zu keiner Zeit als Figur, doch ihre Anwesenheit wird durch drei Motive und dem Schattenchor symbolisiert. Die Themen gehen von der Haushälterin aus, die ganz von Rebeccas Schatten eingenommen zu sein scheint.

#### a) Rebecca-Hauptmotiv

Die Streichergruppe leitet im Tremolo die düstere, Unheil verheißende Melodie ein, bald setzt das Klavier ein und Schatten flüstern: „Rebecca“. Das in e-Moll gehaltene Thema ist das musikalische Logo des Musicals *Rebecca*. Im Finale des ersten Aktes triumphiert Mrs. Danvers mit diesem Thema nach „Ichs“ vermeintlichem Kostümfauxpas. Im zweiten Akt möchte die Erzählerin wissen, warum sie die Haushälterin denn so sehr hasse. Diese singt das Thema nun gemeinsam mit dem Schattenchor<sup>1138</sup> – niemand wird ungestraft Rebeccas Platz einnehmen.



„Ich“ kämpft gegen das Motiv in einer Gegenstimme an, doch nach dem Song beschwören Schatten und Mrs. Danvers die junge Frau, sich von den Klippen zu stürzen. „Rebecca“ ertönt als Reprise in „Ich hör dich singen“ um einen Halbton höher in fis-Moll: nun wissen alle, dass die tote Mrs. de Winter eine kaltherzige Frau war, und sie meinen zu wissen, sie hätte sich selbst getötet. Nur die

<sup>1137</sup> Kunze, Michael / Levay, Sylvester: *Rebecca Songbook*. Edition Butterfly Roswitha Kunze / Levay Music, Hamburg, 2006, S. 3f, T 13-20

<sup>1138</sup> Ebenda, S. 55, T 16-23

Haushälterin glaubt immer noch an Rebeccas Anwesenheit, sie verfällt endgültig dem Wahn – bereits mit einem Kerzenständer in der Hand endet ihre Melodie mit einem triumphierenden fis<sup>2</sup>.

b) „Sie ergibt sich nicht“

Dieses Motiv erklingt im Laufe des Stückes immer wieder und deutet auf die Gegenwart Rebeccas Seele hin. Zum ersten Mal ist es zu hören, wenn „Ich“ und Mrs. Danvers einander kennenlernen. Streicherscore und Klavier begleiten die Haushälterin, die eine düstere Melodie in c-Moll<sup>1139</sup> singt:



Dieser Song spiegelt ihre nahezu wahnhaftige Liebe für die verstorbene Herrin wider, zur Steigerung wird der Refrain schließlich um eine große Sekund erhöht und so besingt sie die Tote schließlich in dis-Moll. Weiters ist das Motiv als Underscore zu hören, wenn „Ich“ von Mrs. Danvers in Rebeccas Zimmer geführt wird und wenn die Haushälterin Maxim von dem Verschwinden des Porzellanamors verständigt, schließlich ist diese Figur ein Liebhaberstück der verstorbenen Mrs. de Winter. Das Thema wird ebenso als Underscore im Dialog zwischen der Haushälterin und Jack Favell verwendet, hier wird es von dem Rebecca-Motiv „Sie war gewohnt geliebt zu werden“ abgelöst. „Sie ergibt sich nicht“ erklingt wiederum als Underscore, wenn Frank Crawley „Ich“ über Rebeccas Tod aufklärt. Es leitet instrumental den zweiten Akt ein und geht in das Schattenmotiv über. Als „Ich“ stark genug ist, um sich ihrer Rolle als Gutsbesitzerin zu stellen, setzt die Haushälterin sich mit diesem Motiv entgegen und drückt somit aus, dass Rebecca sich auch dadurch nicht vertreiben lässt. Doch die Tatsache, dass „Ich“ diesen Song dominiert, verweist bereits auf Rebeccas endgültigen Untergang. Dennoch erklingt das Thema noch zwei Mal – Rebeccas Schatten gibt sich noch nicht geschlagen – zum einen, wenn Maxim Jack Favell auffordert Oberst Julyan das Beweisstück zu geben, welches Maxims Tatmotiv

---

<sup>1139</sup> Ebenda, S. 18, T 10-19

offenbaren soll. Das allerletzte Mal erklingt „Sie ergibt sich nicht“ als Underscore in Mrs. Danvers' Zeugenbefragung.

c) „Sie war gewohnt geliebt zu werden“

Dieses Motiv deutet auf Rebeccas Selbstverständnis hin. Dieser kühle Charakter liebt nur sich selbst, verlässt sich allerdings auf die Liebe der anderen. Deshalb kämpfen ihre Schatten dagegen an, ersetzt zu werden. „Sie war gewohnt geliebt zu werden“ ertönt, wenn Jack Favell die intime Liebe zwischen ihm und Rebecca anspricht. Mrs. Danvers kann dazu nur lachen. Der Song beginnt mit Achteltriolen in der Streichergruppe und auf dem Klavier, wodurch die Strophen von düsterer Spannung geprägt sind. Konträr erscheint der Refrain, der wiederum wie ein Lobhymnus auf Rebecca erklingt.

„Ichs“ Motive

In den Motiven der Protagonistin offenbart sich die Wandlung vom kleinen, schüchternen Mädchen hin zur selbstbewussten, starken Dame.

a) „Zeit in einer Flasche“

Bereits beim ersten gemeinsamen Ausflug am Abgrund erklingt dieses Motiv kurz. Als eigenständiger Song tritt er erst auf, wenn „Ich“ von der bevorstehenden Abreise erfährt und sie versucht, die schönen Erinnerungen an Maxim zu bewahren. Die eher traurige in d-Moll gehaltene Strophe steht im Gegensatz zum hoffnungsvollen in Es-Dur stehenden Refrain.<sup>1140</sup>



Bis zu Maxims Heiratsantrag erklingt das Motiv als Underscore weiter und dient somit als Überleitung in die nächste Szene.

b) „Heut' nacht verzauber' ich die Welt“

Eine hoffnungsfrohe Klaviermelodie mit Streicherbegleitung leitet dieses Lied ein, ehe „Ich“ sich wie ein kleines Mädchen auf den Ball vorbereitet. Das in Dur

---

<sup>1140</sup> Ebenda, S. 10f, T 22-28

gehaltene Stück (C-, B-, H-Dur) zeigt deutlich ihre positive Aufregung und ihren Glauben daran, dass sie nun als erwachsene Lady verstanden wird. Doch bereits im nächsten Moment lassen dunkle Streicher- und Trompetenklänge nichts Gutes ahnen, bis schließlich das „Rebecca-Hauptmotiv“ im Finale triumphiert.

c) „Mrs. de Winter bin ich“

Aus dem jungen Mädchen ist die erwachsene Mrs. de Winter geworden, die es nicht scheut, dem Personal die eigenen Vorstellungen und Wünsche näher zu bringen. Das in C-Dur gehaltene Lied strotzt vor Hoffnung und Zuversicht<sup>1141</sup>, dem „Sie ergibt sich nicht“-Motiv von Mrs. Danvers setzt sie sich lautstark entgegen. Klavier- und Streicherbegleitung unterstützen die positive Stimmung.



Der Einsatz des Blasregisters sowie plötzliche Hektik im Rhythmus (Sechzehntelnoten statt Achteln) kündigen den Kampf am Höhepunkt des Songs an, der damit endet, dass „Ich“ den zusammengeklebten Porzellanamor zu Boden wirft, wodurch sie ihre Vormachtstellung zum Ausdruck bringt. Nicht mehr die tote Rebecca gibt hier den Ton an, sondern sie ist nun die Frau an Maxims Seite. Nach dem Ende des schallenden Duelles leitet das Motiv im Underscore zur nächsten Szene über und verdeutlicht „Ichs“ neue Position.<sup>1142</sup>

Maxims Motive: a) „Kein Lächeln war je so kalt“

Um Maxims aufgewühltes Gemüt abzubilden, wechseln in diesem Song Tonarten und Rhythmen. Die Strophe ist gedrängt und geprägt von Synkopen, während der Refrain<sup>1143</sup> ruhig und resignierend klingt. Außerdem variiert die Tonfolge bei jeder Wiederholung um einen halben Ton. Es beginnt in d-Moll, geht nach es-Moll, fis-Moll, es-Moll, e-Moll, g-Moll, gis-Moll, f-Moll und endet schließlich in fis-Moll. Es erlebt in „Keiner hat sie durchschaut“ eine Reprise.

<sup>1141</sup> Kunze / Levay, Rebecca Songbook, a.a.O., S. 70, T 23-26

<sup>1142</sup> In der Probenversion aus dem Jahr 2004 stellt diese Szene eine Reprise des Songs „Du wirst niemals eine Lady“ dar, wodurch musikalisch der Bogen gespannt würde. Levay gibt der Erzählerin in der Endfassung jedoch ein eigenes Thema, wodurch ihre Einzigartigkeit betont wird. Vgl. Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Rebecca Vocal & Piano Score, Edition Butterfly & Levay Music, Hamburg, Volkenschwand, 2004, Act II / 8

<sup>1143</sup> Kunze / Levay, Rebecca Vocal & Piano Score, a.a.O., Act II / 5c, S. 2, T 13-20



b) „Gott, warum?“

Mit diesem Thema macht Maxim sich Vorwürfe, denn er spürt die herannahende Katastrophe. Das Thema wird von abgehackten Achteln in der Streichergruppe eingeleitet. Strophe und Refrain<sup>1144</sup> stehen zunächst in cis-Moll, werden dann um eine Sekund erhöht und in e-Moll gesungen und gespielt, ehe es noch einmal in cis-Moll wiederholt wird und in e-Moll endet.



Ausdrucksstark sind Maxims letzte Worte in diesem Song: „Und ich werde stärker sein als die Schatten und die Nacht“<sup>1145</sup>, womit er bereits auf seinen Kampf mit Rebeccas Überrest anspielt. Dieses Motiv erlebt eine Reprise im Finale des zweiten Aktes im Song „Nein, weiß Gott“, wenn Manderley in Flammen steht und er nun endgültig über Rebeccas Geist triumphiert.

„Ich“ und Maxim: „Hilf mir durch die Nacht“

Die beiden Protagonisten teilen sich lediglich ein Thema, das sie zu Beginn allerdings nicht gemeinsam, sondern abwechselnd jeder für sich singen, da sie die eigenen Sorgen noch nicht teilen können. Beide hoffen, die Liebe des jeweils anderen zu erhalten, wissen aber zur gleichen Zeit, dass ihre Ehe viele Hindernisse zu überwinden hat. Das Thema klingt kurz als Instrumentalstück an, wenn die beiden nach Maxims Geständnis ihren Liebesschwur erneuern, und erlebt seinen Höhepunkt in „Jenseits der Nacht“ als Duett, wenn das Paar Rebecca überwunden hat.<sup>1146</sup>



<sup>1144</sup> Kunze / Levay, Rebecca Songbook, a.a.O., S. 41, T 37-43

<sup>1145</sup> Ebenda, S. 44, T 81-85

<sup>1146</sup> Ebenda, S. 82, T 19-26

Die Modulation von g-Moll nach G-Dur lässt zusätzlich darauf schließen, dass sich nun alles zum Positiven gewendet hat.

Ben: „Sie’s fort“

Dem Wesen dieser Figur entsprechend klingt auch sein Motiv zart und verletzlich. Streichertremolos und das Glockenspiel markieren diese Nummer in g-Moll. Ben ist zwar etwas zurückgeblieben, aber er weiß über Rebeccas Ableben Bescheid. Im Dialog mit „Ich“ ertönt das Motiv als Underscore, bis der Mann wieder zu singen beginnt<sup>1147</sup>.



Bens Gesang wechselt schließlich in Dur (zuerst Des- dann C-Dur), denn er nimmt „Ichs“ positive Art wahr und vergleicht sie mit ihrer Vorgängerin, als er allerdings auf den Gedanken kommt, die Erzählerin könnte ihn ins Heim schicken, wird er wiederum melancholisch und sein Motiv erklingt in fis-Moll. Durch diese Begegnung merkt sie zum ersten Mal, dass Rebecca vielleicht doch nicht nur schön und klug gewesen sein könnte. Als Maxim ruft geht das Thema wiederum in Underscore über, das Glockenspiel ist nun melodieführend. Wiederum als Underscore tritt es im Dialog zwischen Gutsverwalter Crawley und „Ich“ über Ben auf. Dann erscheint das Leitmotiv, wenn die Erzählerin im zweiten Akt nach Maxim sucht, weil Rebeccas Boot gefunden wurde. Sie trifft allerdings Ben, der nun noch mehr verunsichert zu sein scheint. Als sie von ihrem Gatten schließlich die Wahrheit erfährt, erklingt es als Underscore – sie versteht nun Bens wirre Andeutungen. Außerdem ertönt das Thema im Hintergrund bei Bens Zeugenbefragung, danach singt er seine Melodie in e-Moll. Zum letzten Mal ist „Sie’s fort“ als Überleitung von „Ichs“ Londonreise zu der Szene am Bahnhof zu hören. Dieses Motiv tritt also immer im Zusammenhang mit Ben auf, in direkter Weise, wenn Ben es singt oder dazu spricht, oder aber indirekt, wenn über ihn gesprochen oder nachgedacht wird.

---

<sup>1147</sup> Vgl. ebenda, S. 36, T 4-12

Edith Van Hopper: a) „Du wirst niemals eine Lady“

Der erste Song in der Binnenhandlung zeigt „Ich“ als Gesellschafterin der protzigen Mrs. Van Hopper, die sich nicht nur den Dienstboten, sondern auch ihren Angestellten weit überlegen fühlt und dementsprechend verhält. Gedrängte Achteln mit großen Intervallsprüngen ahmen die Hektik des Personals nach. Im in C-Dur gehaltenen Refrain unterweist die vermeintliche Lady ihre Schülerin und ist sich gleichzeitig sicher, aus „Ich“ könne niemals eine Dame werden.<sup>1148</sup>



Das Schattenmotiv unterbricht den Song, ehe die Amerikanerin mit den Belehrungen von Neuem beginnt. Die Erzählerin reagiert darauf mit bescheidenen Antworten. Dabei ahnt sie nicht, wie lächerlich sie sich aufführt, denn mit ihren pikierten und unbeherrschten Ausrufen benimmt sie sich wie ein Elefant im Porzellanladen. Im Finale erklingt der achttaktige Refrain um einen Ganzton höher in D-Dur und wird von den Bläsern verstärkt.

b) „I'm An American Woman“

Dieser Song ist für die Handlung unbedeutend, lockert jedoch die ohnehin sehr düstere Stimmung auf. Levay lässt die amerikanische Lady der damaligen Stilepoche entsprechend in einer jazzigen Showstoppernummer brillieren, Kunze legt ihr zynische Worte in den Mund, wodurch die Figur sich selbst den kleinsten Schimmer Ernsthaftigkeit abspricht. Cola, Swing und Unterhaltung zählen für sie mehr als guter Geschmack. Musikalisch gesehen wird hier mithilfe gedämpfter Trompeten und Posaunen sowie eines großen Chores das Swingorchester der guten alten Broadwayzeit nachgeahmt.<sup>1149</sup>

Frank Crawley – „Ehrlichkeit und Vertrauen“

Der aufrichtige und nette Gutsverwalter zeigt mit diesem einzigen Solostück, wie sehr er seine neue Dienstherrin schätzt und er gibt ihr Kraft, zu sich selbst zu stehen. Das in Dur stehende Lied (G-, E-, F-Dur) ist stets positiv und spiegelt den

<sup>1148</sup> Kunze / Levay, Rebecca Vocal & Piano Score, a.a.O., Act I/2, S. 5f, T 50-58

<sup>1149</sup> Auch optisch könnte die Nummer in diese Zeit eingeordnet werden.

überaus zuversichtlichen Charakter von Maxims Vertrauten wider. Äußerlich gesehen ist diese Nummer überflüssig, allerdings liefert es für „Ich“ den Anstoß, trotz Rebeccas Schatten selbstbewusst und treu an der Seite des Geliebten zu verharren.

Beatrice: „Was ist nur los mit ihm?“ – „Die Stärke einer Frau“

Neben Frank ist Beatrice die einzige Figur im Stück, die „Ich“ unterstützt – Maxim fehlt dazu die Kraft. „Was ist nur los mit ihm?“ zeigt, wie sehr Beatrice sich um ihren Bruder sorgt, daher ist der Song geprägt von Molltonarten: in den Strophen g-Moll, im Refrain c-Moll. Gitarrenbegleitung und Streicherakkorde drücken ihre Verzweiflung aus. In „Die Stärke einer Frau“ bringt Maxims Schwester ihrer Schwägerin nahe, wie wichtig der Rückhalt der eigenen Frau in Krisensituationen sei. Zu keiner Zeit zweifelt sie daran, dass das junge Mädchen ihren Bruder unterstützen würde, sie will ihr mit diesen Worten Beistand leisten. Während der Strophen, die von den alltäglichen und eben nicht alltäglichen Sorgen erzählen, steht der Song in e-Moll, in den aufmunternden Refrains in der Paralleltonart G-Dur.

Jack Favell – „Eine Hand wäscht die andre Hand“

Der fadenscheinige Favell spielt nur eine geringe Rolle im Musical *Rebecca*. Dieser aalglatte Playboy versucht Maxim zu erpressen, rechnet jedoch nicht mit dessen Gelassenheit. Das vorwiegend in C-Dur gehaltene Stück erinnert musikalisch wie textlich stark an Schikaneders „Ein bisschen für's Hirn ...“ aus *Mozart!*, in welchem ebenso ein eher unmoralisches Leben als Mittel zum Zweck vorgeschlagen wird.

Motive der Allgemeinheit

Die feinen Damen und Herren in Monte Carlo zerreißen sich in aufgeregten Achtelbewegungen das Maul über Maxim de Winter. Im Refrain<sup>1150</sup> fällt die Rede auf Rebecca – viele Synkopen und d-Moll sowie ein beinahe erschreckend klingendes Re-be-cca am Ende bringen sie kurz zum Schweigen.

---

<sup>1150</sup> Kunze / Levay, *Rebecca Vocal & Piano Score*, a.a.O., Act I/3a, S. 3f, T 19-27



Das Geschwätz wird durch die Dialoge zwischen „Ich“ und Maxim unterbrochen, dann unterhält sich die Menge bereits über das ungleiche Paar, ehe wieder das düstere Refrainmotiv erklingt.

Ebenso aufgeregt und fast aufgescheucht singen und tanzen die Dienstboten in „Die neue Mrs. de Winter“, wenn sie Maxim mit seiner neuen Gattin erwarten. Ihr unruhiges Benehmen ist jedoch nicht negativ, sondern voller Erwartung in die neue Dame. Lediglich Mrs. Danvers äußert bereits zu diesem Zeitpunkt, dass es für sie „nur eine Mrs. de Winters“<sup>1151</sup> gebe. Das Thema der Dienstboten erklingt wieder im zweiten Akt, wenn die Erzählerin die Rolle der Dame des Hauses endgültig einnimmt.

„Wir sind britisch“ zeigt klar und deutlich die Gesellschaftsstruktur im feinen England auf: Wer nicht von vornehmerem Geblüt ist, wird es sehr schwer haben. Musikalisch erinnert der Song an eine britische Militärparade. Auch gewisse Ähnlichkeiten zur „Fröhlichen Apokalypse“ aus *Elisabeth* – als Beispiele seien Soli in den Strophen und Refrain im Chor genannt – können nicht verschwiegen werden. Die Strophen sind in g-Moll gehalten, der Refrain jeweils in D-Dur, am Ende steigert sich das Thema um einen Ton: D-Dur. Xylophonstaccati und perkussive Akzente betonen in der Strophe die verschrobenen Ansichten der „feinen“ Leute.

„Der Ball von Manderley“ wirkt durch bizarre Klänge wie eine Art mysteriöse Zirkusmusik – die auch in „Harry Potter“-Filmmusik passen würde – und scheint auf den ersten Blick im 3/4-Takt zu erklingen. Bei näherer Betrachtung allerdings zeigen sich Achteltriolen im 4/4-Takt, der Walzercharakter ergibt sich durch Bassbegleitung im zweiten und dritten Triolenschlag.

In der Ensemblenummer „Strandgut“ liegen Neugier und Panik in der Musik. Der 6/8-Takt begünstigt die musikalische Umsetzung der schwingenden Meeresbewegung und des wellenartigen Herausziehens des gekenterten Bootes. E-Moll als Grundtonart lässt die Nummer noch bedrohlicher wirken.

---

<sup>1151</sup> Ebenda, Act I/5, S. 5

Achtelbewegungen in den Streichern werden perkussiv ergänzt und erzeugen Spannung. Der Chor im *Unisono* fragt nach den Hintergründen. Das Thema ist als Underscore zu hören, wenn Oberst Julyan den Frauenarzt in London anruft beziehungsweise wenn er sich gemeinsam mit „Ich“ nach London begibt, um die Sache aufzuklären. Es steht für den aufgeregten Tratsch der neugierigen Meute. Wenn Manderley in Flammen steht, also wiederum Panik und Neugierde gleichzeitig dominieren, ist dieses spannungsgeladene Motiv ein letztes Mal zu vernehmen.

#### 4.9.11 Figuren

„Ich“ durchlebt im Laufe der Handlung eine immense Wandlung. Als schüchterne Gesellschafterin lässt sie sich von ihrer Arbeitgeberin herumkommandieren wie ein Hund. Auch in Maxims Gegenwart verhält sie sich zunächst wie ein ängstliches Mädchen, das sich von der strengen Haushälterin einschüchtern lässt und ständig allen gefallen möchte. Durch die Unterstützung von Frank und Beatrice gewinnt sie an Selbstbewusstsein und sie meint, mit Hilfe der plötzlich so hilfreichen Mrs. Danvers zur Lady avancieren zu können. Maxims Reaktion auf ihr Kostüm enttäuscht sie maßlos und sie glaubt, neben Rebeccas Schatten niemals bestehen zu können. Als Maxim ihr zuerst seine Straftat und schließlich seine Liebe gesteht, wird „Ich“ mit einem Schlag eine erwachsene Dame, die unter allen Umständen hinter ihrem Mann steht. Von nun an setzt sie sich im Haushalt durch und verschafft sich den nötigen Respekt in Manderley. Durch ihre Stärke bewahrt sie Maxim davor, in der Gerichtsverhandlung Haltung zu bewahren. So ist sie Maxim am Ende des Stückes eine ebenbürtige Partnerin.

Der vornehme Brite **Maxim de Winter** gibt sich zunächst distanziert, verliebt sich jedoch sofort in das unschuldige Mädchen und macht ihr – aus nicht ganz uneigennütigen Motiven – einen Heiratsantrag. Immer wieder durchlebt er dunkle Momente der Erinnerung an Rebecca, doch anstatt sich seiner jungen Frau anzuvertrauen, wird er immer einsamer und reizbarer. Das Kostüm seiner Gemahlin bringt ihn schließlich zur Rage und er schreit sie erstmals (öffentlich) an. Erst nach dem Fund von Rebeccas Segelboot kann er der Erzählerin die Wahrheit sagen, obwohl er fürchtet, sie würde ihn verlassen. Umso dankbarer ist er ihr für die Hilfe. Nur mit ihr an seiner Seite gelingt es ihm, sich zu beherrschen und seine schreckliche Tat für sich zu behalten. Als der Fall schließlich

abgeschlossen ist und Manderley in Flammen steht, ist für ihn der Spuk endgültig vorüber. Von nun an kann er zuversichtlich in die Zukunft mit seiner Frau blicken.

**Mrs. Danvers** vergöttert immer noch ihre ehemalige Arbeitgeberin, daher will sie der neuen Mrs. de Winter um jeden Preis das Leben schwer machen. Rebeccas Schatten lastet vor allem auf ihr, denn sie hegt und pflegt deren Zimmer, als wäre sie niemals gestorben. Wie eine Wahnsinnige versucht sie, „Ich“ davon zu überzeugen, dass es für alle auf Manderley besser wäre, das junge Mädchen würde sich in das Meer stürzen. Solange Rebeccas Schatten über dem Anwesen ruht, ist Mrs. Danvers die stärkste Figur im Stück. Auch ihre affektierte Sprache zeichnet sie als abgehobene Figur aus. Als bei der Gerichtsverhandlung aber herauskommt, dass ihre Herrin sich selbst getötet haben soll, wird Mrs. Danvers wahnsinnig. Ohne Rebecca kann sie auf Manderley nicht leben, also legt sie dort Feuer und tötet sich selbst.

**Edith Van Hopper** strotzt vor Selbstbewusstsein, um nicht zu sagen vor Selbstüberschätzung. Die junge Erzählerin versucht sie mit allen Mitteln zu maßregeln, während sie sich selbst bei jeder Gelegenheit wie ein unwissender und ungebildeter Trampel benimmt. Ständig versucht sie, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und merkt dabei nicht, dass man sie maximal belächelt. Sie entspricht dem Klischee der typischen Amerikanerin ohne Sitten, Bildung und Traditionen, die Coca Cola trinkt, raucht und Amusement als höchstes Gut versteht. Somit besteht zwischen ihr und ihrer Angestellten, die lieber Bücher als Modezeitschriften liest, bereits zu Beginn eine unüberwindbare Distanz.

**Frank Crawley** und Maxims Schwester **Beatrice** sind ehrliche Menschen, die in jeder Lebenslage zu Maxim stehen und nicht auf unwichtiges Gerede hören. Sie geben Maxim und später auch der Erzählerin das nötige Fundament, um in dem schwierigen und nervenaufreibenden Verfahren einen kühlen Kopf zu bewahren. Diese beiden Figuren mögen zwar – wie bereits gesagt – nicht weltbewegend für das Stück sein, doch betreiben sie wichtige Räder im Uhrenwerk der dramaturgischen Handlung: ohne sie könnte „Ich“ nicht zur eigenständigen Dame werden.

Der geistig behinderte **Ben** hat ein gutes Herz und erkennt sofort, dass die neue Mrs. de Winter gutmütig ist, er vergleicht sie mit einem Engel.<sup>1152</sup> Aus Angst in ein Heim zu müssen, versteckt er sich im Bootshaus, weswegen er auch mitansieht, wie Rebecca stirbt. Doch als er dazu von Oberst Julyan befragt wird, stellt er sich unwissend, denn er kann die Situation trotz seiner Behinderung sehr gut einschätzen und vor allem kannte er die böse, kaltherzige Rebecca. In seinen Soloparts äußert er sich darüber, dass sie ihm nun nicht mehr wehtun könne, wodurch anzunehmen ist, dass er von ihr misshandelt wurde. So ist auch Ben ein Opfer Rebeccas.

**Jack Favell** stellt sich „Ich“ zunächst als Cousin der verstorbenen Mrs. de Winter vor und erscheint der jungen Frau bereits zu diesem Zeitpunkt als suspekt. Schnell zeigt sich, dass es dem berechnenden Mann lediglich um Geld geht und er auch vor Erpressung nicht zurückschreckt. Es scheint daher nachvollziehbar, dass gerade diese charakterlose Figur ein Handlanger Rebeccas war.

#### **4.9.12 Rezensionen**

Vor allem Vollers Lichtdesign sowie die „Optik“ insgesamt ernten großes Lob, Levays Musik lässt man allerdings weniger Anerkennung zukommen. Sie wird als schlagerhaft, altmodisch<sup>1153</sup> aber dennoch gut gesetzt<sup>1154</sup> bezeichnet. In einem Punkt ist sich die Kritik aber einig, die VBW streben in ihrer Produktionsweise Perfektion an.<sup>1155</sup>

#### **4.9.13 Rebecca international**

*Rebecca* erlebt seine erste Premiere außerhalb des Raimund Theaters am 4. April 2008 in Tokio, bloß wenige Monate später hebt sich der Vorhang auch in Finnland, nämlich am 28. August in Helsinki.<sup>1156</sup> Kleinere Produktionen gibt es in Moskau, wo das Stück 2009 als Workshop-Show gezeigt wird.<sup>1157</sup>

---

<sup>1152</sup> Vgl. Kunze / Levay, *Rebecca Songbook*, a.a.O., S. 37

<sup>1153</sup> Boser, Volker: Sie war ein Biest – und musste sterben. *Münchener Abendzeitung*, München, 10.10.2006

<sup>1154</sup> Jarolin, Peter: Auch an Manderley nicht die Finger verbrannt. *Der Kurier*, Wien, 29.9.2006

<sup>1155</sup> Vgl. Petsch, Barbara. Raimund Theater. „Rebecca“-Premiere. *Die Presse*, Wien, 30.9.2006

<sup>1156</sup> Vgl. [http://www.ots.at/presseaussendung/OTS\\_20080906\\_OT0041](http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20080906_OT0041)

<sup>1157</sup> Vgl. <http://dramamusicals.de/index.php?artid=28>

Am 8. September 2008 wird der Vertrag mit Global Broadway Productions Inc. geschlossen, der die Aufführung am Broadway besiegelt. Der britische Regisseur und Drehbuchautor Christopher Hampton wird für die englischsprachige Übersetzung gewonnen.<sup>1158</sup> Nach dem Reading 2009 in London soll das Stück seine Tryout-Phase in Toronto erfolgreich bestreiten, ehe es nach New York geholt wird. Die Premiere in New York ist für die Spielsaison 2010 / 2011 geplant.<sup>1159</sup> Beim Frühlingsfestival in Budapest wird es am 19. März 2010 aufgeführt.<sup>1160</sup>

---

<sup>1158</sup> Vgl. [http://www.ots.at/presseaussendung/OTS\\_20080906\\_OTS0041](http://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20080906_OTS0041)

<sup>1159</sup> Vgl. <http://www.dramamusicals.de/musicals/rebecca/rebecca-weg-zum-broadway.php> sowie <http://www.squidoo.com/rebecca-musical>

<sup>1160</sup> Vgl. <http://dramamusicals.de/index.php?artid=43&search=&page=&catid=#01id43>; Vgl. Kräft, Klaus-Dieter (Hg): Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 142, S. 55

## 4.10 Rudolf – Affaire Mayerling

### 4.10.1 Einleitung

Das jüngste „Kind“ der Vereinigten Bühnen Wien ist – ebenso wie das Erfolgsmusical *Elisabeth* – eine tragische Geschichte über einen Habsburger, nämlich des Kronprinzen Rudolf.

Nach Frederic Mortons Novelle *A Nervous Splendour*<sup>1161</sup> kreieren Frank Wildhorn und Jack Murphy Musik und Buch. Für zusätzliche Liedtexte zeichnet Nan Knighton verantwortlich, Kim Scharnberg und Koen Schoots entwerfen Orchestrierung und Arrangements. Die deutsche Übersetzung liefern Julia Sengstschmid und Nina Jäger. Als Regisseur wird David Leveaux engagiert, John O’Connell choreographiert das Musical, Mike Britton schafft das Bühnenbild, Laura Hopkins die Kostüme. Das Lichtdesign stammt von Patrick Woodroffe und Adam Bassett, das Sounddesign von Hendrik Maaßen und Matthias Reithofer. Caspar Richter fungiert als Musikalischer Direktor, die Supervision übernimmt Koen Schoots. Adrian Manz dirigiert als erster Kapellmeister das Orchester der Vereinigten Bühnen, seine Vertreter sind Walter Lochmann und Carsten Paap. Lochmann studiert das Stück mit dem Ensemble ein, Paap fungiert als Korrepetitor. Die Abendspielleitung übernimmt Robert Wann, Alex Riener die Regieassistenz.<sup>1162</sup>

In die Rolle des Kronprinzen schlüpft Drew Sarich, seine Geliebte Mary Vetsera wird von Lisa Antoni verkörpert. Uwe Kröger spielt Graf Taaffe, Claus Dam den Kaiser. Als Gräfin Larisch ist Carin Filipcic, als Kronprinzessin Stephanie Wietske van Tongeren zu sehen. Kai Peterson ist der Zeitungsherausgeber Szeps, Donnis Kozeluh Prince Edward, Robert D. Marx Graf Andrassy, Sasha Dicapri spielt Georges Clemenceau, Manuel Stoff den Anwalt Heinrich Vogelsang. Als Wilhelm II fungiert Martin Pasching, die Spitzel Willigut und Meisner werden von Markus Neugebauer und Jan Hutter verkörpert. Als Rudolfs Vertraute Mizzi ist Kathleen Bauer zu sehen.

---

<sup>1161</sup> In deutscher Übersetzung „Ein letzter Walzer“;

<sup>1162</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rudolf. 2009, o.S. sowie Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe Rudolf. VBW Wien, 2009, o.S.

