



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Phantom der Oper“

Eine Transformationsanalyse vom Roman zum Stummfilm zum Musical

verfasst von

Olivia Köhler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Mein ganz besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider, die mich bei meiner Diplomarbeit mit hilfreichen Hinweisen und Ratschlägen immer unterstützt hat.

Inhaltsverzeichnis

1	Anmerkung.....	6
2	Einleitung.....	7
3	LE FANTÔME DE L'OPÉRA.....	9
3.1	Lebenslauf Gaston Leroux.....	9
3.2	Die Entstehungsgeschichte zum Roman.....	13
3.2.1	Der Inhalt.....	19
3.2.2	Der Aufbau.....	23
3.2.3	Die Gliederung.....	25
4	THE PHANTOM OF THE OPERA von 1925.....	34
4.1	Die Entstehungsgeschichte zum Stummfilm The Phantom of the Opera.....	34
4.1.1	Das Filmset.....	36
4.1.2	Das Produktionsteam und die Schauspieler.....	38
4.1.3	Inhaltsangabe der Verfilmung von 1925.....	42
4.1.4	Zur Person Lon Chaney.....	45
4.2	Transformation vom Roman zum Film.....	51
4.2.1	Unterschiede bei der Handlung und deren Auswirkungen auf das dramaturgische Konstrukt.....	53
4.2.2	Unterschiede bei der Figurenkonstellation.....	59
4.2.3	Chaney's Darstellung des Phantoms.....	61
4.2.4	Kritiken.....	65
4.2.5	Weitere Filmadaptionen.....	67
4.2.6	Demaskierungsszene im Film.....	73
4.2.7	Filmende.....	76
4.2.8	Sequenzprotokoll.....	77
4.2.9	Film-Screenshots:.....	84
5	DAS PHANTOM DER OPER erreicht Wien.....	88
5.1	Die Entstehungsgeschichte zum Musical.....	88
5.1.1	Das Produktionsteam.....	93
5.1.2	Die Aufführungsdaten.....	99
5.1.3	Die deutschsprachige Erstaufführung wird vorbereitet.....	101
5.1.4	Die Handlung des Musicals.....	103
5.1.5	Das schöpferische Ensemble.....	104
5.1.6	Die Schauspieler.....	115

5.1.7	Die Besetzung von „Das Phantom der Oper“:	119
5.1.8	Bühnenmaße und Technik im Theater an der Wien	121
5.2	Transformation von Roman zum Musical	122
5.2.1	Der szenische Aufbau des Bühnenstückes	125
5.2.2	Unterschiede bei der Handlung und deren Auswirkungen auf das dramaturgische Konstrukt	136
5.2.3	Unterschiede bei der Figurenkonstellation	140
5.2.4	Webbers Darstellung des Phantoms	142
5.2.5	Die Struktur und des Bühnenstückes	145
5.2.6	Kritiken	150
5.2.7	Musical – Fotos:	151
6	Resümee	153
7	Quellenverzeichnis	155
8	Anhang	164
8.1	Abstract	164
8.2	Lebenslauf	165

1 Anmerkung

Während des Schreibprozesses dieser Diplomarbeit wurde im Fachbereich der Musikwissenschaft die Diplomarbeit „Transformationsprozesse im Musical am Beispiel von Andrew Lloyd Webbers, The Phantom of the Opera“ von Edith Hirsch mit ähnlichem Themenschwerpunkt eingereicht. Inhaltliche Überschneidungen werden mit einem Vermerk gekennzeichnet.

2 Einleitung

„*Le Fantôme de l'Opéra*“, geschrieben im Jahre 1911 von Gaston Leroux, einem französischen Schriftsteller und Journalist, löste bei zahlreichen Künstlern verschiedener Genres eine Faszination des Themas aus. Die Geschichte im Stil von „*Die Schöne und das Biest*“, die sich in dem unterirdischen Labyrinth der Pariser Oper abspielt, wurde nicht nur inter- sondern auch trans- und intramedial vielfach aufgegriffen. Allein bis heute gibt es 28 verschiedenartige Romane, zehn Filme und drei Bühnenversionen, die teilweise das Thema fortführen oder auch neu entwickeln.

Ziel der vorliegenden Diplomarbeit war, den Entstehungsprozess und die Weiterentwicklung der Originalgeschichte in den unterschiedlichen Medien darzustellen. Diese Arbeit wird sich im Speziellen mit den verschiedenen Phasen von Transformationsprozessen aus Rupert Julians Stummfilm „*The Phantom of the Opera*“ von 1925 und dem Musical „*Das Phantom der Oper*“ von Andrew Lloyd Webber aus dem Jahr 1988 beschäftigen und mit der Frage, welche Auswirkungen diese auf das dramaturgische Konstrukt aufweisen.

Diese Transformationsanalyse vom Roman zum Film zum Bühnenstück wird anhand folgender Punkte aufgezeigt:

- Intermediale Unterschiede im Transferprozess
- Inhaltliche Änderungen in Dramaturgie und Spannungsaufbau
- Unterschiede bei der Figurenkonstellation

Im Besonderen wird auf die jeweilige Darstellung des Phantoms im Film und Musical eingegangen.

Diese Mischung aus Kriminal-, Schauer- und Liebesgeschichte trägt dazu bei, dass nicht nur die Künstler sondern auch die Leser, Zuschauer und das Publikum in ihren Bann gezogen werden. Die nachfolgende Analyse soll einen

kleinen Einblick in den Entstehungsprozess des Romans und seine Faszination bei den Künstlern darstellen.

Zum Schluss möchte ich noch eine Textprobe hinterlassen, die mich zu dieser Diplomarbeit inspirierte:

„>Wisse<, stieß er aus dem Blasebalg seiner Kehle hervor, >wisse, dass ich ganz aus Tod bestehe, vom Scheitel bis zur Sohle.
Dass ein Kadaver dich liebt, dich anbetet, dich nie und nimmer verlässt!
Ich werde den Sarg vergrößern lassen, Christine, für später, wenn wir am Ende unserer Liebe sind!
Sieh doch, ich lache nicht mehr, ich weine, ich weine um dich, Christine, die du mir die Maske heruntergerissen hast und mich deshalb nie mehr verlassen kannst!
Solange du mich für schön halten konntest, Christine, konntest du zurückkommen! Ich weiß, dass du zurückgekommen wärst.
Aber jetzt kennst du meine Abscheulichkeit, und deshalb willst du für immer fliehen. Ich halte dich aber zurück!
Warum wolltest du mich nur sehn?
Du warst wahnsinnig, Christine, mich sehen zu wollen!
Denn mein Vater sah mich nie, meine Mutter schenkte mir, um mich nicht mehr sehen zu müssen, weinend die erste Maske!<
Schließlich ließ er mich los und wand sich ächzend am Boden.“¹

Gender Erklärung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

¹ Leroux, Gaston: Das Phantom der Oper. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2010. S. 175.

3 LE FANTÔME DE L'OPÉRA

3.1 Lebenslauf Gaston Leroux

Gaston Louis Alfred Leroux wurde am 6. Mai 1868 in Paris geboren und starb am 15. April 1927 durch die Folgen einer Operation. Nach seinem Abitur in der Normandie widmete sich Leroux von 1886 bis 1889 seinem Jurastudium in Paris, welches er mit einem Diplom abgeschlossen hat.

Schon während der Studienzeit schrieb er für verschiedene Zeitschriften Artikel, Gedichte und Erzählungen. Im selben Jahr starb sein Vater und hinterließ ihm eine Million Francs. „Leroux junior erlag den Versuchungen der Geselligkeit und brachte es fertig, das Geld innerhalb von sechs Monaten mit Alkohol, Spiel und unüberlegten Spekulationen hinauszuerwerfen.“² Nachdem sein Vermögen vertan war, fing er als Theaterkritiker und Reporter für L'ECHO DE PARIS zu arbeiten an.³

„Die Spielleidenschaft wird Leroux sein Leben lang begleiten; auch in seinen Romanen taucht sie des Öfteren auf: in *Mister Flow* (1927) und vor allem aber in dem Roman *Le Sept de trèfle* (1921), der – wie schon der Titel andeutet – ganz dem Spiel zwischen Ruin und Reichtum gewidmet ist.“⁴

Ab 1890 arbeitet er als Jurist, drei Jahre später gibt er seinen Beruf auf und widmet sich dem Schreiben. Als Redakteur ist er bei der Zeitung LE MATIN

² Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 18.

³ Vgl.: Ebd.: S. 20f.

⁴ Siepe, T. Hans: Abenteuer und Geheimnis. Untersuchungen zur Strukturen und Mythos des Populärromans bei Gaston Leroux. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Peter Lang Verlag, 1988. S. 28.

beschäftigt und wird durch seine Artikel aus verschiedenen Reportage-Reisen durch Europa, Asien und Afrika berühmt. Er berichtet unter anderem über den russisch-japanischen Krieg, die Unruhen in Marokko, die erste russische Revolution und über den Ausbruch des Vesuvs. Durch seine fesselnden, dramatischen und unterhaltsamen Enthüllungsartikel und Abenteuergeschichten gewann die Zeitung immer mehr an Popularität und Leroux selbst wurde immer bekannter.

Das erste Buch von Leroux „*La double vie de Theophraste Longuet*“ (*Das Doppelleben des T.L.*) erschien 1903, wurde in LE MATIN in Fortsetzungen abgedruckt und erlangte bei der mehr an Abenteuern interessierten Lesergruppe große Aufmerksamkeit.⁵ Seine erste Ehe mit Marie Lefranc dauerte nicht lange und endete mit der Scheidung. 1917 heiratet Leroux die in der Schweiz kennen gelernte Jeanne Cavette.

„Am Neujahrstag 1907 erscheint die Novelle „*Baiouchki baiou*“ in LE MATIN, und Antoine, der Direktor des Odéon-Theaters, inszeniert Leroux' erstes Theaterstück „*La Maison des juges*“, das Ende Januar uraufgeführt wird, aber keinen besonderen Erfolg hat.“⁶ Im selben Jahr beschloss er, seinen Journalistenberuf aufzugeben, und wurde freier Schriftsteller. So entstand sein berühmtester Roman „*Le Mystère de la chambre jaune*“ (*Das Geheimnis des gelben Zimmers*), der den Charakter des Reporters/Detektivs Joseph Rouletabille einführt und der ihm einen grandiosen Erfolg einbrachte.⁷

„Leroux bewunderte zwei Pioniere des Kriminalromans, Edgar Allan Poe und Sir Arthur Conan Doyle, aber es war ihm klar, dass er seinem

⁵ Vgl. Perry, Georg; Weck, Peter: *Alles über das Phantom der Oper*, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 22.

⁶ Siepe, T. Hans: *Abenteuer und Geheimnis. Untersuchungen zur Strukturen und Mythos des Populärromans bei Gaston Leroux*. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Peter Lang Verlag, 1988. S. 37.

⁷ Vgl. Perry, Georg; Weck, Peter: *Alles über das Phantom der Oper*, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 22ff.

Detektiv ein noch komplizierteres Problem zu lösen geben musste als Sherlock Homes, sollte sein Held sich von den anderen unterscheiden.“⁸

Die Thematik, wie ein Mörder aus einem verschlossenen Zimmer flüchten konnte, wurde zur Inspiration vieler berühmter Autoren. Seinen Detektiven Rouletabille ließ Leroux noch in sieben weiteren Romanen auftreten.

„Leroux hat sich nach einem ersten, großen Erfolg ein besonderes Arbeitspensum auferlegt...denn im gleichen Jahr erscheint im März die Erzählung *L'Homme qui a vu le diable* (*Der Mann der den Teufel gesehen hat*) in JE SAIS TOUT, im September in L'ILLUSTRATION die Fortsetzung der Erlebnisse des Reporter-Detektivs Rouletabille *Le Parfum de la Dame en noir* (*Das Parfum der Dame in Schwarz*), im Oktober in LE MATIN... der Roman *Le Roi Mystère* (*König der Katakomben*), und am 18.Dezember wird ein mit Pierre Wolff gemeinsam verfaßtes Theaterstück *Le Lys* (*Die Lys*), das Emanzipations-bzw. Scheidungsprobleme behandelt, im Théâtre du Vaudeville uraufgeführt.“⁹

Neben weiteren Veröffentlichungen in den darauffolgenden Jahren, erscheint 1910 im Verlag Lafitte der Roman „*Le Fantôme de l'Opéra*“ (*Das Phantom der Oper*). Seine Popularität erlangte es erst später, durch die zahlreichen Verfilmungen und das Musical „*The phantom of opera*“ von Andrew Lloyd Webber.¹⁰

⁸ Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 22.

⁹ Siepe, T. Hans: Abenteuer und Geheimnis. Untersuchungen zur Strukturen und Mythoen des Populärromans bei Gaston Leroux. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Peter Lang Verlag, 1988. S. 39.

¹⁰ Vgl.:Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 22.

„Im April 1913 beginnt LE MATIN mit der Publikation der ersten Chéri-Bibi Abenteuer, welche den 1919 und 1925 fortgesetzten Chéri-Bibi Zyklus eröffnen.“¹¹ Gemeinsam mit dem französischen Schauspieler und Filmregisseur René Navarre gründete Leroux 1919, ein eigenes Filmunternehmen, die „Société des Ciné-Romans“ in Nizza und später in Paris. Seine eigene Tochter Madeleine, die Schauspielerin war, spielte in einigen Produktionen mit.¹² Im Laufe seines Lebens schrieb Gaston Leroux zahlreiche Werke für diverse Zeitungen, Theater sowie Film-und Fernsehproduktionen.

¹¹ Ebd. S. 41.

¹² Vgl. Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 23.

3.2 Die Entstehungsgeschichte zum Roman

Der Roman „*Le fantôme de l'opéra*“ in Deutsch „*Das Phantom der Oper*“, wurde von dem französischen Journalisten und Schriftsteller Gaston Leroux geschrieben und 1910 veröffentlicht. Sein Roman erlangte zu Anfangs keine große Aufmerksamkeit. Erst durch die erfolgreiche Stummfilm-Adaption von Rupert Julian, 1925 erlangte Leroux's Originalgeschichte auch bei den Lesern an Popularität.¹³ Mit Andrew Lloyd Webbers 1986 entstandenen Musicaladaption wurde „*The phantom of the opera*“ unsterblich.

Der Roman gehört zu der Gattung der so genannten Kriminal- und Detektivgeschichten. „Man kann jeden Kriminalroman auf den Kopf stellen und ihn als Detektivroman erzählen, und man kann umgekehrt jeden Detektivroman auf die Füße stellen und damit den ihm zugrunde liegenden Kriminalroman herstellen.“¹⁴ Gleichzeitig beinhaltet die Erzählung eine spannende Dreiecks-Liebesgeschichte.

In diesem Roman wird sowohl die Geschichte eines Verbrechens, das charakteristisch für den Kriminalroman ist, als auch dessen Aufklärung, das wiederum ein Charakteristikum des Detektivromans ist, erzählt. Es ist eine spannende Schauergeschichte, in der das Bekannte geheimnisvoll und die Heimat unheimlich werden und in der der lichten Oberwelt eine dunkle Unterwelt zugeordnet wird.¹⁵

Der Erzähler ist Leroux selbst, der jedoch im Laufe der Erzählung von den Berichten und Aufzeichnungen der Beteiligten abgelöst wird.

¹³ Vgl.: Ebd. S. 22.

¹⁴ Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans. In: Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. München: Fink Verlag, 1998. S. 53.

¹⁵ Vgl. Ebd. S. 135.

Er berichtet von mysteriösen Geschehnissen, die sich in der Pariser Oper abgespielt haben.

Leroux beschwört immer wieder, dass das von ihm Erzählte auf Tatsachen beruhe und bedankt sich in seinem Prolog bei all seinen Mithelfern aus dem Roman, ohne die er die Geschichte der „reinen Liebe und des entsetzlichen Grauens“¹⁶ nie erzählen hätte können.

„Aber der intellektuelle Genuss kommt zustande bei der Denkaufgabe, die der Kriminalroman dem Leser stellt. Zunächst bekommt die Beobachtungsgabe ein Feld, auf dem sie spielen kann. Aus den Deformierungen der Szenerie wird der Vorgang aufgebaut, der sich abgespielt hat; aus dem Schlachtfeld wird die Schlacht rekonstruiert.“¹⁷

Der Leser wird selbst zum Detektiv, indem er sich durch die gesammelten Materialien, welche die Geschichte rund um das Phantom erzählen, forschet. Die Verwirrungen und Gerüchte rund um das Phantom erinnern die Leser an Grusel- und Gespenstergeschichten. Jeder spricht von dem Phantom der Oper, keiner weiß jedoch, wer oder was sich dahinter verbirgt. Erst im Zuge der Erzählung bekommt das Phantom einen Eigennamen und nimmt zunehmend Gestalt an.

Sein Gesang wird als so himmlisch beschrieben, dass es sich hier nur um ein Wesen des Himmels handeln kann, welches jedoch Christine zwingt es zu lieben.

Einerseits bekommt man als Leser den Eindruck, das Phantom sei abscheulich, böse und zu grauenhaften Taten bereit, andererseits erfährt man von einem liebenden Wesen, welches wundervoll singen kann und tief in seinem Herzen nur den Wunsch hat, ebenfalls geliebt zu werden.

¹⁶ Leroux, Gaston: Das Phantom der Oper. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2010. S. 10.

¹⁷ Brecht, Bertolt: Über die Popularität des Kriminalromans. In: Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. München: Fink Verlag, 1998. S. 35.

Genau dieses bekannte Märchenmotiv wie in „*Die Schöne und das Biest*“, in dem ein abscheuliches Monster darauf wartet, durch die Liebe einer Frau erlöst zu werden, trägt zur Wirkung des Stoffes bei.¹⁸

Die Inspiration zu seinem Roman fand Leroux während einer Führung durch die Pariser Oper.

„In diesen labyrinthartigen Kellern und am mysteriösen unterirdischen See, der nur dann durch ein Eisengitter im Fußboden zu sehen war, wenn eine Fackel die Finsternis erhellte, herrschte eine Atmosphäre, die geradezu zum Fabulieren einlud.“¹⁹

Die Architektur der Pariser Oper wirkte auf Leroux so faszinierend, dass er diese für den Schauplatz seines Romans auswählte. Es ist ein bemerkenswertes, monumentales Bauwerk, welches 2531 Eingänge, die mit 7593 Schlüsseln geöffnet werden; über zehn Kilometer langen unterirdischen Gängen, siebzehn Stockwerken und einem Zuschauerraum mit 2156 Besucherplätzen.²⁰ Diese Tatsache, dass es keine Fiktion sondern die bekannte Opéra Garnier, nach ihrem Erbauer Charles Garnier benannt, ist, lässt ein Stück Realismus entstehen und verleiht dem Roman noch einen zusätzlichen Reiz.

Es gibt mehrere Parallelen zu anderen Ereignissen, die Leroux bei der Gestaltung seines Romans beeinflusst haben.

¹⁸ Vgl.: Müller, Ulrich: Andrew Lloyd Webbers Musicals. Ein musikalischer Werkführer, München: Beck, 2008. S. 65.

¹⁹ Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 23.

²⁰ Vgl.: Walsh, Michael: Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit, München: Piper, 1994. S. 329.

„Tief unter der Bühne, in der Dunkelheit des fünften Kellergeschosses, legte man einen künstlichen See an und nutzte das Wasser zum Betreiben der Bühnenhydraulik. Der See existiert bis auf den heutigen Tag, obwohl er nicht mehr für seinen ursprünglichen Zweck genutzt wird.“²¹

Dieser unterirdische See wurde in der Erzählung zu einer von zwei Möglichkeiten, durch die man in die Wohnung des Phantoms gelangen konnte. Leroux bezieht ebenfalls den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/1871 in seine Erzählung mit ein, der tatsächlich Schuld an den Bauverzögerungen der Oper war.²² „...denn Erik war einer der ersten Bauunternehmer Philippe Garniers, des Architekten der Oper, und er hatte heimlich ganz allein weitergeschuftet, als die Arbeiten während des Krieges, der Belagerung von Paris und der Kommune offiziell eingestellt worden waren.“²³ Interessant ist, dass Leroux den Vornamen des Bauunternehmers Charles Garnier auf Philippe änderte, jedoch den Nachnamen unverändert ließ.²⁴

„Er fand, dass die vierzehn Jahre währende Bauperiode der Oper einer geschickt charakterisierten Person mit architektonischen Kenntnissen Zeit und Gelegenheit bot, innerhalb dieser komplexen Bienenwabe aus Kammern und Fluren aller Arten von nur ihr bekannten geheimen Gängen zu schaffen.“²⁵

²¹ Ebd. S. 8.

²² Vgl.: Ebd.

²³ Leroux, Gaston: Das Phantom der Oper. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2010. S. 280.

²⁴ Vgl.: Ebd.

²⁵ Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 24.

So entstand Leroux's Hauptcharakter Erik, der durch sein entstelltes Gesicht und sein mysteriöses Benehmen in der Oper von allen nur als das Phantom bezeichnet wird. Versehen hat er seinen Erik mit einer Leidenschaft für Musik und einem raffinierten Wissen über Technik und Architektur durch seinen erlernten Beruf in diesem Bereich.²⁶ Angeblich soll Erik tatsächlich existiert haben oder zumindest an eine reale Person aus der Oper angelehnt sein. Diese Information erhielt Sandra Andrés Belenguer eine Schriftstellerin der Jugendliteratur in ihrem Interview mit Leroux's Enkelin Veronique:

„ Sandra – Do you believe that someone did exist in truth at the Opera Garnier cellars?

Veronique - Yes, of course! My great grandfather was journalist and he based his novel in a real fact. There truly was a man in the Opera cellars, with a deformed face...

Yes, it's true, with no doubt.“²⁷

Ebenfalls zu den Einflüssen auf die Gestaltung des Romans ist der Unglücksfall des herunterfallenden Kronleuchters der auf Tatsachen beruht.

„Am 20.Mai 1896 fiel ein Gegengewicht – nicht der sieben Tonnen schwere, mit 400 Birnen bestückte Kronleuchter selbst, ... um genau 20.57 Uhr herab und erschlug eine 56 jährige Concierge aus der Rue Rochechouart namens Madame Chomette.“²⁸

²⁶ Vgl.: Leroux, Gaston: Das Phantom der Oper. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2010. S. 280.

²⁷ Ladyghost Web: Leroux's great granddaughter interview. In: <http://www.ladyghost.com/veronique.html> (12.11.2012)

²⁸ Walsh, Michael: Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit, München: Piper, 1994. S. 346.

Der Autor baute diese Schreckensszenen geschickt in seine Erzählung ein und vermittelt somit dem Leser, zu welchen Grauentaten sein Phantom fähig ist, wenn man seinen Forderungen nicht nachgeht.

Leroux hat sich somit für die Gestaltung seines Romans von mehreren Ereignissen rund um die Oper Garnier inspirieren lassen, sei es durch die Architektur des Opernhauses und der damit verbundenen Baugeschichte oder durch die Vorfälle und Atmosphäre im Inneren des Hauses.



Abb. 1.: Der Umschlag der ersten Romanaufgabe von Leroux's ,Le Fantôme de l'Opéra'
In: Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 25.

3.2.1 Der Inhalt

Firmin Richard und Armand Moncharmin²⁹ übernehmen in den 1880er Jahren die Leitung der Pariser Oper und halten die Gerüchte über die Existenz eines Gespenstes, das für Angst und Schauer sorgt, für Unsinn. Die neuen Direktoren erfahren von ihren Vorgängern von dem Phantom der Oper, das monatlich 20.000 Franc und lebenslang die Loge 5 zum persönlichen Gebrauch von ihnen erhalten hat.

Per Brief an die neue Leitung fordert das Phantom zusätzlich, dass die Sängerin Christine Daaé die Rolle der Margarete in Charles Gounods „Faust“ singt und nicht Carlotta, die Primadonna des Hauses.

Die Direktoren halten die Anweisungen für einen bösen Scherz ihrer Vorgänger und ignorieren diese.

Doch als man während einer großen Gala die Leiche des Bühnenarbeiters Joseph Buquet findet und Tage später ein Pferd aus den operneigenen Stallungen verschwindet und nicht zu allerletzt ein riesiger Kronleuchter von der Decke in den Zuschauerraum stürzt und eine Concierge tötet, gibt es für die Direktoren keine Zweifel mehr: das Phantom der Oper existiert.

Währenddessen versucht das Phantom, das Herz der wunderschönen Sängerin Christine Daaé mit allen Mitteln zu gewinnen. Es versteckt sein wahres Gesicht hinter einer Maske und gibt sich für die Sängerin als „Engel der Musik“ aus. Mit seinem göttlichen Gesang gelingt es ihm, Christine zu verzaubern und in die Tiefen der Oper zu entführen.

Raoul Vicomte de Chagny, der Sohn einer französischen Adelsfamilie, hat Christine, die er schon seit Kindesalter kennt, nach mehreren Jahren während der Gala auf der Bühne gesehen und sich erneut in sie verliebt. Er hat ebenfalls das Treiben des Phantoms mitbekommen und möchte seine Herzallerliebste vor diesem Monster retten. Während der Suche nach ihr erzählt ihm Christines

²⁹ Anmerkung: Zwischen 1875 – 1912 auch „the golden age of opera“ genannt, dominierten zwei Komponisten, Charles Francois Gounod und Jules Massenet, die Bühne im Opernhaus „Palais Garnier“. Gounods „Faust“ wurde tatsächlich zu dieser Zeit im Opernhaus aufgeführt. In: <http://visitepalaisgarnier.fr/en/age-gounod-and-massenet-1875-1912>(17.01.2015)

Ziehmutter, dass ihre Tochter von einem guten Geist der Musik besucht worden wäre, der Vater versprach ihr, diesen vor seinem Tod zu senden. Ebenfalls erfährt Raoul, dass Christine in einer Kutsche in männlicher Begleitung gesichtet wurde.

Dem Verzweifeln nahe, seine Geliebte nicht mehr zu finden, entdeckt Raoul einen Brief von Christine, in dem sie ihn bittet, zum Maskenball - verkleidet als Domino - zu erscheinen.

Während des Maskenballs, an dem das Phantom verkleidet als „Roter Tod“ ebenfalls teilnimmt, gesteht Christine Raoul ihre Liebe zu ihm, im Gegenzug und als Beweis seiner Liebe zu ihr bittet sie ihn, sich vom Phantom fernzuhalten.

Kurz darauf, versteckt hinter einem Vorhang in Christines Garderobe, erfährt Raoul den Namen des Phantoms und beobachtet ihr gemeinsames, mysteriöses Verschwinden hinter einem Spiegel.

Das Phantom führt Christine in seine Wohnung in den Tiefen der Oper. Unter der Bedingung sie müsse selbstständig zu ihm zurückkehren, gewährt er Christine für einige Tage ihre Freiheit.

Als Raoul am nächsten Tag einen goldenen Ring an Christines Finger entdeckt, enthüllt er ihr sein Geheimnis und wirft ihr den Namen des Phantoms „Erik“ vor. Aus Angst vor dem Namen und dem grauenhaften Geheimnis dahinter fleht Christine Raoul an, den Namen nie wieder auszusprechen.

Da Raoul in einem Monat auf eine Polarexpedition gehen soll, verlobt sich Christine sogar mit ihm, mit dem Gedanken, ihn ohnehin nie heiraten zu können. Beide verbringen viel Zeit mit einander, jedoch immer mit Bedacht. Schließlich erzählt Christine Raoul ihr Geheimnis, von dem „Engel der Musik“ der sie unterrichtet hat und sich in Wirklichkeit als ein seltsamer Mann mit Maske, namens Erik enthüllte.

Die ganze Zeit über arbeitet Erik an seinem Meisterwerk „Don Juan“. Während Christines nächsten Aufenthalts in Eriks Wohnung gesteht er seine Liebe zu ihr. Aus nicht mehr aufzuhaltender Neugier, was sich hinter Eriks Maske verbirgt, gelingt es Christine, ihn zu demaskieren. Sie gibt einen schrecklichen Schrei des Entsetzens von sich.

„Seine Augen liegen so tief, dass man die starren Pupillen kaum erkennen kann. Eigentlich sieht man nur zwei große schwarze Löcher wie in einem Totenschädel. Seine Haut, die sich wie ein Trommelfell über das Knochengerüst spannt, ist nicht weiß, sondern schmutziggelb; die Andeutung seiner Nase ist im Profil unsichtbar, ja die Abwesenheit der Nase bietet einen fürchterlichen Anblick.“³⁰

Nachdem sich Christine wieder gesammelt und Erik überzeugend vorgespielt hat, dass sie keine Angst mehr vor ihm hätte, lässt er sie erneut gehen.

Auf dem Dach der Oper beschließen Christine und Raoul, gemeinsam nach ihrem nächsten Gesangsauftritt zu fliehen.

Doch bei ihrer letzten Opernaufführung wird Christine auf offener Bühne entführt.

Nun ist Raoul auf den „Perser“ angewiesen, der sich auch als ein ehemaliger Bekannter des Phantoms herausstellt und ein Kenner der labyrinthartigen Gewölbe der Oper ist. So gelingt es dem Perser, ihn und Raoul zu Eriks Räumlichkeiten zu führen. Jedoch geraten sie anstatt in die Wohnung, in eine Art Spiegelkabinett-Folterkammer, die mit unterschiedlichen Wahrnehmungstäuschungen und Sinnesfolter beide zu einem fürchterlichen Kampf ums Überleben fordert.

Direkt neben der Folterkammer liegt das Zimmer in dem Christine gefangen gehalten wird. Nachdem Erik beide Eindringlinge in seiner Folterkammer entdeckt, stellt er Christine vor die Wahl. Er zeigt ihr einen kleinen Bronzeschlüssel, der zwei Kästchen öffnet, und sagt „schau her...in einem findest du einen Skorpion, im anderen eine Heuschrecke, beide naturgetreu in japanischer Bronze nachgebildet. Es sind die Tiere, die ja oder nein sagen!“³¹ Entscheidet sich Christine für den Skorpion, so beschließt sie Erik zu heiraten.

³⁰ Leroux, Gaston: Das Phantom der Oper. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2010. S. 13.

³¹ Ebd. S. 316.

Dreht sie jedoch an der Heuschrecke, entscheidet sie sich gegen Erik und die ganze Oper wird mit ihren Besuchern in die Luft gesprengt.

