



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Transformationsprozesse im Musical am Beispiel von
Andrew Lloyd Webbers ‚The Phantom of the Opera‘“

Verfasserin

Edith Hisch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

ERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich, die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und die verwendete Literatur vollständig nachgewiesen zu haben.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Jänner 2013

Edith Hisch

INHALTSVERZEICHNIS

<u>1</u>	<u>VORWORT</u>	<u>3</u>
1.1	HINWEIS	4
<u>2</u>	<u>EINLEITUNG</u>	<u>5</u>
2.1	DIE STELLUNG DES MUSICALS IN DER MUSIKWISSENSCHAFT	5
2.2	FRAGESTELLUNGEN	8
<u>3</u>	<u>DAS MUSICAL ALS GATTUNG</u>	<u>9</u>
3.1	ENTWICKLUNG DES BÜHNENMUSICALS...	11
3.1.1	... AM BROADWAY	12
3.1.2	... IM WEST END	15
3.1.3	... IN EUROPA	16
3.1.4	... HEUTE	17
3.2	STRUKTUR UND FORMEN DES (BÜHNEN-) MUSICALS	17
3.2.1	DAS BACKSTAGE-MUSICAL	20
3.3	CHARAKTERISTIKA DES MUSICALS	22
3.4	DAS MUSICAL UND DER FILM	23
3.4.1	ARTEN DER VERFILMUNG	25
3.4.2	CHARAKTERISTIKA DES HOLLYWOOD-MUSICALS	26
3.4.3	ENTWICKLUNG DES HOLLYWOOD-MUSICALS	28
3.4.4	FILMMUSICAL HEUTE	30
<u>4</u>	<u>ANDREW LLOYD WEBBER</u>	<u>32</u>
4.1	MUSIKALISCHER WERDEGANG	32
4.2	DIE MUSICALS VON ANDREW LLOYD WEBBER	34
4.2.1	DIE FRÜHEN MUSICALS	35
4.2.2	CATS & STARLIGHT EXPRESS	37
4.2.3	DIE KLASSISCHE PHASE	38
4.2.4	DIE ÄRA NACH DEM „PHANTOM“	38
4.3	DIE MUSIK VON ANDREW LLOYD WEBBER	40
4.4	ANDREW LLOYD WEBBERS ERFOLGSPRINZIP	43
4.4.1	DIE MARKE ANDREW LLOYD WEBBER	44
4.4.2	THE REALLY USEFUL GROUP	45
4.4.3	CAMERON MACKINTOSH	46
<u>5</u>	<u>ANDREW LLOYD WEBBERS „THE PHANTOM OF THE OPERA“</u>	<u>47</u>
5.1	GASTON LEROUX‘ ROMANVORLAGE	49
5.1.1	DIE HANDLUNG	51

5.1.2	DIE MUSIK UND OPERN DES ROMANS	53
5.1.3	VARIATIONEN UND ADAPTIONEN DES STOFFES	54
5.2	ENTSTEHUNGSPROZESS DES MUSICALS	56
5.3	DER TRANSFORMATIONSPROZESS VOM ROMAN ZUM MUSICAL	59
5.3.1	DIE HANDLUNG	60
5.3.2	GEMEINSAMKEITEN	62
5.3.3	UNTERSCHIEDE UND ANDERE EINFLÜSSE	64
5.3.4	DIE FIGURENKONZEPTION	67
5.3.5	BESETZUNG	72
5.4	BÜHNENKONZEPTION	73
5.4.1	BESONDERE MERKMALE	76
5.5	DIE MUSIK DES PHANTOMS	80
5.5.1	STRUKTUR UND LEITMOTIVE	83
5.5.2	DIE SONGS	85
5.5.3	DIE PASTICHE-OPERN IM MUSICAL	90
5.6	INSZENIERUNGSGESCHICHTE	93
5.7	REZEPTION UND WIRKUNG	94
5.7.1	DAS PHANTOM ALS KULTMUSICAL	96
5.7.2	DAS PHANTOM LEBT – „LOVE NEVER DIES“	98
6	„THE PHANTOM OF THE OPERA“ ALS MUSICALFILM	100
6.1	ENTSTEHUNGSPROZESS	101
6.2	DER TRANSFORMATIONSPROZESS “FROM STAGE TO SCREEN”	103
6.2.1	DIE MUSIK DES FILMS	106
6.2.2	REGIEKONZEPT UND VISUELLES DESIGN	108
6.2.3	NEUE ELEMENTE UND ÄNDERUNGEN	113
6.3	REZEPTION UND WIRKUNG	122
7	CONCLUSIO	125
8	QUELLENVERZEICHNIS	126
8.1	LITERATUR	126
8.2	FILME	130
8.3	CDs	130
8.4	NOTEN	130
ANHANG		131
I.	ABSTRACT	131
II.	LEBENS LAUF	132

1 Vorwort

Schon seit langer Zeit hat mich das Musical in seinen Bann gezogen.

Bereits als Jugendliche verbrachte ich viele Abende im Theater, unternahm Reisen in die großen Musical-Metropolen und war fasziniert von dieser einmaligen Welt der Musik, des Musiktheaters und vor allem des Musicals, welches mich auf besondere Weise berührt hat. Diese Faszination für das Musiktheater und die Musik in den verschiedenen Medien war es auch, welche mich neben der Theaterwissenschaft auch zum Studium der Musikwissenschaft hinführte.

In meiner Studienzeit war ich daher erstaunt, als ich bemerkte, dass das musikalische Unterhaltungstheater und das Musical oftmals als belächelte und mindere Gattungen angesehen wurden und es kaum Lehrveranstaltungen und Professoren gab, welche sich mit diesem Thema beschäftigten. Umso erstaunlicher erschien mir dieser Umstand, da vor allem auch in der englischsprachigen beziehungsweise amerikanischen Musikwissenschaft diese Themenkreise eine große und wichtige Rolle in der Popularmusik-Forschung darstellen.

Es war mir daher ein persönliches Anliegen, mich in meiner Diplomarbeit mit einem Themenbereich dieses Genres auseinanderzusetzen. Die Wahl des „Phantom of the Opera“ als Forschungsfeld und die Beschäftigung mit Andrew Lloyd Webber ergaben sich vor allem aus der Faszination an dem Phänomen, welches durch dieses Musical und den Komponisten ausgelöst werden, sowie meinem Interesse an inter- und transmedialen Prozessen.

Besonders möchte ich an dieser Stelle meiner Betreuerin, Frau Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary, danken, da sie es mir ermöglicht hat über dieses Thema zu schreiben, mich auf wissenschaftlicher Ebene mit der Gattung des Musicals auseinanderzusetzen und deren Facetten dadurch noch besser verstehen zu lernen. Ihre Unterstützung bei der Eingrenzung des Themas, der Art der ernsthaften wissenschaftlichen Herangehensweise und der Strukturierung der Arbeit, haben sehr zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen. Es ist toll, dass es Professoren wie sie gibt, welche ihre Studenten dazu motivieren, nicht nur an eingefahrenen Mustern, Themen und Denkweisen festzuhalten, sondern neue Gebiete zu erforschen und so auch den wissenschaftlichen Horizont zu erweitern.

Großer Dank gilt auch meiner Familie, welche mich immer wieder motiviert hat an meinen Zielen festzuhalten, die mich in mühsamen Phasen meines Studiums ermuntert hat und mir gezeigt hat, dass alles möglich ist, wenn man daran glaubt.

Meinen Freunden danke ich für die Ablenkungen vom „harten Studienalltag“ und für die Hilfe und Unterstützung bei der Suche nach zusätzlicher (vergriffener) Literatur und vor allem dem Notenmaterial.

Zuletzt gilt mein Dank einer Person, welche mir vor allem in der Zeit der Vorbereitung, der Recherche und Erstellung meiner Diplomarbeit eine große Stütze war und neben der Lösung sämtlicher technischer Probleme auch auf mentaler Ebene immer unterstützend zur Stelle war. Danke Denis, dass du in dieser turbulenten Zeit so geduldig warst und mich jeden Tag dazu motiviert hast weiterzuarbeiten.

1.1 Hinweis

Zur allgemein besseren Lesbarkeit werden in dieser Arbeit, wo möglich, sächliche Allgemeinbezeichnungen oder männlichen Formen (z.B.: Komponist, Zuhörer, Librettist, usw.) verwendet. Diese beziehen sich, dem Zusammenhang folgend, immer auch auf das weibliche Geschlecht und sollen in keiner Weise wertend oder missachtend aufgefasst werden.

2 Einleitung

Das Musical ist die sich wohl am schnellsten entwickelnde Gattung des Musiktheaters der vergangenen 120 Jahre. Bei der Beschäftigung mit dem zeitgenössischen Musiktheater, insbesondere dem Musical, stößt man mit sicherer Gewissheit immer wieder auf einen Namen, der das Genre in den letzten 40 Jahren wie wohl kaum ein anderer seiner Zeitgenossen geprägt hat: Andrew Lloyd Webber. Von den Einen bewundert, von den Anderen verachtet, sind er und seine Musicals ein Phänomen der internationalen Musiktheaterwelt.

Ein weiterer Aspekt der Gattung des Musicals ist seine Tendenz intermediale Prozesse widerzuspiegeln und sich und seine Geschichte und Entwicklung zu reflektieren. Ein besonderes Beispiel dafür ist Andrew Lloyd Webbers „The Phantom of the Opera“. In diesem Musical, seiner Geschichte und seiner Entwicklung spiegeln sich verschiedene Phasen von Transformationsprozessen in den unterschiedlichen Medien wider.

2.1 Die Stellung des Musicals in der Musikwissenschaft

„Niemand wird behaupten wollen, dass ein Musical sinnvoll sei“¹

(Siegfried Kracauer)

Dieses Zitat aus Siegfried Kracauers „Theorie des Films“, welches sich auf die Eigenheiten und die (nicht vorhandene) Ernsthaftigkeit des Filmmusicals bezieht, scheint sich in der Akzeptanz und Meinung über das Musical vieler, vor allem deutschsprachiger, Musikwissenschaftler widerzuspiegeln. Das Musical und seine wissenschaftliche Betrachtung und Aufarbeitung sind ob seiner Entwicklungsgeschichte, seiner engen Verbindung mit dem Film und der Filmmusik vor allem im Bereich der Filmmusik-Forschung verankert. Ähnlich wie bei der Popular- und Filmmusik ist der wissenschaftliche Diskurs des Musicals als sehr lebendiges, sich noch entwickelndes, junges Genres durchaus von Kontroversen geprägt.² Vor allem im deutschsprachigen Raum hat die Auseinandersetzung mit dem Genre Musical bis jetzt

¹ Brustellin, Alf: Das Singen im Regen. Über die seltsamen Wirklichkeiten im amerikanischen Filmmusical. In: Pollach, Andrea (Hg.): Singen und Tanzen im Film. Wien: Zsolnay, 2003. S. 13.

² Vgl.: Conrich, Ian u. Tincknell, Estella: Introduction. In: Conrich, Ian (Hg.): Film's Musical Moments. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. S. 2.

kaum Einzug in die breite musikwissenschaftliche Forschung gefunden. Zwar wird das Musical, wenn überhaupt, als populäres Phänomen aus soziologischer Sicht betrachtet, tiefergreifende werkanalytische Diskurse, gattungsspezifische Analysen und die Aufbereitung des Genres im Lehrveranstaltungsplan sind, vor allem in Österreich, nur marginal anzutreffen.

Musicals haben in ihrer öffentlichen Wahrnehmung einen problematischen Status, da sie oftmals mit negativ konnotierten Aspekten in Verbindung gebracht wurden und werden. Ian Conrich und Estella Tincknell weisen in diesem Zusammenhang in der Einführung zu ihrem Sammelband zum Thema „Musical Moments in Films“ vor allem auf deren „unapologetic celebration of entertainment as culture“³, hin. Unterhaltung wird allgemein als „conceptual category“ betrachtet und ist als solche schwer zu definieren und wird in kulturellen Zusammenhängen von verschiedensten Gruppierungen aus kritisch betrachtet.⁴ Da Entertainment, also Unterhaltung, meist als selbsterklärend und durchschaubar gilt, wird es als trivial abgestempelt.

Der Versuch, den „reinen und unverschnittenen Unterhaltungsfaktor des szenischen Vorgangs auszulöschen“⁵, hat seinen Höhepunkt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Gipfelpunkt eines jahrzehnte-, wenn nicht sogar jahrhundertelangen Konflikts zwischen High- und Low-Culture. Theater solle nicht nur ein naives Unterhaltungserlebnis sein, sondern sollte auch einen Bildungsanspruch haben. Theater wurde vor allem von gewissen Eliten nicht mehr als „zweckungebundenes Vergnügen“ und „unbelastetes Amusement“ gesehen, sondern sollte ein „Bildungserlebnis“ sein.⁶ Diese Diskussion über die Unterhaltungs-Maschinerie und den Bildungsanspruch von Theater und Kunst wurde vor allem in Europa durch Adorno und Horkheimer in ihren Abhandlungen über die Kulturindustrie forciert.⁷ Dass das Musical, wie auch die Filmwirtschaft, mit seiner ökonomischen Ausrichtung und seiner Adressierung eines Massenpublikums in die direkte Schusslinie dieser Auseinandersetzung geriet ist nicht verwunderlich. Die von diesen Medien angestrebte Befriedigung von Unterhaltungs-

³ Conrich u. Tincknell (2006), S. 2.

⁴ Vgl.: Ebenda, S. 3.

⁵ Rabenalt, Arthur Maria: 3. Schriften zu Operette, Film, Musical und Tanz. Hildesheim (u.a.): Olms, 2006. S. 61.

⁶ Vgl.: Ebenda, S. 61 f.

⁷ Vgl.: Conrich u. Tincknell (2006), S. 3.

Bedürfnissen durch das Theater und die Kunst wurde zugunsten eines höheren Sinns der Kunst abgelehnt. Ein Kunstanspruch sollte, zumindest der Meinung dieser Philosophen und Kulturkritiker nach, erfüllt werden, in dem Entertainment und Massenkultur keinen Platz haben können.

Andreas Huyssen bemerkt, dass Phänomene der populären Massenkultur oft eng mit Gender-Aspekten verwoben sind und unter diesem Aspekt auch immer wieder in soziologischen, psychologischen und ästhetischen Diskursen betrachtet wurden: „mass culture is feminine ‘while high culture, whether traditional or modern ...[is] the privileged realm of male activities‘“⁸. Vor allem das Musical wird, nicht nur ob seiner Funktion in der Massenkultur, sondern auch wegen seiner oftmals sehr emotionsgeladenen Inhalte, seiner Hervorhebung von Klischees, sowie der Popularität seiner Musik beim weiblichen Publikum, abwertend als feminines Genre betrachtet.⁹

Dieses Denken über Kunst, Kultur und Unterhaltung hat die Perzeption und den wissenschaftlichen Diskurs über populärkulturelle Themen und Phänomene bis heute geprägt. Ausgehend von den USA hat jedoch seit den 80er Jahren eine Entwicklung in der Kulturwissenschaft stattgefunden, welche sich vor allem mit dem Film und dessen Subgenres beschäftigt. Obwohl das Filmmusicals vor allem im „Golden Age“ von Hollywood als eines der populärsten und prägendsten Genres gilt, wurde ihm von der Film- und Musikwissenschaft lange Zeit kaum Beachtung geschenkt.¹⁰ Federführend für die Erforschung von musikalischer Performance im Film und der Erforschung des Musicals waren schließlich Filmwissenschaftler wie Rick Altman, Jane Feuer und Richard Dyer.¹¹

In den vergangenen Jahrzehnten hat sich die Forschung auch vermehrt den Wirkungsweisen und den Phänomenen rund um die Musikrezeption in der Popularkultur zugewandt. „Music’s effect – its impact upon the senses and the non-cognitive parts of the mind – has become increasingly a focus for the understanding of music’s place within culture.“¹² Arbeiten über das Musical und seine Form

⁸ Conrich u. Tincknell (2006), S. 2.

⁹ Vgl.: Ebenda, S. 2.

¹⁰ Vgl.: Ebenda, S. 2.

¹¹ Vgl.: Herzog, Amy: *Dreams of Difference, Songs of the Same. The Musical Moment in Film*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2010. S. 12.

¹² Conrich u. Tincknell (2006), S. 7.

implementieren daher auch die Wichtigkeit und Bedeutung der Unterhaltung in der Kunst- und Kulturszene sowohl in den USA, als auch in Europa.

2.2 Fragestellungen

Mit dieser Arbeit möchte ich einerseits die verschiedenen Aspekte der Wechselwirkung zwischen dem Bühnen- und Filmmusical betrachten und diskutieren und andererseits am Beispiel von „The Phantom of the Opera“ zeigen, welche Transformationsprozesse bei der Adaption von Inhalten in den verschiedensten Dimensionen durchlaufen werden. Es soll den Fragen nachgegangen werden, wie Musicals entwickelt und auf die Bühne gebracht werden und schließlich durch eine Verfilmung in eine finale Form gebracht werden. Wie laufen diese dramaturgischen und musikalischen Transformationsprozesse ab und warum hat dies bei „The Phantom of the Opera“ auf besondere Weise gut funktioniert?

Ausgehend von der Geschichte, der Entwicklung und den Formen der Gattung sollen zunächst die intertextuellen und intermedialen Beziehungen zwischen dem Musical auf der Bühne und im Film und seiner Tendenz zur Selbstreflexion betrachtet werden. In Folge soll der Komponist Andrew Lloyd Webber, seine künstlerische Entwicklung und sein Werk in Bezug auf Merkmale, Stilistik und Einordnung in das Musical-Genre diskutiert werden. Der Hauptteil der Arbeit befasst sich mit Andrew Lloyd Webbers „The Phantom of the Opera“ und der Transformation dieses Stoffes vom Roman zum Bühnenmusical bis hin zur Musical-Verfilmung aus dem Jahr 2004.

3 Das Musical als Gattung

„Das Musical sät Zwietracht unter den dominanten Werten Realismus, Konsistenz und Narrativität und bewegt sich Schwindel erregend nah an den Gegensätzen Widersprüchlichkeit, Inkonsistenz und handlungshemmendes Spektakel.“¹³

(Martin Rubin)

Das Musical ist als Gattung des Musiktheaters insofern interessant, da es im Gegensatz zu anderen modernen Musiktheaterformen sehr publikumswirksam ist, ständig neue Stücke hervorbringt und eine breite Öffentlichkeit anspricht. Während die Operette mittlerweile als veraltet gilt, bringt die Oper zwar auch ständig neue Werke hervor, welche jedoch größtenteils nur von einem relativ begrenzten, fachspezifischen Publikum rezipiert werden. So hat das Musical heutzutage die gesellschaftliche Funktion und Rolle der komischen Oper des 18. und 19. Jahrhunderts übernommen.¹⁴

Seit der Entstehung und Herausbildung des Musicals gab es eigentlich keine klare Definition, was ein Musical ist und was nicht. Ähnlich der Operette wurde versucht grobe Beschreibungen dafür zu finden. Musical, Operette und Oper sind zweifelsohne miteinander verwandt und haben jeweils eine große Bandbreite an Bedeutungen, Ausprägungen und Sub-Genres.¹⁵ Der Versuch einer klaren Abgrenzung ist schwierig, da Ausprägungen, Wahrnehmung und Ansehen von Land zu Land verschieden sind. Es gibt Broadway-Musicals, welche Puccini-Opern ähneln und musikalisch einen opernhaften Anspruch haben und andere, wie „Oklahoma!“ oder „Annie Get Your Gun“ welche von Heimatoperetten kaum zu unterscheiden sind. Einige Musicals haben einen revuehaften Charakter, andere adaptieren Weltliteratur, sind Nachläufer der Wiener Operette, haben Anklänge an Bizet, an Jazz, an Pop und Rock oder an die Oper. Wiederum andere sind „sophisticated plays“ und erheben literarischen Anspruch in Prosa und Gesangstext.“¹⁶ Diese Facettenhaftigkeit des Musicals hat seither immer

¹³ Pollach, Andrea (u.a.): Vorwort. In: Pollach, Andrea (Hg.): Singen und Tanzen im Film. Wien: Zsolnay, 2003. S. 7.

¹⁴ Vgl.: Müller, Ulrich: Andrew Lloyd Webbers Musicals. Ein musikalischer Werkführer. Cats, Das Phantom der Oper, Starlight Express. München: Beck, 2008. S. 7.

¹⁵ Vgl.: Rabenalt (2006), S. 59.

¹⁶ Ebenda, S. 59.

wieder die Frage aufgeworfen, ob es sinnvoll ist, das Musical als eine eigenständige Gattung der dramatischen Musikkultur zu definieren.

Musicals sind eine „Mischform des totalen Theaters“, welches auf „totale Unterhaltung“ aus ist und welches auf sämtliche Ausdrucks- und Darstellungsmöglichkeiten, die das Theater, die Musik und der Tanz zu bieten hat, zurückgreift.¹⁷ Folglich braucht das Musical auch einen großen Theaterapparat, um diesen Ansprüchen gerecht zu werden. Die ideale Konzeption für das Musical ist von Anfang an der Gattung der Ensembles-Betriebe, für den auch von darstellerischer Seite her eine Ausbildung in Schauspiel, Gesang, Tanz und Artistik erforderlich ist, wobei alle Bereiche von gleicher Wichtigkeit und Bedeutung sind. Im Gegensatz zu den USA und dem angelsächsischen Bereich war gerade im deutschsprachigen Raum diese universale Ausbildung für Bühnendarsteller bis in die Mitte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht üblich. Diese Divergenz in der Ausbildung und der unterschiedlichen Auffassungen von Spezial- und Universalausbildung sind unter anderem auch eine Erklärung für die unterschiedliche Entwicklung des Musicals als universaler Musiktheatergattung in den verschiedenen Ländern.

Das Musical ist seit jeher auch ein marktwirtschaftliches Produkt und ist von seinem ökonomischen Erfolg abhängig. Dies ist vor allem eine Folge des nicht-staatlich-subsidierten Theatersystems, welches in den USA oder Großbritannien üblich ist. Die wirtschaftlichen Mechanismen des Broadway haben sich ab dem 19. Jahrhundert entwickelt. In diesem privatisierten Theatersystem steht an oberster Stelle der Produzent, welcher auch für das Aufrechterhalten der Finanzierung und der Investoren zuständig ist. Die jeweiligen Produktionen gleichen in ihrem Finanzierungssystem einer Aktiengesellschaft. Es werden Anteile an einer Produktion verkauft, der Gewinn oder auch Verlust ist abhängig vom Erfolg der Produktion.¹⁸ In Mel Brooks „The Producers“ wird dieses System mit den Mitteln des Musicals skizziert, karikiert und persifliert; ein sehr schönes Beispiel für den selbstreflexiven Charakter des Musicals und seiner unterhaltsamen Offenlegung von verborgenen Theaterprozessen.

Die Produktionen sind daher oft unter dem Druck der Investoren und Produzenten, die ob ihrer finanziellen Kraft und Stellung teilweise auch künstlerische Entscheidungen

¹⁷ Vgl.: Rabenalt (2006), S. 60.

¹⁸ Vgl.: Sonderhoff, Joachim u. Weck, Peter: Musical. Geschichte – Produktionen – Erfolge. Die 56 beliebtesten Musicals. Augsburg: Weltbild Verlag, 1996. S. 6.

beeinflussen können und so auch direkt in Inszenierungen eingreifen. Das Musical ist ein sehr sensibles Geschäftsfeld, das von den verschiedensten Faktoren abhängig ist. Selbst künstlerisch anspruchsvolle Shows können dem Eigenwillen der Produzenten, dem Widerwillen des Publikums oder dem Verriss der Kritiker binnen kürzester Zeit zum Opfer fallen, sodass Stücke bereits vor der eigentlichen Premiere abgesetzt oder komplett überarbeitet werden. Dass auch äußerst bekannte Musical-Macher hiervon nicht verschont bleiben, zeigt das Beispiel von Andrew Lloyd Webbers „Whistle Down the Wind“, damals unter der Regie von Harold Prince, dessen Broadway-Premiere 1996 abgesagt wurde und bis heute nicht stattgefunden hat.¹⁹

3.1 Entwicklung des Bühnenmusicals...

Ursprünglich waren in theatralen Aufführungen Gesang, Tanz und Schauspiel eng miteinander verbunden. Erst später erfolgte eine Aufteilung in spezialisierte Gattungen, wie das Sprechtheater, das Musiktheater und das Ballett. Nur in volkstümlichen Unterhaltungsformen wurde diese Kombination lange Zeit weiter behalten.²⁰ Bereits Shakespeare oder Molière schrieben Theaterstücke, in denen Gesangs- und Tanzeinlagen vorgesehen waren. Der Handlungsfaden sollte durch diese Einlagen nicht zerrissen werden, sondern diese sollten der Handlung entspringen und in sie integriert sein. Diese Entwicklung eines theatralen Gesamt ereignisses fand vor allem beim Publikum großen Anklang. Ab dem 18. Jahrhundert ist eine konkretere Weiterentwicklung des musikalischen Unterhaltungstheaters zu verorten.²¹

Die Oper entwickelte sich in der italienischen Spätrenaissance aus der Musiktheaterform des „Dramma per musica“, deren Entwicklung vor allem durch Monteverdi vorangetrieben wurde. Solo-Arien wurden zu einem zentralen Element, wodurch auch auf musikalischer Ebene die Virtuosität der Sänger gefordert und unterstrichen wurde. Die Künstlichkeit der musikalischen Darstellung und der

¹⁹ Vgl.: Bering, Rüdiger: Musical. Köln: DuMont, 1997. (=DuMont-Taschenbücher 512 : DuMont-Schnellkurs). S. 36.

²⁰ Vgl.: Müller, Ulrich: Musicals im Film oder: Probleme der Intermedialität. In: Csobádi, Peter (Hg.): Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. "... ersichtlich gewordene Taten der Musik". Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2001. S. 461.

²¹ Vgl.: Flinn, Denny Martin: The Great American Book Musical. A Manifesto, a Monograph, a Manual. New York: Limelight Editions, 2008. S. 3 f.

realitätsfernen Handlungen hatte bald das Aufkommen von Parodien zur Folge. Die 1728 von John Gay und Johann Christoph Pepusch geschriebene „Beggar’s Opera“ war eine dieser Persiflagen auf die opera seria und gilt als Grundstein einer neuen Form des unterhaltenden Musiktheaters, der Balladenoper. Arien wurden durch bekannte Melodien und Volkslieder ersetzt und statt Rezitativen gab es gesprochene Dialoge. 1750 kam die „Beggar’s Opera“ auch in die USA, wo sie mit Begeisterung aufgenommen wurde und die Basis für die amerikanische Musiktheater-Tradition bildete.²² In Folge entwickelten sich im 18. Jahrhundert als Opposition zur höfischen Opera seria Singspiele und ähnliche Musiktheaterformen, wie z.B. die Opera buffa oder die Opéra comique, welche in den jeweiligen Landessprachen waren und vor allem volkstümlichere Melodien und Inhalte verarbeiteten. All diese Musiktheaterformen hatten ihren Ursprung in der populären Unterhaltungskultur der Zeit und wurden an den kommerziellen, sich selbst finanzierenden privaten Theatern gespielt.²³

Im 19. Jahrhundert schuf Jacques Offenbach mit der (Pariser) Operette und seinem Stück „Orpheus in der Unterwelt“ ein Vorbild für viele spätere Musicals. Einerseits beinhaltete sie eine Opernparodie, bestand aber auch aus Couplets, Tanznummern und Ensemblestücken. Vor allem die Elemente der Gesellschaftssatire beeinflussten das Konzept des unterhaltenden Musiktheaters im Europa des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sowie Komponisten wie Johann Strauss, Franz Léhar, oder die britischen Theatermacher Gilbert und Sullivan.²⁴ Dieser Boom der Operette in Europa erreichte Ende des 19. Jahrhunderts auch die USA und eroberte den Broadway. Dieser Prozess wurde unter anderem durch deutsche Emigranten vorangetrieben, welche in der Neuen Welt Bühnenmusiken für Revuen und Shows im Stil der europäischen Operette komponierten.²⁵

3.1.1 ... am Broadway

Obwohl seit ca. 1850 versucht wurde ein eigenständiges literarisches Theater in den USA zu entwickeln, stand das amerikanische Theater bis Ende des 19. Jahrhunderts noch stark unter europäischem Einfluss. Als Parallelentwicklung dazu wuchs eine

²² Vgl.: Bunnet, Rexton (Hg.): Guide to Musicals. Collins: Glasgow, 2001. S.6.

²³ Vgl.: Bering (1997), S. 11.

²⁴ Vgl.: Bunnet (2001), S.6.

²⁵ Vgl.: Ebenda, S.9.

vielfältige Unterhaltungsbranche heran, welche das Unterhaltungsbedürfnis der Unterschicht und der Arbeiter stillen sollte. Als Zentrum hierfür galt die New Yorker Bowery mit ihren Concert Saloons und Vaudeville-Bühnen, auf denen vor allem burlesque Nummernprogramme ohne Handlung im Wechsel mit Gesangs- und Tanzeinlagen gezeigt wurden.²⁶ Zur Jahrhundertwende boomten in New York neben klassischen Revuen auch sogenannte Extravaganzas, deren Merkmal eine große Show mit aufwändigen Kostümen, Bühnenbildern, Gesang, Tanz und Artistik war. Statt einer Handlung stand das Spektakel der zirkensischen Shows im Mittelpunkt.²⁷

Ein wichtiger Wegbereiter der typisch amerikanischen Musical Comedy war George M. Cohan, der Musikkomödien schrieb, welche sich von der am Broadway noch immer sehr dominanten europäischen Operette durch ihre Modernität, ihre Dynamik und ihren typisch amerikanisch anmutenden Stil abhob. Zu den „Klassikern“ des aufstrebenden Broadway-Musicals der 20er-Jahre zählen Komponisten wie Irving Berlin, Jerome Kern, George Gershwin, Richard Rodgers und Cole Porter.²⁸ Ihr Musikstil entsprach dem „Geist des Jazz-Zeitalters“, jedoch waren die Plots meist oberflächlich und die Songs nicht in die Handlung integriert. Wichtig für die Entwicklung des klassischen Broadway-Sounds ist George Gershwin, der die AABA-Songform, bestehend aus Einleitung, 8-taktigem Hauptmotiv, Wiederholung des Hauptmotives, 8-taktiger Bridge und Wiederholung des Hauptmotives, durchsetzte.²⁹

Die Weltwirtschaftskrise von 1929 und das Aufkommen des Tonfilms stellten den Broadway vor eine große Herausforderung und rund ein Drittel der Theater musste schließen. Thematisch spiegelten die Musicals der 30er-Jahre die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umbrüche der Zeit wider und waren in seiner Selbstreflexion geprägt von satirischem und zynischem Charakter.³⁰ Auch wenn die Operette in den 20er Jahren bereits aus der Mode gekommen war, gab es eine fortwährende amerikanische Musiktheatertradition, welche sich weiterhin stark an der Operette orientierte und welche bis weit in die 60er Jahre vorangetrieben wurde. Immer wichtiger wurde auch das Schema des Book-Musicals, in welchem die Musiknummern der Handlung

²⁶ Vgl.: Bering (1997), S. 19 ff.

²⁷ Vgl.: Ebenda, S. 24.

²⁸ Vgl.: Bunnet (2001), S.9 ff.

²⁹ Vgl.: Bering (1997), S. 42 ff.

³⁰ Vgl.: Flinn (2008), S. 9.

entspringen, diese tragen und den Figuren entsprechen sollten.³¹ Wichtig war auch die Etablierung von Autorenpaaren, wie zum Beispiel Rodgers und Hart bzw. Hammerstein, deren Musicals jeweils eine eigene konsistente Handschrift und auch künstlerische Qualität aufwiesen. Sie trugen dazu bei, dass mit der Zeit auch ernsthaftere Sujets und Handlungen Einzug in das Genre fanden und die Musik an Komplexität dazugewann. Nach dem 2. Weltkrieg kam es zu einer zunehmenden Ausbreitung der stilistischen Vielfalt und viele Musical-Komponisten begannen individuelle Wege zu beschreiten und mit dem Genre zu experimentieren.³²

Mit seiner „West Side Story“ legte Leonard Bernstein 1957 die Weichen für das moderne, zeitgenössische Musical der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, welches auch in der Inszenierung einen modernen, impressionistischen Charakter hatte. Er verband darin aktuelle Kompositionstechniken des Jazz, der U- und E-Musik und der Avantgarde, wodurch die Gattung auch international als Kunstprodukt anerkannt wurde.³³ Gleichzeitig vollzog sich zu der Zeit am Broadway ein Generationswechsel, durch den die moderne Jugendkultur des Rock’n’Roll und des Pop langsam Einzug in das Genre hielt und spätestens 1968 mit „Hair“ endgültig angekommen war.³⁴

Mit den 70er Jahren kam es zu einer Krise am Broadway und einem Rückgang an Neuproduktionen. Trotzdem hoben sich zwei Komponisten hervor, welche in Folge das Musicalleben am Broadway bestimmen sollten: der Amerikaner Stephen Sondheim, welcher mit „Follies“ und „Sweeney Todd“ Musicalgeschichte schreiben sollte und sein britischer Counterpart Andrew Lloyd Webber, der 1971 mit „Jesus Christ Superstar“ sein erstes Stück an den Broadway brachte und dessen Stücke, sehr zum Unmut seiner amerikanischen Kollegen, bis heute beinahe ohne Unterbrechung den Broadway dominieren.³⁵ Drei weitere Stücke können das Broadway-Musical der 70er gut beschreiben: „Grease“ als Persiflage auf das Rock’n’Roll-Zeitalter, Richar O’Briens zum Kultmusical avancierte „Rocky Horror Show“ und 1975 „A Chorus Line“ als moderne Backstage-Show.³⁶ Diese stilistische Divergenz weist bereits in die Richtung,

³¹ Vgl.: Bunnet (2001), S. 12.

³² Vgl.: Flinn (2008), S. 15 f.

³³ Vgl.: Ebenda, S. 27.

³⁴ Vgl.: Bunnet (2001), S. 13.

³⁵ Vgl.: Ebenda, S. 14.

³⁶ Vgl.: Bering (1997), S. 129 ff.

in welche sich das Musical in Folge entwickeln sollte, nämlich in die unterschiedlichsten. Sollte es in der Geschichte des Musicals je eine lineare Entwicklung gegeben haben, so ist diese ab den 70er-Jahren nicht mehr existent.

3.1.2 ... im West End

Das amerikanische Theatersystem und das Musical entwickelten sich nach britischem Vorbild. Trotzdem kam es ab dem Ende des 19. Jahrhunderts auch im angelsächsischen Bereich parallel zur amerikanischen Entwicklung zu einem Aufschwung der Musical Comedy als dem Sprechtheater gleichwertiger Unterhaltungskunst.³⁷ Eine Verbindung und ein Austausch zwischen dem Broadway und dem West End bestand bereits lange vor Andrew Lloyd Webber, nämlich seit den komischen Opern von William Schwenck Gilbert und Arthur Sullivan. Durch das Autorenduo begann sich die neue Gattung in England erfolgreich weiter zu entwickeln. Die moderne Form, eindringlichen Melodien, ansprechenden Geschichten, und schwungvollen Bühnenperformances waren ein eindringliches akustisches und visuelles Erlebnis für das Publikum.³⁸ Ab dem 1. Weltkrieg begannen sich das britische und amerikanische Musiktheater in unterschiedliche Richtungen zu entwickeln. Musikalisch fehlte der britischen musical comedy jedoch der jazzige und moderne Einfluss, wodurch diese bald altmodisch wirkte im Gegensatz zu den amerikanischen Musicals, welche importiert wurden.³⁹

Ab den 50er Jahren kamen immer wieder britische Musicals in die USA, so zum Beispiel Sandy Wilsons „Boy Friend“, Newley und Bricusses „Stop the World, I Want to Get Off“ oder auch Lionel Barts „Oliver!“. Britische Musicals waren jedoch außerhalb Großbritanniens meist nicht sonderlich erfolgreich. Der Austausch erfolgte eher einseitig von den USA ausgehend.⁴⁰ Das sollte sich jedoch spätestens ab den 70er Jahren mit dem Erfolg Andrew Lloyd Webbers umkehren. Durch Lloyd Webber wurde der britische Musicalmarkt auch international verstärkt wahrgenommen. In den 90er Jahren waren schließlich der Großteil der erfolgreichen Broadway-Erfolge britische

³⁷ Vgl.: Rabenalt (2006), S. 61.

³⁸ Vgl.: Bering (1997), S. 148.

³⁹ Vgl.: Bunnet (2001), S. 8 ff.

⁴⁰ Vgl.: Flinn (2008), S. 32.

Importe. Aufgrund des geringen britischen Musical-Nachwuchses scheint sich dieser Trend jedoch heute wieder auszubalancieren.⁴¹

3.1.3 ... in Europa

Das Musical hat vor allem in den ersten Jahrzehnten seines Bestehens als vorrangig amerikanische Entwicklung in Europa nur schwer Akzeptanz gefunden. Aber auch hier gab es bereits früh eigenständige Entwicklungen des musikalischen Unterhaltungstheaters, welche sich von der Operette abzuheben versuchten. Beispiele für die Blüte des musikalischen Unterhaltungstheaters der 20er Jahre sind unter anderem die musikalischen Komödien von Ralph Benatzky oder auch Oscar Straus. In Deutschland waren auf diesem Gebiet vor allem Marcellus Schiffer und Mischa Spoliansky daran beteiligt, Musical-ähnliche Cabaret-Revuen zu schreiben.⁴²

Wegweisend, auch für das amerikanische Musical, waren Brecht und Weill, welche 1928 mit ihrem Songspiel der „Dreigroschenoper“ auch international sehr erfolgreich waren. Nach Weills Emigration in die USA wandte er sich dem Broadway-Musical zu und begann in dessen Stil zu komponieren. Generell war der Einfluss österreichischer und deutscher Komponisten auf das amerikanische Musical durch die Emigration vieler Komponisten wegen der Verfolgung durch die Nationalsozialisten in dieser Zeit sehr groß.⁴³ Dies hatte eine ziemlich starke Stagnation der Entwicklung einer eigenständigen deutschen oder österreichischen Musical-Tradition zur Folge. Nach dem Krieg dominierte zwar noch immer die Operette das Musiktheater, es kam jedoch auch zu einem Aufschwung des musikalischen Heimatfilmes, welcher durchaus auch als Parallele zum amerikanischen Filmmusical gesehen werden kann.

Bis in die 80er Jahre schien es eine Entwicklung eines eigenständigen deutschen oder europäischen Musicals, mit Ausnahme des französischen Autorentteams Schönberg und Boublil und ihrem Monumentalmusical „Les Misérables“, kaum zu geben. Zwar wurden einige Musicals vom Broadway oder West End übernommen, übersetzt, adaptiert und aufgeführt, an eigenständigen Kompositionen und Stücken mangelte es jedoch. Interessant ist hier auch die Bedeutung von Andrew Lloyd Webber, dessen Musicals in den 80er Jahren in Deutschland und Österreich aufgeführt wurden und so

⁴¹ Vgl.: Bunnet (2001), S. 15.

⁴² Vgl.: Rabenalt (2006), S. 60.

⁴³ Vgl.: Ebenda, S. 60.

auch ein Bewusstsein für das Musical geschaffen haben. Spätestens mit originär deutschsprachigen Musicalproduktionen wie zum Beispiel Michael Kunze und Sylvester Levays „Elisabeth“, welches 1992 in Wien uraufgeführt wurde, lässt sich eine klare Entwicklung des deutschen Musicals verorten.

3.1.4 ... Heute

In den vergangenen zwei Jahrzehnten kam es auch zur Entwicklung und Weiterentwicklung des amerikanischen Musical-Formats in Europa und den USA in Form von innovativen neuen Variationen.⁴⁴ Interessanterweise orientieren sich viele dieser Musikdramen an stilistischen Strukturen, die vor allem durch Andrew Lloyd Webber geprägt wurden. Seit den 90er Jahren, mit Musicals wie „Rent“ oder „Aida“, hat sich das Musical endgültig wieder an die Rock- und Popkultur angenähert und diese integriert.⁴⁵

In den letzten Jahren ist des weiteren ein neuer Trend zu bemerken, nämlich das Nostalgie-Musical, in welchem bekannteste und populärste Songs in eine relativ banale Rahmenhandlung integriert werden und so eine Art Soundtrack für ein Musical bilden. Interessant ist, dass bei diesen Musicals die Songs nicht nur im Zentrum stehen, sondern dass deren Popularität und die ihrer ursprünglichen Interpreten als Vermarktungsinstrument verwendet werden.⁴⁶ Als bekannteste Vertreter dieses neuen Sub-Genres zählen unter anderem „Mamma Mia“ (ABBA), „We Will Rock You“ (Queen) oder „Ich war noch niemals in New York“ (Udo Jürgens).

3.2 Struktur und Formen des (Bühnen-) Musicals

Die vielen unterschiedlichen Stile und Ausprägungen während der Entwicklung des Musicals machen auch eine konkrete Eingrenzung und Definition in Bezug auf Struktur, Form und Musik schwierig. Auch in der Grundkonzeption gibt es einige Varianten, so gibt es Musicals mit gesprochenen Dialogen, in denen sich die gesprochenen Sequenzen, ähnlich einem Melodrama, mit den Songs abwechseln. Bei

⁴⁴ Vgl.: Lehmann, Ingo: Musical(-Film). In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung. Band 1, 2008. <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege/glossarbeitr%E4ge.pdf>. Stand: 12.04.2012. S. 216.

⁴⁵ Vgl.: Bunnet (2001), S. 16.

⁴⁶ Vgl.: Ebenda, S. 16.

durchkomponierten Musicals, oder „integrated musicals“, wie sie vor allem von Andrew Lloyd Webber geschrieben werden, wird auf gesprochene Passagen beinahe komplett verzichtet.⁴⁷ Die Dialoge finden in rezitativischem Stil statt. Es gibt kaum musikalische Pausen, wodurch eine geschlossene musikalische Form verfolgt wird, die an die Struktur der Oper erinnert.