*Rudolf* wird am 26. Mai 2006 im Budapester Operettentheater<sup>1163</sup> uraufgeführt, bei den Szegediner Freilichtspielen im Sommer 2006 gespielt<sup>1164</sup>, ehe es am 23. Februar 2009 seine Premiere im Wiener Raimund Theater feiert und hier bis zum 24. Januar 2010 210 Aufführungen erlebt. Insgesamt sehen 180.984 Zuseher das Musical.<sup>1165</sup>

#### 4.10.2 Entstehung

Bereits im Jahr 1997 tritt Frederic Morton an Rudi Klausnitzer heran, um ihm von der Idee zu erzählen, aus seinem Roman „Ein letzter Walzer“ ein Musical zu entwickeln. Daraufhin weist er den Komponisten Frank Wildhorn auf diesen Stoff hin, der sich sofort begeistert<sup>1166</sup> zeigt:

*„Schon als junger Mann habe ich das Buch von Frederic Morton gelesen und ich wusste von der ersten Seite an, dass ich aus diesem Buch ein Musical machen will.“<sup>1167</sup>*

Gemeinsam mit Broadway-Autoren entwickelt Wildhorn ein Libretto und komponiert einstweilen besonders einfühlsame Melodien. Kathrin Zechner besucht Jack Murphy, der mit Buch und Texten bereits in einem fortgeschrittenen Stadium steht, und Frank Wildhorn. Murphy lehnt das Musical stark an die Novelle an und übernimmt einige Zitate wortwörtlich. So zum Beispiel seine Rede bei der Internationalen Elektrischen Ausstellung am 16. August 1883<sup>1168</sup>, oder das Urteil der Neuen Freien Presse über Sarah Bernhards Fähigkeit auf der Bühne zu sterben.<sup>1169</sup> Ebenso die Idee einer ständig abwesenden und daher für den Kronprinzen nicht überaus wichtigen Kaiserin Elisabeth stammt von Morton. Die Historikerin Brigitte Hamann hält diese Darstellung für unrichtig und spricht dem Musical daher an vielen Stellen ihren Wahrheitsgehalt ab. Regisseur David Leveaux sieht das hingegen nicht als Manko, sondern vielmehr als eine Basis, aus der er ein funktionierendes Stück zu machen versucht.<sup>1170</sup> Leveaux meint dazu, er

---

<sup>1163</sup> Vgl. Bruny, Martin: *Rudolf*. Die Liebe ist es, die alle Fäden in der Hand hält – aber was braucht ein Musical mehr?. *Musicals*. Das Musicalmagazin, Heft 136, S. 4

<sup>1164</sup> [http://www.mayerling.info/may\\_mus\\_2\\_in.htm](http://www.mayerling.info/may_mus_2_in.htm)

<sup>1165</sup> E-Mail von Peter Back-Vega an die Verfasserin, am 25.2.2010

<sup>1166</sup> Vgl. Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 156

<sup>1167</sup> Niederauer, Martin R: *Kronprinz zweier Welten*. *Bühne* 2/09, S. 16

<sup>1168</sup> Vgl. Morton, Frederic: *A Nervous Splendor*, Penguin, 1980, S. 37

<sup>1169</sup> Vgl. ebenda S. 151; Mortons Ausführungen folgend kommt Kaiserin Elisabeth im Musical nicht vor, weil sie ständig unterwegs und daher im Endstadium seines Lebens nicht relevant ist.

<sup>1170</sup> Vgl. News Online, 11.2.2009

strebe nicht danach, sein Publikum zu belehren, sondern viel mehr mithilfe der Musik zu berühren.<sup>1171</sup>

In weiterer Folge werden die Lizenzen der Vereinigten Bühnen Wien nach Norden und nach Budapest vergeben. Da ja das Theater an der Wien nicht mehr als Musicaltheater zur Verfügung steht, dient das Budapester Operettszinhaz 2006 als Try out-Stätte der ungarischen Version von *Rudolf*, ehe es – wie bereits oben erwähnt – ins Raimund Theater gelangt.<sup>1172</sup> Die Inszenierungen sind allerdings nicht ident, denn Frank Wildhorn legt darauf Wert, für ein besseres Verständnis Adaptionen vorzunehmen.<sup>1173</sup>

#### 4.10.3 Synopsis

Im Jahr 1888 wird das Burgtheater mit neuer elektrischer Beleuchtung wiedereröffnet. Die gesamte Wiener Ringstraße erstrahlt hell und lässt die Welt so scheinen, wie sie die aristokratische Gesellschaft sehen möchte: der Wiener Hof mit seinen imperialen Festlichkeiten, der Nachklang der großen Gründerzeit aber auch die Gemütlichkeit der bürgerlichen Heurigen bringen die politischen Konflikte im Dunkeln zum Überkochen. Doch noch ahnt die gute Gesellschaft nicht, dass ganz Europa diesen Glanz sehr bald entbehren muss. Lediglich Kronprinz Rudolf erkennt die Zeichen der Zeit, er leidet an dieser alten Welt sowie an seiner unglücklichen Ehe mit der berechnenden Stephanie. Ständig ist er von Spitzeln umgeben. Dem verhassten Kaiser Wilhelm II muss er standesgemäß Ehre erweisen. Als „Julius Felix“ schreibt Rudolf liberale Zeitungsartikel und verhandelt im Geheimen mit England, Frankreich und Russland um das Fortbestehen des Bündnisses mit Deutschland zu verhindern.

In dieser ohnehin schwierigen Situation trifft er auf Baroness Mary Vetsera – eine weltgewandte, offene und moderne Frau – von deren Tante Gräfin Marie Larisch sie bei Hofe eingeführt wird. Rudolf erfährt erstmals in seinem Leben das Gefühl von Freiheit. Bei der folgenden öffentlichen Ausstellungseröffnung spricht der Kronprinz frei über seine Weltvorstellung und die Zukunft des Landes. Seine Vertrauten, mit denen er das neue Europa vorbereitet, verlangen von ihm die

---

<sup>1171</sup> Leveaux, David zitiert nach Niederauer, Martin R: Kronprinz zweier Welten, Bühne 2/09, S.

16

<sup>1172</sup> Back-Vega, 2008, a.a.O., S. 156

<sup>1173</sup> Niederauer, Martin R.: Kronprinz zweier Welten. Bühne 2/09, S. 16

Unterzeichnung einer neuen Verfassung, die ihn politisch in die Enge treibt. Doch der Kaiser erfährt davon und streitet ihm jegliche kaiserliche Würde ab. Um Mary zu schützen, versucht er sie ins Ausland zu schicken, doch ihre Liebe hält sie in Wien. Rudolf sieht keinen Ausweg, nur der gemeinsame Tod erscheint ihm als Rettung. Während sich die Wiener im Walzerschritt tanzend weiterhin in Sicherheit wähnen, beenden zwei Schüsse in Mayerling nicht nur das Leben von zwei jungen Menschen, sondern auch jegliche Hoffnung auf eine neue friedliche Welt.<sup>1174</sup>

#### **4.10.4 Inszenierung**

Der Regisseur David Leveaux rückt in der „Affaire Mayerling“ die Liebesgeschichte des Kronprinzen mit Mary Vetsera in den Mittelpunkt, lässt die Signifikanz des persönlichen Konfliktes Rudolfs, der zwischen seinem eigenen revolutionären Gedankengut und der verstaubten, traditionsverbundenen Weltanschauung seines Vaters hin- und her gerissen ist, auch nicht außer Acht.

Leveaux geht es dabei nicht um eine historische Nacherzählung über Rudolfs Leben bis zu seinem Tod, sondern seine inneren Triebe und Gefühlsverwirrungen sollen nachvollziehbar werden.<sup>1175</sup> Außerdem bemüht sich der Regisseur darum, der historischen Figur eine Persönlichkeit zu geben.<sup>1176</sup>

David Leveaux lässt von Anfang an keinen Zweifel daran, dass Rudolf einsam und allein in der aristokratischen Gesellschaft ist. Große, leere Räume und wenige Requisiten deuten auf seine Isolation hin. Die Bühne ist dunkel, die Farben – abgesehen von den österreichischen Uniformen – eher dumpf und satt. Nur wenn Mary die Bühne betritt beginnt die Bühne zu leuchten und in allen Farben zu erstrahlen.

Ein sehr wichtiges Element ist die Zukunft. Sowohl Rudolf als auch Taaffe haben besondere Vorstellungen, wie Österreich ins 20. Jahrhundert gehen soll. Leveaux ahmt in diesen Szenen ein Kinderfoto des Kronprinzen nach, auf dem er in einen prächtigen Globus vertieft ist.

---

<sup>1174</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe Rudolf. Wien, 2009, S. 6

<sup>1175</sup> Leveaux, David zitiert nach <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/1794792/index.do>

<sup>1176</sup> Vgl. <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/1794792/index.do>

Doch das Ende ist bereits von Beginn an vorhersehbar, der Tod wird schon in der zweiten Szene als Alternative zum trübseligen Irdendasein präsentiert: als Spiel im Spiel – während einer Aufführung im Burgtheater erschießt sich eine junge Frau, nur Mary und Rudolf zeigen sich betroffen. An dieser Stelle bringt Mary die Quintessenz des Musicals zur Aussprache, sie sagt: „Besser sofort sterben als jeden Tag ein bisschen.“ Damit in Verbindung steht der Ort Mayerling, den Rudolf als seinen persönlichen Zufluchtsort bezeichnet und an dem er schließlich seinem Leben ein Ende bereitet, denn dort ist er ein Mensch, wie jeder andre und nicht der Kronprinz. Mayerling ist im Musical gleichzusetzen mit dem Tod, in dem alle Menschen gleich sind. Mary teilt ihrem Geliebten bereits im ersten Akt mit, dass sie ihm ohne zu zögern dorthin folgen werde. Doch erst viel später am Ende des zweiten Aktes werden diese Elemente wieder aufgegriffen und im letzten Dialog vor ihrem Doppelselbstmord ziehen Rudolf und Mary ihr persönliches Fazit:

- *Warum bist du geblieben? Ich bin ein toter Mann!*
- *Weil ich ohne dich tot bin.*
- *Besser sofort sterben als jeden Tag ein bisschen!*
- *Bring mich nach Mayerling!*<sup>1177</sup>

#### 4.10.5 Bühnenbild

Die Bühne gleicht einem leeren roten Kasten. Bühnenbildner Mike Britton beschreibt sein Bestreben:

*„Wir siedeln das Geschehen in einem roten Raum an, von dem wir vorgeben, es sei die Hofburg. Wir wollen weder realistisch noch unrealistisch sein. Wir werden ein Publikum haben, das die Geschichte kennt. Daher unterbreiten wir einen Vorschlag und keine absolute Wahrheit.“*<sup>1178</sup>

In der Art einer Kamerablende fokussieren die Bühnenteile durch Verschiebungen das Hauptaugenmerk auf kleinere Bühnenpositionen. Die Drehbühne enthält zwei Ebenen, welche in unterschiedliche Richtungen bewegt werden können. Nur wenige aber prägnante Requisiten helfen, die Geschichte ohne jegliche Ablenkungen darzustellen: Der sich drehende Vorhang, stilisierte Säulen, die rot blinkende Schatulle oder der Scherenschnitt der Wiener Skyline stehen Szenen

---

<sup>1177</sup> Im Dramamusical-Modell würde sich an dieser Stelle die Realisierung ereignen, weil bloße Puzzlesteine hier zu einem Ganzen zusammengefügt werden.

<sup>1178</sup> Britton, Mike zitiert nach Niederauer, Martin R.: Kronprinz zweier Welten. Bühne 2/09, S. 16

ohne jegliche Dekorationen gegenüber, in denen allein mit gezieltem Einsatz von Licht Atmosphären erzeugt werden.<sup>1179</sup> Die große halbrunde Treppe hat zwei Aufgänge und dient einmal als Geländer im Park, später als Damenmodengeschäft mit Kabinen, unterteilt den Ballsaal oder fungiert als großes Rednerpult. Insgesamt sind vier verschiedene Arbeitsbereiche zu sehen, die die Machtverhältnisse im Kaiserreich wiedergeben: Ministerpräsident Graf Taaffe verfügt über einen besonders prunkvollen Schreibtisch, während der des Kaisers bereits wesentlich bescheidener ausfällt. Noch simpler zeigt sich das Büro Rudolfs, das in Einfachheit nur von der jüdischen Zeitungsredaktion übertroffen wird. Ansonsten ist jedoch in allen Büroräumlichkeiten nicht mehr anzutreffen. Ein kolossaler Standglobus sowie ein fürstliches Schachspiel zieren Taaffes Arbeitsplatz. Die Gegenstände in Taaffes Wirkungsbereich – Schreibtisch, Globus und Schachspiel – stehen sinnbildlich für seine Tätigkeiten: der Ministerpräsident lenkt von diesem Raum aus das ganze Land. Brittons Intention, die höfische Welt von der des einfachen Bürgertums zu trennen, wird durch klare Kontraste umgesetzt. So vergnügen sich die einfachen Wiener Bürger beispielsweise am Eislaufplatz, während die gute Gesellschaft im prunkvollen Ballsaal zu Walzerklängen tanzt, oder Moritz Szeps' Zeitung nur über spärliches Mobiliar verfügt. Dagegen wirkt Taaffes Schreibtisch geradezu protzig.

Viele Bühnenumbauten sind für das Publikum sichtbar gestaltet, dunkel gekleidete Bühnenarbeiter tragen Ausstattung auf die Bühne oder von ihr weg, wodurch sehr aufmerksame Zuseher aus ihrer Illusion gerissen werden.



**Abb. 45: Mary in Taaffes Büro**

---

<sup>1179</sup> Vgl. Bruny, Martin: Rudolf. Die Liebe ist es, die alle Fäden in der Hand hält – aber was braucht ein Musical mehr?. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 136, S. 5

#### 4.10.6 Lichtdesign

Kräftige Farben prägen das Bühnenbild – vor allem blaue, weiße und rote Elemente dominieren. Licht im Zusammenspiel mit Bewegung und Bühnenelementen erzeugen die verschiedenen Stimmungen auf der Bühne. Die Firma LDDE aus Wien fertigt für *Rudolf* einen Lichtkasten-Horizont an, der mittels Power-LEDs die Requisiten enorm hinterleuchtet.<sup>1180</sup> Besonders beeindruckend ist das in Blau gehaltene Licht in der Eislaufszene. Ein Sternenhimmel und der Vollmond vervollkommen die romantische Szene, in der Rudolf Mary verfällt.

#### 4.10.7 Kostümbild

Laura Hopkins' Kostüme sind einerseits realitätsgetreue Nachbildungen der Mode im ausklingenden 19. Jahrhundert, andererseits unterstützen sie aber die Charakterisierung der einzelnen Figuren. Dem Kronprinzen ist es verhasst, die Uniform zu tragen. Er trägt seine Uniform nur selten korrekt, entweder sind nicht alle Knöpfe geschlossen, er trägt keine Schuhe oder er hat die Jacke andersrum zugeknöpft. In vorschriftsgemäßer Uniform erscheint er nur bei offiziellen Anlässen, die ihm sehr zuwider sind und bei denen er sich unwohl fühlt. Im zweiten Akt ist Rudolfs Jacke schwarz, was seinen Bruch mit den politischen Vorstellungen seines Vaters andeuten soll. In Gegenwart seiner Vertrauten und Marys trägt er bürgerliches Gewand und einen langen, schwarzen Ledermantel, der ihn als revolutionären Denker ausweist – während seine Freunde in matten, bürgerlichen Anzügen auftreten und so im Hintergrund bleiben. Rudolf trägt auch einen auffallend langen, roten Schal. Dieser Schal spiegelt sich im großen Rundvorhang auf der Bühne wider. Er bedeutet Unheil und wenn der Kronprinz stirbt, fällt auch der Vorhang. Als Rudolf mit Mary eislaufen ist und sich in sie verliebt, spielt er mit dem Schal und fängt sie damit ein. In diesem Moment bezieht er auch das Mädchen in sein Schicksal mit ein. Mary verliert den Schal, als sie die Möglichkeit zur Flucht hat – sie könnte noch gerettet werden – doch sie bleibt in Wien und Rudolf wickelt sie am Bahnhof wieder mit dem roten Schal ein – ihr Schicksal ist nun besiegelt.

---

<sup>1180</sup> Vgl. Bruny, Martin: *Rudolf*. Die Liebe ist es, die alle Fäden in der Hand hält – aber was braucht ein Musical mehr?. *Musicals*. Das Musicalmagazin, Heft 136, S. 5

Mary Vetsera sticht von Anbeginn durch ihre äußere Erscheinung hervor. In bunte, manchmal schrille Stoffe gewickelt, ist sie eine freche, moderne Frau, die kein Blatt vor den Mund nimmt und ehrlich ihre Meinung äußert. Hopkins lässt die Mary auf der Bühne einige Kostüme ihres Pendants aus der Wirklichkeit tragen, so beispielsweise das auffällige graue Ballkleid mit dem diamantenen Halbmond. Ihre Kleidung spiegelt den Ruf als Fashion Girl ihrer Zeit wider.<sup>1181</sup>

Taaffe und seine Spitzel tragen dunkle, strenge Anzüge, wodurch ihre Taten im Dunkeln symbolisiert werden sollen. Der Ministerpräsident im eleganten Frack oder Anzug „zieht die Fäden“ und wirkt dabei nach außen hin zu jeder Zeit vornehm.

Der Kaiser ist eins mit seinem Land und trägt daher ausnahmslos Uniform. Auch der deutsche Kaiser Wilhelm repräsentiert sein Land durch seine preußische Uniform. Die junge Kronprinzessin wirkt in ihren faden, unförmigen Kostümen berechnend und unterkühlt.

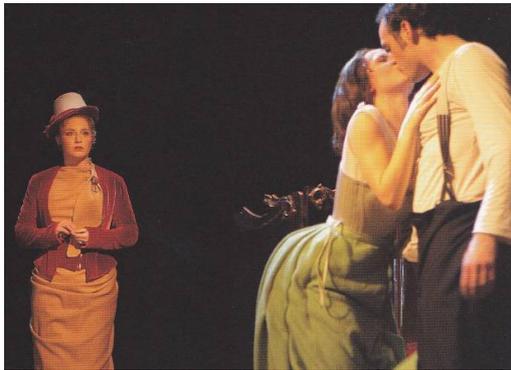


Abb. 46: Stephanie, Mary und Rudolf



Abb. 47: Rudolf und Mary im Finale

#### 4.10.8 Choreographie

Choreograph O'Connell lässt sich von Wildhorns romantischen Melodien inspirieren<sup>1182</sup>, indem er das Ensemble schmiegsame Bewegungen im Walzerschritt machen lässt. In *Rudolf* wird jedoch nur an jenen Stellen getanzt, an denen es die Handlung zulässt, also zum Beispiel im Ballsaal oder am Eislaufplatz. Diese Tänze drücken die unbekümmerte Handlung der Wiener in

<sup>1181</sup> Vgl. Morton, a.a.O., S. 120 und 219;

<sup>1182</sup> Vgl. Niederauer, Martin R.: *Bühne: Kronprinz zweier Welten*. 2/09, S. 17

einer Zeit des Untergangs aus. Sie vergnügen sich auf dem Parkett, in den Parkalleen und ebenso auf dem Eislaufplatz und beachten die Zeichen der Zeit nicht. Imposant ist die Verwendung von Rollschuhen in der Eislaufszene, da damit die Bewegungen am besten imitiert werden können. Passend zum Text „Dreht euch am Eis elegant und mit Charme (...)“<sup>1183</sup> dreht sich die Gruppe, darunter auch Rudolf und Mary, im Kreis.

Die Show ist durchchoreographiert, bestimmte Bewegungsabläufe charakterisieren die einzelnen Szenen und Figuren. Die aristokratische Gesellschaft – unter ihnen auch der Kaiser, Taaffe und Stephanie – bewegen sich sehr steif, während sich die „Revoluzzer“ lebendiger geben. Gut gewählt ist der Tango als Taaffes Lied, indem er zeigt, dass er eigentlich das Land regiert, denn die Figur bleibt trotz der Tanzbewegungen beherrscht und angespannt, während sich seine Umgebung – darunter auch Kaiser Franz Joseph wie Marionettenpuppen an den Fäden Taaffes verhält.

Die Gesellschaft tanzt unbekümmert in einem fort. Als Rudolf und Mary sich kennen und lieben lernen, bleibt die Zeit stehen – die Figuren erstarren.

Eine bewegte Revuenummer zeigt sich bei „Ein hübscher Krieg“: Mädchen in Unterwäsche stellen tänzerisch die Waffen der Frau dar. Ebenso Marys „Kampf“ mit Ministerpräsident Graf Taaffe geht von bloßen Worten in Taten über: Taaffe versucht sie zu halten, sie befreit sich und stößt ihn um, wie Katz’ und Maus ringen sie um die persönliche Vormachtstellung.

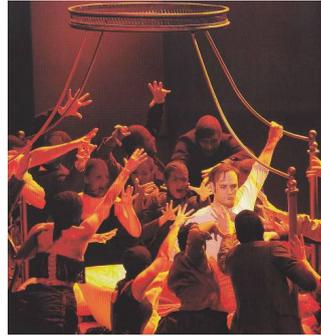
Im Finale betreten Rudolfs Zeitgenossen noch einmal – in Schwarz gehüllt und mit Kerzenleuchtern in den Händen – die Bühne und bilden einen Kreis um sein Totenbett. Sie verlassen es jedoch noch vor den Schüssen. Sie wissen, dass sie Rudolf in den Tod getrieben haben, räumen aber noch rechtzeitig den Raum, denn sie wollen an Rudolfs Tragödie nicht Schuld haben.

---

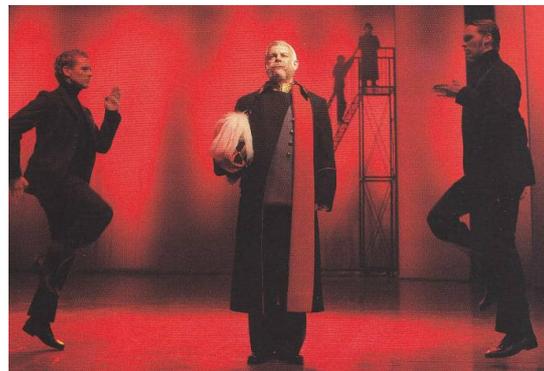
<sup>1183</sup> „Tralala“, *Rudolf – Affaire Mayerling*



**Abb. 48:** „Kriegerische“ Frauen tanzen Cancan



**Abb. 49:** Rudolfs Albtraum-Szene



**Abb. 50:** Taaffes "Marionetten"

#### 4.10.9 Die Musik

*Rudolf – Affaire Mayerling* ist mit der detaillierten Leitmotivtechnik einem Film sehr ähnlich, nur sehr wenige Momente ermöglichen es dem Publikum zu klatschen, da die Szenen durch Underscore untereinander stark verbunden sind.<sup>1184</sup> In seiner Rezension schreibt Martin Bruny: „Der Underscore spiegelt die latente Spannung (...), zeigt, was (...) alles in Rudolf vorgeht.“<sup>1185</sup>

Bis auf wenige Ausnahmen erklingen die Songs ausschließlich in Molltonarten, wodurch auch in musikalischer Hinsicht Düsterei das Werk bestimmt. Lediglich Mary und die fröhliche Wiener Gesellschaft singen und tanzen zu Durklängen. Rudolfs „rebellische“ Gefühlswelt wird durch die Verwendung des Basses verstärkt, so ist sie zu hören, wenn er über seine Vorstellung von Zukunft spricht

<sup>1184</sup> Vgl. Bruny, Martin: Rudolf. Die Liebe ist es, die alle Fäden in der Hand hält – aber was braucht ein Musical mehr?. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 136, S. 5

<sup>1185</sup> Ebenda

und wenn er sich dazu entschließt, „zu handeln“ und dem alten, verstaubten Österreich ein neueres, liberaleres Europa entgegenzusetzen.

Frank Wildhorn hält sich in seiner Komposition nicht an traditionelle achttaktige Sequenzmodelle wie Levay oder Steinman, sondern erschafft verschieden lange Motive, die er den einzelnen Figuren „an den Leib schneidert“.

### **Instrumentierung**

Das Orchester besteht aus 24 Musikern, davon bildet die Streichergruppe beinahe die Hälfte: sieben Violinen, zwei Violen und zwei Celli. Die Bläsergruppe besteht aus der Flöte, einem Musiker für Reeds, einer Oboe, einer Trompete, zwei Hörnern und einer Posaune. Zwei Keyboards<sup>1186</sup>, eine Gitarre, ein Bass sowie je ein Mann an den Percussions und Drums komplettieren das Orchester.<sup>1187</sup>

### **Stimmen**

Stimmlich gesehen handelt es sich bei dem Protagonisten Rudolf um einen Tenor, Graf Taaffe ist ein hoher Bariton. Franz Joseph ist ein Bariton, Baroness Mary Vetsera und Kronprinzessin Stephanie singen Sopran mit Belt, Gräfin Marie Larisch singt Mezzosopran mit Belt.

### **Leitmotive**

Liebesmotive

Die Liebe zwischen Rudolf und Mary wird musikalisch durch vier verschiedene Motive ausgedrückt, die immer wieder an verschiedenen Stellen zu hören sind und häufig ineinander übergehen.

a) „Im Moment als ich dich sah“

Die erste Verliebtheit des Kronprinzen und der kleinen Baroness wird in „Im Moment als ich dich sah“ thematisiert, wodurch darauf angespielt werden soll, Rudolf hätte sich auf den ersten Blick in Mary verliebt. Auf dem Eislaufplatz erfährt er erstmals, wie unbekümmert und einfach das Leben sein kann – die in C-

---

<sup>1186</sup> Der Klavierklang wird von Keyboards erzeugt.

<sup>1187</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rudolf. 2009, o.S.

Dur gehaltene Melodie<sup>1188</sup>, die vom Glockenspiel begleitet wird, spiegelt seine kurz aufflackernde Lebensfreude wider.



Während sie singen, bewegen sie sich auf Rollschuhen, wodurch die vorübergehende Illusion der Freiheit für Rudolf zusätzlich verstärkt wird. Doch am Ende, als Rudolf Mary von Mayerling erzählt, löscht sie die Kerze in der Laterne des Schneemannes aus, und das Ende wird bereits vorweggenommen: im Finale bläst das Paar die Kerzen aus und tötet sich selbst.<sup>1189</sup>

b) „Vertrau in uns“-Thema

Das Musical *Rudolf – Affaire Mayerling* beginnt mit einer Instrumentaleinleitung von „Vertrau in uns“<sup>1190</sup>, zu dem ein Chor singt.



Doch es reißt abrupt ab, ehe zum ersten Mal im Stück das Untergangsmotiv zu hören ist. Das Liebsthema erklingt erst am Ende des ersten Aktes wieder, wenn Rudolf aufgrund seiner politischen Situation verzweifelt nicht mehr weiter weiß und Mary ihm neue Kraft gibt. Hier ertönt es in Ges-Dur. Am Höhepunkt dieses Songs und des ersten Aktes wird es um einen Halbton erhöht, das Lied in G-Dur gespielt. Flöte und Oboe sowie eine Streichergruppe leiten das Thema ein, erst allmählich setzt das gesamte Orchester ein. Nach Rudolfs Albtraum im zweiten Akt unterstreicht das Motiv als Underscore das Vertrauensverhältnis zwischen den beiden Liebenden.<sup>1191</sup> Wiederum im Hintergrund ist das Leitmotiv zu hören, wenn Mary Rudolfs Abschiedsbrief liest, der sie zur Abreise bewegen soll. Als Showdownsong in D-Dur leitet die Melodie das letzte Kapitel in Rudolfs Leben

<sup>1188</sup> Vereinigte Bühnen Wien: *Rudolf – Affaire Mayerling* Klavierauszug. Rudolf-Probenfassung (8. Oktober 2008), Vereinigte Bühnen Wien, 2008, S. 127, T 26-29

<sup>1189</sup> An beiden Stellen ertönt das Mayerling-Motiv „Du bist meine Welt“.

<sup>1190</sup> Vereinigte Bühnen Wien: *Rudolf* Klavierauszug, a.a.O., S. 281, T 6-14; Dieser Song findet sich bereits im 1997 in New York uraufgeführten Wildhorn-Musical *The Scarlett Pimpernell* als „Only Love“.

<sup>1191</sup> An dieser Stelle zitiert Rudolf Shakespeares Romeo: „Es war die Nachtigall und nicht die Lärche (...)“, wodurch ein Vergleich mit der tragischen Liebesgeschichte jenes Paares unvermeidlich ist.

ein. Allerdings ist es auf derselben Tonstufe wie zuvor zu hören, die cis-Vorzeichen sind allesamt aufgelöst, wodurch eigentlich in G-Dur gespielt wird. Mary ist bereits am Bahnhof. Im *Forte* spielt das Orchester ein vorletztes Mal „Vertrau in uns“, ehe noch einmal die Unheilmelodie ertönt. Nur wenig später erklingt es noch einmal, Rudolf und seine Geliebte gehen gemeinsam in den Tod.

c) „Soviel mehr“

„Soviel mehr“ bildet ein weiteres Liebesmotiv. Es ist das erste große Duett des Paares. Nur zwei prägnante Takte markieren dieses Motiv<sup>1192</sup>:



Gleichzeitig sind sie über die eigenen Gefühle verwundert und dennoch angetan von ihrer Begegnung. Sie sind sich beide dessen bewusst, dass eine Verbindung unmöglich ist, und dennoch spüren sie das Verlangen nach mehr. Musikalisch wird diese Gefühlsentwicklung durch eine sinnliche Klaviereinleitung ausgedrückt, zu der sich allmählich mehr Instrumente gesellen. Eine Reprise des Liebethemas singen sie gegen Ende des zweiten Aktes, wenn Rudolf Mary auffordert, die Stadt zu verlassen. Es hätte niemals so weit kommen dürfen, doch sie haben es beide so gewollt. „Soviel mehr“ geht in ein Underscore über, während Mary den Ring verpackt und Rudolf die Verfassung unterzeichnet.

d) „Du bist meine Welt“ / Mayerling-Motiv

Das absolute Liebesmotiv ist gleichzeitig das Mayerling-Motiv: „Du bist meine Welt“<sup>1193</sup>



Es erklingt erstmals im ersten Akt, als sich die beiden ineinander verlieben und Rudolf Mary von dem einzigen Ort erzählt, an dem er glücklich sein kann, nämlich Mayerling. Das Thema wird zunächst von der Oboe angespielt, ehe es die

<sup>1192</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf Klavierauszug, a.a.O., S. 281, T 1-3

<sup>1193</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf Klavierauszug, a.a.O., S. 265, T 14-18

Streicher übernehmen. Wenn das Orchester das Thema noch einmal spielt, sind die beiden bereits an diesem Ort: sie ziehen einen Schlusstrich unter ihr Leben, in der Gewissheit nur im Tode vereint sein zu können. Nun „zieht das Orchester alle Register“. Die Bläser unterstützen die Streicher in der Melodieführung, lediglich die Oboe spielt einen Kontrapunkt. Läutende Glocken und ein glockenähnliches Signal durch die Bläser markieren das Finale und erinnern an Hochzeitsglocken, ehe das Thema im *Diminuendo* in „Vertrau in uns“ überleitet.

Rudolfs Motive: a) Untergangsmotiv

Rudolfs Figur ist von Beginn an geprägt von dunklen, düsteren Klängen. Sein Untergangsmotiv<sup>1194</sup> durchzieht das gesamte Stück. Bereits zu Beginn folgt es auf das fröhliche „Vertrau in uns“ im Bass – gespielt vom Keyboard. Es besteht aus sechs bedrohlichen Akkorden:



In „Wie jeder andre Mann“ erhält das Motiv seinen eigenen Song. Hier beginnt die Oboe dieses Motiv, begleitet von der Streichergruppe, ehe Flöte und die anderen Instrumente einsetzen. Das Lied endet mit einem Zitat der österreichischen Kaiserhymne. Die düstere Tonfolge verdunkelt die Stimmung zusätzlich, als Kaiser Franz Joseph davon erfährt, dass sein eigener Sohn hinter dem liberal denkenden Julius Felix stecken soll. Später übernimmt das Barpiano diese Melodie, zu welcher folglich Mizzi Casper singt. Als Underscore ertönt es am Bahnhof vor Marys vermeintlicher Abfahrt. Wieder soll es Unheil verkünden.

b) „Wohin führt mein Weg?“

Rudolfs Zweifel und Unsicherheit werden musikalisch durch „Wohin führt mein Weg?“<sup>1195</sup> ausgedrückt. Klavier, eine Streichergruppe und ein Frauenchor ahmen wellenartige Bewegungen nach, auf die sich Rudolf wortwörtlich bezieht: „In mir tobt ein Sturm.“ Nach der Aufforderung der Allianz, für ein neues Europa einzustehen, ist er sich dessen bewusst, zum Handeln gezwungen zu sein.

<sup>1194</sup> Vgl. ebenda, S. 3, T 32-34

<sup>1195</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf Klavierauszug, a.a.O., S. 107f, T 29-35



Hin und her gerissen zwischen den Vorstellungen seines Vaters, seinen Idealen und der Unmöglichkeit dem rechten Weg zu folgen, wünscht er sich, „gelöst und frei“ zu sein, um mutig seine Ansichten durchzusetzen und die „alten Traditionen zu entblößen“.<sup>1196</sup> Doch er kann sich nicht überwinden und so endet der Song wieder mit den anfänglichen „Wellenbewegungen“.

### c) „Mut zur Tat“

Endlich wagt Rudolf es, seinen eigenen Weg zu gehen. Bis zu diesem Zeitpunkt sind seine Soloparts von Molltonarten geprägt, „Wie jeder andre Mann“ in g-Moll, „Wohin führt mein Weg?“ in c-Moll. „Mut zur Tat“<sup>1197</sup> erklingt zunächst in H-Dur und wechselt im letzten Abschnitt in C-Dur.



Rudolf möchte nicht länger träumen und zögern, sondern seine Vision realisieren. „Stärke und Format“ sind nun seine Ideale. Im *piano* beginnt dieser Solosong, Rudolfs musikalische Figur wird begleitet von der Trompete und steigert die Dynamik mit dem Entschluss, zu den eigenen Entscheidungen zu stehen. Er geht zur Internationalen Ausstellung, um dort eine weltbewegende Rede vorzutragen.

### Marys Motiv

Die musikalische Gestaltung der Figur Mary ist – abgesehen von ihrem ersten Solopart - geprägt von Walzerklängen. Marys Motiv<sup>1198</sup>:



Mary besingt zunächst ihre Sehnsucht nach Liebe und einem Menschen, in dem sie zur Gänze aufgehen kann. Die warme Melodie wird von einem Cellosolo

<sup>1196</sup> „Mut zur Tat“, *Rudolf – Affaire Mayerling*

<sup>1197</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf Klavierauszug, a.a.O., S. 195, T 15-18

<sup>1198</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf Klavierauszug, a.a.O., S. 51, T 5-9

eingeleitet, helle Violinenklänge spiegeln die geheimen Wünsche eines jungen Mädchens wider. Das Motiv tritt sehr bald wieder auf, nämlich beim ersten Tanz mit dem Kronprinz. Nach Marys Streit mit Graf Taaffe ist es als Underscoring zu hören, wenn Rudolf Marie Larisch um Hilfe bittet, Mary zur Abreise zu bewegen. Nun ist der Klang nicht mehr so positiv und naiv wie zuvor, ein dunkles Cellosolo lässt Marys Thema düster klingen und drückt den Verlust des Geliebten aus.