Christine steckt den Schlüssel in den Skorpion hinein und rettet durch ihre Aufopferung somit auch das Leben von ihrem Geliebten und dem Perser.

Als Erik seine zukünftige Frau auf die Stirn küsst und bemerkt, dass sie nicht erschrocken oder angewidert zurückweicht, ist er so überwältigt von diesem Gefühl, dass er auf die Knie fällt und ihre Füße voll Dankbarkeit küsst. Weinend und am Boden kniend lässt er seine Maske fallen.

Christine, die wie eine tote Braut weinend über ihm steht, greift nach Eriks Hand und sagt voller Mitleid „Armer unglücklicher Erik!“³².

Als Erik seinen Verlobungsring an ihrer Hand entdeckt, übergibt er ihn ihr als Hochzeitsgeschenk für Raoul und sie.

Durch Christines Aufopferung, entdeckt Erik, wie sehr sie ihren Raoul liebt und lässt sie, mit der Bitte seinen eigenen Leichnam mit dem Ring zu begraben, gehen.

Christine küsst Erik, der noch nie in seinem Leben einen Kuss bekommen hat, auf die Stirn und verlässt ihn.

Raoul und Christine verschwinden glücklich vereint mit einem Zug nach Norden. „Drei Wochen später erschien in >L'Epoque< folgende Todesanzeige: ERIK IST TOT.“³³

³² Ebd. S. 333.

³³ Ebd. S. 334.

3.2.2 Der Aufbau

„Das Phantom der Oper hat wirklich existiert. Es handelte sich nicht, wie man lange Zeit annahm, um eine Erfindung der Sänger und Sängerinnen, nicht um einen Aberglauben der Direktoren, auch nicht um ein Hirngespinnst der überspannten Dämchen vom Corps de ballet oder ihrer Mütter, der Logenschließerinnen, der Garderobenfrauen und der Concierge.“³⁴

Mit dieser Behauptung beginnt Leroux's Prolog in seinem Roman „*Le fantôme de l'opéra*“ und erzählt dem Leser, wie er die Beweise für die Existenz des Phantoms und dieser mehr als dreißig Jahre alten Geschichte erforscht und gefunden hat.

Der Autor selbst unterhält den Leser durch seine eigene spannende Detektivarbeit.

Er sprach mit denen, die sich noch immer an die Ereignisse um die Entführung einer jungen Sängerin Christine Daaé, an das Verschwinden des Vicomte de Chagny und an den Tod seines älteren Bruders, des Grafen Philippe, dessen Leiche am Steilufer des Sees unter der Oper gefunden wurde, erinnerten.

„Es wäre eine Unterlassungssünde, an der Schwelle dieser schaurigen und doch wahren Geschichte nicht auch der heutigen Operndirektion zu danken, die meine Nachforschungen aufs freundlichste förderte, vor allem Monsieur Message, ...“³⁵

³⁴ Ebd. S. 5.

³⁵ Ebd. S. 10. Anmerkung: André Messager fungierte tatsächlich zwischen 1908-1914 als Operndirektor in der Pariser Oper „Palais Garnier“. Unter: <http://visitepalaisgarnier.fr/en/andre-messager-and-leimistin-broussan-1908-1914>(17.01.2015).

Weiteres las er die Dokumente und Berichte und traf durch Zufall durch den Untersuchungsrichter auf den rätselhaften Zeugen, der nur als „Der Perser“ bekannt ist.

Der Perser ist Leroux's bedeutendster Zeuge in diesem mysteriösen Fall. Leroux berichtet, wie er ihn in seiner Wohnung in der Rue de Rivoli aufsuchte, wo er auch schon damals wohnte und auch fünf Monate nach seinem Besuch verstarb. Der Perser erzählte ihm alles, was er über das Phantom wusste und übergab ihm die übergebliebenen Briefe von Christine Daaé, die er auf ihre Echtheit persönlich mit Daaés Handschrift überprüfte.

Leroux bedankt sich in seinem Prolog bei allen Mithelfern ohne die er die Geschichte der „reinen Liebe und entsetzlichen Grauens“³⁶ nie erzählen hätte können. „So kann er die Grenzen zwischen Realität und Phantasie verwischen und eine Art dokumentarischen Roman schaffen, in dem reale Personen in einer realen Umwelt die Handlung einer Geschichte ausfüllen.“³⁷

Nach dem Prolog beginnt die eigentliche Haupthandlung des Romans, die um 1881 stattfindet.

³⁶ Leroux, Gaston: Das Phantom der Oper. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2010. S. 10.

³⁷ Ziegenbalg, Ute: Das Phantom der Oper. Ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Herdecke: Scheffler Verlag, 1994. S. 254.

3.2.3 Die Gliederung

Insgesamt beinhaltet das Buch „Le fantôme de l'opéra“ 27 Kapitel.

Mit dem 1.Kapitel *Ist es das Phantom?* beginnt die Handlung und kehrt zum Zeitpunkt der Geschehnisse dreißig Jahre zurück.

Das erste Kapitel ist ein sehr Wichtiges, denn es beinhaltet den Handlungsstrang, der sich mit den Geschehnissen der Oper befasst. In diesem Kapitel wird auf die drei Protagonisten nicht unmittelbar eingegangen, lediglich die Geschehnisse rund um das Phantom werden thematisiert.

Es werden zwei Begebenheiten durch die Balletttänzerinnen angeführt von der kleinen Meg Giry, der Tochter der Logenschließerin, erwähnt. Beide sind als Rückblenden zu bezeichnen. Die Ballettmädchen berichten über die Begebenheiten zwischen dem Bühnenmeister Buquet, dem Gesangsmeister Gabriel und dem Phantom. Hier wird dem Leser ein erster Eindruck des ungeheuerlichen Aussehens des Phantoms vermittelt.

Weiteres wird von einem Erlebnis des Feuerwehrmannes berichtet, dabei handelt es sich ebenfalls um eine Rückblende, welche jedoch erst in den weiteren Kapiteln aufgeklärt wird.

Somit beinhaltet das erste Kapitel auch zukunftsweisende Informationen.

Die Relevanteste beschreibt die Einführung der bedeutenden Loge 5, die dem Leser aber erst später bewusst wird. Der Schauplatz der Handlung dieses Kapitels ist die Garderobe der Prima Ballerina Surelli.

Das 2.Kapitel *Die neue Margarete* ist eine Fortsetzung der Geschehnisse des Abends, das weiterhin durch Rückblenden erzählt wird.

Hier wird das erste Zusammentreffen von Christine Daaé mit Raoul Vicomte de Chagny erzählt. Christine, eine junge Sängerin, ist für die erkrankte Diva Carlotta bei der Galavorstellung eingesprungen und wurde unter anderem von Raoul und seinem älteren Bruder Philippe gefeiert. Als beide Männer sich hinter die Bühne begeben, sehen sie die in Ohnmacht gefallene Christine.

Als sie wieder zu sich kommt, versucht Raoul sie an eine Begebenheit aus ihrer Kindheit zu erinnern, jedoch unterbricht Christine die Konversation und begibt sich in ihre Garderobe. Raoul findet ihr Verhalten äußerst merkwürdig und folgt Christine. Dort hört er, wie eine Männerstimme herrisch sagt, „Christine, du mußt mich lieben!“³⁸.

Als Christine die Garderobe verlässt, betritt Raoul diese und bemerkt voller Verwunderung, dass der Raum leer ist.

Im 3. und 4. Kapitel *Die Loge Nr.5* erscheint das Phantom und wird mit der bisherigen Handlung verknüpft. Zunächst werden die beiden neuen Direktoren, Armand Moncharmin und Firmin Richard beschrieben und anschließend übergibt Leroux die Erzählung weiter an Moncharmin und schafft so eine neue Erzählfigur.

Durch seine umfangreichen Memoiren berichtet Moncharmin von den Forderungen und Verhaltenswünschen des Phantoms, mitunter die monatliche Zahlung von 20.000 Francs, die dazu führten, dass die zwei Direktoren Debienne und Poligny ihren Posten aufgegeben haben.

Die Berichte weisen auf die Relevanz der Loge Nr.5 hin. Diese muss - laut Forderungsbrief des Phantoms.- zur Gänze zu seiner Verfügung stehen und darf somit niemals an jemand anderen vermietet werden.

Da die neuen Direktoren die Briefe mit den Warnungen und Forderungen für Abschiedswitze ihrer Vorgänger halten und diese nicht befolgen, kommt es in der Folge zu unerklärlichen Geschehnissen.

Für den Leser sind die Signaturen auf den gesendeten Forderungsbriefen die ersten Anzeichen einer geheimen Identität.

Das 5.Kapitel ist eine Fortsetzung der bisherigen Geschehnisse um die Loge Nr.5 und den Ereignissen im Direktionsbüro. In diesem Kapitel gibt es mehrere Erzählstimmen, die untereinander wechseln.

³⁸ Leroux, Gaston: Das Phantom der Oper. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2010. S. 33.

Der Erzählerwechsel findet zwischen den Operndirektoren, dem Saalordner und der Logenschließerin Madame Giry statt.

Die Logenschließerin wird in die Handlung eingeführt und berichtet über ihre sonderbaren Begegnungen mit dem Phantom. Da die Direktoren Madame Giry wegen ihrer sonderbaren Erzählungen für verrückt halten, entlassen sie sie gemeinsam mit dem Saalordner.

Im 6.Kapitel *Die Zaubergeige* bezieht Leroux Christine wieder in die Handlung mit ein. Dieses Kapitel ist eine Art Rückblende in Raouls und Christines Kindheit.

Der Erzähler berichtet über die Jugend der Sängerin, ihren Vater, der einer der besten Violinisten Frankreichs gewesen sein soll und dem jungen Raoul. Die damalige Verbundenheit der Beiden erläutert die Beziehung zwischen Christine und Raoul, die jetzt von neuem fortzulaufen beginnt.

Der Schauplatz ist das Grab von Christines Vater am Friedhof in Peros. Dort verfallen beide, ausgelöst durch den Klang einer Violine, in eine Art Trance. Raoul erblickt später einen schattenartigen Mann mit einem totenkopfähnlichen Gesicht, welches der Beschreibung des Bühnenmeister Buquet noch vor seinem Tod, gleicht.

Das Kapitel endet mit einem rückblickenden Polizeiprotokoll welches in den Handlungsstrang zwischen Raoul und Christine zurückführt. Dieses wird von Raoul Vicomte de Chagny erzählt.

Das 7.Kapitel *Ein Besuch in Loge Nr.5* führt die Leser wieder in die Geschehnisse der Oper ein. Der Autor zitiert aus Moncharmins Aufzeichnungen.

Der Schauplatz ist die berühmte Loge Nr.5, in der die beiden Direktoren eine schattenhafte Gestalt sehen, jedoch niemanden finden.

Das 8. Kapitel trägt den Titel *In dem Firmin Richard und Armand Moncharmin die Kühnheit haben, >Faust< in einem >>verwünschten<< Saal aufführen zu lassen, was eine Katastrophe zur Folge hat.*

Der Erzähler setzt die Handlung fort und es gibt einen zusätzlichen Ortswechsel vom Direktorenbüro in die Wohnung der Diva Carlotta.

Die Ereignisse der Handlung bedienen sich beider Orte. Die Diva wird vom Phantom per Brief für krank erklärt, hält sich jedoch nicht an seine Anweisungen und tritt bei der Faust-Aufführung trotzdem auf.

Währenddessen belegen die Direktoren die Loge Nr.5 und bemerken in den ersten beiden Akten nichts Besonderes. Doch nach der Pause liegen plötzlich eine Schachtel Pralinen und ein Opernglas auf der Logenbrüstung. Moncharmin und Richard sehen zwar Niemanden, spüren aber deutlich die Anwesenheit einer dritten Person.

Nun folgt ein seltsames Ereignis nach dem Anderen.

Zunächst verliert Carlotta auf der Bühne ihre Stimme und es kommt nur mehr ein Quaken aus ihrem Mund.

Dann hören beide Direktoren in ihren rechten Ohren deutlich die Stimme des Phantoms, die sagt: „Heute Abend hält nicht einmal der Lüster ihren Gesang aus!“³⁹ Im selben Augenblick löst sich der riesige Kronleuchter von der Saaldecke, stürzt in den Zuschauerraum und tötet dabei eine Concierge. In diesem Kapitel bekommt der Leser die Macht des Phantoms zu spüren.

Das 9.Kapitel beinhaltet abgesehen vom weiteren Verlauf der Handlung einen zukunftsweisenden Aspekt.

Der Erzähler informiert den Leser über die bevorstehende Entführung Christines.

Weiter wird die Liebesgeschichte von Christine und Raoul in die Handlung mit eingebunden und im darauf folgenden 10.Kapitel *Auf dem Maskenball* weitergeführt.

Die Schauplätze sind der Maskenball in der Oper und Christines Garderobe, in der Raoul versteckt miterlebt, wie Christine von einer Stimme magisch angezogen wird und ihr durch den Spiegel folgt.

³⁹ Ebd. S. 107.

Dieses Kapitel endet mit der Frage >>Wer ist Erik? <<, die sich Raoul nach dem Maskenball stellt.

Die ergreifende Liebesbeziehung zwischen Raoul und Christine wird in den darauf folgenden Kapiteln 11. *Sie müssen den Namen der >>Männerstimme<< vergessen*, 12. *Über den Falltüren* und 13. *Apollos Leier* weitergeführt.

Nun erfährt der Leser durch Christines Geständnisse diverse Details über das Phantom der Oper, welches den Eigennamen Erik trägt, von ihrer ersten Entführung durch das Phantom, von den Ekstasen, in die seine Musik sie und alle anderen, die sie hören, versetzt und der einzelnen Räume der Wohnung in den Untergeschossen der Oper.

Der Erzählwechsel findet zwischen Christine, Raoul und dem Autor statt. Durch diese drei Kapitel erfährt der Leser auf spannende und abwechslungsreiche Erzählweise, wie wichtig Eriks Rolle in Christines Leben ist.

Die problematische Beziehung, die sich zwischen den beiden entwickelt hat, wird an dieser Stelle in die Gesamthandlung eingefügt.

Im Anschluss an Christines Erzählungen wird die Handlung zwischen den beiden Liebenden auf dem Dach der Oper fortgeführt.

Im 14. Kapitel *Ein Meisterstreich des Falltürfachmanns* wird die erste direkte Begegnung zwischen Raoul und Erik beschrieben.

Der Schauplatz ist Raouls Wohnung, in der er im Bett liegt, und auf dem Balkon glühend rote Augen sieht. Nachdem er auf diese schießt, bleibt außer einem Loch in der Scheibe und etwas Blut nichts übrig. Der Graf ist beruhigt durch die Tatsache, dass das Phantom ebenfalls verletzbar ist.

Das Kapitel endet mit Christines berüchtigter Entführung durch das Phantom und wird in dem darauf folgenden Kapitel weitergeführt.

Hinzugefügt werden in Kapitel 15. *Die seltsame Rolle einer Sicherheitsnadel* die Dialoge sowohl von den beiden Direktoren als auch die des Verwalters und des Sekretärs der Direktoren.

Der Autor lenkt an dieser Stelle neben dem eigentlichen Handlungsstrang wieder dominierend die Aufmerksamkeit zu den Direktoren und deren Geschehnissen zurück.

Im 16. Kapitel *Christine! Christine!* werden durch das Zusammentreffen von Raoul mit den Untergebenen der Direktion beide Handlungsstränge - die Geschehnisse in der Oper und die Entführung Christines - miteinander verbunden und berichtet.

Im 17. Kapitel *Mama Girys erstaunliche Enthüllungen über ihre persönlichen Beziehungen zu dem Phantom der Oper* wird viel durch Rückblenden über das Phantom und die Geschehnisse in der Oper berichtet.

Der Autor berichtet dem Leser über die ungewöhnlichen Vorgänge und gibt Bescheid, dass den Forderungen des Phantoms, dem monatlichen Gehalt von 20.000 Francs, zwar ungewollt aber dennoch nachgegangen worden ist.

Wie der Titel es bereits verrät, erzählt Madame Girys ebenfalls in Rückblenden, von ihrer Beziehung zum Phantom.

Im anschließenden 18. Kapitel *Die seltsame Rolle einer Sicherheitsnadel* werden die Ereignisse rund um die Oper und Christines Entführung wieder aufgenommen und im 19. Kapitel *Polizeikommissar, Vicomte und Perser* fortgesetzt. Das Phantom holte sich das Geld, trotz des Versuchs der Direktoren es mit Hilfe einer Sicherheitsnadel auszutricksen.

Das 19. Kapitel endet vor dem Direktionsbüro mit dem Abschlusssatz „Ich bin der Perser“⁴⁰.

Im darauf folgenden 20. Kapitel *Der Vicomte und der Perser*, wird der Perser als handelnde Person in die Erzählung mit eingebunden. Somit entsteht ein neuer Handlungsstrang, der vom Perser geformt wird und zunächst zwischen ihm und Raoul verläuft.

⁴⁰ Ebd. S. 234.

Die Suche nach Christine und Erik in den Untergeschossen der Oper beginnt.

Das 21.Kapitel *Im Unterbau der Oper* setzt die Handlung zwischen Raoul und dem Perser fort. Auf dem Weg in die dritte Versenkung, durch welche sie versuchen in Eriks Wohnung zu gelangen, begegnen beide den schlafenden Beleuchtern und einem Rattenfänger mit einem glühenden Gesicht. Leroux widmet sich in diesem Kapitel ebenfalls der Architektur der Oper und beschreibt die Fundamente des Hauses. Somit erfährt der Leser immer mehr über die labyrinthartigen Gewölbe der Oper und ihre Falltüren. Durch solch eine Falltür gelangen beide anstatt in die Wohnung des Phantoms in eine Folterkammer.

In den darauf folgenden Kapiteln übergibt der Autor dem Perser die Stimme, und die Erzählung wird durch die Aufzeichnungen des Persers fortgeführt. Im 22.Kapitel *Interessante und lehrreiche Leidenswege eines Persers im Unterbau der Oper* werden noch längere Zeitspannen in die Vergangenheit eingeführt. So berichtet der Perser durch seine Aufzeichnungen, über seine und Eriks Vergangenheit, die schon 30 Jahre zurückliegt und über eine Zeit in der er als Daroga in Mazenderan fungierte.

Die Erzählungen der eigentlichen Handlung werden im 23.Kapitel *In der Folterkammer* wieder aufgenommen und im 24.Kapitel *Die Foltern beginnen* weitergeführt.

Persers Aufzeichnungen über den weiteren Handlungsablauf und die Folter gehen ins 25.Kapitel *>>Fässer! Fässer! Wer hat Fässer zu verkaufen?<<* über und enden nach mehreren abenteuerlichen Ereignissen im 26.Kapitel *Skorpion oder Heuschrecke?*.

Der Perser beschreibt die aus Spiegeln bestehende Folterkammer und den eisernen Baum in der Ecke des Raumes. Dieser trägt einen extra zum Erhängen angebrachten eisernen Ast. Nachdem der Plan der Rettung durch Christine gescheitert ist und Erik die beiden Eindringlinge entdeckt, beginnt die Folter. Die Folterkammer wird hell und eine unerträgliche Hitze entsteht.

Durch die Spiegeleffekte wird der eiserne Baum zum Wald. Später wechselt die glühende Hitze in eine Nacht mit einem brüllenden Löwen. Beide finden keinen Ausgang aus diesem Spiegellabyrinth. Anschließend entsteht eine Sand- und Steinwüste mit einer Fata Morgana. Quälende Selbstmordgedanken entstehen bei den Gefangenen die von Durst und Erschöpfung gezeichnet sind.

Als der Perser durch einen am Boden liegenden Nagel eine Falltür öffnet, entdecken sie einen Raum voll mit Fässern, welche mit Schießpulver gefüllt sind. Die Kraft der Explosion reicht aus um die ganze Oper in die Luft zu sprengen.

Durch Christines Aufopferung, mit Erik ihr Leben zu teilen, gelangt durch Eriks Mechanismus das Wasser des unterirdischen Sees in die Folterkammer und überflutet die Fässer und beinahe auch die beiden Gefangenen. Hiermit enden die Aufzeichnungen des Persers.

Im 27. Kapitel *Ende der Liebesgeschichte des Phantoms* gibt es einen erneuten Erzählerwechsel. Zunächst erzählt der Autor selbst über seine Eindrücke über den Perser, den er persönlich in seiner Wohnung aufgesucht und dessen Aufzeichnungen bekommen hat.

Anschließend setzt Leroux die Erzählung mit dem Bericht über die Ereignisse fort. Durch die Verknüpfung aller bisherigen Handlungsstränge enden in diesem Kapitel beide Liebesgeschichten. Zum Einen die zwischen Raoul und Christine und zum Anderen, erfährt der Leser von Eriks schmerzhafter Liebe zu Christine. Rückblickend erfährt man durch Eriks Bericht von den letzten Ereignissen in seiner Wohnung. Die Geschichte endet mit Eriks Todesanzeige.

Der Roman wird durch den vom Autor erzählten Epilog beendet. Hier erklärt Leroux, dass der Perser die einzige Person ist, die die ganze Wahrheit kannte. Der Epilog ist rückblickend zu betrachten. Der Autor geht auf die bereits geschehenen Ereignisse noch einmal ein und erwähnt, wie der Perser ihm persönlich erzählt hat, dass Erik den alten Monsieur Poligny an der Nase

herumgeführt hat. Ein noch größerer Zeitsprung liegt in der Erzählung des Autors über Eriks Biographie.

An dieser Stelle erfährt der Leser von Eriks grauenhafter Kindheit mit der Maske. Wie er selbst als Sohn eines Bauunternehmers auf Jahrmärkten als Abnormität ausgestellt wurde und quer durch Europa und Asien reiste. Auf den Reisen entwickelte er sich zusätzlich zum Musiker, Bauchredner und Taschenspieler. Erst in Persien hatte er einen „normalen“ Beruf und wurde Architekt. Schließlich arbeitete er in Paris am Bau der Oper und baute sich in seiner Freizeit sein eigenes Versteck. So entstanden seine Wohnung tief unter der Oper und mehrere Geheimgänge, die nur er kannte.

Abschließend berichtet Leroux über seinen eigenen Fund in der Oper. „Es war ein Skelett, ich habe ihn nicht an der Hässlichkeit seines Schädels erkannt, denn alle Menschen sind hässlich, wenn sie schon so lange tot sind, sondern an dem goldenen Ring, den er trug und den ihm bestimmt Christine an den Finger gesteckt hat, ehe sie ihn – ihrem Versprechen gemäß – beerdigte.“⁴¹

⁴¹ Ebd. S. 344.

4 THE PHANTOM OF THE OPERA von 1925

4.1 Die Entstehungsgeschichte zum Stummfilm *The Phantom of the Opera*

1922 lernte Gaston Leroux in Paris Carl Laemmle, einen der einflussreichsten Filmpioniere der amerikanischen Filmgeschichte kennen. Carl Laemmle war das zehnte von dreizehn Kindern einer jüdischen Familie, die im Jahr 1884 aus Laupheim in Deutschland in die Vereinigten Staaten emigrierten.

Er machte einen rasanten Karriereaufstieg vom Kinobesitzer zum Filmverleiher und Produzenten bis Laemmle 1915 Universal City eröffnete, ein riesiges Filmstudiogelände auf einer ehemaligen Hühnerfarm in San Fernando Valley.

„Universal City, die erste Stadt der Welt, die nur darauf ausgelegt war, Filme zu produzieren, wurde zugleich ein sehr realer wie auch ein surrealer Ort. Die Stadt geriet zu einer Mischung aus Alt und Neu, aus Häuserfassaden und realen Gebäuden, aus Exotischem und Traditionellem – und schließlich war Universal City für Laemmle ein Symbol der Integration und Assimilation, ein neuer Ort, den er Heimat nennen konnte.“⁴²

Als die Vereinigten Staaten 1917 gegen das Deutsche Reich in den Krieg eintraten, produzierte Laemmle drei der bekanntesten anti-deutschen Propagandafilme der Vereinigten Staaten. „*The Kaiser, the Beast of Berlin*“ (1918); „*The Heart of Humanity*“ (1919) und „*The Sinking of Lusitania*“ (1919) und stellte sich mit seinem pragmatischen Patriotismus öffentlich auf die Seite der Vereinigten Staaten.⁴³

⁴² Mustea, Stanca Christina: Carl Laemmle. Der Mann, der Hollywood erfand. Hamburg: Osburg Verlag, 2013. S. 79.

⁴³ Vgl.: Ebd. S. 85ff.

Zu seinen wichtigsten Filmproduktionen zählen unter *anderem* „20000 Meilen unter dem Meer“, „Im Westen nichts Neues“, „Dracula“, „Show Boat“, „Frankensteins Braut“, „Der Glöckner von Notre Dame“, „Der Jazzkönig“, „Die Mumie“ und „Onkel Toms Hütte“. ⁴⁴

Wie schon zuvor erwähnt, besaß Leroux ein eigenes Filmunternehmen und war selber in dieser Branche tätig. Als er Leammles Interesse verspürte, gab er ihm eine Kopie von seinem Phantom der Oper. Offenbar war die Faszination von dem Mann mit der Maske sehr groß, denn Leammle sicherte sich sofort die Rechte zur Verfilmung des Romans und kaufte sie Leroux ab. So gelang das Phantom der Oper auf das 930 Quadratkilometer große Studiogelände und verließ Paris.

„According to legend, Laemmle stayed up that night reading the book, and by the time dawn broke was resolved to turn *Phantom of the Opera* into a Universal film. Less than two years later, rights had been acquired and production began.“⁴⁵

⁴⁴ Vgl.: Ebd. S. 86.

⁴⁵ Stacia: Stage 28: Phantom of the Opera (1925) and the Universal Backlot. In: <http://shebloggedbynight.com/2012/stage-28-phantom-of-the-opera-and-the-universal-backlot/> (23.09.2014)

4.1.1 Das Filmset

Zu dieser Zeit wurde bereits an der Verfilmung von Victor Hugos berühmter Romanvorlage „*The Hunchback of Notre Dame*“, im Universalstudio gearbeitet. In dem groß angelegtem Filmset, in dem sich eine Nachbildung der Pariser Notre Dame Kathedrale befand, wurde nachträglich das Opernhaus des Phantoms integriert.

„To create the life-size replica of the Opera House, Hall began construction on what is now known as Stage 28. Also constructed elsewhere on the Universal backlot were seven blocks of Parisian streets, and actual excavation for underground scenes was done in an area dubbed “Mount Laemmle.” The opera house, built five storeys high just as the original in Paris, sat on an iron “skeleton” used as the supporting structure for the set. The weight of not only the enormous opera house but hundreds of actors and crew and their equipment dictated a strong building, and the iron supports achieved that strength; it was the first Hollywood set of this kind, but certainly not the last.“⁴⁶

Zusätzlich wurde im Studio 28 der große Zuschauerraum der Oper originalgetreu nachgebaut. Die Bühne war über 120 Meter lang und fast 50 Meter breit, dazu erstreckte sie sich 25 Meter in die Höhe. Gefilmt wurde von einem benachbarten Hügel aus, durch geöffnete Tore in die Halle hinein.⁴⁷

„Für die fünf übereinander liegenden Ränge wurde erstmals in Hollywood eine in einen Betonsockel eingelassene Stahlkonstruktion errichtet. ... Für die Sequenzen, die am unterirdischen See und im Versteck des

⁴⁶ Stacia: Stage 28: Phantom of the Opera (1925) and the Universal Backlot. In: <http://shebloggedbynight.com/2012/stage-28-phantom-of-the-opera-and-the-universal-backlot/> (23.09.2014)

⁴⁷ Vgl.: Ramge, Ralf: Das Dokument des Grauens. Eine Chronik des Horrorfilms, o.O.: 2006, S. 301.

Phantoms der Oper spielen, wurde ein Tank unter dem Bühnenboden errichtet.“⁴⁸

Ebenso wurde die sich am Dach befindende Apollostatue maßstabsgetreu nachgebaut. Im nachgestellten Operninnenraum wurde ein acht Tonnen schweres Duplikat des pompösen Kronleuchters der Oper errichtet. Das Foyer mit der doppelten Freitreppe, welches den Raum für den Maskenball bildet, wurde sehr glorreich dargestellt und bemerkenswert im Film in Szene gesetzt.⁴⁹ Bis zum heutigen Tag können die Besucher diese bewunderungswürdige Filmkulisse im alten Studio 28 besichtigen.

„Durch all die Jahre wurde er für viele Filme benutzt, wann immer man einen großen Zuschauerraum benötigte, darunter auch in der >>Phantom<< - Verfilmung von 1943, in verschiedenen Deanna-Durbin-Filmen, in Roland Colmans >>A Double Life<< von 1948, das den Academy Award gewann, in Alfred Hitchcocks >>Der zerissene Vorhang<< von 1966 und in >>Der Clou<< (mit Robert Redford) von 1973.“⁵⁰

Dieser gewaltige Szenenaufbau lässt die Besucher in das alte Hollywood der Stummfilmzeit eintauchen.

Nach dem aufwendigen Bau des Zuschauerraums begannen die Dreharbeiten erst Mitte des Jahres 1924.

⁴⁸ Ziegenbalg, Ute: Das Phantom der Oper. Ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Herdecke: Scheffler Verlag, 1994. S. 91.

⁴⁹ Vgl.: Ramge, Ralf: Das Dokument des Grauens. Eine Chronik des Horrorfilms, o.O.: 2006, S. 301.

⁵⁰ Perry Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 42.

4.1.2 Das Produktionsteam und die Schauspieler

Der Star dieses Films ist „der Mann mit den 1000 Gesichtern“⁵¹ Lon Chaney, der ein Meister der Maske war und zu dem großen kommerziellen Erfolg 1925 führte.

Regie führte Rupert Julian „aber dem Vernehmen nach arbeitete auch Lon Chaney an der Inszenierung mit“⁵². Die Dreharbeiten verliefen allerdings nicht sehr harmonisch zwischen Chaney und Julian. Aufgrund vieler Diskrepanzen mussten meist Vermittler zwischen dem Schauspieler und dem Regisseur fungieren. „Julian would explain to me what he wanted Lon to do, and then I'd go over to Lon and tell him what Julian had said. Then Lon would say to tell him to 'go to hell.'“⁵³

Das Buch wurde von Raymond Schrock und Elliot J. Clawson geschrieben. Die Kameramänner waren Virgil Miller, Milton Bridenbecker und Charles Van Enger. Die Musik wurde von Gustav Hinrichs inszeniert und die Produktion unterlag Carl Leammle.⁵⁴

Weitere Darsteller waren Mary Philbin, eine einundzwanzigjährige ehemalige Schönheitskönigin, in der Rolle von Christine Daaé, Normann Kerry als Vicomte Raoul de Chagny, Arthur Edmund Carewe als Ledoux, der die geheimnisvolle Rolle Leroux's Perser ersetzte, Gibson Gowland als Simon Buquet, John

⁵¹ Dick, Rainer: Stars des Horrorfilms. München: Thomas Tilsner Verlag, 1996. S. 61.