Das Musical folgt in seiner Struktur häufig einem „konstitutiv dichotomen“ Muster, bzw. einem dualen Fokus.⁴⁸ Diese Struktur läuft eigentlich wider die Konventionen der klassischen Narration, welche auf dem Prinzip Ursache und Wirkung basiert. Ein Ereignis löst ein anderes aus, welches wieder ein Ereignis auslöst und so weiter. Es entsteht eine Ereigniskette, welche wir als Geschichte bzw. Handlung bezeichnen. Eine lineare Erzählstruktur gibt es im Musical jedoch nur sehr selten. Vielmehr verfolgt das Musical die Parallelführung einer oder mehrerer Handlungsstränge, zum Beispiel der Verknüpfung der Geschichte einer Show-within-the-Show mit der privaten Liebesgeschichte der Protagonisten und deren Katharsis. Im Finale des Musicals treffen sich meist die parallel verlaufenden Handlungsstränge, wodurch die diegetische Realität der Charaktere mit den Idealen der Kunst- oder Show-Welt zusammenfällt und so die Konflikte der beiden Ebenen aufgelöst werden.⁴⁹

Musiknummern in Musicals haben für gewöhnlich zwei verschiedene Funktionen zu erfüllen. Einerseits können sie eine inhaltliche bzw. narrative Funktion übernehmen, indem sie Handlungsstränge vorantreiben, die Geschichte in sich integrieren und den Plot aufbauen. Andererseits sind sie Ausdruck des emotionalen Zustands der Figuren, ihrer Empfindungen und Gefühle zu einem gewissen Zeitpunkt in der Handlung.⁵⁰ Die Songs und Tänze im Musical können die Tendenz haben, den realistischen Plot-Verlauf zu unterbrechen und aufzuhalten. Siegfried Kracauer erklärt diese, für das Musical seiner Zeit typischen strukturellen Probleme damit, dass sobald die „realistische Handlung eines Musicals“ etabliert wird, diese abgebrochen bzw. unterbrochen wird, „um einer Einlage zu weichen, die schon innerhalb der Handlung selbst vorbereitet worden ist und sie somit von innen zersetzen. (...) Die Lieder und Tänze in ihnen bilden

⁴⁷ Vgl.: Bering (1997), S. 7.

⁴⁸ Vgl.: Lehmann (2008), S. 215.

⁴⁹ Vgl.: Ebenda, S. 216.

⁵⁰ Vgl.: Steimle, Julia: Stage-Worlds and World-Stages in Hollywood Musicals. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung. Band 6, 2010. <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB6/KB6-Steimle.pdf>, Stand: 12.04.2012. S. 51.

einen Teil der Story, verherrlichen aber gleichzeitig mit ihrem Geglitzer deren Zerstörung“.⁵¹ Das trifft vor allem auf Musicals zu, deren Musiknummern nicht in die Handlung integriert sind oder nur auf banale Art und Weise aus dieser hervor gehen. Das Musical kreiert also ein Spannungsfeld zwischen den formalen Kriterien des Theaters und der Narration (die auch für den Film gelten) und dem Realismus der (Bühnen-) Darstellung.⁵²

Mit der Zeit entwickelte sich eine Tendenz, die Musiknummern in die Narration bzw. den Handlungsverlauf besser zu integrieren, um diesen nicht aufzuhalten, wie dies beim unvermittelten Auftreten der Songs der Fall war. Songs und Musiknummern sollten verschiedene Funktionen erfüllen, indem sie die emotionale Welt der Charaktere vermitteln, eine Geschichte erzählen oder die Handlung kommentieren. So können die Songs des Musicals auch als Subtexte und zusätzliche narrative Elemente betrachtet werden.⁵³

Im Laufe seiner Entwicklung haben sich viele verschiedene Subgenres des Musicals ausgeprägt, deren Grenzen oft schwer fest zu machen sind und welche auch oft ineinander verschwimmen. Das primäre Unterscheidungsmerkmal dieser Subgenres ist die Handlung bzw. die Konzeption und Verortung des Plots oder der Musiknummern:

Das Operettenmusical gilt als älteste Musicalform. Das Plot ist meist simpel als Verwechslungskomödie konzipiert, wobei die Musik im Vordergrund steht.⁵⁴

Der Fokus des Story-Musicals liegt, wie der Name bereits andeutet, auf der Handlung und der Entwicklung der Charaktere. Schauspiel und Gesang sind gleich wichtig, wodurch der Eindruck eines Gesamtkunstwerkes entstehen sollte. Perfektioniert wurde dieses Sub-Genre von Rodgers und Hammerstein. Auch „Les Misérables“ oder „The Phantom of the Opera“ stehen in dieser Tradition.⁵⁵

⁵¹ Rebentisch (2003), S. 62.

⁵² Vgl.: Ebenda, S. 62.

⁵³ Vgl.: Lehmann (2008), S. 215.

⁵⁴ Vgl.: Bunnet (2001), S. 17.

⁵⁵ Vgl.: Ebenda, S. 17.

Das Folk-Musical hat die familiäre Gesellschaft sowie den Aspekt des Landlebens zum Inhalt.⁵⁶ Auch das Spiel mit Stereotypen, Klischees und klassischen Rollenbildern ist charakteristisch. Beispiele hierfür sind „Oklahoma!“, aber auch „The Sound of Music“.

Die Revue entspricht einer ursprünglichen Form des musikalischen Unterhaltungstheaters. Sie hat keine Handlung und ist als Aneinanderreihung von Songs, Tanzeinlagen und Sketches konzeptioniert. Ähnlich dazu ist auch das Non-Linear-Musical, wo es jedoch eine Art roten Faden gibt, welcher die einzelnen Musiknummern zusammen hält.⁵⁷

Das Fairytale-Musical, welches auch strukturell viele Ähnlichkeiten mit der Operette aufweist, erzählt häufig eine „märchenhafte Liebesgeschichte“, welche in einer „utopischen Traumwelt“ stattfindet.⁵⁸ Zu den neuesten Vertretern dieses Subgenres zählen Stephen Schwartz‘ „Wicked“ sowie viele Disney-Musicals, wie zum Beispiel „The Lion King“ oder „Cinderella“.

Ein wichtiges Subgenre, auch in Bezug auf „The Phantom of the Opera“, ist:

3.2.1 Das Backstage-Musical

Das Plot des prototypischen Backstagemusicals handelt von Produktionsabläufen bzw. dem Making-of einer Show oder eines Musicals. Der Hauptcharakter ist meist ein nicht erfolgreicher Musiker oder Schauspieler, welcher anfangs Schwierigkeiten hat in seinem Job durchzukommen und im Laufe der Handlung schließlich sein Ziel auf der Bühne erfolgreich zu sein, nach der Überwindung von einigen Schwierigkeiten erreicht. Sein persönlicher Erfolg geht meist mit dem Erfolg oder der „Rettung“ der Bühnenshow einher.⁵⁹

Das Backstage-Musical reflektiert die Abläufe des Theatersystem und des Showbusiness, aber es bietet dem Publikum auch einen Blick hinter die Kulissen einer perfekten Show. Die Handlung der Show ist Nebensache, im Zentrum stehen die Abläufe und Handlungen der Charaktere, wenn diese nicht auf der Bühne sind; sie sind das eigentliche Plot. Allerdings ist dieser Blick hinter die Kulissen gefärbt und

⁵⁶ Vgl.: Lehmann (2008), S. 215.

⁵⁷ Vgl.: Bunnet (2001), S. 17.

⁵⁸ Vgl.: Lehmann (2008), S. 215.

⁵⁹ Vgl.: Steimle (2010), S. 53.

geschönt. Die Abläufe sollen für das Publikum perfekt, hübsch und einfach aussehen, um die Faszination des Showbusiness und dessen Glanz und Glamour nicht zu gefährden. Trotzdem wird vorgegeben, die Mechanismen des Genres und der Bühne, sowie die Funktionsweise des Star-Systems durch diese selbstreflektiven Momente zu entlarven.⁶⁰

Der Bühnensong des Backstage-Musicals, also der in der Diegese verwurzelte Song auf der diegetischen Bühne, weist sehr häufig auch Parallelen zum Backstage-Plot und den privaten Gefühlen oder Ereignissen rund um den jeweiligen Charakter auf. Private Emotionen werden auf der diegetischen Bühne verarbeitet, wodurch diese Songs eine Doppeldeutigkeit bekommen.⁶¹ So ist auch häufig die diegetische Handlung der Bühnenshow mit dem eigentlichen Plot des Musicals verbunden und oftmals synchron, oder steht zumindest in einer Beziehung zueinander. Auch wenn Musiknummern „on-stage“ stattfinden und durch ihre Verortung klar von der diegetischen Welt des Musicals abgegrenzt sind, so unterstützen sie doch die Emotionen der Charaktere und legen diese offen. Dadurch verschmelzen die Handlungsebenen on- und off-stage miteinander, was seinen Höhepunkt in der Schlussnummer des Musicals erfährt.⁶² Weitere wichtige Themen, die in Backstage-Musicals aufgegriffen werden, sind das Spiel mit falschen Identitäten, Geld und Geldprobleme (vor allem in der Zeit der Depression), Starkult und der Kampf ums Überleben.

Das Konzept des Backstage-Musical ist im Film leichter bzw. einfacher umzusetzen als auf der Bühne. Trotzdem gibt es viele Film-Backstage-Musicals, welche für die Bühne adaptiert wurden, bzw. auch umgekehrt. Dieses Sub-Genre ist daher für die intermedialen Prozesse, welche durch Transformationen von einem Medium in das andere und die Selbstreflektion der Gattung durch und in den verschiedenen Medien von großer Bedeutung. Die Blütezeit des Backstage-Musicals war von 1930 bis 1960.⁶³

⁶⁰Vgl.: Herzog (2010), S. 13

⁶¹Vgl.: Steimle (2010), S. 54.

⁶²Vgl.: Ebenda, S. 55.

⁶³Vgl.: Lehmann (2008), S. 216.

3.3 Charakteristika des Musicals

Bereits in seinen Anfängen war das Prinzip der Unterhaltung ein bedeutender Faktor bei der Produktion und Rezeption von Musicals. „Unterhaltung bietet die Vorstellung von ‚etwas Besserem‘, in das man sich flüchten kann, oder von etwas, das wir uns zutiefst wünschen, was unser Alltagsleben aber nicht erfüllt. Alternativen, Hoffnungen, Wünsche – das ist der Stoff, aus dem Utopien sind. [...] Der Utopismus [ist] in den Gefühlen enthalten, die sie verkörpern.“⁶⁴ Das Musical ist voll von diesen Utopien und besseren Scheinwelten, welche es seinem Publikum vorspielt. Diese werden jedoch nicht als Modelle einer überhöhten Wirklichkeit dargestellt, sondern mittels wirkungsvoller Codes vermittelt, welche die Gefühle und Qualitäten dieser Utopien erzeugen sollen. „Stars sind netter als wir, Figuren sind direkter als uns bekannte Menschen, fiktive Situationen lassen sich leichter lösen als die wirklich erlebten.“⁶⁵ Unterhaltung ist, oder besser gesagt, die Unterhaltungsmedien sind in der Lage „komplexe oder unangenehme Gefühle (z.B. Verstrickungen in persönliche oder politische Ereignisse; Eifersucht; Verlust einer Liebe, Niederlage) auf eine Weise zu präsentieren, die sich unkompliziert, direkt und lebendig erscheinen lässt.“⁶⁶ Die Grenze zwischen Realität und Fantasie wird zum Verschwimmen gebracht, indem Kunst und künstlerische Darstellung und die Realität des Lebens eins werden.⁶⁷ Das Musical bietet eine Welt der Illusion, in der dieses scheinbar absurde Konzept möglich ist.

Musicals waren immer auch ein Spiegel für den Zeitgeschmack des Publikums und für die jeweiligen aktuellen Geschehnisse.⁶⁸ Das Musical erfüllt den Wunsch des Publikums nach Gleichklang und Gleichheit, sei es durch die Synchronität in kollektiven Tanzszenen oder die Harmonie, den Wohlklang oder marschartigen Takt von Chor-Nummern. Es ist zwar eine sehr subtile und beinahe plumpe Methode die Gemüter des Publikums zu faszinieren, jedoch zeigt sich im Laufe der Entwicklung des Musicals, dass diese Sequenzen essentiell für den Publikumserfolg sind.⁶⁹ Durch die

⁶⁴ Dyer, Richard: Entertainment und Utopie. In: Pollach, Andrea (Hg.): Singen und Tanzen im Film. Wien: Zsolnay, 2003. S. 42.

⁶⁵ Ebenda, S. 42.

⁶⁶ Ebenda, S. 48.

⁶⁷ Vgl.: Steimle (2010), S. 63.

⁶⁸ Vgl.: Altman, Rick: The American Film Musical. Bloomington (u.a.): Indiana University Press, 2010. S. 1.

⁶⁹ Brustellin (2003), S. 32.

Darstellung eines Kollektivs im Gleichklang wird eine Identifikationsmöglichkeit für das Publikum geboten. So wird der Wunsch nach einer heilen harmonischen Welt, zumindest für die Dauer der Performance, gestillt. Ein weiteres Charakteristikum, um die Kohärenz des Musicals aufrecht zu erhalten, ist die „inability to stand still“⁷⁰. Im Verlauf des Stückes darf es zu keinem Stillstand kommen, das gilt auch für die Darsteller, welche sich ständig in Bewegung befinden sollen, sei es durch Tanz, durch Ortswechsel oder durch Umbauten.

3.4 Das Musical und der Film

Es gibt eine enge Verbindung zwischen dem Musiktheater auf der Bühne und dem Musiktheater im Film. Dies gilt für alle Gattungen des Musiktheaters, der Oper, der Operette und vor allem dem Musical, dessen Entwicklung sich in ständiger Wechselwirkung von Bühne und Film vollzog.⁷¹ Diese Wechselwirkung schließt auch die Funktionen mit ein, welche die Musik auf der Bühne und im Film übernehmen und welche Wirkung sie vermittelt. Filmmusik und Bühnenmusik haben viele gemeinsame funktionelle und strukturelle Eigenschaften. Interessant wird dieser Zusammenhang, wenn Bühnenmusik zu Filmmusik wird, was auch integraler Bestandteil jedes Transformationsprozesses vom Bühnenmusical zum Filmmusical ist.

Die Musik im Film wird immer in Bezug zur Geschichte, bzw. der Diegese, gesehen, was sich in den Definitionen der diegetischen bzw. nicht-diegetischen Musik niederschlägt.⁷² Als diegetisch wird jene Musik des Films definiert, welche innerhalb der narrativen bzw. filmischen Welt auftritt, also welche von den Charakteren selbst wahrgenommen oder in der Handlung gespielt und performt wird. Nicht-diegetische Musik bezeichnet jene Musik, welche außerhalb der Geschichte stattfindet, also nicht in

⁷⁰ Steimle (2010), S. 54.

⁷¹ Vgl.: Citron, Marcia J.: When Opera Meets Film. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press, 2010. S. 1.

⁷² Vgl.: Ebenda, S. 5.

die Handlung integriert ist und diese von außen, in welcher Art und Weise auch immer, kommentiert.⁷³

Wenn ein Musical verfilmt wird, so verändert sich auch die Funktionsweise der Musik des Musicals, da in dem neuen Medium neue Konventionen und Wirkungsweisen zum Tragen kommen. Es wäre jedoch falsch zu sagen, dass die Musik des Musicals diese Konventionen komplett übernimmt. Sehr wohl orientiert sie sich jedoch daran und wird vom Publikum auch unter Berücksichtigung der filmmusikalischen Konventionen wahrgenommen. Allerdings sind die Bezeichnungen diegetisch und nicht-diegetisch im Filmmusical nicht so leicht anwendbar, bzw. es bedarf einiger begrifflicher Ergänzungen und Erweiterungen.

Da die Musik und die Songs des Musicals auch eine psychologische Funktion in Bezug auf die Gefühlswelten und den Ausdruck der Emotionen der Charaktere haben, schlägt Marcia Citron den Begriff der „psychodiegetischen Musik“ vor.⁷⁴ Auch wenn die Musik vielleicht nicht direkt in der diegetischen Welt der Figuren stattfindet, so existiert sie doch auf einer Metaebene innerhalb der Diegese und ist somit Bestandteil der diegetischen Welt. Wenn also ein Charakter im Filmmusical zu singen beginnt, da sein emotionales Niveau diese Ausdrucksform notwendig macht, so ist dies ein Ausdruck von Gefühl und Emotion und findet – zumindest in einer Metaebene – in der diegetischen Welt statt.

Bei dieser Diskussion muss auch beachtet werden, dass die Musik des Musiktheaters bereits durch ihre bisherige Existenz vor der Verfilmung vorbelastet bzw. bereits konnotiert ist. Die Musik des Musicals hat bereits eine eigene Bedeutung und einen Wahrnehmungshorizont ausgebildet, welcher jenseits des filmischen Einsatzes zum Tragen kommt.⁷⁵ Dies ist vor allem bei Ouvertüren, Zwischenmusiken oder anderen „freistehenden“ Musiken des Musicals von Bedeutung. Des Weiteren ist zu beachten, dass die Musik des Musiktheaters auf der Bühne auch bereits eine filmmusikartige bzw. nicht-diegetische Funktion und Wirkung haben kann. Zum Beispiel, wenn sie die Geschehnisse auf der Bühne von einer äußeren Ebene her zu kommentieren scheint oder

⁷³ Vgl.: Souriau, Etienne: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: Montage AV -Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Bd. 6/2/1997. http://www.montage-av.de/pdf/062_1997/06_2_Etienne_Souriau_Die_Struktur_des_filmischen_Universums.pdf, Stand: 12.04.2012. S. 151 f.

⁷⁴ Vgl.: Citron (2010), S. 5.

⁷⁵ Vgl.: Ebenda, S. 6.

losgelöst von der Handlung und den sonstigen diegetischen Metaebenen des Bühnenstückes für sich steht. Bühnenmusical und Filmmusical stehen also nicht nur in einer inhaltlichen und strukturellen Wechselwirkung, sondern sind durch die von ihrer Beziehung ausgelösten intertextuellen Leseweisen ein besonderes intermediales Phänomen.

3.4.1 Arten der Verfilmung

Es gibt verschiedene Arten, wie ein Musical oder Musik mit dem Film in Verbindung stehen kann. Grundsätzlich zählen alle Filme zum Genre des Musikfilms, in denen Musik in welcher Weise auch immer eine Rolle spielt, sei es als Operetten-Filme, Revue-Filme, Musical Biopics, Musical-Filme oder Filmmusicals. Filmmusicals sind Musicals, welche originär für das Medium Film konzeptioniert und in diesem umgesetzt wurden. Ein populäres Beispiel hierfür wäre „Singing in the Rain“. Musicalfilme hingegen sind Filmadaptionen von Bühnenmusicals, also eine intermediale Transformation einer originären Bühnengeschichte für den Film, so wie dies auch bei Andrew Lloyd Webbers „The Phantom of the Opera“ der Fall ist.⁷⁶

Des Weiteren gibt es noch sogenannte „Arbeitsvideos“, welche keine filmkünstlerischen Ansprüche erfüllen, sondern als reine Dokumentation einer Bühnenszenierung dienen. Ihre Funktion ist es, durch das exakte Festhalten einer Aufführung in einer Totalaufnahme Positionen und technische Abläufe nachvollziehbar zu machen und sie sind nur für den internen Theatergebrauch gedacht. Im Gegensatz dazu gibt es auch professionelle Mitschnitte oder Filmfassungen von Bühnenszenierungen, welche dem Publikum das Abbild des realen Theaterereignisses bieten sollen und auch eine Art dokumentarischen Charakter haben.⁷⁷ Als Beispiel hierfür gilt der Mitschnitt der Jubiläumsinszenierung zum 25-jährigen Bestehen des Musicals „The Phantom of the Opera“ in der Royal Albert Hall, welche einerseits live in Kinos weltweit übertragen wurde und in Folge dann als DVD in den Handel kam. Dem Publikum soll so eine möglichst authentische Bühnenerfahrung geboten werden, weshalb auch die Theaterperspektive beibehalten wird.

⁷⁶ Vgl.: Müller (2001), S. 462 f.

⁷⁷ Vgl.: Ebenda, S. 465 f.

3.4.2 Charakteristika des Hollywood-Musicals

Die Beziehung des Filmmusicals zu seinem Bühnen-Alter Ego kann, vor allem in seinen Anfängen, nicht geleugnet werden. Selbst bei Filmmusicals, welche die eigentlichen Theater-Schauplätze vermeiden oder ausklammern, und welche um eine möglichst „realistische“ filmische Darstellung bemüht sind, bleibt die Theatralität des Musicals immer präsent.⁷⁸ Diese „theatrale Künstlichkeit des Filmmusicals“⁷⁹ widerspricht mit seiner Eigentümlichkeit in der Filmgeschichte und seinen Entfremdungseffekten sämtlichen Realitätsansprüchen des Films.

Gerade in den Anfängen des Tonfilms wurde viel mit den neuen technischen Möglichkeiten experimentiert, wodurch das Filmmusical auch zu einer Art Test-Format für Hollywood - ähnlich dem Experimentalfilm - wurde.⁸⁰ Durch die neue Technik und die Synchronisation wurde es möglich Stimmen und Körper neu zuzuordnen, wodurch ein Spiel mit Identitäten auf visueller und audieller Ebene möglich wurde - der Sprecher wird vom gesprochenen Wort getrennt, das gesprochene Wort findet einen neuen Sprecher. Ein beliebter Inhalt wurde so das Thema des „Ausleihens einer fremden Stimme“ oder der „musikalischen Maskerade“. Berühmte Beispiele hierfür sind „Singing in the Rain“ oder „Ein Walzertraum“.⁸¹

Die Ästhetik des Filmmusicals und seine Komplexität spiegeln sich in einer sich durch das Genre ziehenden Vorliebe für Dualitäten und Oppositionspaare wider. „Female versus male, work versus entertainment, single life versus marriage, dream versus reality“⁸² sind nur einige Beispiele für Dualitätsmodelle, welche häufig in den Plots der Musicals behandelt werden und sich in deren Grundkonzeption wiederfinden. Damit greift das Filmmusical Kontraste und Konflikte auf, welche auch tief in der Gesellschaft und deren Lebensmodellen und Ansichten verankert sind.⁸³

Das Musical im Film ist geprägt von seiner visuellen Opulenz und dem Bühnenprunk. Es ergreift, wann immer möglich, die Option und den Vorwand, große und

⁷⁸ Vgl.: Rebentisch (2003), S. 61.

⁷⁹ Ebenda, S. 61.

⁸⁰ Vgl.: Altman (2010), S. ix.

⁸¹ Vgl.: Pollach (2003), S. 8

⁸² Steimle (2010), S. 62.

⁸³ Vgl.: Ebenda, S. 62.

eindrucksvolle Bilder zu erzeugen. „Szenen des täglichen Lebens [werden] in theaterhafter Aufmachung“⁸⁴ gebracht und als überkünstliches Abbild der Realität präsentiert. Sie repräsentieren „fabrikgefertigte Gegenwelten, in denen zwar zahlreiche und verschiedenste Muster unserer gewohnten Realität übernommen werden, aber ‚dort drüben‘ unter neuen Gesetzen neues Leben und neue Wertigkeit erlangen. Musicals erzeugen keine Illusion [...], sie sind Illusion.“⁸⁵ Es spiegelt seine eigenen Gesetzmäßigkeiten wider und reflektiert den Apparat, in welchem es produziert und erzeugt wurde, wieder. Dadurch wird es zur „selbstgefälligen Selbstdarstellung einer finanzstarken Entrückungsindustrie [...] und gerade wegen seiner Realitätsfeindlichkeit zeitweise zum umsatzträchtigsten Kunststück des Jahrhunderts.“⁸⁶

3.4.2.1 Singen und Tanzen im Film

Anfangs waren die Musiknummern in Filmmusicals als unterhaltende Elemente gedacht, welche in die nicht-musikalische Handlung eingefügt werden. Man wollte vermeiden, dass Charaktere ohne Begründung zu singen beginnen, weshalb auch immer eine Bühne und ein Publikum vorhanden sein mussten, um eine Performance-Situation zu schaffen. Die Geschichte sollte nicht durch Songs erzählt werden, da dies als unnatürlich und unfilmisch empfunden wurde.⁸⁷

Eine andere Form Songs in die Handlung zu integrieren, welche sich mit der Zeit entwickelte, war das „integrated musical“, in welchem die Musiknummern die reale diegetische Welt der Handlung in eine musik-durchdrungene Gegenwelt transformieren, die Geschichte erzählen und somit auch eine wichtige Funktion im Plot verfolgen.⁸⁸ Trotz aller Konventionen des Filmmusical-Genres wurde der Moment, in dem das Reden in Singen übergeht, von den meisten Regisseuren (bis heute) als sehr heikel und kritisch angesehen, denn das Publikum sollte diesen Übergang als natürlich empfinden und im besten Fall gar nicht mitbekommen.⁸⁹

⁸⁴ Rebentisch (2003), S. 62.

⁸⁵ Brustellin (2003), S. 14.

⁸⁶ Ebenda, S. 15.

⁸⁷ Vgl.: Hirschak, Thomas: The American Musical Film Song Encyclopedia. Westport (u.a.): Greenwood Press, 1999. S. ix f.

⁸⁸ Vgl.: Dunne, Michael: American Film Musical Themes and Forms. London: McFarland, 2004. S. 2.

⁸⁹ Vgl.: Flügel, Trixi Maraile: Das Musical im Rahmen des klassischen Hollywood-Kinos. Cöppengrave (u.a.): Alfeld Leine, 1997. (= Aufsätze zu Film und Fernsehen; 52). S. 17.

Es gab auch strukturell einige Spezifika, welche Hollywood-Songs von Bühnen-Songs unterschied. Die Songs waren meist kürzer, Einleitungsverse wurden gestrichen und Reprise vermieden. Die für das Broadway-Musical typischen Encores gab es nicht. Das Hauptaugenmerk wurde auf den Tanz gelegt und nicht auf den Song selbst, da der Tanz visuell eine große und starke Aktion bot, was für das visuelle Medium Film von großer Bedeutung ist.⁹⁰ Bis heute noch ist die Visualisierung eines Songs im Film bzw. im Filmmusical eine sehr wichtige und heikle Angelegenheit, da die reine Aktion des Singens einen visuellen Stillstand bietet, also nicht als primärer Fokus für den Film geeignet ist. Das Singen im Film muss also immer mit einer bewegten Aktion oder einem visuellem Überschuss verbunden sein, wodurch die Szene visuell unterstützt und erweitert wird.

Das Singen und Tanzen im Film hat auch zur Folge, dass die Orte, an denen diese Aktionen geschehen, in gewisser Weise zu Bühnen werden. Ihre Konzeption und die Wahrnehmung dieser Räume verändert sich grundlegend, da sie nicht mehr nur visuelles Mittel zur Darstellung einer räumlichen Verortung sind, sondern auch „die Innenwelt der sich darin bewegenden Körper“⁹¹ repräsentieren und darstellen. Die performatorische Ebene verändert den Raum, wodurch aus scheinbar trivialen Räumen, wie zum Beispiel Straßen, Lokalen, Märkten oder Feldern mit dem plötzlichen Einsatz der darstellerischen Komponente imaginäre Bühnenräume und surreale Traumwelten entstehen. Die Welt wird zur Bühne, oder wie bereits Shakespeare schrieb „The world is a stage, the stage is a world of entertainment“⁹².

3.4.3 Entwicklung des Hollywood–Musicals

Mit der Entwicklung des Tonfilms eroberte das Musical auch den Film. Als einer der ersten Vorboten des Hollywood-Musicals kann 1927 „The Jazz Singer“, ein Tonfilm mit Musiknummern, mit Al Jolson in der Hauptrolle, sowie 1929 „The Broadway Melody“ gesehen werden.⁹³ Vor allem die Jahre 1929 und 1930 sahen einen regelrechten Hype der neuen Gattung, welche jedoch ob des Abklingens der Sensation

⁹⁰ Vgl.: Hischak (1999), S. x.

⁹¹ Pollach (2003), S. 10.

⁹² Brustellin (2003), S. 13.

⁹³ Vgl.: Müller (2001), S. 460.

über das neue Medium des Tonfilms relativ rasch wieder an Attraktivität verlor. Es mussten neue überzeugendere dramaturgische und stilistische Formen gefunden werden um den Gesang in die neuen Tonfilme zu integrieren, ohne die filmischen narrativen Konventionen zu verletzen. Dies gelang erstmals schließlich 1933 durch „42nd Street“, wodurch das Backstage-Plot und die Reflexion des Theaterapparates von nun an das Filmmusical beherrschten.⁹⁴

Die 30er Jahre waren der Beginn des „Golden Age“ des Filmmusicals und zeichneten sich durch die große Diversität in der künstlerischen Darstellung und den großen Publikumserfolg aus. Verschiedene Filmstudios spezialisierten sich auf bestimmte Formen und Subgenres des Filmmusicals, wodurch es zu vielen separaten Parallelentwicklungen kam, welche sich vor allem stilistisch, bzw. von der Besetzung her, voneinander abgrenzten. Gerade in Zeiten wirtschaftlicher Instabilität war das Filmmusical sehr erfolgreich, da es dem Publikum eine Art Flucht vor der Realität und eine positive Atmosphäre bot.⁹⁵ Indem sie soziale Probleme aufgriffen und diese mit „aspiration, optimism, and kindly humor in its entertainment“⁹⁶ reflektierte, boten die als „Depression Musicals“ bezeichneten Filme eine Art mentale Stütze in schwierigen Zeiten.

Ab den 50er Jahren verloren Filmmusicals zunehmend an Bedeutung. Gründe hierfür waren die steigenden Produktionskosten, das Auseinanderbrechen des Studiosystems, die Konkurrenz durch das Fernsehen, sowie die immer größer werdende stilistische Schere zur Populärmusik und Rockmusik, welche zu der Zeit nicht ins Musical integriert wurden. In Folge kam es also zu einem Wandel des Genres weg von den originären Filmmusicals hin zu Film-Adaptionen von bereits erfolgreichen Broadway-Musicals. So erreichten auch einige Verfilmungen von originären Bühnenmusicals, wie „The Rocky Horror Picture Show“, „The Sound of Music“ oder „Grease“, Kultstatus.⁹⁷

Durch Schauspieler wie „Bing Crosby, Jeanne Durbin oder Judy Garland brachte Hollywood eigene Musicaldarsteller hervor, die vorher – und zum größten Teil auch

⁹⁴ Vgl.: Dunne (2004), S. 3.

⁹⁵ Vgl.: Ebenda, S. 3 f.

⁹⁶ Ebenda, S. 14.

⁹⁷ Vgl.: Bering (1997), S. 62.

hinterher – auf keine Bühnenkarriere verweisen konnten“⁹⁸, aber das Genre, seine Stilistik, sein Ansehen und seine Bekanntheit über Generationen hinweg prägten.

3.4.4 Filmmusical heute

Eine Wiederbelebung des Genres fand ab Ende der 1990er Jahre statt. Die Filmadaption von Andrew Lloyd Webbers Musical „Evita“ 1996 mit Madonna in der Titelrolle kann als Beginn eines Musical-Revivals im Film gesehen werden. Weitere Beispiele für diese Wiedergeburt des Filmmusicals in den letzten 15 Jahren sind „Cabaret“, „Moulin Rouge“, „Sweeney Todd“, „The Phantom of the Opera“ und ganz aktuell „Les Misérables“.⁹⁹

Von der filmischen Stilistik her übernahmen diese Musicalfilme viele Elemente des Mainstream-Spielfilms und entfernten sich filmisch vom klassischen Filmmusical. Das heutige Publikum verlangt nicht mehr nur nach einem „nice musical“, sondern verlangt nach einer inhaltlichen und musikalischen Vielschichtigkeit, sowie seiner filmischen Integrität. Dies hat zur Folge, dass eher große und aufwändige Musical-Blockbuster produziert werden, die stilistisch durch die filmische Umsetzung, ihren künstlerischen Anspruch und oftmals ihre Neuartigkeit in der Umsetzung an den zeitgenössischen Spielfilm anpassen und so mehr Kino als Musical sind.¹⁰⁰

In den Anfängen des Musicals musste erklärt werden, warum ein Charakter im Film zu singen beginnt. Mit der Zeit entwickelte sich jedoch daraus eine Konvention der Gattung. Da das Publikum an diese Konventionen gewöhnt war, konnte einfacher und manchmal auch unvermittelter ein Einstieg in den Gesang gefunden werden. Das heutige Publikum ist jedoch nicht mehr an diese für heutige Verhältnisse beinahe altmodisch wirkende Konvention gewöhnt und braucht daher wieder eine Erklärung für den Gesang im Film und sonstige Musical Moments.¹⁰¹ Verstärkt wurde diese Problematik der Rezeption durch die Popularität von Musical-Persiflagen in vielen bekannten TV-Serien der 90er Jahre, in denen Gestaltungsmittel des Musicals dazu

⁹⁸ Ebenda, S. 61.

⁹⁹ Vgl.: Sonderhoff u. Weck (1996), 11.

¹⁰⁰ Vgl.: Dunne (2004), S. 10 f.

¹⁰¹ Vgl.: Sonderhoff u. Weck (1996), S. 12.

verwendet wurden, um die Gattungsmerkmale zu dekonstruieren und bloß zu stellen und so das Genre demystifiziert wurde.¹⁰²

Als Lösung für diese Rezeptions-Problematik wurden daher Aspekte der Musikperformance in Non-Musical-Mainstreamfilmen, wie sie in prominenten Beispielen wie „Pulp Fiction“, „Titanic“ oder „Bodyguard“ vorkommen, wieder für den Musicalfilm übernommen und so die Musical-Moments an die neuen Konventionen und den Zeitgeschmack des Publikums adaptiert.¹⁰³ In modernen Filmmusicals wie „Moulin Rouge“ oder „Chicago“ wird dem Publikum von Anfang an klar gemacht, dass es sich um eine Show handelt und nicht um die Darstellung realer Ereignisse. Auch wird versucht, die historische Distanz zur Handlung zu wahren, wodurch eine möglicherweise altmodische Performance oder ein nicht mehr zeitgemäß wirkender Stil Authentizität vermittelt und Berechtigung findet.¹⁰⁴ Diese dramaturgischen und stilistischen Mittel kommen auch bei der Filmversion von Andrew Lloyd Webbers „The Phantom of the Opera“ 2004 stark zum Tragen.

¹⁰² Vgl.: Dunne (2004), S. 175 f.

¹⁰³ Vgl.: Conrich u. Tincknell (2006), S. 6.

¹⁰⁴ Vgl.: Dunne (2004), S. 181 ff.

4 Andrew Lloyd Webber

In der Welt des Musicals wird Andrew Lloyd Webber als einer der erfolgreichsten (Musical-) Komponisten aller Zeiten betrachtet. In seiner beinahe 50-jährigen Karriere war er für die bekanntesten, erfolgreichsten und populärsten Musicals verantwortlich und hat das Bild und Ansehen des Musicals in der Öffentlichkeit maßgeblich geprägt. Im Laufe seiner Karriere hat er zahlreiche Preise und Auszeichnungen bekommen, darunter auch einen Oscar, einen Golden Globe, sowie mehrere Grammys, Tonys und Olivier Awards. 1992 wurde er von der Queen zum Ritter geschlagen und in Folge 1997 zum „honorary life peer“ erhoben.¹⁰⁵

Die Laufzeiten seiner Musical-Hits von über 20 bis 25 Jahren sind unglaublich und von den meisten anderen Komponisten beinahe unerreicht. Kaum ein anderer, vor allem britischer (!) Komponist, hatte gleichzeitig so viele Shows parallel am Broadway und im West End laufen. 1982 hatte Lloyd Webber jeweils drei Produktionen parallel am Broadway und am West End, was es bis dahin seit Rodgers und Hammerstein nicht mehr gegeben hatte.¹⁰⁶ In den Medien und der Musical-Rezeption wird er daher als Mann der Zahlen und Rekorde gesehen, welche beinahe vor sein künstlerisches und musikalisches Talent zu treten scheinen. Andrew Lloyd Webber ist also nicht nur ein bemerkenswerter Künstler und Komponist, sondern auch ein Visionär und erfolgreicher Geschäftsmann.¹⁰⁷

4.1 Musikalischer Werdegang

Andrew Lloyd Webber stammt aus einer Londoner Musiker-Familie und wurde daher bereits von Kindheit an musikalisch geprägt. Sein Vater William leitete das Londoner College of Music und war auch als Komponist und Organist tätig. Sein bekanntestes Werk „Aurora“ wurde erst posthum von Andrew Lloyd Webber aufgenommen und auf CD veröffentlicht. Seine Mutter Jean gab Klavierunterricht, wodurch Andrew und sein jüngerer Bruder Julian, welcher heute ein sehr bekannter britischer Cellist ist, bereits

¹⁰⁵ Vgl: Everett, William u. Prece, Paul: The Megamusical. The Creation, Internationalization and Impact of a Genre. In: Everett, William u. Laird, Paul: The Cambridge Companion to the Musical. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press, 2008. S. 254.

¹⁰⁶ Vgl.: Bering (1997), S. 146.

¹⁰⁷ Vgl: Everett u. Prece (2008), S. 255.

sehr früh zu musizieren begannen und mit Musik experimentierten.¹⁰⁸ Die ersten Kompositionen schrieb Andrew Lloyd Webber schon als Kind, wobei er vor allem Bühnenmusiken für Aufführungen seines Puppentheaters komponierte. Sein Opus 1, sechs Miniaturen mit dem Titel „Toy Theatre“, wurde sogar 1959 in einem Musikmagazin publiziert. Auch während seiner Schulzeit beschäftigte er sich sehr viel mit Musik und wurde von seiner Tante Viola, welche Schauspielerin war, oft ins Theater und Musical mitgenommen.¹⁰⁹

Nach seiner Schulzeit in der Westminster School in London ging er 1965 nach Oxford um dort Geschichte zu studieren. Allerdings brach er sein Studium nach einem Semester wieder ab um in London am Royal College of Music sein Interesse für Musik zu vertiefen und sich fortan nur noch der Komposition und dem Musiktheater zu widmen. Im gleichen Jahr machte Andrew Lloyd Webber Bekanntschaft mit dem Texter Tim Rice, mit welchem es in Folge zu einigen Kollaborationen kommen sollte. Tim Rice arbeitete zunächst bei EMI Records, strebte stilistisch in Richtung Popmusik und war auf der Suche nach einem Komponisten, mit dem zusammen er Projekte verwirklichen konnte.¹¹⁰ Die erste Zusammenarbeit war 1965/66 „The Likes of Us“, worin es um einen Arzt Ende des 19. Jahrhunderts geht, welcher Kinderheime gegründet hatte. Das Stück wurde zu seiner Entstehungszeit nie öffentlich aufgeführt, erst 2005 wurde es überarbeitet und bei Lloyd Webbers privatem Musikfestival in Sydmonton Court aufgeführt und auch als CD produziert.¹¹¹

Ihr erstes dann auch aufgeführtes gemeinsames Werk folgte 1968 mit dem ursprünglich als „Biblical Pop-Cantata“ konzeptionierten „Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat“, welches auf der Geschichte aus dem 1. Buch Moses basiert. Auftraggeber dafür war Alan Doggett, ein Freund der Familie Lloyd Webber, welcher bei Andrew Lloyd Webber und Tim Rice eine auf biblischen Motiven basierende „Pop-Kantate“ für ein Konzert in einer Knabenschule bestellte. Das zunächst 15-minütige Stück wurde in einer ersten überarbeiteten Version bei einem weiteren Konzert präsentiert und so auch vom Kritiker Derek Jewell sehr positiv bemerkt, woraufhin eine bereits 35 minütige LP

¹⁰⁸ Vgl.: Mühe, Hansgeorg: Die Musik von Andrew Lloyd Webber. Hamburg: Kovac, 1995. S. 4.

¹⁰⁹ Vgl.: Müller (2008), S. 15.

¹¹⁰ Vgl.: Walsh, Michael: Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit. München (u.a.): Schott, 1994 (= Serie Piper; 8353: Serie Musik). S. 45 ff.

¹¹¹ Vgl.: Müller (2008), S. 15.

aufgenommen wurde, die weltweite Aufführungen zur Folge hatte. In den folgenden Jahren wurde das Stück vom Autorenduo immer wieder weiter bearbeitet und ausgebaut, 1972 verfilmt und kam 1981 schließlich an den Broadway.¹¹² „Joseph“ sollte der Auftakt für eine bis heute andauernde Karriere im Musical sowohl von Andrew Lloyd Webber als auch von Tim Rice sein.

4.2 Die Musicals von Andrew Lloyd Webber

Lloyd Webber versucht in seinen Stücken die Gattung des Musicals wieder mit der populären Musik der Zeit zu verbinden, so wie dies auch in den Anfängen des „Golden Age“ des Musicals der Fall war. So strebte er es an, die seit dem 2. Weltkrieg entstandene Schere zwischen dem Musical und der Popularkultur wieder zu schließen, bzw. diese Unterhaltungsformen wieder einander näher zu bringen.¹¹³

In vielen seiner Musicals steht die Katharsis eines Charakters und dessen Entwicklung im Laufe der Geschichte im Vordergrund. Weitere wichtige Aspekte seiner Arbeiten sind die Konzentration auf pure Theatralität und die Verbindung von Musical und Popularkultur. Mit seinen Musical-Charakteren hat Andrew Lloyd Webber jeweils Prototypen geschaffen, welche den Status von Ikonen der Popkultur erreicht haben. Das Phantom, Joseph, Evita, Grizabella und Norma Desmond sind voneinander unabhängige und originäre Typen. Sie sind postmoderne Helden und markante, wiedererkennbare Figuren des Musiktheaters, welche nicht nur populär sind, sondern teilweise bereits Kultstatus erreicht haben. Lloyd Webbers Musicalvision ist von Theatralität und Opernhaftigkeit geprägt. Er versucht einzigartige und originäre Stimmungen und Welten zu schaffen und setzt sämtliche visuellen, technischen und darstellerischen Möglichkeiten des Theaters dafür ein.¹¹⁴

Für den jeweiligen originären Charakter seiner Musicals ist auch die Auswahl seiner Kollaborationen und Co-Autoren sehr wichtig, bzw. die Zusammenstellung eines

¹¹² Vgl.: Müller (2008), S. 27 ff.

¹¹³ Vgl.: Bering (1997), S. 148.