Allen Motiven Rudolfs gemeinsam ist die gerade Taktart: „Wohin führt mein Weg?“ wird im *allabreve*-Takt gespielt, „Mut zur Tat“ sowie „Wie jeder andre Mann“ im 4/4-Takt, während Mary stets im 3/4-Takt auftritt. Ihre gemeinsamen Liebesthemen „Soviel mehr“, „Vertrau in uns“ sowie „Du bist meine Welt“ stehen in gerader Taktart, erst nach der „Vertrau in uns“-Reprise erklingt der Walzertakt vom Ball. Dahinter steht die Aussage, dass Rudolf zwar sein Leben lässt, die Wiener Gesellschaft jedoch weiter munter ihren Walzer tanzt. Für den Kronprinzen allerdings ist es „ein letzter Walzer“.

Zukunftsmotiv



„Der Weg in die Zukunft“<sup>1199</sup> erklingt erstmals als Underscore, als Mary Marie Larisch von den modernen Ansichten des Julius Felix schwärmt, weil er die Gleichheit jedes Bürgers propagiert. Eine andere Bedeutung hat „Zukunft“ bei Graf Taaffe, der mit autoritärer Kraft das Land in das nächste Jahrhundert führen möchte. Dementsprechend erklingen am Ende seines Songs bedrohliche Trommel- und Trompetenklänge sowie „Nieder mit den Juden-Rufe“, die an die Hetzkampagnen der NS-Zeit erinnern. Rudolf übernimmt das Motiv nach seiner Rede<sup>1200</sup> bei der Eröffnung, wo er sein Ideal vorstellt. Er möchte Österreich in ein Europa führen, in dem jeder Mensch unabhängig von Abstammung gleichwertig ist. An dieser Stelle zeigt Rudolf sich zum ersten Mal mutig genug, um seine persönlichen Gedanken öffentlich zu verkünden. Musikalisch ist das durch ein

<sup>1199</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf Klavierauszug, a.a.O., S. 212, T 92-100

<sup>1200</sup> Rudolf sagt hier: „Ein Meer von Licht strahle aus dieser Stadt und neuer Fortschritt gehe aus ihr hervor!“ Genau dieser Wortlaut lässt sich auch bei Morton finden. Vgl. Morton, a.a.O., S. 37

rockiges Timbre in seiner Stimme und die Verwendung des Basses erkennbar. Außerdem deuten Signale der Piccolotrompete den Song als Kampfansage gegen die verkrusteten Traditionen.

Streitmotive: a) „Du willst nicht hören“<sup>1201</sup>



Bereits zu Beginn wird klar, dass der Kaiser mit seinem Sohn und dessen Handlungen alles andere als zufrieden ist. In „Du willst nicht zuhören“ stehen sich Vater und Sohn wie zwei verschiedene Welten gegenüber. Versuchen beide am Beginn noch, den Dialog zu wahren um den anderen von den eigenen Anschauungen zu überzeugen, entwickelt sich das Gespräch im Laufe des Songs zum Streitgespräch, wo bloße Wortfetzen aufeinander prallen. In musikalischer Hinsicht ist dieser aufkeimende Konflikt nachgebildet: Oboe, Klavier und Streicher geben sich zunächst ruhig, bis es abrupt zur Meinungsverschiedenheit kommt: das Tempo wird schneller, die Sequenzen kurzatmiger, beide singen aneinander vorbei, scharfe Bläserklänge betonen die unangenehme Lage beider Habsburger. In der Premierenversion erlebt dieses Motiv als eigenständiger Song eine Reprise am Ende, wenn Franz Joseph den Hochverrat des eigenen Sohnes erkennt. In der nächsten Variante, die auch auf der käuflich erhältlichen DVD zu sehen ist, wird diese dramaturgisch wichtige Passage außer Acht gelassen, wodurch dem Mangel an Kommunikation zwischen dem Kronprinz und seinem Vater nicht genüge getan wird. Nach der Sommerpause allerdings wird das Motiv als Underscore wieder aufgenommen und der unausweichliche Vater-Sohn-Konflikt steht wie eine Klammer um die Handlung.

b) „Wenn das Schicksal dich ereilt“<sup>1202</sup>

Nie kommt es zur direkten Austragung des Konfliktes zwischen dem Kronprinz und Graf Taaffe, dieses Gefecht übernimmt Mary für ihren Geliebten. Taaffe möchte die junge Baroness bestechen, damit sie das Land verlässt und nicht

<sup>1201</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf Klavierauszug, a.a.O., S. 26, T 3-8

<sup>1202</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf Klavierauszug, a.a.O., S. 233, T 31-37

weiterhin Einfluss auf Rudolf ausübt. Doch er hat nicht mit Marys Standhaftigkeit gerechnet.



Der Song beginnt mit einer Art Signalmelodie von Klavier, Streichergruppe und gedämpfter Trompete<sup>1203</sup>, wozu Taaffe äußert: „Wie man es dreht und wendet, der Kronprinz ist schachmatt.“<sup>1204</sup> Die gedämpfte Trompete betont Taaffes zunächst heuchlerische Freundlichkeit. Den Höhepunkt erreicht der Disput mit dem Übergang von a-Moll nach b-Moll in Verbindung mit gesteigerter Dynamik. Die musikalische Bewegung spiegelt sich auch in der Choreographie wider, wo die beiden Figuren auch handgreiflich werden und Mary den Ministerpräsident umstößt. Mary erweist sich physisch aber auch musikalisch – stimmlich – als ebenbürtige Gegnerin für Graf Taaffe.

Taaffes Motive: a) „Die Fäden in der Hand“

Als Rudolfs Antagonist unterscheidet sich die musikalische Figur Taaffe von allen anderen, denn er klingt nicht einfach düster, sondern seine Gefährlichkeit ist hinter exakt gespielten Notenwerten, allen voran die Triolen in den Drums und Gegenparts in den Violinen sowie Trompeten, versteckt<sup>1205</sup>. Zigeunermoll<sup>1206</sup> verleiht seinem Solopart einen gewissen ungarischen Charakter, wodurch auch seine Vormachtstellung im Kaiserreich Österreich-Ungarn angedeutet wird.



Das Motiv leitet jene Szene ein, in der sein Büro erstmals gezeigt wird. Es ist kurz und prägnant. Erst im zweiten Akt wird es zum richtigen Song, nämlich in der Albtraumszene. Rudolf träumt von Taaffe und seiner skrupellosen Art, seine Pläne durchzusetzen. Im zweiten Teil dieses Songs lässt sich der

<sup>1203</sup> Es ist Marys einziges Lied, das in Molltonart zu hören ist, nämlich in a-Moll. Das ist die einzige Stelle, an der ernsthaft versucht wird, Marys Beziehung zum Kronprinzen zu unterbinden.

<sup>1204</sup> „Wenn das Schicksal dich ereilt“, *Rudolf – Affaire Mayerling*

<sup>1205</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf Klavierauszug, a.a.O., S. 148f, T 74-78

<sup>1206</sup> Der zweite Leitton zur Dominante (hier eis statt e) unterscheidet diese Zigeunermolltonleiter von der harmonischen h-Molltonleiter.

Ministerpräsident von seiner Gefolgschaft feiern und zeigt im Tango, dass er es ist, der das Volk lenkt und manipuliert.

b) „Fuchsfalle“-Motiv

Dieses Motiv<sup>1207</sup> erhält seinen Namen durch Taaffes Taktik, Rudolf wie einem Fuchs geschickt die Falle zu stellen. Taaffe drängt den Kronprinzen in die Enge, sodass er sich mit den anderen Revolutionären verbündet, und lässt ihn im Anschluss auffliegen.



Das „Fuchsfalle“-Motiv tritt zunächst als Underscore in der Augustinerkirche<sup>1208</sup> auf, wenn Stephanie versucht, Mary einzuschüchtern. Ein Knabensopran singt die Moll-Melodie – eine viertaktige Sequenz – zwei Mal in fis-Moll, die Kirchenorgel übernimmt sie, dann singt der Knabe im Geleit der Orgel. Ohne Unterbrechung übernehmen die Streicher die Begleitung und variieren diese, nun jedoch in a-Moll um eine Quint tiefer. Der Spitzel Meisner setzt mit der Melodie ein und schildert seine Beobachtungen von Rudolfs aktuellen Agitationen. Allmählich wird die Melodie gedrängter und gefährlicher, denn die Schlinge um des Prinzen Hals wird immer enger. Wieder variieren die Streicher über die Begleitung, ehe Graf Taaffe die Melodie übernimmt:

*„Der Fuchs kennt viele Wege, die er sich offen hält.  
Doch ist sein Weg zu Ende dort, wo man geschickt die Falle stellt.“<sup>1209</sup>*

Somit ist Rudolfs Schicksal besiegelt: Taaffe hat alles veranlasst, seinen Gegenspieler auszuschalten und es so aussehen zu lassen, als hätte Rudolf allein diesen Weg gewählt. Bei diesem „Fuchsfalle“-Thema ist eine Klimaxbildung zu sehen, denn die vier strukturell gleichartigen Sequenzen steigern sich in Anzahl der Interpreten, Tempo und Dynamik. So soll Rudolfs immer schlimmer werdende Situation zum Ausdruck gebracht werden.

<sup>1207</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf Klavierauszug, a.a.O., S. 223, T 3-6

<sup>1208</sup> Diese Musiknummer erklingt als einzige nicht live, sondern wurde in der Jesuitenkirche eingespielt. Georg Gruber spielt an der Orgel, ein Wiener Sängerknabe singt das Solo. Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rudolf, 2009, o. S.

<sup>1209</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf Klavierauszug, a.a.O., S. 225

## Motive der Wiener Gesellschaft: a) „Wiener Schmä“

Sowohl die Wiener Aristokratie als auch das Bürgertum der Stadt bewegen sich stets zu schmiegsamen Walzerklängen. „Wiener Schmä“<sup>1210</sup> wird zunächst im Burgtheater als dreistimmiger Satz von drei Sängerinnen vorgetragen, ehe ein Selbstmord diese unterbricht.



Das Thema wird von den promenierenden Bürgern entlang der Ringstraße übernommen und beinhaltet die Leichtigkeit und Oberflächlichkeit des Wiener Lebens. Das Motiv wird im Salon wieder aufgenommen, als aus der Zeitung ein Bericht über Doppelselbstmord vorgelesen wird. Als Variation wird daraus „Mein süßer Held“, das Rudolf provoziert, doch den Mut zu aufzubringen und die Waffe zu zücken. Andererseits bezieht er sich auf den jungen Mann, der ahnungslos in das Etablissement gekommen ist. In beiden Fällen versuchen die Mädchen auf subtile Weise, ihr Gegenüber zu verführen.<sup>1211</sup>

## b) „Ein hübscher Krieg“

Der Song offenbart die Einstellungen der Damen zu Rudolfs Zeit: Jeder Ball ist eine Schlacht um die Gunst der Herren und diese gilt es mit Hilfe von Tüchern und Geschmeide zu gewinnen. Als kriegerischer Marsch mit scharfen Trompetensignalen und Kampfanweisungen durch die Anführerin – Gräfin Larisch – erweist sich diese Revuenummer als Showstopper. Buntgekleidete, schnellprechende Mädchen tanzen Cancan und üben sich in der Kunst der Verführung, bis am Ende die Schlacht gewonnen ist: „Il est vaincu!“ erklingt als H-Dur-Dreiklang.

## c) „Welch Theater“ und „Ball“-Thema

---

<sup>1210</sup> Ebenda, S. 20, T 18-21

<sup>1211</sup> Das „Wiener Schmä“-Motiv erlebt in der ungarischen Inszenierung nach dem Doppelselbstmord eine Reprise, während die Wiener Gesellschaft Walzer tanzt.

„Welch Theater“<sup>1212</sup> im 6/8-Takt und Ges-Dur drückt die Freude der guten Wiener Gesellschaft an großen Feierlichkeiten aus.



Es mündet in einer fanfarenähnlichen Signalmeldodie – gespielt auf einer Piccolotrompete – die die Ankunft des Kaisers im Burgtheater verkünden soll.<sup>1213</sup> Auch das „Ball“-Thema<sup>1214</sup> im 6/8-Takt und in F-Dur wirkt neben Rudolfs Solostücken überaus lebensbejahend.



Es dient während der Dialoge am Ball ebenso als Underscore wie als Tanzmusik für die Gäste und wird danach unter Verwendung eines Glockenspiels umso feierlicher wieder in die Haupthandlung aufgenommen. Beim inoffiziellen Ausklang des Balles im Salon Apokalypse variiert das Stagepiano über das „Ball“-Motiv. Mit diesem Thema endet *Rudolf – Affaire Mayerling*, während dieses „letzten Walzers“ ziehen sich Rudolfs Zeitzeugen zurück und leben ihr oberflächliches Leben weiter. Rudolf und Mary haben sich bei diesem Thema kennengelernt und sie gehen mit diesem Motiv gemeinsam aus dem Leben, somit wird der musikalische Rahmen geschlossen.

Die Szene am Eislaufplatz und ihre musikalische Gestaltung bildet eine weitere Säule der lustigen Wiener Gesellschaft. Die unbeschwerte Menge singt und tanzt unentwegt im Walzertakt. Schließlich fungiert es als Underscore, während sich Mary und Rudolf unterhalten.

Die Allianz: „Zeit zu handeln“

Das Motiv der Geistesverwandten<sup>1215</sup> ertönt zwei Mal, zum ersten Mal, als Clemenceau aus Paris kommt, um Rudolf die neue Verfassung zu unterbreiten. Szeps, Clemenceau, Andrassy und Vogelsang reden in der wiederholten

---

<sup>1212</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf Klavierauszug, a.a.O., S. 5, T 3-6

<sup>1213</sup> Dieses Signal ist in etwas abgeänderter Version vor Rudolfs fortschrittsbejahender Rede zu hören, wodurch Rudolfs wichtige Stellung hervorgehoben wird.

<sup>1214</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf Klavierauszug, a.a.O., S. 53, T 6-9

<sup>1215</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf Klavierauszug, a.a.O., S. 93, T 7-12

sechstaktigen Sequenz<sup>1216</sup> auf den Kronprinz ein, dieses Drängen ist musikalisch durch den Sprechgesang verstärkt.



Ein Uhricken ist zu vernehmen, das auch noch zu hören ist, wenn die Männer Rudolf bereits alleine zurückgelassen haben. Das Thema ertönt wieder, wenn er sich dazu entschlossen hat, für sein Ideal zu kämpfen und den Hochverrat zu riskieren. An dieser Stelle wird es von der verhängnisvollen „Fuchsfalle“ abgelöst.

Stephanies Motiv: „Du bleibst bei mir“

Stephanie spielt nur eine geringe Rolle in Rudolfs Leben und erhält daher auch nur eine einzige Szene. In „Du bleibst bei mir“<sup>1217</sup> reagiert sie äußerst hysterisch und besitzergreifend auf Rudolfs Liaison mit der jungen Baronesse. Auch in musikalischer Hinsicht ist das Stück gezeichnet von drängender Rhythmik, vor allem die Streichergruppe und ihre wilden Achtelbewegungen drücken die Psyche der betrogenen Ehefrau aus.



Die Musik – wieder in einer Molltonart (b-Moll) – wirkt bedrohlich auf die Figur des Kronprinzen, weil sie ihm in Erinnerung ruft, weder aus der familiären noch aus seiner prekären politischen Situation könne es einen Ausweg geben. Dieses unheilschwangere Motiv ist auch dann zu hören, wenn Franz Joseph seinen Sohn mit dem Papstbrief konfrontiert und er die Annulierung von Rudolfs Ehe ausschließt.

Gräfin Larisch: „Die Liebe lenkt“

Nach Rudolfs großer Rede bei der Eröffnung erschallt pochender Trommelwirbel, der – von den Streichern in tiefer Lage verstärkt – Unheil erahnen lässt. Auch

---

<sup>1216</sup> in gis-Moll;

<sup>1217</sup> Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf Klavierauszug, a.a.O., S. 160, T 32-39

Gräfin Larisch spürt, dass er – von Liebe ermutigt – seine revolutionären Ideen zwar einer begeisternden Masse vorbringt, doch sehr bald schon werde ihn die bittere Realität einfangen. Sie weiß, „Für den einen Moment schien das Glück so nah.“ Im nächsten Augenblick ist sie aber schon versucht ihn zu warnen: „Hör das Unheil nah`n, mit dunklem Trommelklang.“<sup>1218</sup>

#### 4.10.10 Die Figuren

Der **Kronprinz** lebt eigentlich in zwei Welten: Er ist gleichzeitig der Thronfolger, der an Politik interessiert ist aber von den politischen Handlungen des Kaisers ferngehalten wird. Andererseits ist er ein verträumter Künstler, dem die ehrliche Liebe zu einer Frau wichtiger ist als jegliches Hofzeremoniell.<sup>1219</sup>

Rudolf erscheint als „depressiver Mächtgern-Revolutzer“<sup>1220</sup>, der ständig an sich selbst zweifelt, ohnmächtig und gleichzeitig wütend dem Treiben Taaffes zusieht und der sich nicht dazu überwinden kann, den Plan seiner sozialrevolutionären Mitstreiter in die Realität umzusetzen. Die Begegnung mit der jungen Mary gibt ihm neuen Lebensmut, treibt ihn jedoch auch weiter an den Abgrund, denn die aufrührerischen Ideen missfallen nicht nur dem Ministerpräsidenten, sondern auch dem Kaiser. Lange versucht Rudolf seinem Vater zu gefallen, obwohl dieser ihm bei jeder Gelegenheit zu verstehen gibt, niemals das Ideal des obersten Mannes im Staat erreichen zu können. Der Kronprinz versucht vergeblich, den Vater eines Besseren zu belehren und ihn von seinen modernen Ansichten zu überzeugen, doch ständige Zurückweisungen und tadelhafte Belehrungen zerstören sein Selbstwertgefühl. Dadurch ist er besonders offen für die liberalen Pläne der Alliierten. Nur Zuneigung und Pflichtgefühl seinem Vater gegenüber hindern ihn daran, den fatalen Schritt zu tun. Mary ist es schließlich, die ihn ermutigt, zu sich selbst zu stehen und Vertrauen in die eigenen Ideen zu haben. Also unterzeichnet er die Verfassung und somit sein Todesurteil. Rudolf ist sorgsam genug, um vor seinen politischen Agitationen für Mary zu sorgen, doch als sie sich seinen Plänen widersetzt, ist er froh, nicht alleine in den Tod gehen zu müssen. Der Rudolf im Musical sieht – anders als möglicherweise sein historisches Pendant – die junge

---

<sup>1218</sup> „Die Liebe lenkt“, *Rudolf – Affaire Mayerling*

<sup>1219</sup> Vgl. Niederauer, Martin R.: Kronprinz zweier Welten, *Bühne 2/09*, S. 16

<sup>1220</sup> Bruny, Martin: Rudolf. Die Liebe ist es, die alle Fäden in der Hand hält – aber was braucht ein Musical mehr?. *Musicals. Das Musicalmagazin*, Heft 136, S. 7

Baronesse als die Erfüllung all seiner Wünsche, seine zweite Hälfte, auf die er sein ganzes Leben gewartet hat.

**Mary Vetsera** ist – anders als die historische Person – eine mutige junge Frau, die ohne Umschweife für ihre Ziele eintritt. Während die echte Baronesse aber immer schon für den Kronprinz geschwärmt hat, ist die Bühnenfigur zunächst davon, überzeugt, Rudolf spiele seine Menschlichkeit lediglich. Die Begegnung am Ball wirft sie aus der Bahn, denn sie verliebt sich sofort in ihn. Egoistisch, wie es für ein Mädchen ihres Alters üblich ist, kümmert sie die finanzielle Notlage der eigenen Familie kaum, ihre Naivität lässt sie doch tatsächlich an ein positives Ende der Liaison mit dem nächsten Kaiser glauben. Mary zeigt sich politisch interessiert, träumt von einem Österreich, in dem alle Menschen gleich sind und Fortschritt an oberster Stelle steht. Marys gänzlich Leben ist erfüllt von Liebe zu Rudolf. Für sie gibt es nichts anderes mehr, daher scheut sie auch nicht davor zurück, ihr Leben für ihn zu lassen

**Graf Taaffe** ist die dritte zentrale Figur neben Rudolf und Mary. Der Ministerpräsident macht es sich zur Aufgabe, die bestehenden Traditionen zu bewahren. Daher beauftragt er Spitzel, um den progressiven Kronprinzen zu beobachten und seinen Agitationen entgegen zu wirken. Berechnend und skrupellos manipuliert er alle um sich, damit er seine eigenen Vorstellungen durchsetzen kann. In „Die Fäden in der Hand“, das wie eine Art „Slapstick-Geisterbahn-Tango“<sup>1221</sup> erscheint, zeigt er, wie gut sein Spitzelwesen funktioniert. Er drängt Rudolf schließlich in den Freitod, was ihm nicht unrecht ist. Im Gegenteil, ein toter Kronprinz ist seiner Ansicht nach für das Land zuträglicher als ein fortschrittlich denkender.

**Kaiser Franz Joseph** ist wenig bedeutend für die Handlung. Er scheint eher wie ein von Graf Taaffe gesteuerter Roboter zu sein, dem die Aufrechterhaltung der existierenden Klischees wichtiger ist als das Leben seines Sohnes und die Förderung des Landes. Er spielt nur indirekt eine Rolle, denn er beeinflusst Rudolf in seinem Denken und Tun, bis sein Sohn sich zur Gänze von ihm abwendet. Aber selbst dann bleibt er der ewige Staatsmann, dem das Wohl des

---

<sup>1221</sup> Bruny, Martin: Rudolf. Die Liebe ist es, die alle Fäden in der Hand hält – aber was braucht ein Musical mehr?. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 136, S. 7

Landes über die Familie geht. Dass er somit weder dem Sohn noch dem Land Österreich dient, wird ihm im Musical nicht mehr bewusst.

**Stephanie** kämpft verzweifelt um ihre Ehe, ihr Part „Du bleibst bei mir“ zeigt, wie sie zwischen Hysterie und Selbstbeherrschung versucht, ihren Mann an sich zu binden. Die Kronprinzessin ist eine eitle, arrogante Frau, die es nicht scheut, ihren Mann zu beleidigen. So sagt sie ihm, dass ihm das verhasste Preußisch-Blau „wesentlich besser stünde“, oder sie jenes Collier bevorzuge, das Rudolfs Mutter Elisabeth nicht leiden konnte. Mary gegenüber zeigt sie, dass sie zweifellos höher gestellt sei und mit Mädchen von Marys Rang nicht umzugehen pflege. Ansonsten hat die Bühnenfigur Stephanie zu keiner anderen Person eine Beziehung. Sie ist für den Protagonisten aber ebenso unwichtig wie die wahre Stephanie es für ihren Gemahl gewesen ist.

**Gräfin Marie Larisch** ermöglicht die Affaire zwischen Rudolf und Mary, denn sie führt das junge Mädchen bei Hofe ein. Als lebenshungriges Weib mit aristokratischen Wurzeln setzt sie Liebe mit Krieg gleich, muss eine Dame doch mit allen ihr verfügbaren Waffen kämpfen, um die Gunst eines Mannes zu erkämpfen. Da Rudolf auch Mariés Cousin ist, kennt sie ihn schon von Kindheit an und weiß, dass er ein träumerischer Mann ist, in dem viel Potential steckt. Dennoch schätzt sie die politische Lage richtig ein und ahnt den Untergang. Sie ist neben Mary die einzige Zeitzeugin Rudolfs, die ihn ungefragt unterstützt und nicht zusätzlich unter Druck setzt.

Die Alliierten sind die einzigen politischen **Vertrauten** Rudolfs. Nur ihnen kann er seine Gedanken nahebringen. Doch auch sie verlangen eine Gegenleistung: sie wollen eine neue Verfassung, die Rudolf zum Verräter des eigenen Throns machen würde. Seine persönliche Zerrissenheit und der Bruch mit dem eigenen Vater scheren diese Brüder nicht, lediglich die Unterzeichnung eines neuen Europas ist für sie relevant. Aufgrund ihrer wenig freundschaftlichen Haltung tragen daher auch die Alliierten Mitschuld am Freitod des jungen Habsburgers.

Die **Wiener Gesellschaft** steht offen zu ihren Liebeleien und kleinen Notlügen. Vergnügen und Unbeschwertheit bedeutet diesen Bürgern alles, daher tanzen sie weiter, während die Welt allmählich auseinander bricht.

#### 4.10.11 Rezensionen

Während News die Show als einfallslos und zu gefühlsbeladen<sup>1222</sup> beschreibt, ist die Kritik in der Presse schon um einiges wohlwollender; ergreifend<sup>1223</sup> sei die Geschichte. Kritisiert werden der hohe Sprechanteil sowie die schlechten Szenenübergänge, wodurch das Stück im zweiten Akt stark einer düsteren Nummernrevue ähnele.<sup>1224</sup> Bühnen- und Kostümbild werden sehr gelobt<sup>1225</sup>, während Frank Wildhorns Musik häufig als ideenlos und wenig eingängig bezeichnet wird.<sup>1226</sup> Viele stören sich an der Diskrepanz zur Historie<sup>1227</sup>, denn der reale Rudolf beispielsweise sei keineswegs in Mary verliebt gewesen<sup>1228</sup>, und so erscheine der Held für das Musical in verfälschtem Licht.<sup>1229</sup>

---

<sup>1222</sup> Sichrovsky, Heinz, News, zitiert nach Kräft, Klaus-Dieter (Hg): Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 136, S. 8

<sup>1223</sup> Petsch, Barbara: Küssen und Kosen im Klangbrei. Die Presse, Wien, 27.2.2009

<sup>1224</sup> Vgl. Tasic, Ljubisa: Töne mit dem gewissen Nichts. Der Standard, Wien, 27.2.2009

<sup>1225</sup> Vgl. Jarolin, Peter: Die Habsburger-Soap geht weiter. Kurier, Wien, 28.2.2009

<sup>1226</sup> Vgl. Bruny, Martin: Rudolf. Die Liebe ist es, die alle Fäden in der Hand hält – aber was braucht ein Musical mehr?. Musicals. Das Musicalmagazin, Heft 136, S. 4f sowie Jarolin, Peter: Die Habsburger-Soap geht weiter. Kurier, Wien, 27.2.2009

<sup>1227</sup> Vgl. Fürst, Christian: Rudolf – Affaire Mayerling in Wien. Deutsche Presseagentur, 27.2.2009 sowie Lange, Joachim: Rudolf, der Revoluzzer. Frankfurter Rundschau, Frankfurt, 2.3.2009

<sup>1228</sup> Vgl. Irrgeher, Christoph: Der Tod, eine Erlösung. Wiener Zeitung, Wien, 28.2.2009

<sup>1229</sup> Vgl. Lange, Joachim: Rudolf, der Revoluzzer. Frankfurter Rundschau, Frankfurt, 2.3.2009

## 5 Erfolgsversprechende Faktoren in der Musicalproduktion

Hermann Rauhe weist in seinem Aufsatz „Zur Rezeption und Wirkung internationaler Musicalerfolge“<sup>1230</sup> die wesentlichen Faktoren auf, die seiner Meinung nach über Erfolg oder Misserfolg bestimmen. Dabei handelt es sich zu allererst um die Verarbeitung eines **bekanntes Stoffes**<sup>1231</sup>, weil ein solcher dem Publikum „(...) nicht erst umständlich vorgestellt werden (...)“<sup>1232</sup> müsse, sondern bereits das mitgebrachte Vorverständnis für bestimmte Sachverhalte helfe dem Besucher, sich in das Geschehen auf der Bühne hineinzufühlen.<sup>1233</sup>

Im weiteren Verlauf schreibt Rauhe Stoffen solcherart allerdings besonders dann Erfolgchancen zu, wenn sie **universal** – also unabhängig von kulturellen oder sozialen Gegebenheiten nachvollziehbar – sind.<sup>1234</sup> Der Zuseher soll durch bewegende Geschichten dazu gebracht werden<sup>1235</sup>, mit dem Helden zu lachen, zu träumen aber auch zu weinen.<sup>1236</sup>

Entscheidend hierfür ist zum großen Teil die **Qualität der Musik**.<sup>1237</sup> Von eingängigen Melodien ist hier oft die Rede.<sup>1238</sup> Ob dieses Ziel allerdings – wie es Andrew Lloyd Webber bewerkstelligt – mit einem Hit pro Show erreicht werden soll, der die Propagandamaschinerie ins Rollen bringt, ist umstritten. Nichts desto trotz ist Hermann Rauhe sich dessen bewusst, dass Webber das Know How des Show Business ausnutzt, wenn er Melodien im Laufe eines Stückes häufiger anstimmt<sup>1239</sup>, um dem Publikum diese „mit nach Hause zu geben“.<sup>1240</sup> In diesem

---

<sup>1230</sup> Rauhe, Hermann: Zur Rezeption und Wirkung internationaler Musicalerfolge In: Jansen, Wolfgang (Hg): Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie. Die Referate des Symposiums vom 28. – 30. April 1995 in Berlin. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst, Band 4, Weidler Buchverlag, Berlin 1995

<sup>1231</sup> Ebenda, S. 89ff

<sup>1232</sup> Ebenda, S. 91

<sup>1233</sup> Vgl. Schäfer, Hubert: Musicalproduktionen. Marketingstrategien und Erfolgsfaktoren. Deutscher Universitätsverlag Gabler, Wiesbaden 1998, S. 160

<sup>1234</sup> Vgl. Rauhe, a.a.O., S. 91

<sup>1235</sup> Vgl. Schäfer, a.a.O., S. 161

<sup>1236</sup> Hubert Schäfer beschäftigt sich in seinem Buch *Musicalproduktionen* mit den von Rauhe aufgezählten Erfolgsstrategien und erweitert dessen Aufzählung um die Kategorie „Verständliche Übersetzungen“. In diesem Kapitel bezieht er sich darauf, dass ein Musical, das ursprünglich in einer anderen Sprache verfasst ist, unbedingt einer äquivalenten Übersetzung bedarf, um für sein Publikum verständlich zu sein. Auch ist es unumgänglich, dass die Darsteller die Sprache beherrschen. Vgl. Schäfer, a.a.O., S. 161f

<sup>1237</sup> Vgl. Rauhe, a.a.O., S. 91

<sup>1238</sup> Vgl. Schäfer, a.a.O., S. 162

<sup>1239</sup> Vgl. Rauhe, a.a.O., S. 91ff

Zusammenhang entsteht auch die Mode der Ouvertüre<sup>1241</sup>: bereits vor dem eigentlichen Beginn des Stückes soll der Zuhörer „(...) mit dem musikalischen Material des Abends vertraut (...) gemacht werden.“<sup>1242</sup> Doch eine Chartplatzierung sagt über musikalische Qualität noch lange nichts aus.<sup>1243</sup>

Ebenso die **Symbiose von Musik und Handlung** bildet einen wesentlichen Faktor für Erfolg:

*„Das optimale Musical ist so aufgebaut, dass eine Figur im Moment der größten Emotion zu Tanz und / oder Musik übergeht und ihren Gefühlen in einem Song Ausdruck verleiht. Wichtige Entscheidungen und Wandlungen der Charaktere werden den Zuschauern somit über die Musiknummern vermittelt, sofern die Lieder an der richtigen Stelle den richtigen Ton und die richtigen Worte finden.“<sup>1244</sup>*

Durch die direkte Wirkung der Musik auf das menschliche Unterbewusstsein ruft sie in Verbindung mit der Handlung die gewünschten Emotionen im Zuseher hervor.<sup>1245</sup> Rauhe sieht hier jedoch auch ein Risiko, denn selbst die schönste Ballade tut dem Werk nichts Gutes, wenn sie eigentlich überflüssig ist. Songs sollen in ihrer Abfolge beliebig scheinen und dennoch einer zwingenden Logik entsprechen, nur dann kann sie sich perfekt mit der Handlung ergänzen.<sup>1246</sup>

Mit dem Einsatz von bereits bekannten Darstellern, sogenannten **Stars**, soll eine große Schar ins Theater gelockt werden.<sup>1247</sup> Auch Günter Bartosch schreibt den Erfolg vieler Musicals häufig einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit zu, während dieses Phänomen im Bereich der Oper oder der Operette nicht in diesem Ausmaß zu beobachten ist.<sup>1248</sup> Allerdings gibt es auch Stücke, die nicht von einem einzelnen Schauspieler getragen werden können, sondern bei denen es auf das Zusammenspiel des gesamten **Ensembles** ankommt.<sup>1249</sup> Diese müssen vor allem in **beeindruckenden Tanznummern** ihren Sinn für Teamwork unter Beweis

---

<sup>1240</sup> Bereits Rodgers und Hammerstein wenden dieses Technik an: sie präsentieren ihrer Meinung nach besonders gute Songs noch einmal unauffällig im Verlauf eines Abends.