⁵² Ebd. S. 65.

⁵³ Stacia: Stage 28: Phantom of the Opera (1925) and the Universal Backlot. In: <http://shebloggedbynight.com/2012/stage-28-phantom-of-the-opera-and-the-universal-backlot/> (23.09.2014)

⁵⁴ Vgl.: Das Phantom der Oper 1925 – IMDb. In: http://www.imdb.com/title/tt0016220/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast (23.09.2014)

Sainpolis als Comte Philip de Chagny, Snitz Edwards als Florine Papillon, Mary Fabian als Carlotta und Virginia Pearson als Carlotta's Mutter.

Die Dreharbeiten verliefen Leammle zu langsam, und da er mit der ersten ihm gezeigten Aufführung nicht zufrieden war, ersetzte er Julian durch den Action- und Komödienregisseur Edward Sedgwick.⁵⁵

„Die Reaktionen waren eindeutig: zu viel Schauer-Melodram, zuwenig Humor, zu wenig Romantisches und ein unglaubliches Ende (die Erlösung des Phantoms durch den Kuss der Heldin).“⁵⁶

Die letzte Szene zeigte in der ersten Fassung einen Mann der das Phantom tot neben seiner Orgel in seinem Gemach auffindet.



Abb. 2., „Promotional still of the original ending to Phantom, an ending shown only once at a January, 1925 premiere.“⁵⁷ Unter: Stacia: Stage 28: Phantom of the Opera (1925) and the Universal Backlot. In: <http://shebloggedbynight.com/2012/stage-28-phantom-of-the-opera-and-the-universal-backlot/> (23.09.2014)

⁵⁵ Vgl.: Perry Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 43.

⁵⁶ StummfilmMusiktage: Phantom of the Opera. In: http://www.stummfilmmusiktage.de/de/archive/movies/phantom_der_oper.php (22.10.2014)

⁵⁷ Stacia: Stage 28: Phantom of the Opera (1925) and the Universal Backlot. In: <http://shebloggedbynight.com/2012/stage-28-phantom-of-the-opera-and-the-universal-backlot/> (23.09.2014)

Sedgwick drehte zahlreiche neue Szenen und war zuständig für die am Schluss des Films gedrehten Massen- und Verfolgungsszenen.

Leider ging die Aufnahme von Julians Original Schlussszene verloren und wurde bis heute nicht mehr wieder gefunden.

Da Leammle mit der ersten Voraufführung in Los Angeles im Januar 1925 ebenfalls nicht zufrieden war, wurde dem Film eine Nebenhandlung hinzugefügt. Dies brachte jedoch ebenfalls nicht den Zuspruch, den man sich erwartet hatte, und führte dazu, dass nach der Premiere vom 26. April 1925 in San Francisco die zusätzlichen Materialien wieder entfernt und durch komische Szenen ersetzt wurden.

Diese neu bearbeitete Fassung führte in New York bei den Zuschauern zu Bestürzung und Aufruhr wegen der Sinnlosigkeit des Filminhalts, mit der Folge, dass die Komik im Film rasant entfernt und durch Untertitel, um die durch die Verarbeitung entstandenen Auffälligkeiten zu kaschieren, ersetzt wurde.⁵⁸

„It's true that there were a lot of edits and premieres before the film was released to the public, but Laemmle had reason to be picky. Not only did he want to create a massive spectacle, a film on an epic scale, but he also wanted a huge blockbuster hit. To that end, and with the memory of 1923's *Hunchback of Notre Dame*'s great success fresh in his mind, there was never any question that the sets for *Phantom* would be extravagant and well-publicized.”⁵⁹

⁵⁸ Vgl.: Perry Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 44.

⁵⁹ Stacia: Stage 28: Phantom of the Opera (1925) and the Universal Backlot. In: <http://shebloggedbynight.com/2012/stage-28-phantom-of-the-opera-and-the-universal-backlot/> (23.09.2014)

Vier Jahre später wurde der Film nachcoloriert. In Anbetracht dieser wechselhaften Produktionsgeschichte verblüfft es, dass der Film beim Publikum an so großer Popularität gewann.⁶⁰

Dieser Klassiker, der ein Meilenstein des Horrorgenres wurde, beeinflusste zahlreiche Darsteller und Filme und wurde zur Vorlage weiterer Film- und Musicaladaptionen.

⁶⁰ Vgl.: Perry Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 44.

4.1.3 Inhaltsangabe der Verfilmung von 1925

Ein Direktorenwechsel wird in der Pariser Oper, in der rätselhafte Dinge geschehen, vollzogen. Ein Bühnenmitarbeiter wurde erhängt aufgefunden, der gefeierten Sängerin Carlotta werden ihre Auftritte untersagt, ein Kronleuchter stürzt ins Publikum und die neuen Direktoren erhalten seltsame Forderungsbriefe unterschrieben vom Phantom.

Die verängstigten Ballettmädchen schleichen durch das Opernhaus und beunruhigen alle Mitarbeiter und das Ensemble mit ihrem Gerede über einen Schatten. Auch ein Bühnenarbeiter berichtet von einem Wesen mit fürchterlich entstelltem Gesicht. Carlottas Mutter protestiert bei den Direktoren gegen die seltsamen Anweisungen eines Phantoms, der per Brief ihre Tochter belästigt und ihre Abwesenheit von der Bühne fordert, um die junge Sängerin Christine Daaé auftreten zu lassen.

Als Carlotta erkrankt, springt für sie die bis dahin noch unbekannte Christine ein und erringt nach ihrer Faust-Aufführung die Sympathie des Publikums. Gefeiert wird sie auch von den beiden Grafen de Chagny, wobei der ältere Philippe de Chagny über die Gefühle seines jüngeren Bruders Raoul gegenüber Christine besorgt ist.

Philippe kennt die üblen Gerüchte über das Phantom, das sie mit seiner geheimnisvollen Stimme als Gesangslehrer unterrichtet. Es versteckt sich immer in ihrer Garderobe hinter dem Ankleidespiegel, wenn es mit Christine an ihrer Primadonna - Karriere übt.

Das Phantom ist in die junge Sängerin verliebt und bittet sie, mit ihm in sein Reich zu kommen. Zwischen Mitleid und Faszination hin und her gerissen willigt sie ein. Christine geht durch den Drehspiegel und folgt dem Phantom in die Unterwelt des Opernhauses bis in seine Wohnung.

Dort angekommen, gesteht Erik ihr seine Liebe und verbietet ihr jeglichen Kontakt zum Grafen Raoul.

Trotz aller Warnungen zieht ihm Christine am nächsten Morgen während Erik am Klavier spielt seine Maske vom Gesicht und erblickt seine schrecklich entstellte Visage. Sie wirkt wie gelähmt vor Angst und Schrecken. Trotz aller Befürchtungen entlässt er Christine wieder in die Freiheit.

Inzwischen haben die beiden Direktoren schon die Polizei eingeschaltet und erfahren, dass es sich bei Erik um einen aus der Anstalt ausgebrochenen Geisteskranken handelt, der sehr gefährlich ist.

Ebenfalls wird erfahren, dass Erik in der Folterkammer unter der Oper gefoltert worden ist und dies als Ursache für sein entstelltes Gesicht gilt.

Auf dem Maskenball treffen einander Christine und Raoul heimlich und flüchten auf das Dach der Oper. Christine berichtet von ihren Erlebnissen und fleht Raoul an, sie zu retten und mit ihr nach England zu flüchten.

Zeitgleich erscheint das Phantom als Roter Tod am Ball und belauscht versteckt hinter der Apollosäule die Pläne der Verliebten. Von einem Geräusch erschreckt verlassen die beiden das Dach und werden von einem Geheimpolizisten in einen sicheren Gang geschickt.

Bei Christines letzter Aufführung geschehen entsetzliche Ereignisse. Da Carlotta mit Hilfe ihrer Mutter trotz aller Drohungen auftritt und die Loge Nr. 5, die auf Anweisung des Phantoms immer leer sein sollte, von den beiden Direktoren gemietet ist, geschieht auf der Bühne ein Unglück nach dem anderen. Ein riesenhafter Kronleuchter reißt von der Decke und stürzt hinab. Währenddessen entführt Erik Christine in seine Unterwelt.

Der Geheimpolizist und Raoul versuchen Christine zu retten, gelangen jedoch in eine Folterkammer, von der aus sie die Anweisungen von Erik, der die Sängerin zwingt ihn zu heiraten, belauschen.

Während Erik durch ein Alarmsignal seine Wohnung verlässt, versuchen die beiden Gefangenen mit Christine Kontakt aufzunehmen.

In der Zwischenzeit ertrinkt Raouls Bruder, weil er zu weit vorgedrungen ist und Eriks Sicherungen ihn entlarvt haben. Als er wieder in seine Wohnung zurückkehrt, entdeckt er die beiden Gefangenen und lässt die Folter beginnen.

Er übergibt die Entscheidung, was als nächstes passieren soll, Christine. In einer Truhe zeigt er ihr zwei Mechanismen die ausgelöst werden können. Raoul und der Geheimpolizist entdecken inzwischen eine Kammer voll mit Fässern gefüllt mit Schießpulver.

Als Christine den Skorpion dreht, wird dieser Raum gemeinsam mit den Fässern und den Gefangenen überflutet. Kurz vor dem Ertrinken werden sie jedoch von Erik gerettet.

Inzwischen hat sich auch das Volk versammelt und auf die Jagd nach dem Phantom gemacht. Erik versucht sich mit Christine auf die Straße zu retten, jedoch wird er nach einer gnadenlosen Verfolgung durch die Straßen von Paris am Ufer der Seine vom tobenden Pöbel zu Tode geprügelt und in den Fluss geworfen.

Die von dem Volk fast niedergetrampelte Christine wurde zuvor von Raoul in letzter Sekunde gerettet.

4.1.4 Zur Person Lon Chaney

„I could talk on my fingers, but as I grew older I found it was unnecessary. We conversed with our faces, with our eyes.“⁶¹

– Lon Chaney

Alonzo Chaney wurde am 1. April 1883 in Colorado Springs geboren und war der Sohn taubstummer Eltern, Frank und Emma Chaney.

Somit lernte er schon vom Kindesalter an, sich mit Mimik und Gestik zu verständigen. Seine Mutter starb nach einer schweren Erkrankung im frühen Alter. Daher waren die Kinder gezwungen sich eine Arbeit zu finden, um die Familie mit zu ernähren.

Lon Chaney arbeitete als Tapezierer bis er mit Hilfe seines älteren Bruders ans Theater kam. 1901 spielte er in „*The Little Tycoon*“, einem Theaterstück, das er gemeinsam mit seinem Bruder geschrieben hat. Seine ersten Filmerfahrungen sammelte er bei Universal für eine Gage von fünf Dollar pro Tag als Statist.

Bis 1918 hat Chaney schon in 75 Filmen mitgewirkt.

Sein erstes Lob bekam er für die Rolle eines Bösewichts in „*Riddle Gawne*“.

Sein Talent zeichnete sich schon sehr früh ab, indem er es schaffte, bei seinen Zuschauern durch ein einfaches Kopfnicken, einer Handbewegung oder mit nur einem Augenaufschlag ganze Gefühlswelten hervorzurufen.⁶²

„In *The Miracle Man* (1919) spielte Lon Chaney einen betrügerischen Krüppel, in *The Penalty* (1920) einen beinamputierten Kriminellen, in *A Blind Bargain* (1922) einen wahnsinnigen Arzt und zugleich dessen buckelig-affenähnlichen Gehilfen, in *While Paris Sleeps* (1923) den irren Kustos eines Wachfigurenkabinetts, in *The Monster* (1925) einen psychopathischen Chirurgen. Er war der schauerlich ausgestaffierte Vampir

⁶¹ Chaney Entertainment: Biographie. In: <http://lonchaney.com/lon-chaney/biography-lon-chaney/> (01.08.2012)

⁶² Vgl.: Dick, Rainer: Stars des Horrorfilms. München: Thomas Tilsner Verlag, 1996. S. 61.

in *London After Midnight* (1927), der verunstaltete Glöckner in *The Hunchback of Notre Dame* (1923) und das von Rachegeleuten getriebene Gespenst in *The Phantom of the Opera* (1925) – allesamt Figuren, denen er in Zusammenarbeit mit seinen Maskenbildnern zu einem ebenso pittoresken wie schreckerregenden Äußeren verhalf.⁶³

In den 20er Jahren hatten seine entstellten Gesichtsmasken und gruseligen Make-ups eine wesentlich stärkere Wirkung auf die Zuschauer, da sie an solche Abnormitäten im Film nicht wie heutzutage gewohnt waren.

Das Kinopublikum lernte erst durch Chaney dieses Gefühl des Erschauerns und Sich - Fürchtens kennen, was später durch den Horrorfilm manifestiert wurde. Er schaffte es trotz seines fürchterlichen Aussehens im Film durch seine Augen auch das Leid der verirrtten Seelen zu präsentieren.

Durch Chaney's grandioses Schauspiel tauchten die Zuschauer in eine Welt ein, in der verkrüppelte, abstoßende und nicht selten böartige Kreaturen durch ihr eigenes Leid gekennzeichnet waren und sich nur nach ein wenig Glück und Liebe sehnten.⁶⁴ „Vielleicht mehr als alle anderen Hollywood-Stars der Stummfilmzeit verstand sich Lon Chaney auf den zwar theatralischen, aber gleichwohl ungemein zu Herzen gehenden Aufschrei der gequälten Kreatur.“⁶⁵ Er musste schon seit seiner frühesten Kindheit seine Gefühle mimisch und gestisch ausdrücken, was zu seinem Erfolg als Stummfilmstar beitrug. Lon Chaney drehte nur einen einzigen Tonfilm, ein Remake von 1925 *The Unholy Three*, bevor er 1930 an Lungenkrebs starb.⁶⁶

⁶³ Dick, Rainer: Stars des Horrorfilms. München: Thomas Tilsner Verlag, 1996. S. 61.

⁶⁴ Vgl.:Ebd.: S. 63ff.

⁶⁵ Ebd.: S. 63.

⁶⁶ Vgl.: Ebd. S. 70.



Abb. 3.: Norma Shearer und Lon Chaney in
"He Who Gets Slapped"

Unter: <https://carensclassiccinema.wordpress.com/2014/06/21/he-who-gets-slapped-1924-and-the-captain-hates-the-sea-1934/> (23.09.2014)

"The history of Lon Chaney is the history of unrequited loves. He brings that part of you out into the open, because you fear that you are not loved, you fear that you never will be loved, you fear there is some part of you that's grotesque, that the world will turn away from." -Ray Bradbury⁶⁷

⁶⁷ The Man Of A Thousand Faces. In:
<http://lonchaneysrmanofathousandfaces.tumblr.com/post/20311272167/the-history-of-lon-chaney-is-the-history-of> (22.11.2012)

4.1.4.1 Lon Chaney's Maskenvielfalt

Chaney hatte ein ungewöhnliches Talent grauenhafte Masken zu erzeugen und mit seinen Schauspielkünsten in herausfordernde Rollen als Krüppel oder Monster zu schlüpfen. Hier eine Auswahl an Chaney's Film aussehen:



Abb. 4. Chaney's Make-Up Set

Unter: <http://www.natemaas.com/2012/02/lon-chaney.html> (23.09.2014)



Abb. 5. Erik verkleidet als Roter Tod

Unter: <https://www.pinterest.com/caesar56/lon-chaney/> (23.09.2014)



Abb. 6. Als Quasimodo in „*The Hunchback of Notre Dame*“

Unter: <http://www.natemaas.com/2012/02/lon-chaney.html> (23.09.2014)



Abb. 7. Als Fagin in „*Oliver Twist*“

Unter: <http://www.natemaas.com/2012/02/lon-chaney.html> (23.09.2014)



Abb. 8. Als Professor Bruke in „*London after Midnight*“

Unter: <http://www.natemaas.com/2012/02/lon-chaney.html> (23.09.2014)



Abb. 9. Chaney als Krüppel in „*The Miracle Man*“

Unter: <http://www.lonchaney.org/filmography/113.html> (23.09.2014)



Abb. 10. Chaney als beinamputierter Krimineller In „*The Penalty*“

Unter: <http://www.natemaas.com/2012/02/lon-chaney.html> (23.09.2014)



Abb. 11. Als armloser Alonzo in „*The Unknowns*“

Unter: <http://www.natemaas.com/2012/02/lon-chaney.html> (23.09.2014)

4.2 Transformation vom Roman zum Film

Rupert Julians Stummfilm lehnt sich sehr stark an die Romanvorlage von Gaston Leroux an - im Gegensatz zu den nachfolgenden Fassungen. In der Filmverarbeitung von 1925 sind die für den Stummfilm üblichen Zwischentexte vorhanden. Bei den Dialogen werden beispielsweise in einer Halbtotale zwei redende Personen dargestellt und durch Texteinblendungen unterbrochen. Anschließend wird die Szene wieder in eine Halbtotale zurückgeführt und mit den jeweiligen Reaktionen gezeigt.⁶⁸

Wie zuvor erwähnt wurde diese Filmproduktion mehrmals bearbeitet, so wurden die komischen Szenen wieder herausgeschnitten und durch die jeweiligen Zwischentexte ersetzt. Dies führt nun dazu, dass sich die Textpassagen deutlich zu lange im Bild befinden und den allgemeinen Aufmerksamkeitsgewohnheiten entgegenwirken.

Abgesehen von den Dialogszenen werden die Zwischentexte ebenso als Überleitung zur nächsten Szene eingesetzt. Somit nimmt der Rezipient auf zwei unterschiedliche Arten die ihm gegebenen Informationen auf. Einerseits durch die dargestellten Szenen, andererseits durch das Lesen der eingeblendeten Textpassagen. Die akustische Komponente gibt dem Zuseher ebenfalls Informationen über eine beispielsweise bevorstehende Gefahr. So verändert sich die Musik bei jedem Phantom Auftritt in eine düstere Melodie. Die Kameraführung ist, ausgehend von den damaligen technischen Gegebenheiten der 20er Jahre, noch sehr eingeschränkt.⁶⁹ „Doch Darstellungsweise, Beleuchtung und Ausstattung des Films waren schon zu ihrer Zeit veraltet.“⁷⁰

⁶⁸ Vgl.: Ziegenbalg, Ute: Das Phantom der Oper. Ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Herdecke: Scheffler Verlag, 1994. S. 92.

⁶⁹ Vgl.: Ebd. S. 92.

⁷⁰ Perry Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 46.

Bis auf die Ballett und Maskenballszenen, die in „Zweifarbigen –Technicolor“⁷¹ gedreht wurden, ist der Rest des Films in Schwarz-Weiß.

Vorgänge wie die der Überblendung sind noch nicht gegeben. Aus diesem Grund wirken manche Szenenübergänge etwas abgehackt und nicht flüssig. Am häufigsten findet ein Wechsel von Totale und Halbtotale statt. Dabei werden meist zwei, in einer Halbtotale abgelichteten Personen durch eine Totalaufnahme wieder ins Geschehen zurückgeführt.⁷² „Es wird deutlich, dass der Stummfilm als Ursprungsform des Films narrative und theatrale Elemente verbindet.“⁷³

Wenn man das Sequenzprotokoll betrachtet, so kann man erkennen, dass der Film in 6 Kapitel eingeteilt ist. Die Spieldauer dieses Stummfilms beträgt 93 Minuten.

⁷¹ Vgl.: Ebd.: S. 44.

⁷² Vgl.: Ziegenbalg, Ute: Das Phantom der Oper. Ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Herdecke: Scheffler Verlag, 1994. S. 94.

⁷³ Ebd.: S. 94.

4.2.1 Unterschiede bei der Handlung und deren Auswirkungen auf das dramaturgische Konstrukt

Der Film beginnt mit der Ballettaufführung zu Gounods's Faust in der Pariser Oper. Bei den Testaufführungen war der Auftakt noch in Farbe vorhanden, ließ sich aber durch die zahlreichen Bearbeitungen nicht erhalten.

Durch die Kameraführung erweckt es beim Zuschauer das Gefühl, selbst am Geschehen Teil zu haben. Der Betrachter sieht die Tanzaufführung, als würde er in einer der oberen Logen sitzen. Es kommt zu einem Szenenwechsel in das Direktionsbüro, wo die Vorgänger den neuen Leitern der Oper von einem mysteriösen Gespenst, dem Phantom, berichten. Die beiden Direktoren begeben sich in die berüchtigte Loge Nr.5, die das Phantom für sich beansprucht.⁷⁴

Im Roman werden zu Beginn die Ereignisse rund um das Phantom erzählt, im Film bekommt der Rezipient schon die erste Möglichkeit, ihn zu sehen. Als die neuen Besitzer der Oper die Loge betreten, sehen sie einen Mann mit dem Rücken zu ihnen sitzend, bekleidet mit einem schwarzen Umhang mit aufgestelltem Kragen. Vor Schreck verlassen sie sofort die Loge, kehren aber wieder zurück und müssen mit Erstaunen feststellen, dass diese plötzlich leer ist. Chaney's Auftritt als Phantom wurde durch dieses plötzliche Auftauchen und Verschwinden raffiniert inszeniert, um mehr Spannung zu erzeugen.⁷⁵

Die darauffolgende Szene, in der die Ballettmädchen ängstlich durch das Opernhaus laufen und von dem Schatten, den sie gesehen haben berichten, ist eine gelungene Interpretation Leroux's ersten Kapitels jedoch mit einer Auffälligkeit: Die Ballerinas sehen den Schatten des Phantoms im Maul eines Drachenkopfes. „Dieser Drachenkopf ist eine echte Requisite aus der

⁷⁴ Vgl.: Ebd.: S.93.

⁷⁵ Vgl.: Perry Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 47.

damaligen Aufführung von Richard Wagners Oper Siegfried und wurde nicht etwa extra für diese Szene entworfen.“⁷⁶

Im Roman stürmt die aufgebrachte Carlotta in das Direktionsbüro und beschwert sich über den mysteriösen Brief eines Phantoms. In dieser Filmfassung wurde diese Szene über die Zwischentexte so abgeändert, dass nun aus Carlotta Carlottas Mutter wurde, die gegen die im Briefe stehenden Forderungen bei den beiden Leitern protestiert.

Auffallend ist, dass der Film keine Rückblenden oder zukunftsweisenden Szenen enthält. In der Filmfassung ist das Phantom Christines Gesangslehrer und ihr Meister. Im Roman ist diese Beziehung auf die Kindheitserzählung von Christines Vater über den Engel der Musik zurückzuführen, als den sich Erik ausgibt, um sie zu unterrichten.⁷⁷

Ebenso haben sich Christine und Raoul laut Leroux schon im Kindesalter gekannt und in der Oper nach ihrer Aufführung wieder gesehen. Im Film werden diese Passagen ausgelassen und der Rezipient erfährt schon zu Beginn während Christines Auftritt, von dessen Liebe.

Der einzige Rückblick ist der Aktenfund der Polizei über Eriks Vergangenheit als Geisteskranker. Diese Information wurde in der Filmfassung frei erfunden und in weiterer Folge nicht mehr aufgegriffen.⁷⁸

Eine sehr faszinierende Szene ist der erste richtige Auftritt des Phantoms, das Christine, nachdem sie durch den Spiegel schreitet, in seine Unterwelt einführt. Bereits im Roman wird dieses Geschehen sehr magisch beschrieben, von dem

⁷⁶ Ramge, Ralf: Das Dokument des Grauens. Eine Chronik des Horrorfilms, o.O.: 2006, S. 301.

⁷⁷ Vgl.: Ziegenbalg, Ute: Das Phantom der Oper. Ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Herdecke: Scheffler Verlag, 1994. S. 94

⁷⁸ Vgl.: Ebd.

plötzlichen Verschwinden durch den Spiegel bis hin zu Christines tranceartigem Schreiten durch die Kellergeschosse in Eriks Wohnung.

Im Film befindet sich Christine in einem der Untergeschosse, als man eine Hand aus der Dunkelheit heraus gleiten sieht, die ihre rechte Schulter berühren möchte, jedoch erstarrt und ängstlich wieder zurückzieht. Der Betrachter sieht das Verlangen des Phantoms, das für ihn Heiligste zu berühren, und die gleichzeitige Angst vor diesem Vorhaben.

Zum ersten Mal bekommt man als Zuschauer die romantische und liebevolle Seite vom Phantom zu sehen, das Christine auf einem Ross vorsichtig durch die Untergeschosse führt und mit einem Boot, über den Untergrundsee zu seiner Wohnung rudert.

Christines Schlafgemach ist ähnlich wie in der Romanvorlage beschrieben sehr liebevoll geschmückt und deutet durch ein vorhandenes Brautkleid auf die Intentionen des Phantoms.

Die Demaskierungsszene hat mit Chaney's hervorragender Schauspielkunst den Stummfilm von 1925 populär und unsterblich gemacht. Chaney schafft es allein durch Körpersprache, in dieser Szene beim Zuschauer unterschiedliche Gefühlswelten hervorzurufen. Zuerst präsentiert er den geheimnisvollen, sympathischen Verehrer. Durch das Entreißen der Maske kommt das grauenerregende Monster hervor, das den Zuschauer wieder in Angst und Schrecken versetzt.⁷⁹

"Now, when he is intent on the music, she comes closer, closer, her fingers steal towards the ribbon that fastens the mask. Her fingers give one final twitch -- and there you are!" There you are, all right, as Chaney, "the Man of 1,000 Faces" and a master of makeup, unveils a defacement

⁷⁹ Vgl.: Dick, Rainer: Stars des Horrorfilms, München: Thomas Tilsner Verlag, 1996. S. 68.

more grotesque than in any later version, his mouth a gaping cavern, his nose a void, his eyes widely staring:

"Feast your eyes, glut your soul, on my accursed ugliness!"⁸⁰ - *Carl Sandburg*

Am Ende der Furcht einflößenden Szene, schafft Chaney es wieder, Mitleid mit dem entstellten Erik zu haben. Zum ersten Mal bekamen die Romanleser zu ihrer eigenen Phantasie Bilder zu der Maske des Phantoms und dem ganzen Geschehen.

Der Maskenball ist eine sehr bedeutsame Szene im Film. Aus einer ruhigen Atmosphäre werden die Zuschauer mit dem Auftritt des Phantoms verkleidet als Edgar Allan Poe's legendären „Roter Tod“ erneut überrascht und geschockt. Chaney betritt die große Freitreppe mit einer Totenmaske, einer roten Bekleidung mit rotem Samtumfang, einem auffallenden Federhut und einem Gehstock mit einem Totenkopf als Griff.

Im Roman tritt das Phantom ebenfalls als Roter Tod am Maskenball auf, hält sich aber eher im Hintergrund auf. In der Filmszene erscheint es als störender Gast, der den Ball als unmoralisch erklärt. „Er begründet seinen Einwand gegen das rauschende, ausgelassene Feiern mit dem Hinweis auf die unterirdischen Gräber der Gefolterten.“⁸¹ Der Maskenball ist die einzige Szene, die sich in Farbe in der Fassung von 1925 erhalten hat.

Ein weiterer Unterschied zu der Originalfassung liegt in der Szene des herunterfallenden Kronleuchters. Im Film wird diese Szene mit einem Lichtgeflacker gedreht. Während Carlottas Gesang stürzt der Kronleuchter in den Zuschauerraum. Zuvor sieht der Rezipient durch den Schatten des Phantoms, wie dieser den Mechanismus vom Kronleuchter manipuliert hat. Der

⁸⁰ Sandburg, Carl: Phantom of the Opera. In: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-phantom-of-the-opera-1925> (30.11.2014)

⁸¹ Ziegenbalg, Ute: Das Phantom der Oper. Ein Phänomen des 20. Jahrhunderts, Herdecke: Scheffler Verlag, 1994. S. 290.

Tod der Concierge, der laut Leroux durch den Kronleuchter resultierte, wurde im Film ausgelassen. „In the original film, it is curiously underplayed; it falls in impressive majesty, to be sure, but its results are hard to measure.“⁸² Gezeigt wird nur ein vor der Oper ausgehängter Zeitungsartikel der französischen Tageszeitung *Le Matin*, der das Verschwinden von Christine Daaé als Schlagzeile trägt.

In der Szene, in der Raoul und Christine ihren Fluchtplan am Dach der Oper besprechen, taucht das Phantom auf der Statue des Apollos in seinem roten Kostüm auf. In Lerouxs Roman wird in dieser Szene nur angedeutet, dass die beiden vom Phantom belauscht werden. Im Film werden zeitgleich Eriks Qualen gezeigt, die durch Christines Verrat entstanden sind. Im Laufe der Jahre wurde diese Filmszene restauriert, sodass Umhang und Kostüm des Phantoms wieder rot dargestellt sind.

Der Geheimpolizist Ledoux, ist der im Roman beschriebene Perser. Er gilt als Observator des Phantoms und bringt zum einen Christine und Raoul, nachdem sie vom Dach zum Maskenball zurückkehren, in Sicherheit und zum anderen nimmt er an der Verfolgung des Phantoms mit Raoul teil.

In den nächsten Szenen geschieht dem Regisseur Julian ein Inszenierungsfehler. Während Raoul und Ledoux in den Kellergeschossen auf der Suche nach Christine sind, verstecken sie sich vor einem auf sie zukommenden mysteriösen Mann.

Der Zuschauer müsste zuvor die Textvorlage gelesen haben um zu erfahren, dass es sich hier um den Rattenfänger handelt und sich beide vor etwaigen Ratten fürchten.

⁸² Roger, Ebert: The Phantom of the Opera. In: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-phantom-of-the-opera-1925> (30.11.2014)

Die zum Schluss des Films von Edward Sedgwick gedrehte Fluchtszene vor dem wütenden Volk ist zwar sehr dramatisch dargestellt jedoch frei erfunden. Das Filmset in dieser Massenszene stammt von dem zuvor gedrehten Film *Der Glöckner von Notre Dame*.⁸³

Unbefriedigend ist das abrupte Ende des im Fluss versinkenden Phantoms. Lerouxs Romanende ist sehr emotional. Es wird sehr authentisch und spannend von Eriks Vergangenheit und der Sehnsucht nach einem einzigen Kuss erzählt.