¹¹⁴ Vgl.: Everett u. Prece (2008), S. 255.

jeweils am besten für die Umsetzung geeigneten Teams, damit das Gesamtkunstwerk perfekt wird.¹¹⁵

4.2.1 Die frühen Musicals

Nach der Zusammenarbeit bei „Joseph“ folgte sehr bald ein neues Pop-Musical aus der Feder des Autorenpaars Lloyd Webber-Rice. Ab 1969 entstand im Auftrag des Unternehmers Sefton Myers, bei welchem die beiden damals unter Vertrag waren, „Jesus Christ Superstar“. 1970 erschien zunächst die Single-Auskopplung, sowie das Konzeptalbum, gefolgt von der Broadway-Premiere 1971 unter der Regie von Tom O’Horgan, welcher auch 1968 bei „Hair“ Regie geführt hatte. Die Inszenierung war nicht ganz im Sinne von Andrew Lloyd Webber, da sie nicht dem Stück gerecht wurde und zu opulent und glamourös inszeniert worden war, weshalb dem Regisseur Effekthascherei vorgeworfen wurde. Es war die Zeit von Gospel- und Rockmessen, aber auch im Musiktheater war 1971 das Jahr der Jesus-Musicals am Broadway. Stephen Schwartz und John Michael Tebelaks Musical „Godspell“, eine sehr poppig inszenierte Kreuzigungsgeschichte mit einem Jesus-Darsteller im Superman-Kostüm, hatte neben Lloyd Webbers „Jesus Christ Superstar“ Premiere und war sogar erfolgreicher.¹¹⁶ „Jesus Christ Superstar“ ist eine durchkomponierte Rockoper in buntem Stil-Mix, bestehend aus Showsongs, Folk-Balladen, Rock und zeitgenössischer E-Musik.¹¹⁷ 1972 kam es dann zu einer sehr erfolgreichen Neuinszenierung im Sinne Andrew Lloyd Webbers am West End.¹¹⁸

Nach „Jesus Christ Superstar“ schrieb Lloyd Webber gemeinsam mit Alan Ayckbourn das auf einer britischen satirischen Erzählung beruhende Musical „Jeeves“, welches jedoch ein Misserfolg wurde und nach nur 38 Aufführungen am West End abgesetzt wurde. Ebenso komponierte er zu der Zeit zwei Filmmusiken für „Gumshoe“ und für „The Odessa Files“, zeigte aber in Folge kein Interesse mehr für das Genre.¹¹⁹

1978 arbeitete er wieder mit Tim Rice zusammen. Das neue Musical war „Evita“, welches durch seine Form als durchkomponierte Popoper ohne gesprochene Dialoge,

¹¹⁵ Vgl.: Everett u. Prece (2008), S. 255.

¹¹⁶ Vgl.: Bering (1997), S. 126 f.

¹¹⁷ Vgl.: Ebenda, S. 135.

¹¹⁸ Vgl.: Müller (2008), S. 16.

¹¹⁹ Vgl.: Ebenda, S. 16.

sowie seine musikalische Diversität beeindruckte. Auch bei diesem Musical wurde erst ein Konzeptalbum veröffentlicht, dem 1978 die West-End und 1979 die Broadway-Premiere folgten - beide unter der Regie von Harold Prince. Es war Andrew Lloyd Webbers endgültige Eroberung des Broadways.¹²⁰ „Mit Evita schufen Webber und Rice [...] ein Modell für die europäischen Erfolgsmusicals der achtziger und neunziger Jahre.“¹²¹ „Evita“ ist aber auch ein wichtiger Wegbereiter für „The Phantom of the Opera“, vor allem was die Struktur betrifft, aber auch die Art, wie die Figuren definiert werden.

„Evita“ ist eine Reflexion über Macht, Erotik und Beeinflussung. Die reale Figur der Eva Peron wird hyper-stilisiert in all ihren positiven aber auch negativen Eigenschaften, wodurch ein fiktives, surreales Charakterbild zwischen Kalkül, Bewunderung und Machtgier erzeugt wird. Die wandlungsfähige Figur des Ché, Symbol für das Volk und die Revolution, führt als eine Art Kommentator bzw. Moderator durch die einzelnen Lebensstationen und erinnert sich, ausgehend vom Tag ihres Begräbnisses, an Evita zurück. Diese Rückerinnerung an vergangene Ereignisse und Stationen wird später bei „The Phantom of the Opera“ wieder aufgegriffen und weiterentwickelt.¹²²

In London bekam das Stück durchwegs positive Kritiken, am Broadway fielen sie jedoch, trotz des großen Publikumserfolgs, eher negativ aus. Die Kritiker sollten sich in diesem Musical sehr täuschen, denn es wurde mit Preisen überhäuft und spätestens jetzt war auch in den USA der Name Andrew Lloyd Webber in aller Munde. Wichtig ist dieses Musical auch für Andrew Lloyd Webbers Bestreben seine Musicals verfilmen zu lassen. 1996 wurde „Evita“ nach jahrelanger Planung mit Madonna in der Titelrolle und Antonio Banderas als Ché, höchst erfolgreich, wenn auch verschieden von der ursprünglichen Bühnenkonzeption, verfilmt. Der zusätzlich für die Filmversion geschriebene Song „You Must Love Me“ brachte Andrew Lloyd Webber und Tim Rice auch einen Academy Award für den besten neuen Song ein.¹²³

Evita sollte die letzte Zusammenarbeit für sehr lange Zeit zwischen dem bereits bekannt gewordenen Autorenpaar Lloyd Webber – Rice sein. 1986 schrieben sie im Auftrag von Prince Edward für die Feierlichkeiten zu Queen Elizabeths 60. Geburtstag das Kurz-

¹²⁰ Vgl.: Bering (1997), S. 136 f.

¹²¹ Ebenda, S. 153.

¹²² Vgl.: Mühe (1995), S. 33.

¹²³ Vgl.: Bering (1997), S. 155.

Musical „Cricket“, welches jedoch nicht öffentlich aufgeführt wurde. Erst 25 Jahre später, 2011, sollte es wieder zu einer Kollaboration kommen, nämlich bei der Musical-Adaption von „The Wizard of Oz“.

4.2.2 Cats & Starlight Express

Anfang der 80er Jahre überraschte Andrew Lloyd Webber mit einer Art Revival des Revue-Musicals. Ohne einer großen Handlung zu folgen ist „Cats“, welches 1981 ans West-End und 1982 an den Broadway kam. „Cats“ ist eine Charakter-Revue, in welcher es, wie der Titel bereits andeutet, nur um Katzen geht, welche in stilistisch sehr unterschiedlichen Songs vorgestellt werden. Das Musical basiert auf den Gedichten von T.S. Eliot und zeigt, äußerst erfolgreich, puren, phantastischen Theaterzauber mit einer starken Konzentration auf das Tanzelement, welches von Gillian Lynne in perfekter katzenhafter Manier choreographiert wurde.¹²⁴ „Cats“ war definitiv ein bemerkenswerter und außergewöhnlicher Schritt in Lloyd Webbers Musiktheater-Schaffen und zeigt seine Diversität und sein Bestreben, mit verschiedenen Elementen des Musicals zu experimentieren, alte Formen aufzubrechen und wieder neu zusammenzufügen.

1984 folgte Andrew Lloyd Webber dem bereits bei „Cats“ erprobten Schema, diesmal aber in Form eines Rollschuh-Musical-Spektakels, in welchem es um einen Wettkampf zwischen Zügen geht. Mit „Starlight Express“, aber auch anderen ähnlichen Musicals der Zeit, kam es auch zu einem Revival der Extravaganza, in welcher das gewaltige Bühnenspektakel, atemberaubende Spezialeffekte, die Action auf der Bühne - ähnlich einem opulenten Melodram - die eigentliche Handlung nebensächlich zu machen scheint.¹²⁵ Ursprünglich als kleineres Musical für Kinder konzipiert – wie auch die Grundgeschichte erahnen lässt – explodierte das Vorhaben in ungeahnte Dimensionen und wurde zu einer der aufwändigsten, teuersten und spektakulärsten Shows. Theater in London und New York wurden umgebaut, mit Rollschuhbahnen durch und über den gesamten Zuschauerraum ausgestattet und 1988 wurde in Bochum sogar ein eigenes Starlight Express-Theater nur für diese Show gebaut, wo das Musical-Spektakel seither

¹²⁴ Vgl.: Müller (2008), S. 45 ff.

¹²⁵ Vgl.: Bering (1997), S. 147.

noch immer läuft!¹²⁶ Kein Kritiker hätte sich diesen Erfolg wohl je gedacht – das Konzept ging jedoch äußerst erfolgreich auf.

4.2.3 Die klassische Phase

1982 kam es in London zur Uraufführung des experimentellen Musicalprojekts „Song & Dance“, welches zwei bereits vorab existierende Musikzyklen von Lloyd Webber verband. Der erste Akt bestand aus dem Liederzyklus „Tell Me on a Sunday“, bei dem eine junge britische Frau von ihren Problemen in den USA berichtet. Der zweite Akt hatte seinen Fokus auf der tänzerischen Interpretation seines Instrumentalwerkes „Variations“. Dieses besteht aus 23 Variationen des Themas von Niccolò Paganinis Capriccio Nr. 24 in a-moll und wurde von ihm ursprünglich als Komposition für Cello und Rockband für seinen Bruder Julian geschrieben.¹²⁷ So wurden Gesang und Tanz einander, wie der Titel des Musicals bereits verrät, als Gegensatzpaare gegenübergestellt.

1985 komponierte er sein „Requiem“, welches bei seiner New Yorker Aufführung von Lorin Maazel dirigiert wurde und dessen Tenorpartie von Plácido Domingo gesungen wurde.¹²⁸ Nach seinen Erfolgen mit zwei Revue-Musicals wollte er sich einem neuen, bisher von ihm noch nicht erprobten Genre, zuwenden: dem romantischen Musical im klassischen Stil. Aus seinem Bedürfnis einen romantischen Stoff zu verarbeiten entstand schließlich 1984 bis 1986 „The Phantom of the Opera“.

4.2.4 Die Ära nach dem „Phantom“

Als Kontrast zu seinen vorangegangenen Megamusicals wollte Andrew Lloyd Webber mit „Aspects of Love“ eine Art Kammermusical schaffen, das thematisch, ob seiner sexuell motiviert agierenden Figuren, auch speziell für Erwachsene bestimmt sein sollte. Musikalisch ist das Stück, welches 1989 uraufgeführt wurde, sehr differenziert und reichhaltig. Der große Hit der Show „Love Changes Everything“ war interessanterweise ursprünglich für „The Phantom of the Opera“ konzipiert worden.¹²⁹

¹²⁶ Vgl.: Müller (2008), S. 55

¹²⁷ Vgl.: Ebenda, S. 17.

¹²⁸ Vgl.: Bering (1997), S. 159.

¹²⁹ Vgl.: Müller (2008), S. 70 ff.

1993 schrieb er gemeinsam mit Don Black und Christopher Hampton eine Musical-Adaption des großen, gleichnamigen Billy Wilder-Hollywood-Melodrams „Sunset Boulevard“. In dem als musikalisches Drama konzeptionierten Musical, welches strukturelle und musikalische Anklänge an „The Phantom of the Opera“ aufweist, bricht Lloyd Webber die bisherige durchkomponierte Form zugunsten von einigen gesprochenen Sequenzen auf. Vom Stil ähnelt es dem klassischen Broadway Musical und er orientiert sich dabei an der Filmmusik der Swinging-Forties und nimmt Anleihen bei Max Steiner und Miklós Rózsa.¹³⁰ Der große musikalische Prolog des Stückes, gefolgt von einem Flashback auf die eigentliche Handlung, erinnert stark an „Evita“ und auch „The Phantom of the Opera“.

Mit seinen neueren Musicals konnte er zwar nicht an seine großen Erfolge der 1980er Jahre anknüpfen, jedoch schuf er auch seither weiterhin ein sehr breit gefächertes und thematisch divergentes Oeuvre, das seine innovatorische und künstlerische Kraft unterstreicht. 1996 wagte er sich mit „Whistle Down the Wind“ auch thematisch auf Neuland und betrat mit diesem Stück, in dem religiöse Phantasien von Jugendlichen im Zentrum stehen, ein schwieriges Terrain. In „The Beautiful Game“ beschäftigte er sich mit den sozialpolitischen Aspekten rund um den Nordirland-Konflikt, welche er im Fußballmilieu eingebettet hat.¹³¹

Im Jahr 2005 adaptierte er Wilkie Collins Roman „The Woman in White“, wodurch er stilistisch versuchte an „The Phantom of the Opera“ anzuknüpfen. Das romantische, durchkomponierte opernhafte Megamusical war allerdings weder am West End noch am Broadway sehr erfolgreich, was unter anderem mit der abnehmenden Popularität des Genres zu begründen ist.¹³² In den vergangenen Jahren hat er zudem 2010 ein Sequel-Musical des „Phantom of the Opera“ mit dem Titel „Love Never Dies“ komponiert und 2011 das berühmte Judy-Garland-Filmmusical „Wizard of Oz“ als Bühnenmusical adaptiert.

¹³⁰ Vgl.: Bering (1997), S. 159 f.

¹³¹ Vgl.: Müller (2008), S. 18 f.

¹³² Vgl.: Ebenda, S. 19.

4.3 Die Musik von Andrew Lloyd Webber

Musikalisch wurde Andrew Lloyd Webber sehr von der Musik seiner Jugend geprägt, von Elvis, dem Rock'n'Roll und den Beatles, aber auch von Klassikern wie Prokofjew, Puccini, Ravel, Bach und Gounod, dem ihm durch seinen Vater bekannten Kirchen- und Orgelmusikrepertoire, sowie der britischen Musik des 20. Jahrhunderts, allen voran von Britten und Williams. Von Jugend an war er in das klassische amerikanische Musiktheater vernarrt und wurde vor allem auch durch Richard Rodgers und der Blüte des klassischen Musicals beeinflusst.¹³³ Ohne Vorurteile versucht Andrew Lloyd Webber immer wieder eine Verbindung von E- und U-Musik zu schaffen und so gegen die, für die E-Musik des 20. Jahrhunderts typische, Entmenschlichung und Entemotionalisierung der Musik anzukämpfen.¹³⁴

All seine musikalischen Einflüsse verarbeitet er in seinen Musicals, um so originäre musikalische Atmosphären herzustellen und den jeweiligen Musicals ihren eigenen musikalischen Charakter zuzusprechen. Obwohl jedes seiner Musicals in gewisser Weise einer ähnlichen Handschrift entspricht, so gleicht keines seiner Stücke musikalisch dem nächsten. Lloyd Webber verwendet in seinem Repertoire eine unermessliche Vielzahl von Musikstilen, welche er in Stil-Mixen zusammenfügt und gruppiert. Auch die Orchestrierung bzw. Instrumentierung seiner Musicals ist von Mal zu Mal unterschiedlich und reicht von einer Rock-Band bis hin zum Opernorchester.¹³⁵

Ob seiner Anklänge an musikalische Vorbilder wurden ihm immer wieder Plagiatsvorwürde gemacht, welche jedoch nie nachgewiesen werden konnten. Der Vorwurf des Plagiats in der Kunst ist insofern problematisch, da ein Plagiat nur dann zutrifft, wenn es eindeutig und unverändert, ohne die Herkunft zu nennen, in größerem Maße abgeschrieben und als eigene Idee ausgegeben wird. Ein Merkmal von Kunst ist, dass sie sich immer wieder auf ihre Vorgänger oder Ursprünge bezieht und diese so auch immer wieder reflektiert, kommentiert, variiert oder ablehnt. Dieses Prinzip wird auch als Intertextualität bezeichnet.¹³⁶ Anklänge an andere Komponisten sind bei Andrew Lloyd Webber klar ersichtlich, wobei er ihre Werke nicht plagiiert, sondern

¹³³ Vgl.: Everett u. Prece (2008), S. 256.

¹³⁴ Vgl.: Mühe (1995), S. 8.

¹³⁵ Vgl.: Ebenda, S. 7.

¹³⁶ Vgl.: Müller (2008), S. 106.

Kompositionen im Stil seiner Vorbilder schreibt, wodurch er die von ihnen gewohnten Stimmungen nachahmt. Anfang der 1990er Jahre kam es jedoch in Bezug auf den Titelsong des „Phantom of the Opera“ zu zwei Plagiatsprozessen, welche beide jedoch abgewiesen wurden.¹³⁷

Seine ersten Stücke, welche bereits „integrated musicals“ und durchkomponierte Musicals sind, ähneln eher Rockmusik-Spektakeln. Im Laufe seines Schaffens wandelte sich sein Stil hin zu traditionelleren, klassischeren musikalischen Formen.¹³⁸ „Joseph“ ist ein leichtes, schwereloses, durchwegs positives, beschwingtes Musical, welches verschiedene Musikrichtungen der populären Unterhaltungs- und Jugendmusik, mit Anspielungen auf Pop-Phänomene wie zum Beispiel Elvis Presley, integrierte.¹³⁹ „Jesus Christ Superstar“ hingegen hat einen sehr nachdenklichen Charakter, mit einer dunklen Vorahnung verbunden und steht nicht im Zeichen der Auferstehung, sondern ist geprägt durch den Verrat, das Leiden und Zweifeln Jesu und wird aus der Sicht von Judas erzählt. Die Musik definiert die jeweiligen Charaktere, was vor allem ab „Cats“, in welchem jeder Katzenfigur ein eigener Song und Musikstil zugeordnet ist, noch deutlicher wird. Auch später bei „The Phantom of the Opera“ und „Sunset Boulevard“ hebt sich die Musik der Protagonisten deutlich vom restlichen musikalischen Erscheinungsbild ab.¹⁴⁰

Mit der musikalischen Erzählung der Passionsgeschichte Jesu ordnet er sich in eine lange Reihe von Komponisten von Bach bis Penderecki ein. Allerdings verarbeitet er das Sujet in einem Stil-Mix aus Rock, Soul, Gospel, Folksong, Soft-Beat und Popmusik, bei welchem man meinen könnte, es wäre ein Querschnitt durch die britische Popmusik der 70er Jahre.¹⁴¹ Mit „Jesus Christ Superstar“ beginnt Andrew Lloyd Webber für ihn typisch werdende kompositorische Stilmittel einzusetzen, allen voran der Umgang mit Wiederholungen und die leitmotivartige Verarbeitung von Melodiephrasen. Melodien und Motive werden von den Charakteren übernommen und durch einen neuen Text in einen neuen Kontext gesetzt, welcher in einem Bezug zum Originalzitat steht, wodurch szenische oder emotionale Zusammenhänge unterstrichen werden. Ein Beispiel dafür ist

¹³⁷ Vgl.: Müller (2008), S. 107.

¹³⁸ Vgl.: Everett u. Prece (2008), S. 256.

¹³⁹ Vgl.: Müller (2008), S. 30.

¹⁴⁰ Vgl.: Everett u. Prece (2008), S. 258.

¹⁴¹ Vgl.: Mühe (1995), S. 21.

Maria Magdalenas Ballade „I don't know how to love him“, da deren Melodie und markante Textphrasen in der Abschiedsarie des Judas wieder aufgegriffen und umkontextualisiert werden.¹⁴² In „The Phantom of the Opera“ erfährt dieses Stilmittel seine Perfektion.

In Bezug auf seine musikalische Entwicklung hin zu „The Phantom of the Opera“ ist sein erster Versuch einer Adaption einer Romanvorlage „Jeeves“ interessant. Es ist nicht in durchkomponierter Form und ähnelt in seiner Konzeption der frühen britischen musikalischen Komödie, in welcher gesprochene Sequenzen sich mit Musiknummern abwechseln. Vom Instrumentalensemble ähnelt es einem Kammermusical mit einem Klavier als Leitinstrument.¹⁴³

„Evita“ gleicht in seiner Konzeption der Rockopern-Stilistik, welche bereits bei „Jesus Christ Superstar“ zum Einsatz kam. Es war „the first real evidence that here was not simply a minor British talent with a knack for catching a pop wave, but a serious composer of depth, talent, and technique working in tandem with a lyricist of style and substance.“¹⁴⁴ Mit „Evita“ präsentierte Andrew Lloyd Webber ein Musical mit einer komplett originären Musiksprache, welche nicht nur eine Kompilation von Musikeinflüssen widerspiegelt, sondern diese zu einer stimmigen, eigenen Komposition machte. Die Musik ist rockig, geprägt von lateinamerikanischen Klängen und Tango-Rhythmen, aber auch von oratorienartigen Gesängen des Volkes, welche als Andeutung der Verklärung der Titelfigur verstanden werden können.¹⁴⁵ Es wird kein reales musikalisches Abbild Argentinien kreiert, sondern vielmehr soll durch die Musik eine Atmosphäre der Ära und der Verortung erzeugt werden. Lloyd Webber verwendet in diesem Musical erstmals einige kompositorische Techniken, welche er in seinen Folgewerken perfektioniert. So sind die Songs meist in größere musikalische Szenen eingebettet, Melodik und Sprachintonation sind aufeinander abgestimmt und ähnlich wie in der Filmmusik setzt er Melodien als formbildende Elemente ein.¹⁴⁶

¹⁴² Vgl.: Flinn (2008), S. 62.

¹⁴³ Vgl.: Müller (2008), S. 33 f.

¹⁴⁴ Walsh, Michael: Andrew Lloyd Webber. His Life and Works- a Critical Biography. New York: Abrams, 1997. S. 97.

¹⁴⁵ Vgl.: Bering (1997), S. 155.

¹⁴⁶ Vgl.: Mühe (1995), 40.

Sowohl „Cats“ als auch „Starlight Express“ widersprechen in Form und Struktur komplett den sonstigen Musicals der Zeit. In beiden verbindet Lloyd Webber die einzelnen Handlungsteile durch Leitmotive und Wiederholungen, wodurch der revuehafte Charakter gebrochen wird und ein stimmiges Ganzes entsteht. Von der Musik zeichnen sie sich durch einen Mix aus Punk und Pop-Stilen, wie Rock, Pop und melodieschwangere Balladen aus, von denen vor allem der Hit-Song „Memory“ Anklänge an Puccini hat - jedoch nur vom Stil her und nicht vom Melodieverlauf.¹⁴⁷

Als Jugendlicher war Andrew Lloyd Webber sehr von Britten's „War-Requiem“ und der Musik der Trauerfeier des Komponisten Vaughan Williams beeindruckt gewesen. Nach dem Tod seines Vaters, der auch sein musikalischer Mentor gewesen war, wollte sich Lloyd Webber der Komposition von ernster, nicht dramatischer Musik widmen und schrieb daher sein „Requiem“. Ungewöhnlich dabei ist die Besetzung der drei Soli mit Knabenstimme, Sopran und Tenor, sowie die Orchestrierung, in der keine Violinen vorgesehen waren. Als bekanntestes Stück daraus gilt „Pie Jesu“, welches sehr schlicht und liedhaft wirkt im Gegensatz zu den sonstigen Verdi-ähnlichen großen Melodien seines „Requiem's“. Das Stück wurde in den USA als beste zeitgenössische Komposition ausgezeichnet.¹⁴⁸

4.4 Andrew Lloyd Webbers Erfolgsprinzip

Ende der 60er Jahre entwickelten sich komplexere Formen im Rock'n'Roll, welche in langwierigen Prozessen im Tonstudio produziert wurden und eher für den Plattenmarkt, als für tatsächliche Live-Performances konzipiert waren. So zum Beispiel das „Sergeant Pepper's Lonely Hearts Band“-Konzept der Beatles 1967. Auch The Who brachte 1969 ein Konzeptalbum heraus, welches sie als Rockoper titulierten, nämlich „Tommy“, das Jahrzehnte später auch als Bühnenmusical heraus kam. Diese Konzeptalben verfolgten in der Anordnung und dem Aufbau ihrer Songs tatsächlich einem dramaturgischen Muster, bzw. hatten eine Art roten Faden, welcher sich durchzog. Andrew Lloyd Webber folgt dieser zu der Zeit sehr populären Entwicklung der Rock- und Popkultur. Das Konzept der Single-Auskopplung und Vorabveröffentlichung von Show-Songs in

¹⁴⁷ Vgl.: Müller (2008), S. 48 f.

¹⁴⁸ Vgl.: Mühe (1995), S. 59 ff.

Form eines Konzeptalbums wurde von Andrew Lloyd Webber vor allem in den Anfängen forciert, allen voran bei Jesus Christ Superstar.¹⁴⁹

Das Prinzip des Konzeptalbums vor einer Erst-Inszenierung ging auch auf finanzieller Ebene gut auf. Die Erträge der Plattenverkäufe waren oft finanziell erfolgreicher als die Bühnenshows selber. Die Ersteinspielung und Veröffentlichung auf Platte war einerseits ein kostengünstiger Testlauf für die Publikumswirksamkeit und gleichzeitig Werbung für die folgende Produktion. Bereits vor einer möglichen Premiere waren die Songs oder einzelne Titel der Show einem sehr breiten Publikum, beinahe weltweit, bekannt. Die oftmals prominente Besetzung dieser Konzeptalben oder Single-Auskopplungen brachte auch die Möglichkeit, bei einem erweiterten Publikum Interesse für ein Stück zu erwecken. Bei vielen Musicals verfolgte er dieses Schema. Bei „Evita“ landete „Don’t Cry for Me Argentina“ eine Platzierung in den Charts, genauso auch bei „Memory“ aus „Cats“ oder „Think of Me“ aus „The Phantom of the Opera“.¹⁵⁰

4.4.1 Die Marke Andrew Lloyd Webber

Da die Kosten für Musicalproduktionen und somit auch die Kartenpreise in den letzten Jahrzehnten sehr gestiegen sind, ist das Publikum durchaus auch wählerischer geworden und erwartet sich mehr von einer Produktion. Auf der anderen Seite erfordern die gestiegenen Produktionskosten auch, dass die Produktionen länger laufen müssen, um sich zu amortisieren, weshalb ein konstanter Publikumsfluss erforderlich ist.¹⁵¹

Das Besondere an Andrew Lloyd Webbers Musicals ist, dass sie ein sehr breites Publikum ansprechen, unabhängig von sozialen oder kulturellen Faktoren und dies sowohl im Bereich Story, Inszenierung, Show, als auch Musik auf einem konstanten qualitativen Level. Obwohl der Erfolg eines Musicals immer von sehr vielen verschiedenen Faktoren abhängt, so ist ein Aspekt laut Andrew Lloyd Webber unumgänglich: die Attraktivität der Musik. „Am Ende ist die Musik eben gut oder schlecht. Sie gefällt den Leuten oder nicht, und man kann diese Sachen analysieren, bis man blau wird im Gesicht.“¹⁵²

¹⁴⁹ Vgl.: Müller (2008), S. 35.

¹⁵⁰ Vgl.: Bering (1997), S. 147 f.

¹⁵¹ Vgl.: Müller (2008), S. 101 f.

¹⁵² Ebenda, S. 102.

Zu seinem Markenzeichen zählen seine „leichten“ und eingängigen Melodien. Oft wird seine Musik als opulent, üppig oder süßlich bezeichnet, wobei hier auch ein Bezug zur Musik der großen Broadway-Musicals des „Golden Age“ besteht. Sein Hang zur Melodie ist auch ein großer Unterschied zu anderen Musikkomponisten seiner Zeit, wie zum Beispiel Stephen Sondheim. Er wird daher auch von einigen seiner Kritiker als „popperetta king“ bezeichnet.¹⁵³

Bezeichnend ist auch die Gegenüberstellung von verschiedenen Musikstilen in seinen Stücken, welche jedoch nie hart, sondern eher fließend erfolgt. Die Wiederholung von Themen, Melodien und seine opernhafte Leitmotivtechnik halten seine Musicals zusammen und strukturieren sie. Durch die Wiederholung der markanten kurzen und einfachen Phrasen der Hitmelodien, welche durch die Single-Auskopplungen dem Publikum bereits oft schon vor Besuch der Show bekannt sind, wird beim Publikum eine Art Vertrautheit erweckt, welche über den Rahmen der Show hinaus geht und welche schließlich als „Ohrwürmer“ zurück bleiben.¹⁵⁴

Da die Musical-Szene von ihrer kommerziellen Natur geprägt ist, ist es für den Erfolg neuer Stücke immer auch wichtig, dass trotz innovativer und auch provokanter Tendenzen konservative Grundzüge beibehalten werden. Das geforderte Neue kann sich in den verschiedensten Teilbereichen finden, sei es in der Musik, im Thema, dem Stil oder der Visualität. Eine weitere Attraktivität macht Provokation in geringen Dosen aus, sodass das Publikum angesprochen, aber nicht verstört wird. Andrew Lloyd Webber hat in diesen Punkten oft ein gutes Gespür gezeigt und hat Innovation und Provokation auf sanfte und ansprechende Art in seinen Musicals integriert, ohne zu direkt oder verletzend zu werden.¹⁵⁵

4.4.2 The Really Useful Group

1977 gründete Andrew Lloyd Webber seine Really Useful Company, wodurch er sich auch wirtschaftlich von der Abhängigkeit anderer Produzenten emanzipierte und sich auch von seinem bisherigen Kontrakt mit Richard Stigwood lösen konnte.¹⁵⁶ Somit lagen die Rechte seiner Werke in seiner eigenen Produktionsgesellschaft, welche

¹⁵³ Vgl.: Müller (2008), S. 103.

¹⁵⁴ Vgl.: Ebenda, S. 103 f.

¹⁵⁵ Vgl.: Ebenda, S. 111 f.

¹⁵⁶ Vgl.: Ebenda, S. 16. f.

einerseits seine Rechte verwaltet, seine Musicals produziert und managt, seine Musik publiziert und vertreibt und mehrere West End Theater betreibt. Ebenso ist sie für den Vertrieb von Merchandising-Produkten, deren Produktion und Promotion verantwortlich.¹⁵⁷ 1985 wurde die Produktionsfirma in eine Aktiengesellschaft, in die Really Useful Group, umgewandelt, allerdings kaufte 1990 Andrew Lloyd Webber wieder sämtliche Anteile zurück, sowie 1999 alle Rechte an seinen Werken, wodurch er seither wieder alleiniger Eigentümer der Produktionsfirma ist.¹⁵⁸

4.4.3 Cameron Mackintosh

Maßgeblich am Erfolg von Andrew Lloyd Webbers Musicals „Cats“ und „The Phantom of the Opera“ war auch der Produzent Cameron Mackintosh beteiligt. Seine Idee war es Lizenzen für Musical-Inszenierungen weltweit zu verkaufen, unter der Auflage, die Produktion 1:1 zu übernehmen und identisch zu inszenieren. So wurde aus den jeweiligen Inszenierungen eine wiedererkennbare Marke gemacht, welche sich weltweit qualitativ und auch visuell nicht vom Original unterscheiden sollten. Abweichungen von den künstlerischen Vorgaben sind bis auf Anpassungen an die jeweilige Bühnensituation und an das Theater, sowie der Übersetzung, nicht zulässig.¹⁵⁹

Auch das Marketing der Musicals sollte weltweit gleich sein. So wurden als Markenzeichen für „Cats“ die leuchtend gelben Katzenaugen auf schwarzem Hintergrund kreiert und für „The Phantom of the Opera“ die weiße Halbgesichtsmaske und die rote Rose, welche in Kombination mit dem jeweiligen Titel-Schriftzug die Musicals auch in ihrer Werbung unverwechselbar machen.

Cameron Mackintosh prägte das Genre des Megamusicals und veränderte dadurch die Musicalwelt des ausgehenden 20. Jahrhunderts maßgeblich. Anscheinend war dieses vom ihm geprägte Konzept sehr erfolgreich, da er immerhin der Produzent der drei am längsten laufenden Musicals aller Zeiten am West End und am Broadway ist, nämlich „Cats“, „Les Misérables“ und „The Phantom of the Opera“.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Vgl.: Everett u. Prece (2008), S. 255 f.

¹⁵⁸ Vgl.: Müller (2008), S. 18.

¹⁵⁹ Vgl.: Bering (1997), S. 146.

¹⁶⁰ Vgl.: Everett u. Prece (2008), S. 250 f.

5 Andrew Lloyd Webbers „The Phantom of the Opera“

“Phantom has made opera hip, after half a century of being outflanked by musical comedy and the musical play.”¹⁶¹

(Mark Steyn)

„The Phantom of the Opera“ ist in seiner Form, Struktur und Wirkung ein Megamusical par excellence. Dieses Subgenre des Musicals wurde vor allem durch Andrew Lloyd Webber und Cameron Mackintosh geprägt und folgt der Vision des idealen Theaters nach dem Prinzip „Taking the aural and visual components and creating something greater than the mere sum of its parts and then marketing it with remarkable efficiency“¹⁶². Unter Megamusicals versteht man „larger than life visual and aural spectacles“¹⁶³, welche das Publikum ob ihrer Opulenz und Größe fesseln und zudem zu den wichtigsten Werken der letzten Jahrzehnte zählen. Andere Beispiele für das Megamusical sind neben „The Phantom of the Opera“ auch „Les Misérables“ und „Cats“.

Typisch für sie ist, dass sie bereits in ihren Werbeslogans ihre Publikumswirksamkeit und Popularität hervorheben, durch Slogans wie „the world’s most popular musical“, oder „now and forever“, oder „the world’s most stunning love story“.¹⁶⁴ Es geht dabei nicht um den Inhalt, die Handlung oder die Musik der Show, sondern allein die Tatsache, dass ein Stück in seiner bisherigen Aufführungsgeschichte erfolgreich war, ist ausschlaggebend für die Werbung. Nicht das theatrale Ereignis steht im Fokus, sondern das Phänomen, welches sich um dieses Ereignis bereits gebildet hat.

Das Megamusical ist eine Art Gesamtkunstwerk, welches meist eine durchkomponierte musikalische Struktur aufweist und bei dem alle Komponenten aufeinander abgestimmt und im Einklang sind und Bühnenbild, Choreographie, Inszenierung und Spezialeffekte eine ebenso wichtige Rolle inne haben wie die Handlung, die Musik und der Gesang.

¹⁶¹ Everett u. Prece (2008), S. 261

¹⁶² Ebenda, S. 251.

¹⁶³ Ebenda, S. 250.

¹⁶⁴ Vgl.: Ebenda, S. 250.

Inhaltlich ist es oft extrem romantisch, sentimental oder emotional ergreifend und soll so beim Publikum emotionale Reaktionen hervorrufen und dieses direkt berühren.¹⁶⁵

In seiner Konzeption werden Aspekte der französischen Grand Opera des 19. Jahrhunderts aufgegriffen, bei denen es darum geht das Publikum durch Spezialeffekte, außergewöhnliche Darstellungen und phantastisches Spektakel zu begeistern. Ein Stück sollte nicht nur angeschaut, sondern mit allen Sinnen erlebt werden und einen verzaubern. Die Art der Inszenierung kann sehr unterschiedlich ausfallen und kann von einem sehr reduzierten, abstrakten Bühnenkonzept bis hin zu vollkommender Opulenz reichen.¹⁶⁶ Wichtig ist, dass das Stück in einem genau konstruierten und abgestimmten imaginären Umfeld stattfindet und eine einzigartige originäre Atmosphäre und Stimmung erzeugt wird ganz nach dem Motto: „The fantasy transports, the music invites, the theatre technology awes.“¹⁶⁷

Mit „The Phantom of the Opera“ schuf Andrew Lloyd Webber eine Art moderne Oper, welche er auf einer klassischen Musicalbühne präsentierte.¹⁶⁸ Das Grundthema der unerwiderten beziehungsweise zurückgewiesenen Liebe ist zeitlos und genauso klassisch wie auch modern. Mit diesem Musical vollzog Lloyd Webber auch einen stilistischen Wandel, weg von der reinen Rock-Oper hin zur romantischen Liebesgeschichte, in der Emotionen im Vordergrund stehen, welche in einem sehr klassischen Stil umgesetzt wird.¹⁶⁹ Andrew Lloyd Webbers Musicaladaption richtet sich im Unterschied zu beinahe sämtlichen anderen Adaptionen des Stoffes an ein sehr breites Mittelklasse-Publikum. Die Gründe hierfür sind im Transformationsprozess und in der Adaption des Stoffes für das Musical zu finden. „The Phantom of the Opera“ stellt eine ansprechende und populäre Amalgamation verschiedener Elemente und Aspekte dar: „slightly farcical and teenage Gothic, bits of soft (or very dimply punk) rock, the growing young-adult video market, the satirizing of corporate (but old) high culture, nostalgic middle-class romanticism, the old Rodgers-and-Hammerstein musical norm, aristocratic staging-grounds, the nearly but never directly operatic, the quasi-adolescent aspects of the novel, and the overtly passionate but safely restrains eroticism

¹⁶⁵ Vgl.: Everett u. Prece (2008), S. 250.

¹⁶⁶ Vgl.: Ebenda, S. 250.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 261.

¹⁶⁸ Vgl.: Ebenda, S. 261.

¹⁶⁹ Vgl.: Müller (2008), S. S. 61.

of a toned-down sexual revolution.”¹⁷⁰ Durch diesen nie wirklich konkret werdenden Charakter des Musicals, das sich in seiner Konzeption nicht auf eine Sichtweise festlegt, die Handlung mystifiziert und viele Deutungsebenen vorschlägt, ist Lloyd Webbers „The Phantom of the Opera“ ein gutes Beispiel für die Universalität und Vielseitigkeit einer Roman-Adaption.

5.1 Gaston Leroux‘ Romanvorlage

Gaston Leroux wurde 1868 in Paris geboren und wuchs in der Normandie als Sohn einer Schiffsbauer-Familie auf. Bereits während seiner Schulzeit entwickelte er eine Leidenschaft für Literatur und verfasste Gedichte. Während seines Jus-Studiums in Paris veröffentlichte er Kurzgeschichten und Lyrik. Da ihn ein Leben als Jurist nicht befriedigte, bewarb er sich bei der Zeitung „L’Echo de Paris“, welche bereits zuvor einige seiner Sonette veröffentlicht hatte und war fortan als Theaterkritiker und Gerichtsreporter tätig, wodurch er für seine dramatischen Berichte und Interviews bekannt wurde. Er setzte seine journalistische Karriere als Auslandskorrespondent bei „Le Matin“ fort, die er jedoch 1907 relativ überraschend beendete.¹⁷¹

1903 war bereits sein erster Roman, „La double vie de Theophraste Longuet“, erschienen, seinen Durchbruch als Literat hatte er jedoch erst 1907 mit seinem Kriminalroman „Le mystère de la chambre jaune“, welcher auch Auftakt seiner Romanserie rund um den fiktiven Detektivcharakter Joseph Rouletabille war und sich am Stil Arthur Conan Doyles und Edgar Allan Poes orientierte. Mit „Le fantôme de l’opéra“, welches 1910 erschien, erreichte er schließlich weltweite Bekanntheit. Obwohl der Roman selbst zunächst nicht sehr erfolgreich war, wurde dem Autor 1925 mit der Verfilmung des Stoffes großer Ruhm zuteil, den er noch vor seinem überraschenden Tod 1927 genießen konnte.¹⁷²

Der Roman „Le fantôme de l’opéra“, welcher im Milieu der Pariser Oper spielt, ist eine Mischung aus Kriminal- und Liebesgeschichte, welche in Form eines Tatsachenberichts

¹⁷⁰ Hogle, Jerrold E.: The Undergrounds of The Phantom of the Opera. Sublimation and the Gothic in Leroux’s Novel and its Progeny. New York (u.a.): Palgrave, 2002. S. 182.

¹⁷¹ Vgl.: Perry, George u. Weck, Peter (Hg.): Alles über Das Phantom der Oper. Wien: Kremayr & Scheriau, 1989. S. 20 f.

¹⁷² Vgl.: Ebenda, S. 22 ff.

bzw. eines journalistischen Rechercheberichts erzählt wird. Die von Leroux kreierte Verbindung von Mythos und Wahrheit hat die Erzählung rund um den mysteriösen Geist der Pariser Oper und den mit ihm verbundenen tragischen Ereignissen ansprechend und spannend gemacht.¹⁷³ Gleichzeitig wird auch das Märchenmotiv à la „Die Schöne und das Biest“ in die Erzählung verwoben, in dem sich ein verunstaltetes einsames Monster nach der Erlösung durch eine junge, schöne Frau sehnt.¹⁷⁴

Obwohl die Art der Narration des Romans wegen seines journalistischen Stils oft als etwas enttäuschend empfunden werden kann, ist die Art, wie die Grundgeschichte angelegt ist, sehr ansprechend und spannend, vor allem aufgrund des Settings einer romantischen Gothic-Horrorstory in einem verwunschenen Opernhaus. Leroux's Beschreibungen der Opernwelt, der Backstageprozesse und des Opern-Managements sind sehr zynisch, amüsant und trotzdem sehr real. Auch der mysteriöse Fall des Lüsters ist keine Erfindung Leroux's, sondern beruht auf einer wahren Begebenheit. Als 1906 ein Gegengewicht des großen Hauptlüsters sich löste wurden mehrere Menschen verletzt und eine Person getötet.¹⁷⁵

Die Geschichte des Phantoms wird von einem unbekannten Erzähler erzählt, welche dieser aus Zeitungsberichten, Zeugenberichten, Archiveinträgen, und Memoiren rekonstruiert. Der Leser erfährt allerdings nicht, in welchem Bezug der Erzähler bzw. journalistische Reporter zu der Geschichte steht, was in Kombination mit der Konstruktion der Geschichte dazu führt, dass sich kein richtiger Spannungsbogen aufbaut, im Unterschied zu anderen großen erotischen viktorianischen Horrorgeschichten, wie Robert Louis Stevensons „Dr. Jekyll & Mr. Hyde“, Mary Shelleys „Frankenstein“, Bram Stokers „Dracula“ oder Wilkie Collins „The Woman in White“.¹⁷⁶ Die Wurzeln dieser Geschichten liegen in den Ängsten, der unterdrückten Sexualität und Prüderie der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts.¹⁷⁷

Leroux war laut eigenen Angaben durch einen Besuch des Pariser Opernhauses, des Palais Garnier, und dessen in sich selbst verlierenden unterirdischen Gewölben, dem

¹⁷³ Vgl.: Müller (2008), S. 66.

¹⁷⁴ Vgl.: Ebenda, S. 65.

¹⁷⁵ Vgl.: Myers, Cathleen: The Phantom's Evolution. From Novel to Screen to Stage. In: <http://www.peers.org/revphant.html>, Stand: 30.10.2012.

¹⁷⁶ Vgl.: Ebenda

¹⁷⁷ Vgl.: Richmond, Keith: Die Musicals von Andrew Lloyd Webber. Berlin: Henschel, 1996. S. 104.

unterirdischen See, den labyrinthartigen Gängen und den gigantischen Dimensionen, sowie der langen Baugeschichte und seiner düsteren Vergangenheit während der Zeit der Pariser Kommune, zu seinem Roman inspiriert worden. Die reale lange Bauzeit des Opernhauses veranlasste Leroux dazu den Charakter des Phantoms als einen, als Kind von seiner Mutter verstoßenen, künstlerisch talentierten Mann zu kreieren, der zunächst als Zauberkünstler am Hof des persischen Schahs wirkte und beim Bau der Pariser Oper als Architekt involviert war. So hatte er die Möglichkeit die Unterwelt der Oper mit Geheimgängen und Verstecken zu versehen und so Macht über das Gebäude zu erlangen.¹⁷⁸ Von der Figurenkonzeption der jungen Heldin, welche von einem sozialen Außenseiter in große Gefahr gebracht wird, war der Roman typisch für seine Werke.¹⁷⁹

Christines Beziehung zu dem jungen Vicomte de Chagny wirkt vor allem im Roman etwas farblos und ist im Gegensatz zu ihrer Beziehung zum Phantom nicht sehr gefühlsbetont und etwas einseitig. Dadurch wirkt die eigentlich romantische Konzeption dieser Dreiecksbeziehung entromantisiert. Eine weitere Schwachstelle des Romans ist die Figur des Persers, welcher erst sehr spät eingeführt wird und dessen eigentliche Rolle und Funktion in Bezug auf die Oper bis zum Ende offen bleibt.¹⁸⁰

5.1.1 Die Handlung

Leroux schreibt im ersten Kapitel seines Romans ausführlich, dass das Phantom der Oper wirklich existiert habe und dass seine Erzählung auf wahren Begebenheiten basieren. In Folge präsentiert er die Ergebnisse seiner Recherchen und lässt durch seine journalistische Präzision die fiktiven Elemente seiner Erzählung mit realen Ereignissen, Orten und Charakteren verschmelzen, sodass die Grenze zwischen Phantasie und Realität beinahe unkenntlich gemacht wird.¹⁸¹

Die Geschichte beginnt mit einer großen Gala, welche aus Anlass des Direktorenwechsels veranstaltet wird. Die junge und noch unbekannte Sängerin Christine Daaé wird zum Star des Abends. Währenddessen wird der Bühnenarbeiter Joseph Buquet tot aufgefunden, was vor allem unter dem corps de ballet zu

¹⁷⁸ Vgl.: Mühe (1995), S. 109 f.