<sup>1241</sup> Vgl. Rauhe, a.a.O., S. 93

<sup>1242</sup> Rauhe, a.a.O., S. 93

<sup>1243</sup> Vgl. Schäfer, a.a.O., S. 162

<sup>1244</sup> Rauhe, a.a.O., S. 94

<sup>1245</sup> Vgl. Schäfer, a.a.O., S. 163

<sup>1246</sup> Vgl. Rauhe, a.a.O., S. 96

<sup>1247</sup> Vgl. ebenda, S. 96f

<sup>1248</sup> Vgl. Bartosch, 1981, a.a.O., S. 24

<sup>1249</sup> Als vielsagendes Beispiel sei hier *Cats* genannt.

stellen.<sup>1250</sup> Präzision in der Ausführung ist hier oberstes Gebot, denn anders wäre es für eine Gruppe unterschiedlicher Tänzer nicht möglich, in Begleitung von Musik zu einer bewegten Einheit zu verschmelzen.<sup>1251</sup> Dass der Tanz ein wesentliches Element des Musicals darstellt, zeigt allein die Tatsache, dass Musicalregisseure häufig vormals bedeutende Choreographen gewesen sind.<sup>1252</sup>

Neben die Musik tritt der effektvolle **Einsatz von Ton, Licht und Bühnentechnik**, denn er hilft, gewisse Emotionen in bestimmten Situationen hervorzurufen. Besonders die hohen technischen Ansprüche der heutigen Generation – verwöhnt durch die medialen Möglichkeiten unserer Zeit – machen eine ausgeklügelte akustische sowie optische Verarbeitung notwendig.<sup>1253</sup> Das Publikum soll immer wieder überrascht und erstaunt werden.<sup>1254</sup> Vor allem mithilfe von komplexen und prächtigen **Ausstattungen** soll dieses Ziel erreicht werden, was das Genre Musical oft in Verruf bringt, weil man meint, die Ausstaffierung würde über eine schlechte Geschichte hinwegtäuschen wollen.

Seit *Cats* werden Musicalproduktionen als eigene Markenartikel behandelt. Ein Stück soll in identer Form an vielen Aufführungsstätten zu sehen sein. Hiefür nützlich ist auch ein eigenes **Logo**, ein Sinnbild, mit welchem unverzüglich eine Geschichte – ja sogar eine Show – verbunden werden soll. Dieses Bild macht es sich zur Aufgabe, bereits die wichtigsten inhaltlichen Aspekte zu erzählen und Wiedererkennungswert zu haben. Nicht zuletzt verweist Rauhe auch auf die Wichtigkeit der **Werbung**, ohne die viele Erfolge keine geworden wären.

Abschließend versichert Hermann Rauhe allerdings jenem einen Misserfolg, der sich akribisch an diese erfolgsversprechenden Regeln halten möchte.<sup>1255</sup>

*„Denn auch im Bereich des Musicals, dessen Werke ja bei vielen Kritikern als vom Fließband kommend und uninspiriert gelten, braucht es den künstlerischen Impetus, das wie auch immer geartete Genie um den Funken überspringen zu lassen. Letzteres ist nach wie vor unerklärbar*

---

<sup>1250</sup> Vgl. Rauhe, a.a.O., S. 97

<sup>1251</sup> Vgl. Bartosch, 1981, a.a.O., S. 101

<sup>1252</sup> Vgl. ebenda, S. 26

<sup>1253</sup> Vgl. Rauhe, a.a.O., S. 98

<sup>1254</sup> Vgl. Schäfer, a.a.O., S. 166f

<sup>1255</sup> Vgl. Rauhe, a.a.O., S. 98ff

*bzw. unbeschreibbar und auch durch die beste Werbekampagne nicht zu ersetzen.*<sup>1256</sup>

Nur im reibungslosen Zusammenspiel der hier aufgezählten Faktoren mit einer durchdachten Planung und Ausführung sowie professionellen Marketingstrategien steht ein Musicalerfolg auch tatsächlich in Aussicht.<sup>1257</sup>

## **5.1 Drei negative Beispiele?**

Acht Eigenproduktionen bringen die Vereinigten Bühnen Wien ab dem Jahr 1987 heraus, drei davon mit eher schmalem Erfolg: *Wake up*, *Barbarella* und *Rudolf – Affaire Mayerling* locken weniger Zuseher in das Theater als gewünscht.

### **5.1.1 Wake up**

Der Vergleich des Musicals *Wake up* mit den angeführten Erfolgskriterien zeigt, es handelt sich um ein Stück mit universalem Thema. Dass die glänzende und glamouröse Welt des Musikgeschäfts auch ihre Schattenseiten hat, ist hinlänglich und allseits bekannt. Außerdem sind falsche Freundschaften und die Gier nach Geld kulturunabhängige Motive. Die ersten wichtigen Kriterien sind also vorhanden. Fragt man nach der musikalischen Qualität des Werks, so muss man leider feststellen, dass Fendrich und Faltermeyer eher oberflächliche, mancherorts schlecht orchestrierte Songs komponiert haben. Ebenso die Einbettung der Musik in Handlung mag nicht überall gleich gut funktionieren. Stars lassen sich allerdings mit Rainhard Fendrich und dem aus *Phantom der Oper*-Zeiten im Musicalbereich bekannten Alexander Goebel auf jeden Fall finden. Die beiden fungieren als Zugpferde und holen ihre Fangemeinde in das Theater. Positiv stimmen auch die spritzige Choreographie Kim Duddys, ein perfekt eingespieltes Ensemble, sowie die von der Kritik überaus gelobte Bühnen-, Licht- und Tontechnik. Ausgeklügelte und prächtige Kostüme tun ihr Übriges. Logodesign und Werbung sind bei den Vereinigten Bühnen in guten Händen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass bis auf die Qualität der Musik alle notwendigen Erfolgsvoraussetzungen erfüllt sind. Allerdings wiegt gerade dieser Aspekt sehr schwer und erklärt daher den weniger großen Andrang.

---

<sup>1256</sup> Rauhe, a.a.O., S. 100

<sup>1257</sup> Vgl. Schäfer, a.a.O., S. 168

### 5.1.2 Barbarella

Anders als noch in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts sind Science-Fiction und Weltraumszenarien nach Filmen wie *Star Wars* in unserer Generation keine Neuerscheinungen. Im Gegenteil, sie sind nichts Besonderes mehr. Auch sexuelle Revolution, Emanzipation und nackte Haut führen nicht mehr zu einem Aufschrei und sind angesichts der heutigen medialen Möglichkeiten gang und gäbe. Die Story beinhaltet jedoch den universalen Grundsatz, andere Menschen zu tolerieren und zu akzeptieren. Blickt man auf die Musik, so sieht / hört man Pop- und Rockmusik im Eurythmics-Stil, die allerdings nur wenig mit Theatermusik zu tun hat und nicht im Ohr hängen bleiben will. Aufgrund der originalen Comic-Dialoge funktioniert der Übergang in Musik nicht immer optimal. Als Zugpferd wird die in Österreich bekannte Schauspielerin Nina Proll für die Titelrolle engagiert und durch ein perfekt zusammenarbeitendes Ensemble ergänzt, das großartige Tanzchoreographien zur Aufführung bringt. Die visuellen Komponenten werden von der Kritik überaus positiv aufgenommen, ebenso Logofindung und Werbemaßnahmen werden bestmöglich durchgeführt. Es scheint daher, als scheiterte auch der Erfolg dieser Eigenproduktion an der Qualität der Musik.

### 5.1.3 Rudolf – Affaire Mayerling

Als letztes Beispiel sei die jüngste Eigenproduktion der Vereinigten Bühnen Wien genannt. Ebenso wie bei den Musicals *Elisabeth* und *Mozart!* handelt es sich um die Biographie eines berühmten Österreichers und somit um ein Stück Zeitgeschichte. Aber auch außerhalb des Landes ist die Tragödie rund um den Kronprinzen nicht unbekannt. Hinzukommt mit der Liebesromanze eine universale und soziokulturell unabhängige Geschichte, die an Romeo und Julia erinnert. Frank Wildhorns Musik ist eingängig, durchdacht und weist zahlreiche Leitmotive auf, die dem Hörer das Verständnis erleichtern. Handlung und Musik bilden eine Einheit und die Maxime, „(...) im Moment der größten Emotion (...)“<sup>1258</sup> zu singen, zeigt sich als tadellos umgesetzt. Als Beispiel lässt sich die erste Begegnung Rudolfs mit Mary Vetsera nennen. Im Dialog lernen sie einander kennen, und das gegenseitige Interesse lässt beide zu singen beginnen. Im

---

<sup>1258</sup> Rauhe, a.a.O., S. 94

weiteren Verlauf vergessen sie die Welt um sich herum, was dadurch ausgedrückt wird, dass alle anderen Figuren im Raum in Starre verfallen.

Mit Uwe Kröger aber auch dem mittlerweile international gefeierten Drew Sarich können die VBW dem Publikum Größen des Showbusiness zeigen. Fetzig choreographiert werden in *Rudolf* allerdings vergeblich gesucht. Bühnen- und Kostümbild sind ohne Makel, ein geeignetes Logo wird ebenso gefunden wie die Werbemaschinerie betrieben wird. Nach dieser Betrachtung stellt man sich nun die Frage, aus welchem Grund das Musical nicht jene Massen anlockt, wie beispielsweise *Tanz der Vampire*. Einerseits müssen sich die Verantwortlichen eingestehen, Längen im Laufe des Musicals geduldet zu haben. Andererseits trägt die negative Premierenkritik erstmals Früchte. Der Musicalboom der 90er Jahre scheint endgültig vorbei zu sein, die Wirtschaftskrise erlaubt keine kulturellen Lotteriespiele und so verlässt sich das Publikum auf jene Personen, die meinen über Gut oder Schlecht richten zu können. So kann es passieren, dass einem sehr guten Stück nicht der verdiente Erfolg beigemessen wird.

## 6 Schlussbetrachtung

Wie bereits der historische Überblick zu Beginn dieser Arbeit zeigt, ist das musikalische Unterhaltungstheater, wie wir es beispielsweise von Johann Nepomuk Nestroy oder den Operetten um die Jahrhundertwende kennen, seit jeher in der Stadt Wien verankert. Das amerikanische Genus Musical hat daher – und hier bin ich einer Meinung mit Günter Bartosch – seine Wurzeln nicht nur im europäischen Raum, sondern gerade Wien spielt in der Entwicklung eine wichtige Rolle. Dennoch ist die leichte Gattung so wie seine Vorgänger in unserem Gefilde stets begleitet von Missmut und Beanstandungen. Als „amerikanisch“, nach bloßer Unterhaltung strebend und daher unserer Kultur schädlich wird das Genre gesehen und ohne Kenntnis der Werke in einem fort beschimpft.

Die nähere Untersuchung dieser Aversion zeigt die in unserer Zivilisation weit verbreitete Angst vor Veränderung sowie Vorurteile gegenüber dem Unbekannten. Die eigene Kultur soll bewahrt werden vor diesem exotischen Dämon, der uns verführen will, die erquickende Zerstreuung über die ernste Wirklichkeit zu stellen. Es zeigt sich also, dass sich hinter den negativen Äußerungen häufig Furcht vor Neuem versteckt, die es verhindert, sich dem Genre bedingungslos zu öffnen. Erst wenn etwas tot oder vorbei ist, scheint man es hier schätzen zu lernen. Mit den Worten der Wiener Gesellschaft im Musical *Mozart!* ausgedrückt: „Totes liebt man sehr hier in Wien!“<sup>1259</sup>

Die Vereinigten Bühnen Wien brachten seit der Gründung im Jahr 1987 32 Werke auf die Bühne und genau ein Viertel davon sind Eigenproduktionen. Der Weg von der Idee eines möglichen Musicals bis hin zur Premiere zeigt, dass ein Stück lange reifen muss, bis es schließlich zur Aufführung gebracht wird. Vor allem die Kommunikation zwischen Autor und Komponist aber auch mit dem Regisseur bestimmt die Güte des Projekts. Wie die Entstehungen der einzelnen Produktionen zeigen, dauert die Vorarbeit mindestens vier Jahre, wodurch man mit Gewissheit sagen kann, bei den VBW wird ständig an mindestens einer neuen Eigenproduktion getüftelt.

---

<sup>1259</sup> „Hier in Wien“, *Mozart!*

Die Zusammenstellung der jeweiligen Leading Teams weist außerdem eine Vielzahl von renommierten Kräften auf, die nicht nur im Bereich des Musicals, sondern auch im Klassik- und Opernsektor, im Theater generell und in der Rockmusik anzutreffen sind. Diese scheuen den Umgang mit der leichten Muse keinesfalls.

Die Biographien im Anhang beweisen, dass man bei der Suche nach geeigneten Autoren, Komponisten, Bühnenbildnern, Kostümbildnern, Choreographen und vor allem Regisseuren keine Mühe scheut, die Crème de la Crème nach Wien zu holen.

Dieser Perfektionismus ist folglich auch in den Produktionen zu spüren. Die VBW produzieren keine oberflächlichen Musicals mit schrillen Kostümen, billigen Requisiten oder schlecht arrangierten Songs. Die Analyse zeigt, dass in jedem gesprochenen Satz, in jeder gesungenen Ballade und jeder Instrumentaleinlage aber ebenso im Kostüm- und Bühnenbild ein Sinn verborgen ist, der sich erst bei näherer Betrachtung erschließen lässt. Dem seltenen Theatergänger ergeben sich durch diese Tatsache dennoch keine Verständnisprobleme, denn es gibt keine Brüche in der Handlung.

Vor allem die Musicals des Autorengespannes Kunze – Levay erweisen sich als vielschichtig und tief Sinnig. Die Leitmotivtechnik wird auf musikalischer und textlicher Ebene durchgeführt, unterstützt wird sie zusätzlich von Leitelementen im Bühnen- und Kostümbild. Es verwundert daher keineswegs, dass eben diese Stücke beim Publikum besonders gut ankommen. Auch die zunächst negative Haltung der Pressestimmen hat auf diesen Erfolg keine Auswirkungen. So konnten bisher alle Kunze/Levay-Stücke exportiert werden. Dass aber auch die Vereinigten Bühnen Wien einen Fehlgriff tun können, zeigt sich mit den leichteren Stücken *Wake up* und *Barbarella*. Anders als die übrigen sechs Eigenproduktionen stehen hier visuelle und choreographische Aspekte über dem Sinngehalt und musikalischer Ausgereiftheit. Möglicherweise hätten diesen beiden Stücken noch einige Arbeitsschritte gefehlt, um an die früheren Erfolge anschließen zu können.

Vielleicht konnten die Wiener und Österreicher im Generellen, die unbestritten einen Hang zur Morbidität haben, den Werken aber gerade aufgrund ihres eher trivialen Inhalts nicht soviel abgewinnen wie beispielsweise der tragischen Lebensgeschichte der österreichischen Kaiserin.

Dann stellt sich allerdings die Frage, warum *Rudolf – Affaire Mayerling* sein Publikum nicht begeistern konnte, geht es dabei ja nicht um eine minder tragische Geschichte.

Eventuell sind wir nun aber auch bei der „neuen Heiterkeit“ angekommen, die Wolfgang Jansen ab der Jahrtausendwende im Musical zu beobachten meint<sup>1260</sup>, und in welche Kategorie auch *Rudolfs* Nachfolger *Ich war noch niemals in New York* eingeordnet werden kann. Der Erfolg dieser Produktion weist auf jeden Fall darauf hin. Das überaus erfolgreiche *Tanz der Vampire*, das wieder an seine Produktionsstätte heimgekehrt ist, verbindet mit seiner komischen Komponente beide Wesensmerkmale.

In jedem Fall laufen vier Eigenproduktionen der Vereinigten Bühnen Wien (*Elisabeth*, *Tanz der Vampire*, *Mozart!*, *Rebecca*) weltweit und erfreuen sich großer Beliebtheit. Qualitative Hochwertigkeit hat also dem Unternehmen in den letzten 20 Jahren zu ihrem guten Ruf als Musicalproduzent verholfen.

Weitere für das Unternehmen maßgebliche Komponenten wie die Subventionsproblematik, Werbung und Kulturmanagement wurden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt, da es zu diesen Themengebieten bereits umfangreiche Abhandlungen von Henriette Maslo<sup>1261</sup>, Beate Reim-Bruckmüller<sup>1262</sup> sowie Robert Mader<sup>1263</sup> gibt, auf welche ich hiermit verweisen möchte.

---

<sup>1260</sup> Vgl. Jansen, 2008, a.a.O., S. 255

<sup>1261</sup> Vgl. Maslo, a.a.O

<sup>1262</sup> Vgl. Reim-Bruckmüller, a.a.O.

<sup>1263</sup> Mader, Robert: Anforderungen an das Kulturmanagement im Zeichen der Finanzkrise öffentlicher Theater. Dissertation Wirtschaftsuniversität Wien, Wien 1986

# Anhang

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur Noten

#### a) Quellenmaterial

Faltermeyer, Harold / Fendrich, Rainhard: Songbook Wake up, Doblinger, Wien 2003

Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Elisabeth Klavierauszug, nach der Originalpartitur eingerichtet von Sylvester Levay. Edition Butterfly Roswitha Kunze, Grünwald 1992

Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Elisabeth Songbook. Edition Butterfly Roswitha Kunze, Grünwald 1993

Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Mozart! Libretto. Edition Butterfly, München, Grünwald 1999

Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Mozart! Songbook. Edition Butterfly Roswitha Kunze, Grünwald 2000

Kunze, Michael / Steinman, Jim: Tanz der Vampire Songbook. Edition Butterfly / PolyGram Songs, Grünwald / Hamburg 1998

Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Rebecca Songbook. Edition Butterfly Roswitha Kunze / Levay Music, Hamburg 2006

Kunze, Michael / Levay, Sylvester: Rebecca Vocal & Piano Score. Edition Butterfly & Levay Music, Hamburg / Volkenschwand 2004

Vereinigte Bühnen Wien: Barbarella Klavierauszug. Wien 2004

Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Mozart! Klavierauszug. Edition Butterfly Roswitha Kunze, Wien 1999

Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf – Affaire Mayerling Klavierauszug, Rudolf-Probenfassung (8. Oktober 2008). Wien 2008

Woolfson, Eric / Parsons, Alan: Freudiana Songbook. Edition Freudiana, Frankfurt am Main 1990

#### b) Programmhefte

Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Freudiana. 1990

Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Freudiana. 2. Auflage, 1991

Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Elisabeth. 2. Auflage, 1993  
 Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Elisabeth. 2. Auflage, 2004  
 Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Tanz der Vampire. 3. Auflage, 1999  
 Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Tanz der Vampire. 2009  
 Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Mozart!. 1999  
 Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Wake up. 2002  
 Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Wake up. 2. Auflage, 2003  
 Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Barbarella. 2004  
 Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rebecca. 3. Auflage, 2008  
 Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rudolf. 2009  
 Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe Rudolf. 2009

### c) Schallträger

Vereinigte Bühnen Wien: Freudiana. CD, 1991  
 Vereinigte Bühnen Wien: Elisabeth. Originalaufnahmen aus dem Musical. CD, 1992  
 Vereinigte Bühnen Wien: Elisabeth. Gesamtaufnahme. CD, 1996  
 Joop van den Ende: Elisabeth. Highlights German Cast. CD, 2001  
 Vereinigte Bühnen Wien: Elisabeth. Aktuelles Cast Album. CD, 2004  
 Vereinigte Bühnen Wien: Elisabeth. DVD. 2006  
 Vereinigte Bühnen Wien: Tanz der Vampire. Die Höhepunkte. CD, 1998  
 Vereinigte Bühnen Wien: Tanz der Vampire. Gesamtaufnahme. CD, 1998  
 Vereinigte Bühnen Wien: Mozart!. Die Höhepunkte. CD, 1999  
 Faltermeyer, Harold / Fendrich, Rainhard: Wake up. CD, 2002  
 Vereinigte Bühnen Wien: Barbarella. CD, 2004  
 Vereinigte Bühnen Wien: Rebecca. Cast Album. CD, 2006  
 Vereinigte Bühnen Wien: Rebecca. Gesamtaufnahme, CD, 2007  
 Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf – Affaire Mayerling. Cast Album Wien. CD, 2009  
 Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf – Affaire Mayerling. Gesamtaufnahme. CD, 2009  
 Vereinigte Bühnen Wien: Rudolf – Affaire Mayerling. DVD, 2009

### b) Sekundärliteratur

Back-Vega, Peter: Theater an der Wien. 40 Jahre Musical in zwei Akten mit Prolog, Entr'Acte und Schlussapplaus. Amalthea Signum Verlag, Wien 2008

Bartosch, Günter: Das ist Musical! Eine Kunstform erobert die Welt. Verlag Peter Pomp, Essen 1997

Bartosch, Günter: Die ganze Welt des Musicals. F. Englisch Verlag, Wiesbaden 1981

Berlin, Zeke: Takarazuka: A History and Descriptive Analysis of the All-Female Japanese Performance Company. Ann Arbor, University Microfilms International, Michigan 1988

Bernstein, Leonard: Freude an der Musik. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München 1963

Bordman, Gerald: Jerome Kern, His Life and Music. A Perfect Little Show and the Conclusion of the Annus Mirabilis. S. 143-161. Oxford University Press, New York 1980

Brixler, Andreas: Freudiana. Das Buch zum Musical. Books on Demand GmbH, Norderstedt 2009

Campbell, Joseph: Der Heros in tausend Gestalten. Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1999

Corti, Egon Caesar Conte: Elisabeth – die seltsame Frau. Graz / Wien / Köln 1934

Domaschko, Nina: Das Theater an der Wien – Der Wechsel von der Musicalbühne zum neuen „alten“ Opernhaus. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2008

Drnek, Eva Marlene: Entstehung des Wiener Raimund-Theaters. Burgtheater für das Volk. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2007

Egri, Layos / Winter, Kerstin: Dramatisches Schreiben. Theater. Film. Roman, Deutsche Erstausgabe, Autorenhaus-Verlag, Berlin 2003

Elias, Norbert: Mozart. Zur Soziologie eines Genies. Herausgegeben von Michael Schröter, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991

Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. Philipp Reclam jun. GmbH & Co, Stuttgart 1983

Furia, Philip / Lasser, Michael L.: America's Songs: the History behind the Songs of Broadway, Hollywood and Tin Pan Alley. Routledge, New York 2006

Gáspár, Margit: Stiefkind der Musen. Operette von der Antike bis Offenbach. VEB Lied der Zeit-Musikverlag. Berlin 1969

Gauert, Jürgen (Hg): Perspektiven des Musicals. Der 2. Deutsche Musical-Kongress. Eine Dokumentation. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst. Band 6, Weidler Buchverlag, Berlin 2000

Gershwin, Ira: Lyrics on Several Occasions, London. A selection of stage & screen lyrics written for sundry situations; and now arranged in arbitrary categories. To which have been added many informative annotations & disquisitions on their why & wherefore, their whom-for, their how; and matters associative. Limelight Editions, New York 1997

Hamann, Brigitte: Elisabeth – Kaiserin wider Willen. Überarbeitete Neuausgabe, Wien / München 1998

Hamann, Brigitte: Mozart: sein Leben und seine Zeit, Überreuter, Wien, 2006  
nach Hamann, Brigitte: Nichts als Musik im Kopf, Überreuter, Wien 1990

Hamann, Brigitte: Rudolf. Kronprinz und Rebell. Amalthea Verlag, Wien – München 1978

Haslip, Joan: The Lonely Impress. Elizabeth of Austria. 1964, Aus dem Englischen übersetzt von Alfred P. Zeller: Kaiserin von Österreich. Bechtermünz Verlag, Genehmigte Lizenzausgabe für Weltbild Verlag GmbH, Augsburg 1998

Hildesheimer, Wolfgang: Mozart. 3. Auflage, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1991

Horkheimer, Max / W. Adorno, Theodor: Gesammelte Schriften Band 5: Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940-1950. 3. Auflage, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 2003

Jacob, Heinrich Eduard: Mozart oder Geist, Musik und Schicksal. Verlag Heinrich Scheffler, Frankfurt am Main 1955

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

Kaczerowski, Simone: Musicals in Deutschland: Der Begleiter für den kleinen Urlaub. Verlag Peter Pomp, Bottrop – Essen 1995

Kaczerowski, Simone: Let's Go Musical. Alle großen Shows in Deutschland, Österreich und der Schweiz. ECON, Düsseldorf – München, 1997

Kerschner, Roswitha: Der Umgang mit Krankheit, dem Sterben und dem Tod in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2005

Kerteszy, Tünde Judit: Interdisziplinarität und Kulturauftrag im Musical. Literatur- und theaterwissenschaftliche Analyse des Musicals „Tanz der ampire“. VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2009

Kislan, Richard: The Musical. A Look at the American Musical Theater. Neubearbeitete Ausgabe, Applause Books, New York 1995

Krzyszowiak, Tadeusz: Theater an der Wien. Seine Technik und Geschichte 1801-2001. Böhlau Verlag, Wien – Köln – Weimar 2002

Lammerhuber, Stephan: Die Vereinigten Bühnen Wien. Eine Musical-Erfolgsgeschichte. Fachbereichsarbeit Schottengymnasium Wien, Wien 2003

Láng, Attila E.: Das Theater an der Wien. Vom Singspiel zum Musical. 2. Auflage 1977, Jugend und Volk Verlagsgesellschaft, Wien 1977

Láng, Attila E.: 200 Jahre Theater an der Wien. Spectacles müssen seyn. Verlag Holzhausen, Wien 2001

Lindner, Sonja: Das Musical Elisabeth, Dissertation Mozarteum Salzburg, Salzburg 2005

Linshalm, Manuela: Das Phänomen Musical und seine kommunikative Vermarktung. Public Relations und Marketing am Theater in Theorie und Praxis. Ein internationaler Vergleich am Beispiel des Genre Musical in Wien und New York. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2001

Luketa, Andreas: Broadway an Rhein und Ruhr: Der Musicalführer mit Insider-Tips. Verlag Peter Pomp, Bottrop – Essen 1996

Luketa, Andreas: Musical-Jahrbuch 1999. Verlag Peter Pomp, Bottrop – Essen 1998

Maslo, Henriette: Die Wiener Musical-Landschaft 1983-2000 unter besonderer Berücksichtigung der Presse. Die Bühnen. Die Produktionen. Die Ausbildungsmöglichkeiten. Mit Service-Teil. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2000

Maurier, Daphne du: Rebecca, C.A. Koch's Verlag, Berlin – Darmstadt – Wien 1940

Mc Kee, Robert: Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens. 3. Auflage, Alexander Verlag, Berlin 2004

Morton, Frederic: A Nervous Splendor, Penguin, USA 1980

Mozart, Wolfgang Amadeus: Mozart – Briefe und Aufzeichnungen. Herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Band IV: 1787-1857, 2. Auflage, Bärenreiter Verlag, Kassel u. a. 1991

Müller, Britta: Die beliebtesten und meistbesuchten Spektakelveranstaltungen Wiens im 18. und 19. Jhd. sowie das Spektakelstück am Theater an der Wien im 19. Jhd. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1992

Müllner, Bettina / Stangl, Astrid: Die Struktur des Drama Musicals. Eine Analyse der Musicals „Elisabeth“ und „Mozart!“ von Michael Kunze und Sylvester Levay. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2007

Niemetschek, Franz Xaver: Ich kannte Mozart. Die einzige Biografie von einem Augenzeugen. Herausgegeben und kommentiert von Josef Perfahl, Wiedergabe des Erstdrucks von 1798 samt den von E. Rychnovsky in seinem Nachdruck 1905 erstellten Lesarten und Zusätzen der zweiten Auflage von 1808, Langen Müller-Verlag, München 2005

Pelz, Martina: Historischer Abriss der Entwicklung des Musicals in Wien – dargestellt am Beispiel von Volksoper, Theater an der Wien und Raimundtheater. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1995

Poysdorfer, Verena: Mozartmania – Come and rock me! Mozart, die Zauberflöte und das Musical. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2002

Reim, Beate: Phänomenologie des Musical-Fan. Eine empirische Untersuchung und Analyse der Fans der Vereinigten Bühnen Wien. Dissertation Universität Wien, Wien 2005

Reim-Bruckmüller, Renate: Öffentlichkeitsarbeit und Theater. Dargestellt am Beispiel der Öffentlichkeitsarbeit der Vereinigten Bühnen Wien. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1994

Rommel, Birgit: Aus der „Schwarzen Möwe“ wird Elisabeth. Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Erfolgsmusicals. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2003

Robertson, Jennifer: Takarazuka: Sexual politics and popular culture in modern Japan. University of California Press, Los Angeles – London 1998

Roser, Hans-Dieter: Theater an der Wien 1962-1977. Theater an der Wien Betriebs-GesmbH, Wien 1977

Rumpel, Karl Paul: Ernst Marboe als Leiter der Bundestheaterverwaltung. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1981

Schäfer, Hubert: Musicalproduktionen. Marketingstrategien und Erfolgsfaktoren. Gabler Verlag, Deutscher Universitätsverlag, Wiesbaden 1998

Scheiblhofer, Susanne: Über die Manipulation historischer Fakten in Bühnenwerken. Eine Gegenüberstellung von Barockoper und Musical. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2006

Schmidt-Joos, Siegfried: Das Musical Deutscher Taschenbuchverlag, München 1965

Sonderhoff, Joachim / Weck, Peter: Musical. Geschichte – Produktionen – Erfolge. Georg Westermann Verlag GmbH, Braunschweig 1986

Specht, Christoph: Das Neue Deutsche Musical. Musikalische Einflüsse der Rockmusik auf das Neue Deutsche Musical. Frank & Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur, Berlin 2009

Swain, Joseph P.: The Broadway Musical. A Critical und Musical Survey. Oxford University Press, Oxford 1990

Tolar, Günter: So ein Theater – die Geschichte des Theaters an der Wien. Überreuter, Wien 1991

Traubner, Richard: Operetta. A Theatrical History. 2. überarbeitete Ausgabe, Routledge, New York 2003

Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe zum Unternehmen. Vereinigte Bühnen Wien, Wien 2008

Wagner-Trenkwitz, Christoph: Es grünt so grün... Musical an der Wiener Volksoper. Amalthea Signum Verlag, Wien 2007

Walsdorf, Geraldine: Das Etablissement Ronacher – Wiener Varietékunst um die Jahrhundertwende im sozialgeschichtlichen Kontext. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2007

Weber, Sina Antonia: Der heutige Stand der Bühnenbeleuchtungstechnik am Beispiel des Musicals *Jekyll and Hyde* im Theater an der Wien. Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2005

Weck, Peter: Cats in Wien. Die Geschichte eines Erfolges. Jugend und Volk Verlagsges.m.b.H., Wien 1985.

Weill, Kurt: Musik und Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews. Herausgegeben von Stephen Hinton und Jürgen Schebera, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1990

Ziegenbalg, Ute: Das Phantom der Oper. Ein Phänomen des 20. Jahrhunderts, Scheffer-Verlag, Herdecke 2000

Zola, Emile: Nana. Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 2008

### **Zeitschriften / Magazine**

Musicals. Das Musicalmagazin: Hefte Nr. 27, 37, 67, 68, 79, 80, 83, 85, 86, 89, 90, 97, 99, 102, 106, 121, 134, 136, 139, 142,

Bühne: 10/1987, 2/1991, 3/1998, 9/1999, 10/1999, 10/2001, 9/2002, 4/2003, 5/2004, 5/2005, 2/2006, 12/2007, 5/2008, 10/2008, 2/2009,

Musical Club News: Heft Nr. 1

Musicalcocktail: Heft Nr. 31

Blickpunkt Musical: Heft Nr. 1/2007

Bühnentechnische Rundschau: 1/1993

Sonderausgabe Kurier: 9/2001, 9/2003, 9/2008

Der Spiegel: Hefte Nr. 41/1999, 12/2004

### **Tages- und Wochenzeitungen**

Der Standard: 13.3.2004, 6.10.1997, 27.2.2009

Die Presse: 5./6.1.1968, 21.12.1990, 4.9.1992, 5.9.1992, 4.10.1999, 30.9.2002, 13.3.2004, 30.9.2006

Kronen Zeitung: 4.9.1992, 27.9.1992, 6.10.1997, 4.10.1999, 12.3.2004

Kurier: 5.9.1992, 6.10.1997, 4.10.1999, 30.9.2002,  
13.3.2004, 29.9.2006

Salzburger Nachrichten: 21.12.1990, 5.9.1992, 4.10.1999

Wiener Zeitung: 4.10.1999, 15.3.2004, 27.2.2009

Tiroler Tageszeitung: 6.10.1997

Kleine Zeitung: 30.9.2002

Österreich 29.9.2006

The New York Times (USA): 16.1.2003

Westdeutsche Allgemeine Zeitung (D): 5.9.1992

Frankfurter Allgemeine Zeitung (D): 5./6.9.1992

Frankfurter Rundschau (D): 6.10.1997, 2.3.2009

Kölnische Rundschau (D): 3.4.2000

Nürnberger Zeitung (D): 5.9.1992

Die Welt (D): 6.10.1997

Süddeutsche Zeitung (D): 6.10.1997

Stuttgarter Nachrichten (D): 6.10.1999

Münchner Abendzeitung (D): 10.10.2006

Neue Zürcher Zeitung (CH): 4.10.1999

### **Aufsätze und Beiträge in Sammelwerken**

Back-Vega, Peter: Elisabeth (1992). In: Helms, Siegmund / Kruse, Matthias / Schneider, Reinhard (Hg): Lübbes Musical-Führer. Die 19 erfolgreichsten Stücke, Bastei-Verlag GmbH & Co, Bergisch Gladbach 1998

Back-Vega, Peter: Totgesagte leben länger. Elisabeth zum Zehnten, In: Festschrift Galakonzert Elisabeth, 2002

Bernstein, Leonard: Auszüge aus dem „West Side Story“-Logbuch. In: Bernstein, Leonard: Erkenntnisse, Albrecht Knaus Verlag, Hamburg 1983

Eigtved, Michael: Rockmusicals und Rebellenhelden. In: Jansen, Wolfgang (Hg): Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie. Die Referate des Symposiums vom 28. – 30. April 1995 in Berlin. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst – Band 4, Wieder Buchverlag, Berlin 1995

Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. 1908. In: Freud, Sigmund: Studienausgabe – Band 10. Bildende Kunst und Literatur. 10., korrigierte Auflage. Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 1994

Geraths, Armin: Einführung: Das Musical als unterhaltendes Genus. In: Geraths, Armin / Schmidt, Christian Martin (Hg): Musical. Das unterhaltende Genre. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert – Band 6), Laaber-Verlag, Laaber 2002

Jansen, Wolfgang: Das Musical kommt nach Deutschland: Zur Rezeption des populären amerikanischen Musiktheaters im deutschsprachigen Feuilleton der fünfziger Jahre. In: Schlotte, Christiane / Zenzinger, Peter (Hg): New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama. Essays in Honour of

Armin Geraths. (CDE Studies – Band 10), Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2003

Jansen, Wolfgang: Die Entwicklung des Unterhaltungstheaters in Deutschland, ein historisch-typologischer Überblick. In: Jansen, Wolfgang (Hg): Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie. Die Referate des Symposiums vom 28.-30. April 1995 in Berlin. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst – Band 4. Weidler Buchverlag, Berlin 1995

Jansen, Wolfgang: Musicals in der Produktion. In: Geraths, Armin / Schmidt, Martin Christian (Hg): Musical. Das unterhaltende Genre. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert – Band 6), Laaber-Verlag, Laaber 2002

Jansen, Wolfgang: Unterhaltung, Ablenkung, Eskapismus?. In: Jansen, Wolfgang: Musical kontrovers. Der 1. Deutsche Musical-Kongress. Eine Dokumentation. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst – Band 3, Weidler Buchverlag, Berlin 1994

Klein, Albert: Grußwort des Rektors der Universität Dortmund. In: Bimberg, Christiane (Hg): Internationaler Interdisziplinärer Kongress und Festival. Broadway on the Ruhr. The Musical Comedy in the New Millenium. Production – Management – Performance Practice – Music Education. Karthause-Schmülling GmbH, o.O. 2000

Kowalke, Kim H.: Das Musical im Goldenen Zeitalter In: Geraths, Armin / Schmidt, Christian Martin (Hg): Musical. Das unterhaltende Genre. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert – Band 6), Laaber-Verlag, Laaber 2002

Kruse, Matthias: Das Musical – Definition, Produktion, Geschichte, Erfolge. In: Helms, Siegmund / Kruse, Matthias / Schneider, Reinhard (Hg): Lübbes Musical-Führer. Die 19 erfolgreichsten Stücke, Bastei-Verlag Gustav H. Lübbe, Bergisch Gladbach 1998

Kunze, Michael über das „10th Anniversary Concert“-Elisabeth. In: Festschrift Galakonzert 2002

Rauhe, Hermann: Zur Rezeption und Wirkung internationaler Musicalerfolge. In: Jansen, Wolfgang (Hg): Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie. Die Referate des Symposiums vom 28.-30. April 1995 in Berlin. Kleine Schriften der Gesellschaft für unterhaltende Bühnenkunst – Band 4. Weidler Buchverlag, Berlin 1995

Reitz, Bernhard: „Babes in the Wood“: The Rocky Horror Show as Carnival and Rite of Passage. In: Schlote, Christiane / Zenzinger, Peter (Hg): New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama. Essays in Honour of Armin Geraths. (CDE Studies – Band 10), Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2003

Schmidt, Stephan Sebastian: Pacific Overtures: Stephen Sondheim's Unsuccessful Ballad Opera. In: Schlote, Christiane / Zenzinger Peter (Hg): New

Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama. Essays in Honour of Armin Geraths. (CDE Studies – Band 10), Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2003

### **Nachschlagewerke**

Bering, Rüdiger: Musical. 2. überarbeitete Ausgabe, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2006

Eggebrecht, H. H. (Hg): Meyers Taschenlexikon Musik in 3 Bänden. B.I.-Taschenbuchverlag, Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich, Mannheim 1984.