Als Leser entwickelt man auf den letzten Seiten Verständnis und Sympathie für Erik.

In der Urfassung wurde diese Szene zwar gedreht, jedoch entschied das Produktionsteam aufgrund der schlechten Reaktionen der Zuseher, die Kussszene zu streichen und durch die Verfolgungsjagd zu ersetzen.⁸⁴

Julians Ende ist eher trivial und unzufrieden stellend. Neben dem im Wasser verschwindenden Körper wird ein einfaches >>ENDE<< eingeblendet.

⁸³ Vgl.: Perry Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 49.

⁸⁴ Vgl.: StummfilmMusiktage: Phantom of the Opera. In: http://www.stummfilmmusiktage.de/de/archive/movies/phantom_der_oper.php (22.10.2014)

4.2.2 Unterschiede bei der Figurenkonstellation

Die Figurenkonstellation an sich ist weitgehend an den Roman angelehnt. Wesentliche Unterschiede im szenischen Aufbau der Handlung sind die Darstellung und Rezeption der Charaktere.

Im Gegensatz zum Roman übernimmt im Film Chaney's charismatisches Phantom die Hauptrolle und drängt die beiden anderen Protagonisten Christine und Raoul in den Hintergrund. Im Roman ist die Konfrontation zwischen Christine, Raoul und Erik wesentlich stärker gegeben als im Film. Dagegen ist das Phantom durch den szenischen Aufbau der Handlung omnipräsent und sorgt für fortlaufende Spannung und Neugier beim Zuschauer. Im Gegenteil zum Roman, in dem Erik ein studierter Architekt ist und selber beim Bau der Pariser Oper mitgewirkt hat, ist er im Film lediglich ein von Devils Island entfloherener Meister der Schwarzen Kunst.

Christine wird im Roman als eine junge, hübsche aber etwas schüchterne Balletttänzerin mit einer wundervollen Stimme beschrieben. Im Film dagegen wirkt sie auf der einen Seite übertrieben theatralisch obwohl dies eine typische Schauspielart in der Stummfilmzeit war und auf der anderen Seite wiederum sehr steif. Die aus der Vorlage beschriebene Anziehung gegenüber Eriks magischer Stimme ist im Film nicht gegeben. Die junge Sängerin stellt ein wesentlich ängstlicheres teilweise auch kindisches Wesen dar, als die aus dem Buch beschriebene Figur.

Die Rolle des Vicomte Raoul de Chagny der eigentlich ein wichtiger Gegenpol zu Chaney's Phantom ist, ist im Film etwas untergegangen. Anstelle eines ansehnlichen Pariser Adligen wirkt Raoul etwas temperamentlos und wird seiner Rolle nicht gerecht.

Der französische Polizist Ledoux ist im Film ein neuer Charakter und ersetzt den im Roman beschriebenen Perser. Im Film gibt es jedoch keinen Zusammenhang zwischen dem Geheimpolizisten und Erik.

Ledoux observiert seit längerem schon die Geschehnisse in der Oper und dient ähnlich wie im Roman als Helfer an Raouls Seite bei der Rettung von Christine. Er löst das Geheimnis rund um das Phantom und berichtet den Operndirektoren, von dem entflohenen Erik, der nun sein verrücktes Treiben in der Oper weiterführt. Der Perser ist in der Originalgeschichte wesentlich präsenter als Ledoux im Film. Die Darstellung dieser eigentlich mysteriösen Figur ist im Film leider untergegangen.

Durch die Zwischentexte wurde Carlottas Auftritt im Direktionsbüro abgeändert, und durch Carlottas Mutter ersetzt. In der Urfassung von 1925 übergibt Carlotta gespielt von Virginia Pearson den Drohbrief des Phantoms an die Direktoren noch selbst. Durch die von 1929 dazugekommenen eingeblendeten Textpassagen ist sie nun Carlottas Mutter und Mary Fabian übernimmt die Rolle der Carlotta. Eigentlich wird Carlotta im Roman als eine Primadonna beschrieben und wurde von Virginia Pearson glaubwürdig gespielt. Durch die Änderungen verliert die Figur der Carlotta ihr Diven-Verhalten und wird zu einer fünfzehn jährigen jungen, unscheinbaren Sängerin.

Obwohl sich die Schauspieler zu dieser Zeit durch die fehlende Technik nicht ihrer Sprache bedienen konnten, schaffte es Erik das Phantom durch die hervorragende Körpersprache die Zuschauer in seinen Bann zu reißen.

4.2.3 Chaney's Darstellung des Phantoms

„Keine andere Auftrittsszene oder Demaskierung eines Filmmonsters hat jemals die Wirkung dieser bemerkenswerten Szene erreicht.“⁸⁵

-William K. Everson

Damit das Kinopublikum keine Vorkenntnisse über das Aussehen des Phantoms besitzt, ließ Chaney eine Klausel in seinem Vertrag festlegen, die besagt, dass vor der Ausstrahlung des Films keine Photos von seiner Phantom-Maske veröffentlicht werden durften. Als Christine Daaé im Film dem Phantom die Maske vom Gesicht entreißt, enthüllt die Kamera Chaney's hässliches, entstelltes Gesicht und anschließend Christines Schockzustand, sodass vom Kinobesitzer Riechsalz für die empfindlichen Damen besorgt wurde, die bei diesem grässlichem Anblick wahrscheinlich in Ohnmacht fallen würden. Es ist die wohl bekannteste und bedeutendste Szene im Film, die das Publikum in Angst und Schrecken versetzte.⁸⁶

„Es ist eine Art Totenmaske: die Haut aschfahl, dazu riesige Nasenlöcher in einer fast nicht vorhandenen Nase und ein Mund voll verfaulter Zähne. Die hohlen Wangenknochen lassen sein Gesicht wie den Schädel eines Skeletts erscheinen, die Mundwinkel sind auf groteske Weise nach unten gezogen.“⁸⁷

⁸⁵ CineDat: Die elektronische kinematografische Datenbank. In: http://cinedat.org/filme/das_phantom_der_oper_1925 (02.08.2012)

⁸⁶ Vgl.: Perry Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 44.

⁸⁷ Dick, Rainer: Stars des Horrorfilms, München: Thomas Tilsner Verlag, 1996. S. 67.



Abb. 12.: Lon Chaney legt die ersten Details seiner Maske an.
In: Perry Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 44.

Jedoch handelt es sich hierbei nicht um eine richtige Maske sondern um eine Fratze die auf seinem natürlichen Gesicht geformt wurde. Mit einer Drahtvorrichtung in seiner Nase, schob er seine Nasenlöcher auseinander und nach oben. Durch Zelluloidscheiben in den Backen veränderte sich seine Gesichtsform und mit Hilfe gewöhnlicher Augentropfen brachte er mehr Ausdruck in seine Augen.⁸⁸

„Die Figur des Phantoms, das in den Kellergewölben der Pariser Oper sein Unwesen treibt, ist ähnlich angelegt wie die des Glöckners von Notre Dame: Es scheint ein bedrohliches Halbwesen zu sein, doch in Wahrheit denkt und fühlt es als Mensch – als Mensch, der entstellt, verstoßen, gedemütigt wurde und auf Rache sinnt.“⁸⁹

⁸⁸ Vgl.: Perry Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 44.

⁸⁹ Dick, Rainer: Stars des Horrorfilms, München: Thomas Tilsner Verlag, 1996. S. 65.



Abb. 13.: Chaney's unheimliches Film-Make-Up
In: Perry Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper,
Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 44.

Es versteckt sich wegen seiner entstellten Gesichtszüge tief unten in den Katakomben der Oper, um sich vor den Menschen zu schützen.

Als Leser erfährt man schon in Leroux's Romanvorlage, dass wegen seines Aussehens ihn nicht einmal seine eigene Mutter jemals geküsst hat.⁹⁰

Chaney schaffte es trotz seines hässlichen Aussehens beim Publikum Sympathie, Mitleid und Bedauern hervorzurufen. Durch Schatten an der Wand oder im Spiegel abgebildete Silhouetten die seine Anwesenheit verraten, brachte er noch mehr Affektivität in seine Auftritte.

Die Maskenballszene, bei der Chaney als Roter-Tod auftritt, ist bemerkenswert inszeniert. Die ganze Aufmerksamkeit richtet sich auf sein Erscheinen und die Tänzer wirken als würden sie auf seine Bewegungen abgestimmt sein.

Die Bewunderung Chaney's Talent liegt darin, dass er durch seine hervorragenden Schauspielkünste im Zuschauer Schrecken und Zuneigung zugleich erzeugen kann.

„His most famous film, THE PHANTOM OF THE OPERA (1925), does, show Chaney at his best. Furiously pounding his pipe organ, or staring

⁹⁰ Vgl.: Leroux, Gaston: Das Phantom der Oper. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2010. S. 333.

madly at Mary Philbin with eyes of fire, Chaney becomes a gargoyle unmatched in twenties cinema.“⁹¹

Ohne zu Sprechen gelingt es diesem Schauspieler Abneigung, Faszination, Ekel, Mitleid, und sogar Verständnis für die Taten des Phantoms zu entwickeln. Das Phantom of the Opera von 1925 wurde vor allem durch Chaney's Phantom Darstellung zu einem der erfolgreichsten Stummfilme.

⁹¹ Koszarski, Richard: An evening's entertainment. The age of the silent feature picture 1915 – 1928. In: Harpole, Charles: History of the American cinema 3. New York [u.a.]: Charles Scribner's Sons [u.a.]. 1990. S. 288.

4.2.4 Kritiken

„Universal's new production seeks for the chilling thrill, the scene that scares you, which is yet so new, so fascinating that your pleasure surpasses the scare. Its climax creeps upon you by compelling degrees; you shrink from it, yet you would not miss it.“⁹² – Carl Sandburg

„The aim is to send cold shivers registering down the spines of the members of the audience. But these cold shivers must not be too cold, must not go so far as they did in *The Cabinet of Dr. Caligari*. Nor as they did in *Erich von Stroheim's Greed* ... The latter two movies were not very strict box office successes; they were too fierce. In making *The Phantom of the Opera* they figured on scaring the audience — but not too much, not too fierce.“⁹³ – Carl Sandburg

"Only 'The Phantom of the Opera,' with its classic unmasking scene, a masterpiece of manipulative editing, really succeeded (and still does!) in actually *scaring* the audience - and that because the revelation had to be a purely visual one. Moreover, Lon Chaney's make-up was so grotesque as to equal, if not surpass, anything that the audience might have anticipated or imagined. This is something that cannot be said for the two sound remakes, where the finally unmasked Phantom's face was a decided letdown from audience expectations.“⁹⁴ – William Everson

"The film is still an effective one, even when viewed by today's more sophisticated audience. It tells its story and presents its characters as it

⁹² Sandburg, Carl; Bernstein, Arnie; Ebert, Roger: *The Movies Are: Carl Sandburg's Film Reviews and Essays, 1920-1928*. o.S.

⁹³ Ebd.: o. S.

⁹⁴ Everson William K.: *American Silent Film*, New York: Oxford University Press, 1978. S. 35.

was intended. The unmasking scene is still as dramatic as it was when first shown.

Erik's dismay and anger at the young woman's curiosity is much like Lohengrin's disappointment at Elsa's persistence in learning his identity. This act of distrust speeds up the fateful outcome."⁹⁵ – Robert Anderson

„Despite the efforts of two mediocre directors, Rupert Julian and Edward Sedgwick, the film manages to express much of the eerie texture of the original Gaston Leroux novel. With the chandelier sequence thrown away, and an unsatisfying chase at the end, only the authority of Chaney's performance holds the production together.“⁹⁶

„Mehr Melodram als Horrorfilm, das Spannung mit intensiven, klug berechneten Bildkompositionen schafft. Trotz überdeutlicher Altersspuren - die Anklänge an expressionistische Kulissen sind oberflächlich, das Maskenbild wirkt überholt - ein reizvoller Film, vor allem im Vergleich zu späteren, oft zu grausigen Verfilmungen der klassischen Gruselgeschichte.“⁹⁷

⁹⁵ . Anderson Robert G.: Faces, Forms, Films - The Artistry of Lon Chaney. Castle Books, 1971. In: Smith, Don G.: Horror Film Star 1906 – 1973. Lon Chaney, JR., Jefferson: McFarland & Company, 2004. S. 23.

⁹⁶ Koszarski, Richard: An evening's entertainment. The age of the silent feature picture 1915 – 1928. In: Harpole, Charles: History of the American cinema 3, New York [u.a.]: Charles Scribner's Sons [u.a.], 1990. S. 288.

⁹⁷ Filmlexikon: Das Phantom im Paradies.
In: <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=48533>
(12.11.2014)

4.2.5 Weitere Filmadaptionen

Im Laufe der Jahre entstanden zahlreiche Adaptionen Leroux's „*Le fantôme de l'opéra*“. Obwohl das Phantom nach dem Erfolg von 1925 für einige Jahre von der Leinwand verschwand, zog es eine ganze Reihe von Neuverfilmungen nach sich. Zwei Jahre nach dem Stummfilm setzte sich durch Warner Brothers „*The Jazz Singer*“ der Tonfilm durch.⁹⁸

„Der Stummfilm war zum Untergang bestimmt, die Studios beeilten sich, auf Ton umzusteigen und sahen ihre bereits vorhandenen Produkte daraufhin an, ob sie auf Tonfilm umgerüstet werden könnten.“⁹⁹

Und so kam es, dass dem Stummfilm von 1925 Dialogsequenzen, Musik und Toneffekte hinzugefügt wurden. Lon Chaney's Stimme wurde von jemand anderem synchronisiert, da er bei der Tonversion nicht mehr mitwirkte und noch im selben Jahr starb.¹⁰⁰

„Obwohl der Film nur zu einem Drittel mit Dialog und Gesang versehen war, kündigte man ihn mit dem Slogan >>Sprache! Gesang! Tanz! Toneffekte! Musik! Farbe!<< an.“¹⁰¹

Das Universal Studio konzeptionierte 1943 einen Remake in Technicolor vom eigenen erfolgreichen Stummfilm „*Das Phantom der Oper*“. Die Regie führte Arthur Lubin, als Phantom übernahm Claude Rains die Rolle eines scheuen Orchestergeigers namens Erique Claudin, die Sängerin Susanna Foster spielte

⁹⁸ Vgl. Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, J. Hans: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2002. S. 193.

⁹⁹ Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 49.

¹⁰⁰ Vgl.: Ebd.

¹⁰¹ Ebd.

Christine Dubois, Vicomte Raoul de Chagny wurde zu Anatole Garron, einem Tenor der Oper und wurde vom populären Filmtenor Nelson Eddy verkörpert. Die Handlung wurde stark verändert, so dass aus dem Horrorfilm eher ein musikalisches Thriller-Schauspiel entstand. Im Film ist das Phantom ein im Gesicht durch Säure entstellter Geiger, der sein Unwesen in der Pariser Oper treibt. Die Namen und Rollen vieler Personen wurden geändert. Gounods Faust kam gar nicht vor, stattdessen gab es Auszüge aus Friedrich von Flotows >>Martha<< und zwei für den Film erdachte Scheinopern. Die erste, >>Amour et Gloire<<, verwendete Themen von Chopin, die zweite, >>Le prince de Caucasic<<, basierte auf Tschaikowksis Symphonie Nr. 4. Darüber hinaus wurde die Filmmusik stark von Leitmotiven geprägt.¹⁰² Des Weiteren wurde ganz auf die Maskenballszene verzichtet. Von den Schreckensszenen, die den Stummfilm so geprägt haben, blieb in diesem Remake wenig übrig.

1960 drehte Fernando Cortes in Mexiko eine sehr parodistische Version unter dem Titel „*El Fantasma de la Opereta*“. Wahrscheinlich ist Aufgrund seiner lächerlichen Adaption diese Filmfassung untergegangen.¹⁰³

Eine weitere Verfilmung des Stoffes erfolgte 1962 durch die britische Produktionsgesellschaft Hammer Films mit dem Titel „*Das Phantom der Oper – Das Rätsel der unheimlichen Maske*“, bei dem Terence Fisher Regie führte. In dieser Fassung wurde der Ort der Handlung von Paris nach London verlegt und die Handlung in eine Mischung aus Märchen- und Gruselfilm transferiert. Das Phantom, gespielt von Herbert Lom, ist nun ein Zwerg, welcher der neue Bösewicht der Geschichte ist aber durch seine heldenhafte Rettung Christines, gespielt von Heather Sears, vor dem herabstürzenden Kronleuchter stirbt. Seltsamerweise ist das Phantom in dieser Verfilmung ein sympathischer

¹⁰² Vgl.: Ebd. S. 53.

¹⁰³ Vgl.: El fantasma de la opereta – IMDb. In: <http://www.imdb.com/title/tt0053813/> (17.12.2014)

Charakter.¹⁰⁴

Eine relativ erfolgreiche Fernsehfilmadaption, die mit zahlreichen Hollywood Größen wie Broderick Crawford, Peter Lawford, Corinne Calvet, Jackie Coogan und John Ireland besetzt war, drehte 1974 Gene Levitt.

Der Schauplatz ist kein Opernhaus sondern ein Filmstudio und das Phantom, gespielt von Jack Cassidy, ist ein verunstalteter, alter Schauspieler, der sich seit dreißig Jahren auf dem Gelände versteckt und durchdreht, als die Bulldozer anrücken um sein Heim niederzuwalzen.¹⁰⁵

Eine interessante Neuverfilmung ist die 1974 gedrehte Rock-Pop-Version „*The Phantom of the Paradise*“ von Brian de Palmas. Das Phantom transformiert in dieser Fassung in einen mysteriösen, gewissenlosen Plattenproduzenten, der betrogen wurde und in eine Plattenpresse gerät, so dass sein Gesicht verunstaltet wird und er in weiterer Folge mit einer futuristischen, raubvogelartigen Gesichtsmaske durch den Musikpalast rachsüchtig geistert und schlussendlich zum Beschützer der naiven Sängerin wird. Obwohl der Film anfangs nicht sehr erfolgreich war, wurde er jedoch zum Kultfilm. „Trotz einiger Längen zu Beginn hervorragend inszenierte, fesselnde Unterhaltung“¹⁰⁶ - *Filmlexikon*

¹⁰⁴ Vgl.: Ziegenbalg, Ute: Das Phantom der Oper. Ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Herdecke: Scheffler Verlag, 1994. S. 107.

¹⁰⁵ Vgl.: Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989.S. 53.

¹⁰⁶ Filmlexikon: Das Phantom im Paradies. In: <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=7468> (27.10.2014)

„Das Phantom von Budapest“ ist eine weitere Fernsehfilmfassung, die 1983 in Amerika von CBS gedreht wurde, jedoch fast gar nichts mehr mit Leroux's Originalversion zu tun hatte.¹⁰⁷

Die 1989 entstandene Horrorversion von Dwight H. Little „*Phantom of the Opera*“ ist die bei weitem blutigste Phantomverfilmung. In dieser Version ist das Phantom ein modernes, wahnsinniges Scheusal, das die Haut seiner Opfer benötigt, um sein verfaulendes Gesicht zu erneuern.¹⁰⁸

1990 entstand unter der Regie von Tony Richardson und basierend auf Arthur Kopits Theatervorlage „eine gegenüber der ursprünglichen Romanvorlage reichlich abgewandelte Theaterverfilmung des klassischen Stoffes. Darstellerisch eindrucksvoll, aber teils klischee- und kulissenhaft ins Groteske überzogen, wird der (Fernseh-)Film zunehmend psychopathologischer und damit unglaublicher und abgeschmackter.“¹⁰⁹

Nach Andrew Lloyd Webbers Musicalesfolg „*The phantom of the Opera*“ entstand 2004, unter der Regie von Joel Schumacher, die darauf basierende opulente Musicalverfilmung. Obwohl dieses Filmmusical ein echtes visuelles Spektakel ist, durch seine zahlreichen Spezialeffekte und einem äußerst aufwendigen Set, wurde es von den Kritikern nicht unbedingt positiv aufgenommen.¹¹⁰

¹⁰⁷ Vgl. Hogle, E. Jerrold: *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. 239.

¹⁰⁸ Vgl.: Filmlexikon: Das Phantom der Oper (1989). In: <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=17683> (27.10.2014)

¹⁰⁹ Filmlexikon: Das Phantom der Oper (1990). In: <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=16028> (27.10.2014)

¹¹⁰ Vgl.: Filmlexikon: Das Phantom der Oper (2004). In: <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=523325> (27.10.2014)

„Dabei überzeugt die im Pariser Opern-Milieu des späten 19. Jahrhunderts angesiedelte Geschichte allenfalls durch ihre opulente Ausstattung - die Inszenierung indes ist einfallslos, die Hauptdarsteller sind schauspielerisch wie gesanglich überfordert (wobei Letzteres durch die deutsche Synchronisation etwas gemildert wird). Die aus Pop-Klängen und romantischer Oper versiert, aber seelenlos abgekupferte Musik lässt wehmütig an die vergangenen Zeiten großer Musicals und künstlerisch inspirierter Regisseure zurückdenken.“¹¹¹

- *Internationales Filmlexikon*

Der US-amerikanische Filmkritiker und Journalist Anthony Oliver Scott in der *New York Times* dazu:

„This kind of spectacle might work onstage, where numb enervation can sometimes be mistaken for exhilaration, but this screen version, for all its wailing emotionalism and elaborate production design, lacks both authentic romance and the thrill of memorable spectacle.“¹¹²

Obwohl es zahlreiche Phantomverfilmungen gibt, ist es sehr erstaunlich, dass die meisten Drehbuchautoren Eriks Vergangenheit komplett ausließen. Statt einen von Geburt an entstellten, intelligenten Mann, der durch seine Vergangenheit sich vor der Welt in der Oper versteckt, zeigen die meisten Filme das Leid eines normalen Menschen der durch einen Unfall entstellt worden ist. Auf diese Weise wurde die Besessenheit des Phantoms verharmlost und seine einsiedlerische Existenz nicht mehr begreiflich.¹¹³

¹¹¹ Ebd.: <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=523325> (27.10.2014)

¹¹² Scott, O. Anthony: Back With a Vengeance: The Music of the Night. In: *New York Times*. http://www.nytimes.com/2004/12/22/movies/22phan.html?_r=0 (27.10.2014)

¹¹³ Vgl.: Perry, Georg; Weck, Peter: *Alles über das Phantom der Oper*, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 54.

Letzten Endes ist trotz dieser zahlreichen Film Adaptionen, der Stummfilm von 1925 mit Lon Chaney als Phantom oder Erik, die beste Verfilmung des Romans von Gaston Leroux geblieben.

4.2.6 Demaskierungsszene im Film

00:40:01 – 00:48:15

In einer Nahaufnahme sieht man Christines Erwachen. Sie befindet sich in einem glamourös eingerichteten Zimmer im Versteck des Phantoms. Sie entdeckt neben ihrem Bett eine Auswahl an eleganten Absatzen, ein Hochzeitskleid und einen Schleier. Neben dem Kleid erblickt sie eine kleine Holztafel mit der Aufschrift „Christine“. Während die Kamera die Einstellung in eine Totale wechselt, unterstreicht romantische Musik Christines genaue Besichtigung des Zimmers. Sie entdeckt neben der Türe einen Brief. Ein Zwischentext mit dem Inhalt des Briefes wird eingeblendet.

„Meine liebe Christine-
du kannst machen was du magst, solange
du nicht meine Maske berührst. Du bist
solange frei, bis deine Liebe für den
Geist von Erik deine Angst übertrifft.
Erik“¹¹⁴

Die darauffolgende Einstellung zeigt Christines besorgtes Gesicht. Plötzlich hört sie wundervolle Musik aus dem Nebenzimmer. Zeitgleich endet die Filmmusik und ein Orgelspiel erklingt. Das nächste Bild zeigt das Phantom „Don Juan“ auf seiner Orgel spielend. Wieder wechselt die Einstellung zu Christine und man sieht, wie die junge Sängerin magisch von der Musik angezogen wird. Christine verlässt ihr Zimmer und nähert sich Erik. Als sie von diesem bemerkt wird, beendet er abrupt sein Spiel und wendet sich Christine zu. Während der folgenden Einstellung setzt die Filmmusik wieder ein und ein Zwischentext mit Eriks Liebesgeständnis wird eingeblendet.

114 DVD: Das Phantom der Oper, Regie: Julian Rupert (1925), DVD-Video, 93 Min.;
USA: Great Movie Entertainment. (00:41:59)

„Als ich dich das erste Mal sah, und du dieses Lied gesungen hast –
begann ich dich zu lieben.“¹¹⁵

Man sieht Christines distanziertes und verunsichertes Erscheinungsbild. Erneut wird die Einstellung durch einen Zwischentext unterbrochen. „Nun höre – es klingt wie eine bedrohliche Unterströmung von Warnungen.“¹¹⁶

Während die Filmmusik endet und die Orgelmusik einsetzt, wechselt das Bild zurück zum musizierenden Erik und Christine.

Die Kamera wechselt in eine Nahaufnahme und zeigt das Gefühlschaos der jungen Sängerin. Ein Wechsel aus Furcht und unwiderstehlicher Neugier sind zu erkennen. Trotz Eriks Vorwarnung reißt sie ihm die Maske vom Gesicht. Währenddessen signalisiert die Musik die herannahende Gefahr.

In der darauffolgenden Einstellung erblickt zuerst der Rezipient Eriks grauenhaft entstelltes Gesicht. Im Hintergrund steht Christine, der das Ausmaß des Grauens noch nicht bewusst ist. Als sich Erik zu Christine umdreht fällt sie vor Entsetzen zu Boden.

Die stürmische Filmmusik emotionalisiert die Szene. Wütend und drohend geht er auf die am Boden liegende Sängerin zu, packt ihr Gesicht mit beiden Händen und zieht es zu seinem so nah es geht heran. Man sieht eine Nahaufnahme von seinem entstellten Gesicht, die unscharf und verzerrt aufgenommen worden ist.

Währenddessen unterstreicht die Musik Eriks hasserfüllten Gemütszustand und ein Zwischentext mit „Weide deine Augen daran – fülle deine Seele an meiner verfluchten Hässlichkeit!“¹¹⁷ wird eingeblendet.

In der nächsten Einstellung wendet sich Erik von Christine ab, die weiterhin entsetzt und verängstigt am Boden liegt. Die Musik wird sanfter und trägt zu der Atmosphäre der nächsten Einstellung deutlich bei. Man sieht den gebrochenen Erik, der zerrissen ist zwischen Hass und Liebe, Zorn und Verzweiflung.

¹¹⁵ Ebd.: (00:43: 38)

¹¹⁶ Ebd.: (00:44:04)

¹¹⁷ Ebd.: (00:45:54)

Erneut wird ein Zwischentext eingeblendet. „Oh, böse Christine, wer würde nicht meine Warnungen beachten!“¹¹⁸

Die Kamera zeigt die Sängerin am Boden kniend und bettelnd.

„Wenn du mich liebst, wie du es sagst, dann lass mich gehen. Ich verspreche dir für immer deine Sklavin zu sein!“¹¹⁹ wird eingeblendet.

Anschließend sieht man den verzweifelte Erik. Die Musik unterstreicht seine Furcht Christine durch seine Entstellung für immer zu verlieren. Schweren Herzens lässt er sie unter folgender Bedingung gehen:

„Ich sollte dir die Stärke meiner Liebe beweisen.
Du kehrst vielleicht zurück in deine Gegenwart.
Du wirst vielleicht nochmals in der Oper singen.“¹²⁰

„Aber denke daran, du gehörst
mir – mir – und du sollst niemals
mehr deinen Liebhaber sehen!
Falls du dies tun wirst, bedeutet es den Tod
Für euch beide!“¹²¹

In der nächsten Einstellung entfernt sich Erik verzweifelt von Christine, die ihm ihre Treue beschwört. „Oh ich schwöre es, ich schwöre es! Ich werde ihn nie mehr wieder sehen!“¹²²

Christine bricht jedoch ihr Versprechen und eine unverhoffte Jagd beginnt.

¹¹⁸ Ebd.: (00:46:28)

¹¹⁹ Ebd.: (00:46:31)

¹²⁰ Ebd.: (00:46:47)

¹²¹ Ebd.: (00:47:08)

¹²² Ebd.: (00:48:07)

4.2.7 Filmende

01:29:41 – 01:32:53

Nach dem misslungenem Versuch Christine aus Eriks Versteck zu retten, gelangten Raoul de Chagny und Ledoux in ein Verließ mit Schwarzpulverfässern. Durch Christines aufopfernde Entscheidung Erik zu heiraten, verschont er beide Männer vor dem Tod. In der Zwischenzeit hat sich eine wütende Masse an Verfolgern gebildet, die Jagd auf das Phantom machen.

Aus seinem Versteck geflüchtet versucht Erik in einer Kutsche mit der jungen Sängerin vor der heran schreitenden Menschenmasse zu entkommen. In einer Großaufnahme erkennt man die Fassade der Kathedrale, aus dem zuvor gedrehten „*Glöckner von Notre Dame*“. Die schnelle Musik unterstreicht die gesamte Verfolgungsjagd. Die Einstellungen wechseln rasant zwischen den Verfolgern und Eriks Kutschenfahrt, was die Spannung zusätzlich vorantreibt. In der nächsten Einstellung sieht man Christine aus der Kutsche springen. Kurz darauf verliert Erik die Kontrolle über die Kutsche und flüchtet ohne Christine zu Fuß weiter. Die Sängerin liegt auf der Straße und wird in letzter Sekunde von ihrem Liebhaber de Chagny vor den heran stürmenden Verfolgern gerettet. In der darauffolgenden Einstellung wird Erik bei einem Brückenabgang von der Menschenmasse eingeholt und umstellt. Man sieht seinen letzten Versuch als Phantom angsteinflößend zu wirken. Es hebt seine Hand über den Kopf. Unwissend, was sich in seiner Faust befindet, weichen die Verfolger erschrocken zurück. Das Phantom öffnet mit einer höhnischen Geste seine Faust und zeigt, dass sie leer ist. Rund um das Phantom bricht ein spöttisches Lachen aus. Die wütende Meute stürzt sich auf Erik, verprügelt ihn und wirft anschließend seinen leblosen Körper in die Seine. Während Erik im Fluss untergeht wird die Musik ruhiger und unterstreicht das Ende im Film.