¹⁷⁹ Vgl.: Perry (1989), S. 24 ff.

¹⁸⁰ Vgl.: Myers (2012)

¹⁸¹ Vgl.: Hall, Ann C.: *Phantom Variations. The Adaptations of Gaston Leroux's Phantom of the Opera. 1925 to the Present.* Jefferson: McFarland, 2009. S. 20.

Mutmaßungen über den mysteriösen Operngeist führt. Bei der Gala sind auch der Comte de Chagny Philippe und sein jüngerer Bruder Raoul anwesend. Dieser möchte als ehemaliger Jugendfreund der jungen Sängerin nach der Gala seine Aufwartung machen, wird allerdings von dieser zurückgewiesen und hört eine mysteriöse Männerstimme in Christines Garderobe, welche er in Folge leer vorfindet.

Unterdessen werden die neuen Direktoren der Oper, Richard und Moncharmin, von ihren Vorgängern über das Phantom der Oper und seine monatliche Gehaltsforderung von 20.000 Francs informiert. Da sie dies jedoch für einen Scherz halten und nicht auf die Forderungen eingehen, kommt es in Folge zu mysteriösen Vorfällen, zu denen die Logenschließerin Mme. Giry, welche auch als Botin des Phantoms tätig ist, befragt wird. Während einer Vorstellung von Gounods Faust verliert La Carlotta, die Primadonna der Oper, auf offener Bühne plötzlich die Stimme und es kommt zu dem tragischen Unfall mit dem großen Kronleuchter, welcher auf das Publikum stürzt und eine Person tötet.

Daraufhin verschwindet Christine für zwei Wochen, wodurch Raoul sehr besorgt ist und sie erst auf dem Maskenball der Oper wieder sieht. Christine gesteht Raoul ihre Liebe, erzählt ihm aber auch von der Gefahr, welche von ihrem mysteriösen Mentor ausgeht. In den kommenden Wochen treffen sich Christine und Raoul immer wieder. Sie verloben sich - zumindest platonisch - da Christine glaubt, dass Raoul auf eine Polarexpedition gehen werde, von der eine Rückkehr unwahrscheinlich ist. Christine gesteht ihm, dass sie vom mysteriösen Phantom der Oper Gesangsunterricht erhielt, der sich ihr schließlich als einfacher Mann zu erkennen gab und sie in sein geheimnisvolles Versteck in den Kellern der Oper entführt hatte, wo sie ihn demaskiert hat, sein entstelltes Gesicht zu sehen bekommen hat und Erik sie in Folge vor lauter Wut nicht mehr gehen lassen wollte.

Nach diesem Geständnis trifft Raoul auf einen Unbekannten, welcher nur als „der Perser“ tituiert wird, welcher Raoul und Christine bei ihrer Flucht vor dem Phantom unterstützen will. Allerdings wird Christine am nächsten Tag während der Faust-Aufführung auf offener Bühne entführt. Der Perser, welcher sich als alter Bekannter des Phantoms herausstellt, führt Raoul zum Versteck des Phantoms, wobei sie in eine Falle des Phantoms, in das Spiegelkabinett, geraten und beinahe getötet werden. Parallel dazu wird auch Raouls älterer Bruder Philippe auf mysteriöse Weise umgebracht. Das Phantom droht Christine unterdessen, dass es, wenn sie nicht seine Frau würde, die

Oper sprengen würde, was sie dazu veranlasst Erik ihre Liebe zu gestehen. In Folge dessen werden auch Raoul und der Perser gerettet und Erik lässt auch Christine gehen, nachdem er ihre Güte spürt. Wenige Wochen später stirbt das Phantom an gebrochenem Herzen; Christine und Raoul verlassen gemeinsam Paris.

5.1.2 Die Musik und Opern des Romans

Leroux erwähnt im Laufe des Romans einige Opern, welche entweder zur Aufführung kommen oder für welche geprobt wird. Im Roman wird Christines musikalisches Talent zunächst bei einer Gala präsentiert, wo sie für die erkrankte Primadonna La Carlotta einspringt, wo sie einige Passagen aus Gounods „Roméo et Juliette“ sowie die Gefängniszene und das Schlusstrio von „Faust“ singt.¹⁸²

Die im Text erwähnten Opern und Musikstücke haben jedoch nicht nur diegetisch eine Bedeutung, sondern sie reflektieren auch als Subtexte die Handlung, kommentieren sie und unterstreichen die romantischen Passagen des Plots. So spiegelt der Mythos des „Faust“, ob seiner inhaltlichen Parallelen, aber auch ob seiner reflexiven Momente, die Dreiecksbeziehung zwischen Erik, Christine und Raoul wider und wird zu einer Metapher für das Schicksal der Charaktere.¹⁸³ Bei der großen Komposition Eriks „Don Juan Triumphant“, handelt es sich im Roman vermutlich nicht um eine Oper, obwohl Erik um seine Komposition zu beschreiben Bezüge zu Mozarts und Da Pontes Oper verwendet, sondern wird von Leroux als „symphonie triomphale“ bezeichnet.¹⁸⁴

Die Musikstücke und Opern des Romans fungieren auch als eine Art Soundtrack für den Leser, da man annehmen kann, dass die erwähnten Musiknummern allesamt dem zeitgenössischen, gebildeten französischen Leser des Romans bekannt waren und so auch ein musikalisches Bild der Opernwelt des Romans gezeichnet wurde, allerdings ein originär französisches Bild.¹⁸⁵

¹⁸² Vgl.: Leroux, Gaston: *The Phantom of the Opera. The Original Novel*. New York (u.a.): Harper, 1987. S.22.

¹⁸³ Vgl.: Urrows, David Francis: *Phantasmic Metareference. The Pastiche "Operas" in Lloyd Webber's "The Phantom of the Opera"*. In: Wolf, Werner (Hg.): *Metareference Across Media. Theory and Case Studies*. Amsterdam (u.a.): Rodopi, 2009. (Studies in Intermediality; 4). S. 261.

¹⁸⁴ Vgl.: Ebenda, S. 270 f.

¹⁸⁵ Vgl.: Hall (2009), S. 18.

5.1.3 Variationen und Adaptionen des Stoffes

Durch die Verschmelzung von Fiktion und Realität etabliert Leroux eine Art „urban legend“, wodurch der Kern der Geschichte, also der ominöse Geist der Pariser Oper, eine enorme Flexibilität und Wandelbarkeit erhält. So entstanden im Laufe des 20. Jahrhunderts sehr viele Adaptionen, Neufassungen, Nacherzählungen, Verfilmungen und Bühnenadaptionen.¹⁸⁶ Trotz einiger Schwächen in der Grundkonzeption des Romans eignet sich das Plot ausgezeichnet für den Film oder die Bühne, was sich auch in den zahlreichen Film- und Bühnenadaptionen manifestiert. Die meisten Adaptionen behandeln das Thema als lustiges, groschenheftartiges Grusel-Melodram. In einigen Versionen wird der Aspekt, dass das Phantom von Geburt an entstellt ist, ausgeblendet und als spätere Folge eines Unfalls gedeutet, um so für seinen Hass auf die Menschen und seine Verachtung eine direktere Erklärung zu finden.¹⁸⁷

Die erste Verfilmung des Stoffes wurde 1925 veröffentlicht. Der Stummfilm mit Lon Chaney in der Titelrolle und Mary Philbin als Christine wurde zu einem Klassiker der Filmgeschichte und machte die Geschichte populär. Der Horrorfilm, welcher sich eng an der Romanvorlage orientiert, unterstreicht die erotische Anziehung zwischen Christine und dem Phantom und versucht das Leben auf und hinter der Opernbühne zu erotisieren. Chaney prägte durch seine sehr beeindruckende Darstellung die Rolle des Phantoms und erregte trotz seiner Maskierung Mitleid für die Figur und sein Schicksal.¹⁸⁸

Die zweite große Verfilmung wurde 1943 als „universal technicolor musical extravaganza“¹⁸⁹ konzeptioniert. Die Handlung wurde stark verändert und unterstrich nun den thrillerartigen Charakter der Geschichte. Von der musikalischen Konzeption der diegetischen Opern her werden, wie auch in vielen späteren Adaptionen, fiktive Opern eingesetzt, welche Musik von Komponisten wie Chopin und Tschaikowsky verwenden. Ähnlich wie später auch bei Lloyd Webbers Musical-Adaption ist die Filmmusik stark von Leitmotiven geprägt.¹⁹⁰ Wenig später wurde ein weiterer ähnlicher Horrorfilm nach dem Konzept des Phantoms mit dem Titel „Mask of Terror“ gedreht,

¹⁸⁶ Vgl.: Hall (2009), S. 16.

¹⁸⁷ Vgl.: Richmond (1996), S. 104.

¹⁸⁸ Vgl.: Myers (2012)

¹⁸⁹ Ebenda

¹⁹⁰ Vgl.: Hall (2009), S. 48 ff.

bei dem Boris Karloff die Titelrolle spielte und der opernhafte Charakter der Geschichte betont wurde.¹⁹¹

Bei der 1962 gedrehten Hammerfilm-Version mit Herbert Lom als Phantom wurde der Ort der Handlung von Paris nach London transferiert und auch sonst viele neue Elemente hinzugefügt, wie zum Beispiel ein Zwerg, welcher der eigentliche Bösewicht der Geschichte ist. Vor allem das Ende weicht stark von der Vorlage ab, da das Phantom beim Versuch Christine vor dem herabstürzenden Lüster zu retten, von diesem getötet wird. Interessant ist die Konzeption der vom Phantom komponierten anachronistischen 12-Ton-Oper mit dem Titel „Joan of Arc“. Dieses Konzept, wie auch die Schwierigkeiten der Operndiva die Ganz-Ton-Skalen der Oper des Phantoms zu singen, wird später von Andrew Lloyd Webber aufgegriffen und für sein Musical adaptiert.¹⁹²

1974 wurde eine relativ erfolgreiche Fernsehadaptation des Themas produziert, welche die Handlung vom Opernmilieu ins Filmgeschäft verlagerte. In „Phantom of Hollywood“ ist die Titelfigur ein alter, entstellter Schauspieler, der sich gegen den Abriss eines aufgelassenen Filmstudios zu wehren versucht, in welchem er seit Jahren im Verborgenen gewohnt hat.¹⁹³ Eine weitere Fernsehfilm-Version der Geschichte wurde 1980 gedreht, mit Jane Seymour als skrupellos berechnender Christine.

Eine sehr wichtige und interessante Adaption des Sujets stellt auch Brian De Palma's „The Phantom of the Paradise“ aus dem Jahr 1974 dar, in welchem das Geschehen ins Heute verlegt wurde und im Rockmusik-Geschäft spielt. Obwohl der Film anfangs nicht sehr erfolgreich war, so erreichte er ob des gebotenen campartigen Rock- und Popspektakels und der einprägsamen Figurenkonzeption des Phantoms als fanatischen Rockmusik-Komponisten mit futuristischer, raubvogelartiger Gesichtsmaske und Synthesizer-Stimme, trotzdem Kultstatus.¹⁹⁴

Ken Hills Musicaladaptation, welche erstmals 1976 aufgeführt wurde, „reworks Leroux's compositing of sub-middle-class, carnivalesque, and orientalized ,otherings' in the

¹⁹¹ Vgl.: Myers (2012)

¹⁹² Vgl.: Ebenda

¹⁹³ Vgl.: Lloyd Webber, Andrew: Phantom of the Opera Companion. London: Pavilion Books, 2007. S. 21.

¹⁹⁴ Vgl.: Hall (2009), S. 66 ff.

phantom“.¹⁹⁵ Sein Phantom ist „the ultimate family and social rebel“.¹⁹⁶ Musikalisch nimmt Hill bereits existierende Musikstücke und Arien, um diese in dem neuen Kontext und mit neuen Texten versehen in sein Musical zu integrieren. Dadurch führt er stilistisch das Publikum durch die verschiedensten Opernstile, sozusagen von „schwerer“ Lektüre bis hin zu „leichter“ Kost und fügt diese zu einem Gesamtwerk zusammen.

Neben der berühmten Musicaladaption von Andrew Lloyd Webber aus dem Jahr 1986 und dem Musical von Ken Hill ist auch die Musicalversion von Maury Yeston und Arthur Kopit sehr interessant. Dieses orientiert sich eng an der Romanvorlage, allerdings kommt es am Ende zu einer spannenden Wendung, da gelüftet wird, dass das Phantom eigentlich der Sohn des Opernmanagers ist.¹⁹⁷

5.2 Entstehungsprozess des Musicals

„Musicals schreibt man nicht, man schreibt sie um“¹⁹⁸

(Sammy Cahn)

Andrew Lloyd Webber hegte bereits länger den Wunsch nach einer romantischen Pop-Oper und war davon überzeugt, dass „The Phantom of the Opera“ der richtige Stoff dafür wäre. Er war fasziniert von dem Schauplatz des Romans, dem Pariser Opernhaus mit seinem beeindruckenden Bühnenapparat und seinen sonstigen Eigenheiten und Merkmalen, wie dem unterirdischen See, dem Labyrinth der Keller und der Lebenswelt der Oper im 19. Jahrhundert.¹⁹⁹ Andrew Lloyd Webber begründete seine Entscheidung, „The Phantom of the Opera“ in seiner jetzigen Konzeption zu schreiben und zu komponieren, folgendermaßen: „Ich wußte, ich wollte große romantische Musik schreiben, etwas in der Art wie Rodgers und Hammerstein, und das Phantom beinhaltete das Potenzial für eine große opernhafte Liebesgeschichte. Ich wußte, dies war das einzige Thema, das meinen Absichten gerecht wurde. Ich spürte, daß nach

¹⁹⁵ Hogle (2002), S. 179.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 179.

¹⁹⁷ Vgl.: Hall (2009), S.101 ff.

¹⁹⁸ Behind the Mask. The Story of... Regie: Jamie Crichton. In: Special Features. Das Phantom der Oper. UK/USA: Warner Bros. Pictures, 2004. Fassung: DVD. Concorde Video, 2010. 00:22:06 – 00:22:30.

¹⁹⁹ Vgl.: Bering (1997), S. 158.

einigen ausgefallenen Theaterexperimenten meine Hinwendung zu einer harmonischeren Musik das Richtige für mich war und ich meine musikalische Heimat gefunden hatte.“²⁰⁰

Der ursprüngliche Plan von Lloyd Webber und Cameron Mackintosh war es, das Musical von Ken Hill zu verbessern und im West End zu produzieren. Ken Hills Version des *Phantoms* folgt relativ streng der Handlung des Romans, allerdings verwendet er zur Musikalisierung der Opern bereits existierende Opern- und Operettenarien. Andrew Lloyd Webber war jedoch von dem Sujet so begeistert, vor allem nachdem er auch die originale Romanvorlage gelesen hatte, dass er es zu seinem eigenen Projekt machen wollte.²⁰¹

Erste Überlegungen zur eigenen Bearbeitung des *Phantoms* waren, das Stück vom Stil her in Anlehnung an die „Rocky Horror Picture Show“ zu adaptieren und so an die damals sehr populäre Jugendkultur anzupassen.²⁰² In Folge sollte zumindest ein Teil dieser Adoleszenz-Ansprüche weiter beibehalten werden, ohne jedoch das Sujet zu sehr zu karikieren oder ins Lächerliche zu ziehen und ohne die Elemente der High-Culture zu verlieren. In seiner Version sollten alle Elemente der Opern neu von ihm selbst komponiert sein und die Handlung sollte auf ihre romantische Quintessenz reduziert werden, um so eine mystische und höchst emotionale Atmosphäre zu erzeugen. Das Stück sollte, ähnlich wie „Jeeves“, speziell für das Theater geschrieben werden, also sollte nicht wie „Jesus Christ Superstar“, „Joseph“ oder „Song and Dance“, zuerst als Konzeptalbum, Oratorium, oder Songzyklus in Erscheinung treten.²⁰³

Gemeinsam mit Richard Stilgoe, mit dem er bereits bei „Cats“ und „Starlight Express“ zusammengearbeitet hatte, konzipierte Andrew Lloyd Webber das Buch und die Struktur. Allerdings hatte er das Gefühl, dass Stilgoes Liedtexte nicht jene romantische und poetische Stimmung vermitteln konnten, welche er sich für sein Musical wünschte. Der für Richard Stilgoes Texte typische Wortwitz und seine zynistischen Doppeldeutungen, welche vor allem „Starlight Express“ prägen und es auch für Erwachsene zu einem sehr amüsanten Kindertheater-Erlebnis machen, war bei *Phantom* unpassend. Stilgoe akzeptierte diesen Entschluss; er „hatte damit gemacht, was [er]

²⁰⁰ Richmond (1996), S. 103.

²⁰¹ Vgl.: Behind the Mask. The Story of... (2010), 00:04:48 - 00:06:36.

²⁰² Vgl.: Hogle (2002), S. 180.

²⁰³ Vgl.: Bering (1997), S. 158.

konnte“²⁰⁴, daher machten sich Andrew Lloyd Webber und Cameron Mackintosh auf die Suche nach einem zusätzlichen Librettisten, welcher die emotionale Atmosphäre besser in Worte umsetzen konnte. Lloyd Webber wollte Alan Jay Lerner für das Projekt gewinnen, der zwar davon begeistert war, aber aus gesundheitlichen Gründen absagen musste und auch leider kurz darauf verstarb.²⁰⁵

Bereits 1985 wurde eine erste Version des ersten Aktes im Rahmen des jährlich auf Andrew Lloyd Webbers Landsitz Sydmonton Court stattfindenden Musikfestivals vorgestellt. Diese Sneak-Preview war für die weitere Entwicklung des Musicals und seiner Dynamik im 2. Akt richtungsweisend und auch ein Indikator für die weiteren Überarbeitungen.²⁰⁶

Die Suche nach einem neuen Librettisten gestaltete sich schwierig und erst wenige Monate vor der geplanten Premiere schlug Cameron Mackintosh den jungen Librettisten Charles Hart vor, welcher ihm beim Vivian-Ellis-Award, den er zwar nicht gewonnen hatte, aufgefallen war und beeindruckendes Talent bewiesen hatte. Als Bewährungsprobe sollte Hart zu Melodien aus dem Musical, ohne zu wissen worum es eigentlich geht, Texte schreiben, welche schließlich auch Andrew Lloyd Webber überzeugten, weshalb die intensive Zusammenarbeit begann.²⁰⁷ Andrew Lloyd Webber wünschte sich emotionsgeladene Texte, welche Anklänge an die Romantik, „Rigoletto“, „The Hunchback of Notre Dame“, oder „The Beauty and the Beast“ haben sollte. Sie sollten voll sein mit Metaphern über Dualitäten und Gegensatzpaare wie Licht und Dunkel, Tag und Nacht, Himmel und Hölle oder Gut und Böse. Hart setzte diese Wünsche in einer poetisch breiten Form um, welche auch Lloyd Webbers opulenter, melodischer Musik gerecht wurde.²⁰⁸ Bei der Endversion sind angeblich 80 % des Textes von Charles Hart und die restlichen 20 % von Richard Stilgoe, wobei jedoch nicht klar ersichtlich ist, welche Passagen nun wirklich von welchem Librettisten stammen. Vermutlich sind die humoristischen Sequenzen, wie zum Beispiel „Notes“ oder „Primadonna“, von Stilgoe, die romantische Epik stammt hauptsächlich von Hart. Im Juli 1986 wurde der 2. Akt des Musicals schließlich in Sydmonton nun mit den neuen

²⁰⁴ Behind the Mask. The Story of... (2010), 00:23:51 – 00:24:15.

²⁰⁵ Vgl.: Bering (1997), S. 159.

²⁰⁶ Vgl.: Richmond (1996), 104.

²⁰⁷ Vgl.: Ebenda, 105.

²⁰⁸ Vgl.: Ebenda, 105.

Texten von Charles Hart vorgestellt. Die West End-Premiere sollte am 9. Oktober 1986, also nur 3 Monate später, stattfinden.²⁰⁹

Wie auch bereits bei seinen anderen Musicalproduktionen wollte Andrew Lloyd Webber auch diesmal die Tradition fortsetzen sein Musical vorab durch eine Singleauskopplung zu promoten, wofür der Titelsong verwendet wurde. Gesungen wurde diese sehr rockige Version des Songs „The Phantom of the Opera“ von Sarah Brightman und dem Cockney-Rebell-Sänger Steve Harley. Im Februar 1986 wurde er veröffentlicht und kam auf Platz 7 der britischen Charts. Durch ein Musikvideo, einer Art 4-minütigen Kurzfassung des Musicals, bei welchem Ken Russell Regie führte, sollte das Publikum vorab wieder mit der eigentlichen Geschichte des Phantoms vertraut gemacht werden. Der Videoclip war auch eine Art Teaser für das Bühnenmusical, da es bereits erste Elemente des zukünftigen Stils und dessen übertriebene Theatralik vermittelte.²¹⁰

5.3 Der Transformationsprozess vom Roman zum Musical

Dass Klassiker der Weltliteratur als Musicals adaptiert werden ist keine neue Entwicklung. Bereits 1938 adaptierten Richard Rodgers und Lorenz Hart Shakespeares „Komödie der Irrungen“ zu ihrer Musical Comedy „The Boys from Syracuse“. Auch Cole Porters „Kiss Me, Kate“ basiert auf Shakespeare, genauso wie die wohl berühmteste Musical-Adaption der Geschichte von Romeo und Julia, nämlich Leonard Bernsteins „West Side Story“. Die Musical-Adaption von literarischen Vorlagen hat bis heute Tradition.²¹¹ Interessanterweise wurde ein Jahr bevor „The Phantom of the Opera“ herauskam, 1985 eine andere sehr große und erfolgreiche Musical-Adaption eines Romans von Cameron Mackintosh im West End produziert: „Les Misérables“. Dieses Monumentalmusical basiert auf Victor Hugos gleichnamiger Romanvorlage und wurde vom französischen Autorenteam Claude-Michel Schönberg und Alain Boubil geschrieben. Auch strukturell und von der musikalischen Umsetzung her, welche auf Leitmotiven und ausdrucksvollen Balladen und Chor-Stücken basiert, gibt es einige

²⁰⁹ Vgl.: Behind the Mask. The Story of... (2010), 00:26:12 – 00:28:45.

²¹⁰ Vgl.: Richmond (1996), S. 104 f.

²¹¹ Vgl.: Bering (1997), S. 9.

Parallelen zu „The Phantom of the Opera“ - nicht zuletzt auch wegen seiner ähnlich phänomenalen Resonanz beim Publikum.

Wichtig bei der Adaption einer Romanvorlage sind laut Denny Martin Flinn mehrere Aspekte: die Beibehaltung der Grundzüge der Handlung, Ideen der Vorlage sollten in Songs umgewandelt werden, die Entwicklungen der Charaktere sollte auf der Bühne stattfinden, die Figuren des Romans können ausgebaut oder eventuell andere weggelassen werden. Die Charaktere sollten durch bestimmte Songs charakterisiert werden und ihre Grundintention ausdrücken. Änderungen des Endes sind möglich, wenn dies durch den Plotverlauf des Musicals logisch begründet werden kann.²¹²

Bereits bei seinen bisherigen Adaptionen von vorhandenen Sujets hatte Lloyd Webber eine theatrale Idee und adaptierte die Themen so, dass sie in einen absolut theaterkonformen Rahmen passten.²¹³

5.3.1 Die Handlung

Der Prolog des Musicals beginnt 1905 mit einer Auktion auf der Bühne eines verfallenen Opernhauses. Neben anderen alten Requisiten wird auch eine Musikbox mit einem Äffchen versteigert, welche von einem älteren Herrn im Rollstuhl, Raoul, dem Vicomte de Chagny, ersteigert wird. Als Stück Nummer 666 wird ein restaurierter Kronleuchter angeboten, der in einen tragischen Unfall involviert gewesen sein muss. Mit der Präsentation und dem Hochsteigen des Lüsters beginnt ein Flashback in die Blütezeit der fiktiven Opera Populaire 1880. „Ouverture“.

Die eigentliche Geschichte beginnt mit den Proben zu der fiktiven Oper „Hannibal“, bei denen ein Prospektzug unkontrolliert auf die Primadonna La Carlotta herabstürzt, weshalb sie sich weigert am Abend aufzutreten. Mme. Giry, die Leiterin des corps de ballet, schlägt den neuen Operndirektoren Firmin und André vor, dass Christine Daaé, eines der Chorus Girls, für La Carlotta einspringen könnte und lässt sie vorsingen, wobei sie sehr überzeugend ist. „Think of Me“.

Während der Galavorstellung erkennt der neue Patron der Oper, Raoul, Vicomte de Chagny, dass die junge Opernsängerin Christine eine ehemalige Freundin aus Kindertagen ist. Nach der Vorstellung erzählt Christine ihrer Kollegin und Freundin

²¹² Vgl.: Flinn (2008), S. 91 ff.

²¹³ Vgl.: Everett u. Prece (2008), S. 256.

Meg Giry, der Tochter von Mme. Giry, dass sie seit einiger Zeit von einem unsichtbaren Lehrer unterrichtet wird. „Angel of Music“. Raoul will Christine zu ihrem Erfolg gratulieren, kommt in ihre Garderobe und erinnert sie an frühere Zeiten. „Little Lotte“. Christine erzählt ihm von ihrem Engel der Musik, Raoul ignoriert ihre Erzählung jedoch als kindliche Phantasie und fordert sie auf, sich für das Abendessen fertig zu machen.

Das Phantom hat die Szene versteckt beobachtet, erscheint Christine im Spiegel ihrer Garderobe und führt sie hinab in die Keller des Opernhauses, über den unterirdischen See hinweg in sein Versteck. „The Phantom of the Opera“. In Folge erklärt er Christine, warum er sie als seine Muse erwählt hat und führt sie durch seine fantastische Unterwelt. „The Music of the Night“. Als Christine ihr Abbild in einer mit einem Hochzeitskleid bekleideten Puppe sieht, fällt sie in Ohnmacht und wird vom Phantom in ein Bett getragen. Als Christine erwacht, findet sie das Phantom komponierend an seiner Orgel und demaskiert ihn, wodurch er einen Wutausbruch erleidet und sein Verlangen nach Normalität ausdrückt.

In der Zwischenzeit erschreckt der Bühnenarbeiter Joseph Buquet die Mädchen des Corps de ballet mit Geschichten über den Operngeist und wird daraufhin von Mme. Giry zurechtgewiesen. Die Manager Firmin und André, sowie Raoul und Carlotta erhalten Notizen vom Operngeist, in denen er sie anweist, wie sein Opernhaus zu führen sei, dass Raoul Christine in Ruhe zu lassen habe und dass Carlottas Tage an der Opera Populaire gezählt seien. „Notes“. Die Direktoren überzeugen La Carlotta, dass sie auch weiterhin der Star der Oper sei. „Primadonna“. Während der nächsten Vorstellung, „Il Muto“, verliert Carlotta auf mysteriöse Weise auf offener Bühne ihre Stimme und Joseph Buquets Körper stürzt erhängt von den Prospektzügen. Christine flieht aus lauter Angst zusammen mit Raoul auf das Dach des Opernhauses, wo er ihr seine Liebe gesteht und ihr verspricht sie zu beschützen. „All I Ask of You“. Das Phantom belauscht die beiden, schwört Rache und sabotiert den Lüster des Zuschauerraumes, welcher beim Schlussapplaus von „Il Muto“ auf die Bühne stürzt.

Der zweite Akt beginnt mit dem großen Maskenball ein halbes Jahr nach dem Vorfall. „Masquerade“. Auch das Phantom taucht auf der Feier im Kostüm des Roten Todes auf, gibt bekannt, dass er eine neue Oper mit dem Titel „Don Juan Triumphant“ geschrieben habe. Er verlangt, dass diese aufgeführt werde und verschwindet in einer Rauchwolke. Raoul bedrängt Mme. Giry ihm alles über das Phantom zu erzählen und sie enthüllt ihm, dass es sich seit seiner Kindheit in der Oper versteckt und ein gefährliches,

unberechenbares Genie ist. Raoul plant dem Phantom während der Aufführung seiner Oper eine Falle zu stellen und versucht Christine zu überreden bei dem Plan mitzuspielen. Von Angst und Zweifel getrieben besucht Christine das Grab ihres Vaters – „Wishing You Were Somehow Here Again“-, wo allerdings das Phantom bereits auf sie lauert. „Wandering Child“. Raoul versucht Christine aus der Situation zu retten, woraufhin das Phantom Feuerbälle auf die beiden abfeuert und ihnen beiden nun Rache schwört.

Die Oper des Phantoms wird mit Christine in der Hauptrolle aufgeführt. Das Phantom tötet hinter der Bühne Ubaldo Piangi und schlüpft unbemerkt in die Rolle des Don Juan. Nach dem Liebesduett der Oper – „Point of No Return“ – gesteht das Phantom Christine seine Liebe, doch Christine demaskiert ihn auf offener Bühne vor den Augen des gesamten Publikums. Daraufhin kidnappt er Christine und Raoul folgt den beiden, wobei er noch von Mme. Girya vor dem Punjab Lasso des Phantoms gewarnt wird.

In seiner Unterwelt zwingt das Phantom Christine dazu ein Hochzeitskleid anzuziehen und fordert sie auf, ihm ihre Liebe zu gestehen, da er anderenfalls Raoul, der mittlerweile in seine Falle getappt ist, töten würde. Christine erklärt dem Phantom, dass es nicht seine Entstellung ist, welche ihn zum Monster macht, sondern seine Seele und küsst ihn frei von Angst und Ekel. Da er durch diese Geste erstmals Mitgefühl und Liebe erfahren hat, lässt er Christine und Raoul frei und die beiden verlassen die Unterwelt des Phantoms in dessen Gondel. Zurück bleibt das Phantom als verzweifelter und gebrochener Mann, der sich auf einen Sessel setzt, den er mit seinem Umhang bedeckt. Wenig später stürmt der aufgebrachte Mob sein Versteck; Meg Girya zieht den Umhang vom Sessel weg und findet nur die weiße Gesichtsmaske des Phantoms. Das Phantom ist verschwunden.

5.3.2 Gemeinsamkeiten

Eine der wohl wichtigsten Gemeinsamkeiten des Musicals und des Romans ist die Beibehaltung des klassischen Settings der Pariser Oper des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Durch diese geographische Verortung, die Übernahme der meisten originalen Charaktere und ihrem Umfeld, sowie der Zeit und Epoche der Geschichte, übernimmt das Musical gleichsam auch Aspekte des Grundcharakters und der

Stimmung des Romans.²¹⁴ Die eigentliche Stadt der Handlung, nämlich Paris, spiegelt sich im Musical nicht wirklich wider, genauso wenig wie andere typisch französische Elemente. Die Opernwelt und das phantastische Gebäude des Palais Garnier, welches auch den Roman inspiriert hat, haben allerdings eine große stilistische Bedeutung für das Stück.

Trotz vieler anderer kleinerer Unterschiede zur Romanvorlage, gibt es doch einige Kongruenzen und Details, welche übernommen werden. Diese erstrecken sich von der monatlichen Bezahlung von 20.000 Francs an das Phantom, dem Freihalten von Loge 5, den mysteriösen Notizen unterzeichnet mit „O.G.“, bis zu seiner Komposition des „Don Juan Triumphant“- obwohl dieser im Roman nicht so wie im Musical als Oper definiert ist. Wie bereits im Roman ist es dem Phantom ein großes Anliegen, dass „sein“ Opernhaus nach seinen eigenen Wünschen und Vorstellungen geführt wird. Das bezieht sich auch auf Wünsche in Bezug auf Besetzung und musikalische Umsetzung. Jeder Verstoß gegen seine Vorgaben hat eine böse Konsequenz zur Folge, welche die Opernmanager allerdings nicht wahr haben möchten. Ihnen geht es bei der Leitung der Oper nur um rein wirtschaftliche Faktoren, nämlich dass das Haus ausverkauft ist und sie finanziell davon profitieren. Auch als sie beinahe komplett die Kontrolle über die Oper verloren haben, sind sie immer noch vorrangig um den Kartenverkauf und den weiteren Erfolg besorgt.²¹⁵

Auch textlich gibt es sehr viele Anspielungen auf das Original, so zum Beispiel im Gedicht „Little Lotte“.²¹⁶ Viele Szenen und Sequenzen werden beinahe 1:1 übernommen oder haben zumindest einen sehr starken Wiedererkennungseffekt. Vor allem ist dies zu Beginn des 2. Aktes mit dem großen Maskenball der Fall, in dem auch wieder textliche Anspielungen auf den Roman vorkommen. Der Maskenball des Romans wird auf der Bühne mit der großen Ensemblenummer „Masquerade“ dargestellt, welche ein großes szenisches Spektakel mit einer Menge visueller Effekte, Tänzer und einer sehr eindrucksvollen Gruppen-Choreographie ist. Der Text der Nummer ähnelt der Romanvorlage, welche die Pariser Gesellschaft als kontinuierlichen Maskenball beschreibt, in welcher jeder sein wahres Gesicht hinter verschiedenen

²¹⁴ Vgl.: Dunne (2004), S. 87.

²¹⁵ Vgl.: Hogle (2002), S.199.

²¹⁶ Vgl.: The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score. Music: Lloyd Webber, Andrew. Lyrics: Hart, Charles; Stilgoe, Richard. The Really Useful Group: London, 1986. S. 39 f.

Masken verbirgt: „so the world will / never find you“²¹⁷. So wird auch die Gesellschaft im Musical als verlogene und unehrliche Masse, welche ihr wahres Ich verbirgt, dem maskierten Phantom gegenübergestellt, welches sich dieses allgemein anerkannte Versteckspiel der eigenen Identität von der Operngesellschaft abgeschaut hat.²¹⁸

Als einziger Schauplatz außerhalb des Operngebäudes wird im Musical der Friedhofsbesuch aus dem Roman übernommen und adaptiert. In beiden Fällen lauert das Phantom am Grab von Christines Vater dieser auf, um sie durch einen Trick davon zu überzeugen, dass es der verstorbene Geist ihres Vaters wäre. Genau wie auch im Roman kommt Raoul dazwischen und versucht Christine zu beschützen. In der Musicalversion kommt es zu einer Konfrontation zwischen dem Phantom und Raoul, welche die Spannung aufbaut und den Kampf der beiden Kontrahenten um Christines Herz, sowie die Dreiecksbeziehung unterstreicht.²¹⁹

5.3.3 Unterschiede und andere Einflüsse

Magie und Mysterium sind im Musical omnipräsent. Wo der Roman versucht das Mysterium des Phantoms zu entschlüsseln und aufzuklären, versucht das Musical dieses Mysterium aufrecht zu erhalten und zu vertiefen. Vor allem wird dies durch mystische Momente induziert, zum Beispiel, wenn die jungfräuliche Heldin durch den Garderobenspiegel steigt und vom Phantom in sein unterirdisches Reich geführt wird zu den Klängen des Titelsongs „The Phantom of the Opera“.²²⁰

In der Musicalversion werden die romantischen Elemente weitaus mehr hervorgehoben und vor allem in einen logisch aufgebauten, zusammenhängenden Handlungsstrang gebracht. Was in Leroux' Roman eher als willkürliche Aneinanderreihung von Einzelsequenzen, Erinnerungsfetzen und Rekonstruktionen von Ereignissen wirkt, welche mit beinahe lähmender Detailtreue ausführlich geschildert werden, wird in Lloyd Webbers Musical in eine romantische Geschichte transformiert. So wird ein mystisches Bild des Operngeistes geschaffen, den eine geheimnisvolle Atmosphäre umgibt, welche in der Romanversion dekonstruiert und enthüllt wurde. Andrew Lloyd Webber lässt die bei Leroux ausführlichen Details und zusätzlichen Handlungsstränge

²¹⁷ The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score.(1986), S. 147.

²¹⁸ Vgl.: Hogle (2002), S. 199.

²¹⁹ Vgl.: The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score.(1986), S. 214 ff.

²²⁰ Vgl.: Everett u. Prece (2008), S. 261.

weg und konzentriert sich dafür umso mehr auf die Charaktere, deren Katharsis und Beziehung zueinander.²²¹

Wie auch bereits in der Filmversion von 1943 verwendet Andrew Lloyd Webber nicht den vom Roman vorgegebenen Opern-Soundtrack, sondern setzt stattdessen Pastiche-Opern ein. Diese sind stilistische Annäherungen an die Oper der Zeit der Handlung, ohne diese jedoch direkt zu zitieren.²²² Auch wird die Figurenkonzeption des Phantoms der Claude Rains Verfilmung insofern übernommen, als dass das Phantom zu einem Sympathieträger wird und beim Publikum Mitleid erregt. Dies wird durch eine Art Erotisierung der Figur erreicht und der Konzeption, dass das Phantom trotz seiner Behinderung oder Entstellung eine normale und gesunde Sexualität besitzt, wie dies Harold Prince in einigen Interviews betonte. Diese offene Sichtweise auf die Sexualität von Behinderten ist offensichtlich ein Produkt der sexuellen Revolution der späten 1960er Jahre, einer Zeit, in welcher der Großteil des Produktionsteams als Jugendliche heranwachsen und mit diesen Themen konfrontiert wurden.²²³ Eine weitere angebliche Inspiration für Andrew Lloyd Webber war die Geschichte eines britischen Soldaten, welcher während eines Kampfeinsatzes im Falklandkrieg schwere Verletzungen im Gesicht erlitten hatte. So wollte er in seinem Musical auch die soziale Isolation reflektieren, welche eine häufige Folge einer derartigen Andersartigkeit ist.²²⁴

Besonders hervorstechend und sich von anderen Adaptionen abhebend ist das Konzept der adoleszenten ersten Liebe, welches die Liebesbeziehung in Andrew Lloyd Webbers Musical beherrscht und die damit verbundene Wirkung, welche dieses vor allem auf Teenager bzw. junge Erwachsene hat. Aber auch das ältere Publikum fühlt sich durch diese Herangehensweise angesprochen, da es an seine eigene Jugend und die Erfahrungen rund um die erste Liebe erinnert wird.²²⁵

Ein äußerst bemerkenswerter Unterschied zur Romanversion ist das Ende des Stückes. Während das Phantom im Roman an gebrochenem Herzen, wenige Wochen nachdem es von Christine verlassen wird, stirbt, bleibt das Verbleiben des Phantoms im Musical ein

²²¹ Vgl.: Müller (2008), S. 67

²²² Vgl.: Hogle (2002), S. 173.

²²³ Vgl.: Ebenda, S. 174.

²²⁴ Vgl.: Kanzog, Klaus: 'Nighttime Sharpens, Heightens Each Sensation'. The Legacy of E. T. A. Hoffmann in Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera In: Morrison, Jeff (Hg.): Text into Image. Image into Text. Amsterdam (u.a.): Rodopi, 1997. S. 140.

²²⁵ Vgl.: Hogle (2002), S. 174.

Mysterium. Nach dem Höhepunkt der Liebesgeschichte, dem leidenschaftlichen Abschiedskuss Christines, bleibt das Phantom einsam und verlassen in seinem Reich zurück, während im Hintergrund die aufgebrachte Meute auf der Jagd nach ihm zu hören ist. In diesem höchst emotional aufgeladenen Zustand, in welchem das Phantom sich befindet, wäre es allzu logisch und zum Klischee der klassischen tragischen Liebesgeschichte passend, dass sich der Verlassene nach den Schlussworten „It’s over now, / the music of the night“ aus Verzweiflung das Leben nimmt, oder vom aufgebrachten Mob erschlagen wird - nicht so bei Lloyd Webber. Das Phantom verschwindet unter einem magischen Umhang, zurück bleibt nur die weiße Gesichtsmaske, wodurch das Mysterium des Phantoms erhalten und unterstrichen wird.²²⁶

Laut Andrew Lloyd Webber bestand seiner Meinung nach die größte Divergenz zum Roman darin, dass er das Phantom auch musikalisch als progressiv, ungewöhnlich und dissonant definieren wollte und daher auch die von ihm komponierte Oper „Don Juan Triumphant“ diese Merkmale musikalisch widerspiegeln sollte in Form von moderner, avantgardistisch anmutender Musik. Auch sollte die öffentliche Demaskierung nicht an den Anfang der Geschichte gestellt werden, sondern als emotionaler Höhepunkt mit der Aufführung seiner Oper zusammenfallen, in welcher das Phantom selbst die Hauptrolle spielt.²²⁷

Von vielen Seiten wird auch behauptet, dass Andrew Lloyd Webber in seinem Musical seine eigene Lebensgeschichte und sein privates Liebesleben verarbeitet hat. Dies begründet sich auch darin, dass er zu der Zeit mit der jungen Sängerin und seiner späteren Ehefrau Sarah Brightman liiert war, welcher er die Rolle der Christine durchwegs auf den Leib geschrieben hat bzw. genau an ihre stimmlichen Möglichkeiten angepasst hat. „The Phantom of the Opera“ spiegelt sozusagen seine eigenen Erfahrungen als Komponist, welcher sich in das Können und Aussehen einer jungen, hübschen Sängerin verliebt hat wider und bot ihm die Möglichkeit diese Erfahrungen und romantischen Sehnsüchte auch musikalisch zu verarbeiten.²²⁸

²²⁶ Vgl.: The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score.(1986), S. 270 f.

²²⁷ Behind the Mask. The Story of... (2010), 00:14:17- 00:16:25

²²⁸ Vgl.: Hogle (2002), S. 203.