Finscher, Ludwig (Hg): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neubearbeitete Auflage, Bärenreiter Verlag, Kassel – Basel – London – New York – Prag 1997

Green, Stanley: Encyclopaedia of the Musical. Cassell and Company Limited, London 1977

Sadie, Stanley (Hg): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2. Auflage, Macmillan, London 2001

Wildbihler, Hubert: Das internationale Kursbuch Musicals. Ein kritischer Begleiter durch 500 Werke. Musicalarchiv Wildbihler, Passau 1999

### **Korrespondenzen**

Interview mit Prof. Peter Back-Vega, am 28.01.2009

Gespräch mit VBW-Prokurist Wolfgang Hülbig, am 23.11.2009;

E-Mail von Prof. Peter Back-Vega an die Verfasserin, am 18.11.2009

E-Mail von Prof. Peter Back-Vega an die Verfasserin, am 21.07.2009

E-Mail von Prof. Peter Back-Vega an die Verfasserin, am 25.02.2010

E-Mail des Musicalclubs an die Verfasserin, am 21.04.2010

### **Sendungen**

ORF: Die Geschichte hinter dem Musical Freudiana. ORF, Wien, 16.12.1990

ORF: Die Geschichte hinter dem Musical Elisabeth. ORF, Wien, 30.08.1992

ORF: Making of Tanz der Vampire. ORF, Wien, 19.10.1997

ORF: Making of Mozart!. ORF, Wien, 26.10.1999

ORF: Wake up – Ein Musical erwacht. ORF, Wien, 22.09.2002

ORF: Making of Barbarella. ORF, Wien, 7.03.2004

ORF: Rebecca – Liebe, Rache, Eifersucht. ORF, Wien, 1.10.2006

ORF: Kulturjournal. Elisabeth. ORF, Wien, 2.03.1992

ORF: Treffpunkt Kultur, ORF, Wien, 11. Juni 2001

Berichterstattungen in ORF1 + 2 sowie ATV

## Internetadressen

<http://www.adambassett.com>  
<http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou>  
<http://www.alanparsonsmusic.com>  
<http://www.arskonzert.cz>  
<http://www.artforart.at/>  
<http://www.bayerische.staatsoper.de>  
<http://www.biography.com>  
<http://www.blaetterwirbel.at>  
<http://www.bloom.de>  
<http://broadwayworld.com>  
<http://www.buehne-tecklenburg.de>  
<http://b2b.wien.info>  
<http://www.carmencubana.com>  
<http://www.carpe-jugulum.com>  
<http://www.cinema.com>  
<http://www.classical.net>  
<http://derstandard.at>  
<http://www.derzwickauer.de>  
<http://www.diemedien.at>  
<http://www.dramamusicals.de>  
<http://www.elisabethdasmusical.at>  
<http://www.enotes.com>  
<http://www.ericwoolfsonmusic.com/>  
<http://www.feldkirchfestival.at>  
<http://www.filmreference.com>  
<http://foto.westfaelische-nachrichten.de>  
<http://www.francescazambello.com>  
<http://gershwin.at>  
<http://www.haroldfaltermeyer.net>  
<http://www.herzfluss.at>  
<http://www.hkt.fi>  
<http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre13423-chapitre62723.html>  
<http://www.jackmurphymusic.com>  
<http://www.imdb.com>  
<http://www.jimsteinman.com>  
<http://jimsteinman.wikia.com>  
<http://kageki.hankyu.co.jp>  
<http://kimscharnberg.com>  
<http://www.kleinezeitung.at>  
<http://www.kolonovits.com>  
<http://www.kontrollamt.wien.at>  
<http://www.kwf.org>  
<http://www.kulturfreak.de>  
<http://kurier.at>  
<http://www.laurahopkins.co.uk>  
<http://madeinatlantis.com>  
<http://www.mayerling.info>  
<http://www.mesmer.co.uk>  
<http://www.mkv-ev.de>  
<http://www.mozartbudapest.hu>  
<http://www.mozart-musical-fanclub.de>  
<http://www.mucke-und-mehr.de>  
<http://musicalclub24.net>  
<http://www.musicalvienna.at>  
<http://www.musicalzentrale.de>  
<http://www.musikarchiv-online.de>  
<http://www.news.at>  
<http://oesterreich.orf.at>  
<http://oe1.orf.at>  
<http://www.oe24.at>  
<http://www.opernhaus.ch>  
<http://www.operkoeln.com>  
<http://www.ots.at>  
<http://www.patrickwoodroffe.com>  
<http://www.psychology48.com>  
<http://www.rebeccadasmusical.at>  
<http://www.rechnungshof.gv.at>  
<http://www.regio-press-medien.de>  
<http://www.ronacher-funktionssanierung.at>  
<http://sciencev1.orf.at>  
<http://sfopera.info>  
<http://shoujo.tripod.com>  
<http://www.sissi.nl>  
<http://www.sonybmg.at>  
<http://wissen.spiegel.de>  
<http://www.spoerli.ch>  
<http://www.squidoo.com>  
<http://www.stage-entertainment.de>  
<http://www.stevemargoshes.com>  
<http://www.storyarchitekt.com>  
<http://www.sueddeutsche.de>  
<http://www.svenortel.com>  
<http://www.tanzdervampire-fanclub.de>  
<http://www.tanzdervampire-stuttgart.de/musicalische-hintergrunde/>  
<http://www.telegraph.co.uk>  
<http://tezukainenglish.com>  
<http://www.theavenueonline.info>  
<http://www.thunerseespiele.ch>  
<http://www.treffpunktmusical.de>  
<http://www.vampirokbalja.com>  
<http://www.variety.com>  
<http://www.vbw.at>  
<http://www.welt.de>  
<http://www.wienerzeitung.at>  
<http://www.wienholding.at>  
<http://www.wienerholding.at>  
<http://www.wien.gv.at>  
<http://www.wieninternational.at>  
<http://www.wikipedia.de>  
<http://wien.orf.at>  
<http://www.youtube.com>  
<http://www.zuerich.com>

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Erik auf Freuds Couch: © VBW / Jean-Marie Bottequin, 1990	113
Abb. 2: Die Freudiana erwachen: © VBW / Jean-Marie Bottequin, 1990	113
Abb. 3: Erik, Richter, Rattenmann: © VBW / Jean-Marie Bottequin, 1990	113
Abb. 4: Clowns: © VBW / Jean-Marie Bottequin, 1990	114
Abb. 5: Professor Clown: © VBW / Jean-Marie Bottequin, 1990	114
Abb. 6: Maibaum: © VBW / Jean-Marie Bottequin, 1992	129
Abb. 7: Lucheni auf der Feile: © VBW / Jean-Marie Bottequin, 2003	129
Abb. 8: Tratsch im Kaffeehaus: © VBW / Jean-Marie Bottequin, 1992	129
Abb. 9: Frau Wolf auf der Kasse. © VBW / Jean-Marie Bottequin, 2003	129
Abb. 10: Sophie auf Schachbrett. © VBW / Jean-Marie Bottequin, 2003	129
Abb. 11: Das „sinkende Schiff“: © VBW / Jean-Marie Bottequin, 1992	129
Abb. 12: Elisabeth, Franz Joseph: © VBW / Jean-Marie Bottequin, 1992	131
Abb. 13: Winterhalter-Szene: © VBW / Jean-Marie Bottequin, 1992	131
Abb. 14: Lucheni: © VBW / Jean-Marie Bottequin, 2003	131
Abb. 15: Maté Kamarás als Tod: © VBW / Jean-Marie Bottequin, 2003	131
Abb. 16: Ballsaal 2009: © VBW / Ralf Brinkhoff, Birigt Mögenburg 2009	159
Abb. 17: Ballsaal 1997: © VBW / Hermann und Clärchen Baus 1997	159
Abb. 18: Gräber: © VBW / Hermann und Clärchen Baus 1997	159
Abb. 19: "Knoblauch": © VBW / Hermann und Clärchen Baus 1997	161
Abb. 20: Alfred und Sarah: © VBW / Hermann und Clärchen Baus 1997	161
Abb. 21: Krolock, Abrons.: © VBW / Ralf Brinkhoff, Birigt Mögenburg 09	161
Abb. 22: Tanzszene: © VBW / Ralf Brinkhoff, Birigt Mögenburg 2009	162
Abb. 23: Salzburg-Prospekte: © VBW / Oliver Hermann 1999	194
Abb. 24: Colloredo mit Dienerschar: © VBW / Oliver Hermann 1999	194
Abb. 25: Baronin und Amadé: © VBW / Oliver Hermann 1999	195
Abb. 26: Wolfgang und Nannerl: © VBW / Oliver Hermann 1999	196
Abb. 27: Cäcilia Weber: © VBW / Oliver Hermann 1999	196
Abb. 28: Modell der Bühne: © VBW / Manfred Klimek, 2002	218
Abb. 29: Jeff Zodiak und Ronny Reno: © VBW / Manfred Klimek, 2002	219
Abb. 30: Lydia: © VBW / Manfred Klimek, 2002	219
Abb. 31: Ronnys Mutter: © VBW / Manfred Klimek, 2002	219
Abb. 32: Rosanna: © VBW / Manfred Klimek, 2002	219
Abb. 33: „Labyrinth“: © VBW / Jim Rakete / Alexander Ch. Wulz, 2004	230
Abb. 34: Schlafzimmer: © VBW / Jim Rakete / Alexander Ch. Wulz, 2004	230
Abb. 35: Barb., Pygar: © VBW / Jim Rakete / Alexander Ch. Wulz, 2004	231
Abb. 36: Soldaten: © VBW / Jim Rakete / Alexander Ch. Wulz, 2004	231
Abb. 37: Schlusszene: © VBW / Jim Rakete / Alexander Ch. Wulz, 2004	231
Abb. 38: „Fred Astaire“: © VBW / Jim Rakete / Alexander Ch. Wulz, 2004	231
Abb. 39: Feuer in Manderley: © VBW / Alexander Ch. Wulz, 2004	243
Abb. 40: Maxim und die Erzählerin: © VBW / Alexander Ch. Wulz, 2004	245
Abb. 41: Feine Briten: © VBW / Alexander Ch. Wulz, 2004	245
Abb. 42: Maskenball-Szene: © VBW / Alexander Ch. Wulz, 2004	245
Abb. 43: "Ich" im Kostüm: © VBW / Alexander Ch. Wulz, 2004	245
Abb. 44: Mrs. Danvers: © VBW / Alexander Ch. Wulz, 2004	245
Abb. 45: Mary in Taaffes Büro: © VBW / Ralf Brinkhoff, 2009	266
Abb. 46: Stephanie, Mary und Rudolf: © VBW / Ralf Brinkhoff, 2009	268
Abb. 47: Rudolf und Mary im Finale: © VBW / Ralf Brinkhoff, 2009	268
Abb. 48: „Kriegerische“ Frauen: © VBW / Ralf Brinkhoff, 2009	270
Abb. 49: Albtraum-Szene: © VBW / Ralf Brinkhoff, 2009	270
Abb. 50: Taaffes "Marionetten": © VBW / Ralf Brinkhoff, 2009	270

# Freudiana – Mitwirkende<sup>1264</sup>

## Das Leading Team:

Regie: **Peter Weck**  
Choreographie: **Heinz Spoerli**  
Lichtdesign: **Rick Belzer**  
Sound: **Alan Parsons**  
Bühnenbild: **Hans Schavernoch**  
Kostüme: **Annette Beaufays & Susanne Schmögner**

Musikalische Leitung: **Caspar Richter**

## Die Premierenbesetzung:

Erik: **Ulrich Tukur**  
Susan/Frau K.: **Isabella Fritdum**  
Kate/Kindermädchen: **Susanne Altschul**  
Billy/Kleiner Hans: **Markus Holzer/Christoph Derdak/Roland Resch**  
Billys Mutter/Nachtclubsängerin/Eriks Mutter: **Dagmar Hellberg**  
Mr. Adams/Prof. Clown: **Felix Martin**  
Mrs. Adams/Zirkusdirektorin: **Regina Lemnitz**  
Mädchen/Oberschwester: **Mary Illes**  
Doras Vater/Charcot: **Norbert Lamla**  
Dora: **Karin Zwirner**  
Mann mit Pfeife/Sherlock Holmes/Eriks Vater: **Wolfgang Pampel**  
Kartenspieler/Wolfsmann: **Viktor Gernot**  
Kartenspieler/Passant/Rattenmann: **Leopold Kern**  
Kartenspieler/Richter: **Ludwig Itgenhorst**  
Briefträger: **Max Pollak**  
Mädchen: **Elin Carlson, Vasiliki Roussi**  
Frau Schmetterling: **Graham Pushee**

### *Pfadfinder/Mittwochsgesellschaft:*

**Kai Peterson, Thomas Nestler, Dean Welterlen, Sam Cole, Mario Steller, Eric Minsk, Wolfgang Pampel, James Clark, Anthony d'Artagnan**

### *TänzerInnen:*

**Niki Bolen, Patrick Brunner, Christophe Caballero, Brian Carmack, Lindsay Chambers, Damien Harrison, Mike Knospe, Tom Searle, Caroline Boureau, Danielle Brunner, Lauren Bunn, Nora Cherry, Kim Duddy, Karen Henry, Dianne Johnston, Susan Taylor**

### *Swings:*

**Doug Jones, Thorsten Tinney**

### *Backstage-Chor:*

**Danuta Jaquet, Fumie Kikuchi, Sue Ann Rosenberg**

---

<sup>1264</sup> [http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6\\_968](http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6_968); Die folgenden Auflistungen zeigen die Besetzung der jeweiligen Premieren bzw. alternierende Darsteller. Sie entstammen – so wie sie hier zu finden sind – den angegebenen Internetseiten.

## **Elisabeth - Mitwirkende**<sup>1265</sup>

### **Das Leading Team:**

Buch/Liedertexte: **Michael Kunze**  
Musik: **Sylvester Levay**  
Regie: **Harry Kupfer**  
Bühnenbild: **Hans Schavernoch**  
Choreographie: **Dennis Callahan**  
Kostüme: **Reinhard Heinrich**  
Licht: **Hans Toelstede** (1992) / **Andrew Voller** (2003)  
Ton: **Erich Dorfinger**  
Musikalische Leitung: **Caspar Richter**

### **Die Premierenbesetzungen 1992 / 2003:**

Elisabeth: **Pia Douwes / Maya Hakvoort**  
Luigi Lucheni: **Ethan Freeman / Serkan Kaya**  
Der Tod: **Uwe Kröger / Máté Kamarás**  
Kaiser Franz Joseph: **Viktor Gernot / André Bauer**  
Erzherzogin Sophie: **Else Ludwig / Else Ludwig, Lenneke Willemsen**  
Erzherzog Rudolf: **Andreas Bieber / Jesper Tyden**  
Rudolf, als Kind: **Markus Neubauer / Felix Purzner / Stefan Sieder / Florian Feik / Florian Koller / Max Montocchio/Samuel Velissaris**  
Herzog Max in Bayern: **Wolfgang Pampel / Dennis Kozeluh**  
Herzogin Ludovika: **Christa Wettstein / Susanne Panzner**  
Helene von Wittelsbach: **Rebecca Rashid / Sigrid Brandstetter**  
Ludwig Graf Grüne: **Peter Faerber / Fernand Delosch**  
Kardinalerzbischof Rauscher: **Dean Welterlen / Henrik Sehnert**  
Felix Fürst zu Schwarzenberg: **Harald Hofbauer / Robert D. Marx**  
Baron Hübner: **Günter Schulz / Björn Breckheimer**  
Baron Kempen: **Eric Minsk / Noud Hell**  
Gräfin Sztáray: **Nicole Sieger / Katharina Dorian**  
Gräfin Esterházy-Liechtenstein: **Isabella Fritdum / Kerstin Ibold**  
Maximilian von Mexico: **Stanislaus Meus / Steven Seale**

*ferner und zugleich: Verwandte, Aristokraten, Bedienstete, Arbeiter, ungarische Magnaten, Intellektuelle, Passanten, Volk, Mönche:*

Marie Freiin von Vetsera: **Marion Wilmer / Lisette Groot**  
Ein junger ungarischer Adelige: **Frank Lohmann / Lukas Perman**  
Fanny Feifalk: **Gabriela Kuhn / Tina Schöltzke**  
Eine Hofdame: **Marika Lichter / Ruth Kraus**  
Eine Gouvernante: **Ina Retzbach / Jacqueline Braun**  
Ein Professor: **Christian Hauser / Jochem Feste Roozmond**  
Fräulein Windisch: **Jasna Ivir / Nadine Hammer**  
Frau Wolf: **Christa Wettstein / Susanne Panzner**

*ferner und zugleich: Mutter eines Verurteilten, Arbeiterinnen, Zofen, ungarische Mädchen, Huren, Nervenranke, Kaffeehausbesucher, Demonstranten, die Hofkamarilla:*

Totentanz-Chorus: **Jutta Ellinger, Karin Seyfried, Susan Taylor, Robert Russell, Mike Knospe, Zane Rankin / Melanie Gemeiner, Kevin Hudson, Claudia Kraxner, Giulano Mercoli, Rita Sereinig, Ákos Tihanyi, Liane Katie Maynard**

*Swings:*

**Amy DeMayo, Monika Graw, Norberto Bertassi, Kurt Schrepfer / Kathleen Bauer, Silke Braas, Rob Fowler, Karsten Kammeier, Roman Straka, Suzan Zeichner**

---

<sup>1265</sup> [http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6\\_249](http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6_249)

*Ensemble und Swings 2003*

**Sigrid Brandstetter, Andrea Malek, Wietske van Tongeren, Lisette Groot, Nadine Hammer, Kerstin Ibal, Ruth Kraus, Tina Schlötzke, Björn Breckheimer, Fernand Delosch, Noud Hell, Robert D. Marx, Fritz Schmid, Lars Stockmann, Steven Seale, Henrik Sehnert, Kathleen Bauer, Vivianne Vogé, Christoph Sommersguter, Karsten Kammeier, Roman Straka, Martina Dorothea Rumpf, Melanie Gemeiner, Kevin Hudson, Ákos Tihanyi, Claudia Kraxner, Murray Grant, Rita Sereinig, Liane Katie Maynard<sup>1266</sup>**

## **Tanz der Vampire - Mitwirkende<sup>1267</sup>**

**Das Leading Team 1997 / 2009**

Musik: **Jim Steinman**

Buch: **Michael Kunze**

Regie: **Roman Polanski / Cornelius Baltus**

Choreographie: **Dennis Callahan** und (2009) **Doris Marlis** (Associate)

Bühnenbild: **William Dudley / Kentaur**

Kostüm/Maske: **Sue Blane / Kentaur**

Lichtdesign: **Hugh Vanstone**

Tondesign: **Richard Ryan**

Musical Supersion Vokal- & Tanzarrangements: **Michael Reed**

Orchestrierung: **Steve Margoshes**

**Die Premierenbesetzung:**

Graf von Krolock: **Steve Barton / Thomas Borchert**

Alfred: **Aris Sas / Lukas Perman**

Sarah: **Cornelia Zenz / Marjan Shaki**

Professor Abronsius: **Gernot Kranner**

Chagal: **James Sbano**

Rebecca: **Anne Welte / Katharina Dorian**

Herbert: **NIK / Marc Liebisch**

Magda: **Eva Maria Marold / Anna Thorén**

Koukol: **Torsten Flach / Thomas Weissengruber**

*Holzfäller, Bauern und Dorfbewohner, Ahnen des Grafen, Die Ausgeburten der Nacht, Vampire:*

**Suzan Carey, Elisabeth Ebner, Shana Mahoney, Eva Maria Marold, Brigitte Oelke, Anne Welte, Lenneke Willemsen, Ute Ziemer, Torsten Flach, Máté Kamarás, Frank-Heiko Lohmann, Alex Melcher, Charles Moulton, NIK, James Sbano, Jerome Phaff, Vincent Pirillo, Mario van Dulmen**

*Swings:*

**Jennifer Mitchell, Marleen von der Loo, Harald Tauber, Dean Welterlen**

*Tanzensemble:*

**Yara Blümel, Tina Decker, Marion Hägele, Christa Helige, Ramona Ludwig, Tanja-Maria Meier, Friedrich Bühner, Brian Carmack, Axel Olzinger, Otto Pichler, Philip Ranson, Christian Tschinder**

*Swings:*

**Claudia Davi, Jessica Sanchez-Palencia, Marc Bollmeyer, Thorsten Krafft**

---

<sup>1266</sup> Vereinigte Bühnen Wien (HG): Programmheft Elisabeth, 2003, o.S.

<sup>1267</sup> [http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6\\_387](http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6_387)

*Gesangensembles 2009*<sup>1268</sup>

**Cornelia Braun, Barbara Obermeier, Maïke Katrin Schmidt, Dóra Stróbel, Christina Van Leyen, Fernand Delosch, Alexander Dicapri, Sven Fliege, Martin Planz, Sebastian Schmulders**

*Tanzensemble 2009*

**Daniela Harbauer, Christa Helige, Marcella Morelli, Jennifer Pöll, Susan Ten Harmsen, Nick Fleuren, Ivo Glacomozzi, Csaba Nagy, Gernot Romic, Florian Theiler**

*Swings 2009*

**Esther Mink, Marianne Tarnowkij, Nina Weiss, Kai Hüsgen, Jerome Knols, Kevin Perry**

## **Mozart! – Mitwirkende**<sup>1269</sup>

### **Das Leading Team:**

Idee, Buch und Liedtexte: **Michael Kunze**  
Musik & Arrangements: **Sylvester Levay**  
Regie: **Harry Kupfer**  
Bühnenbild: **Hans Schavernoch**  
Musical Staging: **Dennis Callahan**  
Kostüm: **Yan Tax**  
Tondesign: **Tony Meola**  
Lichtdesign: **Franz Peter David**  
Musikalische Leitung: **Caspar Richter**

### **Die Premierenbesetzung:**

Mozart: **Yngve Gasoy-Romdal**  
Amadé: **Alma Hasun, Simon Schober, Alexej Solovjov**  
Leopold Mozart: **Thomas Borchert**  
Hieronymus Colloredo: **Uwe Kröger**  
Constanze Mozart: **Ruth Brauer**  
Nannerl Mozart: **Caroline Vasicek**  
Cäcilia Weber: **Eva Maria Marold**  
Baronin von Waldstätten: **Lenneke Willemsen**  
Emanuel Schikaneder: **Boris Eder**  
Graf Arco: **Dennis Kozeluh**

Aloysia Weber: **Corinna Porr**  
Josepha Weber: **Lia Andes**  
Sophie Weber: **Tina Schöltzke**  
Fridolin Weber/Johann Thorwart: **Hans Steunzer**  
Doktor Franz Anton Mesmer: **Helmut Ettl**  
Constanze Nissen: **Carin Filipcic**

*Diener, Mitglieder der Wiener Gesellschaft, Fürsterzbischöfliche Bedienstete, Marktfräulein, Passanten, Praterbesucher, Wirt, Lakaien, Maskierte, Kartenspieler, Ein geheimnisvoller Fremder, Schauspieler, Andenkenverkäufer, Theaterbesucher:*

**Birge Funke, Kathrin Genitheim, Mona Graw, Lisette Groot, Judith Jakob, Angelina**

---

<sup>1268</sup> <http://www.musicalvienna.at/index.php/de/spielplan/production/17458/35496>

<sup>1269</sup> [http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6\\_568](http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6_568)

**Marihart-Arnold, Carmen Wiederstein  
Ulrich Allroggen, Stefan Cerny, Wolfgang DeMarco, Oliver Müllich, Jack Poppell,  
Sergio-Maurice Vaglio, Jörg Westerkamp**

*Swings:*

**Tania Golden, Judith Jakob, Jennifer Mitchell, Ross Antony, Christian Hauser, Michael Kuntze, Rob Pelzer**

## **Wake up – Mitwirkende**<sup>1270</sup>

### **Das Leading Team:**

Inszenierung, Bühnenbild und Lichtdesign: **Philippe Arlaud**

Regie: **Harald Krewer**

Bühne: **Peter Notz**

Licht: **Ernst Braun**

Choreographie: **Kim Duddy**

Choreographieassistent: **Doris Marie Marlis**

Kostüme: **Sue Blane**

Kostümassistent: **Doris Maria Aigner**

Musikalische Leitung: **Caspar Richter**

Tondesign: **Andreas Fabianek**

Orchestrierung und musikalische Arrangements: **Christian Kolonovits und Harold Faltermeyer**

### **Die Premierenbesetzung:**

Ronny Reno: **Alexander Goebel**

Jeff Zodiak: **Rainhard Fendrich**

alternierend: **Erwin Windegger**

Rosanna: **Marjan Shaki**

Lydia: **Anne Mandrella**

Ronnys Mutter: **Luzia Nistler**

J.Notgood: **Helmut Ettl**

Max/Prof. Freudensprung: **Christian Peter Hauser**

Rosannas Mutter: **Annegret Calaminus**

Rosannas Vater, Gefängniswärter: **Kai Peterson**

*Ensemble:*

**Katharina Strohmayr, Ines Hengl-Pirker, Andrea Malek, Désirée Ziechner, Miruna Mihailescu, Maike Garden, Ina Nadine Wagler, Tanja Schön**

**Markus Simader, Albert Kessler, Pascal Illi, Stefan Poslovski, Reinfried Schießler,  
Norman Stehr, Ronnie Veró Wagner, David Zinsmeister, Helmut Ettl**

*Swings:*

**Meike Zeidler, Christa Helige, Sandra Miklautz, Simon Eichenberger, Christoph Sommersguter, Ramesh Nair**

---

<sup>1270</sup> [http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6\\_452](http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6_452)

## **Barbarella – Mitwirkende**<sup>1271</sup>

### **Das Leading Team:**

Musik: **Dave Stewart**  
Buch und Liedtexte: **Rudi Klausnitzer**  
Deutsche Übersetzung: **Michael Kunze**

Regie & Choreographie: **Kim Duddy**  
Musikalische Leitung: **Herbert Pichler**  
Arrangements/Orchestrierung: **Teese Gohl**  
Bühnenbild: **Mark Fisher**  
Kostüme: **Patricia Field/David Dalrymple**  
Lichtdesign: **Willie Williams**  
Sound: **Richard Ryan**

### **Die Premierenbesetzung:**

Barbarella: **Nina Proll**  
Die Schwarze Königin: **Eva Maria Marold**  
Pygar: **Mark Seibert**  
Sun/Meister der Schlüssel: **Drew Sarich**  
Victor: **Andreas Bieber**  
Duran: **Siegmar Tonk**  
Die zwei Gestalten **Fabian Aloise & Philip Ranson**

*Ensemble, Gefangene und Schwarze Waechter, Freudenmädchen, Bettler und Gaukler, Sklavinnen, Revolutionäre und Soldaten, Vögel und Hundekrieger:*

**Rachel Colley, Mairi Cowieson, Daniella Foligno, Ines Hengl-Pirker, Lynsey Thurgar, Vicky van Zijl, Fabian Aloise, Cedric Lee Bradley, Brian Carmack, Ivar Helgason, Sean Gerard, Kyrre Kvam, Thomas Mülner, Philip Ranson, Markus Simader, Siegmar Tonk**

*Swings:*

**Lorna Dawson, Daniela Harbauer, Meike Zeidler, Simon Eichenberger, Ramesh Nair, Maciej Salamon**

## **Rebecca – Mitwirkende**<sup>1272</sup>

### **Leading-Team:**

Buch und Liedertexte: **Michael Kunze**  
Musik und Orchestrierung: **Sylvester Levay**  
Inszenierung: **Francesca Zambello**  
Choreographie: **Denni Sayers**  
Musikalische Leitung: **Caspar Richter**  
Musical Supervisor: **Seann Alderking**  
Bühnenbild: **Peter J Davison**  
Kostüme: **Birgit Hutter**  
Licht Design: **Andrew Voller**  
Video Design: **Sven Ortel**  
Sound Design: **Hendrik Maaßen**

---

<sup>1271</sup> [http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6\\_734](http://www.musicalvienna.at/produktionen/archiv/t2cat770/t6_734)

<sup>1272</sup> <http://www.rebeccadasmusical.at/show.html>

## Premierenbesetzung

„Ich“: **Wietske van Tongeren**  
Maxim de Winter: **Uwe Kröger**  
Mrs. Danvers: **Susan Rigvava-Dumas**  
Jack Favell: **Ramin Dustdar**  
Mrs. Van Hopper: **Carin Filipcic**  
Beatrice: **Kerstin Ibal**  
Frank Crawley: **André Bauer**  
Ben: **Norberto Bertassi**  
Oberst Julyan: **Dennis Kozeluh**  
Giles: **Fernand Delosch**  
Horridge: **Kai Peterson**  
Frith: **Andreas Kammerzelt**  
Robert: **Oliver Wejwar**

## Ensemble

**Kathleen Bauer, Cornelia Braun, Michaela Christl, Ruth Kraus, Leigh M. Klinger, Barbara Obermeier, Martina D. Rumpf, Tina Schöltzke, Anna Veit, Fernand Delosch, Andreas Kammerzelt, Robert d. Marx, Max Niemeyer, Kai Peterson, Rim Reichwein, Christoph Sommersguter, Oliver Wejwar, Lucius Wolter**

## Swings

**Silke Braas, Matilda Hansson, Katrin Mersch, Noud Hell, Raphael Dörr, Fritz Schmid, Markus Simader**

## Rudolf – Mitwirkende<sup>1273</sup>

### Leading Team

Musik: **Frank Wildhorn**  
Buch und Liedtexte: **Jack Murphy**  
Zusätzliche Liedtexte: **Nan Knighton**  
Story: **Frank Wildhorn** und **Phoebe Hwang**  
Konzept: **Frank Wildhorn** und **Steve Cuden**  
Deutsche Übersetzung: **Julia Sengstschmid** (Dialoge) und **Nina Jäger** (Songtexte)  
Regie: **David Levaux**  
Choreographie: **John O’Connell**  
Bühnenbild: **Mike Britton**  
Kostümbild: **Laura Hopkins**  
Lichtdesign: **Patrick Woodroffe** und **Adam Bassett** (Associate)  
Tondesign: **Hendrik Maaßen**  
Orchestrierung: **Kim Scharnberg**  
Arrangements und Musical Supervisor: **Koen Schoots**  
Musikalische Leitung: **Caspar Richter**

### Premierenbesetzung

Kronprinz Rudolf: **Drew Sarich**  
Mary Baronesse Vetsera: **Lisa Antoni**  
Eduard Graf Taaffe, Ministerpräsident: **Uwe Kröger**  
Kaiser Franz Joseph: **Claus Dam**  
Marie Gräfin Larisch: **Carin Filipcic**  
Kronprinzessin Stephanie: **Wietske van Tongeren**  
Moritz Szepe, Zeitungsherausgeber: **Kai Peterson**  
Edward, Prince of Wales: **Dennis Kozeluh**  
Graf Gyula Andrassy: **Robert D. Marx**  
Georges Clemenceau: **Sasha Dicapri**

---

<sup>1273</sup> Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rudolf. 2009, o.S.