4.2.8 Sequenzprotokoll

Julian Ruperts „*Das Phantom der Oper*“ von 1925, besteht aus 6 Kapiteln und wird somit fast automatisch in Sequenzen eingeteilt. Die Spieldauer beträgt 93 Minuten.

<u>Zeiteinstellung</u> <u>Stunde : Minute : Sekunde</u>	<u>Sequenzen</u>
00:00:00 – 00:02:00	1.Kapitel Geschäfte: Vorspann Das Pariser Opernhaus
00:02:01 – 00:03:12	Die Ballettaufführung
00:03:13 - 00:04:03	Zimmer des Direktors. Die Geschäfte rund um die Neuübernahme der Oper werden abgeschlossen.
00:04:04 – 00:04:52	Die neuen Direktoren erfahren von einem Gespenst, einem Phantom der Oper
00:04:53 – 00:05:06	Die Ballettaufführung
00:05:07 – 00:06:02	Direktoren besichtigen die mysteriöse Loge 5 und befragen Madame Giry
00:06:03 – 00:06:43	Direktoren betreten die Box 5 und sehen das Phantom. Beim wiederholten Betreten der Box staunen die Direktoren über das mysteriöse Verschwinden des Phantoms.
00:06:44 – 00:07:14	Ballettaufführung
00:07:15 - 00:09:51	Die Balletttänzerinnen berichten den Mitarbeitern der Oper über den Schatten des Phantoms, das sie in den Kellergeschoßen gesehen haben. Der Geheimpolizist Ledoux wird zum

	ersten mal gesichtet.
00:09:51 – 00:12:45	Die Balletttänzerinnen suchen Joseph Bouquet auf. Dieser berichtet vom Aussehen des Phantoms.
00:12:46 – 00:13:50	Mutter von Carlotta stürmt in das Direktorenbüro und zeigt den beiden Leitern den Forderungsbrief des Phantoms.
00:13:51 – 00:14:40	Carlotta ist sehr krank und Christine Daaé singt die Rolle der „Marguerite“.
00:14:41 – 00:16:12	Vicomte Raoul de Chagny und Comte Philip de Chagny sitzen im Publikum und sehen sich Christines Auftritt an.
00:16:13 – 00:16:21	Comte Philip de Chagny warnt Raoul vor Christine
00:16:22 – 00:18:00	2.Kapitel Hinter der Bühne: Raoul geht zu Christine in ihre Garderobe
00:18:01 – 00:19:49	Das Phantom spricht aus seinem Versteck zu Christine. Raoul lauscht vor Christines Garderobe mit.
00:19:50 – 00:20:00	Carlotta erhält ihren zweiten Forderungsbrief vom Phantom
00:20:01 – 00:20:50	Direktionsbüro, Carlottas Mutter erzählt den Direktoren vom Brief
00:20:51 – 00:20:54	Aus einem Versteck wird ein Brief ins Direktionsbüro geworfen
00:20:55 – 00:21:42	Die Direktoren lesen den Forderungsbrief
00:21:43 – 00:22:47	Carlotta tritt trotz Warnung als „Marguerite“ auf

00:22:48 – 00:23:09	Währenddessen erhält Christine einen Brief von Raoul und antwortet auf diesen
00:23:10 – 00:23:27	Raoul erhält den Antwortbrief von Christine
00:23:28 – 00:24:18	Carlotta singt, parallel dazu beobachten die Direktoren aus dem Zuschauerraum den Auftritt
00:24:19 – 00:24:46	Das Licht vom Kronleuchter flackert
00:24:47 – 00:24:50	Das Phantom steuert aus seinem Versteck den Kronleuchter
00:24:51 – 00:25:34	Carlotta singt weiter, Kronleuchter beginnt zu wackeln
00:25:35 – 00:26:10	Kronleuchter stürzt in den Zuschauerraum, die Gesellschaft flüchtet
00:26:11 – 00:26:36	Der Geheimpolizist Ledoux beobachtet die Geschehnisse
00:26:37 – 00:26:50	Raoul trifft zum ersten Mal auf Ledoux
00:26:51 – 00:27:50	Raoul versteckt sich in Christines Garderobe
00:27:51 – 00:28:15	In Christines Garderobe, das Phantom spricht zu Christine
00:28:16 – 00:28:18	Christine verschwindet hinter einem Spiegel
00:28:19 – 00:30:26	Raoul sieht Christines mysteriöses Verschwinden, kann den Spiegel jedoch nicht bedienen.
00:30:27 – 00:34:19	3.Kapitel Unterkunft des Phantoms: In den Kellergeschoßen, das Phantom führt Christine zu seiner Wohnung
00:34:20 – 00:37:24	Phantoms Wohnung, das Phantom

	gesteht seine Liebe zu Christine
00:37:25 – 00:38:00	Christine erkennt dass es sich hier um das Phantom handelt, das hinter allen mysteriösen Geschehnissen steckt
00:38:01 – 00:38:26	Das Phantom verrät Christine seinen Namen „Erik“.
00:38:27 – 00:39:20	Christine wird ohnmächtig, Erik legt sie in das für sie erbaute Schlafzimmer
00:39:21 – 00:40:00	Die Bevölkerung liest die neue Schlagzeile über das Phantom und das Verschwinden von Christine
00:40:01 – 00:42:00	Christine erwacht und besichtigt das Schlafzimmer
00:42:01 – 00:42:30	Liest Brief von Erik
00:42:30 – 00:43:10	Erik spielt sein „Don Juan Triumphant“ am Klavier
00:43:11 – 00:44:50	Christine folgt den Klängen zu Erik
00:44:51 – 00:48:15	Christine entreißt Erik seine Maske
00:48:16 – 00:48:40	4.Kapitel Endlich „frei“: Christine wieder frei schreibt einen Einladungsbrief an Raoul zum Maskenball
00:48:41 – 00:48:47	Raoul liest den Brief
00:48:48 – 00:50:27	Maskenball in der Oper
00:50:28 – 00:50:56	Christine und Raoul treffen verkleidet aufeinander
00:50:57 – 00:52:35	Das Phantom erscheint verkleidet als roter Tod am Maskenball
00:52:36 – 00:53:05	Christine und Raoul flüchten vor dem Phantom
00:53:06 – 00:54:30	Auf dem Dach der Oper, Christine

	berichtet Raoul über das Phantom und sein grässliches Aussehen
00:54:31 – 00:54:33	Parallel dazu das Phantom lauschend auf dem Dach
00:54:34 – 00:55:34	Raoul und Christine planen einen Fluchtversuch
00:55:35 – 00:57:32	Parallel dazu das entsetzte Phantom
00:57:33 – 00:57:50	Am Maskenball
00:57:51 – 00:58:03	Der Geheimpolizist Ledoux weist Christine und Raoul den sicheren Weg
00:58:04 – 00:58:50	Das Phantom verlässt den Maskenball
00:58:51 – 00:59:33	Direktionsbüro, Ledoux berichtet den Direktoren von Erik als das Phantom
00:59:34 – 01:00:10	Eine Kutsche hält vor der Oper
01:00:11 – 01:00:16	Aufführung in der Oper
01:00:17 - 01:00:57	Parallel dazu Christine und Raoul in Christines Garderobe
01:00:58 – 01:01:06	Währenddessen entdeckt Erik die Kutsche
01:01:07 – 01:02:22	In Christines Garderobe
01:02:23 – 01:03:33	5.Kapitel Leiche: Unter der Bühne, ein Mitarbeiter entdeckt eine hängende Leiche
01:03:34 – 01:04:49	Gemeinsam mit anderen Mitarbeitern erkennen die Männer, dass es sich bei dem Toten um Joseph Bouquet handelt
01:04:50 – 01 :05:57	Christines letzter Auftritt auf der Bühne
01:05:58 – 01:06:20	Das Phantom entführt Christine
01:06:21 - 01:06:46	Die Operngesellschaft sucht nach Spuren

01:06:47 – 01:11:16	In den Kellergeschoßen, Ledoux hilft Raoul Christine zu finden
01:11:17 – 01:12:30	In Eriks Wohnung, Christine und Erik
01:12:33 – 01:13:15	Raoul und Ledoux landen in der Folterkammer
01:13:16 – 01:13:45	In Eriks Wohnung, Warnglocke läutet
01:13:47 – 01:14:00	Parallel dazu Raouls Bruder vor Eriks Wohnung
01:14:01 – 01:15:18	See vor der Wohnung, Erik sucht den Eindringling
01:15:19 – 01:15:29	Raoul schreit durch die Wände nach Christine
01:15:30 – 01:15:45	Raouls Bruder in einem Boot auf dem See
01:15:46 – 01:15:52	Erik kippt das Boot
01:15:53 – 01:16:17	Christine sucht nach einer Tür zu Raoul
01:16:18 – 01:17:21	Parallel dazu kehrt Erik zurück in die Wohnung
01:17:22 – 01:17:45	6.Kapitel Rettung: Erik berichtet vom Tod des Eindringlings
01:17:45 – 01:18:20	Erik spielt Klavier
01:18:21 – 01:18:34	Die Opernmitarbeiter wollen sich an Erik rächen
01:18:35 – 01:20:10	Erik entdeckt Raoul und Ledoux in der Folterkammer
01:20:11 – 01:21:20	Die Folter beginnt
01:21:21 – 01:22:36	Parallel dazu die Bevölkerung auf der Suche nach Erik
01:22:37 – 01:24:59	Ledoux und Raoul entdecken die

	Kammer mit Schwarzpulver
01:24:00 – 01:25:09	Erik zeigt Christine die Kiste mit dem Skorpion und dem Grashüpfer
01:25:10 – 01:26:00	Die Bevölkerung dringt mit brennenden Fackeln immer näher vor
01:26:01 – 01:26:16	Christine dreht am Skorpion
01:26:17 – 01:26:45	Die Pulverkammer wird überflutet
01:26:46 – 01:27:49	Erik rettet Ledoux und Raoul vor dem Ertrinken
01:27:50 – 01:28:30	Die Bevölkerung entdeckt Eriks Wohnung
01:28:31 – 01:28:55	Erik flüchtet mit Christine
01:28:56 – 01:29:40	Raoul, Ledoux und die Bevölkerungen jagen nach dem Phantom
01:29:41 – 01:30:40	Erik flüchtet mit Christine in der Kutsche vor der Oper
01:30:41 – 01:30:46	Christine fällt aus Kutsche
01:30:47 – 01:30:50	Kutsche fällt zu Boden
01:30:51 – 01:31:05	Erik flüchtet zu Fuß
01:31:06 - 01:31:34	Raoul rettet Christine
01:31:35 – 01:32:30	Erik von der Bevölkerung geschnappt
01:32:31 – 01:32:40	Menschenmasse wirft Erik in den Fluss
01:32:41 – 01:32:52	Ende

4.2.9 Film-Screenshots:



Vorspann



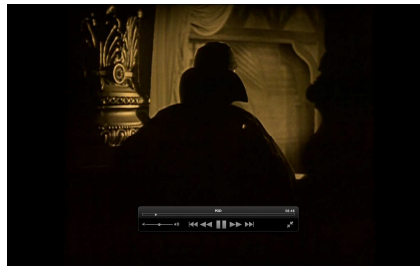
Balletaufführung



Alten Direktoren – Das Geschäft



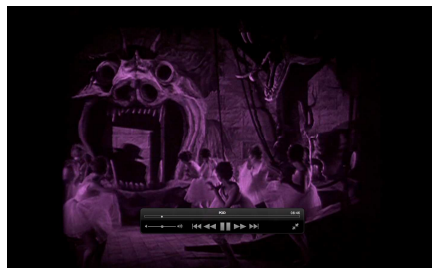
Neuen Direktoren – Die Neuübernahme



Erstes Schattenbild des Phantoms in Loge5



Die entsetzten Direktoren



Die Balletttänzerinnen sehen Schatten



Joseph Bouquet beschreibt das Phantom



Carlottas Mutter in Aufruhr



Christine Daaés Auftritt als „Marguerite“



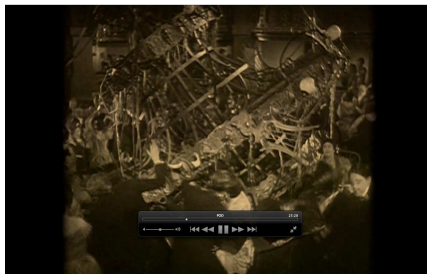
Philip de Chagny und Raoul de Chagny



Carlottas Auftritt



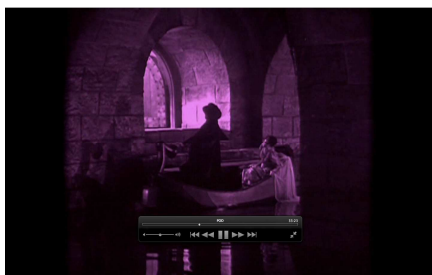
Flackender Kronleuchter



Kronleuchter stürzt in Zuschauerraum



Christine verschwindet durch Spiegel



Christine und Phantom Ankunft Wohnung



Phantom gesteht Liebe zu Christine



Christine entdeckt Brautkleid



Christine demaskiert Phantom



Reaktion auf Eriks Gesicht



Phantom verkleidet als Roter Tod



Ledoux enttarnt Erik



Christines letzter Auftritt



Ledoux und Raoul in Folterkammer



Skorpion oder Heuschrecke



Raoul rettet Christine



Volk wirft Eriks Körper in See

123

¹²³ Alle Screenshots stammen aus dem Film: DVD: Das Phantom der Oper, Regie: Julian Rupert (1925), DVD-Video, 93 Min.; USA: Great Movie Entertainment.

5 DAS PHANTOM DER OPER erreicht Wien

5.1 Die Entstehungsgeschichte zum Musical

„Eigentlich schrieb ich an >Aspect of Love<, und warum ich nicht so recht weiterkam, lag wohl daran, dass ich eigentlich die große romantische Love story schreiben wollte und bisher nicht den Stoff für mein – sagen wir – >South Pacific< gefunden hatte. – Hier war er! Ich erzählte Cameron davon und sagte: >Ich fang mal an!<“¹²⁴

- Andrew Lloyd Webber

Ende 1984 entdeckte Andrew Lloyd Webber in einem New Yorker Antiquariat Gaston Leroux's Roman „*Das Phantom der Oper*“ von 1910 und kaufte dieses für nur einen Dollar. Zu diesem Zeitpunkt schien Leroux's Erfolgsgeschichte wieder in Vergessenheit geraten zu sein. Nach Lon Chaney's erfolgreichem Auftritt als das Phantom der Oper im Stummfilm gab es noch verschiedene vertonte Remakes, unter anderem auch Ken Hill's Versuch, es zu einem Musical zu machen.¹²⁵

„Unter dem Titel >>The Phantom of the Opera<< brachte Ken Hill 1984 eine Mixtur aus der Musik Verdis, Gounods und Offenbachs mit den Mitteln des Grand Guignol auf eine Vorortbühne in East London.“¹²⁶

Andrew Lloyd Webber war sehr neugierig auf dieses Musical und es gab für ihn mehrere Beweggründe sich einen Besuch nicht entgehen zu lassen. Zum Einen hat der Dramatiker Ken Hill Webber's zweite Ehefrau Sarah Brightman gebeten,

¹²⁴ Perry, Georg: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 61.

¹²⁵ Vgl.: Ebd.: S.60.

¹²⁶ Ebd. S. 60.

die Rolle der Christine Daaé in „*The Phantom of the Opera*“ zu übernehmen, und Webber musste überprüfen, ob diese Rolle seiner Ehefrau gerecht wird und zum Anderen spielte er selbst mit dem Gedanken dieses Stück zu produzieren. Nachdem Webber gemeinsam mit dem britischen Theater- und Musicalproduzenten Cameron Mackintosh sich die Show angesehen hat, haben beide das Projekt fürs erste fallen gelassen. Webber kehrte zu seiner bisherigen Arbeit an *Aspect of Love* zurück.¹²⁷

„Anfangs glaubte er, *Aspects of Love* könne ihm die emotionale Befreiung geben, nach der er suchte. Die Novelle von David Garnett – die Geschichte einer libidinös überspannten Familie, deren Mitglieder sich mit der tödlichsten aller Waffen, dem Sex bekämpfen – schien geradezu darauf zugeschnitten, seinen Gefühlen Luft zu verschaffen.“¹²⁸

Jedoch fehlte Webber etwas an diesem Stück. Seine Musik und die Texte von Trevor Nunn harmonisierten nicht und irgendwie hatte das Stück für Webber nicht die erhoffte Wirkung. Er fand die Musik, die er bisher komponierte zwar sehr gut jedoch nicht geeignet für diesen Stoff.

So verstaute der mittlerweile 37 jährige erfahrene Theatermensch Webber 1985 seine komponierten Melodien und hoffte sie für etwas Größeres verwenden zu können.¹²⁹

„Er war die Vorwürfe leid, seine Musicals seien bar jeder wirklichen Gefühle, er schreibe keine Shows über Menschen, sondern nur über Götter, Halbgötter, Katzen oder Züge – er war dieser Kritik überdrüssig, zumal er sich eingestehen musste, dass sie etwas Wahres enthielt.“¹³⁰

¹²⁷ Vgl.: Walsh, Michael: Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit, München: Piper, 1994. S. 319.

¹²⁸ Ebd.: S. 319.

¹²⁹ Vgl.: Ebd.: S. 318ff.

¹³⁰ Ebd.: S. 318.

Er produzierte ein neues Musical, „*Song and Dance*“, das mit nur 474 Broadway-Vorstellungen und zahlreichen Kritiken an dem Stoff unter die kürzeste Laufzeit von Webber Shows fiel und am 8. November 1986 abgesetzt wurde.¹³¹

Da er noch immer an der Idee, ein Musical zu „*Das Phantom der Oper*“ zu schreiben hing, besprach er seinen Plan mit Mackintosh und begann an seiner eigenen Version zu diesem Stoff zu arbeiten.

Nachdem er den Roman von Leroux gelesen hatte, begann sich sein Blick auf den Erzählinhalt zu ändern. Zu seiner Verwunderung stellte Webber fest, dass die Originalgeschichte nicht viel Ähnlichkeit mit den vertonten Filmversionen, wie beispielsweise dem Arthur Lubins Remake von 1943, besaß.¹³²

„Viele Leute hatten die Idee, die Geschichte als Grundlage für ein Musical zu nehmen, aber alle Versionen, die ich gesehen habe, waren lustige, manierierte, groschenheftartige Melodramen. Dann stieß ich auf ein Exemplar von Gaston Leroux' Buch, das seit vielen Jahren vergriffen war. Ich las es und stellte fest, dass sich die Geschichte nicht einfach um einen Mann drehte, dem Drucksäure ins Gesicht geschüttet worden war, sondern um ein Mädchen und einen von Geburt an hässlichen Mann, der verzweifelt irgendeinen Kontakt herzustellen versuchte. Es handelt wirklich von einem Mann, der seit seiner Geburt grauenvoll hässlich, aber ein Genie ist, und der sich hoffnungslos in ein Mädchen verliebt, wobei er sich nur durch Musik auszudrücken vermag. Es war ein großes Operntheema.“¹³³ - Andrew Lloyd Webber

¹³¹ Vgl.: Ebd. S. 324.

¹³² Vgl.: Richmond, Keith: Die Musicals von Andrew Lloyd Webber, Berlin: Henschel, 1996. S. 104.

¹³³ Ebd.: 104.

Das war der Opernstoff nach dem sich Andrew Lloyd Webber schon so lange gesehnt hat. Endlich bot ihm sich die Gelegenheit über menschliche Wesen und wirkliche Gefühle zu schreiben.¹³⁴

„Ich wusste, ich wollte große romantische Musik schreiben, etwas in der Art wie Rodgers und Hammerstein, und das Phantom beinhaltet das Potential für eine große opernhafte Liebesgeschichte. Ich wusste, dies war das einzige Thema, das meinen Absichten gerecht wurde. Ich spürte, dass nach einigen ausgefallenen Theaterexperimenten meine Hinwendung zu einer harmonischeren Musik das Richtige für mich war und ich meine musikalische Heimat gefunden hatte.“¹³⁵ - Andrew Lloyd Webber

Zusätzliche erfreute ihn der Gedanke, seine eigene Ehefrau, Sarah Brightman, in der Rolle der Christine Daaé zu sehen. Webber war überzeugt davon, dass Sarahs hohe, reine Sopranstimme am besten Christine widerspiegeln würde.¹³⁶

„Darüber hinaus würde das große Orchester, das für Phantom der Oper aufgrund der aufwühlenden Handlung nötig war, ihm die Chance geben, eine komplexere Musik zu schreiben, als er es je zuvor getan hat.“¹³⁷

¹³⁴ Vgl.: Perry, Georg: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 61.

¹³⁵ Richmond, Keith: Die Musicals von Andrew Lloyd Webber, Berlin: Henschel, 1996. S. 103.

¹³⁶ Vgl.: Walsh, Michael: Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit, München: Piper, 1994. S. 325.

¹³⁷ Richmond, Keith: Die Musicals von Andrew Lloyd Webber, Berlin: Henschel, 1996. S. 325.

Jetzt war auch die Zeit gekommen, seine zuvor komponierten Melodien zu „*Aspect of Love*“ wieder hervorzuholen und neu aufzuarbeiten. So kamen Melodieteile aus dem ursprünglich für „*Aspect of Love*“ komponierten Lied „*It's a Miracle*“, in zwei Phantom-Liedern „*Angel of Music*“ und „*Wishing You Were Somehow Here Again*“ vor. Das Titellied wurde für Webber eine bereits Ende 1984 aufgenommene Rock-,n'-Roll-Nummer vom Produzenten Mike Batt.¹³⁸

Nun brauchte Andrew Lloyd Webber ein Team, dass mit ihm an dieser Entstehungsgeschichte des „*Phantom der Oper*“ gemeinsam arbeiten würde.

¹³⁸ Vgl.: Walsh, Michael: Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit, München: Piper, 1994. S. 326.

5.1.1 Das Produktionsteam

Als Produzenten waren für diese Uraufführung Cameron Mackintosh gemeinsam mit der Really Useful Theatre Company zuständig. Gaston Leroux's Roman gilt als Vorlage für die Produktion.

Als Texter für dieses Stück arbeitete Richard Stilgoe, den Webber schon von Starlight Express kannte. 1985 hatte Stilgoe genug für den Entwurf des ersten Aktes von Phantom der Oper beisammen, so dass Webber gemeinsam mit der bekannten Theater- und Opernbühnenbildnerin Maria Björnson die Vorstellung in einer Kapelle bei seinem jährlich stattfindenden Privatfestival in Sydmonton vorbereiten konnten. Für die Aufführung wurde ein richtiges Bühnenbild aufgebaut und Björnson gelang es sogar, den ersten Akt in den engen Räumlichkeiten der Kapelle mit der Szene des herunterfallenden Kronleuchters zu beenden.¹³⁹

Als Regisseur für dieses Stück wollte Webber unbedingt Harold Prince engagieren und dessen Reaktion auf das Phantom der Oper war besser als erwartet. „>>Großartig! Ein romantisches Musical. Das Machen wir!<< Prince war sein Mann.“¹⁴⁰ Um sich inspirieren zu lassen, reiste Prince im August nach Paris und besuchte den Ort des Geschehens, die bemerkenswerte Oper Garnier.¹⁴¹

„Er machte eine kleine Pilgerfahrt zur Pariser Oper und kletterte in allen Ober- und Untergeschossen herum; Maria Björnson und ihr Assistent verstiegen sich noch weiter in dem Gebäude, weil sie dabei auch noch

¹³⁹ Vgl.: S.327.

¹⁴⁰ Richmond, Keith: Die Musicals von Andrew Lloyd Webber, Berlin: Henschel, 1996. S. 328.

¹⁴¹ Vgl.: Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 61.

Hunderte von Polaroidphotos machten, die als Grundlage für die Bühnenentwürfe dienen sollten.“¹⁴²

Prince und Björnson verschlangen die Atmosphäre der Oper in ihrer Arbeit und lieferten erste Skizzen und Notizen zu diesem Projekt.

Die Arbeit ging sehr gut voran und nun lag es in Webbers Händen, die richtige Stimmung in seine musikalischen Kompositionen einzufangen um einen Welthit daraus zu machen.¹⁴³

Währenddessen kehrte Prince nach New York zurück und bekam einen Überraschungsbesuch von Mackintosh, der für Price schlecht endete. Mackintosh entschuldigte sich bei einem Treffen bei Price für die Unannehmlichkeiten aber die Produktion sei Trevor Nunn versprochen gewesen, und Mackintosh und Webber entschlossen sich beide, dass Nunn diese auch von jetzt an übernehmen sollte.

Prince verließ wütend das Treffen und übergab in seinem Büro seiner Assistentin seine Arbeiten zu das Phantom. „>>Verwahren Sie das in einem Ordner, und behalten Sie es im Auge<<, sagte er zu seiner Assistentin. >>Die lassen wieder von sich hören<<“¹⁴⁴

Dies geschah dann auch und schon wenige Wochen später erhielt Prince einen Anruf von Webbers Büro mit der Bitte, es sich noch einmal überlegen zu wollen, denn die Situation sei ein Missverständnis gewesen und die Produktion sei von Anfang an eine Prince Produktion gewesen. Prince überlegte es sich und übernahm erneut die Regie an dieser Show.

¹⁴² Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 61.

¹⁴³ Vgl.: Bering, Rüdiger: Musical. Köln: DuMont, 1997. S.: 159.

¹⁴⁴ Walsh, Michael: Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit, München: Piper, 1994. S. 333.

Nun musste noch neben Stilgoe, der an dem dramaturgischen Stoff schrieb, ein guter Liedtexter gefunden werden. Mackintosh hatte da den 24jährigen Londoner Charles Hart im Visier, den er bei einem Wettbewerb, den er nicht einmal gewonnen hatte, fand. Mackintosh übergab Hart eine Kassette mit Webbers Kompositionen und dieser konnte auf Anhieb etwas damit anfangen.¹⁴⁵

„Die Schatten von Andrews anderen Partnern lasteten nicht allzu schwer auf mir. Tim Rice öffnete für englische Texter viele Türen, indem er bewies, dass ein Text nicht vierzeilig sein und banal klingen muss, sondern wortreich, witzig und zeitgemäß sein kann, allerdings suchten wir für das Phantom eher nach großen, gefühlsvollen Sequenzen. Es gibt hier Anklänge an *Rigoletto*, *Beauty and the Beast* (Die Schöne und das Biest) und *The Hunchback of Notre Dame* (Der Glöckner von Notre Dame), die voller Metaphern aus den Bereichen Licht und Dunkel, Himmel und Hölle und Gut und Böse sind.“¹⁴⁶ - Charles Hart

Innerhalb von drei Monaten stand der Text und das Buch war fertig.¹⁴⁷

Webber war sehr zufrieden mit Charles Harts Arbeit und scheute auch nicht ihn zu Loben: „Das Allerschwierigste auf der Welt ist es, ein Liebeslied zu schreiben...Charles Hart hat eine originelle Ausdrucksweise und ist die seit langem aufregendste Entdeckung.“¹⁴⁸

Für die szenischen Umsetzungen engagierte Webber die erfolgreiche Choreographen Gillian Lynne.

¹⁴⁵ Vgl.: Ebd. 332ff.

¹⁴⁶ Richmond, Keith: Die Musicals von Andrew Lloyd Webber, Berlin: Henschel, 1996. S. 105.

¹⁴⁷ Vgl.: Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 62.

¹⁴⁸ Ebd. S. 105.

„Sie stellte mit einer winzigen Tanzgruppe den Zeitstil perfekt auf die Bühne, die typischen Haltungen der >>Ballets russes<<, die Arme vorne leicht abgespreizt, der Rumpf vorgeneigt und das Kreuz übertrieben durchgedrückt – im Zusammenspiel mit Maria Björnsons Kostümen erkannten die Zuschauer unschwer die Haltungen wieder, die Degas gemalt hatte.“¹⁴⁹

Für die Show baute Björnson ein perfekt detailliertes Modell, so dass Prince schon im vornherein die ganze Show durchgehen konnte. Noch vor Beginn der Proben erklärte Prince allen Beteiligten anhand dieses Modells was ihre Aufgaben sein würden und welche Funktionen die Bühne besaß.¹⁵⁰

„ Wir benutzten zum Teil die viktorianische Bühnentechnik, die wir in Her Majesty's Theatre vorgefunden hatten, und alle Effekte sind typische Bühneneffekte, wie es sie nur im Theater gibt. Bei allem szenischen Aufwand: Nach dem letzten Vorhang ist die Bühne in weniger als zwanzig Sekunden leer, wenn das Ensemble zum Verbeugen kommt.“¹⁵¹

- Harold Prince

Christopher Tucker, der schon als Maskenbildner für den Elefantenmenschen in David Lynch gleichnamigen Film bekannt wurde, entwarf die Latex-Maske des Phantoms. Der Phantom Darsteller benötigte zwei Stunden um in die entstellte plastische Haut des Phantoms zu gelangen. Zusätzliche wurden noch zwei Perücken und etwas Schminke aufgetragen.¹⁵²

¹⁴⁹ Perry, Georg: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 62.

¹⁵⁰ Vgl.: Ebd.: S. 63.

¹⁵¹ Ebd. S. 63.

¹⁵² Vgl.: Ebd.: S. 63.

„Es musste eine Maske sein, die auch noch den Zuschauer auf dem 3.Rang erschrecken konnte, zugleich aber so aussehen sollte, dass das Phantom nicht alles Mitgefühl und Sympathie verliert. Anders als im Film erzielen hier Details keine Wirkung in der letzten Reihe; anders als im Film kann die Maske auch nicht nach jeder Einstellung erneuert werden – sie muss dreieinhalb Stunden (bei Doppelvorstellungen oft zehn bis elf Stunden) halten. Und sie darf nicht am Spielen und Singen hindern. So entstand die geniale Idee, nur eine Hälfte des Gesichts hinter der Maske zu verbergen.“¹⁵³

Diese Maske musste jeden Tag erneuert werden, was pro Vorstellung dreißig Pfund kostete.

Zum erfolgreichen Londoner Produktionsteam gehörten noch als technischer Direktor für die gesamte Bühnentechnik Paul Daniels, als Zuständiger für die Beleuchtung Andrew Bridge sowie der Tondesigner Martin Levan.¹⁵⁴

Die Medien schrieben ununterbrochen von Andrew Lloyd Webbers neuem Musical und übereinstimmten in einem Punkt.