5.3.4 Die Figurenkonzeption

Die Figurenkonstellation in Andrew Lloyd Webbers Musical ist im Vergleich zum Roman beinahe auf ein Minimum reduziert und auf das Wesentliche fokussiert. Figuren wie zum Beispiel der Perser, Raouls älterer Bruder Philippe, der leitende Ermittler der Polizei, sowie eine Vielzahl von Nebenrollen fallen weg. Ihre Funktionen in der Handlung werden auf andere Charaktere verlagert, bzw. werden die Funktionen von bestehenden Charakteren erweitert oder aufgewertet. So ist zum Beispiel Mme. Giry in der Musicalversion nicht wie im Roman eine Platzanweiserin und Botin des Phantoms, sondern die Leiterin des Balletts, welche in mysteriöser Verbindung zum Phantom steht. Sie ist also eine Art Hybridfigur aus der ursprünglichen Mme. Giry des Romans, der Primaballerina Mdmd. La Sorelli, sowie dem Perser und übernimmt deren Funktionen und Rollen.

Eine wichtige Rolle bei der Figurenkonzeption im Musical hat das Streben nach Unsterblichkeit. Dieses Element wird auch später wieder bei „Sunset Boulevard“ aufgegriffen. Eine ältere, unattraktive Figur versucht durch eine junge und schöne Figur des anderen Geschlechts zur Unsterblichkeit zu gelangen.²²⁹

Die Beziehung zwischen Christine und dem Phantom ist aber auch vor allem durch die Konzeption der Liebesgeschichte geprägt, nämlich der Betonung der Adoleszenz und Unerfahrenheit der einzelnen Charaktere in Sachen Liebe und Beziehungen. Das Phantom, aber vor allem Christine, sind als zwei adoleszente Figuren angelegt, deren Liebe scheinbar auf einer magischen und surrealen Ebene abläuft. Des Weiteren steht auch die noch immer enge Beziehung Christines zu ihrem verstorbenen Vater im Vordergrund, welche sich vor allem durch die Songs „Angel of Music“ und „Wishing You Were Somehow Here Again“ ausdrückt. In der Konzeption der Liebesgeschichte spiegelt sich auch die Freud'sche Sichtweise des Romans wider, welche nur sehr selten in den anderen Adaptionen aufgegriffen wird. Im Musical kommt die Anziehung der Tochter zu einer vaterähnlichen Figur, welche mit Sicherheit nicht ihr Vater ist, und der Suche eines Sohnes nach einer Mutterfigur, welche die Zurückweisung durch die leibliche Mutter relativieren soll, sehr stark zu Tragen.²³⁰ Trotzdem bleiben diese gegenseitigen Sehnsüchte am Ende unerfüllt, bzw. werden bei Christine durch den

²²⁹ Vgl.: Everett u. Prece (2008), S. 260.

²³⁰ Vgl.: Hogle (2002), S. 176.

Entschluss ein konventionelles Leben und eine konventionelle Beziehung mit Raoul zu führen, aufgehoben.

Ebenso eine sehr wichtige Rolle spielt die duale Konzeption der Figuren, wie sie bereits bei Rick Altman und seiner Theorie des Musicals angeführt wird, welche sich auch in der dualen Entwicklung der Geschichte widerspiegelt. Die Geschichte entwickelt sich nicht rein linear, sondern die Konflikte und Konfrontationen der Hauptfiguren stehen im Zentrum des Plots. Unter diesem dualen Fokus versteht man eine Konzeption, welche aus Gegensatzpaaren, wie zum Beispiel Mann und Frau, gut und böse, schön und hässlich, gebildet und ungebildet, besteht.²³¹ Diese Elemente sind auch in „The Phantom of the Opera“ zu beobachten. Im Verlauf des Stückes wandeln sich die Figuren bzw. sie transformieren sich zugunsten ihres Counterparts, oder passen sich diesem an. Diese Verwandlung ist vor allem in Bezug auf das Phantom zu beobachten, welches im Laufe seiner Katharsis zwar seine Höhen und Tiefen erlebt, jedoch am Ende sich zugunsten Christines zu einem vermeintlich besseren Menschen wandelt.

5.3.4.1 Das Phantom

Das Phantom wird nicht wie im Roman als alte, totenköpfige Figur beschrieben, sondern als attraktiver Mann, dessen Gesicht bzw. Kopf zur Hälfte von einer unansehnlichen Wunde bedeckt ist, welche er unter einer Halbgesichtsmaske und einer Perücke verbirgt. In dem Konzept der jugendlichen Liebe repräsentiert das Phantom den unerfahrenen jungen, jedoch entstellten Mann, der sich unsterblich verliebt hat, jedoch nicht genau weiß, wie er diese Liebe zum Ausdruck bringen kann und wie er sich seiner Geliebten präsentieren kann. Dies versucht es durch seine Maske, sein sehr künstliches Wesen und die Macht seiner betörenden Stimme zu verdecken, um so Christine für sich zu gewinnen. Es ist auch seine rasende Eifersucht und die Befürchtung, Christine mit irgendjemandem teilen zu müssen, die ihn zu seinen Taten treiben und ihn im Endeffekt Zurückweisung einbringen.

Obwohl das Phantom im Roman „Erik“ genannt wird bleibt Andrew Lloyd Webbers Phantom namenlos. Trotzdem hat er mehrere Namen, bzw. wird es je nach Anschauung anders bezeichnet. Christine nennt ihn „Angel of Music“, da sie im Glauben ist, dass es sich bei ihrem unsichtbaren Lehrer um den von ihrem verstorbenen Vater gesendeten

²³¹ Vgl.: Herzog (2010), S. 13.

Engel der Musik handelt. Diese Bezeichnung kommt bereits im Roman vor, ebenso wie die Abkürzung „O.G.“ (für Opera Ghost) mit welcher das Phantom seine Briefe unterzeichnet. So weist er auf seine Unsichtbarkeit und eigentliche Nicht-Existenz und Übermenschlichkeit hin. Von der restlichen Belegschaft der Oper, vor allem von den Mädchen des Corps de ballet, allen voran Meg Giry, wird er als „Phantom of the Opera“ bezeichnet- als Schattenfigur, welche die Oper beherrscht, als ungreifbares, übernatürliches Wesen ohne Körper und Gesicht. Das Phantom verschwindet und taucht wie ein Geist auf. Das spiegelt sich auch musikalisch in den immer wieder subtil auftauchenden Phantommotiven wider.

Bei ihm kommt das Sujet der musikalischen Maskerade zum Tragen. Das Phantom verbirgt sich hinter seiner Stimme. Diese Stimme bleibt, zumindest für die Allgemeinheit, für alle, die ihm nicht wichtig sind, zunächst körperlos und sphärisch. Ähnlich wie bei einigen Beispielen des klassischen US-Filmmusicals bereits erwähnt, spielt das Phantom mit der Wahrnehmung von Körper und Stimme. Allerdings kommt der Moment, wie bei den Showdowns der Musical-Vorläufer, in dem dieser Schleier fällt und das Spiel mit der audiellen und visuellen Ebene auffliegt. Seine Stimme ist ähnlich wie seine Maske ein Schutzschild und ein Verblendungswerkzeug für seine Umgebung. Mit seiner Demaskierung kommt die wahre Natur des Phantoms zum Vorschein. Seine im Verborgenen schlummernde Wut und Trauer über die Zurückweisung durch die Gesellschaft, aber vor allem durch seine Mutter, welche sich durch Christines erste Reaktion auf seine Entstellung wiederholt, wird deutlich.

Musikalisch am besten wird das Phantom durch seinen Song „The Music of the Night“, sowie die Sequenz der ersten Demaskierung durch Christine charakterisiert. Er, der liebeskranke, verabscheuenswürdige junge Mann, der heimlich in seiner Isolation von weiblicher Schönheit geträumt hat, will nun seine Phantasien in die Realität umsetzen und hat als Objekt seiner (auch fleischlichen) Begierden Christine erwählt. Das Phantom repräsentiert das romantische Künstler-Ideal oder die ideale verklarte Projektion des Künstlertums der Romantik, als verkanntes Genie, welches nur für seine Kunst lebt und „a visionary genius with ideas to the absolute nature of music“²³² ist. Das Phantom ist nicht ein passiver, nur in den Köpfen der Belegschaft präsenter Geist, sondern greift auch aktiv in das künstlerische Geschehen und in künstlerische

²³² Kanzog (1997), S. 141 f.

Entscheidungen ein.²³³ Durch das Mitleid, welches das Phantom beim Publikum erregt, sieht das Publikum am Ende in ihm nur den armen, verlassenen Mann und nicht den Mörder, Stalker oder Kriminellen.²³⁴

5.3.4.2 Christine

Christine ist im Musical ein einfaches Mitglied des Corps de ballet, was in großem Unterschied zur Romanvorlage steht, wo sie eine Chorsängerin ist. Sie hebt sich aus dem Kollektiv der Mädchen, ob ihrer Sonderbegabung, ihrem Gesang, hervor. Dieses Bild der singenden Ballerina ist vor allem wegen der Trennung zwischen Tänzern und Sängern, wie sie für die Oper typisch ist, äußerst ungewöhnlich.

Grundsätzlich verfolgt Andrew Lloyd Webber in der Basiskonzeption ihrer Figur eine archetypische Stereotypisierung. Ein junges, unscheinbares Mädchen, noch dazu eine Waise, deren Talent durch Zufall entdeckt wird, bekommt die Chance sich auf der Bühne zu beweisen und verliebt sich noch dazu in ihren Lehrer. Die Konzeption Christines als Balletttänzerin hat auch zur Folge, dass ihre Darstellerin sowohl eine perfekte Tänzerin als auch eine sehr gute Sängerin sein muss, um die Figur glaubhaft erscheinen zu lassen – eine sehr schwierige Kombination.

Die Figurenkonzeption Christines als sehr adoleszente Frauenfigur zieht sich durch das gesamte Musical. Christine wird, auch nachdem sie die Hauptrolle in „Hannibal“ sehr erfolgreich gesungen hat, immer noch von den Managern und den anderen Mitgliedern des Opernensembles als kleines, unerfahrenes Chormädchen gesehen. Auch in der Figurenkonzeption der Aminta, der weiblichen Hauptrolle, welche Christine in der letzten Pastiche-Oper „Don Juan Triumphant“ übernimmt, spiegelt sich dieses jugendliche und unerfahrene Wesen wider. Christine ist sehr auf ihren verstorbenen Vater fixiert, wodurch sie in einigen Szenen beinahe noch kindlich wirkt. Dadurch ist sie hin- und hergerissen zwischen der semierotischen Ausstrahlung ihres unsichtbaren Lehrers oder „guide and guardian“, wie sie es in „Angel of Music“ zum Ausdruck bringt, der eine eindeutig paternale Prägung aufweist, und der konventionellen Anziehung zu Raoul, dem Helden ihrer Kindheit.²³⁵ Nachdem das Phantom sie in seine Unterwelt ent- bzw. geführt hat, singt sie in dem Duett „The Phantom of the Opera“,

²³³ Vgl.: Kanzog (1997), S. 144.

²³⁴ Vgl.: Myers (2012)

²³⁵ Vgl.: Hogle (2002), S. 174.

dass das Phantom die Verkörperung ihrer innersten Sehnsüchte und Phantasien ist, also eigentlich der mysteriöse Mann ihrer Träume.²³⁶

Christine ist als ganz und gar unselbständige und immer von einer männlichen Figur abhängige Person definiert. Der Abhängigkeitsbezug ändert sich im Laufe des Stückes. Anfangs ist wie in ihrer Kindheit die zentrale Figur ihr Vater, dann der „Angel of Music“ bzw. das Phantom und sogar am Ende der Geschichte kann sie diese Abhängigkeitsverhältnisse, obwohl ihre Figur eine scheinbare Emanzipation durchlaufen hat, nicht lösen. Die letzten Worte, welche das Publikum von ihr vernimmt und welche sie zu Raoul singt, während sie über den unterirdischen See fliehen, sind in der Reprise zu „All I Ask Of You“ zu finden und lauten „say the word / and I will follow you...“²³⁷. Trotz all ihrer Erfahrungen kann sie sich nicht der männlichen Fremdbestimmung entziehen.

5.3.4.3 Raoul

In der Figurenkonzeption des Raoul ist er einerseits eine Art Hobbydetektiv, der das Mysterium um das Phantom aufklären will, aber auch Christines Jugendfreund und Liebhaber, der ihr Schutz und eine sichere, jedoch konservative Zukunft bieten kann und will.²³⁸ Er sieht in Christine eine hübsche junge Frau, aber nicht unbedingt das musikalische Talent. Auch ist ersichtlich, dass Christine, sollte sie sich für Raoul entscheiden, ihre Karriere aufgeben muss, da diese nicht mit Raouls gesellschaftlichem Status vereinbar wäre. Christine ist das Zentrum von Raouls Handeln und motiviert ihn zu seinen Taten.

Raoul kann aber auch in anderen Aspekten als dualer Counterpart und als Gegenpol zum Phantom gesehen werden, da er komplett unterschiedliche und konträre Werte vertritt. Im Gegensatz zum Phantom ist er in der Öffentlichkeit angesehen, vermögend, schön und muss sich nicht vor der Welt verstecken. Allerdings verfügt er nicht über das Talent des Phantoms, seine Musikalität und dessen erotische Anziehungskraft auf Christine. Raoul versucht zwar Christine vor dem Phantom zu retten, muss aber in Folge selbst von Christine gerettet werden. Auch wenn er am Ende Christine für sich gewinnt, so bleibt der bittere Nachgeschmack und die weitere Existenz des Phantoms

²³⁶ Vgl.: The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score. (1986), S. 47 ff.

²³⁷ Ebenda, S. 269 f.

²³⁸ Vgl.: Myers (2012)

weiterhin erhalten. Auch sonst ist die Figur des Raoul im Musical etwas unterrepräsentiert und scheint immer nur eine nebenrangige Funktion zu erfüllen.

5.3.5 Besetzung

Jedes Musical sollte eine starke Besetzung der Hauptfigur(en) haben, welche das Stück trägt und auch darüber hinaus strahlt. Das ist vor allem auch für die Erstbesetzung bzw. ursprüngliche Kreation der Figur essentiell, da diese den Charakter erst etablieren müssen und dieser so eine Grundkonzeption erhält, welche auch bei den Folgedarstellungen oder -produktionen immer auch präsent bleiben wird.²³⁹ Die richtige Besetzung einer Produktion kann so auch über Erfolg oder Misserfolg des Musicals entscheiden.

Ursprünglich sollte die Rolle des Phantoms von Steve Harley übernommen werden, welcher die Rolle bereits bei der Sneak-Preview in Sydmonton Court gespielt hatte. Allerdings wurde im Laufe der Vorbereitungen klar, dass er der Rolle nicht ganz gewachsen war. Statt ihm wurde relativ überraschend Michael Crawford für die Rolle vorgeschlagen, den Sarah Brightman bereits von ihrem Gesangslehrer her kannte und der eigentlich als Schauspieler von Komödien und vom Fernsehen her bekannt war. Für Crawford bot die Rolle eine Möglichkeit, sich auch schauspielerisch zu wandeln und weiterzuentwickeln.²⁴⁰ Michael Crawfords Kreation der Rolle des Phantoms ist geprägt von einer sehr noblen, zurückhaltenden und vornehmen Haltung, welche klar ersichtlich macht, dass das Phantom seinen gesamten Habitus aus der Welt des Theaters, der Bühne, aber auch des Publikums abgeschaut und übernommen hat. Auch die Art, wie er Christine verführt und umgarnt, hat einen sehr bühnenhaften Charakter, die widerspiegelt, dass ihm die Welt und die Umgangsformen außerhalb des Opernhauses fremd sind. Dadurch wird eine beinahe künstliche und hyperreale Form der Anziehung und eine sehr intensive sinnliche und verführerische Atmosphäre erzeugt.²⁴¹

Sarah Brightman stand, da Andrew Lloyd Webber ihr die Rolle auf den Leib geschrieben hatte, bereits von Anfang an als Idealbesetzung der Christine fest.

²³⁹ Vgl.: Flinn (2008), S. 51.

²⁴⁰ Behind the Mask. The Story of... (2010), 00:50:21 – 00:54:08.

²⁴¹ Vgl.: Hogle (2002), S. 174.

Trotzdem musste sie, wie alle anderen Darsteller auch, den Castingprozess durchlaufen, um auch dem Regisseur Harold Prince ihr Talent zu beweisen. Sie fühlte sich komplett in die Rolle der Christine ein, vor allem in ihre Verletzlichkeit, kindliche Naivität und den künstlerischen Wandel der Figur.²⁴² Die Rolle des Raoul wurde von Steve Barton kreiert, einem jungen Amerikaner, der auf Empfehlung der Choreographin Gillian Lynne zum Casting kam und das Team sofort überzeugte.²⁴³

Im West End und am Broadway gibt es jeweils acht Aufführungen des Musicals in der Woche, wobei aufgrund der großen Belastung für die Darsteller die Rollen der Christine und des Phantoms doppelt besetzt sind und die eigentlichen Hauptdarsteller nur sechs Shows in der Woche übernehmen. Dieses Konzept wurde auch für sämtliche weiteren Inszenierungen des Phantoms weltweit übernommen.²⁴⁴

5.4 Bühnenkonzeption

„Die Bühne eröffnet Möglichkeiten, die es sonst nirgendwo gibt. Man muss wissen, wie man Bühne und Zuschauer zusammenbringt, und das macht das Theater einzigartig.“²⁴⁵

(Harold Prince)

Mit „The Phantom of the Opera“ wollte sich Andrew Lloyd Webber auch loslösen von früheren Musicals wie „Cats“ oder „Starlight Express“. Anstatt eines technischen Spektakels wollte er, dass sein neues Musical eine theatrale Sensation werde. Hierfür brauchte er aber auch einen Regisseur, der große theatrale Formen beherrschte und große Ideen und Gefühle in Szene setzen und spektakuläre Bilder erzeugen konnte.²⁴⁶ Das Regiekonzept eines Musicals bestimmt über sein Erscheinungsbild und sollte unbedingt zur Grundkonzeption des Musicals passen, dieses nicht allzu sehr verfälschen und es darf nicht von der Handlung ablenken. Essentiell ist jedoch, dass es stimmig und einheitlich ist und alle Komponenten aufeinander abgestimmt werden.²⁴⁷

²⁴² Vgl.: Richmond (1996), 108.

²⁴³ Vgl.: Heatley, Michael: The Phantom of the Opera. 25th Anniversary Edition. London: Pavilion Books, 2011. S. 51 ff.

²⁴⁴ Vgl.: Richmond (1996), 109.

²⁴⁵ Behind the Mask. The Story of... (2010), 00:15:46 – 00:16:10.

²⁴⁶ Vgl.: Richmond (1996), 105.

²⁴⁷ Vgl.: Flinn (2008), S. 233.

Die Entscheidung, dass Harold Prince die Regie, wie auch schon bei *Evita*, übernehmen sollte, fiel bereits relativ früh in der konzeptionellen Phase des Stückes. Andrew Lloyd Webber kontaktierte Harold Prince, um mit ihm über die Möglichkeit einer Musical-Adaption des Romans „*The Phantom of the Opera*“ als romantische Liebesgeschichte zu sprechen und dieser bot sich sofort als Regisseur an. Später bemerkte Harold Prince dazu: „Es schien mir einfach das Richtige zu sein. Aus einem einfachen Grund: Mir war nach einem romantischen Musical, und ihm anscheinend auch. Romantische Musicals sind eine Seltenheit. [...] Und ‚*South Pacific*‘ aus dem Jahr 1949 war das letzte Musical, das schamlos romantisch war, bis das ‚*Phantom*‘ auftauchte.“²⁴⁸ Das Bühnenbild sollte Maria Byörnson entwerfen. Paul Daniels, ein Magier und Zauberkünstler, sollte die Produktion als Berater für Spezialeffekte und Zauberkünste unterstützen.²⁴⁹

„*The Phantom of the Opera*“ ist ähnlich wie auch andere Megamusicals ein theatrales Erlebnis. So wie das Publikum beim Betreten des Theaterraumes bei „*Cats*“ einen Schrottplatz oder bei „*Starlight Express*“ eine Zug-Rennstrecke betritt, so betritt das Publikum des „*Phantom of the Opera*“ den Zuschauerraum der fiktiven Pariser Oper im ausgehenden 19. Jahrhundert.²⁵⁰ Die von Prince kreierten Szenenbilder beeindrucken durch ihre Vielseitigkeit und Wandelbarkeit. Vom Aufsteigen und Fallen des Kronleuchters, der magischen Spiegelsequenz und dem Abstieg in die Unterwelt des Phantoms, der Bootsfahrt auf dem unterirdischen See, den üppigen Kostümen des Maskenballs bis hin zu den vielen Illusionsspielen des Phantoms und den unterschiedlichen „Operninszenierungen“ werden jeweils sehr originäre und einmalige Theaterbilder erzeugt.²⁵¹

Harold Prince hat die Bühne als eine Art „black box with tricks“²⁵² konzipiert, welche vor allem mit visuellen Illusionen spielt. Der theatrale Bühnenraum wird von Szene zu Szene transformiert, wodurch Räume von unterschiedlicher Größe, Höhe und Ausstrahlung kreiert werden. „He divides and rearranges space, creates frames within

²⁴⁸ Behind the Mask. The Story of... (2010), 00:13:11 - 00:15:46.

²⁴⁹ Vgl.: Richmond (1996), 105.

²⁵⁰ Vgl.: Everett u. Prece (2008), S. 260.

²⁵¹ Vgl.: Richmond (1996), 108.

²⁵² Hirsch, Foste: Harold Prince and the American Musical Theatre. Cabaret, Parade, Evita, Sweeney Todd, Company, Bounce, Kiss of the Spider Woman, Follies, The Phantom of the Opera. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2005. S. 166.

frames as drapes descend from the flies, reverses perspective, and fuses episodes with fades, dissolves, montage effects, or abrupt cuts.”²⁵³ Die einzelnen Szenen werden in einer gewissen Abstraktion gehalten, welche nur durch Details und Andeutungen eine Welt erschafft, welche der Zuschauer in seiner eigenen Phantasie ausfüllen kann. Das Opernhaus sollte daher nicht detailgetreu nachgebaut werden, sondern Harold Prince wollte gemeinsam mit Maria Björnson Räume schaffen, welche die Atmosphäre des opulenten Opernhauses widerspiegeln, ohne überladen zu wirken. Sie sollten trotzdem auch eine gewisse Bedrohlichkeit und Mystik ausstrahlen. Die Zuschauer sollten sich mit dem Phantom und seiner Welt identifizieren können und keinen Moment an seiner magischen Anziehungskraft und Leidenschaft zweifeln.²⁵⁴

Das Musical wurde, laut Cameron Mackintosh, wie eine Art Zaubertrick inszeniert, der dem Publikum flüssig präsentiert werden muss, um zu wirken.²⁵⁵ Die Spezialeffekte, wie zum Beispiel der Crash des Lüsters am Ende des 1. Aktes oder das Verschwinden des Phantoms am Ende des Musicals, sollten authentisch sein und nicht „gestellt“ wirken, um so das Publikum zu überraschen, zu begeistern und in ein Staunen zu versetzen.

Prince versucht die Backstageabläufe der diegetischen Opern in Form von ironischen und humoristischen Details wie der großen Elefantenstatue, in deren Rückseite die Bühnenarbeiter Karten spielen, offenzulegen. So verdeutlicht er den illusorischen Charakter der Bühnenshow und den Fakt, dass das Musical selbst nichts anderes als eine Illusion ist, in der nicht alles so ist wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Der Bühnenraum des Theaters wird zugleich zum diegetischen Opernhaus des Musicals. Realer und fiktiver Theaterraum verschmelzen miteinander, was durch die Umrahmung des Proszeniums mit goldenen Figuren unterstützt wird. Wenn sich am Ende des Prologs die verstaubten Vorhänge heben, erwacht der Theaterraum an sich zum Leben und mit ihm die diegetische Welt der Oper.²⁵⁶

Im Laufe der Inszenierung werden ständige Transformationen von Ort und Zeit durchlaufen, wodurch die Integrität und Kontinuität der Musik betont wird. Prince wollte Unterbrechungen, wie zum Beispiel Pausen durch Zwischenapplaus oder durch

²⁵³ Hirsch (2005), S. 166.

²⁵⁴ Vgl.: Behind the Mask. The Story of... (2010), 00:36:36 - 00:40:00

²⁵⁵ Vgl.: Ebenda, 01:01:39 – 01:02:00

²⁵⁶ Vgl.: Hirsch (2005), S. 167.

lange Umbauten vermeiden, wobei ihm die durchkomponierte Form des Musicals zugutekam, da er so die einzelnen Elemente auch auf audieller Ebene miteinander verbinden konnte. Viele der ursprünglich vorgesehenen Dialoge wurden zugunsten von musikalischen Elementen gestrichen, da er das Gefühl hatte, dass die Geschichte vorrangig durch die Musik und die Visualisierung erzählt werden konnte. Der gesprochene Dialog sollte keine Pausen erzeugen, sondern sollte immer entweder in eine Aktion integriert sein oder musikalisch untermalt und getragen werden.²⁵⁷

Die diegetischen Inszenierungen der stückinternen Opern können als Hommage an die Gattung und seine Geschichte gesehen werden, da sie dem Regisseur die Möglichkeit boten seiner Bewunderung dafür Ausdruck zu verleihen und gleichsam einen behutsamen Respektabstand davor zu bewahren.²⁵⁸ Dieses Konzept wurde auch von der Choreographin Gillian Lynne verfolgt, welche in der Körperhaltung und im Tanz des Corps de ballet exakt den Charakter der Zeit und den alten Stil widerspiegeln wollte.²⁵⁹ Die Opernsequenzen sollten immer „over-the-top“ und übertrieben wirken, um so auch einen Kontrast zu der musikalischen Welt des Phantoms herzustellen.

5.4.1 Besondere Merkmale

Da das Musical und vor allem im Falle des Phantoms auch die Handlung reine fiktionale Gebilde sind, welche sich in ihren Grundbezügen auf längst vergangene Zeiten berufen, ist es nicht verwunderlich, dass auf offensichtliche Anspielungen auf die Gegenwart verzichtet wird.

Am Anfang des Musicals steht der Prolog, welcher eine Rückblende einleitet, ähnlich wie auch schon bei „Evita“. Das Stück beginnt mit einer Auktion, welche auf der Bühne des alten Pariser Opernhauses stattfindet. Es ist eine gesprochene Sequenz, in welcher Musik nur auf subtile, beinahe filmmusikalische Weise integriert ist. Es wird eine sphärische Stimmung kreiert – sozusagen der Hauch der Vergangenheit – und in Form der Musikbox, gefolgt von der Gesangszeile von Raoul, der Melodie des Erinnerungsmotivs folgend auch diegetische Musik eingesetzt. Mit dem Aufsteigen des Lüsters beginnt die eigentliche Ouvertüre des Musicals. Wildes Orgelspiel setzt ein und die beiden Phantom-Motive erklingen, welche sich in Folge an markanten Stellen durch

²⁵⁷ Vgl.: Hirsch (2005), S. 168.

²⁵⁸ Vgl.: Ebenda, S. 172.

²⁵⁹ Vgl.: Behind the Mask. The Story of... (2010), 00:46:43 – 00:48:35

das Musical ziehen werden. Gleichzeitig vollzieht sich ein filmisch anmutender Backflash in das Jahr 1880 auf den Beginn der eigentlichen Handlung, wie auch der Bühnenumbau auf die Probenszene von „Hannibal“.²⁶⁰

Die Anfangssequenz, im Speziellen die Erklärungen des Auktionators zum Lüster, ist eine Art dramaturgischer Chronotopos, also eine Einführung in die diegetische Realität des Stückes, wodurch das Umfeld und Setting der Geschichte vorbereitet wird und auf den Kern der Handlung hingewiesen wird. Es wird der spezifische Rahmen der Geschichte vorgegeben und das Publikum darauf vorbereitet, was es im Laufe der Geschichte möglicherweise zu erwarten hat.²⁶¹ Vor allem wird der Chronotopos des sagenumwobenen und mysteriösen Charakters des Phantoms in diesen ersten Minuten des Stückes sowohl durch die narrative Erklärung als auch musikalisch durch die Ouvertüre kreiert. Das Publikum wird während dieses Einstiegs darauf vorbereitet, dass es mysteriöse Vorgänge im Opernhaus gegeben hat, in welche ein Operngeist eine Rolle gespielt hat, dass ein Lüster anscheinend in eine Tragödie verwickelt war und dass gewisse Requisiten, wie die Musikbox mit dem Äffchen, für den älteren Mann, welcher uns als Vicomte de Chagny vorgestellt wird, von besonderer Bedeutung sind und ihn an seine möglicherweise frühere Geliebte erinnern. Diese Informationen bilden die Basis für die weitere Rezeption des Stückes, wodurch das Interesse von Anfang an auf sehr spezifische Aspekte, wie das Mysterium und den Operngeist, gelenkt werden.

Im Laufe des Prologs wird das Publikum vom Leiter der Auktion auch direkt angesprochen, bzw. hat durch die Ansprache und die direkte Präsentation der einzelnen Exponate das Gefühl, direkt angesprochen zu werden und Teilnehmer der Auktion zu sein. Diese Adressierung des Publikums als „intradiegetic audience“ hat zur Folge, dass dem Publikum die Identifikation mit den auf der Bühne stattfindenden Handlungen und Aktionen vereinfacht wird, da es das Gefühl hat Teil davon zu sein. Dieses Merkmal findet sich vor allem im frühen Musical sehr oft wieder.²⁶² Auch während der Aufführungs-Sequenzen der Pastiche-Opern übernimmt das Musical-Publikum zugleich die Funktion des direkt adressierten Opern-Publikums. Das Publikum wird so nicht nur Zuschauer eines Musicals, sondern als intradiegetisches Publikum der Oper mit seinen Reaktionen und seinem Applaus auch Teil der Inszenierung, also Teil des Musicals.

²⁶⁰ Vgl.: The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score.(1986), S. 3 ff.

²⁶¹ Vgl.: Dunne (2004), S. 14.

²⁶² Vgl.: Steimle (2010), S. 53.

Der Humor des Musicals liegt nicht in oberflächlichen Scherzen oder Witzeleien, sondern wird vor allem durch die Skurrilität einzelner Figuren und Situationen erzeugt.²⁶³ Beispiele hierfür sind vor allem die überzeichnete Figur der La Carlotta, sowie das als sehr hilflos und ahnungslos konzeptionierte Managerpaar der Oper MM. Firmin und André. Diese haben auch eigene Szenen oder Sequenzen (z.B.: „Notes“ oder „Primadonna“), in welchen ihre humoristisch wirkenden Vorzüge betont und unterstrichen werden. Generell sind sie ein auflockerndes Element für die sonst sehr ernste und pathetische Grundhandlung.

Scheinbare Zufälle und Unfälle spielen bereits in der Romanvorlage des Phantoms eine sehr wichtige Rolle und sind wichtige Elemente um auch im Musical die Spannung zu steigern. „Das Musical kann sich keine Zufälligkeiten leisten, also werden sie ausgeschlossen. Das künstliche, durch die Vielfalt unterschiedlicher Qualitäten höchst empfindliche System verträgt es nicht, wenn ‚etwas passiert‘. (...) Ausgenommen, sie sind als ‚Zufälle‘ geplant und inszeniert.“²⁶⁴ Diese „Zufälle“ spielen dann vor allem auch eine wichtige Rolle, wenn es sich um Teile einer Bühnen-Performance, oder wie in „The Phantom of the Opera“, um Probensequenzen oder Pastiche-Opern des Musicals handelt. Beispiele hierfür sind der vermeintliche Unfall mit dem herabfallenden Bühnenzug, bei dem La Carlotta beinahe erschlagen wird, das Versagen von La Carlotta auf der Bühne, sowie auch das Brillieren von Christine. Diese ‚Zufälle‘ oder Ereignisse müssen exakt inszeniert und dargestellt sein, um für das Publikum glaubhaft und glaubwürdig zu wirken. Das falsche Singen oder Tanzen im Musical ist kein Zufall, es wird nur als solcher getarnt. Es muss inszeniert und vor allem überspitzt, pointiert oder slapstickartig dargestellt werden. Das verlangt nach großer Exaktheit, Timing und dem Können der Darsteller. Dieser Effekt ist im Filmmusical leichter glaubhaft umzusetzen und stellt daher bei der Live-Performance im Bühnenmusical eine große Herausforderung dar.

Eine bemerkenswerte Funktion übernimmt auch der Spiegel in Christines Garderobe. Der Spiegel reflektiert nicht nur Christines Spiegelbild, sondern durch ihn wird sie auch vom Phantom in die Unterwelt entführt. Das kann als Sinnbild für die Lacan'sche Spiegeltheorie und der damit verbundenen Identifikation mit dem (eigenen) Spiegelbild

²⁶³ Vgl.: Bering (1997), S. 163.

²⁶⁴ Brustellin (2003), S. 35.

gedeutet werden. Dieser Aspekt ist insofern interessant, da das Phantom in ihrem Spiegelbild erscheint und so das Phantom als Teil ihrer Selbstwahrnehmung präsentiert wird. Dieses Element wird zusätzlich noch durch die Textzeile „Look at your face / in the mirror / I am there / inside!“²⁶⁵ unterstützt.²⁶⁶

5.4.1.1 Reminiszenzen an das Backstage-Musical

„The Phantom of the Opera“ übernimmt in seinem Aufbau und in seiner Strukturierung viele Elemente und Merkmale des klassischen Backstage-Musicals, obwohl es diese in eine neue Kontextualisierung setzt. So bekommen einige Songs, welche der diegetischen Bühnenhandlung bzw. den Opern des Musicals entspringen, zusätzliche Konnotationen. Bühnensongs wie „Think of Me“ oder „Point of No Return“ spiegeln die privaten Emotionen und Gefühle der agierenden Personen wider und bekommen so eine Doppelbedeutung.

Ein weiterer Aspekt, welcher bei vielen Backstage-Musicals eine Rolle spielt, ist Geld. Obwohl nicht vorrangig angesprochen, so kommt dieses Thema immer wieder im Verlauf des Stückes zum Ausdruck. Beispiele sind die vom Phantom geforderte Bezahlung von 20.000 Francs als monatliches Gehalt, sowie die Hervorhebung von Raoul, dem Vicomte de Changny als neuen Patron, also Geldgeber des Opernhauses. Insofern ist dieser Aspekt interessant, als dass er die finanzielle Stellung der beiden männlichen Counterparts thematisiert: Raoul hat Geld und finanziert damit die Oper und so auch das Phantom. Das Phantom braucht Geld und zieht dieses nicht nur der Oper und seinen Managern, sondern auch Raoul aus deren Taschen.

Das für das Backstage-Musical typische „harmonic ending“, also der Zusammenfall von persönlichem und beruflichem Erfolg der Hauptfigur, findet in „The Phantom of the Opera“ nicht im klassischen Sinne statt.²⁶⁷ Zwar finden sich in der Einleitung der Schlussequenz Elemente hiervon wieder, vor allem als das Phantom (und nicht Christine!) mit der Aufführung seiner Oper an seinem künstlerischen Höhepunkt angelangt ist und es auch erstmals öffentlich als Sänger vor Publikum auftritt. Allerdings kommt dieser scheinbare Erfolg zu einem jähen Ende als Christine das Phantom demaskiert und somit auch bloß stellt. Wohl am konkretesten die Nähe zum

²⁶⁵ The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score. (1986), S. 43.

²⁶⁶ Vgl.: Kanzog (1997), S. 145.

²⁶⁷ Vgl.: Altman (2010), S. 206.

Backstage-Musical charakterisierend, neben der Tatsache, dass „The Phantom of the Opera“ in einem Theater-, bzw. Opernhaus angesiedelt ist und neben den Bühnenvorgängen auch sämtliche Backstage-Prozesse erfahrbar werden, ist die Rolle von Christine. Sie spiegelt in diesem Vergleich die Rolle der armen, erfolglosen Darstellerin wider, welche Probleme und Schwierigkeiten überwinden muss, um schließlich ein gefeierter Star auf der Opernbühne zu werden und die bisherige Primadonna von ihrer Position zu verdrängen.

„The Phantom of the Opera“ zeichnet sich insofern auch als Form des Backstage-Musicals aus, da es die Oper und den Unterhaltungsapparat beinahe glorifiziert, aber durch sein Spektakel, seine Phantasmen und die Opulenz der Musik selbst zu einem Teil dieses Unterhaltungsapparates gehört.²⁶⁸ Es reflektiert die Vorläufer der eigenen Gattung und stellt den Paradigmenwechsel im musikalischen Unterhaltungstheater dar, indem die Künstlichkeit der Oper und des Operngesangs und die Authentizität und Natürlichkeit in der musikalischen Performance, wie sie vom Musical (und vom Phantom) verlangt und gefordert wird, gegenübergestellt wird.

5.5 Die Musik des Phantoms

„ [Ein Musical] sollte alles sein, was es sein möchte. Es gibt nur ein Element, was ein Musical haben muß – Musik.“²⁶⁹

(Oscar Hammerstein)

Die Musik von „The Phantom of the Opera“ ist sehr emotional und bietet den Figuren eine zusätzliche Sprachwelt bzw. Art, sich und ihre Gefühle auszudrücken. Durch die Musik und die Wirkung der Melodien werden diese auch für das Publikum nachvollziehbar gemacht, wodurch dieses in den Bann der emotionalen Welt der Charaktere gezogen werden soll. Dass Musik Menschen auf emotionaler Ebene direkt ansprechen kann, wird vor allem auch durch die Konzepte von Suzanne Langer unterstrichen. „Wir werden von Musik bewegt, und dennoch sind ihre Referenzen auf die ‚Realität‘ am wenigsten offensichtlich – die Intensität unserer Reaktion auf Musik kann nur dadurch erklärt werden, wie Musik, obwohl abstrakt und formal, dennoch

²⁶⁸ Vgl.: Dunne (2004), S. 156.

²⁶⁹ Bering (1997), S. 7.

Gefühlen Ausdruck verleiht.“²⁷⁰ Diese Vermittlung und Übertragung von Gefühlen durch Musik, welche auch Andrew Lloyd Webber verfolgt, basiert auf den Überlegungen, dass „die tonalen Strukturen, die wir als ‚Musik‘ bezeichnen, in ihrer Logik sehr den Formen menschlicher Gefühle ähneln. (...) Musik ist eine tonale Analogie des Gefühlslebens.“²⁷¹ Ob dieser Analogie der logischen Muster von Musik und Empfindungsvermögen lässt sich die Identifikation des Symbols, also der Musik, und seiner Bedeutungsebene, also dem Gefühl, nachvollziehen.

„The Phantom of the Opera“ kombiniert Andrew Lloyd Webbers Gespür für Rock und Pop mit seiner klassischen Ausbildung und seinen musikalischen Vorbildern aus der Klassik.²⁷² Das Musical ist in einem üppigen, romantischen und operettenhaften Stil eingebettet und weist leichte Rockanklänge auf.²⁷³ Es bot Andrew Lloyd Webber die Möglichkeit, sich kompositorisch auszuleben und zu verwirklichen, indem er eine Art kompositorische Zeitreise unternahm und auch seiner Bewunderung für Verdi, Puccini oder Meyerbeer Raum geben konnte. Allerdings zitiert Andrew Lloyd Webber diese nicht, sondern bedient sich ähnlicher musikdramaturgischer Wendungen, stilisiert seine musikalische Welt und erzeugt so ähnliche Stimmungen und Atmosphären. Die Songs des Musicals sind im Grunde genommen Echos vergangener Melodien aus dem 19. Jahrhundert und keine stilistischen Wiederholungen Andrew Lloyd Webbers bisherigen musikalischen Oeuvres. Mit seiner „neuen alten“ Musik wendet er sich wieder dem äußerst melodiösen und schwelgerischen Stil des klassischen Musicals der Rodgers und Hammerstein Tradition zu und verwendet diesen um ein romantisches Musical in epischem Stil zu erzählen.²⁷⁴

Es ist relativ klar ersichtlich, dass Andrew Lloyd Webber mit “The Phantom of the Opera” versucht, an seine großen Vorbilder Rodgers und Hammerstein anzuknüpfen. Als er von einem Bekannten den Kommentar bekam, dass die Melodien seines neuen Musicals genauso klingen würden, wie jene des großen Autorenpaars, soll er höchst erfreut gewesen sein, da er genau das erzeugen wollte. Zu ihrer Zeit versuchten Rodgers und Hammerstein das Musical als eigenständige und anspruchsvolle Kunstform zu

²⁷⁰ Dyer (2003), S. 43.

²⁷¹ Ebenda, S. 43.

²⁷² Vgl.: Everett u. Prece (2008), S. 261.

²⁷³ Vgl.: Ebenda, S. 260.

²⁷⁴ Vgl.: Hogle (2002), S. 174.

etablieren, indem sie sich inhaltlich wie auch musikalisch komplexeren Themen zuwandten. Viele ihrer Innovationen sind mittlerweile zu Konventionen des Musiktheaters geworden. Ihr Anspruch war es, ihre Musicals als Gesamtkunstwerke zu konstruieren, indem alle Aspekte von Handlung, Musik und Inszenierung genau aufeinander abgestimmt sein sollten.²⁷⁵ Das Musical sollte sich immer an der emotionalen und bewegenden Geschichte im Zentrum orientieren, um welche das Stück dann in seinen Einzelheiten aufgebaut wurde. Andrew Lloyd Webber greift viele ihrer Grundgedanken bei der Konzeption und Konstruktion seines Musicals auf und entwickelt sie weiter. „The Phantom of the Opera“ mag aufgrund seiner klassischen Anmutung beinahe als eine Art Rückschritt in der Musicalentwicklung wirken, jedoch schafft es Lloyd Webber, durch eine Weiterentwicklung der klassischen Stilistik und durch überspitzte und persiflierende Elemente das Musical als moderne Zeitreise in die (Opern-)Welt des ausgehenden 19. Jahrhunderts erscheinen zu lassen.

„The Phantom of the Opera“ ist zwar, wie auch Lloyd Webbers anderen großen Musicals, ein durchkomponiertes Musical, es unterscheidet sich aber gerade dadurch von vielen seiner bisherigen Kompositionen. Diese waren oft ein Konglomerat von tendenziell eigenständigen Musiknummern, welche zu einer Handlung zusammengefügt wurden und diese erzählten, aber trotzdem noch als einzelne Songs erkennbar waren. Bei diesem Musical versucht Lloyd Webber, die Grenzen zwischen den einzelnen Musiknummern verschwimmen zu lassen, indem sie in einem Parlando, einem Rezitativ, oder auch einer kurzen gesprochenen Passage mit rezitativischem Charakter münden, aus denen sich dann wieder arienartige Musiknummern entwickeln. Diese Art der musikalischen Verknüpfung und Struktur erinnert an den Übergang von der Nummernoper des 18. Jahrhunderts zur romantischen, durchkomponierten Oper des 19. Jahrhunderts.²⁷⁶ Seine rezitativartigen Dialoge unterscheiden sich jedoch insofern von klassischen Rezitativen, als dass sie auf raffinierte Art und Weise musikalische Echos bereits gesungener Melodien, Motive oder Songs sind.²⁷⁷

Eine Neuerung für Lloyd Webber ist auch die Instrumentierung des Musicals durch ein klassisches Opernorchester, mit einem großen Fokus auf den Streichinstrumenten, wodurch auch die Orchestrierung den opernhafte Charakter des Musicals unterstreicht.