Heinrich Vogelsang: **Manuel Stoff**  
Wilhelm II, Deutscher Kaiser: **Martin Pasching**  
Wiligut, ein Spitzel: **Markus Neugebauer**  
Meisner, ein Spitzel: **Jan Hutter**  
Mizzi, eine von Rudolfs Geliebten: **Kathleen Bauer**

*Ensemble*

**Silke Braas, Alexandra Farkic, Matilda Hansson, Leigh Martha Klinger, Adrienn Krékacs, Tineke Ogink, Anja von Geldern, Claudia Wauschke, Niklas-Philipp Gertl, Niran Straub**

*Swings*

**Liane Maynard-Schmid, Katrin Mersch, Maxi Neuwirth, Max Niemeyer, Fritz Schmid, Marcus Tesch**

## **Interview mit dem Dramaturgen der Vereinigten Bühnen Wien – Prof. Peter Back-Vega, am 28. Januar 2009; telefonisch durchgeführt, handschriftliche Aufzeichnungen**

Sie sind ja der Dramaturg der VBW, wie würden Sie Ihren Tätigkeitsbereich beschreiben?

*Als Dramaturg arbeite ich hauptsächlich mit Texten, mit den historischen Stoffen rund um ein Stück, mit der Entwicklung eines Stückes; Auch mit neuen Stoffen, die uns von Autoren vorgeschlagen werden, befasse ich mich. Zum Berufsgebiet des Dramaturgen gehört es auch, Bearbeitungen und Übersetzungen vorzunehmen. Es geht hier um das ganze Umfeld; bei Rudolf zum Beispiel sammle ich das historische Hintergrundwissen, mit dem ich in der Folge dem Regisseur zur Hand gehe. Außerdem sammle ich Material für das Programmheft, verfasse die Informationsmappen für Presse und Schulen – ich habe sozusagen die Vor- und die Nachbereitung einer Produktion über.*

Also unterstützen Sie diejenigen, die das Stück letztendlich zur Aufführung bringen?

*Ja, ich bin Partner und Gegenüber des Komponisten und des Regisseurs. Gleichzeitig bin ich aber auch kritischer Beobachter unserer Produktionen, setze mich in die Proben und kann daher auch objektive und wirksame Vorschläge machen.*

Haben Sie Angestellte oder Hilfspersonen unter sich?

*Wir sind zu dritt in der Dramaturgie, was das Musical angeht. Eine Dame ist fix angestellt, eine andere arbeitet freiberuflich – jeder von uns hat so seinen eigenen Aufgabenbereich.*

Wie sieht ein „normaler“ Arbeitstag aus – vor allem vor und nach Premieren?

*Das ist sehr schwer zu sagen, weil es sehr unterschiedlich ist. Ein Produktionsdramaturg ist während der Proben immer anwesend und fungiert sozusagen als Verbindungsglied zwischen Regisseur und Darstellern. Ich bin allerdings eher weniger ein Produktionsdramaturg, sondern ich arbeite meistens in meinem Büro, verfasse Texte, bereite das Umfeld eines Stückes vor, treffe also die Vorüberlegungen; Ich sammle Material, verfasse und redigiere Programmhefte, dann gehört auch die Fotovorbereitung zu meinem Resort. In der Produktionsfotografie bin ich dafür zuständig, die richtigen und für ein Stück am aussagekräftigsten Fotos auszusuchen, die später in den Programmheften, auf den Plakaten zu sehen sein sollen. Das ist, was ich vor einer Premiere zu tun habe.*

*Nach der Premiere ist vor der nächsten Premiere. Und jetzt, wo wir nach der letzten Vorstellung der Producers am 22. Februar schon etwa ein Monat später Frühlingserwachen zur Aufführung bringen, laufen dafür sowieso schon wieder die Proben.*

Das war aber nicht immer so...

*Nein, früher hatten wir eine Premiere im Frühjahr und eine im Herbst, da war dann mehr Zeit dazwischen. Ja und nach der Premiere müssen wir dann darauf achten, dass die Texte in den Programmheften und so weiter auf aktuellem Stand sind.*

Wie entsteht ein Musical an den VBW? Vom Buch bis zur Premiere?

*Naja das ist sehr unterschiedlich. Auf der einen Seite bieten uns Verlage Musicals an, bei denen Text und Musik schon fertig sind. Diese werden dann von uns geprüft und wenn wir sie für gut und realisierbar halten, wird ein Leading Team<sup>1274</sup> zusammengestellt, das dann gemeinsam das Stück durchgeht und Überlegungen trifft. Es wird besprochen, ob man es noch optimieren kann, noch einen Song hinzufügen sollte. Eine mögliche Besetzung wird aufgestellt, für die man nötigenfalls noch weitere Songs schreiben sollte. Es werden eben inhaltliche und musikalische Aspekte genau geprüft.*

*In unserem Fall nehmen wir allerdings kaum Musicals von Verlagen, weil wir ja schon Autoren und Komponisten kennen, mit denen wir gut zusammenarbeiten; mit denen ergibt sich dann ein Konterpart: wir entwickeln dann gemeinsam ein Stück. Das alles heißt aber noch nicht, dass das Musical dann auch wirklich zur Aufführung gebracht wird.*

---

<sup>1274</sup> Das Leading Team besteht aus Regisseur, Choreograph, Musikalischem Direktor sowie Supervisor, Bühnen- und Kostümbildner, Licht-, Video- und Sounddesigner, Produktionsleitung, Regieassistentz, Kostüm-Supervisor und Choreographie-Assistentz.

*Bei den amerikanischen Produktionen ist das aber wieder ganz anders. Denn diese müssen mit dem gleichen Inszenierungskonzept übernommen werden. Da kommen dann die Assistenten und Originalregisseure zu uns und kontrollieren, ob auch wirklich alles so ist, wie in der originalen Version. Das führt dann häufig zu einer Gratwanderung, weil man natürlich versucht, Adaptierungen vorzunehmen und diese muss man den Assistenten dann natürlich auch glaubhaft machen. Die Sprache wird sowieso geändert.*

Gibt es Sanktionen, wenn man sich einmal nicht so sehr an das Original hält?

*Naja, Sanktionen vielleicht nicht; man muss ja immer bedenken, dass es von vornherein Verträge zwischen amerikanischen Teams und uns gibt, bei denen es von Beginn an eindeutig ist, wer welche Funktionen hat und was machen darf. Regisseure schicken ihre Assistenten, die ihre Inszenierungen hier genau nach ihren Vorgaben umsetzen. Aber sie lassen sich von uns andererseits natürlich überzeugen, wenn wir ihnen ein Minderungselement aufzeigen, wodurch ein Stück weniger gut funktionieren könnte als zum Beispiel am Broadway. Das ist dann eine Frage der Absprache. Aber sehr oft ist das vorhandene Konzept eben unantastbare conditio.*

Wie wichtig ist Ihnen das Beobachten der Konkurrenz? Fahren Sie öfter nach New York, London oder an andere Orte, um dort Ideen zu finden?

*Natürlich sind wir sehr aufmerksam, was es in Amerika oder England so auf dem Markt gibt. Wir besuchen dann Premieren oder sehen uns Stücke kurz nach der Premiere an. Wir schauen, ob ein Musical auch bei uns durchführbar ist. Dann gibt es häufig noch einen Gegencheck durch einen anderen Mitarbeiter; Danach beginnen die Verhandlungen und die Planung der finanziellen Verwirklichung.*

*Die letzte Spielplanentscheidung hat aber immer die Intendantin, Vorschläge können vom Dramaturgen kommen – es kann auch sein, dass ich oder meine Kolleginnen hingeschickt werden, um Stücke zu prüfen. Die Intendantin ist dann aber letztendlich für die künstlerische Komponente verantwortlich, der leitende Geschäftsführer für die finanzielle. Wir haben ein Jahresbudget und dieses muss die Produktionskosten decken.*

Wie ist hier die Rolle der Wien Holding – wie genau macht sich die Zugehörigkeit der VBW zur Wien Holding bemerkbar? Gibt es von oben Vorgegebenes oder Schranken? Finanzielle Unterstützung?

*Die Wien Holding ist der Dachverband, zu dem die drei Theaterhäuser gehören, sie ist im Aufsichtsrat der GesmbH vertreten und zeichnet für das Controlling über das Gesamtbudget verantwortlich und eben, dass dieses nicht übertreten wird. Sie regelt Rückstellungen, Abfertigungen, Vertragsauflösungen und solche Dinge, aber mit der Produktion der Häuser hat die Wien Holding nichts zu tun. Sie gibt uns sozusagen die Rahmenbedingungen vor, wie eben die Regiegagen zum Beispiel.*

Wie werden die Produktionen finanziert?

*Durch Subventionen auf der einen und eigene Einnahmen auf der anderen Seite. Ist das Budget für eine Spielzeit bereits aufgebraucht, so müssen wir es für die nächste zurückschrauben. Früher war das anders, da hatten wir einen Nachtragshaushalt, da standen wir regelmäßig mit der Stadt Wien im Kontakt und wurden nach Anforderungen subventioniert.*

Wie hoch sind diese Subventionen?

*Insgesamt erhalten die drei Häuser der Vereinigten Bühnen Wien 40 Millionen Euro pro Jahr. Für den Bereich des Musicals kann ich sagen, dass wir in der glücklichen Lage sind, mehr Eigeneinnahmen zu haben, als die Höhe der Subventionen beträgt.*

Wieviel Einfluss haben die einzelnen Mitarbeiter (Regisseur, Autor, Dramaturg, die Intendantin usw.) auf eine Produktion?

*Das kommt immer darauf an, wie die Zusammenarbeit innerhalb des Teams aussieht. Die Autoren wissen oft sehr genau, wie und was sie machen wollen – da lassen sie sich von den Dramaturgen dann nur sehr wenig dreinreden. Wenn ein Autor allerdings noch weniger Erfahrungswerte hat, dann ist er oft sehr froh, wenn ihm der Dramaturg nützliche Tipps und Anregungen gibt. Andere sind gleich beleidigt, wollen das eine Mal Unterstützung das andere Mal aber nicht. Man muss sich da halt immer gleich auf die Mitarbeiter und ihre Art zu arbeiten gewöhnen.*

Fahren Sie auch nach Deutschland/Ungarn/Japan, um die (ehemaligen) VBW-Produktionen zu verfolgen?

*Also ich muss grundsätzlich sagen, dass wir nicht diese strikte Produktionsweitergabe kennen, wie es sie in Amerika gibt. Die Stücke sollen sich ja den eigenen Gegebenheiten am jeweiligen Aufführungsort anpassen können, oft gibt es eigene Regisseure, eigene Kostüme; In Ungarn zum Beispiel spielen sie unsere Produktionen auf Repertoire und können schon alleine deswegen nicht einen derart großen Aufwand treiben wie wir. Darauf wird dann alles eingestellt. Sie können ja nicht das ganze Haus umbauen, wenn sie innerhalb sehr kurzer Zeit mehrere Stücke aufführen. Sie haben ja nicht – wie wir jetzt zwischen der letzten Vorstellung von *The Producers* und der Premiere von *Frühlingserwachen* vier Wochen Zeit für die Umbauarbeiten, wo dann das Haus geschlossen ist. Das kann ein Repertoiretheater natürlich nicht machen.*

*Wir beobachten unsere Produktionen im Ausland natürlich schon, dafür gibt es einen Supervisor, der die Einhaltung der „essentials“ überwacht.*

Wie streng wird das gehandhabt?

*Naja, unsere Leute gehen ja oft auch rein interessehalber hin und wenn dann etwas wirklich verändert wurde, dann wird schon Alarm geschlagen. Aber solange die Qualität unserer Produktionen gehalten wird, ist es in Ordnung.*

Also dürfen sich die Stücke auch weiterentwickeln?

*Ja natürlich, solange sich das Niveau in Bezug auf die Besetzung und Choreographie beispielsweise nicht ändert und es auch keine inhaltlichen Veränderungen gibt, liegt ja keine negative Veränderung vor.*

*Sehen Sie, zum Beispiel jetzt bei *Rudolf*, das wurde ja schon in Ungarn uraufgeführt und das mussten wir stark verändern. Sowohl das Buch als auch die Musik sind davon betroffen; Für die Wiener oder eben deutsche Sicht des Stückes mussten wir dem ganzen den starken Ungarnbezug nehmen. Vorher mussten wir aber mit den Ungarn darüber streiten, so einfach war das nicht, das zu ändern.*

Wer sorgt dafür – wie beispielsweise bei *Rebecca* – dass das Stück auch am Broadway zu sehen sein wird? Und generell wer kümmert sich darum, dass die VBW-Produktionen auch an anderen Spielstätten in Europa aufgeführt werden?

*Naja, das ist so wie bei uns. Man beobachtet und besucht eben andere Produktionen und wiegt ab, ob man eine Produktion auch bei sich realisieren könnte.*

*Dass Elisabeth nach Japan gekommen ist, das war aber ein richtiger Zufall. In Japan gibt es ja die *Takarazuka Revue* – das Frauentheater, wo sowohl weibliche als auch männliche Rollen ausschließlich von Frauen dargestellt werden. Diese Theaterform hat sich auf die Sparten Show, Revue, und Operette spezialisiert und dabei eben vor allem auf die Wiener und die Berliner Operette. Eines Tages ist eine Darstellerin des japanischen Frauentheaters nach Wien gekommen, um sich hier in der Volksoper eine Wiener Operette anzusehen. Dabei ist sie nebenbei in Elisabeth gegangen und war von dem Stück so begeistert, dass sie zurück in Japan sagte, sie müsse unbedingt den Tod spielen. In der Folge kamen dann japanische Produzenten zu uns und wir haben miteinander verhandelt. Natürlich sind das ganz andere Bedingungen, vor allem weil nur Frauen auftreten, aber wir konnten uns einigen. Das war im Jahr 1996, da feierte Elisabeth in Japan Premiere. Mittlerweile haben wir das Jahr 2009 und es läuft schon die 13. Staffel in Japan! Es gab aber mittlerweile auch schon eine „normale“ Version – also mit Frauen und Männern und da hat dann auch eben diese Schauspielerin die Rolle der Elisabeth übernommen.*

*Ja in Japan gab es durchaus krasse Unterschiede zu unserem Original, zum Beispiel wurde „Kitsch“, wo bei uns Lucheni alleine auf der Bühne stand, zu einer großen Revuenummer umstrukturiert, in der Lucheni von einer tanzenden Girltruppe begleitet wird.*

Wie war das bei *Rebecca*?

*Da war das ganz anders. Die Regisseurin des Stückes – Francesca Zambello – ist ja Amerikanerin und hat auch schon am Broadway gearbeitet und kennt von daher natürlich auch Regisseure dort. Sie hat mit dem Broadway dann Kontakt hergestellt, Leute nach Wien eingeladen. Sie möchte das Stück auch in New York machen. Es soll ja die Wiener Inszenierung zur Aufführung gebracht werden – halt in englischer Übersetzung des britischen Regisseurs und Drehbuchautors Christopher Hampton. Es wird schon wenige Veränderungen erfahren, aber das Inszenierungskonzept und auch die Ausstattung werden übernommen.*

Wie stehen Sie zur Ausgliederung des Theaters an der Wien im Jahr 2006? Finden Sie, dass das eine richtige Entscheidung war?

*Das war eine kulturpolitische Entscheidung der Stadt Wien, ein Haus mit eigenem Programm, spezialisiert auf Barockoper und zeitgenössische Oper; Es hat eben eine Zeit lang gedauert, dass sich das Opernpublikum mit dieser neuen Institution zurecht gefunden hat, aber wie man sieht, hat jetzt der Erfolg gegriffen.*

*Andererseits war es natürlich schwierig für uns aus dem Musicalbereich. Wie haben nämlich ein für dieses Genre renommiertes eingeführtes Haus verloren – aber dafür ein anderes gewonnen, das erst einmal ausreichend umgebaut werden musste, das Ronacher. Jetzt ist es natürlich auf neuestem technischen Stand, aber das neue Haus muss beim Publikum erst wieder eingeführt werden. Es ist ja im Ausland ganz unbekannt – das Theater an der Wien hat man ja weltweit als Musicaltheater gekannt.*

*Ich persönlich kann die Ausgliederung aber weder als schlecht noch als gut bezeichnen. Wir haben ja ein drittes Theater dazubekommen, das auf neuestem Stand ist. Es wird halt nur einige Zeit dauern, bis sich die Leute daran gewöhnt haben.*

Gibt es eine Zusammenarbeit zwischen den Bereichen Oper und Musical oder werden die Institutionen funktionell getrennt?

*Die Bereiche Musical und Oper werden getrennt voneinander behandelt, sie unterscheiden sich ja schon allein dadurch, dass das Theater an der Wien ein Stagionebetrieb<sup>1275</sup> ist, während wir en suite<sup>1276</sup> spielen. Trotzdem sind wir alle Teile der Vereinigten Bühnen Wien und haben als solche ebenso gemeinsame Einrichtungen und man hält dann schon zusammen.*

## Leading Team-Biographien

Alderking, Seann – *Musical Supervisor Rebecca*

Alderking studiert Klavier in New York und gibt bald Solokonzerte in England, Italien, Deutschland und den Vereinigten Staaten Amerikas. Daneben arbeitet er als Musical Supervisor im Bereich Musical. Er betreut internationale Produktionen wie *Mamma Mia*, *Les Misérables*, *Oliver!*, *Napoleon* oder *Mann von La Mancha*. Außerdem orchestriert er *Miss Saigon* und *Les Misérables* für deren Tourneen. Gemeinsam mit Claude-Michel Schönberg entsteht die „Miss Saigon Rhapsody“ – ein symphonisches Stück für Klavier und Orchester, das Seann Alderking mit dem Bournemouth Orchestra uraufführt und mit weiteren hervorragenden, internationalen Orchestern zur Aufführung bringt. Weiters arrangiert er Igor Strawinskys Ballettmusik „Le sacre du printemps“ für Schlagzeug und vier Klaviere.<sup>1277</sup>

Arlaud, Philippe – *Regie, Bühnenbild und Lichtdesign Wake up*

Arlaud wird in Paris geboren, doch er lebt auch in Dublin und Wien. Nach dem Studium von Regie, Bühnenbild sowie Kunstgeschichte an der Ecole Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National in Strassburg arbeitet er ebendort zwischen 1977 und 1981 und leitet zeitgleich die Regie/Bühnenbildklasse. Danach ist er freiberuflich in den Bereichen Regie, Bühnenbild und Lichtdesign tätig. Als er nach Wien kommt, rückt sein Schwerpunkt weg vom Sprech-, hin zum Musiktheater. Für die Inszenierung des Stückes *The Turn of the Screw* an der Kammeroper Wien im Jahr 1995 erhält er die Kainz-Medaille der Stadt Wien. In der Folge wird er an die Opéra de Strasbourg<sup>1278</sup>, die Opéra comique in Paris<sup>1279</sup>, an die Deutsche Oper

---

<sup>1275</sup> Das Stagionesystem bedeutet, dass nicht ein Repertoire an Stücken in abwechselnder Abfolge zur Aufführung gebracht wird, sondern pro Saison wird nur eine begrenzte Zahl von Opern – häufig neue Inszenierungen in den Spielplan aufgenommen. Die Stücke werden in Serien von etwa zehn Aufführungen gespielt und dann wieder abgesetzt.

<sup>1276</sup> En suite-Spielbetrieb bedeutet, dass immer nur eine einzige Produktion gespielt wird, bis sie von der nächsten abgelöst wird. Diese Art des Theaterbetriebes ist vor allem in den romanischen und englischen Sprachgebieten der Regelfall.

<sup>1277</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rebecca. 3. Auflage, 2008, o.S.

<sup>1278</sup> *La Generentola, Tristan und Isolde, Der Fliegende Holländer;*

<sup>1279</sup> *La Cantatrice chauve, Don Giovanni;*

Berlin<sup>1280</sup>, an das Grand Théâtre de Genève<sup>1281</sup>, an die Wiener Volksoper<sup>1282</sup> und weitere renommierte Häuser eingeladen, um dort Musiktheater zu inszenieren.<sup>1283</sup> Er arbeitet regelmäßig für die Wiener Staatsoper und das Schauspielhaus aber auch bei den Bregenzer Festspielen sowie den Festspielen in Baden-Baden. Seit dem Jahr 2007 ist er Künstlerischer Leiter des Feldkirch Festivals.<sup>1284</sup>

#### Baltus, Cornelius – *Regie Tanz der Vampire 2009*

Baltus erfährt zunächst eine Schauspiel- und Tanzausbildung und tanzt bald auf unterschiedlichen Bühnen. Bei *Cats* und *Cabaret* kommt er erstmals mit dem Genre Musical in Kontakt. Er studiert in der Folge Gesang an der Wiener Hochschule für Musik und tritt zuerst als Opern- dann als Musicalsänger auf. 1996 wird Cornelius Baltus Künstlerischer Leiter des Colosseumtheaters Essen. Danach wird er Künstlerischer Leiter der Hamburger Disney-Produktion *König der Löwen* und zusätzlich Associate Director von *Tanz der Vampire* in Stuttgart (2000) und Hamburg (2003). Er inszeniert dieses Musical in Warschau, Budapest sowie in Wien.<sup>1285</sup>

#### Bassett, Adam – *Associate Light Design Rudolf*

Wie Patrick Woodroffe ist auch Adam Bassetts Schaffen in vielen künstlerischen Bereichen angesiedelt. Er assistiert Woodroffe bei *Roméo et Juliette* in der Wiener Staatsoper oder bei *Il Trovatore* bei den Bregenzer Festspielen und arbeitet als Lichtdesigner für zahlreiche Theaterproduktionen rund um den Globus.<sup>1286</sup> Daneben beschäftigt er sich mit Architektur-Installationen, betreut Musiker und deren Bühnenshows sowie andere Live-Veranstaltungen.<sup>1287</sup>

#### Beaufays, Annette – *Kostümbild Freudiana*

Von André Heller 1976 zu ihrem Debüt als Kostümbildnerin überredet, arbeitet Annette Beaufays gemeinsam mit dem österreichischen Maler Hubert Aratym für den *Circus Roncalli*. In der Folge entstehen *Flic Flac*, dann in gemeinsamer Entwicklung mit Frida Parmeggiani *Begnadete Körper* sowie *Magneten*. In der letzten Zeit arbeitet sie mit Jessye Norman zusammen. Michael Haneke entdeckt sie 1981 als Kostümbildnerin für Film und Theater. Sie statet neben einigen Theaterstücken auch seine Filme *Wer war Edgar Allen* und *Die Klavierspielerin* aus, auch die erste Operninszenierung des Regisseurs – *Don Giovanni* in Paris – kleidet sie ein. Später ist sie als freischaffende Kostümbildnerin in mehr als 120 Produktionen (Fernsehen, Film, Oper und Theater) tätig. Regisseure wie Axel Corti, André Heller, Dietmar Pflegerl, August Everding, Philippe Arlaud sowie Elke Lang gehören zu ihren Kooperationspartnern. Die Ausstattungen des Neujahrskonzerts, des Opernballes und Produktionen der Bregenzer Festspiele oder in Volks- und Staatsoper machen Beaufays berühmt. Ab 1993 leitet sie die Bundestheaterkostümwerkstätten<sup>1288</sup>. 2008 wird sie zur Professorin ernannt.<sup>1289</sup>

#### Blane, Sue – *Kostüm- und Maskenbild Tanz der Vampire 1997*

Sue Blane studiert Kostümdesign in London und schließt 1971 ab. Zahlreiche Engagements in England und Amerika zieren ihren Lebenslauf.<sup>1290</sup> Zu ihrem beeindruckendsten Werk zählt die

---

<sup>1280</sup> *Die Frau ohne Schatten*;

<sup>1281</sup> *Un re in acolto*;

<sup>1282</sup> *Ein Sommernachtstraum* von Benjamin Britten;

<sup>1283</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Wake up. 2. Auflage, 2003, o.S.

<sup>1284</sup> Vgl. <http://www.feldkirchfestival.at/rueckblick2007/>

<sup>1285</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Tanz der Vampire*. 2009, o.S.

<sup>1286</sup> Vgl. <http://www.adambassett.com/page.php?PageID=9>

<sup>1287</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Rudolf*. 2009, o.S.

<sup>1288</sup> Diese gehen 1999 in die ART for ART Theaterservice über.

<sup>1289</sup> <http://www.artforart.at/Content.Node2/deutsch/home/kostuemwerkstaetten/professor.at.php>

Vgl. Brixler, a.a.O., S. 19

<sup>1290</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0087436/bio>

Ausstattung der Uraufführung von *The Rocky Horror Show*.<sup>1291</sup> In der Folge schafft sie die Kostüme für die Produktionen in Los Angeles, Australien, die Broadway-Version sowie den Film *The Rocky Horror Picture Show*.<sup>1292</sup> Sue Blane kreiert neben vielen Theaterkostümen auch Kostüme der Flatley-Show *Lord of the Dance*.<sup>1293</sup>

Britton, Mike – *Bühnenbild Rudolf*

Der britische Bühnenbildner erhält seine Ausbildung an der Londoner Wimbledon School of Art. Er arbeitet in der Folge in zahlreichen vornehmlich Schauspielproduktionen für die Royal Shakespeare Company, das Royal Court Theatre und viele weitere britische Häuser. Auch im Genre Film betätigt sich Mike Britton als Ausstatter. So beispielsweise in *Lara Croft Tomb Rider* oder in *The Kingdom of Heaven*.<sup>1294</sup>

Brolly, Brian – *Co-Produzent, Co-Autor Freudiana*

Geboren am 21. Oktober 1936 in London als Sohn des Fußballspielers Tom Brolly, sammelt auch Brian Brolly zunächst Erfahrungen im Sport – als Rugbyspieler für London Irish. Ab 1957 arbeitet er für das Fernsehen und im Alter von 26 Jahren wird er Vizepräsident von MCA Television<sup>1295</sup>. 1969 trifft er auf Andrew Lloyd Webber und Tim Rice, welchen er mit *Jesus Christ Superstar* zum Durchbruch verhilft. 1973 gründet er gemeinsam mit Linda und Paul McCartney die MPL Communications, ehe er die Gesellschaft 1978 verlässt um Geschäftsführer von Andrew Lloyd Webbers Really Useful Group<sup>1296</sup> zu werden. Die Gesellschaft kann expandieren und bald an die Börse gehen, doch Brolly entscheidet sich, eine eigene Holding zu gründen und scheidet daher aus der RUG aus. Er ist Mitbegründer des Radiosenders Jazz FM sowie Classic FM und Zeit seines Lebens an erfolgreichen Film- und Bühnenproduktionen beteiligt. Am 28. Oktober 2006 stirbt er völlig unerwartet an einem Herzinfarkt.<sup>1297</sup>

Callahan, Dennis – *Choreographie Elisabeth, Tanz der Vampire, Mozart!*

Als Choreographie- und Regie-Führender der Radio City Musical Hall sammelt Dennis Callahan am New Yorker Broadway viel Erfahrung. Weiters spielt er selbst beispielsweise in *Evita* und ist Dance Captain in *La Cage aux Folles* am Broadway. Im Jahr 1988 unterrichtet Dennis Callahan Musicalrepertoire am Tanz-Gesang-Studio Theater an der Wien. Später übernimmt er bei *Ein Käfig voller Narren* die Choreographie sowie die Co-Regie an der Wiener Volksoper. 1992 gestaltet er ein Musical-Live-Programm des Österreichischen Rundfunks (mit).<sup>1298</sup> Nach Elisabeth schafft er die Choreographien von *Mozart!*, *Grease* und *Tanz der Vampire* sowie beim Amstettner Musicalsommer *Blondel*, *The Wild Party* und *Moby Dick*.<sup>1299</sup>

---

<sup>1291</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Tanz der Vampire*. 3. Auflage, 1999

<sup>1292</sup> Vgl. <http://www.imdb.com/name/nm0087436/bio>

<sup>1293</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Tanz der Vampire*. 3. Auflage, 1999

<sup>1294</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Rudolf*. 2009, o.S.

<sup>1295</sup> „Music Corporation of America“ ist ein Medienunternehmen, welches sich auf die Musik- und Fernsehindustrie stützt. Ein Label der Firma ist MCA Records. Heute gehört das Unternehmen zur „Universal Music Group“.

<sup>1296</sup> Von der RUG werden am Westend die Musicals *Cats* (1981-2002), *Starlight Express* (1984-1992), *The Phantom of the Opera* (seit 1986) produziert.

<sup>1297</sup> <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1534045/Brian-Brolly.html>

Brixler, a.a.O., S.17; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Freudiana*. 1990, o.S.

<sup>1298</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Elisabeth*. 2. Auflage, 2004, o.S.

<sup>1299</sup> Vereinigte Bühnen Wien (Hg): *Elisabeth*. DVD – Beiheft. 2003, o. S. Vgl. weiters Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Tanz der Vampire*. 2009, o.S.

Cuden, Steve – *Konzept in Kooperation mit Frank Wildhorn, Rudolf*

In der Zusammenarbeit zwischen Cuden und Wildhorn entstehen das Musical *Jekyll & Hyde*. Steve Cuden inszeniert den Hoororfilm *Lucky* und verfasst Storys für Fernsehserien wie *The Pink Panther* oder *Godzilla*.<sup>1300</sup>

Dalrymple, David – *Kostümbild Barbarella*

David Dalrymple – Patricia Fields Vertrauter – absolviert das Fashion Institute of Technology und wird durch seine extravaganten Designs schnell bekannt. Er schafft seine eigene Linie unter dem Label „House of Field“. Zu seinem Klientel zählen neben anderen Jennifer Lopez, Shakira oder Anastacia. Außerdem unterstützt er Patricia Field bei den Entwürfen zu *Sex and the City*.<sup>1301</sup>

Davison, Peter J. – *Bühnenbild Rebecca*

Peter John Davison gibt sein Debut als Bühnenbildner im Jahr 1988 mit *Bed* von Jim Cartwright. Seither ist er in den Bereichen Ballett, Oper sowie Musical tätig. Für das Hong Kong Art Festival stattet er *Tosca* aus, für das Zürcher Opernhaus *Die Schweigsame Frau* sowie *Falstaff*. An der English National Opera gestaltet er unter anderem *Carmen* und *Der Rosenkavalier*. Rund um den Globus ist er an renommierten Bühnen tätig. Was das Musical angeht, arbeitet Davison neben vielen anderen an *Whistle Down The Wind* am Londoner West End, *Jesus Christ Superstar* oder Disney's *Aladdin*.<sup>1302</sup>

Duddy, Kim – *Choreographie Wake up, Regie und Choreographie Barbarella*

Duddy wird in Ohio geboren. Nach dem siebenjährigen Studium des klassischen Balletts bei Bud Kerwin und Rheft Denis unterrichtet sie im Alter von 20 Jahren bereits selbst innerhalb und außerhalb der Vereinigten Staaten Amerikas. So sind ihre Choreographien in der Folge in Venezuela, Frankreich, Japan oder Brasilien zu sehen. Die Zusammenarbeit mit Bob Fosse, in der *Pippin* und *Dancin'* entstehen, prägt ihren Stil. Die Wiener *Cats*-Inszenierung bringt Kim Duddy an die Vereinigten Bühnen Wien, wo sie in *Freudiana* sowie *Kuss der Spinnenfrau* sowohl als Sängerin als auch als Tänzerin<sup>1303</sup> auf der Bühne steht.<sup>1304</sup> Bald ist sie als Regisseurin und Choreographin im gesamten europäischen Raum bekannt. Zu ihren wichtigsten Produktionen gehören: *The Rocky Horror Show*, *West Side Story*, *Joseph...*, *Kiss me*, *Kate*, *Fame*, *Hair*, *Blues Brothers*, *La Cage aux Folles*, *On Broadway*, *Sound of Music*, *Grease*, *Gaudi*, *Cabaret*, *Titanic*, *Wake up*, *Barbarella* sowie *Ich war noch niemals in New York*.<sup>1305</sup> Im Wiener Burgtheater entwirft sie die Choreographien zu *Romeo und Julia* sowie zur *Dreigroschenoper*, für die Dauer von drei Jahren leitet sie das Volksopernballett. In dieser Zeit entstehen *Kiss me*, *Kate* aber auch *Wiener Blut*, *Die Fledermaus* und *Der Zigeunerbaron*. Auch ein „Soloabend von Dagmar Koller“ wird von ihr betreut.<sup>1306</sup> Kim Duddy entwirft über den ganzen Kontinent verteilt Choreographien für Fernsehshows, Filme aber auch Galas und Werbungen. Zu ihren wichtigsten Werken als Regisseurin zählen *Hair*<sup>1307</sup>, *Sweet Charity*<sup>1308</sup>, *The Rocky Horror Show*<sup>1309</sup>, *The Who's Tommy*<sup>1310</sup>, *Footloose*<sup>1311</sup>, *Jesus Christ Superstar*<sup>1312</sup>,

---

<sup>1300</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rudolf. 2009, o.S

<sup>1301</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Barbarella. 2004 sowie <http://www.wienerholding.at/event/mediaroom-news/id/1258>

<sup>1302</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rebecca. 3. Auflage, 2008, o.S.

<sup>1303</sup> Hier unterrichtet sie außerdem am Tanz-Gesang-Studio Theater an der Wien.

<sup>1304</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Wake up. 2. Auflage, 2003, o.S.

<sup>1305</sup> Vgl. <http://www.carmencubana.com>

<sup>1306</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Wake up. 2. Auflage, 2003, o.S.