„Diesmal wollte der Komponist nach seinen eigenen Worten seine Show >>nicht im Vorverkauf mit einem großen Werberummel<< anbieten. >>Ich wollte es aus meinem Herzen schreiben, nicht so sehr aus dem Kopf<<, erklärte er. Phantom der Oper sollte Lloyd Webbers kühnste und ausgefeilteste Komposition werden, und nach der Premiere änderte sich die Meinung über ihn merklich. Musiker, die sich immun gegenüber dem Zauber seiner Melodien gezeigt hatten, nahmen jetzt plötzlich Notiz von

¹⁵³ Ebd. S. 63.

¹⁵⁴ Vgl.: Richmond, Keith: Die Musicals von Andrew Lloyd Webber, Berlin: Henschel, 1996. S. 105.

ihm, und diejenigen, die die Oper nicht als tote Kunstform betrachteten, begriffen schnell, dass hier tatsächlich ein ernstes neues Werk vorlag.“¹⁵⁵

¹⁵⁵ Walsh, Michael: Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit, München: Piper, 1994. S. 337.

5.1.2 Die Aufführungsdaten

Nach zweiwöchigen Voraufführungen, fand die Welturaufführung von „*Phantom der Oper*“ am 9. Oktober 1986 im Her Majesty's Theatre in Haymarket (London), mit Sarah Brightman und Michael Crawford in den Hauptrollen, statt. Die Show kam beim Publikum sehr gut an und der Erfolg war bereits zu Beginn schon sichtbar.

„Es nahm Phantom sofort an, liebte sein funkelndes Tempo, seine romantische, zu Tränen rührende Story und seine an Spielberg erinnernde Fahrt auf der Achterbahn des Gruselns, der Erregung und der Gefühlsausbrüche.“¹⁵⁶

Die Zuschauer waren begeistert von den aufgeführten geheimnisvollen Erscheinen und Verschwinden von Personen sowie der gezeigten Wasser- und Feuerwunder. Nach dem zufallenden Vorhang bedankte sich das Publikum mit einem zehnminütigen Standing-Ovation. Dies war der Zuspruch den sich Webber erhofft hatte und die Bestätigung, dass es vom zahlenden Publikum sehr gut aufgenommen wurde.¹⁵⁷

„*All I Ask Of You*“ erreichte mit Sarah Brightman und Cliff Richard den dritten Platz in den britischen Charts und mit der Originalbesetzung startete das Album auf den ersten Platz durch.

„Michael Crawfords Fassung von >>The Music Of The Night<<, mit >>Wishing You Were Somehow Here Again<<, gesungen von Sarah Brightman, auf der B-Seite, erreichte im folgenden Februar den siebten

¹⁵⁶ Ebd. S. 338.

¹⁵⁷ Vgl.: Ebd. S. 356.

Platz und wurde somit innerhalb eines Jahres zur dritten Top-Ten-Single aus der Show.“¹⁵⁸

Inzwischen wurde das Musical weltweit in 145 Städten in 27 Ländern aufgeführt und von über 130 Millionen Besuchern gesehen. Es wurde in zwölf Sprachen übersetzt, Deutsch, Französisch Japanisch, Polnisch, Dänisch, Schwedisch, Ungarisch, Niederländisch, Katalanisch, Koreanisch, Portugiesisch und Spanisch.¹⁵⁹

Insgesamt gewann das erfolgreichste Musical über 50 der wichtigsten Theaterpreise, unter anderem, sieben Tony Awards am Broadway und drei Olivier Awards am West End. 2002 gewann es den vom Publikum gewählten „Most Popular Musical Audience Award“ bei den Laurence Olivier Awards. Die Ticketeinnahmen übersteigen weltweit die bisherigen Ticketeinnahmen jeder Film- oder Theatervorführung. Am 9. Jänner 2006 überholte das Phantom der Oper „CATS“ und wurde mit 7486 Vorstellungen zur am längsten gespielten Broadwayshow gekürt. In London feierte es im Oktober 2010 seine 10.000 Vorstellung.¹⁶⁰

Was 1986 in London schon zu einem Erfolg geworden ist, musste damals in Wien erst geschaffen werden.

¹⁵⁸ Richmond, Keith: Die Musicals von Andrew Lloyd Webber, Berlin: Henschel, 1996. S. 109.

¹⁵⁹ Vgl.: o.A. Musical Vienna. In: <http://www.musicalvienna.at/index.php/de/spielplan/production/110826/history> (11.01.2013)

¹⁶⁰ Vgl.: Ebd.

5.1.3 Die deutschsprachige Erstaufführung wird vorbereitet

„Magisch, wie von Geisterhand gehoben, schwebt der Riesenlüster über der Bühne. Unter Blitzen und dem Applaus des Publikums gleitet er wie ein Gefährt aus einer fremden Galaxie zwischen dem Portal mit den erotisch-mysteriösen Figuren hindurch in den Raum hinaus und schwingt zur Decke – die Vorstellung hat begonnen.“¹⁶¹

Im Oktober 1986 fand die Uraufführung in London statt, zwei Jahre später im Januar 1988 kam das Phantom der Oper als Broadwaypremiere in New York heraus und nur elf Monate später, am 20. Dezember 1988 schloss sich Wien als dritte Produktionsstätte mit der deutschen Erstaufführung an.

„Ich kannte den Film mit Lon Chaney und war sehr gespannt, als ich im Oktober 1986 zur Londoner Premiere von >The Phantom of the Opera< fuhr. Das Zusammenwirken von Buch, Musik, Regie und Ausstattung überzeugte mich, dass hier wieder ein Musical-Ereignis stattgefunden hatte, und ich begann noch am Premierenabend, mir die Rechte für die deutschsprachige Erstaufführung in Wien zu sichern. In solchen Momenten schlägt bei mir die Theaterleidenschaft durch: Neben allem technischen Wissen und allen Berechnungen des >Marktes< bin ich dann genauso gerührt wie die Millionen Theaterbesucher, die sich von Lloyd Webbers Stücken mitreißen lassen, und ich möchte dieses Erlebnis auch meinem Publikum in Wien bieten. Dass damit das Theater und die Künstler, die mitwirken, einen Riesenerfolg haben, bestätigt nachträglich die Entscheidung. Die Erfahrungen, die wir daraus ziehen, lassen mich hoffen, schließlich auch aus dem Theater an der Wien mit einer Originalaufführung

¹⁶¹ Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 58.

starten zu können, die in die Musicalmetropolen der Welt übernommen wird.“¹⁶² - Peter Weck

Das Theater an der Wien stand unter der Direktion von Peter Weck, der mit der Produktion von dem Musical „CATS“ für fünf Jahre, einen sensationellen Erfolg für das Theater einbrachte und nun zum Spielort von „*Das Phantom der Oper*“ gewählt wurde. Peter Weck war Direktor und neuer Generalintendant der Vereinigten Bühnen Wien, die neben dem Theater an der Wien, zusätzlich das Etablissement Ronacher und Raimundtheater beinhalten. Damit „CATS“ weiterhin für Erfolge sorgen konnte, wurde es in das Ronacher verlegt. Das Raimundtheater bekam ebenfalls eine weltweit erfolgreiche Musical-Neuerscheinung und feierte im September 1988 mit „*Les Misérables*“ seine deutschsprachige Erstaufführung. Die Spielortstätte wurde im Fall des „*Phantom der Oper*“ gezielt ausgesucht.¹⁶³

„In diesem Stück, in dem die Bühne und das Theater mit seiner eigenen Aura ständig als Hauptdarsteller mitwirken, eröffnet das Theater an der Wien sozusagen unter der Maske der Pariser <<Opéra populaire<< in wundervoller Weise Einblicke, kokettiert mit all den Opernstilen, die über seine Bretter gegangen sind, und mit allen Bühneneffekten, die ausgespielt werden können...Nach dem Stöbern im Fundus schwebt der Lüster zur Decke – die Geschichte beginnt von neuem.“¹⁶⁴

¹⁶² Ebd.: S.67

¹⁶³ Vgl.: Ebd.

¹⁶⁴ Ebd.: S. 60.

5.1.4 Die Handlung des Musicals

Auf der Bühne der Pariser Oper findet 1905 eine Versteigerung von Antiquitäten und Theaterrequisiten aus dem 19. Jahrhundert statt. Unter anderem wird ein Kronleuchter angeboten der mit der geheimnisvollen Affäre rund um das Phantom der Oper in Verbindung steht. Während seiner Präsentation wird in das Jahr 1861 zurückgeblendet. Zu dieser Zeit lebt in den Kellergeschossen der Oper ein Mann mit einem entstellten Gesicht, dass er durch eine weiße Maske verdeckt. Durch sein außergewöhnliches Talent zur Musik gelingt es ihm, das Chormädchen Christine Daaé in seine Unterwelt zu entführen. In seiner Unterkunft gesteht er ihr seine Liebe. Christine ist in weiterer Folge der Handlung hin und her gerissen zwischen ihrer Jugendliebe Raoul und dem Phantom, demgegenüber sie Mitleid verspürt. Die neuen Operndirektoren bekommen immer wieder neue Forderungen vom Phantom, unter anderem soll Christine die Hauptrolle in seiner selbstgeschriebenen Oper „*Don Juan, der Sieger*“, die im Opernhaus aufgeführt wird, singen. Während dieser Aufführung gelingt es ihm erneut, Christine in seine Unterwelt zu entführen und Raoul, der seine Geliebte befreien will, als Geisel zu nehmen. Das Phantom stellt Christine vor die Wahl, ihn zu lieben oder das Leben Raouls zu opfern. Sie entscheidet sich mit einem Kuss für das Phantom. Überwältigt von seinen Gefühlen, gibt er das Liebespaar frei und verschwindet. Zurück bleibt nur seine Maske.

5.1.5 Das schöpferische Ensemble

5.1.5.1 Lebenslauf Andrew Lloyd Webber - Musik

Andrew Lloyd Webber wurde im März 1948 in London geboren. Gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Julian, der ein bekannter klassischer Cellist wurde, stammen sie aus einer Londoner Middle-Class-Familie von Musikern. Seine Mutter (1922-1994), Jean Hermione Webber war eine angesehene Klavierlehrerin und sein Vater, William Southcombe Lloyd Webber (1914-1982) war Komponist, Organist und ausgebildeter Musikwissenschaftler. Webber hatte schon während und unmittelbar nach seiner Schulzeit viel Kontakt mit Musik und Theater. Einige seiner frühzeitigen Kompositionen wie die sechs Miniaturen mit dem Titel „*The Toy Theatre*“ wurden sogar 1959 publiziert.¹⁶⁵

1965 lernte er den bekannten Texter Tim Rice kennen und es entwickelte sich eine enge Zusammenarbeit zwischen den beiden. Aus ihrer gemeinsamen Zeit entstanden Musicals, Popsongs, Filmmusik für zwei Spielfilme und ein Requiem. Den ersten großen internationalen Erfolg erbrachten sie mit dem Musical „*Jesus Christ Superstar*“ (New York 1971, London 1972). Die letzte große Zusammenarbeit mit Rice war das Musical „*Evita*“ (London 1987, New York 1979), das ebenfalls einen Riesenerfolg einbrachte.¹⁶⁶

1971 heiratete Webber Sarah Jane Tudor Hugill, mit der er zwei gemeinsame Kinder hat, allerdings sich bereits 1983 trennte um die Sängerin und Tänzerin Sarah Brightman zu heiraten. Nach einer kinderlosen Ehe kam es 1990 zu einer sehr kostspieligen Scheidung.

¹⁶⁵ Vgl.: Müller, Ulrich: Andrew Lloyd Webbers Musicals. Ein musikalischer Werkführer, München: Beck, 2008. S. 15.

¹⁶⁶ Vgl.: Walsh, Michael: Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit. München (u.a.): Schott, 1994. S. 45ff.

Seit Februar 1991 ist Webber mit Madeleine Gurdon verheiratet, mit der er drei gemeinsame Kinder hat. Da Webber finanziell sehr gut gestellt war, kaufte er 1973 das Landgut Sydmonton Court in Hampshire, das er für Privataufführungen seiner neuen Arbeiten nutzte. 1977 gründete Webber seine eigene Firma, die Really Useful Company, die 1994 einen Rekordgewinn von 46,2 Millionen Pfund Sterling verkündete.¹⁶⁷

Während der achtziger und zu Beginn der neunziger Jahre produzierte Webber nacheinander weitere Welterfolge, die ihn zu einem der reichsten Musiker der Welt machten: „Cats“, „*Starlight Express*“, „*The Phantom of the Opera*“, „*Aspects of Love*“ und „*Sunset Boulevard*“.

„Sein Vermögen wurde auf etwa 550 Millionen Pfund Sterling geschätzt, 1992 wurde er geadelt und 1997 als life peer (Baron Andrew Lloyd-Webber von Sydmonton Court) auf Lebenszeit in das House of Lords aufgenommen. (...) Nachdem er bereits 1983 das Palace Theatre in London erworben hatte, besaß er 2006 – laut eigenen Angaben – sieben Theater in London“¹⁶⁸

Mehrere seiner Musicals unter anderem „*Jesus Christ Super Star*“, „*Evita*“ und „*The Phantom of the Opera*“ wurden verfilmt. Die Lieder „*Don't Cry for me Argentina*“ aus „*Evita*“ und „*Memory*“ aus „*Cats*“ wurden außerhalb der Musicals zu Welthits. Seine Produktionen umfassen noch zahlreiche Musicals, Einzelsongs und weitere Kompositionen. Für seine Werke erhielt Andrew Lloyd Webber mehrere Auszeichnungen, unter anderem einen Oscar, sieben Tony Awards, drei Grammy Awards, einen Golden Globe Award und fünf Laurence Olivier Awards.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Vgl.: Müller, Ulrich: Andrew Lloyd Webbers Musicals. Ein musikalischer Werkführer, München: Beck, 2008. S. 18.

¹⁶⁸ Ebd. S. 18.

¹⁶⁹ Vgl.: Musicals. In: <http://www.musicals.com/das-phantom-der-oper/biografie-andrew-lloyd-webber.html> (27.12.2012)

5.1.5.2 Lebenslauf Harold Prince - Regie

Harold Prince wurde am 30. Jänner 1928 in New York geboren und ist ein berühmter Broadway-Regisseur und Produzent. Er studierte bereits im Alter von sechzehn Jahren an der Universität von Pennsylvania

Geisteswissenschaften und absolvierte sein Curriculum innerhalb von drei Jahren. Seine Broadway-Karriere begann er als Assistent des berühmten Theaterproduzenten, -regisseurs und –autors George Abbott.

Gemeinsam mit Abbott ko-produzierte Prince das Musical „*The Pajama Game*“ das 1955 den Tony Award für das Beste Musical gewann. Ab 1962 begann er seine eigenen Shows zu produzieren und inszenieren, jedoch ohne größeren Erfolg.

Erst 1966 gelang ihm der Durchbruch mit dem Musical „*Cabaret*“, das acht Tony Awards gewann. Bereits 1957 begann er gemeinsam mit dem Komponisten Stephen Sonheim an *West Side Story* zu arbeiten.

Nach dem gemeinsamen Erfolg von 1970 mit „*Company*“ wurde Sondheim zu Prince wichtigstem Partner. Gemeinsam produzierten sie „*Follies*“ (1971), „*A Little Night Music*“ (1973), „*Pacific Overtures*“ (1976), „*Sweeney Todd*“ (1979), „*Merrily We Roll Along*“ (1981) und „*Bounce*“ (2003). Zu seinen Arbeiten gehörten auch Opernproduktionen wie „*Ashmedai*“, „*Willie Stark*“, „*Madame Butterfly*“, und eine Wiederaufführung von „*Candide*“.

In den Filmen „*Something For Everyone*“ (1970) und „*A Little Night Music*“ (1977) fungierte er als Regisseur.

Er produzierte ebenfalls die Erfolgsstücke von Andrew Lloyd Webber, „*Evita*“ und „*Phantom of the Opera*“.

Insgesamt wurde Harold Prince für seine Arbeiten mit 21 Tony Awards belohnt und bislang von niemandem in der Tony Awards Geschichte übertroffen.¹⁷⁰

Harold Prince übernahm nach den Erfolgen vom Phantom in London und New

¹⁷⁰ Vgl.: Harold Prince Biographie. In: <http://www.thephantomoftheopera.com/people/creative/harold-prince> (27.12.2012)

York auch die Inszenierung der deutschsprachigen Erstaufführung in Wien.

Die Vorlagen in Buch, Musik, Ausstattung, Inszenierung sind schon gegeben, jedoch müssen sie nun von einem neuen Ensemble erarbeitet und an einem neuen Ort mit neuen technischen Apparaten umgesetzt werden.

Das Leading-Team ist das gleiche wie bereits in London, somit können die bereits existierenden Ideen teilweise in die Wiener Planung, Besetzung und Probenarbeit übernommen werden.¹⁷¹

Neue Intentionen lieferte Prince gleich zu Beginn der szenischen Proben an sein Team.

„Er sah eine Dokumentationsserie der BBC über Behinderte, und in diesen Interviews faszinierte ihn vor allem, wie diese Menschen, die oft nicht nur gehandicapt, sondern auch entstellt und für Augenblicke fast furchterregend waren, freimütig ihre Sehnsüchte nach Zärtlichkeit und Sexualität artikulierten und dabei selbst eine Aura von Freiheit und Schönheit gewannen.“¹⁷²

Er legte einen großen Wert darauf, jede Rolle neu mit dem Ensemble zu erarbeiten.

„Harold Prince agierte bei den Proben wie ein Schiedsrichter. Er inszenierte mit Trillerpfeife. Wenn er die Probe unterbrechen wollte, um zu korrigieren, gerade alle auf der Bühne in voller Aktion waren und das Orchester lautstark spielte, ließ er seinen berühmten Pfiff los, und alles hörte augenblicklich wieder auf sein Kommando.“¹⁷³ - Peter Weck

¹⁷¹ Vgl.: Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 67.

¹⁷² Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 59.

¹⁷³ Weck, Peter: War's das? Erinnerungen, Wien: Amalthea, 2010. S. 291.

5.1.5.3 Lebenslauf Michael Kunze – Textübersetzung ins Deutsche

Michael Kunze wurde am 9. November 1943 in Prag geboren und wuchs in München auf. Nach seinem abgeschlossenen Studium in Rechtswissenschaften, begann er Ende der 60er Jahre als Schallplattenproduzent und Liedtexter zu arbeiten. Er schrieb unzählige deutsche und zahlreiche internationale Tophits. Stars wie Peter Alexander, Udo Jürgens, Peter Maffay, Nana Mouskouri oder die Gruppe „*Münchner Freiheit*“ verdanken ihm ihre größten Hits. Als Produzent arbeitete er gemeinsam mit Popinterpreten wie Julio Iglesias, Sister Sledge, Silver Convention, Herbie Mann, und Gilbert Bécaud. Als erster Deutscher erhielt er gemeinsam mit Sylvester Levay einen Grammy für seinen US-Charthit „*Fly Robin Fly*“ (1976).¹⁷⁴

Mit „*Elisabeth*“, „*Tanz der Vampire*“, „*Mozart!*“, „*Rebecca*“, und „*Marie Antoinette*“ schuf er in den letzten Jahren eine neue Form des Dramamusicals. Mit seinen deutschen Versionen internationaler Musicalesfolge wie, „*Evita*“, „*Cats*“, „*Das Phantom der Oper*“, „*A Chorus Line*“, „*Der kleine Horrorladen*“, „*Der Kuss der Spinnenfrau*“, „*Into the Woods*“, „*Aspects of Love*“, „*Disney's Der Glöckner von Notre Dame*“, „*Sunset Boulevard*“, „*Disney's König der Löwen*“, „*Mamma Mia!*“, „*Elton Johns Aida*“ und „*Wicked*“ wird er zum bekanntesten und wichtigsten Vertreter des deutschsprachigen Musicals.¹⁷⁵

Neben großen TV-Shows, mehreren Büchern, Theaterstücken und politischen Kabaretttexten schrieb er 2008 die Oper „*Raoul*“, die vom amerikanischen Komponisten Gershon Kingsley vertont wurde.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Vgl.: Michael Kunze Biographie. In: (<http://www.storyarchitekt.com/kunze/kunze.php>) (27.12.2012)

¹⁷⁵ Vgl.: Ebd.

¹⁷⁶ Vgl.: Ebd.

Für seine Arbeiten wurde Kunze mit zahlreichen Auszeichnungen und 79 Gold- und Platinschallplatten geehrt. 2005 erhielt er den ECHO, die höchste Ehre, die Deutschlands Musikbranche zu vergeben hat.¹⁷⁷

Trotz seines internationalen Erfolges als Schriftsteller, Dramatiker, Buch- und Fernsehautor, Liedtexter und Librettist zeigt sich Michael Kunze bescheiden, wenn es um Lob geht.

„Für mich ist der Applaus, den der Schauspieler bekommt, auch mein Applaus. Es hat mich nie gereizt, selber da vorne zu stehen. Erfolg ist ja immer so, wie man ihn selbst definiert. Und für mich ist der Erfolg eben der, anderen die Möglichkeit zu geben, den Applaus direkt zu bekommen. Ich selber wollte ihn nie. Ich geh nicht gerne auf die Bühne. Ich geh auch beim Schlussapplaus im Theater höchst ungern da hinauf. Das merkt man auch immer.“¹⁷⁸

Michael Kunze übersetzte den Text von Das Phantom der Oper aus dem englischsprachigen ins Deutsche und „schafft eine Übersetzung, die sich im Stil und in der Musikalität kongenial dem Original anpasst.“¹⁷⁹ Kunze arbeitete gemeinsam mit Charles Hart, dem sehr gut Deutsch sprechenden Dichter der Gesangstexte an dem Libretto. Bis in die letzten Probenstage wurde das Libretto immer wieder überprüft, um jegliche Ungereimtheiten zu vermeiden.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Vgl.: Michael Kunze Biographie.In: (<http://www.storyarchitekt.com/kunze/kunze.php>) (27.12.2012)

¹⁷⁸ Tatenhorst, Stephanie: Erfolg ist immer so wie man ihn selbst definiert, In: (<http://www.storyarchitekt.com/kunze/interviews.php>) (27.12.2012)

¹⁷⁹ Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 67.

¹⁸⁰ Vgl.: Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 67.

5.1.5.4 Lebenslauf Maria Björnson – Kostüme und Bühnenbild

Maria Björnson war eine sehr erfolgreiche Kostümbildnerin für das Theater, die Oper und das Ballett. Sie wurde 1949 in Paris geboren und verstarb 2002 in London. Sie erhielt zahlreiche Auszeichnungen für ihre Phantom der Oper Designs, mitunter zwei Tony Awards, zwei andere Critic's Circle Awards und zwei Drama Critic's Awards für das Beste Bühnenbild und Kostüme.¹⁸¹

Unter anderem arbeitete sie in folgenden Theaterproduktionen, *„Aspects of Love“*, *„Follies“*, *„The Cherry Orchard“*, *„Measure for Measure“*, *„The Blue Angel, Camille“*, *„Hamlet“*, *„The Tempest“*, *„A Midsummer Night's Dream“*, *„The Way of the World“*, *„Plenty“*, *„Phèdre“*, *„Britannicus“*, *„The Lulu Plays“*, *„Creditors“*, *„Cat on a Hot Tin Roof“*, *„The Lonely Road“* und *„The Cherry Orchard“*.

Zu ihren Arbeitsorten zählen unter anderem The Royal Opera House, La Scala, Bastille Opera, Teatro Verdi Maggio Musicale Florence, Teatro Carlo Felice, Batignano, Glyndebourne, Geneva, English National Opera, Netherlands Opera, Opera North, Welsh National Opera und Scottish Opera. Noch vor ihrem Tod beendete Björnson ihre Entwürfe zu *„The Trojans“*, *„The little Prince“* und *„Il Trovatore“*.¹⁸²

Im Her Majesty's Theatre in London hatte zwar Björnson wenig Raum um sich zu entfalten, schaffte es aber trotzdem, all ihre Bühnenentwürfe zu realisieren.

„Sämtliche Bühneneffekte, die im Lauf der Vorstellung in Gang gesetzt werden, gehen auf älteste Theatertricks zurück: Versenkung, fahrbare Türme, Hebe- und Schwebevorrichtungen – jeder barocke Bühnenbauer hat schon seine Freude daran gehabt. (...) In Londons Her Majesty's sah die Unterbühne noch wie ein altes Segelschiff aus, auf dem viel

¹⁸¹ Vgl.: Maria Björnson Biographie. In: <http://www.thephantomoftheopera.com/people/creative/maria-bjornson> (27.12.2012)

¹⁸² Vgl.: Ebd.

Muskelkraft im Einsatz ist. Die vertikal und horizontal fahrbare Brücke und der Lüstersturz wurden maschinell gesteuert, aber die Kerzenfahrten, Orgel, Thron und Spiegel wurden von Hand bedient.“¹⁸³

Im Theater an der Wien ist die Bühne um einiges größer, was Vor- und Nachteile mit sich bringt. Zum einen hatte Björnson hier nicht die Schwierigkeiten wie in England, die kostümierten Puppen auf der Maskenball-Treppe immer wieder auf- und abzumontieren. Sie konnte, da die Hinterbühne in Wien genügend Platz bietet, sie einfach stehen lassen. Die Nachteile waren, dass mit der Größe der Bühne die im ersten Akt aufgeführte Wiener „Hannibal – Szene“ nicht so überfüllt und kompakt wie in London wirkte. Viele technische Möglichkeiten, die das Theater an der Wien hätte bieten können, mussten versteckt werden und kamen somit nicht zum Einsatz.¹⁸⁴

„Der Drehzylinder, der mit verschiedenen Hubpodien in der Drehbühne schnelle Umbauten erlaubt, musste fixiert und in seine Segmente aufgeteilt werden, um allen Versenkungen, Kandelabern und Kerzenschächten den pünktlichen Einsatz zu sichern, um den Verkabelungen von vielen Kilometern Länge und den Schläuchen der Trockeneiskocher sowie dem riesigen Kasten voller elektronischer Relais Platz zu bieten.“¹⁸⁵

Björnson arbeitete wie viele andere aus ihrem Team oft in die frühen Morgenstunden an ihren Entwürfen und Realisierungen. Michael Crawford, der die Rolle des Phantoms in London spielte, lobte und kritisierte zugleich Björnsons komplizierten Kostüme und technischen Bühnenspielerein.

¹⁸³ Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 69.

¹⁸⁴ Vgl.: Ebd.: S. 70.

¹⁸⁵ Ebd. S. 70.

„Manchmal kam ich mir vor wie der Fuchs in der Falle. In manchen Szenen musste ich auf die Bühne geführt werden, weil ich mit meinen Kontaktlinsen äußerst behindert bin. Nur einmal geht es mir wirklich gut: beim Maskenball, wenn ich innerhalb von Sekunden vom Boden der Bühne verschwunden bin und in der nächsten Sekunde am oberen Treppenrand erscheine. Da hievt mich ein Gabelstapler an den richtigen Platz meines Auftritts.“¹⁸⁶ - Michael Crawford

Laut Andrew Lloyd Webber kann sie „auf einer großen Bühne mit schweren Stoffen und extrem spröden Kulissen so umgehen, dass eine starke romantische, emotionale Atmosphäre entsteht.“¹⁸⁷

5.1.5.5 Lebenslauf Charles Hart - Liedtexte

Charles Hart wurde 1961 in London geboren und studierte in Maidenhead und Cambridge. Mit „*Phantom der Oper*“ wurde er als Liedtexter bekannt. Zu seinen Arbeiten zählen die Liedtexte zu den Musicals „*Aspects of Love*“, „*The Kissing Dance*“, „*The Dreaming*“, der Oper „*The Vampyr*“ und diverse Schreibarbeiten für das Fernsehen („*Watching*“, „*Split Ends*“, „*Granada TV*“) und Radio („*Love Songs*“, BBC Radio). Zusätzlich ist Charles für seine Photographien bekannt die bereits auf zahlreichen Plakaten und Theaterzelten veröffentlicht wurden.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Webber, Lloyd Andrew; Hart, Charles; Stilgoe, Richard: Das Phantom der Oper. Nach dem Roman „Le fantôme de l'opéra“ von Gaston Leroux. Premiere der deutschsprachigen Erstaufführung: 20. Dezember 1988, Wien: Vereinigte Bühnen, 1988. S. o.A.

¹⁸⁷ Ebd. S. o.A.

¹⁸⁸ Vgl.: Charles Hart Biographie. In: <http://www.thephantomoftheopera.com/people/creative/charles-hart> (27.12.2012)

5.1.5.6 Lebenslauf Gillian Lynne - Choreographie

Gillian Lynne wurde 1926 in England geboren und war eine der führenden Solistinnen am Theater Sadler's Wells ebenfalls des Royal Ballets und die Star-Tänzerin am Londoner Palladium. Sie gilt als eine sehr erfolgreiche Choreographin, für die eine neue Kategorie bei den Olivier Awards geschaffen wurde, der „Outstanding Achievement of the Year in a Musical“.¹⁸⁹

Zu ihren Arbeiten gelten die Erfolgsproduktionen *„Tonight at 8.30“*, *„Tomfoolery“*, *„Jeeves Takes Charge“*, *„Cabaret“*, *„Pickwick“*, *„How Now Dow Jones“*, *„Collages“*, *„The Card“*, *„The Roar of the Greasepaint“*, *„Hans Christian Andersen“*, *„The Yeomen Of The Guard“*, *„Songbook“*, *„My Fair Lady“*, *„Dick Whittington“*, *„The Phantom of the Opera“* und *„Chitty Chitty Bang Bang“*.¹⁹⁰

Für die Royal Shakespeare Company arbeitete sie für die Inszenierungen von *„The Boy Friend“*, *„Once In A Lifetime“*, *„The Way Of The World“*, *„The Secret Garden“* sowie für die Shakespeare-Klassiker *„A Midsummer Night's Dream“*, *„The Comedy of Errors“* und *„As You Like It“*.¹⁹¹

Darüber hinaus führte Gillian Lynne Regie bei zahlreichen Opernproduktionen, wie *„Blaubart“*, *„Les Troyens“*, *„The Midsummer Marriage“*, *„Der fliegende Holländer“* und *„Parsifal“*. Für das Fernsehen inszenierte sie Filme wie *„The Various Ends of Mrs F's Friends“*, *„Easy Money“* und *„The Look of Love“*. Ausgezeichnet wurde Lynne für den Film *„The Morte d'Arthur“*, mit dem amerikanischen Samuel G. Engel Award, sowie mit dem BAFTA Award für *„A Simple Man“*. Sie nahm bei der Realisierung von mittlerweile elf Spielfilmen teil,

¹⁸⁹ Vgl.: Gillian Lynne Biographie. In: <http://www.gillianlynne.com/biography.htm> (27.12.2012)

¹⁹⁰ Vgl.: Ebd.