²⁷⁵ Vgl.: Hogle (2002), S. 174.

²⁷⁶ Vgl.: Müller (2008), S. 67.

²⁷⁷ Vgl.: Richmond (1996), 108.

Die Melodienhaftigkeit der Liebesgeschichte abseits der Opernbühne steht in Kontrast zu den großen und opulenten Opernszenen und dem Maskenball. So folgt auch die musikalische Grundkonzeption von „The Phantom of the Opera“ einer dualen Struktur.²⁷⁸

5.5.1 Struktur und Leitmotive

Andrew Lloyd Webbers häufig verwendetes Stilmittel der Wiederholung und der Leitmotive ist bei „The Phantom of the Opera“ besonders stark ausgeprägt. Die Übernahme oder Wiederholung einer Melodie einer anderen Figur oder einer anderen Situation hat zur Folge, dass die Ursprungsbedeutung des Zitates übernommen wird. Allerdings kommt auch eine neue Bedeutungsebene, nämlich die der aktuellen Situation, hinzu. So wird das Publikum auch musikalisch auf die szenischen und emotionalen Zusammenhänge hingewiesen, wodurch eine Reflexion der Vergangenheit bzw. der Handlungsbezüge ausgelöst wird.²⁷⁹ Dadurch werden die Motivation und die Beweggründe der Figuren in bestimmten Situationen angedeutet, ohne diese weiter ausführen oder erklären zu müssen. Die Leitmotive, welche als Reprisen oder als Underscoring auftreten können, haben auch eine narrative Funktion, indem sie bestimmte Szenen und Motive kommentieren und so die inneren Gefühle der Darsteller in bestimmten Sequenzen verdeutlichen.²⁸⁰ Die duale musikalische Struktur ist für Andrew Lloyd Webbers Oeuvre typisch - gegensätzliche Welten oder Figuren werden auch musikalisch einander kontrastierend gegenüberstellt. Die antagonistischen Klangwelten werden so auch als dramaturgische Elemente eingesetzt, da jede Situation ihre eigene Klangwelt zugewiesen bekommt und so die Konflikte auch musikalisch erzählt werden.

Interessanterweise wird das Musical musikalisch von Raoul eröffnet. Bei der Versteigerung der Musikbox mit dem Cinellen-spielenden Äffchen wird diese vom Auktionator in Gang gesetzt und eine einfache Melodie in A-Dur erklingt, welche den gealterten Raoul dazu animiert sich zurück zu erinnern.²⁸¹ Die Melodie kommt im Laufe des Musicals immer wieder vor und wird zu Beginn des 2. Aktes als Musik der

²⁷⁸ Vgl.: Müller (2008), S. 68.

²⁷⁹ Vgl.: Ebenda, S. 38.

²⁸⁰ Vgl.: Flinn (2008), S. 62

²⁸¹ Vgl.: The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score (1986), S. 1.

„Masquerade“ definiert. Im Kontrast dazu singt Raoul, als er die Musikbox überreicht bekommt, „A collector’s piece indeed...“²⁸², ein musikalisches Motiv, welches in Folge immer dann auftritt, wenn sich Charaktere an etwas erinnern. So auch zum Beispiel als Christine in der Unterwelt des Phantoms erwacht: „I remember there was mist...“²⁸³, oder als Joseph Buquet vom Phantom erzählt, um den Ballettmädchen Angst einzujagen: „Like yellow parchment is his skin...“²⁸⁴. Die auf- und absteigende Melodie des Erinnerungs-Motivs strahlt immer eine etwas düstere, zwielichtige Stimmung aus und ist in gewisser Weise immer auch vom Phantom überschattet.²⁸⁵

Das Phantom wird musikalisch sehr vielseitig beschrieben, je nachdem, wer auf es Bezug nimmt. In der Ouvertüre des Musicals wird das Phantom im großen „The Phantom of the Opera“-Thema auf beinahe karikierende, klischeehafte Weise vorgestellt. Die von der Orgel gespielten ab- und aufsteigenden Akkordfolgen mit Tokkata-ähnlichen Tonfolgen in der Oberstimme und einem melodiosen Basslauf in der Unterstimme erinnern einerseits an Bach, aber haben auch Anklänge an alte Horrorfilm-Musik und strahlen eine bedrohliche Wirkung aus.²⁸⁶ Die Phrase „He’s there, the Phantom of the Opera“²⁸⁷, welche die Ballettmädchen singen, nachdem der Bühnenprospekt auf La Carlotta stürzt, erinnert an eine Fanfare und deutet die Nähe und Bedrohung durch das Phantom an. In Folge wird immer, wenn diese Bedrohung angedeutet werden soll, das Motiv wieder aufgenommen. Wenn Christine jedoch vom Phantom als ihrem „Angel of Music“ spricht, erklingt ein anderes musikalisches Motiv, eine herabsteigende, Debussy-artige Tonleiter, welche einen beinahe hypnotischen Zustand beschreibt.²⁸⁸ Diese kommt zum Beispiel vor, als Christine ihrer Freundin Meg von ihrem unbekannten Lehrer erzählt und singt „He’s here. He’s with me now. I feel him.“²⁸⁹ Nach der ersten Demaskierung des Phantoms, die einen Wutausbruch des Phantoms zur Folge hat, gibt Christine ihm seine Maske zurück. Gleichzeitig ertönt das

²⁸² The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score (1986), S. 2.

²⁸³ Ebenda, S. 65.

²⁸⁴ Ebenda, S. 71.

²⁸⁵ Vgl.: Snelson, John: Andrew Lloyd Webber. New Haven (u.a.): Yale University Press, 2004. S. 89.

²⁸⁶ Vgl.: The Music of “The Phantom of the Opera”. Regie: k.A. In: Special Features. Das Phantom der Oper. UK/USA: Warner Bros. Pictures, 2004. Fassung: DVD. Concorde Video, 2010. 00:01:58 – 00:02:35

²⁸⁷ The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score (1986), S. 23.

²⁸⁸ Vgl.: The Music of “The Phantom of the Opera” (2010), 00:10:29 – 00:11:50

²⁸⁹ The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score (1986), S. 37.

Sympathie-Motiv, eine schöne, schwermütige Melodie, erst von den Flöten gespielt, dann auch von den Violinen und Celli.²⁹⁰ Das Motiv wird immer dann eingesetzt, wenn Christine vom wahren Wesen des Phantoms spricht und ihr Mitleid mit ihm bekundet.

Raoul und das Phantom weisen auch musikalisch Parallelen auf und werden so auch musikalisch miteinander in Verbindung gesetzt. Das wird vor allem in der Konzeption von „The Music of the Night“ und „All I Ask of You“ ersichtlich: Beide verwenden dieselben Tonarten und die Noten am Anfang ihrer Melodien sind einander ähnlich.²⁹¹

5.5.2 Die Songs

Die Songs des Musicals sind in gewisser Weise auch dessen „Herzstücke“, wobei ähnlich wie bei Opernarien oder Popsongs auch hier das Prinzip gilt: „I know it when I hear it“.²⁹² Die Melodien sollten schnell einprägsam und einfach strukturiert, aber doch einmalig sein, um so auch leicht wiedererkennbar zu sein. Die Idee eines Songs vermittelt sich jedoch vorrangig in den Worten und nicht in der Melodie, daher ist es auch essenziell, dass der Text verständlich ist. Bei der Interpretation eines Musicalsongs kommt es nicht unbedingt auf die perfekte gesangliche Qualität an, sondern auf die Ehrlichkeit des Ausdrucks und die Authentizität, was jedoch nicht heißt, dass falsch gesungen werden soll, sondern dass auch die schauspielerische und textliche Qualität dem Gesang gleichwertig sein soll.²⁹³ Dieses Prinzip beschreibt auch Stanislawski in seiner Schauspieltheorie: „Sometimes an ugly tone or different color is exactly what we want. If the words were spoken in anger or contempt the color would change. Why shouldn't it also change if the words are sung?“²⁹⁴ Dadurch wird die Emotion der Figur glaubhaft und für das Publikum nachvollziehbar.

Die Struktur des Plots ist für die jeweiligen Momente der Songs ausschlaggebend. Songs sollten nur dann stattfinden, wenn die Charaktere das richtige emotionale Level erreicht haben, also eine Art Höhepunkt, in welchem sie ihre Gefühle nur noch durch den Gesang ausdrücken können.²⁹⁵ Die Songs im Musical können die Funktion

²⁹⁰ Vgl.: Snelson (2004), S. 93.

²⁹¹ Vgl.: The Music of „The Phantom of the Opera“ (2010), 00:08:10 – 00:09:10

²⁹² Flinn (2008), S. 62

²⁹³ Vgl.: Ebenda, S. 73 f.

²⁹⁴ Ebenda, S. 216.

²⁹⁵ Vgl.: Ebenda, S. 101.

übernehmen, für den Moment des Songs ein emotional sicheres Umfeld zu erzeugen, wodurch die Möglichkeit für die Charaktere besteht, sich auch psychisch aus den (diegetischen) Alltagsproblemen auszuklinken. So wird es möglich, einen fiktiven Raum des Vergessens zu kreieren, in welchem der puren Vision einer Idealwelt gefrönt werden kann.²⁹⁶ So sind die Songs nicht nur ein wichtiger musikalischer Bestandteil eines jeden Musicals, sondern spiegeln durch dieses emotionale Stimmungsbild der jeweiligen Situation auch die innere Phantasiewelt der jeweiligen Charaktere wider und bieten den Konflikten der Charaktere Raum.²⁹⁷

5.5.2.1 „Think of Me“

Bemerkenswert ist die dramaturgische Struktur und Umsetzung der Arie „Think of Me“ aus der ersten Pastiche-Oper des Musicals „Hannibal“, da diese filmmusikalische Schemen aufweist. Der Song wird zunächst von La Carlotta auf der Probe für die neuen Direktoren gesungen, wobei sie beinahe von einem herabstürzenden Bühnenprospekt erschlagen wird und daraufhin wutschnaubend die Bühne verlässt. Als Understudy springt auf Anraten von Mme. Giry Christine ein und beginnt zunächst zögerlich den Song, nur vom Klavier begleitet, zu singen. Während ihres Vortrags vollzieht sich nun eine Verwandlung von der Probensituation zur Gala-Vorstellung am Abend, inklusive Kostümmzug und Bühnendekoration. Während dieser Verwandlung löst das Orchester die Klavierbegleitung ab, wie man es auch bei einer filmischen Umsetzung dieser Sequenz erwarten würde und wie es im Musicalfilm schließlich auch umgesetzt wird. Die Besonderheit der Szene besteht darin, dass diese Verwandlung auf offener Bühne geschieht.²⁹⁸ Ebenso filmisch wird die Melodie des Songs im Zwischenspiel, während des Zwischenbeifalls, von Raoul aufgegriffen und als Reflexion weitergeführt und mit anderem sinngemäßen Text weitergesungen, sozusagen ähnlich als audielle Umsetzung einer anderen Kameraeinstellung. Daraufhin übernimmt Christine wieder die Melodie und singt die Arie zu Ende, wodurch der Song wieder auf die diegetische Bühne zurück kehrt. Christine erntet vom fiktiven Publikum, welches auf der Hinterbühne dargestellt

²⁹⁶ Vgl.: Dunne (2004), S. 3.

²⁹⁷ Vgl.: Altman (2010), S. 27.

²⁹⁸ Vgl.: Mühe (1995), S. 113.

wird, Beifall, die Melodie wird im Hintergrund weitergeführt und dient als Überleitung zur nächsten Szene.²⁹⁹

Sowohl die Art des Songs, als auch Christines gesangliche Interpretation, welche sehr von La Carlottas Interpretation abweicht, verdeutlicht die neue Art der musikalischen Performance und Natürlichkeit, für welche sich das Phantom einsetzt und welches Christine verkörpert. Zugleich spiegelt dieser Bühnensong aber auch die private emotionale Situation der Charaktere wider und deutet den Beginn der privaten Liebesgeschichte off-Stage an, da sich Christine wünscht, dass sich Raoul wieder an sie erinnert. Als Raoul Christine erkennt übernimmt er die Melodie und führt sie auf der off-Stage-Ebene fort. Allerdings hat der Song auch zur Folge, dass Raoul seine Sichtweise auf Christine ändert: Von der anfänglichen Bewunderung ihrer gesanglichen Fähigkeiten hin zur Erinnerung an die gemeinsamen Kinder- und Jugendjahre, welche er in Folge auch immer wieder anspricht und in den Vordergrund stellt, im Gegensatz zu ihrem Erwachsensein und ihren Karrieremöglichkeiten.

5.5.2.2 „The Phantom of the Opera“

Der Titelsong des Musicals enthüllt die mentalen Tricks, durch die sich das Phantom Christine gefügig machen konnte. Auch erklärt das Phantom Christine, warum sie so besonders für ihn ist und warum er sie unterrichtet. Laut Andrew Lloyd Webber glaubt das Phantom an Christines Stimme „because it represents a new sound in music, purer than a conventional soprano“.³⁰⁰ Daher will er auch, dass sie seine Musik singt – eine Musik, welche durch sie inspiriert wurde. Christine ist einerseits seine Quelle für Inspiration, aber andererseits auch sein musikalisches Sprachrohr, also das Instrument, durch das er und seine Vorstellungen von Musik ein öffentliches Publikum erreichen. Christine ist daher auch sein Kunstwerk, er hat sie unterrichtet und zu dem gemacht, was sie (zumindest künstlerisch) ist und das lässt er sie, vor allem in der Schlussequenz, auch spüren. Christines Koloratur am Ende des Songs, welche durch die Worte des Phantoms „Sing, my angel of music“³⁰¹ angetrieben wird, kann als Christines Verlust ihrer Unschuld gesehen werden und kann so auch sexuell konnotiert werden.

²⁹⁹ Vgl.: Mühe (1995), S. 113

³⁰⁰ Kanzog (1997), S. 140.

³⁰¹ The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score. (1986), S. 54.

5.5.2.3 „Music of the Night“

Die große Ballade des Phantoms, in der er Christine seine innersten Gefühle und Wünsche offenbart, war eigentlich für ein anderes Musical, nämlich „Aspects of Love“ vorgesehen und ursprünglich für Frauenstimme konzeptioniert und wurde eingefügt, als das Autorenteam merkte, dass das Phantom einen eigenen selbstreflektiven Song im 1. Akt benötigt.³⁰² Der Song erläutert die Traumwelt und die Erweiterung der Sinne und Gefühle, welche durch die Macht der Musik ausgelöst wird. Insofern reflektiert er auch die Flucht vor der Realität, welche dem Publikum durch das Musiktheater und die Oper allabendlich geboten wird. Zugleich ist der Song aber auch die Präsentation seiner beinahe onanistischen Züge, die ihn in seiner Isolation vorantreiben.

„The Music of the Night“ hat einen großen Stimmumfang und wird getragen von einer sehr romantischen Melodie in Des-Dur. Die Melodie erklingt auch ganz am Ende des Musicals als Reprise. Nach den letzten Worten des Phantoms „It’s over now, the music of the night“³⁰³, verklingt mit dem abschließenden Verschwinden des Phantoms schließlich die Schlusskadenz und lässt das Publikum in einer mystischen Atmosphäre zurück.³⁰⁴ Diese Schlusskadenz der „Music of the Night“ ist insofern interessant, da das Phantom den letzten Ton hält und gleichzeitig eine Abfolge aus reinen Dreiklängen ertönt (Fis-Dur – Dis-moll – D-moll – C-Dur – Cis-Dur), welche zwar jeder für sich konsonant sind, allerdings für den Hörer in ihrer Abfolge dissonant wirken.³⁰⁵

5.5.2.4 „All I Ask of You“

Aus Angst vor dem Phantom fliehen beide während der Unterbrechung der Pastiche-Opernaufführung „Il Muto“ auf das Dach des Opernhauses, wo das große Liebesduett zwischen Raoul und Christine stattfindet. Statt des Phantoms will er es nun sein, welcher Christine „beschützt und führt“, welcher ihre „Freiheit“ sein will, ihr „Schutz und ihr Licht“, sozusagen als Synonyme für die beinahe väterliche Rolle, in welche er für Christine schlüpfen will.³⁰⁶ „All I Ask of You“ zeichnet sich durch seine großen Intervallsprünge und den großen Stimmumfang aus sowie durch seine sehr romantische

³⁰² Vgl.: Behind the Mask. The Story of... (2010), 00:16:18 – 00:17:00.

³⁰³ The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score. (1986), S. 270.

³⁰⁴ Vgl.: Müller (2008), S. 69.

³⁰⁵ Vgl.: Mühe (1995), S. 115.

³⁰⁶ Vgl.: The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score. (1986), S. 129 ff.

und opulente Orchestrierung mit dominanten Streicher- und Hornpassagen. Durch den Song wird Raoul musikalisch als idealisierter romantischer Held charakterisiert. Interessant ist auch, dass der Song am Dach der Oper gesungen wird und so auch von der Verortung her ein Gegenpol zur Unterwelt des Phantoms besteht.³⁰⁷

5.5.2.5 „Wishing You Were Somehow Here Again“

Bei der musikalischen Konzeption der Figuren ist bemerkenswert, dass Christine erst im 2. Akt einen Song singt, der originär ihr gehört, nämlich „Wishing You Were Somehow Here Again“. Ihre Figur hat zwar die meisten Lieder des Musicals, allerdings übernimmt sie die Melodien oder Phrasen meist von anderen Figuren.³⁰⁸ So wird sie als Charakter dargestellt, der musikalisch keine eigene Stimme hat, was auch dadurch unterstrichen wird, dass das Phantom behauptet, erst durch ihn und seine Musik sei sie zu etwas geworden. Die melodische Wendung der Grundmelodie des Songs, E-G-E-D-C, ein Terz-Quint-Terz-Wechsel mit fallenden Sekundschritten hin zum Grundton, ist auch für andere Werke Andrew Lloyd Webbers typisch.³⁰⁹ Christine singt diesen Song am Friedhof am Grab ihres Vaters. In ihm drückt Christine ihre Verzweiflung aus und die Sehnsucht nach dem zu früh verstorbenen Vater. Außerdem verdeutlicht er die Hin- und Her-Gerissenheit zwischen Raoul und dem Phantom und ihre Suche nach Sicherheit.

5.5.2.6 „Past the Point of No Return“

Dieses an Verdi erinnernde Duett, welches in die letzte Pastiche-Oper, die Oper des Phantoms „Don Juan Triumphant“ eingebettet ist, behandelt die Frage nach der körperlichen Erfüllung der adoleszenten Liebe nicht nur der beiden Operncharaktere, sondern von Christine und dem Phantom. „You have come here / in pursuit of your deepest urge / In pursuit of that wish which ‘till now has been silent [...] / That our passions may fuse and merge“³¹⁰ ist eine eigentlich sehr konkrete Frage nach der körperlichen sexuellen Anziehung, welche zwischen Christine und dem Phantom, stattfindet. Das Interessante an dieser Sequenz ist, dass sie auf offener Bühne, also vor

³⁰⁷ Vgl.: Snelson (2004), S. 90.

³⁰⁸ Vgl.: The Music of “The Phantom of the Opera” (2010), 00:07:18 – 00:08:10.

³⁰⁹ Vgl.: Mühe (1995), S. 115.

³¹⁰ The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score.(1986), S. 230 f.

den Augen des Opernpublikums und vor Raoul stattfindet. Dadurch hat es den Anschein, dass das Phantom der Welt auch öffentlich beweisen will, dass er ein normaler, sexuell gesunder Mann ist, der seine Sexualität auch leben will und kann. Daher hält er, ebenfalls auf offener Bühne, der Melodie von „All I Ask of You“ folgend, um Christines Hand an und wird, sehr zu seiner Überraschung, von ihr vor aller Augen demaskiert und bloß gestellt. Dieser Moment der Demaskierung wird noch dazu durch die plötzlich einsetzenden Akkorde der Phantom-Kadenz verstärkt, welche die Schrecklichkeit seiner Visage, also die Wahrnehmung des Phantoms durch die Öffentlichkeit, darstellt.³¹¹ „Point of No Return“ signalisiert eine gewisse Emanzipation Christines. Zwar will das Phantom sie damit verführen und endgültig in seine Unterwelt entführen, sie nutzt jedoch die Gelegenheit dazu, die Macht ihres Wissens auszunutzen. Auch kommt es durch diese Musiknummer zu einer Sexualisierung des Entführungsaktes.

5.5.3 Die Pastiche-Opern im Musical

Die drei Pastiche-Opern, aus denen Teile auf der diegetischen Bühne des Musicals inszeniert und gezeigt werden, spielen einerseits eine Rolle für die Handlung des Musicals und andererseits haben sie auch eine extrakompositorische Funktion, da sie bestimmte Epochen, Kompositionsstile oder Vorlagen reflektieren und so als Metareferenzen auch musikhistorische Bezüge aufweisen.³¹² Die fiktiven Operninszenierungen sind nicht unbedingt als Abbild realer Opern zu verstehen, sondern dienen eher zur Unterhaltung des Publikums, indem sie mit Stereotypen, Klischees und Vorurteilen gegenüber dem Genre spielen.³¹³ Durch ihre überspitzte und überhöhte Inszenierung wird auch ein starker Kontrast zur Klangwelt des Phantoms hergestellt. Die Pastiche-Opern geben Einblicke in die Operngeschichte der letzten Jahrhunderte und vor allem des Opernrepertoires des Fin de Siècle, ohne daraus jedoch direkt zu zitieren.³¹⁴ Interessanterweise sind nicht nur die Opern fiktive Konstrukte,

³¹¹ Vgl.: The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score. (1986), S. 240.

³¹² Vgl.: Urrows (2009), S. 259.

³¹³ Vgl.: Snelson (2004), S. 108.

³¹⁴ Vgl.: Müller (2008), S. 68.

auch ihre vermeintlichen Komponisten, Chalumeau und Albrizzo, sind fiktive Figuren, die nie existiert haben und schon gar keine Opern geschrieben haben.

Hervorzuheben ist auch die Art und Weise, wie die Oper in das Musical integriert wird, da die beiden Gattungen des Musiktheaters zwar historisch eng miteinander verbunden sind, es jedoch in der Praxis große Unterschiede in Bezug auf Orchester, Gesangsstil und auch Erwartungshaltung des Publikums gibt. Die Oper im Musical muss also an die Konventionen des Musicals angepasst werden, bzw. so adaptiert oder karikiert werden, dass diese Unterschiede nicht auffallen und die diegetische Opernaufführung trotzdem authentisch wirkt.³¹⁵

5.5.3.1 „Hannibal“

Die Handlung des Musicals setzt mit den Proben zu „Hannibal“ von Chalumeau ein. Die große, triumphale Rückkehr des Helden wird durch die schrille Koloratur La Carlottas, welche einen abgeschlagenen Kopf hochhält, angekündigt und im Triumphmarsch als große Ensemblenummer inszeniert. Es werden sämtliche Klischees der Grand Opera des 19. Jahrhunderts verarbeitet, wie „the Carthaginian queen in the ‘antique’ bustle gown, the scantily clad ballet girls dancing the slave girls’ ballet with ‘antique’ gestures to pseudo-oriental music, the tenor-without-a-clue and the mechanical elephant.“³¹⁶ „Hannibal“ erinnert in seiner Konzeption an den 2. Akt von Verdis „Aida“, jedoch wird in Bezug auf diese fiktive Oper auch häufig Giacomo Meyerbeer als Referenzpunkt genannt.³¹⁷

Auf der Metaebene spiegelt das Konzept der Wiedervereinigung oder Rückkehr, wie es auch in der Arie „Think Of Me“ unterstrichen wird, auch die private Off-Stage-Situation der Charaktere wider und verbindet so die diegetische reale Welt mit der diegetischen Bühnenwelt.

5.5.3.2 „Il Muto“

Dieses Pastiche soll den Stil einer italienischen opera buffa nachahmen und repräsentiert auch visuell den Rokoko-Stil der Oper des 18. Jahrhunderts und setzt den Fokus auf das Prinzip der Hosenrolle. Ähnlich wie in der Romanvorlage, wo Christine

³¹⁵ Vgl.: Urrows (2009), S. 260.

³¹⁶ Myers (2012)

³¹⁷ Vgl.: Urrows (2009), S. 265.

die stumme Rolle des Siebels an der Seite von La Carlottas Marguerite in „Faust“ spielt, muss Christine auch im Musical in „Il Muto“ zunächst die stumme Rolle des Diensthofen verkörpern, welcher mit der Gräfin, welche von La Carlotta gespielt wird, eine außereheliche Affäre hat. Für diese Figurenkonzeption gibt es unzählige Vorbilder in der Musikgeschichte, wie zum Beispiel Cherubino, Octavian, oder Fidelio.³¹⁸

Im Laufe der diegetischen Opern-Inszenierung erfahren wir, ob der Turbulenzen und Komplikationen, die einerseits durch La Carlottas plötzlichen Stimmverlust, sowie durch die Ermordung von Joseph Buquet auftreten, dass die Oper 3 Akte, ein großes Ballett sowie Intermezzi hat, also kurze, komödiantische Stücke, welche zwischen den Akten gespielt wurde.³¹⁹

5.5.3.3 „Don Juan Triumphant“

Vom Thema her spielt die vom Phantom komponierte Oper auf Mozarts „Don Giovanni“ an. Musikalisch hingegen repräsentiert diese Pastiche-Oper die Welt der modernen, avantgardistischen Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts, was sich vor allem in der Dominanz der Ganzton-Skalen widerspiegelt.³²⁰ So stellt sie einen starken Kontrast zu der sonstigen musikalischen Welt der Oper dar, da die musikalische Welt des Phantoms zu „advanced for the listeners of the day“³²¹ sein sollte. Ähnlich wie Beethovens späte Streichquartette oder Strawinskys Pariser Premiere von „Le Sacre du Printemps“ wird hier die Musik eines Komponisten präsentiert, der seiner Zeit voraus ist und aufgrund dessen falsch oder negativ rezipiert wird. Dieser Aspekt wird vor allem in der Bühnenversion durch die Proben zu „Don Juan Triumphant“ unterstrichen, bei denen vor allem Piangi große Schwierigkeiten mit den Ganzton-Skalen hat, woraufhin La Carlotta frustriert meint: „What does it matter what notes we sing? [...] No-one will know if it is right or wrong! No-one will CARE if it is right or wrong!“³²²

³¹⁸ Vgl.: Urrows (2009), S. 267.

³¹⁹ Vgl.: Ebenda, S. 267.

³²⁰ Vgl.: Everett u. Prece (2008), S. 265.

³²¹ Urrows (2009), S. 273.

³²² The Phantom of the Opera. Piano/ Vocal Score. (1986), S. 197.

5.6 Inszenierungsgeschichte

Nach seiner fulminanten Premiere am 9. Oktober 1986 im Her Majesty's Theatre im Londoner West End, wo das Musical bis heute noch gespielt wird, war es klar, dass dies erst der Anfang einer lange andauernden Inszenierungsgeschichte des „Phantom of the Opera“ sein sollte. Bei einigen seiner bisherigen Musicals hatte Lloyd Webber feststellen müssen, dass die Qualität der Inszenierungen und deren Niveau und Erfolg sehr stark vom Produktionsteam abhängt, weshalb er auch darauf bestand, dass sich die Folgeinszenierungen des „Phantom of the Opera“ nicht von der Originalinszenierung unterscheiden dürfen. Bei der Broadway-Inszenierung, die am 1. Jänner 1988 ihre Premiere feierte, wurde daher sogar das britische Original-Leading-Team übernommen, obwohl es sehr schwierig war, Sarah Brightman bei der amerikanischen Schauspielergewerkschaft durchzusetzen. Der Vorverkauf hatte bis zur Premier bereits 16 Mio. US-Dollar eingespielt und gewann zahlreiche wichtige Theater- und Musicalpreise.³²³ Bis heute ist es die erfolgreichste und longest-running Show mit über 10.000 Vorstellungen, welche je am Broadway aufgeführt wurde. 1989 kam das Musical nach Los Angeles und 1993 nach San Francisco, wo es jeweils mehrere Jahre lief. Ebenso gab es eine amerikanische Tournee-Produktion, welche erst 2010 eingestellt wurde.³²⁴

Bald nach seinem Broadway-Debut eroberte „The Phantom of the Opera“ die gesamte Welt und wurde seither auf sechs Kontinenten, in über 27 Ländern und 145 Städten in seiner originalen Bühnenkonzeption aufgeführt und in 14 Sprachen übersetzt. Bis 2012 haben rund 130 Millionen Menschen das Musical gesehen.³²⁵ Die weltweiten Einnahmen durch das Musical belaufen sich laut Angaben der Really Useful Group bis 2012 auf über 5,6 Mrd. US-Dollar, wodurch das (Bühnen-)Musical bislang finanziell erfolgreicher war als große Hollywood-Blockbuster wie „Titanic“ oder „Avatar“.³²⁶

Durch die Filmversion von 2004 wurde das Interesse an der Bühnenversion neu entfacht. 2006 eröffnete in Las Vegas eine gekürzte 95-minütige Neuinszenierung des Musicals, welche von Andrew Lloyd Webber und Harold Prince als absolutes Show-

³²³ Vgl.: Richmond (1996), S. 110.

³²⁴ Vgl.: Heatley (2011), S. 72.

³²⁵ Vgl.: Ebenda, S. 70.

³²⁶ Vgl.: Ebenda, S. 79.

Spektakel konzipiert wurde und mit vielen zusätzlichen Spezialeffekten, Pyrotechnik und Zaubertricks ausgestattet wurde. Um 40 Mio. US-Dollar wurde neben dem Venetian-Casino ein eigenes neues Theater gebaut, welches die Pariser Oper nachahmen sollte. Beworben wird dieses Spektakel mit der „amazing chandelier experience unlike anything seen anywhere else in the world.“³²⁷

Um das besondere 25-jährige Jubiläum der West End-Produktion zu feiern, wurde im Oktober 2011 in der Londoner Royal Albert Hall eine Spezialversion des Musicals inszeniert, welche nur an drei Tagen aufgeführt werden sollte. Allerdings wurde dieses theatrale Event zeitversetzt live in Kinos weltweit übertragen und in Folge als DVD veröffentlicht. Es ist somit auch der einzige offiziell lizenzierte komplette filmische Bühnenmitschnitt des Musicals.³²⁸

5.7 Rezeption und Wirkung

„Niemand hätte den Erfolg von ‚Das Phantom‘ voraussagen können, denn ‚Das Phantom‘ ist ein Phänomen in meiner Karriere. Es wäre ein Wunder wenn es sich wiederholen sollte.“³²⁹

(Andrew Lloyd Webber)

Obwohl das Musical im Londoner West End bejubelt wurde, war die Reaktion der New Yorker Presse auf „The Phantom of the Opera“ gespalten. Die „New York Post“ bezeichnete das Stück als „den größten Supermegahit des Broadway“³³⁰ und die „New York Daily News“ schrieb, dass es „spektakuläres Entertainment, optisch das beeindruckendste britische Musical“³³¹ sei. Andere Kritiken fielen jedoch deutlich kühler aus und rügten den klassischen, beinahe altmodischen Stil. Der „Observer“ beschrieb das Stück als „A romantic lyric spectacle with nothing abraisive about it and all ironies, such as they are, are carefully concealed.“³³² Der Kritiker der „New York

³²⁷ Everett u. Prece (2008), S. 261.

³²⁸ Vgl.: Heatley (2011), S. 84 ff.

³²⁹ Behind the Mask. The Story of... (2010), 01:05:37 - 01:06:05.

³³⁰ Richmond (1996), 110.

³³¹ Ebenda, 110.

³³² Bunnet (2001), S. 303.

Times” konnte sich ebenfalls nicht mit Lloyd Webbers Pastiche-Stil anfreunden: „For every sumtuosly melodic love song in the score, there is an insufferably smug opera parody that can’t match its prototype (Meyerbeer? Salieri?), a thrown-in pop number, that slows the action or a jarring anachronistic descent into the vulgar synthesizer chords of Starlight Express.”³³³

Die Kritiken waren teilweise unfair und grob und basierten zum Teil nicht auf der Premiere, sondern auf Voraufführungen und waren oft eher gegen den Komponisten persönlich gerichtet, als gegen die Inszenierung und das Stück an sich. Spätestens nach der Tony-Verleihung, bei der „The Phantom of the Opera“ als „Bestes Musical“ und Michael Crawford als „Bester Darsteller“ ausgezeichnet wurden, mussten sich die negativen Kritiker geschlagen geben.³³⁴

Andrew Lloyd Webber zeichnet sich durch seine „Theater-Blockbuster“ aus, welche als Gesamtkunstwerk aus Buch, Musik, Text, Inszenierung und Bühnenshow betrachtet werden können. Als höchste Priorität wird die konstante und gleichbleibende Qualität seiner Shows gesehen, welche beinahe zu einem Markenzeichen geworden sind. Auch bei „The Phantom of the Opera“ und seinen weltweiten Inszenierungen liegt der Fokus auf Harold Princes Originalregiekonzept, der Ausstattung von Maria Björnson und sämtlichen anderen Elementen, die dieses Musical zu einem Gesamtkunstwerk machen. Das Musical wird also zu einer Art Produkt bzw. einer Marke, welche eine weltweite Identity hat und so auch unverwechselbar in Form und Qualität wird.³³⁵

Ein weiterer wichtiger Grund für die bis heute anhaltende Attraktion eines sehr breiten Publikums ist die Verbindung von High- und Low-Culture, welche sich aber nicht nur auf die Verbindung von Oper und Popmusik bezieht. Wichtig ist, die richtige Balance zwischen High- und Low-Culture zu finden, also nicht zu modern, aber auch nicht zu altmodisch zu wirken, um einen möglichst breit gefächerten Interessentenkreis zu gewinnen. Durch den Einsatz gewisser Codes, welche nur von bestimmten Gruppen als derartige Codes identifiziert werden, ist es auch möglich, gewisse gesellschaftliche Subkulturen anzusprechen und dem Musical eine zusätzliche gesellschaftliche Bedeutungsebene zu geben. Im Musical ist das Phantom mit mehreren Merkmalen der

³³³ Bunnet (2001), S. 303.

³³⁴ Richmond (1996), S. 111.

³³⁵ Vgl.: Müller (2008), S. 83.

Gothic-Szene verstehen, welche in den 70er und 80er Jahren eine sehr populäre Jugendkulturszene ausmachte. Seine schwarze Kleidung, seine Maskierung, sein Vorgeben jemand anders zu sein, sowie die teilweise grotesken Dekorationen seiner Unterwelt reflektieren diesen Stil. Dadurch wird eine Identifikationsmöglichkeit vor allem für das junge (männliche) Publikum gegeben, da die Elemente der Gothic-Szene vor allem mit der Low-Culture verbunden wurden und dadurch das Opernklischee der High-Culture mit einigen Punk-Attributen versehen wurde.³³⁶ Dieser Aspekt ist insofern wichtig für das Rezeptionsverhalten, da rund ein Viertel aller Musicalbesucher damals wie auch heute unter 25 Jahren ist.³³⁷

Auch die Vermarktung der „Phantom of the Opera“-Merchandising-Produkte, auf welchen die markante weiße Halbgesichts-Maske abgebildet ist, zielt mit seinen T-Shirts, Tassen und anderen Produkten vor allem auf ein jüngeres Publikum ab.³³⁸ Das Markenzeichen des Musicals, die prägnante weiße Gesichtsmaske, wird in dieser Ausführung jedoch gar nicht im Musical eingesetzt, da diese in ihrer Konzeption nicht bühnentauglich wäre. Allerdings ging laut Harold Prince das Werbekonzept der Bühnenlösung voraus, „deshalb zeigt das wunderbare und bekannte Logo nicht die Maske, die im Musical zu sehen ist.“³³⁹

5.7.1 Das Phantom als Kultmusical

„The Phantom of the Opera“ ist als Phänomen insofern interessant, als dass es quasi ein lebendes Fossil der Theater- und Musicalwelt der 1980er Jahre ist, welches seit über 26 Jahren sämtliche Veränderungen des internationalen Theatermarktes beinahe unverändert überdauert hat. Für eine sehr lebendige und sich ständig im Wandel befindliche Gattung wie das Musical ist dieser Aspekt sehr bemerkenswert.

Die originäre Inszenierung der Uraufführung ist nach Jahren noch immer präsent und seit 1986 im West End, bzw. seit 1988 am Broadway noch immer unverändert rezipierbar. Es ist somit ein ähnliches Phänomen der Theaterszene wie auch „The Mousetrap“, welches seit 60 Jahren in London im gleichen Theater in der gleichen Inszenierung gespielt wird. Dadurch ist die Motivation des Publikums sich das Stück

³³⁶ Vgl.: Hogle (2002), S. 177.

³³⁷ Vgl.: Müller (2008), S. 79.

³³⁸ Vgl.: Hogle (2002), S. 174.

³³⁹ Behind the Mask. The Story of... (2010), 00:55:38 – 00:56:05.

anzusehen nicht nur der Inhalt und die Handlung, sondern auch die Attraktion der „longest running show“. Die Sensation der langen Spieldauer ergibt sich daraus, dass das Publikum die Möglichkeit hat, etwas Originäres, etwas Überdauerndes und Monumentales in seiner Urform rezipieren und erleben zu können. Damit wird das Musical zu einer Art Zeitreise in die Geschichte der Gattung, welche parallel zu sämtlichen modernen Entwicklungen des West Ends oder Broadway koexistiert. „The Phantom of the Opera“ ist ein lebendiges Stück Musicalgeschichte, welches nicht nach einigen Jahren wieder „in der Versenkung“ verschwunden ist, sondern jährlich tausende Besucher begeistert und beinahe täglich fast ausverkauft ist. Das Musical ist somit zu einer Institution bzw. auch durch seine Promotion zu einer Marke geworden, welche weltweit bekannt ist und Touristen aus aller Welt anzieht und auch in alle Welt exportiert wird. Somit ist das Musical nicht nur zu einer Institution des West Ends, respektive des Broadways, geworden, sondern hat mittlerweile auch Kultstatus erreicht.

Das Phänomen des Kultmusicals verhält sich analog zu dem des Kultfilms. Dieser präsentiert sich laut Umberto Eco als “a ‘hodgepodge of sensational scenes strung together implausibly’, combines ideas or representations into a ‘glorious incoherence’ and is ‘a disconnected series of images, of peaks, of visual icebergs’” und “should not reveal a coherent philosophy of composition.”³⁴⁰ Dadurch werden Interessensgemeinschaften begeisterter Rezipienten gebildet, deren zentrales Verbindungsmerkmal die Leidenschaft für einen gewissen Film oder ein gewisses Musical ist. Der Kult besteht darin, den bestehenden Text wieder und wieder zu rezipieren und so sich mit dem Sujet, über die eigentliche Performance hinausgehend, zu identifizieren. Im Falle des „Phantom of the Opera“ wird diese Interessensgemeinschaft von über 10 Millionen sogenannter „Phans“ gebildet. Das Kultmusical entsteht also durch seine Akzeptanz und Wirkung beim Publikum und findet Ausdruck in dessen Reflexion des theatralen Ereignisses. Es ist also laut Bruce Kawin ein Musical „with a following“³⁴¹.

³⁴⁰ Conrich, Ian: Musical Performance and the Cult Film Experience. In: Conrich, Ian (Hg.): Film's Musical Moments. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. S. 122.

³⁴¹ Ebenda, S. 120.

5.7.2 Das Phantom lebt – „Love Never Dies“

Bereits 1990 hatte Andrew Lloyd Webber die Idee, eine eventuelle Fortsetzung seines Musicals „The Phantom of the Opera“ zu schreiben und diese in New York zu situieren. Das Projekt wurde schließlich 2006 gemeinsam mit Ben Elton und Glenn Slater realisiert und feierte im März 2010 seine West End-Premiere.³⁴² In der Musical-Fortsetzung des Phantoms „Love Never Dies“ wird der Schauplatz der Handlung von Paris nach New York verlegt. Obwohl auf die bekannten Melodien aus „The Phantom of the Opera“ verzichtet wird, übernimmt das Stück doch die bereits bekannten Charaktere und führt die Geschichte Jahre nach den Ereignissen am Pariser Opernhaus fort. Durch den Wechsel des Schauplatzes eröffnen sich auch musikalisch vollkommen neue Möglichkeiten, da es nun nicht mehr in dem Opernsetting stattfindet, sondern im New York des frühen 20. Jahrhunderts, wo Christine bei einer Extravaganza auftreten soll.

Die mittlerweile in Europa erfolgreiche Sängerin und Mutter Christine folgt gemeinsam mit ihrem Mann Raoul und ihrem Sohn Gustav einer Einladung nach Coney Island, wo sie als Gast-Star im Theater „Phantasma“ auftreten soll. Dort trifft Christine sehr zu ihrem Erstaunen auf das Phantom, welches der eigentliche Impresario des Theaters ist. Ihre alten Bekannten Mme. Giry und Meg Giry sind über das Wiedersehen nicht sehr erfreut, da sie mittlerweile für das Phantom arbeiten und vor allem Meg ihre Stellung als Hauptattraktion der Show durch Christines Anwesenheit und Performance gefährdet sieht. Christines Ehe mit Raoul ist mittlerweile durch Raouls Trunksucht sehr beeinträchtigt worden, weshalb nach dem Wiedersehen mit dem Phantom auch wieder ihre alten Gefühle hervorkommen und sie gesteht, dass Gustav eigentlich der Sohn des Phantoms ist. Aus Eifersucht entführt Meg Giry Gustav und droht ihn zu ermorden, wobei sich in der tragischen Schlussequenz ein Schuss löst und Christine in den Armen des Phantoms stirbt.³⁴³

Das Musical-Projekt wurde bereits während seiner Entstehungsphase von einigen radikalen „Phans“ boykottiert und „an aggressive internet campaign against the production and a negative internet review [...] was widely circulated by the

³⁴² Vgl.: Heatley (2011), S. 95 f.

³⁴³ Vgl.: Lloyd Webber, Andrew: Love Never Dies. Original Cast Recording. The Really Useful Group: London, 2010.

international press“³⁴⁴. Obwohl das Musical nach seiner Premiere weitgehend gute Kritiken bekam und sogar für sieben Olivier Awards nominiert wurde, hatte die negative Hetze gegen die Produktion auch eine negative Wirkung auf die Rezeption, weshalb „Love Never Dies“ nach eineinhalb Jahren Laufzeit abgesetzt wurde. Eine überarbeitete und komplett neuinszenierte Version des Musicals wurde 2011 in Melbourne höchst erfolgreich produziert und 2012 als Bühnen-Verfilmung auf DVD herausgebracht.³⁴⁵ Ob „Love Never Dies“ irgendwann auch an den Broadway kommen wird, ist zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Arbeit noch ungewiss.