<sup>1307</sup> 2001 und 2007;

<sup>1308</sup> 1995;

<sup>1309</sup> 1999;

<sup>1310</sup> 2002;

<sup>1311</sup> 2004;

<sup>1312</sup> 2005;

*Aida*<sup>1313</sup> sowie *Carmen Cubana*<sup>1314</sup>, für dessen Buch Duddy verantwortlich zeichnet. Es wird – wie ihr zweites Werk *Rockville*<sup>1315</sup> – in Amstetten uraufgeführt.<sup>1316</sup>

Dudley, William – *Bühnenbild Tanz der Vampire* 1997

Nach dem Studium der Malerei in London ist William Dudley regelmäßig bei der Royal Shakespeare Company, dem Royal Court sowie dem Royal National Theatre beschäftigt. In den Metropolen New York, Paris und Chicago schafft er Bühnenbilder für renommierte Häuser, gemeinsam mit Herbert von Karajan entsteht Verdis *Ein Maskenball*, *Der Ring des Nibelungen* in Bayreuth mit Peter Hall.<sup>1317</sup> Zahlreiche Auszeichnungen küren sein Werk: insgesamt acht Nominierungen für den Laurence Olivier-Award erhält er, den Preis selbst darf er vier Mal entgegen nehmen. Außerdem wird er mit dem Royal Television Society-Preis geehrt.<sup>1318</sup>

Fabianek, Andreas – *Tondesign Wake up*

1962 in Graz geboren, lebt und arbeitet Andreas Fabianek in seiner Geburtsstadt als Musikproduzent und Komponist.<sup>1319</sup> Zahlreiche Auszeichnungen (Master Awards, Goldene und Platine Schallplatten) küren seine Laufbahn als Tonmeister. Er unterstützt nicht nur viele Musiker bei den CD-Produktionen, sondern auch bei unzähligen Veranstaltungen wie der Volksmusikgala, dem Steirischen Herbst oder dem Akustiker-Kongress ist seine Mitarbeit gefragt. Weiters entwickelt, komponiert und arrangiert Fabianek auch für Film, Fernsehen – hier vor allem für die Dokumentationssendung *Universum* – und Werbung.<sup>1320</sup>

Faltermeyer, Harold – *Musik und Arrangements Wake up*

Faltermeyer studiert an der Münchner Hochschule für Musik und schreibt früh Filmmusik für Filme wie *Top Gun*, *Beverly Hills Cop I* und *II* oder *Running Man*. Zwei Grammy Awards und eine Oscarnominierung für den Song „Shakedown“ trägt er zu Buche. Harold Faltermeyer komponiert unter anderem für Glenn Frey, Donna Summer, Right said Fred, Bob Seeger oder Aswad, aber auch Arrangierungen und Produktionen in Zusammenarbeit mit den Pet Shop Boys oder Cheep Trick verhelfen ihm international zu Bekanntheit. In der Pro7-Show *Comeback Show* sitzt er in der Jury, 2007 übersiedelt er von München in die USA.<sup>1321</sup>

Fendrich, Rainhard – *Musik und Texte Wake up*

Bereits in jungen Jahren entdeckt Fendrich sein Interesse für das Theater und er studiert Schauspiel und Gesang. Bei den Vereinigten Bühnen Wien folgen im Theater an der Wien erste Auftritte in *Chicago* und *Die Gräfin vom Naschmarkt*, ehe er 1981 mit dem Hit „Strada del Sole“ bekannt wird. Dennoch spielt er weiter am besagten Theater – in *Jesus Christ Superstar* ist er ab 1982 mehr als 200-mal zu sehen. In den Jahren danach macht er sich vor allem als Vertreter des Austropop einen Namen. Lieder wie beispielsweise „I am from Austria“ verschaffen ihm viele Auszeichnungen, unter anderem den Opo-Amadeus oder den World Music Award in Monaco. Auch die Ehre, das Goldene Ehrenzeichen der Stadt Wien tragen zu dürfen, wird ihm zuteil. Rainhard Fendrich komponiert Filmmusik, moderiert einige Zeit lang die Fernsehshow „Herzblatt“<sup>1322</sup> und stellt sein schauspielerisches Talent in mehreren ORF-Produktionen unter Beweis. Mit Harold Faltermeyer trifft er erstmals 1996 zusammen, als sie

---

<sup>1313</sup> 2008; Dieses Werk stammt aus der Feder von Elton John und Time Rice.

<sup>1314</sup> 2006;

<sup>1315</sup> 2009;

<sup>1316</sup> Vgl. [www.carmencubana.com](http://www.carmencubana.com)

<sup>1317</sup> Vgl. <http://www.mucke-und-mehr.de/fun/tdvmusi.htm>

<sup>1318</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Tanz der Vampire*. 3. Auflage, 1999

<sup>1319</sup> Vgl. <http://www.herzfluss.at/index.php?page=andreas-fabianek>

<sup>1320</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Wake up*. 2. Auflage, Wien, 2003, o. S.

<sup>1321</sup> Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Wake up*. 2002, o.S.;

<http://www.haroldfaltermeyer.net/home.html>

<sup>1322</sup> Er erhält für die Moderation eine Romy als bester Showmaster.

gemeinsam das Album „Blond“ entwerfen. Diese Arbeitsgemeinschaft setzt sich mit *Wake up fort*.<sup>1323</sup>

#### Field, Patricia – *Kostümbild Barbarella*

Field eröffnet 1966 die Modeläden „Greenwich Village Boutique“ und „Hotel Venus“, die den New Yorker Style bald nachhaltig prägen. Ab 1980 entwirft sie Kostüme für Fernsehserien und -produktionen wie *Crime Story* oder *Miami Rhapsody*. In der letztgenannten trifft sie erstmals auf die Schauspielerin Sarah Jessica Parker, die Hauptdarstellerin der von ihr ausgestatteten Kultserie *Sex and the City*. Zwei Emmys darf Patricia Field ihr Eigen nennen, 1989 erhält sie diese Auszeichnung für *Mother Goose Rock and Rhyme*, 2003 für *Sex and the City*.<sup>1324</sup>

#### Fisher, Mark – *Bühnenbild Barbarella*

Der ausgebildete Architekt britischer Herkunft gestaltet vornehmlich Live-Konzerte. 1971 beginnt er seine berufliche Laufbahn mit der Bühnengestaltung für *Jesus Christ Superstar*.<sup>1325</sup> Bemerkenswert sind die Shows für Pink Floyd<sup>1326</sup>, U2<sup>1327</sup> und die Rolling Stones.<sup>1328</sup> Er arbeitet mit bekannten Künstlern wie Robbie Williams, Tina Turner, Phil Collins, Cher oder Jean Michel Jarre zusammen und gestaltet außerdem TV-Shows – als Beispiel sei die NFL Superbowlshow genannt – und Großveranstaltungen. Seinen Bekanntheitsgrad verdankt er vor allem der „Acrobatic Millenium Show“, die 999-mal im Londoner Dome aufgeführt wird und von Millionen von Menschen besucht wird.<sup>1329</sup> Im Musicalssektor schafft er außer *Barbarella* auch die Bühne für *We Will Rock You*. Auch für *Cirque du Soleil* ist Mark Fisher tätig.

#### Gohl, Teese – *Arrangements / Orchestrierung Barbarella*

Ehe Gohl zum „*Barbarella*-Projekt“ dazustößt, arbeitet er bereits zehn Jahre lang mit Dave Stewart zusammen. Davor hat er auch schon mit Bob Fosse kooperiert, um für *Big Deal* eine elektronische Orchestrierung zu erstellen und in den folgenden Jahren zahlreiche Broadwayerfahrung im Bereich Orchestrierung und elektorisches Arrangement gesammelt. Ebenfalls an der Metropolitan Opera in New York ist er tätig. In dieser Zeit komponiert und dirigiert er außerdem auch selbst. Weiters bringt er als Musikproduzent zig Filme heraus, unter ihnen den berühmten Streifen *Interview mit einem Vampir*. Seinen ersten Oscar erhält er für den gemeinsam mit John Corigliano im Jahr 2000 gedrehten Film *The Red Violin*, den zweiten im Jahr 2003 für *Frida* von Elliot Goldenthal. Teese Gohl komponiert Filmmusik und solche für Dokumentarfilme. Im Genre des Filmes lernt er Dave Stewart kennen.<sup>1330</sup>

#### Heinrich, Reinhard – *Kostümbild Elisabeth*

1935 geboren, wird Heinrich an den Werkstätten der Berliner Staatstheater ausgebildet. Gemeinsam mit Curt Palm, für den er als Assistent arbeitet, ist er ab 1961 in München und Bayreuth beschäftigt. Bei den Festspielen in Bayreuth wird er im Jahr 1971 Kostümchef. Außerdem erlangt er internationalen Ruf mit seinen Kostüm- und Bühnenbildern, auch als Regisseur wird er bald bekannt – begünstigt vor allem durch die ständige Zusammenarbeit mit Harry Kupfer. Seit dem Jahr 1991 ist er an der Komischen Oper Berlin Kostümdirektor.<sup>1331</sup>

---

<sup>1323</sup> Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Wake up*. 2002, o.S.

<sup>1324</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Barbarella*. 2004, o.S. sowie <http://www.wienerholding.at/event/mediaroom-news/id/1258>

<sup>1325</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen (Hg): Programmheft *Barbarella*. 2004, o.S.

<sup>1326</sup> *The Wall*

<sup>1327</sup> *Zoo TV, Popmart, Elevation*

<sup>1328</sup> *Steel Wheels, Bridges to Babylon*

<sup>1329</sup> Vgl. <http://www.wienerholding.at/event/mediaroom-news/id/1258>

<sup>1330</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Barbarella*. 2004, o.S. sowie <http://www.wienerholding.at/event/mediaroom-news/id/1258>

<sup>1331</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg) Programmheft *Elisabeth*. 2. Auflage, 2004, o.S. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): *Elisabeth*. DVD – Beiheft. 2003, o. S.

Hopkins, Laura – *Kostümbild Rudolf*

Als Absolventin des Motley Design Kurses gestaltet sie seit etwa zwanzig Jahren Bühnen und Kostüme für das Sprech- und Musiktheater. Bald trifft sie auf David Levaux. Ihre Ausstattungen sind vor allem in den Vereinigten Staaten, Großbritannien und Australien zu sehen. In Berlin gestaltet sie an der Komischen Oper *Der Barbier von Sevilla*, in Bristol das Musical *Cinderella* am Old Vic Theatre.<sup>1332</sup>

Hutter, Birgit – *Kostümbild Rebecca*

Birgit Hutter wird in Wien geboren und studiert dort Malerei. Ihr weiterer Bildungsweg führt sie an die Art Students League nach New York. Außerdem absolviert sie ihr Diplom für Bühnen- und Kostümbild an der Wiener Akademie der Bildenden Künste. Ihre fundierte Ausbildung rundet sie mit dem Studium der Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte ab.<sup>1333</sup> In Theater, Film und Fernsehen trifft sie auf Regisseure wie Michael Verhoeven, Luc Bondy, Xaver Schwarzenberger, Axel Corti und viele andere. In Wien ist sie an der Staatsoper, dem Burgtheater, dem Volkstheater sowie der Volksoper, im Theater an der Wien und am Theater in der Josefstadt beschäftigt. Durch Gastengagements gelangt sie an das Hamburger Thalia Theater, das Schillertheater in Berlin, an die Festspiele in Reichenau sowie an die Münchner Kammerspiele. In der Kooperation mit Jürgen Flimm entstehen Kostümbilder für die Wiener Staatsoper, die Salzburger Festspiele, das Zürcher Opernhaus und die Wiener Festwochen.<sup>1334</sup>

Hwang, Phoebe – *Mitarbeit Story Rudolf*

Hwang absolviert an der New York University's Tisch School of the Arts den Kurs „Dramatisches Schreiben“ und ist danach als Dramaturgin für Frank Wildhorn tätig, wo sie für die Seven Stories Press als Verlegerin beschäftigt ist. In Zusammenarbeit mit Frank Wildhorn und Jack Murphy entstehen *Wonderland* und *Tears of Heaven*. Für beide Musicals liefert Phoebe Hwang das Buch.<sup>1335</sup>

Jäger, Nina – *Übersetzung der Liedtexte Rudolf*

An der Hochschule für Musik studiert Nina Jäger Klavier, an der Schauspielschule Krauss Schauspiel. Sie ist als Kammermusikerin und als Schauspielerin neben anderen auch im Theater an der Josefstadt tätig. Für das Rockmusical *Frühlingserwachen* übersetzt Jäger die Songtexte ins Deutsche.<sup>1336</sup>

KENTAUR – *Bühnen- / Kostümbild und Maske Tanz der Vampire 2009*

Der Ungar zeigt früh Interesse an den verschiedenen künstlerischen Richtungen und studiert daher Malerei und klassische Musik. So erschafft er Alben, Videoclips und Bühnenshows, in denen auch die visuelle Ebene von ihm selbst stammt. Zunächst als Grafiker im Theater beschäftigt, kreiert Kentaur bald auch Kostüme und Bühnenbildner. So arbeitet er ab dem Jahr 2009 für die großen Bühnen seiner Heimat wie auch für das Fernsehen. Seine großartige Live-Videotechnik sowie seine bisherigen Werke gestatten es ihm im Jahr 2003, *Das Phantom der Oper* sowie 2005 *The Beautiful Game* neu auszustatten. Seine Arbeiten sind am Londoner Westend, aber auch in der Wiener Staatsoper anzutreffen. 2006 entwirft er die Ausstattung der ungarischen Inszenierung von *Tanz der Vampire*, ehe er auch jene der Wiener Version 2009 übernimmt.<sup>1337</sup>

---

<sup>1332</sup> Vgl. <http://www.laurahopkins.co.uk/bio.pdf> sowie Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rudolf. Wien, 2009, o.S.

<sup>1333</sup> Vgl. <http://www.blaetterwirbel.at/ueber-uns/buhnen-und-kostumbildnerinnen/birgit-hutter/viewPerson>; Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rebecca. 3. Auflage, 2008

<sup>1334</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rebecca. 3. Auflage, 2008, o.S.

<sup>1335</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rudolf. 2009, o.S.

<sup>1336</sup> Vgl. ebenda sowie die Pressemappe *Frühlingserwachen*, Online-Version

<sup>1337</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Tanz der Vampire*. 2009, o.S.

Klausnitzer, Rudi – *Buch und Liedtexte, Produzent Barbarella*

1948 in Oberösterreich geboren, studiert Rudolf Klausnitzer Publizistik und Politikwissenschaft in Salzburg. Er beginnt als freier ORF-Mitarbeiter im Landesstudio Oberösterreich, ab dem Jahr 1969 ist er für das Ö3-Magazin sowie den Ö3-Wecker verantwortlich. Zwischen 1972 und 1974 wird er Gerd Bachers persönlicher Referent – dieser ist zu diesem Zeitpunkt ORF-Generalintendant. Nach einem Abstecher ins Landesstudio Salzburg wird er 1979 Leiter des Senders Ö3. Wenige Jahre später berät er die deutsche Bertelsmann AG in der Entwicklungsphase des Abonnement-Fernsehens.<sup>1338</sup> Er hilft beim Aufbau des Senders „Radio Hamburg“ und wird 1988 zum Programmdirektor und Geschäftsführer des Mainzer Privatsenders SAT 1.<sup>1339</sup> 1989 ist er bei „Premiere“ in Hamburg beschäftigt, ehe es ihn 1992 nach Wien zurückführt, wo er die Intendanz der Vereinigten Bühnen Wien von Peter Weck übernimmt. Im Juni 2002 wechselt er in die Verlagsgruppe News.<sup>1340</sup>

Knighon, Nan – *Zusätzliche Liedtexte Rudolf*

Als Absolventin der Harvard University sowie des Sarah Lawrence College und der Boston University verfügt Nan Knighon über eine fundierte Ausbildung. Sie wird im Jahr 1999 für *Saturday Night Fever* am West End mit dem Laurence Olivier-Award in der Kategorie „Bestes Musical“ ausgezeichnet. Die Produktion läuft für zwei Saisonen auch am Broadway. Knighons Biographie ist geprägt von der Zusammenarbeit mit Frank Wildhorn: für *The Scarlet Pimpernel* erhält sie eine Tony-Nominierung, für *Camille Claudel* schreibt sie das Libretto. Außerdem schreibt sie Texte für *Rent*, *Paramour*, *Snapshots* sowie *Open House*. Weiters verfasst Nan Knighon Songtexte für Linda Eder, schreibt Gedichte und fotografiert.<sup>1341</sup>

Kolonovits, Christian – *Arrangements Wake up*

Kolonovits wird 1952 im burgenländischen Rechnitz geboren und erhält bereits im Alter von fünf Jahren Unterricht auf dem Klavier. Nach der Matura studiert er Klavier und Cello, aber auch Dirigieren und Komposition an der Musikhochschule in Wien. Bereits während seines Studiums spielt er als Barpianist und Studiomusiker mit verschiedenen Musikern. So arbeitet er in den folgenden Jahren mit beinahe allen österreichischen Größen zusammen, darunter STS, Rainhard Fendrich, Wolfgang Ambros und viele andere. Weiters arbeitet er als Komponist, Arrangeur sowie als Musikprouzent für die Drei Tenöre aber auch Vertreter der populäreren Musikkultur wie Boney M. oder DJ Bobo. Mit der Gruppe Scorpions entsteht *Acustica*. Er ist für das Wiener Burgtheater tätig, schreibt Musik für Film und Fernsehen und dirigiert am Wiener Raimund Theater.<sup>1342</sup> Im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts konzentriert er sich vornehmlich auf die Produktion symphonischer Musik. Daher arbeitet er mit den Wiener Symphonikern, den Berliner Philharmonikern, dem Radio Symphonie Orchester und vielen weiteren international renommierten Orchestern zusammen. Seit 2004 hat er die Künstlerische Leitung des Festivals „Vox Panonnica“ inne und arrangiert im selben Jahr die Musik für *Romeo und Julia* am Raimund Theater. Es entstehen für die Vereinigten Bühnen Wien Arrangements für *Die Weberischen* sowie für *Die Habsburgischen* im Jahr 2007.<sup>1343</sup>

Kunze, Michael – *Autor Elisabeth, Tanz der Vampire, Mozart!, Rebecca, deutsche Übersetzung Barbarella*

Michael Kunze wird am 1943 in Prag geboren und studiert Rechtswissenschaften, Philosophie und Geschichte. Doch er verharret nicht in seinem erlernten Metier, sondern macht sich mit

<sup>1338</sup> Vgl. <http://www.wien.gv.at/vtx/vtx-rk-xlink?SEITE=020041115013>

<sup>1339</sup> Vgl. <http://www.diemedien.at/das-buch/klausnitzer-rudi> sowie <http://www.wien.gv.at/vtx/vtx-rk-xlink?SEITE=020041115013>; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Barbarella. 2004, o.S.

<sup>1340</sup> Vgl. <http://www.wien.gv.at/vtx/vtx-rk-xlink?SEITE=020041115013>

<sup>1341</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rudolf. 2009, o.S.

<sup>1342</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Wake up. 2. Auflage, 2003, o.S.

<sup>1343</sup> Vgl. <http://www.kolonovits.com>

Texten für deutsche Schlager sehr bald einen Namen. Als Beispiel sei „Griechischer Wein“ von Udo Jürgens genannt.<sup>1344</sup> Bereits in jungen Jahren trifft er auf den Komponisten Sylvester Levay, mit dem er gemeinsam den Grammy-Hit „Fly Robin Fly“ schreibt.<sup>1345</sup> Im darauf folgenden Jahrzehnt bearbeiten die beiden Werke von Stephen Sondheim und Andrew Lloyd Webber und verhelfen diesen damit zum Erfolg auf den deutschsprachigen Bühnen. Kunze übersetzt in diesem Zusammenhang *A Chorus Line*, *Cats*, *Das Phantom der Oper*, *Der Glöckner von Notre Dame*, *Der Kleine Horrorladen*, *Der König der Löwen*, *Evita* sowie das ABBA-Musical *Mamma Mia!*<sup>1346</sup> Daneben schreibt Michael Kunze die historischen Fachbücher *Straße ins Feuer*<sup>1347</sup> und *Der Freiheit eine Gasse*<sup>1348</sup>. In Kooperation mit Sylvester Levay entstehen ab den 90er Jahren die Musicals *Elisabeth*, *Hexen Hexen*<sup>1349</sup>, *Mozart!*<sup>1350</sup> und *Rebecca*<sup>1351</sup>. Gemeinsam mit dem amerikanischen Komponisten Jim Steinman entsteht *Tanz der Vampire*.<sup>1352</sup> Der Musicalesperte Wolfgang Jansen bezeichnet Kunze als zweifellos „(...) wichtigste[n] Autor im deutschsprachigen Musicaltheater“, dem es zu verdanken sei, „(...) dass originär deutschsprachige Werke Laufzeiten erreichen könn[t]en, die [mit] denen der besten Broadway- und Westend-Erfolge vergleichbar [seien] (...)“.<sup>1353</sup> Vor allem Kunzes qualitativ hochwertige Arbeit ver helfe der Stadt Wien zu ihrem großartigen Musicalimage, meint Jansen.<sup>1354</sup>

Kupfer, Harry – Regie *Elisabeth*

Harry Kupfer wird 1935 in Berlin geboren und bereits im Jahr 1958 feiert er sein Regiedebüt. Der Opernregisseur wird 1978 durch die *Fliegender Holländer*-Inszenierung in Bayreuth international bekannt. Ebenso mit der zehn Jahre darauf folgenden Inszenierung des *Ring der Nibelungen* sorgt er dort für Furore. Auch der spätere *Elisabeth*- und *Mozart!*-Kostümbildner Reinhard Heinrich sowie der Bühnenbildner Hans Schavernoch wirken an dieser Inszenierung mit.<sup>1355</sup> Obwohl Kupfer gerne Einladungen zu Regiearbeiten rund um den Erdkreis annimmt, bleibt er dennoch zumeist einem festen Haus verbunden. Von 1982 bis 2002 arbeitet er an der Komischen Oper in Berlin. *Elisabeth* ist Kupfers erste Musicalinszenierung, der sieben Jahre später *Mozart!* folgen soll.<sup>1356</sup>

Leveaux, David – Regie *Rudolf*

Leveaux wird 1958 in Großbritannien geboren<sup>1357</sup> und studiert Anglistik und Englische Literatur in Manchester. Als Regisseur von Musicals, Schauspieltheater sowie Oper macht er sich sehr bald international einen Namen, so inszeniert er beispielsweise in Tokio *Nora – ein Puppenheim* oder am Broadway *Cyrano*.<sup>1358</sup> Einige Tony-Awards küren sein umfassendes

<sup>1344</sup> Er erhält als Liedtexter mehr als fünfzig Goldene Schallplatten und zahlreiche weitere internationale Auszeichnungen.

<sup>1345</sup> Vgl. Back-Vega, 1992, a.a.O., S. 300

<sup>1346</sup> Bei der Übersetzung der Bühnenwerke ist es Kunze vor allem wichtig, „(...) hinter dem Original unbemerkt zu bleiben; er war der Meinung dann seine Aufgabe am besten zu erfüllen, wenn es ihm gelänge, die Sprachbarriere zwischen dem Original und den Zuschauern so zu überbrücken, dass diese den Eindruck haben, das Original zu sehen.“ Sonderhoff / Weck, 1986, a.a.O., S. 241

<sup>1347</sup> 1982

<sup>1348</sup> 1990

<sup>1349</sup> 1991 in Heilbronn uraufgeführt;

<sup>1350</sup> Premiere 1999 im Theater an der Wien. Siehe Kapitel *Mozart!*.

<sup>1351</sup> Welturaufführung 2006 im Wiener Raimund Theater.

<sup>1352</sup> Siehe Kapitel *Tanz der Vampire*. Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Elisabeth*. 1993, 2. Auflage, o. S.; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): *Elisabeth*. DVD – Beiheft. 2003, o. S.; <http://www.storyarchitekt.com/kontakt/docs/mk-bio-extended.pdf>

<sup>1353</sup> Jansen, 2008, a.a.O., S. 235

<sup>1354</sup> Vgl. ebenda, S. 235

<sup>1355</sup> Vgl. Rommel, a.a.O., S. 83f

<sup>1356</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg) Programmheft *Elisabeth*. 2. Auflage, 2004, o.S: Vereinigte Bühnen Wien (Hg): *Elisabeth*. DVD – Beiheft. 2003, o. S.

<sup>1357</sup> Vgl. <http://www.filmreference.com/film/67/David-Leveaux.html>

<sup>1358</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Rudolf*. 2009, o.S.

Schaffen für den Broadway.<sup>1359</sup> Auch in London sind viele seiner Inszenierungen anzutreffen. Im Bereich der Oper sind vor allem seine *Hochzeit des Figaro* sowie die *Salome* an der English National Opera hervorzuheben. Im Jahr 1993 gründet Leveaux das „Theatre Project Tokyo“, für welches er als Künstlerischer Berater fungiert.<sup>1360</sup>

Levay, Sylvester – Komponist *Elisabeth, Mozart!, Rebecca*

Der 1945 in Ungarn geborene Komponist verbringt viele Jahre seines Lebens in Deutschland und Los Angeles. In den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts komponiert und arrangiert er für eine Vielzahl von europäischen Orchestern und schreibt ebenso Lieder für Größen wie Elton John, Donna Summer, Udo Jürgens oder Katja Ebstein. Auch Filmmusik gehört zu seinem Schaffen, weswegen er im Jahre 1980 nach Amerika zieht und dort bis zum Ende des Jahrtausends mehr als hundert Fernseh- und Spielfilmproduktionen musikalisch unterstützt. Zu seinen Musikkompositionen zählen neben *Elisabeth, Rebecca* und *Mozart!* noch *Hexen Hexen* sowie *Marie Antoinette*.<sup>1361</sup>

Maaßen, Hendrik – *Sound Design Rebecca, Rudolf*

Als Musiker und freischaffender Tontechniker begeistert sich Hendrik Maaßen seit seiner Tournee mit *West Side Story* für das Musiktheater. So arbeitet er in den folgenden Jahren für viele Musicals wie *Das Phantom der Oper* oder *Sunset Boulevard* als Tontechniker und betätigt sich bei einigen bereits als Supervisor. Diese Funktion führt er seither in Produktionen auf dem ganzen europäischen Kontinent aus. Außerdem entwirft er die Tonanlagen von Theaterräumlichkeiten und Unterhaltungsbereichen vieler AIDA-Kreuzfahrtschiffe, betreut die Panasonic-Tonsysteme bei Olympischen Spielen oder beim Deutschen Kirchentag.<sup>1362</sup>

Margoshes, Steve – *Orchestrierung Tanz der Vampire*

Margoshes' Karriere ist geprägt von dem Musical *Fame*. Er orchestriert und dirigiert die Filmfassung und komponiert die Bühnenversion. In Kooperation mit Jim Steinman entsteht der Film *A Small Circle Of Friends*, bei dem Steve Margoshes nicht nur orchestriert und dirigiert, sondern auch selbst das Klaviersolo spielt. Außerdem komponiert er Filmmusik für ABC- und NBC-Produktionen. Im Bereich des Musicals orchestriert er Werke wie *Tommy, Aida* oder *Lestat*.<sup>1363</sup>

Murphy, Jack – *Buch und Liedtexte Rudolf*

Als Liedtexter und Autor zugleich sind Jack Murphys Projekte weit verstreut. In Kooperation mit Frank Wildhorn entstehen einige Texte für Linda Eder. Gemeinsam mit Mary Bracken Phillips komponiert er *Silver Dollar*, in Zusammenarbeit mit Frank Wildhorn und Gregory Boyd schaffen sie *Civil War*, für dessen Liedtexte Jack Murphy eine Tony-Nominierung erhält. An der Musicalproduktion des Stückes *Swing* ist er mit zwei Songs beteiligt.<sup>1364</sup> In der Folge schreibt er wieder gemeinsam mit Wildhorn das Musical *Zelda*, welches die Biographie des amerikanischen Autors F. Scott und Zelda Fitzgerald thematisiert. Weiters entsteht eine Neuinterpretation von *Carmen* – das Musical wird 2008 in Prag uraufgeführt. Im Jahr 2006

---

<sup>1359</sup> Vgl. Niederauer, Martin R.: Kronprinz zweier Welten. *Bühne 2/2009*, S. 16

<sup>1360</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rudolf. 2009, o.S.

<sup>1361</sup> Ebenso die deutschsprachige Fernsehserie „Medicopter 117“ verdankt Levay ihre Filmmusik. Vgl. Rommel, a.a.O., S. 22ff; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg) Programmheft Elisabeth. 2. Auflage, 2004, o.S.; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Elisabeth. DVD – Beiheft. 2003, o. S.; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rebecca. 2006, o.S.

<sup>1362</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rebecca. 3. Auflage, 2008, o.S. sowie <http://www.kultur freak.de/Musical/Rebecca/rebecca.html>

<sup>1363</sup> Vgl. <http://www.stevemargoshes.com/steveMargoshes.html>

<sup>1364</sup> Vgl. <http://www.jackmurphymusic.com/jackmurphy/Biography.html> sowie Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rudolf. 2009, o.S.

wird bereits ihr gemeinsames „Kind“ *Rudolf – The Last Kiss* in Budapest aufgeführt, ehe es im Februar 2009 unter einem etwas geänderten Titel nach Wien kommt.<sup>1365</sup>

O’Connell, John – *Choreographie Rudolf*

Der weltberühmte Choreograph arbeitet gleichermaßen für Film, Fernsehen und Bühne. Besonders erfolgreich sind die von ihm einstudierten Filme *Moulin Rouge*, *Shall we Dance*, *Enchanted* oder *Strictly Ballroom*. O’Connell choreographiert die Musicals *The Emerald Room*, *Dingo Girl*, *Burger Brain*, *Keating!* sowie *Risky Lunar Love*, außerdem schafft er die Choreographien für die Tournées von *Rocky Horror Show* oder *South Pacific*. Auch Opern und Werke des Schauspiels werden von ihm einstudiert. Außerdem arbeitet John O’Connell für Variété und Kabarett und produziert seine eigene Tanzshow „Mr. Cha Cha says Dance“, die vielen Menschen gleichzeitig das Tanzen beibringen soll.<sup>1366</sup>

Ortel, Sven – *Video Design Rebecca*

Der Kölner ist zunächst als Filmbeleuchter und Lichtgestalter tätig.<sup>1367</sup> Sein Lighting Design-Studium führt ihn nach London, wo er sich 2001 der Firma Mesmer anschließt und sich vor allem für digitale Technologien im Theater interessiert.<sup>1368</sup> Seither schafft er Designs für internationale Produktionen in den Bereichen Schauspiel, Oper, Musical und Tanz.<sup>1369</sup>

Parsons, Alan – *Sound Freudiana*

Alan Parsons wird 1948 in London geboren. Schon früh spielt er Klavier, Gitarre und Flöte, später interessiert er sich eher für das Geschehen hinter der Bühne. In den Londoner Abbey Road Studios erlernt er sein Metier und darf dem Toningenieur bei den Tonaufnahmen der Alben *Abbey Road*<sup>1370</sup> und *Let It Be*<sup>1371</sup> von den Beatles assistieren. Erfolgreich und bekannt wird er durch die Zusammenarbeit mit Pink Floyd – vor allem das Album *Dark Side of the Moon*<sup>1372</sup> verhilft ihm zu seinem Durchbruch. In den folgenden Jahren arbeitet er für Musiker wie John Miles, Steve Harley, Al Stewart oder Pilot als Toningenieur. Zu dieser Zeit lernt er den Rechtsanwalt Eric Woolfson kennen, der ihn in juristischen Belangen vertritt aber ihn ebenso mit neuen künstlerischen Ideen versorgt. Gemeinsam bearbeiten sie 1976 verschiedene Geschichten Edgar Allan Poes und entwickeln – in Zusammenarbeit mit diversen Gastmusikern – unter dem Namen „The Alan Parsons Project“ das Album *Tales of Mystery and Imagination*. Ihr Song *Lucifer*<sup>1373</sup> landet 1979 in Deutschland sogar unter den Top-10. Seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts tendiert er immer mehr zu elektronischer Musik. Auch in der Filmmusik fasst er Fuß, als Toningenieur und Produzent wirkt er bei *Der Tag des Falken*<sup>1374</sup> von Richard Donner mit.<sup>1375</sup> *Freudiana* ist sein erstes Werk im Bereich Theater.<sup>1376</sup>

Pichler, Herbert – *Musikalische Leitung und Einstudierung Barbarella*

Geboren in Linz, studiert Herbert Pichler zunächst am Bruckner Konservatorium Orgel und Klavier, bevor er nach Graz geht um dort Klavier, Klassik, Jazz und Arrangement zu studieren. Er schließt sein Studium 1988 ab und ist in den folgenden Jahren als Arrangeur, Musiker und

---

<sup>1365</sup> Vgl. <http://www.jackmurphymusic.com/jackmurphy/Biography.html>

<sup>1366</sup> Vgl. <http://www.cinema.com/people/009/009/john-oconnell/index.phtml> sowie Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rudolf. 2009, o.S.

<sup>1367</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rebecca. 3. Auflage, 2008, o.S.

<sup>1368</sup> Vgl. <http://www.svenortel.com/index.php?page=career--biography>

<sup>1369</sup> Vgl. [http://www.mesmer.co.uk/people/Sven\\_Ortel/](http://www.mesmer.co.uk/people/Sven_Ortel/)

<sup>1370</sup> 1969

<sup>1371</sup> 1970

<sup>1372</sup> 1973

<sup>1373</sup> Er entstammt dem Album *Eve*.

<sup>1374</sup> *Ladyhawke*

<sup>1375</sup> <http://www.theavenueonline.info/site1/tao1.htm>;

<http://www.alanparsonsmusic.com/bio.php>

<sup>1376</sup> Vgl. Brixler, a.a.O., S. 17f; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Freudiana. 1990, o.S.