¹⁹¹ Vgl.: Ebd.

darunter „*Wonderful Life*“, „*Half A Sixpence*“, „*Man Of La Mancha*“ und „*Yentl*“. Zusätzlich choreografierte sie viele Folgen von „*The Muppet Show*“ für ATV.

Für die Wiener Inszenierung von „*CATS*“ wurde Gillian Lynne mit dem Silbernen Verdienstorden der Republik Österreich ausgezeichnet und gewann für die Pariser Produktion den französischen Theaterpreis Molière. 1997 wurde sie zum Commander of the Order of the British Empire (CBE) geschlagen und 2001 wurde sie mit dem Queen Elizabeth II Coronation Award von der Royal Academy of Dance geehrt. Zuletzt arbeitete sie an der 2006 stattfindenden Premiere von „*Phantom – The Las Vegas Spectacular*“.¹⁹²

¹⁹² Vgl.: Ebd.

5.1.6 Die Schauspieler

Der Premiertag am Theater an der Wien wird auf den 20. Dezember 1988 fixiert. Allerdings müssen noch die Darsteller gefunden werden, die in die Fußstapfen des Londoner Casts treten sollten. Bei der Uraufführung übernahmen die Hauptrollen, die schon aus „Cats“, der Fernsehproduktion „*Song & Dance*“ und weiteren Auftritten bekannte Sarah Brightman, die noch zusätzlich mit dem Komponisten verheiratet war und der 44-jährige Michael Crawford, der aus der populären britischen Fernsehkomödie „*Some Mothers Do „Ave‘ Em*“ bekannt wurde und in „*Billy*“, „*Barnum*“ und „*No Sex Please We’re British*“ aufgetreten ist.¹⁹³

„Es war Sarah, die mir den Tipp mit Michael gab. Sie haben beide denselben Gesangslehrer. Wir aßen gemeinsam zu Abend und skizzierten die Show für Michael. Als sie dann gemeinsam sangen, wusste ich, dass sie die Richtigen waren“.¹⁹⁴ - Andrew Lloyd Webber

Da gleichzeitig neben Phantom auch schon die Darsteller für die deutschsprachige Erstaufführung von dem Musical „*Les Misérables*“ gesucht worden sind, gab es über 800 Bewerber für beide Produktionen. Prince Hall arbeitete gemeinsam mit Caspar Richter, dem musikalischen Leiter der Vereinigten Bühnen an verschiedenen Besetzungsmöglichkeiten. Schlussendlich bekamen Alexander Goebel und Ethan Freeman die Phantomrolle. Beide Darsteller standen ebenfalls auf der Besetzungsliste von „*Les Misérables*“ und sind bereits durch andere Musicals bekannt gewesen.¹⁹⁵

Alexander Goebel hat bereits bei Andrew Lloyd Webbers Musical „*Evita*“ in Wien mit Harold Prince als Regisseur den *Che* gespielt und den *Judas* in

¹⁹³ Vgl.: Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 67ff.

¹⁹⁴ Richmond, Keith: Die Musicals von Andrew Lloyd Webber, Berlin: Henschel, 1996. S. 107.

¹⁹⁵ Vgl.: Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 67ff.

Webbers Wiener Aufführung von dem Musical „*Jesus Christ Superstar*“. Ethan Freeman war Harold Prince schon aus Hamburg aus dem Musical „*Cats*“ bekannt gewesen und wurde als zweites Phantom besetzt. Für Christine wurde Luzia Nistler engagiert, die mit dieser Hauptrolle auch ihren Karrieredurchbruch erlangte.¹⁹⁶

„Die Rolle der Christine ist die schwierigste, die ich überhaupt je geschrieben habe. Sie muss nicht nur stimmlich über eine enorme Spannbreite verfügen, sondern auch noch glaubwürdig auf der Spitze tanzen können. Das Phantom glaubt ja an ihre Besonderheit als Sängerin und holt sie aus dem Corps de Ballett, weil ihre Stimme reiner und unschuldiger klingt als die einer normalen Sopranistin.“¹⁹⁷

- Andrew Lloyd Webber

Was den Rest des Ensembles anging, war es etwas schwieriger, die richtigen Darsteller zu finden, da die Charaktere vor einer Herausforderung standen.

„Jede Hauptrolle wird durch ein Mitglied des Ensembles >>gecovered<<. Sollte die Erstbesetzung für eine Vorstellung ausfallen, so rückt die zweite Besetzung aus dem Ensemble nach und wird ihrerseits durch einen >>Swing<< ersetzt.(...) Das Ensemble hat auf diese Weise über dreißig Vorstellungen pro Monat zu bewältigen, dazu Proben, Korrekturen, Umbesetzungen – für Sänger ein oft ungewohntes Pensum.

¹⁹⁶ Vgl.: Ebd.

¹⁹⁷ Webber, Lloyd Andrew; Hart, Charles; Stilgoe, Richard: Das Phantom der Oper. Nach dem Roman „*Le fantôme de l'opéra*“ von Gaston Leroux. Premiere der deutschsprachigen Erstaufführung: 20. Dezember 1988, Wien: Vereinigte Bühnen, 1988. S. o.A.

Jeder Darsteller sucht sich aus seinem Rollenprogramm eine Figur aus, mit der er im Programmheft genannt wird, alle haben auch ihre vereinbarten Auftritte in den Hauptrollen.“¹⁹⁸

Aus diesem System ausgeschlossen war Freeman, da er bereits als Zweitbesetzung galt. Das Ensemble musste die Londoner Aufführung genauestens memorieren, dass alle Abläufe mit ihren Schwierigkeiten und häufig auftretenden Pannen ins kleinste Detail bekannt waren. Luzia Nistler und beide Phantomdarsteller haben die Möglichkeit bekommen, die Show in New York ausführlich zu studieren und gemeinsam mit Prince zu arbeiten.¹⁹⁹

Da es immer wieder auf der Bühne zu technischen Problemen kam und ständig neue Probleme auftauchten, bekam das Ensemble erst am 3. Dezember die Gelegenheit das Stück im Originalablauf durchzuspielen. Nur die erste Probe verlief gut, alle weiteren wurden durch neue Pannen gestört, sodass man überlegte, einige der Voraufführungen ausfallen zu lassen. Dieses Vorhaben wurde im Endeffekt nicht durchgesetzt und man entschied sich, das informierte Publikum an den Schwierigkeiten teilhaben zu lassen. Dies war eine neue Erfahrung sowohl für die Zuseher als auch für die Schauspieler.²⁰⁰

„So konnten wirklich alle gravierenden Pannen einmal durchprobiert werden, bis hin zu dem krassen Fall, dass der Lüster am Ende des Vorspiels nicht majestätisch abhob, sondern golden, dick und schwer auf der Bühne >>sitzen<< blieb und in einer halbstündigen Unterbrechung von Hand weggeschafft werden musste.“²⁰¹

¹⁹⁸ Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 69.

¹⁹⁹ Vgl.: Ebd.: S. 68.

²⁰⁰ Vgl.: Ebd. S. 70f.

²⁰¹ Ebd. S. 71.

Obwohl die Voraufführungen sehr viele Schwierigkeiten und Pannen beinhalteten, ist die Premiere am 20. Dezember 1988 einwandfrei abgelaufen. Das Publikum war von der Darstellung hypnotisiert. Jeder Schauspieler gab sein Bestes auf der Bühne und überzeugte mit einzigartiger Perfektion.

„Zu Lloyd Webbers großartiger romantischer Musik und Bjornsons aufwendigem Bühnenbild gesellte sich Princes wunderbare Regie. Er gestaltete eine Reihe von eindringlich schönen, atemberaubenden Szenebildern.“²⁰²

²⁰² Richmond, Keith: Die Musicals von Andrew Lloyd Webber, Berlin: Henschel, 1996. S. 108.

5.1.7 Die Besetzung von „Das Phantom der Oper“:

<i>Das Phantom der Oper</i>	<i>Alexander Goebel/ Ethan Freeman</i>
<i>Christine Daaé</i>	<i>Luzia Nistler/ Claudia Dallinger</i>
<i>Raoul, Vicomte de Chagny</i>	<i>Alfred Pfeifer/ Jack Poppell</i>
<i>Monsieur André</i>	<i>Jack Poppell/ Horst Reeh</i>
<i>Monsieur Firmin</i>	<i>Wolfgang Pampel/ Dennis Kozeluh</i>
<i>Carlotta Giudicelli</i>	<i>Priti Coles/ Susanna Fischer</i>
<i>Ubaldo Piangi</i>	<i>Sergio Lombana/ Sigurd Karnetzki</i>
<i>Madame Giry</i>	<i>Diana Bennett/ Elisabeth Reichart</i>
<i>Meg Giry</i>	<i>Alexandra Young-Schmidt/ Julia Kajtar</i>
<i>Monsieur Reyer</i>	<i>Vincent Pirillo</i>
<i>Monsieur Lefèvre</i>	<i>Josef Ettl</i>
<i>Joseph Buquet</i>	<i>Ludwig Itgenshorst/ Klaus Gilbert</i>
<i>Aktionator</i>	<i>Sigurd Karnetzki/ Klaus Gilbert</i>
<i>Friseur (in „Il Muto“)</i>	<i>Dennis Kozeluh</i>
<i>Don Attilio (in „Il Muto“)</i>	<i>Andreas Macco/ Josef Ettl</i>
<i>Hofdame (in „Il Muto“)</i>	<i>Christina Papp</i>
<i>Wirt (in „Don Juan, der Sieger“)</i>	<i>Klaus Gilbert</i>
<i>Wirtsfrau (in „Don Juan, der Sieger“)</i>	<i>Helga Loanda</i>
<i>Page (in „Don Juan, der Sieger“)</i>	<i>Elisabeth Reichart</i>
<i>Page (in „Don Juan, der Sieger“)</i>	<i>Susanna Fischer</i>
<i>Madame Firmin</i>	<i>Patrice Tappé</i>
<i>Prinzessin</i>	<i>Claudia Dallinger</i>

<i>Träger/ Feuerwehrmann</i>	<i>Keith Mayler</i>
<i>Träger/ Livierter</i>	<i>Heimo Borg</i>
<i>Swing</i>	<i>Tina Staudacher</i>
<i>Swing</i>	<i>Horst Reeh</i>
<i>Swing</i>	<i>Bagdasar Bayvertian</i>
<i>Sklaventreiber (in „Hanibal“)</i>	<i>Heinz Heidenreich/ Heimo Borg</i>
<i>Das Ballett der Opéra populaire</i>	<i>Julia Kajtar/ Elizabeth Mills/ Amanda Turner/ Brownyn Carey/ Pippa Heughan/ Dianne Johnston</i>
<i>Swing</i>	<i>Karin Seyfried</i>
<i>Musikalische Leitung</i>	<i>Caspar Richter</i>
<i>Dirigenten</i>	<i>Caspar Richter/ Adrian Manz</i>
<i>Es spielt das Orchester der Vereinigten Bühnen Wien²⁰³</i>	

²⁰³ Vgl Webber, Lloyd Andrew; Hart, Charles; Stilgoe, Richard: Das Phantom der Oper. Nach dem Roman „Le fantôme de l’opéra“ von Gaston Leroux. Premiere der deutschsprachigen Erstaufführung: 20. Dezember 1988, Wien: Vereinigte Bühnen, 1988. S. o.A.

5.1.8 Bühnenmaße und Technik im Theater an der Wien

Das Theater an der Wien verfügt über 1043 Sitzplätze und zehn Stehplätze. Die Maße der Spielfläche beinhalten eine Portalbreite von 11,4 Metern, eine Höhe von 7,8 Metern und eine Bühnenraumtiefe von 22 Metern. Der Schnurboden hat eine Höhe von 20 Metern mit 85 Zügen, von denen 38 elektronisch sind. Im Orchestergraben können bis zu 70 Musiker Platz nehmen. Die Hauptspielfläche besitzt zusätzlich eine Drehzylinderbühne mit einem Durchmesser von 13 Metern im Kern und 17 Metern Gesamtdurchmesser. Die Theaterbeleuchtung arbeitet mit 500 Scheinwerfern und 400 Regelkreisen.²⁰⁴

²⁰⁴ Vgl. Krzeszowiak, Tadeusz: Theater an der Wien. Seine Technik und Geschichte 1801-2001, Wien: Böhlau, 2002. S. 17ff.

5.2 Transformation von Roman zum Musical

Die Handlung rund um Leroux's Phantom wird im Webber Musical in zwei Akte transformiert. Durch die Einteilung in nur zwei Akte wird die Handlungskurve im Musical steiler, da die einzelnen Phasen der klassischen Struktur zusammengerafft werden. Der Höhepunkt des Stückes befindet sich in den letzten Szenen des zweiten Aktes.

Der Roman transformiert zu einem Bühnenstück, in dem die Geschichte rund um den maskierten Mann durch die Darstellung der Schauspieler, durch Requisiten, Kostüme, Bühnenbild, Musik und Geräusche erzählt wird. Ein wesentliches Merkmal, das das Musical beinhaltet, ist die Möglichkeit die Handlung zusätzlich durch Songtexte zu vermitteln und voranzutreiben. Diese Songtexte, die meist in Arien oder Duetten vorgetragen werden, verstärken die Darstellung der Empfindungen und Gefühle der Figuren auf der Bühne. Die Musik in der Inszenierung ist eine Mischung von verschiedenen Musikelementen aus Oper, Rock-und Popmusik. Die Aufführungsdauer der Inszenierung ist von Aufführung zu Aufführung verschieden. Die Darsteller müssen bestimmte Reaktionen aus dem Publikum, vor allem den Applaus abwarten und können erst dann zu der nächsten Szene übergehen.

Die Transformation in eine Musical-Inszenierung ist sehr effektiv in Szene gesetzt. Es gibt eine beeindruckende Ausstattung. Die Rezeption findet aus dem Publikum durch verbale und non-verbale Darstellungen und Stilmittelauf der Bühne statt. Webbers Musical ist eine farbenfrohe Show, die mit prachtvollen Kompositionen unterlegt ist. Besonders tragen seine Leitmotive und die Opernhafte Musik zur Steigerung der Handlung bei. „Die Noten des Musicals von Lloyd Webber sind fast wie eine Opernpartitur zu lesen, weil das Musical wie die ältere Theaterform durchkomponiert wurde.“²⁰⁵

²⁰⁵ Ziegenbalg, Ute: : Das Phantom der Oper. Ein Phänomen des 20.Jahrhunderts, Herdecke: Scheffler Verlag, 1994. S. 144.

Ein wesentlicher Unterschied zur Oper und auch zum Musical ist der Beginn des Stückes in dem die Ouvertüre durch einen nur gesprochenen „Prolog“ ersetzt wurde. Die Gesangsstimmen sind klassisch in Sopran, Alt, Tenor, Bariton und Bass aufgeteilt. In dem Bühnenstück kommen „Spiel in Spiel“ Inszenierungen vor. „Mit dem Spiel im Spiel ist ein Ausschnitt einer Theateraufführung während einer Inszenierung gemeint.“²⁰⁶

Im Musical werden drei fiktive Operninszenierungen von „*Hannibal*“, „*Il Muto*“ und „*Don Juan, der Sieger*“ aufgeführt und dienen zur zusätzlichen Unterhaltung des Publikums. Die Zuschauer werden während der „Pastiche-Opern“²⁰⁷ in das Bühnenstück direkt eingebunden. Dies hat zur Folge, dass das Musical-Publikum zugleich die Funktion eines Opern-Publikums übernimmt und somit Teil der Inszenierung wird.²⁰⁸

Die Maskenballszene ist der Höhepunkt der choreographischen Inszenierung, die den zweiten Akt eröffnet. Dem Publikum wird eine imposante und farbenprächtige Ballnacht gezeigt.

„Die Synthese von Musical und Oper versucht Lloyd Webber auch dadurch herzustellen, dass er ein klassisches Orchester einsetzt, das u.a. mit einem kompletten Streicherapparat sowie mit Blech- und Holzblasinstrumenten ausgestattet ist.“²⁰⁹

Die theatralischen Effekte wie z.B. das Aufziehen des Kronleuchters am Ende des Prologes oder der herunterfallende Vorhang in der Probe von Hannibal sind

²⁰⁶ Ziegenbalg, Ute: Das Phantom der Oper. Ein Phänomen des 20. Jahrhunderts, Herdecke: Scheffler Verlag, 1994. S. 144.

²⁰⁷ Vgl.: Hisch, Edith: Transformationsprozesse im Musical am Beispiel von Andrew Lloyd Webbers , The Phantom of the Opera. Dipl. Univ. Wien, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2013. S. 90.

²⁰⁸ Vgl.: Ebd. S. 77.

²⁰⁹ Ziegenbalg, Ute: Das Phantom der Oper. Ein Phänomen des 20. Jahrhunderts, Herdecke: Scheffler Verlag, 1994. Ebd. S. 149.

wesentliche Bestandteile beim Transformationsprozess. Die Inszenierung prunkt mit einer beeindruckenden Bühnentechnik.

„Der Erfolg in Wien und anderswo spricht seine eigene Sprache, die außerdem durch die Zuschauerzahlen und die weltweite Verbreitung deutlich genug wird.“²¹⁰

²¹⁰ Ebd. S. 171.

5.2.1 Der szenische Aufbau des Bühnenstückes

Das Musical besteht aus einem Prolog, 2 Akten und 19 Szenen.

Der Prolog beginnt mit einer Versteigerung im Pariser Opernhaus. Wir befinden uns im Jahre 1905. Ein bereits stark gealterte Vicomte Raoul de Chagny erwirbt ein Plakat der alten Opernproduktion „*Hannibal*“ und eine Spieluhr, auf der ein Äffchen in persischem Gewand die Becken schlägt.

Auktionator: „Und nun, meine Damen und Herren, der Kronleuchter! Er hat bei der nie ganz geklärten Affäre um das Phantom der Oper eine unheilvolle Rolle gespielt.“²¹¹ -

Mit diesen Worten schwingt der Kronleuchter über die Köpfe des Publikums hinweg an die Decke und die Bühne verwandelt sich in eine prachtvolle Opernszene. Harold Prince setzt in seinem Regiekonzept den Kronleuchter als ein sehr wirkungsvolles Mittel ein, um die Distanz zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum aufzuheben. Durch das direkte Ansprechen des Auktionators wird das Publikum zum Teilnehmer der Auktion.²¹² Der Prolog leitet eine Rückblende ein und versetzt die Bühne der Pariser Oper, ins Jahr 1861. In diesem Augenblick erklingen die zwei musikalischen Phantom-Motive, die als Leitsymbole an allen markanten Stellen des Bühnenstückes wiederkehren. Das Publikum erfährt durch den Prolog von den mysteriösen Geschehnissen der Oper und erhält sowohl durch die narrative Erklärung als auch durch die

²¹¹ Webber, Lloyd Andrew; Hart, Charles; Stilgoe, Richard: Das Phantom der Oper. Nach dem Roman „Le fantôme de l'opéra“ von Gaston Leroux. Premiere der deutschsprachigen Erstaufführung: 20. Dezember 1988, Wien: Vereinigte Bühnen, 1988. S. o.A.

²¹² Vgl.: Hisch, Edith: Transformationsprozesse im Musical am Beispiel von Andrew Lloyd Webbers , The Phantom of the Opera. Dipl. Univ. Wien, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2013. S. 77.

musikalische Komponente die ersten Informationen über die Existenz eines Opern-Geistes.

Der 1. Akt beginnt mit der ersten Szene und zeigt die Probe zu „*Hannibal*“. Es werden die Hauptfiguren vorgestellt. Der Operndirektor präsentiert seinen beiden Nachfolgern, Monsieur André und Monsieur Firmin das Opernhaus und einige seiner Talente, wie die Sopranistin und Primadonna Carlotta Giudicelli, den Tenor der Hannibal spielt Ubaldo Piangi, Ballettmeisterin Madame Giry und ihre Tochter, die Tänzerin Meg Giry, sowie die Tänzerin und Sängerin Christine Daaé, Tochter des einst berühmten schwedischen Violinisten. Während die Primadonna eine kleine Vorführung ihres Talentes gibt, schlägt ein schweres Kulissenteil neben ihr auf die Bühne auf. Die Menge entsetzt von dem Vorfall bemerkt, dass das Phantom wieder da ist.

Als nächstes verliert Madame Giry seinen Forderungsbrief an die neuen Direktoren mit der Anweisung, weiterhin die Loge 5 freizuhalten und zusätzlich sei der monatliche Zins von 20.000 Franc fällig.

Christine übernimmt die Rolle der Primadonna, die aufgrund ihres Schocks unfähig ist aufzutreten. Hier erfährt das Publikum durch beide Giry Damen, von einem mysteriösen Lehrer, der Christine in Gesang unterrichtet. Während Christine vorsingt, löst sich die Szenerie auf und verwandelt sich zur Galavorstellung.

Der Schauplatz der zweiten Szene ist Christines Garderobe. Nach dem sie ihren triumphalen Erfolg als *Elissa* in „*Hannibal*“ hatte, gesteht sie Meg ihre Furcht vor dem Engel der Musik. Unterbrochen werden sie von Madame Giry, die Christine einen Brief übergibt und Meg zu ihrer Ballettgruppe zurückverweist. Währenddessen sieht man Raoul gemeinsam mit den Direktoren auf Christines Garderobe zukommen. Während die Direktoren sichtlich über ihre neue Entdeckung erfreut sind verabschiedet sich Raul und biegt Richtung Garderobe ab. In der zweiten Szene bekommt man zum ersten Mal die Stimme des Phantoms zu hören.

In der dritten Szene betritt Raoul Christines Garderobe. Trotz ihrer an die gemeinsame Kindheit erinnerungsreichen und liebevollen Wiederbegegnung lehnt die Sängerin eine Einladung Raouls ab. Sie erzählt ihm vom Engel der Musik, den ihr ihr Vater bei seinem Tod versprochen hat zu senden und der nun da sei. Während Raoul für wenige Minuten die Garderobe verlässt, taucht das Phantom in Christines Garderobenspiegel auf und verführt sie durch den Spiegel zu sich.

In der vierten Szene gleiten Christine und der Mann mit der Maske durch die Gewölbe unter der Oper. Magisch gleiten beide in einem Kahn umgeben von zahlreichen Kerzen über den nebelverhangenen unterirdischen See zur Behausung des Phantoms. Am Ende dieser Szene verwandelt sich der Kahn in ein Bett, das die Mitte der Bühne einnimmt. Das Phantom sitzt an der Orgel und begleitet Christines Gesang.

Die fünfte Szene zeigt Christine und den Maskenmann in seinem Versteck. Sitzend an der Orgel richtet das Phantom durch die Musik der Nacht eine verführerische Bitte an Christine. Er will, dass sie in seine Traumwelt hinabsteigt. Christine wird vom Phantom zu einem Spiegel geführt. Als sie sich darin selbst in einem Hochzeitskleid erblickt und diese magische Figur ihre Hände nach ihr ausstreckt, wird Christine ohnmächtig. Das Phantom fängt sie auf und legt sie in ein Bett.

Mit dem nächsten Morgen fängt die sechste Szene an und zeigt das Phantom sitzend an der Orgel, konzentriert an seiner Musik arbeitend. Christine erwacht und befindet sich durch die hypnotische Musik in einem Wechsel von Traumwelt und Wirklichkeit. Aus einer unwiderstehlichen Neugier reißt sie dem Phantom die Maske vom Gesicht. Christine schreit auf und erstarrt vor Schrecken. Der entstellte Mann springt auf und starrt ihr wütend ins Gesicht. Dem Publikum jedoch bleibt sein Aussehen verborgen, man erkennt lediglich einen Schattenriss des Kopfes. In dieser Szene bekommt der Zuseher die menschliche Seite vom demaskierten Mann zu sehen. Das Phantom drückt in

einem Wechsel zwischen Wut und Verzweiflung sein Verlangen nach Normalität aus:

„Du kleine Hexe –
jetzt lass ich dich nie wieder gehen!...
Schlimmer als ein Alptraum –
wie erträgst du's hinzuschauen?...
Doch Christine...
Angst macht blind
doch wenn die Liebe gewinnt
wirst du mein Los verstehn
den Mann im Monster sehn
fratzenhaft
doch sehnsuchtskrank
nach der Schönheit
sehnsuchtskrank...
sehnsuchtskrank...“ ²¹³

Nachdem das Phantom die Sängerin wieder in die Oberwelt zurückgeführt hat beginnt die siebente Szene hinter der Bühne. Der Bühnenmeister Buquet beschreibt nachäffend den Ballettmädchen das Aussehen des Phantoms:

„Wie Pergament ist
seine Haut...
Ein schwarzes Loch
Unter dem bleichen
Nasenbein...“ ²¹⁴

²¹³ Libretto. In: Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 150.

²¹⁴ Libretto. Ebd. S. 150.

Anschließend demonstriert er, wie man sich gegen das vom Phantom als Waffe benutzte Punjabo-Lasso verteidigen kann. Plötzlich treten durch eine Falltüre Christine und das Phantom hervor. Zeitgleich tritt Madame Giry in die Szene ein und wendet sich warnend an den Bühnenmeister. „Wer den Mund nicht halten kann der erlebt oft nicht den Tag.“²¹⁵

Der Schauplatz wechselt in der achten Szene in das Direktionsbüro, wo die schriftlichen Botschaften des Phantoms für Aufregung sorgen. Die dramatische Steigerung der Handlung wird mit Hilfe der Musik deutlich erkennbar. Der Geist der Oper, gezeichnet mit G. O. verlangt zusätzlich zu seinem Monatszins, dass Raoul Christine nicht wiedersieht, Carlotta ihre jetzige Rolle Christine übergibt und generell durch die junge Sängerin in den nächsten Produktionen ersetzt werden soll. Die erregte Gesellschaft beschließt, nicht auf die Forderungen einzugehen und die Szene endet mit einem rachesüchtigen Phantom. „Nun, so soll Krieg sein zwischen uns!“²¹⁶

Die neunte Szene beginnt mit dem zweiten Spiel im Spiel. Es wird ein Szenenausschnitt parodistisch aus der Oper „*Il Muto*“ von Albrizzio aufgeführt. Raoul hat in der Loge 5 Platz genommen und schaut sich die Inszenierung in der Carlotta trotz aller Warnungen die Hauptrolle spielt, an. Plötzlich klingt aus dem Nirgendwo Phantoms zornige Stimme. „Hab ich nicht befohlen, Loge Fünf frei zu halten?“ Statt weiter zu singen stößt Carlotta nur mehr ein mächtiges Quaken hervor. Nach einer kurzen Unterbrechung soll der Balletttanz aufgeführt werden. Dazu kommt es nicht, da die strangulierte Leiche des Bühnenmeisters Buquet auf die Bühne fällt. In einem wilden Durcheinander endet die Szene im Halbdunkel.

Der erste Akt beginnt in der zehnten Szene auf dem Dach der Pariser Oper. Raoul und Christine gestehen sich ihre Liebe und ihre Furcht vor dem Phantom.

²¹⁵ Libretto. Ebd. S. 150.

²¹⁶ Libretto. Ebd. S. 155.

Als sie sich küssen, taucht überraschend hinter einer Statue das Phantom auf. Klagend spricht er zu sich selber:

„Ich war dir ein Engel
gab deiner Stimme Klang
doch du
hast deinen Paten
verleugnet und verraten
was ihn zwingt zu lieben
ist nur dein Gesang...
Christine... Christine...“²¹⁷

Nachdem Raul und Christine eine gemeinsame Flucht beschließen, schließt sich der Bühnenvorhang und das Phantom verschwindet voller Zorn. „Nun bist du dem Untergang geweiht durch das Phantom der Dunkelheit!“²¹⁸ Vor den Vorhang treten die Hauptdarsteller von „*Il Muto*“ um den Schlussapplaus vom Publikum entgegenzunehmen. Christine ist in Carlottas Kostüm erkennbar. Gleichzeitig erscheint das Phantom hoch über der Bühne und beginnt den Kronleuchter wild zu wackeln. Der erste Akt endet mit dem Phantom über dem Orchestergraben zeigend auf den Kronleuchter, der in einer gewaltigen Lichtexplosion unmittelbar vor Christine auf die Bühne fällt. In dieser Schlussszene werden Gefühle und Empfindungen wie Liebe, Mitleid, Grauen und Entsetzen vorgeführt.

Die erste Szene im zweiten Akt beginnt mit einem Maskenball. Unter den Gästen befinden sich ein Pfau, ein Löwe, Mephisto, ein Drache, ein Straßenkünstler, ein Clown, ein Schafrichter, Ritter und Edelfrauen. In grotesker Weise wird die ganze Szene von einem Affen mit Zimbeln, einem Zinnsoldaten mit einer Trommel, einem Triangel- und einem Glockenspieler musikalisch

²¹⁷ Libretto. Ebd. S. 159.

²¹⁸ Libretto. Ebd.

begleitet. Die Direktoren, Carlotta, Madame Giry und Meg beglückwünschen einander zu einer neuen erfolgreichen Opernsaison und bestaunen den neuen Lüster. Weiter sind unter den Gästen Raoul und Christine, die ihren Verlobungsring an einer Kette um den Hals trägt.

Raoul drängt sie, den Ring anzustecken und die Verlobung nicht mehr geheim zu halten.

Auf dem Höhepunkt der Festlichkeiten schreitet das Phantom, rot gekleidet mit einem Totenkopf majestätisch die Treppen herab, wirft dem Operndirektor André sein umfangreiches Manuskript zu vollendeten Oper „Don Juan, der Sieger“ zu und reißt Christine die Kette samt Verlobungsring vom Hals. „Die Kette ist mein, du singst nur für mich“²¹⁹

In einem Feuerblitz verschwindet das Phantom und taucht auf dem obersten Treppenabsatz auf. Aufgrund seiner unheimlichen Art und seines dämonischen Gelächters fliehen alle Gäste in verschiedene Richtungen. Zweifelsfrei ist diese Maskenballszene der Höhepunkt der choreographischen Inszenierung.