³⁴⁴ Heatley (2011), S. 99.

³⁴⁵ Vgl.: Ebenda, S. 99 f.

6 „The Phantom of the Opera“ als Musicalfilm

Der Musicalfilm hat seit der Erfindung des Tonfilms eine wichtige Rolle im Filmgeschäft gespielt. Vor allem das Backstage-Musical und die Darstellung von Bühnenprozessen war ein beliebtes Sujet, welches in den Filmmusicals aufgegriffen wurde. Die Arbeitsprozesse des Theaters boten zugleich auch eine einfache Begründung für Gesang und Tanz, in denen dann die Realität mit der Utopie bzw. Traumwelt verschmelzen konnten.

Mit dem Musical „The Phantom of the Opera“ greift Andrew Lloyd Webber zudem ein tief in der Filmwelt verwurzeltes Thema auf. Auch der Inhalt und das Setting seines daraus entstandenen Musicals mit seinen Backstage-Motiven und der Thematisierung der Bühnenwelt waren eine gute Voraussetzung für dessen Verfilmung. Untypisch für das klassische Backstage-Musical ist jedoch die bei „The Phantom of the Opera“ im Vordergrund stehende Thematisierung der Welt der klassischen Oper und nicht des Showbusiness selbst. Insofern reflektiert die Verfilmung von „The Phantom of the Opera“ das Subgenre des Backstage-Musicals und die intermedialen und intertextuellen Prozesse, welche bereits in der Bühnenversion des Musicals aufgezeigt werden. Auch in der Konzeption des Films, der Grundstruktur des Musicals, der Handlungsstränge und der Integration der Musiknummern kann „The Phantom of the Opera“ als eine Art Hybridform des Backstage-Musicals, des Integrated Musicals und des klassischen Hollywood-Musicals betrachtet werden.

Das Filmmusical zeigt Mythen und Traumwelten und das Publikum verlangt auch danach. Es zeigt nicht das Leben wie es eigentlich ist, sondern es zeigt prototypische Figuren und klischeehafte Situationen, mit denen sich das Publikum identifizieren kann und so Gefühle wie Romantik, Macht, Erfolg, Triumph oder Erotik vermittelt bekommt. Um diese Grundbedürfnisse des Publikums mit den Mitteln des Musicals zu erfüllen, müssen die Ansprüche an einen Realitätscharakter des Films gesenkt werden, um die phantastischen und sehr illusorischen Elemente des Filmmusicals voll zur Geltung zu bringen.³⁴⁶ Diese hyperreale Herangehensweise an das Medium Film spielt auch für „The Phantom of the Opera“ eine wichtige Rolle. Während andere moderene Musicalfilme wie „Moulin Rouge“ oder „Chicago“ von ihrer filmischen Stilistik eher an

³⁴⁶ Vgl.: Dunne (2004), S. 108.

zeitgenössische Pop-Videos erinnern, lässt Andrew Lloyd Webber mit „The Phantom of the Opera“ „die Eleganz der großen Musicals von früher wieder aufleben“³⁴⁷. Andrew Lloyd Webber war es zudem wichtig, dass der Film auch ein junges, neues Publikum ansprechen sollte und nicht nur Leute, die das Musical bereits kannten. Auch sollte die Verfilmung es Leuten ermöglichen das Musical zu sehen, die es sich nicht leisten können ins Theater zu gehen, oder welche keinen Zugang zu einer Inszenierung des Musicals haben.³⁴⁸

6.1 Entstehungsprozess

Bereits kurz nach der Broadway-Premiere des Musicals 1988 war ersichtlich, dass „The Phantom of the Opera“ auch in den USA ein großer Erfolg werden sollte. Daraufhin bekundete die Filmproduktionsfirma Warner Brothers Entertainment Interesse daran das Musical zu verfilmen. Wie bereits auch „Evita“ hatte auch „The Phantom of the Opera“ einige Hürden am Weg zur Leinwand zu überwinden. Bereits 1990 gab es Überlegungen zu einer Verfilmung, welche jedoch verschoben wurden, da es Bedenken für den Fortbestand der Bühnenproduktion gab. Auf der anderen Seite war zu der Zeit auch die Scheidung Andrew Lloyd Webbers vom Star der Bühnenproduktion Sarah Brightman im Gange, was zu Verzögerungen und Einschränkungen in Bezug auf die Besetzung führte.³⁴⁹

Bereits damals wurden mögliche Regisseure vorgeschlagen und gesucht. Andrew Lloyd Webber hatte zu der Zeit den Vampir-Horrorfilm „The Lost Boys“ von Joel Schumacher gesehen und war von dessen visueller Umsetzung und Joel Schumachers Umgang mit der Filmmusik sehr beeindruckt. Harold Prince hatte zwar mit seiner Bühneninszenierung eine Art Meilenstein geschaffen, aber es stand nicht zur Diskussion, dass er auch bei einer Verfilmung die Regie übernehmen sollte. Obwohl Schumacher bis dahin noch kein Musical verfilmt hatte, stand für Lloyd Webber von Anfang an fest, dass er die Regie übernehmen sollte. Bald darauf trafen sich Andrew

³⁴⁷ Featurettes. Regie: k.A. In: Special Features. Das Phantom der Oper. UK/USA: Warner Bros. Pictures, 2004. Fassung: DVD. Concorde Video, 2010. 00:36:55 - 00:37:40.

³⁴⁸ Making of “The Phantom of the Opera”. Regie: k.A. In: Special Features. Das Phantom der Oper. UK/USA: Warner Bros. Pictures, 2004. Fassung: DVD. Concorde Video, 2010. 00:01:55 – 00:03:40

³⁴⁹ Vgl.: Muir, John Kenneth: Singing a New Tune. The Rebirth of the Modern Film Musical. From Evita to De-lovely and Beyond. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2005. S. 264.

Lloyd Webber und Joel Schumacher und erarbeiteten ein erstes Drehbuch, welches dem tatsächlich Verfilmten von 2004 sehr ähnlich war.³⁵⁰

Mit dem Filmmusical-Debakel von „I’ll Do Anything“ 1994 wurden in Hollywood alle ähnlichen Filmmusical-Projekte auf unbestimmte Zeit verschoben. Andrew Lloyd Webber kaufte schließlich die Filmrechte für „The Phantom of the Opera“ von Warner Brothers zurück, um eine mögliche Verfilmung mit seiner Produktionsfirma Really Useful Films selbst zu produzieren und so auch den für ihn geeigneten Zeitpunkt abwarten zu können und vor allem keine Fremdeinflüsse wie zum Beispiel bei „Evita“ dulden zu müssen. Nach den Erfolgen von „Moulin Rouge“ und „Chicago“ schien der Weg für eine neue große Musicalverfilmung geebnet.³⁵¹

Die lange zeitliche Distanz zur Originalproduktion gab Schumacher auch die Möglichkeit, seinem „Phantom of the Opera“ einen eigenen Charakter zu verleihen, ohne in die Gefahr zu kommen, die Bühnenversion kopieren zu müssen. Außerdem wurde dadurch auch der Erfolgsdruck vom Team genommen, ähnlich erfolgreich sein zu müssen wie die Originalproduktion.³⁵² Die Filmversion von „The Phantom of the Opera“ sollte von der Bühnenversion unabhängig und eigenständig sein und trotzdem die Integrität der Bühnenshow nicht gefährden. Das visuelle Konzept folgt zwar nicht der Bühnenversion, aber dennoch wird die Grundessenz des Bühnenmusical vermittelt, welche durch das filmische Medium einerseits erweitert wurde und zusätzlich noch den emotionalen Charakter des Musicals verstärkt hat.³⁵³ So sollten alle Aspekte des Musicals hervorgekehrt werden, welche auf der Bühne nicht umsetzbar waren, um so aus dem Musical eine „cinematic experience“ zu machen.³⁵⁴ Als Creative Team waren neben Joel Schumacher als Regisseur, Tony Pratt als Production Designer, Alesandra Byrne als Kostümbildnerin, Jenny Shircore als Make-Up-Designerin und John Mathieson als Kameramann tätig.³⁵⁵ Der Film sollte einer der größten und aufwändigsten Independent-Produktionen werden, hatte ein Budget von ca. 60 Mio.

³⁵⁰ Vgl.: Lloyd Webber (2007), S. 8.

³⁵¹ Vgl.: Muir (2005), S. 264.

³⁵² Vgl.: Ebenda, S. 264.

³⁵³ Vgl.: Lloyd Webber (2007), S. 9.

³⁵⁴ Vgl.: Ebenda, S. 49.

³⁵⁵ Vgl.: Ebenda, S. 49.

US-Dollar und wurde ab 2002 in den Pinewood Studios in der Nähe von London gedreht.³⁵⁶

6.2 Der Transformationsprozess “from Stage to Screen”

Es gibt einige Unterschiede zwischen dem Stagemusical und dem Filmmusical. Der größte und bedeutsamste ist das unterschiedliche Medium, in welchem diese stattfinden, und deren jeweilige Konventionen. Das Theater ist ein verbales und der Film ein visuelles Medium; trotzdem gibt es viele Überschneidungen und gemeinsame Ursprünge, wodurch die Transformation eines Inhalts von einem Medium in das andere sehr gut funktionieren kann, wenn die Konventionen des anderen Mediums beachtet werden.³⁵⁷ Bei der Transformation von der Bühne auf die Leinwand bedeutet dies, dass vor allem die visuelle Komponente, also das Setting, die Ausstattung und die Bewegung, sowie die Ebene der Narration sorgfältig adaptiert werden müssen.

Die Verfilmung eines Musicals bringt eine zusätzliche wichtige Wahrnehmungsebene mit sich: Das Auge der Kamera. Die Kamera lenkt den Blick des Publikums, welches sich nicht länger wie in einer Bühnensituation den Ausschnitt des Bühnengeschehens aussuchen kann, auf den es sich konzentriert. Die Kameraführung hat eine Choreographie, welche insofern wichtig ist, als dass die Kamera als „involved but unobtrusive spectator“³⁵⁸ einen angenehmen Abstand zu den Geschehnissen der Handlung bietet. Auf der anderen Seite muss sie aber auch den Fluss und die Kontinuität der Musik- und/oder Tanznummern aufrecht erhalten und das Publikum in deren Bann ziehen, um die Integrität der Performance und des Stückes aufrecht zu erhalten.³⁵⁹ Theater und Film funktionieren in ihrer Narration und Rezeption verschieden. Im Theater nimmt das Publikum die Gesamtheit des Bühnengeschehens wahr, wo hingegen der Film aufgrund von Schnitt, verschiedenen Einstellungsgrößen, Blickwinkeln und Perspektiven den Blick des Zuschauers lenkt.³⁶⁰

³⁵⁶ Vgl.: Muir (2005), S. 266.

³⁵⁷ Vgl.: Hischak, Thomas: American Plays and Musicals on Screen. 650 Stage Productions and Their Film and Television Adaptions. Jefferson, NC: McFarland, 2005. S. 1.

³⁵⁸ Steimle (2010), S. 56.

³⁵⁹ Vgl.: Ebenda, S. 56.

³⁶⁰ Vgl.: Muir (2005), S. 103 f.

Ein weiterer Aspekt ist der dramaturgische Aufbau, da ein Bühnenmusical meist aus zwei Akten besteht, welche in der filmischen Dramaturgie nicht vorgesehen sind. Daher müssen die Höhepunkte der Bühnen-Handlung, von denen sich einer meist am Ende des 1. Aktes befindet, an die Konventionen der filmischen Dramaturgie angepasst werden, in welcher dieser Höhepunkt oder auch Turningpoint erst im letzten Drittel des Films stattfindet. Das kann auch größere dramaturgische Änderungen des Handlungsablaufes zur Folge haben, so wie dies auch bei „The Phantom of the Opera“ in Bezug auf den Crash des Lusters der Fall ist. Auch das Timing der einzelnen Sequenzen und der Handlungsabläufe ist beim Film durchaus anders als auf der Bühne. Im Film dürfen keine visuellen Pausen entstehen, weder bei Songs noch bei Überleitungen, da im Film immer alles im Fluss und in der Bewegung bleiben muss. Schwierig ist es daher auch einen Einstieg für den Gesang der Charaktere im Film zu finden. Obwohl es eine Konvention des Filmmusicals ist, dass die Figuren im Musical zu singen beginnen, darf dieser Moment, also der Übergang vom gesprochenen ins gesungene Wort, nicht unvermittelt passieren, sondern muss eingeleitet werden um natürlich zu wirken.

Es gibt keine Formel, wie man ein Bühnenstück für den Film adaptieren muss, damit es funktioniert. Die Geschichte hat gezeigt, dass vieles bei einem Musical funktioniert hat, was bei anderen wiederum gescheitert ist. Der Transformationsprozess braucht viel Feingefühl, Erfahrung und Planung, sowie aber vor allem auch Glück und Zufall, was das Timing der Produktion betrifft. Der Geschmack des Publikums ist äußerst variabel und immer von der jeweiligen Epoche, dem Zeitgeist und der Beeinflussung durch die Popularkultur und den Mainstream abhängig. Für die Verfilmung eines Musicals gibt es immer mehrere mögliche Umsetzungsmöglichkeiten, welche zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen führen können, egal wie sehr der Bühnenvorlage technisch, ästhetisch und qualitativ gefolgt wird. Diesbezüglich gibt es zwei Extreme, einerseits den filmischen Realismus, also zum Beispiel die Entscheidung an Originalschauplätzen zu drehen und andererseits die Stilisierung, in welcher eine stilisierte, fiktive und sehr theatral wirkende Szenerie gewählt wird. Diese beiden Kategorien ziehen sich in Folge durch sämtliche filmischen Ebenen und prägen schließlich den Charakter des Films.³⁶¹

Beispiele für sehr gelungene Filmadaptionen von klassischen Broadway-Musicals sind Rodgers und Hammersteins „Oklahoma!“ sowie auch „The Sound of Music“. In beiden

³⁶¹ Vgl.: Müller (2001), S. 469.

Fällen wird dem Konzept gefolgt, dass die Bühnenaufführung in einen Spielfilm mit Musicalmusik umgewandelt werden soll. Der originäre Charakter der Bühnenshow wird beibehalten und mit filmischen Mitteln in Form eines Western-Spielfilms bzw. eines heimatfilmähnlichen Spielfilms mit Musical-Musik die Stimmung unverändert wiedergegeben.³⁶² Ein weiteres interessantes Beispiel für diesen Transformationsprozess ist Andrew Lloyd Webbers andere große Musicalverfilmung „Evita“ aus dem Jahr 1996. Harold Prince hatte diese durchkomponierte Pop-Oper, in welcher es kaum gesprochene Dialoge gibt, ursprünglich am West End und am Broadway im Piscator-Stil inszeniert. Diese sehr stilisierte narrative Form wäre jedoch für den Film nicht sinnvoll gewesen, weshalb der Filmregisseur Alan Parker daraus eine sehr „opulente Film-Oper an den Original-Schauplätzen [machte, welche sich] buchstaben- und notengetreu genau nach der Vorlage“³⁶³ richtet. Alan Parker vermischt darin opulenten Realismus mit schemenhafter Symbolik und schafft so eine gute Balance zwischen den realen Figuren, dem opernhaften Stil und der Fantasiewelt der Charaktere ohne zu pathetisch zu werden.³⁶⁴ „Evita“ ist somit auch ein wichtiger Faktor in der Entwicklung der Filmversion des „Phantom of the Opera“.

Bereits die Bühnenversion des Phantoms ist „lush, sweeping full of clever effects and constant motion“³⁶⁵ und beinhaltet bereits einige sehr cinematische Elemente. Die Filmversion orientiert sich stark an der Bühnenversion und bleibt dieser größtenteils treu. Dieses Beibehalten von Elementen und typischen Merkmalen der Bühnenversion sind wichtig um eine intertextuelle Beziehung zwischen der Bühnen- und Filmversion herzustellen, wodurch einer gewissen Publikumsgruppe, nämlich den Kennern der Originalversion, Vergleichs- oder Anhaltspunkte geboten werden. Diese intertextuellen Beziehungen treten auf wenn „an author or the author’s text recognizes, references, alludes, imitates or otherwise elicits a reader’s familiarity with other texts, however defined“.³⁶⁶ Die intertextuellen Bezüge sind im Film enthalten aber nicht für das Verständnis des Films notwendig. Durch sie erscheint die Filmversion nicht als

³⁶² Vgl.: Müller (2001), S. 470.

³⁶³ Ebenda, S. 472.

³⁶⁴ Vgl.: Ebenda, S. 472.

³⁶⁵ Sternfeld, Jessica: Revisiting Classical Musicals. Revivals, Films, Television and Recordings. In: Everett, William A.; Laird, Paul R.: The Cambridge Companion to the Musical. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press, 2008. S. 334.

³⁶⁶ Dunne (2004), S. 147.

komplette Neuinterpretation, sondern wirkt von Anfang an zu einem gewissen Teil vertraut und weckt bei den Kennern der Vorlage gewisse Assoziationen und bestärkt die Zusammengehörigkeit dieser beiden Versionen.³⁶⁷

Da auch bereits die Bühnenversion von intertextuellen Bezügen zu anderen Quellen und Texten geprägt ist, stellt die Filmversion eine Vertiefung und Erweiterung eben dieser Bezüge dar. Diese intertextuellen Bezugsketten sind insofern interessant, als dass sie im Laufe der Zeit in jedem Medium andere Bedeutungsebenen und zusätzliche Leseweisen, welche auch abhängig vom Publikum sind, erzeugen. Durch die Reflexion des Theaterapparates und der Unterhaltungsmaschinerie, wie dies bei „The Phantom of the Opera“ der Fall ist, kommt es zusätzlich zur Intertextualität auch noch zu einem metatheatralen Moment.³⁶⁸ So spiegeln sich nicht nur Texte in der Filmversion wider, sondern auch andere darstellerische Medien wie das Theater oder die Oper. Dadurch verändert sich nicht nur die Art der darstellerischen Vermittlung, der Transformationsprozess in ein anderes Medium hat auch zur Folge, dass es zu einem Bedeutungswandel verschiedener Elemente kommen kann, durch die Art wie sich gewisse Sequenzen innerhalb der Erzählung verändern. Auf diese Weise kann sich auch die Rezeption und Wahrnehmung der zentralen Geschichte ändern.

In „The Phantom of the Opera“ werden zusätzlich auch intertextuelle Anspielungen vor allem auf Kunstwerke oder Marken gemacht. Hervorgehoben werden zum Beispiel Bezüge auf das berühmte Bildnis der österreichischen Kaiserin Elisabeth in weißem Tüllkleid mit Diamantsternen im Haar des Malers Franz Xaver Winterhalter, dem das Outfit Christines bei ihrem Galaauftritt nachempfunden ist und vor allem auch die Bezugnahme auf den Kristallhersteller Swarovski, welcher tatsächlich auch sehr viele Requisiten für die Filmproduktion beigesteuert hat, wie zum Beispiel den berühmten Lüster. Interessanterweise haben diese Anspielungen jeweils einen Österreichbezug, welcher eigentlich in keiner Relation zum restlichen Musical steht.

6.2.1 Die Musik des Films

Die Musik des Spielfilms und die Musik des Musiktheaters haben mediumsbedingte Überschneidungen und Parallelen, da musikdramaturgische und musiktheatrale

³⁶⁷ Vgl.: Dunne (2004), S. 9 f.

³⁶⁸ Vgl.: Ebenda, S. 150 f.

Strukturen im Film von der Oper übernommen wurden.³⁶⁹ Andrew Lloyd Webbers Stil ist, vor allem auch was „The Phantom of the Opera“ betrifft, sehr filmmusikalisch geprägt und beinhaltet bereits in seiner Bühnenfassung einige Wendungen, wie zum Beispiel Leitmotive, wie sie für Filmscores typisch sind, um Szenen und Sequenzen miteinander zu verbinden. Wie auch für Filmmusik charakteristisch illustriert, interpretiert und kommentiert Lloyd Webber mit seiner Musik die Szenen und Handlungen, wodurch die Musik auch funktionelle Aufgaben übernimmt. So setzt er auch Musik als diegetisches Element der Handlung ein. Im Fall des „Phantom of the Opera“ sind das die Pastiche-Opern und die Proben dazu. Durch seine Musik stimuliert er die Gefühle des Publikums, wodurch die Bühnenhandlung bzw. der emotionale Zustand der Bühnencharaktere unterstrichen wird und sich auf das Publikum überträgt. Insofern war die Adaptierung der Bühnenmusik an das neue Medium Film ein relativ natürlicher Prozess, der es ermöglichte, beinahe das gesamte musikalische Material (mit kleinen Ausnahmen) zu übernehmen.³⁷⁰

Musikalisch wurde vor allem das komplexere, dissonante oder rezitativische Material zugunsten von gesprochenen Dialogen umgeschrieben oder gestrichen und so die durchkomponierte Form des Bühnenmusicals etwas aufgebrochen. Dadurch wird das Musical an die filmischen Konventionen bzw. an die Konventionen des klassischen Filmmusicals angepasst. Der Zusammenhang und die musikalische Verbindung zwischen den Sequenzen, welche vor allem durch Leitmotive erzeugt werden, wird jedoch durch den filmmusikalischen Einsatz der Musik beibehalten. Die Filmversion gab Andrew Lloyd Webber die Möglichkeit die Musik seines Musicals nach Jahren neu zu überarbeiten, neu zu orchestrieren, für den Film zu adaptieren und neue Passagen hinzuzufügen. Auch wurde es dadurch möglich die Musik mit einem großen Symphonieorchester und einem 90-stimmigen Chor neu einzuspielen, was bei den bisherigen Bühnenversionen nicht möglich gewesen war. Als Musik-Co-Producer stand ihm hierfür Nigel Wright zur Seite, der auch bereits bei der Verfilmung von „Evita“ mitgewirkt hatte. Der musikalische Leiter der Produktion war Simon Lee, der die musikalischen Proben leitete und die Rollen mit den Hauptdarstellern, dem Ensemble und dem zusätzlichen Chor einstudierte.³⁷¹

³⁶⁹ Vgl.: Junold, Arkadi: Von der Oper zum Film. Berlin: Arkadien-Verlag, 2008. S. 4.

³⁷⁰ Vgl.: Mühe (1995), S. 143.

³⁷¹ Vgl.: Lloyd Webber (2007), S. 52.

Der Soundtrack des Films wurde nicht wie bei anderen Filmmusicals üblich komplett vorab eingesungen, sondern im Verlauf des Filmens jeweils erst kurz vor dem Dreh der jeweiligen Szenen aufgenommen. Dadurch war es möglich, die Playback-Tracks relativ flexibel an die sich bei den Proben ändernde Konzeption der Szenen anzupassen und den Darstellern so auch die Möglichkeit zu geben, musikalisch frei und flexibel in der Darstellung zu sein.³⁷² Nach der Fertigstellung der ersten Rohschnitt-Fassung wurde dann auch der Soundtrack angepasst, neu orchestriert und eingespielt und zusätzliche Filmmusik von Andrew Lloyd Webber komponiert. So entstanden rund 15 Minuten an neuer Musik „including a fairground sequence depicting the Phantom’s childhood, and a sequence for Christine’s coach ride to her father’s grave.“³⁷³ Wie auch bei „Evita“ wurde für die Filmversion des „Phantoms“ ein neuer zusätzlicher originärer Song geschrieben, „Learn to Be Lonely“, welcher am Ende des Films als Abspannsong erklingt.³⁷⁴

6.2.2 Regiekonzept und visuelles Design

Das Grundkonzept von Joel Schumacher war es, dem Film eine überhöhte und gesteigerte Realität zu geben, in welchem die phantasiereiche Geschichte des Phantoms stattfinden und vor allem wirken konnte. Aus diesem Grund wurde auch nicht versucht, die Geschichte an Originalschauplätzen, wie dem Palais Garnier, zu drehen, sondern sämtliche Schauplätze, das Opernhaus und alle Innen- und Außenräume in den Pinewood Studios nachgebaut, um dem Film eine originäre Atmosphäre zu geben. Es sollte eine eigene Welt geschaffen werden, welche den romantischen und mysteriösen Charakter des Musicals reflektiert und gleichzeitig ein opulentes Abbild der Opernwelt des 19. Jahrhunderts darstellt. Mit der Filmversion wurde versucht, alle Erwartungen zu erfüllen und sie sollte bis ins kleinste Detail eine Art visuelle Interpretation von Andrew Lloyd Webbers opulenter Musik sein. Das Visuelle sollte nicht von der Geschichte ablenken, sondern der Handlung einen geeigneten Raum bieten um sich zu entfalten.³⁷⁵

Um den fantasiehaften Charakter des Films zu unterstreichen, wurde ein eigenes Opernhaus, die Opera Populaire, kreiert und aufgebaut, welche dem originalen Palais

³⁷² Vgl.: Lloyd Webber (2007), S. 53.

³⁷³ Ebenda, S. 53.

³⁷⁴ Vgl.: Ebenda, S. 50.

³⁷⁵ Vgl.: Making of “The Phantom of the Opera” (2010), 00:18:27 – 00:22:05

Garnier zwar nachempfunden sein sollte, aber auch klar den fiktiven Charakter der Geschichte unterstreichen sollte. Die Geschichte der Romanvorlage spielt 1880 in Paris. Zwar spielt der Hauptteil des Musicals auch zu dieser Zeit, allerdings spielt die Rahmenhandlung des Filmmusicals 1919, als die Figur des Raoul nach Paris zurückkehrt und die Auktion in der Opera Populaire besucht.³⁷⁶ So mussten laut Joel Schumacher auch filmisch zwei verschiedene Konzeptionen der Epochen kreiert werden, welche sich visuell voneinander stark unterscheiden: „The world of 1919 is quite gritty and quite real, but it is still a fantasy. The 1970 period is a memory of a very romantic time lost to this old man, so that gives it a licence to be very romantic.“³⁷⁷

Der Zuschauerraum der Oper sollte laut Joel Schumacher Weiblichkeit und Erotik ausstrahlen und so das „Wesen von Christine“ widerspiegeln und ein „vages Bild weiblicher Unterwerfung“³⁷⁸ zeichnen. Auch die Kostüme sollten zwar der Epoche entsprechen, aber keine naturalistischen Darstellungen davon sein, sondern ähnlich wie auch die Musik nur Anleihen an der Zeit nehmen und eine hyperreale Atmosphäre kreieren. Jede Szene, vor allem auch die großen Ensemblenummern, sollte auch visuell eine jeweils originäre Stimmung haben, weshalb auch visuell eine Balance gefunden werden musste, um nicht ständig Übertriebenheit auszustrahlen. Das galt auch für Make-Up und Haardesign, welches einen optischen Anklang an das 19. Jahrhundert bieten sollte, aber trotzdem nicht altmodisch, sondern für den heutigen Geschmack modern wirken sollte.³⁷⁹

6.2.2.1 Besetzung und Konzeption der Figuren

In der Hochblüte des Filmmusicals war „das Verhältnis von Schauspieler/innen und Rolle im Film enger, als es im Theater je sein könnte: Die Rolle im Film existiert in der Regel nicht unabhängig vom Schauspieler.“³⁸⁰ Oft war es der Fall, dass „die Superstars des Musicals mit sich selbst identisch“³⁸¹ wurden. Das bedeutet, dass die Darsteller oftmals mit den dargestellten Charakteren bzw. den dargestellten Typen verschmolzen,

³⁷⁶ Vgl.: Lloyd Webber (2007), S. 56.

³⁷⁷ Ebenda, S. 56.

³⁷⁸ Featurettes (2010), 00:09:40 – 00:10:55.

³⁷⁹ Vgl.: Ebenda, 00:45:10 – 00:52:25.

³⁸⁰ Rebentisch (2003), S. 68.

³⁸¹ Brustellin (2003), S. 32.

da ihre Besonderheit und ihre Identität durch ihren Körper, ihre Stimme und ihr tänzerisches oder gesangliches Talent gestiftet wurde. Dieser Umstand erklärt auch, warum einige große Stars des klassischen Filmmusicals in anderen Filmgenres scheiterten. Ihre Darstellungsform war so auf die darstellerischen Anforderungen und filmischen Spezifika des Musicals fokussiert, dass sie in normalen Nicht-Musicalfilmen nicht zielführend war.³⁸² Als Beispiele dafür gelten Fred Astaire, Ginger Rodgers oder Liza Minelli. Da der Bühnensong nur in dem Augenblick seiner Performance existiert, wird er zu einem einmaligen, nicht wiederholbaren Ereignis, von dem nur Erinnerungen bleiben. Die Performance eines Songs auf der Bühne ist immer ein Live-Act und abhängig von der Tagesverfassung. Im Film währt diese eine Performance jedoch ewig, auch wenn die Songs vorab im Studio eingesungen und danach bearbeitet werden. Die Film-Version des Songs ist ein permanentes, unveränderliches und wiederholbares Abbild eines einmaligen Ereignisses, selbst wenn sich im Laufe der Zeit das Publikum und seine Zugänge verändern. Durch den Aspekt der Wiederholbarkeit und der damit einhergehenden visuellen Konnotation eines Songs mit seinem Interpreten im Film können Interpret und dargestellter Charakter für den Rezipienten miteinander verschmelzen.³⁸³

Die Bedeutung des Castings ist daher für den Film und seine zukünftige Rezeption und Wahrnehmung sehr wichtig und bedarf großer Aufmerksamkeit und Sorgfalt. Hatte bei Andrew Lloyd Webbers letzter großer Musicalverfilmung „Evita“ ein großer Popstar die Titelrolle übernommen und so auch die Rezeption und das Medienecho auf die Verfilmung geprägt, so wurde bei „The Phantom of the Opera“ ein etwas anderer Weg beschritten. Im Vordergrund stand diesmal nicht der Starkult einer Hauptfigur, sondern die musikalische und gesangliche Qualität der Darsteller, welche ihre Rollen selber singen sollten. Damit wurden die Wichtigkeit der Musik und die Authentizität der Darstellung hervorgehoben und aufgewertet. Die Darsteller sollten in ihren Rollen authentisch wirken und die jeweiligen Charakteristika der Rolle auch musikalisch zum Ausdruck bringen können, was gerade für die Emotionalität des Musicals wichtig ist. Auch wurde darauf verzichtet, durch die Besetzung Annäherungen an die ursprüngliche Cast der Bühnenshow zu erreichen, wodurch bereits vorab die Rezeption des Films beeinflusst und in direkten Vergleich zur Bühnenversion gebracht würde. Ob der langen

³⁸² Vgl.: Brustellin (2003), S. 32.

³⁸³ Vgl.: Hischak (1999), S. x.

zeitlichen Distanz zur Premiere der Bühnenversion waren jene Darsteller, die davor möglicherweise zur Wahl gestanden wären, ohnehin zu alt, um im Film eine Rolle zu übernehmen, wodurch ein komplett unvoreingenommener Castingprozess möglich war. Joel Schumacher wollte in seiner Filmversion das Konzept der adoleszenten Liebe noch mehr unterstreichen als in der Bühnenversion und so sollte vor allem die Rolle der Christine von einer sehr jungen Darstellerin gespielt werden. Andrew Lloyd Webbers Forderung an die Cast war, dass diese selber singen müssen.

Emmy Rossum wurde im Alter von nur 16 Jahren für die Rolle der Christine gecastet und verkörperte so ideal die jugendhafte Konzeption der Figur. Bereits mit sieben Jahren hatte sie im Kinderchor der Metropolitan Opera in New York zu singen begonnen, weshalb sie auch eine klassische Operngesangsausbildung hatte.³⁸⁴ Ihre Darstellung der Christine hat einen hypnotischen Charakter und strahlt kindliche Naivität aus, was zwar die mysteriöse Anziehungskraft des Phantoms unterstreicht, aber ihren Charakter auch etwas oberflächlich und einseitig erscheinen lässt. Laut Joel Schumacher sollte Christines Beziehung zu Raoul ihr romantisches Erwachen als Teenager widerspiegeln. Ihre Faszination über das Phantom sollte hingegen die erotische und sexuelle Seite dieses Erwachens zeigen.³⁸⁵

Für die Rolle des Phantoms wurde Gerard Butler gecastet, der zwar in seiner Jugend in einer Rockband gesungen hatte, allerdings über keine klassische Gesangsausbildung verfügte. Er musste daher extra für den Film singen lernen und seine Rolle mit Simon Lee, dem musikalischen Leiter der Produktion, speziell einstudieren.³⁸⁶ Seine Stimme strahlte laut Andrew Lloyd Webber von Natur aus etwas sehr Emotionales und Gefühlvolles aus, was in Verbindung mit seinem rockigen Stimmtimbre eine relativ moderne Interpretation des Charakters zuließ. Er macht aus dem Phantom einen omnipräsenten, byronischen Helden, welcher von der Welt verurteilt wird, von Selbsthass erfüllt ist und doch ein Genie ist und seine triumphalen, bezaubernden Momente hat. Seine Darstellung lässt sehr viel Sympathie und Mitleid mit dem Phantom aufkommen. Der Umgang mit seiner Filmpartnerin Emmy Rossum erinnert an das „Golden Age“ des Filmmusicals, in dem der weibliche Star vom männlichen Counterpart unterstützt und in Szene gesetzt wird, indem sich dieser in seiner

³⁸⁴ Vgl.: Lloyd Webber (2007), S. 50.

³⁸⁵ Vgl.: Making of “The Phantom of the Opera” (2010), 00:14:35 – 00:15:20.

³⁸⁶ Vgl.: Lloyd Webber (2007), S. 50.

Darstellung zurücknimmt.³⁸⁷ Von zentraler Bedeutung für die Rolle ist auch die Entstellung des Phantoms, welche einerseits abstoßend wirken musste, aber es auch andererseits menschlich und bemitleidenswert erscheinen lassen sollte.³⁸⁸ Die visuelle Komponente ist im Film insofern von Bedeutung, da sie die Entstellung direkter vermittelt als dies auf der Bühne durch den Abstand zum Publikum möglich wäre. Das Publikum darf durch das Aussehen des Phantoms nicht zu sehr angewidert sein, denn sonst würde Christines erotische Anziehung zu ihm nicht authentisch wirken. Insofern muss auch die Maske des Phantoms immer die Neugierde aufrechterhalten, was sich unter der Maske verbirgt, also was sein Geheimnis ist.

Die Rolle des Raouls war die erste, welche fix besetzt wurde und zwar mit dem Broadway-Darsteller Patrick Wilson. Durch seine reine, klare Tenor-Stimme und sein Aussehen war er für Joel Schumacher der perfekte Kontrast zu der Konzeption des Phantoms und konnte glaubhaft machen, warum sich Christine in ihn verliebt.³⁸⁹ In der Bühnenversion ist die Rolle des Raoul eher kleiner angelegt und er tritt im Vergleich zum Phantom eher in den Hintergrund. Im Film sollte sein Part aufgewertet werden und es sollte klarer herauskommen, was er für Christine empfindet und dass er sie tatsächlich beschützen und um sie kämpfen will. Durch zusätzliche Szenen, wie den Schwertkampf zwischen Raoul und dem Phantom, wird er als romantischer, draufgängerischer Held definiert, wodurch das Beziehungsdreieck ausgeglichener als auf der Bühne wirkt.

Minnie Driver spielt die Operndiva La Carlotta in äußerst theatralem und camphaftem Stil. Dies wird auch durch ihre visuell sehr opulenten Kostüme und ihre vielen Bediensteten unterstrichen.³⁹⁰ Auch in der Inszenierung der Nummer „Primadonna“ wird der divenhafte Charakter betont, wodurch die Figur noch spitzer, übertriebener und künstlicher als in der Bühnenversion wirkt und so auch der humoristische Effekt des Charakters und der jeweiligen Szenen gesteigert wird. Minnie Driver sang als einzige Darstellerin des Films nicht selbst, sondern wurde von der Sängerin Margaret Preece synchronisiert, da sie gesanglich dem Belcanto-Stil der Pastiche-Opern und den Koloraturen nicht gewachsen war. Den Schlusssong des Musicalfilms „Learn to Be

³⁸⁷ Vgl.: Muir (2005), S. 267 f.

³⁸⁸ Vgl.: Making of “The Phantom of the Opera” (2010), 00:15:24 – 00:16:52.

³⁸⁹ Vgl.: Lloyd Webber (2007), S. 50.

³⁹⁰ Vgl.: Sternfeld (2008), S. 334.

Lonely“, der originär für den Film geschrieben wurde, wurde allerdings von Minnie Driver interpretiert.³⁹¹

Eine Erweiterung der Vorgeschichte des Phantoms und seines Bezugs zur Oper rückt auch die Figur der Mme. Giry in ein neues Licht und erweitert ihre Rolle. Gespielt wurde die Figur von Miranda Richardson, welche durch ihre Körperhaltung, ihre tänzerischen Gesten und ihre Strenge, die Leiterin des Balletts als sehr authentische Figur interpretiert. Zugleich wirft ihre Rolle aber auch viele Fragen ob ihrer mysteriösen Beziehung zum Phantom auf, welche der Film, im Gegensatz zur Bühnenversion, auch aufklärt.³⁹²

6.2.3 Neue Elemente und Änderungen

Ziel des Filmprojektes war es, „The Phantom of the Opera“ von der Bühne zu holen und dem Musical einen originär filmischen Charakter zu geben. Die Struktur des Musicals wurde daher überarbeitet und an die filmischen Gegebenheiten angepasst. Die Lüstersequenz mit dem spektakulären Crash wurde als Handlungsklimax an das Ende des Films gesetzt. Ebenso wurde eine direkte Konfrontation der beiden Kontrahenten eingefügt, welche im Anschluss an die Friedhofssequenz stattfindet. Dabei kommt es zu einem Duell zwischen den beiden, in welchem Raoul sogar die Möglichkeit hätte das Phantom zu töten. Er wird jedoch von Christine aufgehalten, wodurch der Zorn und die Wut des Phantoms auf die beiden umso mehr geschürt wird.³⁹³ Allerdings wurden auch kleine Sequenzen, wie zum Beispiel die Proben-Sequenz zu „Don Juan Triumphant“ oder die Reprise zu „Primadonna“, gestrichen, da sie zu speziell gewesen wären, bzw. filmisch nicht so gut gewirkt hätten.

Der größte Unterschied zur Bühnenversion besteht in der Erweiterung der Rahmenhandlung, weshalb im Laufe der Geschichte immer wieder Zeitsprünge und Backflashes stattfinden, deren Ebenen sich auch stilistisch sehr voneinander unterscheiden und wodurch der Eindruck einer Rückerinnerung aus der Sicht von Raoul verstärkt wird.

³⁹¹ Vgl.: Making of “The Phantom of the Opera” (2010), 00:17:05 – 00:17:43.

³⁹² Vgl.: Ebenda, 00:30:00 – 00:31:30.

³⁹³ Vgl.: Muir (2005), S. 265.

6.2.3.1 Die Rahmenhandlung

Das Musical beginnt mit einem Prolog viele Jahre nach der eigentlichen Geschichte. Im Film wird diese Rahmenhandlung deutlich erweitert. Auch visuell hebt sich diese Rahmenhandlung deutlich vom Rest des Films ab, da sie in einer schwarz-weiß Optik dargestellt wird. Ausgehend vom Postkartenbild der Opera Populaire wird die Ankunft des gealterten Raoul beim verfallenen Opernhaus gezeigt. Bei der Auktion, welche auf der Bühne der Oper stattfindet, ersteigert er die Musikbox mit dem Äffchen, wie dies auch in der Bühnenversion der Fall ist. Im Verlauf des Films wird nun immer wieder auf diese Ebene Bezug genommen und in Folge Raouls Fahrt von der Oper hin zum Friedhof und zu Christines Grab in mehreren Stationen gezeigt. Diese einzelnen Stationen geben jeweils Grund zu weiteren Flashbacks.³⁹⁴

Zu Beginn des Films wird auch musikalisch deutlich gemacht, dass der Film eine Erinnerung an eine längst vergangene Zeit ist. Das wird musikalisch durch das Erinnerungsmotiv angedeutet, welches schemenhaft über dem Titelschriftzug ertönt und sich weiterzieht über die brennenden Kerze bis hin zum „Erwachen“ der Postkarte der Opera Populaire und dem Einsetzen der Rahmenhandlung.³⁹⁵ In der Rahmenhandlung kommen vorrangig diegetische Sounds vor, allerdings als Raoul Mme. Giry erblickt, ertönt wieder kurz das Erinnerungsmotiv.³⁹⁶ Als er die ersteigerte Musikbox in Händen hält, singt er einen Vers zu der Melodie des Erinnerungsmotivs³⁹⁷, allerdings sehen wir nicht, wie er singt. Der Gesang scheint nur in seinem Kopf stattzufinden, wodurch auch klar wird: In der diegetischen Welt der Rahmenhandlung wird nicht diegetisch gesungen, die Musik findet nur auf einer Metaebene statt.

Der Film endet auch mit der Rahmenhandlung, nämlich damit, dass Raoul die ersteigerte Musikbox auf Christines Grab stellt. Dadurch erfährt das Publikum einiges Zusätzliches über die Protagonisten. Einerseits, dass Raoul und Christine ein erfülltes gemeinsames Leben gehabt haben müssen und auch, dass das Phantom vermutlich noch am Leben ist und all die Jahre über Christine geliebt hat. Dies wird aus der Rose mit der schwarzen Schleife und dem Verlobungsring ersichtlich, welche auf Christines Grab

³⁹⁴ Vgl.: Sternfeld (2008), S. 334.

³⁹⁵ Vgl.: Das Phantom der Oper. Regie: Joel Schumacher. Komponist: Andrew Lloyd Webber. UK/USA: Warner Bros. Pictures, 2004. Fassung: DVD. Concorde Video, 2010. 00:01:00 – 00:01:35.

³⁹⁶ Vgl.: Ebenda, 00:02:45 – 00:02:55.

³⁹⁷ Vgl.: Ebenda, 00:04:01 – 00:04:10.

liegen. Die Rose wird von Joel Schumacher als Sinnbild und Symbol für das Phantom immer wieder als Detail am Rande eingesetzt, sozusagen als visuelles Emblem der Phantom-Titelmelodie. Musikalisch endet der Film mit dem neuen Song „Learn to Be Lonely“, dessen Melodie als Filmmusik bereits während der letzten Friedhofszene einsetzt und der schließlich vollständig als Abspannsong verwendet wird.