Musikalischer Leiter unter anderem auch für die VBW tätig. Weiters komponiert er für Radio und Fernsehen – für ORF und ZDF – arbeitet für die Wiener Symphoniker, das Radiosymphonieorchester und Größen wie Harald Juhnke als Studiomusiker und gemeinsam mit Künstlern wie Plácido Domingo oder Harry Belafonte live. Im Jahr 1995 erhält er einen Lehrauftrag an der Universität für Musik und darstellende Kunst.<sup>1377</sup>

Polanski, Roman – *Regie Tanz der Vampire 1997*

Polanski wird 1933 als Sohn eines polnischen Vaters und einer russischen Mutter in Paris geboren und wächst in Polen auf. Während des Krieges wird seine Familie ins Konzentrationslager gebracht, wo seine Mutter stirbt. Roman Polanski kann fliehen und bei verschiedenen polnischen Familien unterkommen.<sup>1378</sup> Er studiert in Krakau an der Kunsthochschule und in Lodz an der Filmhochschule. Im jugendlichen Alter von 14 Jahren tritt er erstmals auf der Bühne und im Radio auf, wenig später auch in Filmen wie beispielsweise *Generation* von Andrej Wajda. Er ist 25 Jahre alt, als er seine ersten Kurzfilme dreht.<sup>1379</sup> *Knife in the Water* ist sein erster Spielfilm im Jahr 1962 und wird für den Oscar als bester ausländischer Film nominiert. In den nächsten Jahren folgen einige Filme und Auszeichnungen, darunter auch *The Fearless Vampire Killers*. Das Hollywooddebüt gibt Roman Polanski 1968 mit *Rosemary's Baby*.<sup>1380</sup> Mit Jack Nicholson dreht er *Chinatown*, der elf Academy Awards-Nominierungen erhält und für das beste Drehbuch ausgezeichnet wird. Auch viele seiner folgenden Filme – darunter *Piraten*, *Die neun Pforten* und *Der Pianist* – werden mit großen Preisen gerühmt. 1999 wird er in die Académie des Beaux-Arts aufgenommen. Er inszeniert Bergs *Lulu*, *Rigoletto* von Verdi sowie *Les Contes d'Hoffmann* und tritt selbst als Schauspieler in Stücken wie *Amadeus* von Peter Shaffer oder Kafkas *Verwandlung* auf, was sein Allroundtalent zum Beweis stellt.<sup>1381</sup>

Reed, Michael – *Musical Supervision, Vokal- und Tanzarrangements Tanz der Vampire*

Bei zahlreichen Westend-Produktionen wie *Barnum* oder *Phantom Of The Opera* hat Michael Reed die Musikalische Leitung über. Als Musical Supervisor ist er für internationale Produktionen von Webber-Musicals verantwortlich.<sup>1382</sup> Er dirigiert als Gast zahlreiche renommierte Orchester, sowie auch die Studioaufnahmen des Webber-Musicals *Phantom Of The Opera*, José Carreras' Platte „Passion“ sowie „Time to Say Goodbye“ von Sarah Brightman und Andrea Bocelli. Als Komponist schafft er Filmmusik und arrangiert für die Show *Holiday on Ice*. Michael Reed komponiert gemeinsam mit Jim Steinman das 2002 in Stockholm uraufgeführte Musical *Garbo*. Für das Stück *Les enfants du paradis* erhält er den Vivian-Ellis-Preis.<sup>1383</sup>

Richter, Caspar – *Musikalische Leitung und Einstudierung*

1944 als Sohn eines Lübecker Pastors geboren, studiert Caspar Richter Orgel und Klavier. Er schließt das Hamburger Konservatorium in Dirigieren, Schlagzeug und Klavier ab und kann bereits 1969 als Assistent Lorin Maazels und als Korrepetitor an der Deutschen Oper Berlin arbeiten, bis er drei Jahre nachher sogar Musikdirektor wird. Diesen Posten hat er bis 1973 inne. Ab dem Beginn des Jahres 1982 steht Richter dem Berliner Festival als Künstlerischer Direktor zur Verfügung. Er konzentriert sich in seinem Metier zunächst auf Offenbach-Operetten sowie deren neueren Fassungen. In Zusammenarbeit mit wichtigen Orchestern wie den Berliner Philharmonikern oder dem Berliner Rundfunk Symphonie Orchester erlangt Caspar Richter allmählich seinen Ruf. Wien wird für ihn schon ab 1982 bedeutend: hier wird er zunächst als Gastdirigent<sup>1384</sup> an die Staatsoper geholt, im Jahr darauf wird er zum Dirigent

<sup>1377</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Barbarella. Wien, 2004, o.S.

<sup>1378</sup> Vgl. <http://www.biography.com/articles/Roman-Polanski-9443411>

<sup>1379</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Tanz der Vampire. 2009, o.S.

<sup>1380</sup> Vgl. <http://www.biography.com/articles/Roman-Polanski-9443411>

<sup>1381</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Tanz der Vampire. 2009, o.S.

<sup>1382</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Tanz der Vampire. 3. Auflage, 1999

<sup>1383</sup> Vgl. <http://www.stage-entertainment.de/musicals/ich-war-noch-niemals-in-new-york/artists/michael-reed.html>

<sup>1384</sup> Er wechselt gemeinsam mit Lorin Mazeel an die Wiener Staatsoper.

ernannt. Seit 1987 ist er mit Pausen Musikdirektor an den Vereinigten Bühnen Wien, doch von 1991 an trifft man ihn auch in der Brünner Philharmonie an, wo er 2002 zum ständigen Dirigenten wird. Außerdem arbeitet er immer wieder als Gastdirigent mit hervorragenden Orchestern zusammen und erhält für seine Tätigkeit Auszeichnungen.<sup>1385</sup>

Ryan, Richard – Tondesign *Tanz der Vampire*, *Tondesign Barbarella*

Ryan beginnt zunächst selbst als Darsteller im Musical *Phantom der Oper*, ehe er als Sounddesigner an Inszenierungen wie *Evita*, *Show Boat* oder *Sunset Boulevard* mitwirkt. Bei den Vereinigten Bühnen Wien ist er als Tondesigner für *Tanz der Vampire* anzutreffen und geht mit dieser Show nach Deutschland und an den Broadway. Für *Barbarella* kehrt er nach Wien zurück.<sup>1386</sup>

Sayers, Denni – *Choreographie Rebecca*

Im Bereich der Opernchoreographie ist Denni Sayers an der Spitze zu finden. Sie macht zunächst eine Ausbildung zur Tänzerin in London und wird dann Gillian Lynnes Assistentin. In den folgenden Jahren choreographiert sie unter anderem *Cabaret*, *Little Shop Of Horrors*, *Chicago* und die Uraufführung von *Some One Like You* oder *Napoleon*. Sayers arbeitet vornehmlich mit Regisseuren wie Peter Stein, Francesca Zambello oder Nikolaus Lehnhoff zusammen, wobei diverse Opernchoreographien<sup>1387</sup> namhafter Komponisten<sup>1388</sup> entstehen. Sie arbeitet neben vielen anderen Häusern an der English National Opera, am Zürcher Opernhaus, an der Houston Grand Opera, der New Israeli Opera, bei den Salzburger und Bregenzer Festspielen, außerdem auch für die BBC. Ebenso als Regisseurin betätigt sie sich. So in Toronto, wo sie *Tosca* inszeniert, oder *West Side Story* in Israel.<sup>1389</sup>

Scharnberg, Kim– *Orchestrierung Rudolf*

Das amerikanische Multitalent Kim Scharnberg betätigt sich als Komponist, Dirigent, Arrangeur und Produzent und arbeitet für Künstler wie beispielsweise Linda Eder. Aufgewachsen in einem überaus musikalischen Haushalt, lernt er früh die verschiedensten musikalischen Richtungen zu schätzen und bildet so die Basis für sein Schaffen. So spielt er selbst im Orchester, schreibt Musik für Film und Werbung, arrangiert und orchestriert Broadwaymusicals wie *Jekyll & Hyde*, *The Scarlett Pimpernell* oder *The Civil War*.<sup>1390</sup>

Schavernoch, Hans – *Bühnenbild Freudiana, Elisabeth, Mozart!*

Der oberösterreichische Bühnenbildner wird 1945 geboren. Er studiert an der Akademie für Angewandte Kunst und arbeitet anfangs einige Jahre an deutschen und österreichischen Bühnen. Ab dem Jahr 1983 ist er freischaffender Bühnenbildner für alle namhaften Häuser der Welt, wie beispielsweise die Bayrische Staatsoper München, die Wiener Staatsoper aber auch die Opéra de Paris oder die New Yorker Metropolitan Opera. Schavernoch entwirft auch Bühnenbilder für die Genres Schauspiel, Tanztheater und Musical. An der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz hat er eine Professur über, ebenso am Wiener Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften, wo er als Lehrbeauftragter jungen Menschen seine Kunst näherbringt.<sup>1391</sup>

---

<sup>1385</sup> Vgl. <http://www.arskonzert.cz/de/umelci/?id=187&iClanek=1>; Vgl. <http://www.mkv-ev.de/index.htm?caspar.htm> sowie Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rebecca. 2006, o.S.; Vgl. Brixel, a.a.O., S.19

<sup>1386</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Barbarella. 2004, o.S.

<sup>1387</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rebecca. 3. Auflage, 2008, o.S.

<sup>1388</sup> Vgl. <http://sfopera.info/artistbio.asp?castcrewid=419>

<sup>1389</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rebecca. 3. Auflage, 2008, o.S.

<sup>1390</sup> Vgl. <http://kimscharnberg.com/kimHi.html>

<sup>1391</sup> [http://www.opernhaus.ch/d/kuenstler/kuenstler\\_detail.php?bioID=81995](http://www.opernhaus.ch/d/kuenstler/kuenstler_detail.php?bioID=81995)

[http://www.bayerische.staatsoper.de/309-aWQ9MTczOQ~~popups~k\\_biographie.html](http://www.bayerische.staatsoper.de/309-aWQ9MTczOQ~~popups~k_biographie.html); Vgl. Brixler, a.a.O., S. 19; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Freudiana. 1990, o.S.

Schoots, Koen – *Arrangements, zusätzliche Orchestrierung und Musical Supervision Rudolf*

Der niederländische Musiker studiert Klavier, Gesang und Dirigieren in Maastricht und beginnt seine Laufbahn als Korrepetitor am Landestheater Linz. In Klagenfurth wird er später Korrepetitor mit Verpflichtung zum Dirigieren<sup>1392</sup> 1992 wird er zum Musikdirektor der deutschsprachigen *Cats*-Produktion ernannt und ist seither ein häufig genannter Name im Genre Musical. Auf Frank Wildhorn trifft Schoots erstmals bei *Jekyll & Hyde* in Bremen – seither ist er sein Supervisor in Europa und darf hier die Premieren von *Dracula*, *The Scarlet Pimpernel* sowie der Budapester *Rudolf*-Produktion dirigieren. Außerdem orchestriert und arrangiert er Wildhorns neue Musicals wie *Carmen* in Prag oder *Der Graf von Monte Christo* in St. Gallen. Als Gastdirigent der Komischen Oper Berlin sowie an der Düsseldorfer Deutschen Oper am Rhein kommt er mit anderen Genres in Kontakt, ebenso als Dirigent des St. Margarethener Opernfestivals.<sup>1393</sup>

Sengstschmid, Julia – *Übersetzung Buch und Produktionsdramaturgie Rudolf*

Die studierte Psychologin sammelt Theatererfahrung als Regieassistentin unter anderem am Wiener Burgtheater. Gemeinsam mit Michael Ronzoni liefert sie die deutsche Übersetzung des Musicals *Romeo & Julia* im Raimund Theater. Für *Frühlingserwachen* im Ronacher verfasst Sengstschmid die Dialoge.<sup>1394</sup> Julia Sengstschmid arbeitet als Dramaturgin und Übersetzerin bei den Vereinigten Bühnen Wien.<sup>1395</sup>

Spoerli, Heinz – *Choreographie Freudiana*

Der 1940 in Basel geborene Choreograph wird mit 20 Jahren am Ballett seiner Heimatstadt engagiert, ehe er 1963 an die Deutsche Oper Köln kommt. In den folgenden Jahren ist er als Solotänzer in Kanada (Royal Winnipeg Ballet, Les Grands Ballets Canadiens) sowie in Basel tätig. 1971 kehrt er in die Schweiz zurück – nach Genf. Hier feiert er sein Debüt als Choreograph. 1973 wird er Ballettdirektor in Basel, zwischen 1991 und 1996 übt er diese Funktion an der Deutschen Oper am Rhein aus, danach am Opernhaus Zürich. Außerdem ist er seit 2001 ebenso Intendant von *Basel tanzt*. Zwischenzeitlich gastiert er oft in Düsseldorf, Berlin, Stuttgart, Wien, Paris, Mailand und Helsinki.<sup>1396</sup>

Steinman, Jim – *Musik Tanz der Vampire*

Jim Steinman wird 1948 in New York geboren. Nach dem Studium am Amherst College bringt ihn Joe Papp – von seinem Rock-Epos *Dream Engine* begeistert – zunächst an dessen Public Theatre. In der siebenjährigen Kooperation entsteht das Musical *More Than You Deserve*.<sup>1397</sup> Bei einer Audition trifft er auf den Sänger Meat Loaf, ihr erstes Album *Bat Out Of Hell* aus dem Jahr 1977 wird zum besten Debütalbum und zweitmeistverkauften Album überhaupt. Auch Nummer II und III dieser Serie sind international überaus erfolgreich. Jim Steinman komponiert eine Riege an bekannten Hits, beispielsweise seien hier nur „Total Eclipse Of The Heart“ oder „I’d Do Anything For Love (But I Won’t do That)“ genannt. Auch als Musikproduzent ist er tätig, so für Céline Dions Album „Falling Into You“ 1996, für welches er einen Grammy erhält. Sein selbst gesungenes Album *Bad For Good* erreicht Platinstatus.<sup>1398</sup> Steinman ist Präsident des Labels Ravenous Entertainment und komponiert außerdem Filmmusik für *The Mask Of Zorro*, *Footloose* und andere Filme. Im Bereich des Theaters arbeitet er neben *Tanz der Vampire* auch an Andrew Lloyd Webbers Musical *Whistle Down*

<sup>1392</sup> Vgl. <http://www.operkoeln.com/kuenstler/39911221/>

<sup>1393</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Rudolf. 2009, o.S.

<sup>1394</sup> Vgl. ebenda

<sup>1395</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Pressemappe Frühlings Erwachen, Online-Version

<sup>1396</sup> [http://www.spoerli.ch](http://www.spoerli.ch;); Vgl. Brixler, a.a.O., S. 18; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Freudiana. 1990, o.S.

<sup>1397</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft Tanz der Vampire. 2009, o.S. sowie <http://www.dramamusicals.de/people/jim-steinman-bio.php>

<sup>1398</sup> Vgl. <http://www.jimsteinman.com/bioinfo.htm>

*The Wind*, für welches er die Liedtexte verfasst. Im Moment beschäftigt er sich mit der Entwicklung einer spektakulären *Bat Out Of The Hell-Show*.<sup>1399</sup>

Stewart, Dave – *Komponist Barbarella*

Das Allroundtalent ist für seine Musikproduktionen, Filme und Fotografien gleichermaßen bekannt, denn er ist in all diesen Bereichen überaus erfolgreich. Gemeinsam mit Annie Lennox – seiner „Eurythmics“-Partnerin – wird er im Jahr 1999 aufgrund der 25 erfolgreichen Jahre und vierzig Millionen verkauften Alben mit dem Britischen Preis für das Lebenswerk ausgezeichnet. Er zählt zu den wichtigsten englischen Musikproduzenten und arbeitet daher mit internationalen Musikgrößen zusammen. Nicht nur einmal wird er als „Bester Produzent“, „Bester Songwriter“ geehrt, nicht nur einen Grammy oder einen MTV Video Award darf er entgegen nehmen, sondern deren Zahl ist groß. Zu seinen Partnern gehören Mick Jagger oder Jon Bon Jovi ebenso wie Bono oder Gwen Stefani. In der Filmindustrie schreibt er Musik für Paul Verhoeven, Robert Altman oder Ted Demme. Gemeinsam mit Paul Allen – einem Microsoft-Mitbegründer etabliert Dave Stewart 2003 mit „The Hospital“ ein Multimedia-Kreativzentrum im Covent Garden Londons.<sup>1400</sup>

Vanstone, Hugh – *Lichtdesign Tanz der Vampire*

Vanstone ist mit mehr als 150 Produktionen am Broadway und in England einer der führenden Lichtdesigner. Drei Laurence Olivier-Awards zählt er sein Eigen.<sup>1401</sup> Rund um den Kontinent sind seine Lichtdesigns in bedeutenden Opern-, Ballett- und Schauspielproduktionen aber eben auch Musicals anzutreffen.<sup>1402</sup> Hier kriecht er das Licht unter anderem für *Pacific Overtures* am Donmar Theatre, *Tanz der Vampire* in Wien und Oberhausen, *Boeing, Boeing* am Broadway und in London oder *Monty Python's Spamlot*, das auf zahlreichen renommierten Bühnen der Welt zur Aufführung gebracht wird.<sup>1403</sup>

Voller, Andrew – *Lichtdesign Elisabeth 2003, Rebecca*

Voller ist für zahlreiche führende Lichtdesigner im Musicalbereich tätig, ehe er selbst ausführender Lichtdesigner wird. Er konzipiert das Licht für Musicals wie *Tanz der Vampire* in Wien, Hamburg und Stuttgart, *Cyberjam* und *Napoleon* in London oder *Kat And The King* am Broadway. Auch einige Theaterinszenierungen entstehen mit seinem Lichtdesign.<sup>1404</sup> Mit den Vereinigten Bühnen Wien kommt er zum ersten Mal bei *Hair* in Kontakt, außerdem „beleuchtet“ er die Elisabeth-Neuinszenierung 2003 und *Romeo & Julia*.<sup>1405</sup>

Weck, Peter – *Regie Freudiana*

Geboren 1930 in Wien, trifft Peter Weck als Wiener Sängerknabe schon früh auf die Welt der Musen. Die Ausbildungen an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst sowie am Max-Reinhardt-Seminar erlauben es ihm, als Schauspieler bald Fuß an führenden Häusern zu fassen. So ist er lange Zeit Burgtheaterschauspieler, gastiert bei den Salzburger Festspielen, am Hamburger Schauspielhaus sowie an den Münchner Kammerspielen. Ebenso als Regisseur wagt er erste Versuche. In den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts beginnt seine Filmkarriere, wo er unter anderem auch in der berühmten *Sissi-Trilogie*<sup>1406</sup> zu sehen ist und mit zahlreichen

---

<sup>1399</sup> Vgl. <http://www.jimsteinman.com/bioinfo.htm>; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Tanz der Vampire*. 2009, o.S.; Vgl. <http://www.dramamusicals.de/people/jimsteinman-bio.php>

<sup>1400</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Barbarella*. 2004, o.S.; Vgl. [http://madeinatlantis.com/filmmakers/dave\\_stewart\\_bio.htm](http://madeinatlantis.com/filmmakers/dave_stewart_bio.htm)

<sup>1401</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Tanz der Vampire*. 2009, o.S.

<sup>1402</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Tanz der Vampire*. 3. Auflage, 1999

<sup>1403</sup> Vgl. [http://broadwayworld.com/bwidb/people/Hugh\\_Vanstone/](http://broadwayworld.com/bwidb/people/Hugh_Vanstone/)

<sup>1404</sup> Vgl. <http://www.kulturfreak.de/Musical/Rebecca/rebecca.html>

<sup>1405</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Rebecca*. 3. Auflage, 2008

<sup>1406</sup> Als Erzherzog Karl-Ludwig;

Preisen<sup>1407</sup> ausgezeichnet wird. 1983 übernimmt er die Leitung des Theaters an der Wien, wo er es sich zur Aufgabe macht, das Musical in Wien fester zu verankern. Es gelingt ihm, die deutsche Erstaufführung von *Cats* nach Wien zu holen. 1987 wird ihm die Generalintendanz der Vereinigten Bühnen Wien übertragen. Drei Jahre später führt er die Regie der ersten eigenen Produktion – *Freudiana*.<sup>1408</sup>

#### Wildhorn, Frank – *Musik Rudolf*

Mit seinen Musicals *Jekyll & Hyde*, *The Scarlett Pimpernell* und *The Civil War* gelingt es Frank Wildhorn als erstem amerikanischen Komponist seit 25 Jahren, drei Shows gleichzeitig auf dem Broadway zu haben.<sup>1409</sup> Gemeinsam mit Leslie Bricusse schreibt er Songs für *Victor/Victoria* am Broadway, wo ebenso sein Werk *Dracula*<sup>1410</sup> gespielt wird. Seine Kompositionen werden mit zahlreichen internationalen Auszeichnungen gekürt.<sup>1411</sup> In den folgenden Jahren entstehen einige Musicals, die primär nicht für den Broadway gedacht sind. Dabei handelt es sich um *Carmen*, *Never Say Goodbye*, *The Count of Monte Christo*, *Cyrano de Bergerac*, *Tears From Heaven* sowie *Rudolf*. An amerikanischen Häusern entstehen *Wonderland*, *Bonnie and Clyde*, *Havana*, *Camille Claudel* und *Waiting For The Moon*. In vielen dieser Werke kooperiert Wildhorn mit Frank Murphy.<sup>1412</sup> Neben den Bühnenwerken komponiert er außerdem Songs für Künstler wie Whitney Houston, Liza Minelli, The Moody Blues und viele weitere Größen.<sup>1413</sup>

#### Williams, Willie – *Lichtdesign Barbarella*

Als Multimediaregisseur und -designer wird Williams vor allem mit den Arbeiten für U2, R.E.M. und David Bowie bekannt. Auf den *Barbarella*-Bühnenbildner Mark Fisher trifft er bei der Entwicklung des Musicals *We Will Rock You* zum ersten Mal. Die beiden arbeiten gemeinsam an einem Projekt der NASA. Die Zusammenarbeit mit La La La Human Steps, einer Tanzkompanie aus Kanada, gilt als sagenhaft, außerdem schafft er bekannte Installationen in den USA. Zahlreiche Auszeichnungen künden Willie Williams Können.<sup>1414</sup>

#### Winiewicz, Lida – *Co-Autorin, Deutsche Fassung Freudiana*

Lida Winiewicz-Lefèvre wird 1928 geboren. Sie studiert Englisch, Französisch, Italienisch sowie Gesang und übersetzt zunächst Werke von beispielsweise Graham Greene, Moravia oder Colette und bearbeitet Werke des Musiktheaters. Im Jahr 1960 entdeckt Stella Kadmon sie als Autorin für die Bühne. Stücke wie *Die Wohnung*, oder *Miami Murder Show* gehören zu ihren wichtigsten Werken. 1976 erhält sie den Adolf-Grimme-Preis, 1990 die Romy. Im selben Jahr wird das Musical *Freudiana* im Theater an der Wien aufgeführt. Das Drehbuch für die Wiederverfilmung von *Hofrat Geiger* mit Christiane Hörbiger und Peter Weck verfasst sie 1996. Seit dem Jahr 1986 lebt sie in Irland.<sup>1415</sup>

#### Woodroffe, Patrick – *Lichtdesign Rudolf*

Das britische Allroundtalent schafft Lichtdesigns für Musikshows, Theater- und Tanzaufführungen, Film und Fernsehen, aber auch in der Architektur bei besonderen

---

<sup>1407</sup> Peter Weck wird im Jahr 1980 zum Professor ernannt, zehn Jahre später wird er Kammerschauspieler.

<sup>1408</sup> Brixler, a.a.O., S.18; Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Freudiana*. 1990, o.S.

<sup>1409</sup> Vgl. <http://www.frankwildhorn.com/frank/>; Vgl. weiters Niederauer, Martin R.: *Kronprinz zweier Welten*. Bühne 2/09, S. 16

<sup>1410</sup> *Dracula* wird 2007 in Graz und in der Folge in verschiedenen europäischen und asiatischen Spielstätten aufgeführt.

<sup>1411</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Rudolf*. 2009, o.S.

<sup>1412</sup> Vgl. <http://www.frankwildhorn.com/frank/>

<sup>1413</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Rudolf*. 2009, o.S.

<sup>1414</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Barbarella*. 2004, o.S. sowie <http://www.wienerholding.at/event/mediaroom-news/id/1258>

<sup>1415</sup> <http://oe1.orf.at/highlights/55627.html>; Brixler, a.a.O., S.17; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Freudiana*. 1990, o.S.

Veranstaltungen und Preisverleihungen sind seine Arbeiten zugegen. Die Liste seiner Kunden ist lang und reicht von Vertretern der Rockmusik – wie AC/DC oder den Rolling Stones – über Tanzshows – wie *Lord of the Dance* in Las Vegas oder die *High School Musical*-Tour 2006 – bis zur Oper, wo er beispielsweise an der Wiener Staatsoper im Jahr 2001 *Roméo et Juliette* betreut. Außerdem sind seine Designs auch auf vielen Laufstegen der Welt zu bewundern und Patrick Woodroffe hält Vorlesungen über Lichtdesign in mehreren Ländern.<sup>1416</sup>

Woolfson, Eric – *Komponist, Liedtexter, Co-Autor Freudiana*

Der britische Rechtsanwalt, Musiker und Produzent Eric Woolfson wird 1945 in Glasgow geboren. Schon als Kind interessiert er sich für Musik und Komposition, mit 18 Jahren verdient er sich als Session-Pianist sein Zubrot. Der Produzent der Rolling Stones – Andrew Loog Oldham – beschäftigt ihn früh als Songwriter. Die Zusammenarbeit mit Alan Parsons unter dem Namen „The Alan Parsons Project“ ist ursprünglich als einmalige Sache geplant, doch der Erfolg des ersten Albums bringt die beiden dazu, bis zum Jahr 1987 noch neun weitere Alben zu produzieren. 1990 entwickeln sie gemeinsam das Musical *Freudiana*, doch es wird nicht erfolgreich, Woolfson und Parsons gehen im Streit auseinander. Dennoch produziert Woolfson weitere Musicals: *Gaudi*<sup>1417</sup>, *Gambler*<sup>1418</sup> sowie *Edgar Allan Poe*<sup>1419</sup>. Beide basieren auf Alben des „Alan Parsons Project“.<sup>1420</sup> Eric Woolfson erliegt am 2. Dezember 2009 seinem Krebsleiden.<sup>1421</sup>

Zambello, Francesca – *Regie Rebecca*

Die international anerkannte Regisseurin Francesca Zambello wird in Amerika geboren und verbringt ihre Jugend in Europa. Ihre Inszenierungen sind bald in zahlreichen renommierten, amerikanischen und europäischen Opernhäusern, Theatern sowie bei Festivals anzutreffen.<sup>1422</sup> Viele Auszeichnungen darf sie für ihre Arbeit in den Bereichen Musical, Oper und Schauspiel entgegen nehmen.<sup>1423</sup> In Sachen Oper inszeniert sie beispielsweise an der Metropolitan *Cyrano*, an der Washington Opera *Die Walküre*, in der Royal Albert Hall *La Bohème*, oder *Wilhelm Tell* an der Pariser Oper. Im Genre Musical entstehen unter ihrer Regie Stücke wie *Show Boat* in London, *West Side Story* in Bregenz oder Disney's *The Little Mermaid* am New Yorker Broadway. Außerdem ist sie Künstlerische Leiterin an der Oper in San Francisco.<sup>1424</sup>

---

<sup>1416</sup> Vgl. <http://www.patrickwoodroffe.com/resume.htm>

<sup>1417</sup> 1992

<sup>1418</sup> 1996

<sup>1419</sup> 2009

<sup>1420</sup> <http://www.theavenueonline.info/site3/ew-bio.htm>; Vgl. Brixler, a.a.O., S. 16; Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Freudiana*. 1990, o.S.

<sup>1421</sup> Vgl. <http://www.ericwoolfsonmusic.com/>

<sup>1422</sup> Vgl. Vereinigte Bühnen Wien (Hg): Programmheft *Rebecca*. 3. Auflage, 2008, o.S.

<sup>1423</sup> Vgl. <http://www.francescazambello.com/biography/index.html> sowie

<http://www.dramamusicals.de/people/francesca-zambello-bio.php>

<sup>1424</sup> Vgl. <http://www.francescazambello.com/biography/index.html>

## **Zusammenfassung**

Das Genre Musical entwickelt sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Amerika und hat seine Wurzeln im europäischen Unterhaltungstheater. Die drei Komponenten Tanz, Dialog und Musik bestimmen diese Gattung. Das Musical unterliegt stetiger Entwicklung und Veränderung, verharrt aber dennoch in der Harmoniewelt der Entstehungszeit. Schnell tun sich Zentren wie der Broadway in New York oder das West End in London hervor.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wird die Gattung allmählich in Österreich bekannt, muss jedoch – wie einst die Operette – mit schroffer Kritik von Seiten der Klassikanhänger kämpfen. Diese negative Einstellung ändert sich bis in die Gegenwart häufig nicht, da es vielerorts verabsäumt wurde und wird, sich mit dem neuen, amerikanischstämmigen Genus auseinanderzusetzen und man es daher (immer noch) mit Vorurteilen betrachtet. Es sei vor allem oberflächlich, wolle nur Profit einspielen, unkomplizierte Unterhaltung bieten und könnte es daher mit der Theater- und Opernkultur Wiens keineswegs aufnehmen.

Die Vereinigten Bühnen Wien – bestehend aus den Häusern Theater an der Wien, Ronacher und Raimund Theater – werden 1987 gegründet, um die Etablierung und Pflege des Musicals in Wien vorzunehmen. Für die Umsetzung dieser Pläne werden stets international namhafte Größen ausgewählt, um eine optimale Basis zu gewährleisten.

Ab 1990 entstehen eigene Produktionen, die den Vergleich mit den Werken aus London oder New York keineswegs scheuen müssen. Die Eigenproduktionen der Vereinigten Bühnen Wien zeichnen sich durch tiefgründige Intentionen auf allen visuellen und akustischen Ebenen aus. So werden Farben im Kostümbild bewusst gewählt, die Anordnung und Gestaltung des Bühnenbildes sowie die Choreographie einem höheren Sinn untergeordnet. Aus musikalischer Sicht bestimmt die Leitmotivtechnik das Wesen der VBW-Musicals. Auch textlich gesehen werden – vor allem in den Musicals von Michael Kunze – Leitmotive verwendet, die dem Publikum das Verständnis erleichtern. Kunze entwickelt in diesem Zusammenhang das „Dramamusical“-Modell, in dem Musik, Dialog und Tanz einander ergänzen und die Handlung vorantreiben.

Mit ihren qualitativen Darbietungen erringen die Vereinigten Bühnen Wien sehr schnell internationale Anerkennung und können ihre Werke daher auch ins Ausland exportieren. Bis zum Jahr 2010 werden 32 Musicals an den Vereinigten Bühnen gespielt, acht davon sind eigene Produktionen.

## Summary

Musical as a genre of theatre arose after the mid-19th-century in the United States of America although the roots can be traced to the European music theatre. Three essential components determine the *musical*: dance, dialogue and music. Despite being an ever-changing genre, it does still work with the musical harmonics of the 19th century. Broadway in the city of New York and the West End in London distinguished themselves very soon as the centres of the genre.

After World War II the musical was also established in Austria. But because of the musical traditions in this country, the new American type of theatre has to cope with vicious criticism. Especially fans of classical music attack the lightweight genre just like the operetta before. It is hard to defend the negativity because very often prejudices prevent people of getting to know the new American musical theatre. Adversaries are niggling and call it greedy for profit and stupid entertainment. Therefore it could never be compared with the serious culture of Viennese theatre and opera.

The enterprise of *Vereinigte Bühnen Wien* consists of three theatres: Theater an der Wien, Ronacher and Raimund Theater. Founded in 1987, the company aimed to establish and cultivate the *musical* in Vienna. In order to reach this goal the company hired first class artists to develop professional productions.

From 1990 on *Vereinigte Bühnen Wien* have produced their own musicals which can keep up with productions from Broadway or the West End. Profundity in all respects define the musical works. The stage design, costumes and choreography convey the ideas of the director, author and composer. Referring to the music, leitmotifs can be found that help to give a better understanding. In the musicals of the author Michael Kunze there are also textual leitmotifs.

For that reason Kunze originated the type of the “Dramamusical“ in which the components music, dialogue and dance are complementary and push the action.

Professional performances have let the company *Vereinigte Bühnen Wien* acquire a reputation as a first-rate producer that has exported productions to foreign countries.

Up to now the enterprise has produced 32 different musicals. Eight of them were developed and produced as their own productions.



## **Lebenslauf**

### **Persönliche Daten**

*Name:* Martina Elisabeth Gruber  
*Geburtsdatum:* 29.10.1984  
*Geburtsort:* Horn  
*Vater:* Gottfried Gruber, Landwirt  
*Mutter:* Waltraud Gruber, Landwirtin  
*Geschwister:* Gruber Gottfried (26, Student), Eva-Maria (24, Studentin), Edith (23, Studentin), Caroline (8, Schülerin)  
*Staatsbürgerschaft:* Österreich

### **Schulbildung**

Volksschule in Irnfritz von 1990 bis 1994  
Hauptschule in Irnfritz von 1994 bis 1998  
Bundesaufbaugymnasium Horn von 1998 bis 2002  
Matura am 5. Juni 2002

### **Studium**

Studium der Humanmedizin für zwei Semester, Universität Wien, 2002 – 2003  
Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien 2003 – 2006  
Mag. Phil 2006, Diplomarbeitsthema: Die Jugendmusikkapelle Irnfritz  
Französisch- und Italienischsprachkurse, Universität Wien  
Seit 2007 Doktoratsstudium der Musikwissenschaft, Universität Wien

### **Beruf & Praktika**

April – Mai 2005: Haus der Musik Wien - Führungen  
Februar 2006: ORF Niederösterreich – Musikredaktion  
Juli 2006: ORF Niederösterreich – Publikumsservice  
April 2009: Osterklang Theater an der Wien – Ordnerin  
Februar 2009 – Juni 2009: ORF Niederösterreich – Publikumsservice  
Seit September 2009: ORF Niederösterreich – Archiv, Schriftgenerator und Führungen