6.2.3.2 Die Oper im Film

Das Publikum wird gleich nach dem Prolog mit der Welt der Oper vertraut gemacht. Wie auch in der Bühnenversion ertönt die markante Phantom-Ouvertüre, sobald der Lüster hochgezogen wird, und leitet den Backflash ins Jahr 1870 ein. Der Staub der Vergangenheit wird durch den Wind der Erinnerung verblasen – die neue Welt wird in die prachtvolle Welt von 1870 rückgeführt und so wieder zum Leben erweckt, was visuell durch aufwändige digitale Effekte umgesetzt wurde. Nachdem sich der Zuschauerraum in den alten strahlenden Glanz verwandelt hat, wird auch die Opera Populaire und die Welt der Oper in dieser Sequenz vorgestellt. Die neuen Direktoren gehen durch die Backstage-Bereiche, wo sich die Darsteller schminken, Kostüme geputzt und hergerichtet werden, Noten an die Musiker verteilt werden, Artisten sich aufwärmen, der Bühnenapparat in Gang gesetzt wird und die Ballettmädchen Aufstellung zur Probe nehmen. Die Ouvertüre endet mit der Ankunft des Vicomte de Chagny und geht sofort über in La Carlottas Koloraturen der Proben zu Hannibal.

Bemerkenswert ist, dass gleich zu Beginn während der Ouvertüre die vielen Backstage-Prozesse dem Publikum offen gelegt werden und so die Illusion, welche auf der diegetischen Bühne geschieht, entmystifiziert wird. Zugleich wird jedoch auch Interesse für das rege, beinahe konfuse und unübersichtliche Treiben hinter den Kulissen geweckt. Durch diese Kulissenspionage wird die Welt hinter der Bühne verklärt und die Instrumente, mit denen das Theater seine Illusionen erzeugt, idealisiert.³⁹⁸ Dieses sehr detailreiche Präsentieren von Backstage-Handlungen ist typisch für das klassische Backstage-Musical und in dieser Art und Weise auch nur im Film umsetzbar.

Sehr ähnlich wie auch in der Bühnenversion werden die Proben zu „Hannibal“ dargestellt, allerdings um einiges opulenter und auch vom Kostüm und dem Gesang her übertriebener und künstlicher. Es werden sogar Bühnenelemente der Bühnenversion

³⁹⁸ Vgl.: Brustellin (2003), S. 28 f.

übernommen, wie zum Beispiel die Säulen der Kulisse und vor allem der Elefant. Diesbezüglich ist auch der Übergang von der Probe von „Hannibal“ hin zur Gala interessant, der während Christines Bühnensong „Think of Me“ stattfindet. Bereits in der Bühnenversion wird diese Sequenz beinahe filmisch mit Hilfe von Perspektivenwechseln, einem offenen Kostümmzug und vor allem der Musik gelöst. In der Filmversion wird Christines Verwandlung auf offener Bühne extrem stilisiert und über-theatralisch dargestellt, wodurch auch die gesanglichen Qualitäten von Christine und ihr künstlerischer Triumph unterstrichen werden soll. Christine beginnt die Arie zunächst noch sehr schüchtern und unsicher in ihrem Sklavenballett-Outfit und mit Klavierbegleitung zu singen. Nach den ersten Versen folgt eine Nahaufnahme ihres Gesichts, während der die Streicher der Orchesterbegleitung einsetzen und gleichzeitig verwandelt sie sich optisch in das Ebenbild der österreichischen Kaiserin Elisabeth, Sisi. Die Bühnenperformance wird überdeckt durch den Effekt der Verwandlung und des Kostüms, ähnlich wie bei dem Zeitsprung bzw. der Verwandlung des Zuschauerraumes in der Rückblende zu Beginn der Ouvertüre. So wird die Brillanz von Christines Gesang durch die visuelle Ebene überspitzt bzw. erhöht, wodurch auch Zuschauer, welche nichts von Gesang verstehen, die Faszination an der jungen Frau zumindest auf visueller Ebene mitbekommen. Ihre künstlerischen Qualitäten werden in Folge auch durch die Publikumsreaktionen des diegetischen Opernpublikums unterstrichen – eine Rolle, die in der Bühnenversion vom Musicalpublikum selbst übernommen werden muss. Die Opernszenen sind ein Indikator dafür, wie die einzelnen Sänger und Darsteller beim diegetischen Publikum ankommen und in welcher Weise sie auf dieses wirken. So ist das diegetische Publikum eine Art Spiegel für die Qualität oder Akzeptanz der Performance oder der Oper.

Die filmische Umsetzung von „Think of Me“ ist insofern auch interessant, weil in dieser Szene auch die beiden Kontrahenten, also das Dualitätenpaar, einander gegenübergestellt werden, wie dies auch für die klassische Konzeption des eröffnenden Solo-Songs im Filmmusical typisch ist.³⁹⁹ Während Christine auf der Bühne der Oper singt, folgt auf das Close-Up von Christine eine Art Flug in die Unterwelt der Oper, wo das Phantom Christine visuell gegenüber gestellt wird, aber seine wahre Identität noch verborgen bleibt. Erst danach wird auch Raoul musikalisch in Kontext zu Christine gesetzt, da er ihre Melodie übernimmt. So wird gleich zu Beginn während des ersten

³⁹⁹ Vgl.: Altman (2010), S. 35.

Songs die Dreiecksbeziehung vorgestellt, welche sich durch den gesamten Musicalfilm ziehen wird. Diese Etablierungs-Shots haben eigentlich relativ wenig mit der eigentlichen Handlung zu tun, sie etablieren jedoch den Fokus und die zentralen Figuren.⁴⁰⁰

Von der Inszenierung her wurde versucht die Opernszenen möglichst so zu gestalten, dass sie tatsächlich auch den Techniken der Zeit entsprechen. Das bedeutet, dass sie wie bereits in der Bühnenversion jeweils sehr unterschiedlich und voneinander abgegrenzt umgesetzt wurden, allerdings auch visuell mit viel Aufwand, großen Kulissen und echten Tieren auf der Bühne. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang auch das Staging von „Don Juan Triumphant“, welche in der Filmversion sehr progressiv und von Modernität, Feurigkeit und Sexappeal geprägt ist. So wird auch optisch die Andersartigkeit der Oper vermittelt.⁴⁰¹ Eine weitere Sequenz, welche die Welt hinter den Kulissen der Oper sehr humorvoll zeigt, ist „Primadonna“⁴⁰². Die Direktoren umwerben La Carlotta, damit sie bei der Vorstellung von „Il Muto“ singt und versuchen sie in ihrer Garderobe mit allen möglichen Geschenken und Aufwartungen zu bezirzen. Sie hofieren die Diva im wahrsten Sinne des Wortes, helfen ihr beim Ankleiden und begleiten sie bei den Vorbereitungen zu ihrem Auftritt. In der Filmversion hat diese Szene ob der vielen Details und Hinweise auf das divenhafte Verhalten eines Stars noch mehr Skurrilität als dies bei der Umsetzung auf der Bühne möglich wäre. Parallel dazu werden die relativ schlichten Vorbereitungen Christines für den Auftritt gezeigt. Insofern stellt „Primadonna“ den Starkult sehr zynisch dar, was vor allem auch in Kombination mit der Gegenüberstellung der Nebendarstellerin Christine für das klassische Backstagemusical typisch ist.

6.2.3.3 Die Welt des Phantoms

Ein im klassischen Filmmusical häufig verwendetes Konzept, um Phantasien, Wünsche und Visionen von Charakteren darzustellen, ist die Erzeugung von Traumwelten. Diese Traumwelten fungieren als eine Art Projektion dieser Vorstellungen und sind losgelöst von den sonst geltenden Gesetzen von Ort, Zeit und Logik. Vor allem im Filmmusical der 40er-Jahre ist dieses Stilelement häufig präsent und wurde als Alternative zur On-

⁴⁰⁰ Vgl.: Altman (2010), S. 36.

⁴⁰¹ Vgl.: Muir (2005), S. 267.

⁴⁰² Vgl.: Das Phantom der Oper (2010), 00:53:20 – 00:56:23.

Stage-Nummer eingesetzt. Durch dieses Konzept wird es möglich, surreale und fantastische Elemente in die sonst relativ reale diegetische Welt des Musicals zu integrieren, ohne dass sie das Publikum zu sehr irritieren.⁴⁰³ Auch in „The Phantom of the Opera“ gibt es Momente, in denen die sowieso bereits überhöhte Realität einen noch zusätzlich traumhaften Charakter annimmt. Bereits in der Bühnenversion ist der Gang in die Unterwelt des Phantoms eine sehr mystische und entscheidende Szene im Musical, welche die Wirkung des Phantoms und seiner Welt auf Christine ausdrücken soll. In der Filmversion musste diese Sequenz daher umso mehr noch einen mysteriösen, verklärten und überhöhten Charakter haben, um die Illusionen, die durch das Phantom erzeugt werden, traumhaft und fantastisch wirken zu lassen. Bei der filmischen Umsetzung wurden viele Elemente aus der Bühnenvorlage, wie die Spiegelsequenz, der Gang durch die Gewölbe, sowie die Fahrt über den unterirdischen See mit den aufsteigenden Kandelabern, aber auch Details aus dem Roman, wie das Pferd, auf dem das Phantom Christine hinab führt, übernommen.

Die Traumsequenz setzt damit ein, dass das Phantom in Christines Spiegel erscheint, sie daraufhin während des Songs „The Phantom of the Opera“ in seine Unterwelt führt und sie in „The Music of the Night“ umwirbt. Die Szene endet mit Christines Erwachen und ihrem Versuch, sich an ihren scheinbaren Traum zurückzuerinnern. Besonders verdeutlicht wird der traumhafte Charakter dieser Sequenz dadurch, dass Meg Giry die Magie, welche hinter dem Spiegel liegt, in der folgenden Szene enthüllt und den kalten, schmutzigen Gang entlang geht, welcher Christine zuvor als hell erleuchtetes Gewölbe erschienen war. Dieser Moment der Realität und des Realismus im Film, in dem die Konzepte der Illusion und der scheinbar wundervollen Welt des Phantoms in Frage gestellt werden, ist insofern von Bedeutung, da so für das Publikum sichtbar wird, dass die glanzvolle Welt des Phantoms zu einem gewissen Teil nur in der Phantasie besteht und Illusion ist.

Die Welt des Phantoms im Film wird als eine Art Grotte dargestellt, welche wenig mit den Beschreibungen im Roman zu tun hat und auch sehr unterschiedlich zu der Welt des Phantoms auf der Bühne wirkt. Sie stellt eine unterirdische Gegenwelt zu der oberirdischen Welt der Oper dar und beinhaltet aber auch sehr viele theaterhafte Elemente, bzw. ist voll mit Requisiten und Bühnenmodellen.

⁴⁰³ Vgl.: Altman (2010), S. 61 f.

6.2.3.4 Vorgeschichte des Phantoms

Die Filmversion versucht auch eine ausführlichere Auskunft über die Herkunft des Phantoms zu liefern und aufzuzeigen, wie und unter welchen Umständen das Phantom in die Pariser Oper gekommen ist. Nachdem Mme. Girya nach dem Maskenball aus dem Spiegelkabinett des Phantoms, welches eine Anspielung auf die Romanvorlage ist, rettet, erzählt sie ihm, was sie über das Phantom weiß.⁴⁰⁴ Das Phantom war als kleiner Junge als „devil's child“ in einer Kuriositätenschau nach Paris gekommen, wurde in einem Käfig eingesperrt, von den Leuten ob seiner Entstellung angegafft und von seinem Besitzer misshandelt. Mme. Girya, welche mit den anderen Ballettmädchen die Kuriositätenschau besucht, beobachtet zufällig, wie der entstellte und misshandelte Junge seinen Peiniger erwürgt. Sie verhilft ihm zur Flucht und führt ihn in die Keller der Oper, wo er sich verstecken kann. Durch diese sehr nahe gehende Sequenz wird aber auch der Figur des Phantoms zusätzliches Verständnis für seine Verbitterung und Enttäuschung gegenüber der Welt entgegen gebracht. Da er bereits als Kind nur Gewalt, Zurückweisung und Demütigung erfuhr, wird klar, warum er so handelt, wie er das tut. Seine Taten sind eine Reflexion der Reaktionen der Menschen auf seine Behinderung und Entstellung. Er wurde nicht als Monster geboren, sondern erst von der Welt zu einem gemacht. Die einzige Person, die bisher mit ihm Mitleid hatte und ihn beschützt hat, war Mme. Girya, welche ihm in der Oper einen neuen Lebensraum eröffnet hat. Diese Sequenz lässt einerseits viel Verständnis für die Entwicklung des Phantoms und seine Reaktionen und Gefühle aufkommen, andererseits erklärt sie auch, warum Mme. Girya dem Phantom so eng verbunden ist. Ihre Rolle wird um einige Aspekte vertieft und erweitert, wodurch ihre besondere Beziehung zum Phantom Erklärung findet und auch klar wird, warum sie ihn unterstützt, beschützt und bewundert.⁴⁰⁵

Die Musik zu der Sequenz, welche einerseits eine sehr verworrene Jahrmarktstimmung vermittelt, aber andererseits auch filmmusikalisch die Spannung des Mordes an seinem Peiniger, sowie die Flucht kommentiert, wurde originär für den Film komponiert. In der Musical-Fortsetzung „Love Never Dies“ wird die Jahrmarkt-Melodie aufgegriffen und für die musikalische Darstellung des Jahrmarktes auf Coney Island verwendet.

⁴⁰⁴ Vgl.: Das Phantom der Oper (2010), 01:23:37 – 01:26:24.

⁴⁰⁵ Vgl.: Muir (2005), S. 265 f.

6.2.3.5 Die Friedhofs-Sequenz

Die Musik des Musicals lässt die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verschwimmen, genauso wie auch die Grenzen zwischen diegetischer, non-diegetischer und metadiegetischer Musik.⁴⁰⁶ Diesbezüglich ist die Friedhofs-Sequenz interessant, weil die Kutschenfahrt zum Friedhof und die damit einhergehenden Nebenhandlungen neu für das Plot des Musicals sind und nicht in der Bühnenversion enthalten sind. Der Anfang der Sequenz bietet daher die Möglichkeit auch filmmusikalisch die Szene neu aufzubauen und Christines Song „Wishing You Were Somehow Here Again“ neu einzuleiten, um so die Atmosphäre und Stimmung von Christines Gefühlswelt aufzubauen, in welche das Phantom auch musikalisch eindringt.

Die Szene beginnt in der Welt der Rahmenhandlung, als Raoul zum Friedhof gefahren wird. Bereits hier setzt das neue prägnante Flügelhorn-Motiv ein, das wie das Auftakt-Signal einer Jagd klingt, und setzt sich über die Rückblende hinweg fort. Christine schleicht sich aus dem Schlafsaal und steigt in die Kutsche. Im Laufe der Fahrt zum Friedhof wandelt sich die Musik und eine Reprise von „The Phantom of the Opera“ setzt ein. Wir sehen Christine, allerdings scheint ihr Gesang nur in ihrer inneren Gedankenwelt stattzufinden, da wir nicht sehen, wie sie singt, und der Song also in der metadiegetischen Welt Christines stattfindet. Sobald Christine den Friedhof betritt, wandelt sich die Musik wieder und nach einer kurzen Pause setzt das Vorspiel zu „Wishing You Were Somehow Here Again“ ein, welches Christine schließlich während sie zum Grab ihres Vaters geht, singt.⁴⁰⁷

Der Raum des Friedhofs nimmt vor allem im Film die Rolle eines ‚private space‘ ein, wo Christine allein sein kann, wenn sie will. Es ist der Ort, welcher am weitesten von der Oper entfernt ist und welcher am wenigsten mit dieser Welt zu tun hat. Er spiegelt sozusagen die innere Gefühlswelt und die Beziehung zu ihrem verstorbenen Vater wider. Die Harmonie, Freiheit und Zurückgezogenheit, welche Christine an diesem Ort erfährt, wird durch das Eindringen des Phantoms zerstört. Die Szene kann als Penetration des Phantoms in die Welt gesehen werden, in der sich Christine eigentlich sicher wähnt. Sie stellt daher einen großen Vertrauensbruch dar, vor allem als sich das Phantom als Geist von Christines Vater ausgibt und sie so noch weiter in seinen Bann

⁴⁰⁶ Vgl.: Altman (2010), S. 63.

⁴⁰⁷ Vgl.: Das Phantom der Oper (2010), 01:27:05 – 01:37:45.

zu ziehen versucht. Abschließend kommt es zum Schwertkampf zwischen dem Phantom und Raoul, welcher ebenfalls neu im Plot ist und filmmusikalisch Motive der Kutschenfahrt aufgreift, aber auch musikalische Motive des Phantoms. Raoul hätte in dieser Szene die Möglichkeit, das Phantom zu töten, doch Christine hält ihn davon ab. Sie rettet zwar durch ihr Eingreifen dem Phantom das Leben, jedoch wird es dadurch in seinem Ehrgefühl zutiefst verletzt.

6.2.3.6 Die Bühnen im Film

Im Gegensatz zum Bühnenmusical braucht das Filmmusical Bühnen für die Integration des Gesangs in das Stück, bzw. macht aus den Räumen, in denen gesungen wird, Bühnen. Der Film bietet viele Möglichkeiten, die Songs des Musicals noch konkreter an verschiedenen Orten und daher auch „Bühnen“ in Szene zu setzen. Das Konzept der Stage-Worlds und World-Stages findet sich auch in „The Phantom of the Opera“ an verschiedenen Stellen wieder. Die Nummern entwickeln sich einerseits aus den jeweiligen Situationen und den emotionalen Zuständen der Charaktere, aber andererseits auch durch die durch den Inhalt vorgegebenen natürlichen Bühnen der Proben und der Opernaufführungen.⁴⁰⁸

Ein Beispiel dafür ist die Umsetzung von „All I Ask of You“⁴⁰⁹, welche, wie auch bereits in der Bühnenversion, auf dem Dach der Oper stattfindet. Nachdem Christine Raoul von ihren Ängsten erzählt hat, nimmt Raoul sie bei der Hand, führt sie einige Schritte weiter und beginnt mit dem Song. Durch dieses kleine Detail wird der Song auch durch die Verortung vom Rest der Sequenz abgehoben – das Dach der Oper wird zu einer Art Bühne für Raouls Liebesbekundung in Form des Duetts, welches auch die klassische musikalische Form dafür ist. Im klassischen Musical hat das Duett grundsätzlich die Funktion, die Emotionen und Gesinnungen eines Paares offen zu legen und kommt daher auch nur in Momenten der emotionalen Klimax zwischen den zwei Figuren vor. Am effektivsten spiegelt sich dieses Konzept in der Echo-Version des Duetts wider, in welcher jede der Figuren jeweils eine Zeile oder Phrase singt, bis sie am Ende zusammen singen.⁴¹⁰ Diese musikalische und filmische Konzeption findet sich auch bei „All I Ask of You“ wieder.

⁴⁰⁸ Vgl.: Steimle (2010), S. 59.

⁴⁰⁹ Vgl.: Das Phantom der Oper (2010), 00:53:20 – 00:56:23.

⁴¹⁰ Vgl.: Altman (2010), S. 37 f.

Das ist auch der Fall bei großen Ensemblenummern, die auch eine gute Möglichkeit sind, um duale Strukturen zu betonen und die gegensätzliche Konzeption des zentralen Liebespaares zu unterstreichen.⁴¹¹ In „The Phantom of the Opera“ wird das vor allem in der Szene des Maskenballs ersichtlich, da hier durch die Farbgebung der Kostüme, Fächer und Masken als schwarz und weiß eine Dualität angedeutet wird, welche durch die Choreographie und Inszenierung der Sequenz verdeutlicht wird. „Masquerade“⁴¹² findet im Film im großen Foyer der Oper statt und spiegelt die Welt der Oper wider, die durch den Maskenball der Öffentlichkeit auch einmal abseits der diegetischen Opernbühne präsentiert wird. So wird der Raum des Foyers, vor allem die große Treppe, zu einer Bühne, auf der ein Spektakel stattfindet. Auch hier ist die Welt der Oper in einen repräsentativen Bühnenraum und einen Backstage-Bereich, in dem die Bühnenarbeiter feiern, geteilt. Das Setting der jeweiligen Songs und Sequenzen in der Verfilmung eines Musicals ist sehr wichtig, da sie den Rahmen für den Song bilden.⁴¹³ Insofern sind die Orte, an denen gesungen wird oder an denen die Songs stattfinden, nicht willkürlich gewählt, sondern spiegeln immer auch die Aussage der Szene wider.

6.3 Rezeption und Wirkung

Am 22. Dezember 2004 hatte „The Phantom of the Opera“ sein Leinwanddebut. Wie bereits „Evita“ acht Jahre zuvor, war die Verfilmung des Musicals von großen Erwartungen begleitet worden, da die Bühnenfassung zu dem Zeitpunkt auch bereits eine 18-jährige Geschichte aufwies, bemerkenswert erfolgreich war und bereits zu einem Bühnen-Mythos geworden war. Vor allem die große Fangemeinde des Musicals, die sogenannten „Phans“, war fanatisch und gespalten, was das Projekt betraf. Der Einfluss dieser 10-Millionen Menschen umfassenden Fancommunity ist gerade in Zeiten des Internets und der Online-Plattformen und -Foren nicht zu unterschätzen, da Negativ-Meinungen und -Meldungen ein derartig kostenintensives Projekt leicht zu Fall hätten bringen können.⁴¹⁴ Am ersten Wochenende spielte der Film ca. 4 Mio. US-Dollar ein und erreichte damit nur Platz 10. Innerhalb des ersten Jahres spielte er weltweit

⁴¹¹ Vgl.: Altman (2010), S. 35.

⁴¹² Vgl.: Das Phantom der Oper (2010), 01:14:30 – 01:22:40.

⁴¹³ Altman (2010), S. 22.

⁴¹⁴ Vgl.: Muir (2005), S. 263.

knapp 70 Mio. US-Dollar ein, was den Film nicht unbedingt zu einem Blockbuster machte, aber für einen Musicalfilm trotzdem ein relativ gutes Ergebnis war.⁴¹⁵

Der visuelle Exzess, in dem Joel Schumacher sein „Phantom of the Opera“ schwelgen ließ, wurde von den Kritikern nicht unbedingt positiv aufgenommen. So wurde der Musicalfilm unter anderem als „bombastic monstrosity“ und Joel Schumacher als „worst director“ titulierte.⁴¹⁶ Auch das bereits bestehende Bühnenmusical wurde im Zuge der Rezeption der Verfilmung durch Kritiker wiederholt verrissen und als seicht und langatmig bezeichnet. Allerdings schien die Akzeptanz der klassischen Musical-Konventionen der Schlüssel zu guten Kritiken zu sein, so schrieb die „Minneapolis Star Tribune“: „Viewers who accept it on those terms will be swept away“⁴¹⁷ und bewunderte die Transformation des Bühnenmusicals zu einem ausgewachsenen Musicalfilm.

Anders als zum Beispiel „Chicago“ wollte man bei „The Phantom of the Opera“ nicht verbergen, dass es sich um ein opulentes Filmmusical handelt. Es wurde dezidiert nicht als reiner Kinohit verkauft, sondern als großes Musical mit all seinen klassischen Konventionen. Kritisiert wurde auch, dass es in keiner Weise auf moderne, gesellschaftliche, soziale oder politische Probleme eingeht und einfach nur eine altmodische Liebesgeschichte mit den Mitteln der Musik und des Musicals erzählt und auch nicht nach etwas anderem strebt.⁴¹⁸ „The Phantom of the Opera“ ist als romantisches Märchen konzeptioniert und versucht das Thema nicht zu demystifizieren oder ins Heute zu transformieren und genau das wurde von den Kritikern gerügt, von den Phans jedoch gut geheißen.

Joel Schumacher zog bei der Umsetzung alle filmtechnischen Register, von Computeranimationen, Spezialeffekten, einem differenzierten Farb- und Stimmungskonzept hin zu einem äußerst aufwändigen Set, wodurch der Musicalfilm zu einem visuellen Spektakel wurde. Der Vorwurf, dies wäre zu viel gewesen, kann mit dem Argument entgegnet werden, dass es genau diese Opulenz ist, welche eine originäre Atmosphäre für das Musical kreiert und der Musik als ebenso romantischer und überladener Counterpart gegenübersteht. Nicht die Realität der echten Welt soll

⁴¹⁵ Vgl.: Muir (2005), S. 266.

⁴¹⁶ Vgl.: Ebenda, S. 266.

⁴¹⁷ Ebenda, S. 266.

⁴¹⁸ Vgl.: Ebenda, S. 266 f.

visualisiert werden, sondern das überladene, emotionsschwangere musikalische Universum, welches Andrew Lloyd Webber kreiert hat. So folgt „The Phantom of the Opera“ den Konventionen des traditionellen Filmmusicals, welches den Naturalismus verklärt und so kunsthafte Phantasiewelten erzeugt. „Old fashioned musicals featured worlds where the locations and settings represented the inner minds and drive of the character and this “Phantom of the Opera“ lives up to this tradition.“⁴¹⁹

Die Verfilmung bot Andrew Lloyd Webber die Möglichkeit, sein Musical zu überarbeiten und es so auch in eine finale Form zu bringen. Für die sich in ständigem Wandel befindliche Gattung ein sehr großer Schritt, da die Wahrscheinlichkeit einer Neu-Verfilmung des Musicals, zumindest in den kommenden Jahren, sehr gering ist. Zwar war der Film nicht so erfolgreich wie erhofft, allerdings wurde damit dem Musical ein filmisches Denkmal gesetzt. Ob der starken Oberaufsicht des Komponisten selbst wurde ein originär filmisches Abbild seines Bühnenmusicals geschaffen und so das Musical in eine finale Form gebracht. „The Phantom of the Opera“ kann einerseits als Musicalfilm für sich selbst stehen, verleugnet aber trotzdem den Bezug zu seinem Bühnen-Alter-Ego nicht.

⁴¹⁹ Muir (2005), S. 267.

7 Conclusio

Im Laufe seiner Geschichte hat sich die Gattung des Musicals in die verschiedensten Subgenres entwickelt und sehr unterschiedliche Ausprägungen erfahren, weshalb es schwierig ist, das Genre einzugrenzen und genau zu definieren. Obwohl die USA im Laufe des 20. Jahrhunderts als führende „Musicalnation“ das Genre massiv geprägt haben, hat der britische Musikkomponist und -autor Andrew Lloyd Webber seit den 1970er Jahren mit seinen Musicals international große Erfolge gefeiert.

Seine Musicals heben sich in ihrer Konzeption und Stilistik deutlich von denen anderer Autoren ab, wobei sie sich auch jeweils stark voneinander bezüglich Form und musikalischem Stil unterscheiden. Mit seiner Musicaladaption des Romans „The Phantom of the Opera“ greift er zum einen das Sujet der Opernwelt auf und legt die Vorgänge hinter den Kulissen des Theaters scheinbar offen, wie dies für das klassische Backstage-Musical typisch ist. Zum anderen transformiert er die Geschichte der Romanvorlage zu einer romantischen Lovestory im Opernmilieu und schafft so durch die intermedialen und intertextuellen Bezüge sowohl eine musikalische als auch stilistische Persiflage der Opernwelt des ausgehenden 19. Jahrhunderts, ohne diese jedoch direkt zu zitieren. Durch die Behandlung des Sujets der Oper im Musical schafft er eine originäre Verbindung zwischen High- und Low-Culture, welche als Erfolgsprinzip des Musicals gedeutet werden kann.

Mit der Verfilmung dieses Musicals im Jahr 2004 vollzieht sich ein intermedialer Transformationsprozess, bei dem einerseits auf die Grundkonzeption der Bühnenvorlage zurückgegriffen wird, um so eine intertextuelle Verbindung zwischen den beiden Versionen zu kreieren. Andererseits wird das Sujet an die Konventionen des filmischen Mediums angepasst und greift, im Gegensatz zu anderen modernen Musicalfilmen, vor allem in seiner visuellen, stilistischen und musikalischen Konzeption auf Konventionen des klassischen Filmmusicals zurück.

Die beinahe statische Form der Bühnenszenierung macht „The Phantom of the Opera“ zu einem Phänomen in der sonst so flexiblen und wandelbaren Gattung des Musicals. Trotz der nach wie vor unverändert bestehenden originalen Bühnenszenierung wurde das Musical durch seine Verfilmung auch filmisch in eine finale Form gebracht, welche der Vorstellung Andrew Lloyd Webbers entspricht und seine Vision des Musicals widerspiegelt.

8 Quellenverzeichnis

8.1 Literatur

ALTMAN, Rick: Early Film Themes. Roxy, Adorno, and the Problem of Cultural Capital. In: Goldmark, Daniel (Hg.): Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema. Berkeley (u.a.): University of California Press, 2007. S. 205-224.

ALTMAN, Rick: The American Film Musical. Bloomington (u.a.): Indiana University Press, 2010.

BERING, Rüdiger: Musical. Köln: DuMont, 1997. (=DuMont-Taschenbücher 512 : DuMont-Schnellkurs).

BRUSTELLIN, Alf: Das Singen im Regen. Über die seltsamen Wirklichkeiten im amerikanischen Filmmusical. In: Pollach, Andrea (Hg.): Singen und Tanzen im Film. Wien: Zsolnay, 2003. S. 13-39.

BUNNET, Rexton (Hg.): Guide to Musicals. Collins: Glasgow, 2001.

CITRON, Marcia J.: Opera on Screen. New Haven (u.a.): Yale University Press, 2000.

CITRON, Marcia J.: When Opera Meets Film. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press, 2010.

CONRICH, Ian u. TINCKNELL, Estella: Introduction. In: Conrich, Ian (Hg.): Film's Musical Moments. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. S. 1-13.

CONRICH, Ian: Musical Performance and the Cult Film Experience. In: Conrich, Ian (Hg.): Film's Musical Moments. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. S. 115-131.

COVENEY, Michael: Cats on a Chandelier. The Andrew Lloyd Webber Story. London: Hutchinson, 1999.

DAS PHANTOM DER OPER. Das gefeierte Original. Programmheft. Colosseum Theater Produktionsgesellschaft: Essen, 2005.

DEER, Joe: Acting in Musical Theatre. A Comprehensive Course. London; New York: Routledge, 2008.

DUNNE, Michael: American Film Musical Themes and Forms. London: McFarland, 2004.

DYER, Richard: Entertainment und Utopie. In: Pollach, Andrea (Hg.): Singen und Tanzen im Film. Wien: Zsolnay, 2003. S. 40-60.

EMONS, Hans: Für Auge und Ohr. Musik als Film. Oder die Verwandlung von Kompositionen ins Licht-Spiel. Berlin: Frank und Timme, 2005.

EVERETT, William u. PRECE, Paul: The Megamusical. The Creation, Internationalization and Impact of a Genre. In: Everett, William u. Laird, Paul: The Cambridge Companion to the Musical. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press, 2008. S. 250-269.

FLINN, Denny Martin: The Great American Book Musical. A Manifesto, a Monograph, a Manual. New York: Limelight Editions, 2008.

FLÜGEL, Trixi Maraile: Das Musical im Rahmen des klassischen Hollywood-Kinos. Coppengrave (u.a.): Alfeld Leine, 1997. (= Aufsätze zu Film und Fernsehen; 52)

GOLDMARK, Daniel (u.a.): Introduction. Phonoplay: Recasting Film Music. In: Goldmark, Daniel (Hg.): Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema. Berkeley (u.a.): University of California Press, 2007. S. 1-9.

GREEN, Douglas: Branagh's Love's Labour's Lost and the Return of the Hollywood Musical. Song of the Living Dead. In: Shakespeare Bulletin, Volume 26/1, Spring 2008. S. 77-96.

HALL, Ann C.: Phantom Variations. The Adaptations of Gaston Leroux's Phantom of the Opera. 1925 to the Present. Jefferson: McFarland, 2009.

HEATLEY, Michael: The Phantom of the Opera. 25th Anniversary Edition. London: Pavilion Books, 2011.

HER MAJESTY'S THEATRE: The Phantom of the Opera. Programme. London: Dewynters, 2012.

HERZOG, Amy: Dreams of Difference, Songs of the Same. The Musical Moment in Film. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2010.

HIRSCH, Foste: Harold Prince and the American Musical Theatre. Cabaret, Parade, Evita, Sweeney Todd, Company, Bounce, Kiss of the Spider Woman, Follies, The Phantom of the Opera. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2005.

HISCHAK, Thomas: The American Musical Film Song Encyclopedia. Westport (u.a.): Greenwood Press, 1999.

HISCHAK, Thomas: American Plays and Musicals on Screen. 650 Stage Productions and Their Film and Television Adaptions. Jefferson, NC: McFarland , 2005.

HOGLE, Jerrold E.: The Undergrounds of The Phantom of the Opera. Sublimation and the Gothic in Leroux's Novel and Its Progeny. New York (u.a.): Palgrave, 2002.

JUNOLD, Arkadi: Von der Oper zum Film. Berlin: Arkadien-Verlag, 2008.

KANZOG, Klaus: 'Nighttime Sharpens, Heightens Each Sensation'. The Legacy of E. T. A. Hoffmann in Andrew Lloyd Webber's The Phantom of the Opera In: Morrison, Jeff (Hg.): Text into Image. Image into Text. Amsterdam (u.a.): Rodopi, 1997.

LEHMANN, Ingo: Musical(-Film). In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung. Band 1, 2008. S. 215 – 217. <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege/glossarbeitr%E4ge.pdf>. Stand: 12.04.2012.

LEROUX, Gaston: The Phantom of the Opera. The Original Novel. New York (u.a.): Harper, 1987.

LLOYD WEBBER, Andrew: Phantom of the Opera Companion. London: Pavilion Books, 2007.

MERLIN, Didi: Diegetic Sound. Zur Konstituierung figureninterner und -externer Realitäten im Spielfilm. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung. Bd. 6, 2010. S. 66- 100. <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB6/KB6-Merlin.pdf>, Stand: 12.04.2012.

MUIR, John Kenneth: Singing a New Tune. The Rebirth of the Modern Film Musical. From Evita to De-lovely and Beyond. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2005.

MÜHE, Hansgeorg: Die Musik von Andrew Lloyd Webber. Hamburg: Kovac, 1995.

MÜLLER, Ulrich: Musicals im Film oder: Probleme der Intermedialität. In: Csobádi, Peter (Hg.): Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien. "... ersichtlich gewordene Taten der Musik". Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2001. S. 459-475.

MÜLLER, Ulrich: Andrew Lloyd Webbers Musicals. Ein musikalischer Werkführer. Cats, Das Phantom der Oper, Starlight Express. München: Beck, 2008.

MYERS, Cathleen: The Phantom's Evolution. From Novel to Screen to Stage. In: <http://www.peers.org/revphant.html>, Stand: 30.10.2012.

OTT, Dorothee: Shall We Dance and Sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme. Konstanz : UVK-Verl.-Ges., 2008.

PERRY, George u. WECK, Peter (Hg.): Alles über Das Phantom der Oper. Wien: Kremayr & Scheriau, 1989.

POLLACH, Andrea (u.a.): Vorwort. In: Pollach, Andrea (Hg.): Singen und Tanzen im Film. Wien: Zsolnay, 2003. S. 7-11.

RABENALT, Arthur Maria: 3. Schriften zu Operette, Film, Musical und Tanz. Hildesheim (u.a.): Olms, 2006.

REBENTISCH, Juliane: Musical, Camp, Queer Underground. In: Pollach, Andrea (Hg.): Singen und Tanzen im Film. Wien: Zsolnay, 2003. S. 61-75.

RICHMOND, Keith: Die Musicals von Andrew Lloyd Webber. Berlin: Henschel, 1996.

SNELSON, John: Andrew Lloyd Webber. New Haven (u.a.): Yale University Press, 2004.

SONDERHOFF, Joachim u. Weck, Peter: Musical. Geschichte – Produktionen – Erfolge. Die 56 beliebtesten Musicals. Augsburg: Weltbild Verlag, 1996.

SOURIAU, Etienne: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie. In: Montage AV -Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Bd. 6/2/1997. S. 140 – 155. http://www.montage-av.de/pdf/062_1997/06_2_Etienne_Souriau_Die_Struktur_des_filmischen_Universums.pdf, Stand: 12.04.2012.

STEIMLE, Julia: Stage-Worlds and World-Stages in Hollywood Musicals. In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung. Band 6, 2010. S. 51-65. <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB6/KB6-Steimle.pdf>, Stand: 12.04.2012.

STERNFELD, Jessica: Revisiting Classical Musicals. Revivals, Films, Television and Recordings. In: Everett, William A.; Laird, Paul R.: The Cambridge Companion to the Musical. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press, 2008. S. 325-339.

STILWELL, Robynn J.: The Fantastical Gap between Diegetic and Nondiegetic. In: Goldmark, Daniel (Hg.): Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema. Berkeley (u.a.): University of California Press, 2007. S. 184 -202.

TINCKNELL, Estella: The Soundtrack Movie, Nostalgia and Consumption. In: Conrich, Ian (Hg.): Film's Musical Moments. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. S. 132-145.

Urrows, David Francis: Phantasmic Metareference. The Pastiche "Operas" in Lloyd Webber's "The Phantom of the Opera". In: Wolf, Werner (Hg.): Metareference Across Media. Theory and Case Studies. Amsterdam (u.a.): Rodopi, 2009. (Studies in Intermediality ; 4) S. 259 – 277.

WALSH, Michael: Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit. München (u.a.): Schott, 1994 (= Serie Piper; 8353: Serie Musik).

WALSH, Michael: Andrew Lloyd Webber. His Life and Works- a Critical Biography. New York: Abrams, 1997.

WINTERS, Ben: The Non-Diegetic Fallacy. Film, Music, and Narrative Space. In: Music & Letters, Vol. 91/2. Oxford University Press, 2010. S. 224 – 244. http://muse.jhu.edu/journals/music_and_letters/v091/91.2.winters.html Stand: 12.04.2012.

WOOD, Graham: Why Do They Start to Sing and Dance All of a Sudden? Examining the Film Musical. In: Everett, William A.; Laird, Paul R.: The Cambridge Companion to the Musical. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press, 2008. S. 305-324.

8.2 Filme

DAS PHANTOM DER OPER. Regie: Joel Schumacher. Komponist: Andrew Lloyd Webber. UK/USA: Warner Bros. Pictures, 2004. Fassung: DVD. Concorde Video, 2010. 135‘.

DAS PHANTOM DER OPER. ZUM 25. JUBILÄUM. LIVE AUS DER ROYAL ALBERT HALL LONDON. Regie: Laurence Connor. Komponist: Andrew Lloyd Webber. UK: Universal, 2011. Fassung: DVD. Universal, 2012. 162‘.

BEHIND THE MASK. THE STORY OF... Regie: Jamie Crichton. In: Special Features. Das Phantom der Oper. UK/USA: Warner Bros. Pictures, 2004. Fassung: DVD. Concorde Video, 2010. 67‘.

FEATURETTES. Regie: k.A. In: Special Features. Das Phantom der Oper. UK/USA: Warner Bros. Pictures, 2004. Fassung: DVD. Concorde Video, 2010. 73‘.

MAKING OF "THE PHANTOM OF THE OPERA". Regie: k.A. In: Special Features. Das Phantom der Oper. UK/USA: Warner Bros. Pictures, 2004. Fassung: DVD. Concorde Video, 2010. 49‘.

THE MUSIC OF "THE PHANTOM OF THE OPERA". Regie: k.A. In: Special Features. Das Phantom der Oper. UK/USA: Warner Bros. Pictures, 2004. Fassung: DVD. Concorde Video, 2010. 17‘.

8.3 CDs

LLOYD WEBBER, Andrew: Love Never Dies. Original Cast Recording. The Really Useful Group: London, 2010.

LLOYD WEBBER, Andrew: Phantom of the Opera. Original Cast Recording. Her Majesty's Theatre. The Really Useful Group: London, 1987.

8.4 Noten

THE PHANTOM OF THE OPERA. PIANO/ VOCAL SCORE. Music: Lloyd Webber, Andrew. Lyrics: Hart, Charles; Stilgoe, Richard. The Really Useful Group: London, 1986.

ANHANG

I. ABSTRACT

In dieser Arbeit sollen die Transformationsprozesse, welche das Musical im Laufe seiner jeweiligen Entwicklung durchlaufen kann, am Beispiel von Andrew Lloyd Webbers Erfolgsmusical „The Phantom of the Opera“ aufgezeigt werden.

Die Gattung des Musicals ist sehr divergent und integriert häufig intermediale und intertextuelle Bezüge, wie dies auch an Andrew Lloyd Webbers Oeuvre ersichtlich wird. Am Beispiel des „Phantom of the Opera“ wird deutlich, wie ein Sujet bzw. eine Textvorlage in ein Musical transformiert werden kann, wie dadurch neue Zusammenhänge und Bedeutungen entstehen und auch wie sich diese auf die Rezeption durch das Publikum auswirken. Durch die Verfilmung des Musicals aus dem Jahr 2004 und seine Transformation in einen Musicalfilm wurden die Bedeutungsebenen noch zusätzlich erweitert. So wurde das Musical „The Phantom of the Opera“ auch filmisch in eine finale Form gebracht, welche intermediale Bezüge zum klassischen Filmmusical aufweist.

II. LEBENSLAUF

Name: Edith Hisch

geboren am 10. September 1987

wohnhaft in Wien

AUSBILDUNG

Seit 10/2005 Studium der *Musikwissenschaft* und
 Studium der *Theater-, Film- und Medienwissenschaft*
 an der Universität Wien

1997 – 2005 Privates Gymnasium Sacré Coeur Wien
 Matura mit „gutem Erfolg“

BERUFLICHER WERDEGANG

2012 Gestaltung und Regie für die **makido film GmbH**
 8 Folgen der Dokumentarfilmreihe „*Cultus –Feiertage*“

11/2011 – 01/2012 Produktions- und Redaktionsassistentin bei der **makido film GmbH**

04/2011 – 07/2011 Praktikantin beim **ORF**
 Aufgabenbereiche: Produktion und redaktionelle Assistenz bei
 „*Universum*“/ „*Newton*“/ „*Menschen und Mächte*“

Seit 2007 Assistenz bei **company4 cast, crew & creatives**
 Mitarbeit in den Bereichen Künstlerbetreuung, PR, Casting,
 Produktion

2007 - 2011 Regieassistenzen und Regiehospitanzen:
 Salzburger Festspiele/ Burgtheater / Akademietheater („*Phädra*“)
 Theater in der Josefstadt / Kammerspiele („*Heldenplatz*“, „*Aus dem Leben der Marionetten*“, „*Judith von Shimoda*“, „*Der Panther*“, „*Schöne Bescherung*“)
 Musicals Festival Graz („*Dracula*“)
 Die Bühne Purkersdorf („*Gottes Sekretärin*“)

10/2006 – 02/2007 Volontariat in der **Wienbibliothek im Rathaus**
 Wissenschaftliche Aufarbeitung des Nachlasses von Hans Lang