In der zweiten Szene fordert Raoul hinter der Bühne Madame Giry auf, ihr Wissen über das Phantom mit ihm zu teilen. Verängstigt erzählt sie ihm von einem Mann, eingesperrt in einem Käfig, den sie vor vielen Jahren auf einem Akrobaten- und Zauberer-Jahrmarkt gesehen hat:

„Giry: Ich werde es nie vergessen: ein Mann ... eingesperrt in einem Käfig.

Raoul: In einem Käfig?

Giry: O, ein Genie, Monsieur! Gelehrter, Architekt, Musiker.

Raoul: Ein Komponist

Giry: Und auch ein Erfinder, Monsieur. Man sagt, er habe dem Schah von Persien ein Spiegellabyrinth gebaut.

Raoul: Wer war dieser Mann?

²¹⁹ Libretto. Ebd. S. 162.

Giry: Ein Mißgebor'ner mehr Scheusal als Mensch.“²²⁰

Dieser Mann ist aus dem Käfig ausgebrochen und verschwand. Giry hat ihn nun wieder in der Oper getroffen.

Der Schauplatz der dritten Szene ist das Direktionsbüro. Die Leitung findet das Manuskript zu „*Don Juan, der Sieger*“ fürchterlich und ärgert sich über die dauernd eintreffenden Briefe mit Besetzungswünschen und Regieanweisungen. Raoul will das Phantom bei der Aufführung zu Don Juan überwältigen:

„Raoul: Wir führn unbedingt die Oper auf wie er's will und für ihn allein wenn Christine Daaé singt kommt er her, um sie zu sehn ...“²²¹

Dann sollen alle Türen der Oper verriegelt werden, und mit Waffen ausgestattet werden sie das Phantom besiegen. Die Bühne wird dunkler und endet mit einer Kampfansage von Raoul an das unsichtbare Phantom: „So soll also Krieg sein zwischen uns! Aber diesmal, mein schlauer Freund, trifft das Unglück ganz allein dich!“²²²

Die vierte Szene beginnt mit einer Probe zu „*Don Juan, der Sieger*“. Piangi verändert ein wenig das Werk trotz Madame Girys Warnung, dass der Komponist bestimmt eine Veränderung an seiner Partitur nicht dulden wird. Carlotta: „Wenigstens klingt es bei ihm nach Musik. Ist doch egal, was für Noten wir singen.“ Plötzlich beginnt das Klavier exakt nach den Noten der Partitur von selbst zu spielen an. Nach dem alle vor Schock erstarrt sind, beginnen sie automatenhaft zur Musik zu singen. Christine wendet sich tranceartig von der Gruppe ab und verlässt die Szene.

²²⁰ Libretto. Ebd.

²²¹ Libretto. Ebd. S. 167.

²²² Libretto. Ebd. S. 166.

Der Schauplatz der fünften Szene ist ein Friedhof in der Mitte, auf der Bühne steht ein moosbedecktes Mausoleum. Am Grab ihres Vaters kämpft sie mit ihren Gedanken und Gefühlen. Plötzlich hört sie ihren Engel der Musik. Das Phantom tritt hervor und schafft es erneut, durch seine Musik Christine in eine Art Trance zu verführen. Raoul unterbricht Phantoms Versuch, seine Verlobte zu entführen, und entschließt sich zum Kampf. Kurz vor dem Zusammenstoß zieht Christine Raoul weg. Beide gehen ab und das Phantom verkündet erzürnt: „Dann sei es. So soll Krieg sein zwischen mir und euch beiden!“²²³ Mit nur einer Handbewegung bringt das Phantom die Bühne zum Brennen und verschwindet.

In der sechsten Szene wird auf der Bühne zur Premiere von „Don Juan, der Sieger“ die Lage besprochen. Das Orchester übt sich ein. Zeitgleich nehmen die Scharfschützen ihre Posten ein. Aus dem Nichts erklingt die Stimme des Phantoms, immer an einer anderen Stelle. Ein Schuss fällt. Raoul weist die Scharfschützen zurück. Mit überheblicher Stimme beendet das Phantom die Szene.

„Phantom: Die Entscheidung
fällt heut Nacht –
genug der faden Scherze
unsre Zuschauer sind
schon gespannt, wer gewinnt
meine Oper beginnt!“²²⁴

Gezeigt wird in der siebten Szene das Schlussbild von „Don Juan, der Sieger“. Piangi spielt *Don Juan* und Christine schlüpft in die Rolle der *Aminata*. Meg als eine attraktive Zigeunerin umtanzt *Don Juan*. *Don Juan* geht ab und betritt die Szene langsam wieder. Während des Gesangs bemerken alle Schauspieler,

²²³ Libretto. Ebd. S. 168

²²⁴ Libretto. Ebd. S. 169.

das Publikum und die Polizei, dass das Phantom auf der Bühne den Don Juan spielt und nicht mehr Piangi.

Während der Liebesszene zwischen *Don Juan* und *Aminata* schlägt Christine *Don Juans* Kapuze zurück und enthüllt seine wahre Identität.

Das Phantom fällt aus der Rolle und singt während er Christine einen Ring gibt, den sie zögernd über ihren Finger streift:

„Gib mir Liebe
um mir Mut zu geben
rette mich vor
meiner Einsamkeit ...
Gib mir Liebe
teil mit mir mein Leben
geh von nun an
jeden Weg mit mir
Christine –
mehr will ich nicht von ...“²²⁵

Das Phantom schafft es das Wort „Dir“ nicht mehr zu singen, da Christine ihm seine Maske vom Gesicht reißt. Während die Polizisten versuchen ihn zu ergreifen, verschwindet er gemeinsam mit Christine im Nichts. Meg zieht den Vorhang von der Oberbühne auseinander und entdeckt den toten Körper Piangis. Hysterisch laufen alle auf der Bühne umher und wollen den Mörder finden. Madame Giry fordert Raoul auf ihr zu folgen, um Christine zu retten.

In der achten Szene überqueren das Phantom und Christine in einem Kahn den unterirdischen See und steigen hinab in sein Versteck. Madame Giry weist Raoul den Weg. Er springt ins Wasser und nimmt die Verfolgung auf. Zeitgleich hat sich eine Schar an Verfolgern gebildet, die ebenfalls den Mörder fangen wollen.

²²⁵ Libretto. Ebd. S. 171.

Der Schauplatz der neunten Szene ist das Gemach des Phantoms. Christine trägt das schon einmal gesehene Brautkleid. Es kommt zum Höhepunkt des ganzen Stückes. Es ist die letzte Konfrontation zwischen Raoul und dem Phantom und es kommt zur letzten Entscheidung.

Das Phantom stellt Christine vor die Wahl:

„ Bleib bei mir, leb mit mir
deine Liebe kauft ihn frei
verschmäh mich und du schickst
den Liebsten in den Tod!
Das ist die Wahl –
Dies ist für dich der letzte Schritt!“²²⁶

Christine küsst aus Mitleid das Phantom lange und zärtlich auf den Mund. Überwältigt von dem Kuss lässt er Raoul und Christine frei. Während die Verfolger in sein Versteck einbrechen, ist das Phantom bereits verschwunden. Lediglich seine Maske bleibt zurück. Das offene Ende lässt der Fantasie des Publikums freien Lauf.

²²⁶ Libretto. Ebd. S. 173.

5.2.2 Unterschiede bei der Handlung und deren Auswirkungen auf das dramaturgische Konstrukt

Die Handlung im Musical wurde durch die Streichung von Schauplätzen, an denen der Roman spielt verdichtet. Webbers Bühnenstück ist nur sehr locker an die Romanvorlage geknüpft. Aus dem Schauer-Detektivroman wurde die tragische Geschichte eines Unglücklichen auf der Suche nach der letztlich unerfüllten Liebe. Im Musical wird die Dramatik sehr groß geschrieben. Die gesamte Handlung spielt im Pariser Opernhaus. Die Folterkammer des Phantoms, die im Roman zu seinem Sicherheitsschutz vor Eindringlingen dient, fehlt auf der Bühne. Der ganze Wirtshausbesuch, bei dem sich Raoul und Christine begegnen, wurde ebenfalls nicht in die Musicaladaption aufgenommen. Generell wirken die gesamten Bemühungen von Raouls Seite um Christine auf der Bühne eher weniger ambitioniert im Vergleich zum Roman. In der Originalversion kämpft Raoul mehr um seine Christine. Dass Raoul das Phantom beinahe erschießt, kommt auf der Bühne gar nicht vor.

Auch die Kampfszene am Friedhof zwischen dem Phantom und Raoul ist wesentlich harmloser als im Roman beschrieben. Im Musical verlässt er gemeinsam mit Christine den Friedhof und wendet sich vom Phantom ab. Im Roman dagegen wird er bewusstlos am nächsten Morgen ins Wirtshaus gebracht. Diese Friedhofsszene ist der einzige Schauplatzwechsel im Musical.²²⁷

Eine weitere Veränderung der Handlung bezieht sich auf die Oper „*Don Juan, der Sieger*“, die auf der Bühne als Spiel im Spiel aufgeführt wird. Im Roman arbeitet Erik an seinem Meisterwerk, das ausschließlich von Christine gehört und gesungen werden soll. Auf der Bühne übernimmt er nahe dem Ende des zweiten Aktes selbst die Hauptrolle des Don Juans. Besonders hervorstechend ist dabei die zweite Demaskierungsszene, die während der Schlusszene der „Pastiche-

²²⁷ Vgl.: Hisch, Edith: Transformationsprozesse im Musical am Beispiel von Andrew Lloyd Webbers , The Phantom of the Opera. Dipl. Univ. Wien, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2013. S. 64.

Oper“²²⁸ erfolgt. In keinen weiteren Adaptionen enthüllt Christine vor dem Publikum Eriks entstelltes Gesicht.

Weiter gibt es einen zeitlichen Unterschied beim Kronleuchtersturz.

Im Roman fällt der Lüster nach dem Quaken der Carlotta in den Zuschauerraum. In der Bühnenversion blinkt und schwankt er bedrohlich. Der Kronleuchtersturz ist der Höhepunkt und zugleich das Ende des ersten Aktes. Am Ende des ersten Aktes gilt Eriks Rache Christine, weil sie mit Raoul ihre Fluchtpläne besprochen hat und nicht wie im Roman Carlotta und den Direktoren.

Die gesamte dritte Szene im zweiten Akt kommt im Roman nicht vor und zieht sich in der sechsten Szene mit dem Versuch das Phantom zu fangen weiter. Diese wurden eigens für das Musical komponiert. In der siebten Szene ist ausschließlich Christines Entführung der einzige Berührungspunkt mit dem Roman. Die Entführung wirkt bei Webbers Bühnenstück eher wie eine Flucht vor der zornigen Meute.

Weiter wird dem Problem mit der Übergabe seines Gehaltes im Roman ein ganzes Kapitel gewidmet. Im Musical dagegen spielt es keine wesentliche Rolle.

Wie bereits erwähnt ist Webbers Bühnenstück durchkomponiert. Allerdings verwendet er nicht die im Roman vorgegebenen Opern sondern inszeniert fiktive Szenen aus den Pastiche-Opern²²⁹, „*Hannibal*“, „*Il Muto*“ und „*Don Juan, der Sieger*“.

Das Musical nimmt in seine Handlung märchenhafte Facetten auf. Das Phantom schickt Feuerblitze über die Bühne, besitzt ein „Zauberlasso“ sowie andere märchenhafte Requisiten und schafft es immer wieder im Nichts zu verschwinden.²³⁰

²²⁸ Vgl.: Ebd. S. 90.

²²⁹ Vgl.: Ebd.

²³⁰ Vgl.: Ziegenbalg, Ute: Das internationale Musical, Herdecke: Scheffler, 1994. S. 88.

Die neuen Direktoren der Oper bringen durch ihre schauspielerische und gesangliche Darstellung Komik in das Musical. Das ist einerseits gut, weil das Bühnenstück dadurch etwas lockerer und witzig wirkt, andererseits nimmt es der Geschichte ihren Ernst. Vor allem Carlottas Versagen der Stimme wird sehr lächerlich und kindisch dargestellt.

Der wesentlichste Unterschied zur Romanversion ist das Ende der Bühnenversion.

Im Roman stellt Erik Christine vor die Wahl und zeigt ihr ein Kästchen mit einem Skorpion und einer Heuschrecke. Entweder sie dreht am Skorpion und wird seine Frau oder sie entscheidet sich für die Heuschrecke und die ganze Oper, zusammen mit Raoul und dem Perser, die zu diesem Zeitpunkt in der Folterkammer festsitzen, fliegen in die Luft. Bei Leroux hat Christines Entscheidung wesentlich mehr Gewicht als bei Webber.

Sie entscheidet sich die Leben von vielen Menschen und das Opernhaus zu retten und nicht nur das Leben ihres Geliebten, wie im Musical.

Im Vergleich zum Roman ist Christines Entscheidung im Musical wesentlich romantischer.

So wirkt auch der Kuss zwischen der jungen Sängerin und dem entstellten Mann leidenschaftlicher als in der Originalgeschichte.

In Leroux's Ende stirbt das Phantom an gebrochenem Herzen und wird angeblich von Christine begraben. Bei Andrew Lloyd Webbers Stück bleibt das Ende offen, wodurch das Mysterium des Phantoms weiterhin erhalten bleibt. Sowohl der Roman als auch das Musical erzählen eine romantische Liebesgeschichte über einen entstellten Mann, der sich nach Erlösung sehnt.²³¹

Durch Leroux Erzähltechnik wird jedoch alles bis ins letzte Detail erklärt. Dagegen lässt das Musical einiges geheimnisvoll und unerklärt, besonders das

²³¹ Vgl.: Hisch, Edith: Transformationsprozesse im Musical am Beispiel von Andrew Lloyd Webbers , The Phantom of the Opera. Dipl. Univ. Wien, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2013. S. 65.

Verschwinden des Phantoms, denn zurück bleibt nur die weiße Gesichtsmaske.²³²
Dieses offene Ende im Bühnenstück hat den Reiz, dass man sich als Zuschauer sein eigenes Ende des Phantoms ausdenken kann. Mit dem Verschwinden des Phantoms setzt Andrew Lloyd Webber der Fantasie des Publikums keine Schranken.

²³² Vgl.: Müller, Ulrich: Andrew Lloyd Webbers Musicals. Ein musikalischer Werkführer, München: Beck, 2008. S. 67.

5.2.3 Unterschiede bei der Figurenkonstellation

Neben den Unterschieden im szenischen Aufbau der Handlung sind auffallende Veränderungen in der Personenliste beim Musical festzustellen. Zum Einen verzichtet Andrew Lloyd Webber in seinem Bühnenstück auf drei Figuren, die im Roman bedeutende Handlungsträger sind, zum Anderen werden verschiedene Rollen in ihrer Handlungsweise verändert und teilweise weiterentwickelt. Der Vicomte de Chagny, der Raouls älterer Bruder ist, der Perser und der Ich-Erzähler fallen im Musical weg. Ihre Funktionen werden im Bühnenstück auf bestehende Figuren übertragen und erweitern diese in ihrer Handlungsweise.²³³

Die größte Weiterentwicklung einer Figur im Musical ist bei Madame Giry festzustellen. Im Roman ist sie lediglich die Logenschließerin von Loge 5. Im Musical dagegen stellt sie die Ballettmeisterin dar, die zum Teil die Figur des Persers übernimmt. Durch ihre Warnung gegenüber dem Bühnenmeister Joseph Buquet, mit seinen Worten über das Phantom vorsichtig zu sein, wirkt sie sogar Furcht einflößend. Den Zuschauern werden durch diese Person wichtige Informationen rund um das Phantom vermittelt.²³⁴

Im Bühnenstück stehen Christine und das Phantom stärker zueinander als in der Vorlage. Die junge Sängerin hält das Phantom als ihren Engel der Musik, der vom verstorbenen Vater ihr zugesandt wurde. Durch diesen Glauben ist die Beziehung zwischen Christine und ihrem Engel der Musik sehr emotional. Wahrheit und Fiktion sowie Zuneigung und Grauen verschmelzen in einander. Dies wird vor allem durch die Lieder „*Engel der Lieder*“ und „*Schlimmer als ein Alptraum*“ ausgedrückt.

Durch die stets wiederkehrenden musikalischen Phantom motive wird sein magisches Verschwinden und Wiederauftauchen unterstrichen. Im Musical

²³³ Vgl.: Hisch, Edith: Transformationsprozesse im Musical am Beispiel von Andrew Lloyd Webbers , The Phantom of the Opera. Dipl. Univ. Wien, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2013. S. 67.

²³⁴ Vgl.: Ebd.

entwickelt sich Christine von einem sehr schüchternen teilweise auch kindlichen Mädchen zu einer selbstbewussten Frau. Dieser Reifeprozess ist vor allem an den Aussagen ihrer Lieder zu erkennen. Vom schüchternen Einstieg „*Denk an mich*“ bis hin zum starken Ende „*gib mir Kraft dir zu zeigen du bist nicht allein!*“ kann eine deutliche Weiterentwicklung abgeleitet werden. Sie kennt die Stärken und Schwächen des Phantoms und nutzt diese zum Selbstschutz aus. Im vollen Bewusstsein, dass er wieder hilflos sein wird, reißt sie ihm vor der gesamten Gesellschaft die Maske vom Gesicht. Ob Christine wirklich jemals Angst vor dem Phantom hatte oder ob es eher eine magische Anziehung oder vielleicht sogar noch mehr ist, bleibt der Phantasie des Publikums überlassen.

Raoul wirkt im Bühnenstück im Vergleich zum Roman wesentlich harmloser. Aus einem starken, selbstbewussten Mann wurde Raoul im Musical ein konservativer Liebhaber mit Allüren eines Hobbydetektives. Sein gesellschaftlicher Status wurde aus der Vorlage übernommen. Klar ersichtlich ist seine Liebe zu Christine, die gleichzeitig auch seine Motivation ist, das Phantom zu fassen um das Mysterium aufzuklären. In Leroux's Geschichte ist Raoul ein starker Kontrahent vom Phantom. Im Musical dagegen erfüllt er eher eine nebenrangige Funktion und ist weniger präsent. Sein Versuch sich mit dem Phantom zu duellieren wird von Christine unterbrochen und scheint etwas unbeholfen zu sein. Obwohl sich Christine für ihn entscheidet, erlangt er nur einen Sieg mit Wermutstropfen.

In der Originalgeschichte wird die Handlung, durch das Mysteriöse rund um das Phantom, voran getrieben. Im Musical dagegen stehen die Konflikte und Konfrontationen der Hauptfiguren im Vordergrund. Der Charakterisierung der Figuren wurde durch die musikalische Komponente mehr Raum gegeben. Durch ihren Gesang können sie ihre Gefühle stärker zum Ausdruck bringen. Die Mischung von Text, Musik und Tanz ist eine weitere gelungene Adaption Leroux's Romanvorlage.

5.2.4 Webbers Darstellung des Phantoms

Das Phantom wird im Roman als ein von Geburt an, schrecklich entstelltes Wesen, das in den unterirdischen Gewölben der Oper wohnt, beschrieben. Sogar seine Mutter konnte diesen Anblick nicht ertragen und verdeckte sein Gesicht mit einer Maske. Andrew Lloyd Webbers Phantom ist dagegen ein attraktiver Mann, dessen Gesicht zur Hälfte von einer abschreckenden Wunde bedeckt ist, die er unter einer Halbgesichtsmaske versteckt. Auf den Namen „*Erik*“, wie ihn Leroux nennt, verzichtet Webber und lässt sein Phantom der Oper namenlos. Es wird lediglich von Christine als Engel der Musik beschrieben oder durch seine eigen unterzeichneten Briefe „O.G.“ Operngeist genannt. Ähnlich wie im Stummfilm erhöht das Phantom seine Spannung durch Zwischenauftritte. Es erscheint fortlaufend während der Inszenierung auf der Bühne als Schatten oder Silhouette und bleibt meist unbemerkt durch die anderen Figuren. Verstärkt wird dies durch seine Erkennungsmelodie, die sein Auftreten immer begleitet.²³⁵ „Die musikalische Struktur der Leitmotive deutet an, in welcher Gemütsverfassung sich der Protagonist Erik gerade befindet.“²³⁶ Mit dem Spiegel in der dritten Szene im ersten Akt zeigt Webber durch das Lied „*Engel der Lieder*“ die Verbundenheit und Intimität von Christine und dem Phantom.

„Phantom: Schau dein Gesicht an
im Spiegel
dann wirst du
mich sehn
Christine: Engel der Lieder
führ
und leit mich
dann wird mein Weg

²³⁵ Vgl.: Ziegenbalg, Ute: : Das Phantom der Oper. Ein Phänomen des 20.Jahrhunderts. Herdecke: Scheffler Verlag, 1994. S. 149.

²³⁶ Ebd. S. 149.

klar sein“²³⁷

Durch den Gesang werden sie Eins und so folgt Christine dem Phantom durch den magischen Spiegel. Mit dem anschließenden Duett „Das *Phantom der Oper*“ zeigt Webber ihre übernatürliche Beziehung und gegenseitige Faszination. Das Publikum wird vor allem durch den Gesang des Phantoms in „*Die Musik der Dunkelheit*“ in seinen Bann gezogen. Durch sein Lied erfährt der Zuseher von seiner Sehnsucht nach Liebe und Zärtlichkeit. Gleichzeitig wird durch Christines Demaskierung seine Trauer und sein Zorn auf die Gesellschaft, die ihn zurückgewiesen hat erkenntlich.

„Phantom: Schlimmer
als ein Alptraum – ...
Erfasst dich
nicht ein Graun?
vor mir, dem
Höllentier –
fratzenhaft
doch sehnsuchtskrank“²³⁸

Unterschwellig könnte man Webbers Darstellung der Lebensweise des Phantoms als Kritik an der Umwelt verstehen:

„Menschen schrecken üblicherweise vor missgebildeten Menschen zurück. Aber diese sind wie Du und ich. Hinter seiner Maske ist unser Phantom ein Mann, der zu lieben fähig ist, der aber nie Liebe erhalten wird.“²³⁹

²³⁷ Libretto. In: Perry, Georg u. Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper. London: Kremayr & Scheriau, 1987. S. 147.

²³⁸ Libretto. Ebd.: S. 150.

²³⁹ Richmond, Keith: Die Musicals von Andrew Lloyd Webber, Berlin: Henschel, 1996. S. 108.

Mit einer derartigen Entstellung wie beim Protagonisten ist es auch heute nicht leicht in der Gesellschaft zu leben ohne ausgegrenzt zu werden. „Heutzutage gilt diese Art von Missbildung als Behinderung, wobei die gesellschaftliche Diskriminierung noch immer stark zum Ausdruck kommt“.²⁴⁰

Mit der Inszenierung des Kusses zwischen dem Phantom und Christine in der letzten Szene des zweiten Aktes wird sein Bedürfnis nach menschlicher Zuwendung erfüllt und erregt großes Mitleid beim Publikum. Durch sein Liebesgeständnis an Christine und ihrer Zurückweisung wird aus dem zornigen, kriminellen Phantom ein armer, verlassener Mann. Andrew Lloyd Webbers Phantom besitzt im Musical ein wesentlich romantischeres Wesen und wird in vielerlei Hinsicht „menschlicher“ dargestellt als der im Original beschriebene Charakter.

²⁴⁰ Ziegenbalg, Ute: : Das Phantom der Oper. Ein Phänomen des 20.Jahrhunderts. Herdecke: Scheffler Verlag, 1994. S. 88.

5.2.5 Die Struktur und des Bühnenstückes

Die Vorlage für das Libretto von „*Das Phantom der Oper*“ ist Gaston Leroux's gleichnamiger Roman. Die 25 Kapitel der Vorlage werden in Andrew Lloyd Webbers Musical in 2. Akte umgesetzt. Das Stück gliedert sich in den Prolog, 10 Szenen im 1. Akt und 9 Szenen im 2. Akt.

5.2.5.1 Das Szenenprotokoll:

Akt	Szene	Beschreibung	Ort	Personen
Prolog			Die Bühne der Pariser Oper, 1905.	Auktionator, Träger, Giry, Raoul
1	1	Probe zu „Hannibal“ von Challumeau	Die Bühne der Pariser Oper, 1871	Carlotta, Mädchenchor, Reyer, Piangi, Lefevre, Giry, Firmin, Carlotta, Meg, Christine, André, Raoul
	2	Nach der Galavorstellung	Die Bühne von Hinten, Christines Garderobe	Christine, Ballettmädchen, Giry, André, Firmin, MME. Firmin, Raoul
	3	Christines Garderobe	Christines Garderobe	Raoul, Christine, Phantom
	4	Das unterirdische Labyrinth	In den Gewölben unter der Oper	Phantom, Christine

	5	Das Versteck des Phantoms	In Phantoms Behausung	Phantom, Christine
	6	Am nächsten Morgen	In Phantoms Behausung	Phantom, Christine
	7	Hinter der Bühne	Hinter der Bühne	Buquet, Giry, Phantom, Christine, Ballettmädchen
	8	Im Direktionsbüro	Im Büro der Direktoren	Firmin, André, Raoul, Carlotta, Giry, Piangi, Meg,
	9	Eine Vorstellung von „Il Muto“ von Albrizzio	Die Bühne der Pariser Oper	Carlotta, Christine, Meg, zwei Höflinge, Firmin, André, Phantom, Raoul, Piangi, Ballettmädchen
	10	Das Dach der Pariser Oper	Auf dem Dach der Pariser Oper	Raoul, Christine, Phantom
2	1	Maskenball	Freitreppe im Foyer der Oper	Firmin, André, Chor, Raoul, Christine, Giry, Meg, Carlotta, Piangi, Phantom
	2	Hinter der Bühne	Hinter der Bühne	Giry, Raoul
	3	Das Direktionsbüro	Im Büro der Direktoren	Firmin, André, Carlotta, Piangi, Raoul, Christine, Giry
	4	Sitzprobe für „Don Juan,	Die Bühne der	Reyer, Piangi, Christine, Carlotta, Giry, Meg, Chor

		Der Sieger“	Pariser Oper	
	5	Am Friedhof	Beim Mausoleum	Christine, Phantom, Raoul
	6	Premiere von „Don Juan, Der Sieger“	Die Bühne der Pariser Oper	Orchester, Feuerwehrhauptmann, Feuerwehrleute, Raoul, Firmin, André, Scharfschütze, Phantom
	7	Schlussbild von „Don Juan, Der Sieger“	Die Bühne der Pariser Oper	Chor, Carlotta, Piangi, Passarino, Christine, Phantom, Polizisten, André, Firmin, Raoul, Giry, Carlotta, Meg
	8	Das Unterirdische Labyrinth	Unter der Bühne	Phantom, Christine, Chor, Raoul, Giry, Rattenfänger, Gruppe von Verfolgern
	9	Das Versteck des Phantoms	In Phantoms Behausung	Christine, Phantom, Raoul, Verfolger, Meg

5.2.5.2 Die Musiksequenzen:

Prolog		Eine wahre Rarität	Raoul
1.Akt	1.Szene	Ach ich kehr heim Denk an mich	Calotta, Piangi, Ensemble Carlotta/Christine, Raoul
	2.Szene	Engel der Lieder	Christine und Meg
	3.Szene	Liebes Lottchen.../ Der Spiegel...(Engel der Lieder)	Raoul, Christine/Phantom
	4.Szene	Das Phantom der Oper	Phantom und Christine
	5.Szene	Musik der Dunkelheit	Phantom
	6.Szene	Die Erinn'ung kommt zurück.../ Schlimmer als ein Alptraum...	Christine/Phantom
	7.Szene	Zauberlasso...	Buquet/Madame Giry
	8.Szene	Briefe.../Primadonna	Firmin, André, Raoul, Carlotta, Piangi, Mad.Giry, Meg/Phantom
	9.Szene	Eine Vorstellung von „Il Muto“	Hofdame, Friseur, Juwelier, Gräfin(Carlotta), Don Attilio
	10.Szene	Warum so weit hinauf.../Mehr will ich nicht von dir Nun bist du dem Untergang geweiht	Raoul und Christine Phantom

2.Akt	1.Szene	Maskenball/Was erschreckt sie so, Messieurs?	Ensemble/Phantom
	2.Szene	Kein Gesang	
	3.Szene	Briefe.../Hier steh ich allein...	André, Firmin, Carlotta, Piangi, Mad.Giry, Raoul/Christine/Phantom
	4.Szene	Probe zu „Don Juan, der Sieger“	Ensemble, Christine, Piangi, Reyer, Carlotta
	5.Szene	Könntest du doch wieder bei mir sein Hilfloses Kind...(Engel der Lieder)	Christine Phantom, Christine
	6.Szene	Kein Gesang	
	7.Szene	Schlusszene von „Don Juan, der Sieger“ Der letzte Schritt	Carlotta, Ensemble, Don Juan(Piangi), Passarino Phantom, Christine
	8.Szene	Nun hinab.../Spürt diesen Mörder auf...	Phantom/Ensemble
	9.Szene	Finale (Der letzte Schritt)	Phantom, Christine, Raoul ²⁴¹

²⁴¹ Vgl.: Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 140.

5.2.6 Kritiken

„It's fantastic, fabulous and phantasmagorical! From the eerily flickering lights that greet you outside Her Majesty's Theatre to the last, glorious curtain call, Andrew Lloyd Webber's long-awaited new musical, Phantom of the Opera, is a triumph.“²⁴²

– John Blake

„Four words sum up the unstoppable success of Andrew Lloyd Webber's triumphant re-working of this vintage spine-tingling melodrama. Stars, spectacle, score and story.

Together they add up to that old magic ingredient: theatricality. There is simply nothing on earth to transport you so quickly or so far into phantasy than a feast of illusions. And Hal Prince's production stints nothing in providing an unending banquet of the stuff.“²⁴³ - Jack Tinker

„As warning blasts of brass from the 27-piece orchestra trigger our apprehension, the half-masked phantom appears behind chorus girl Christine's mirror to lure her down through a labyrinth to the candle-lit intimacy of his subterranean world.

And there is one particularly striking set piece stage by Gillian Lynne under Harold Prince's direction as the huge drapes fall back to reveal the company poised on the Opera's grand staircase for a masked ball, which is performed to the seductive syncopation of a bolero-like rhythm.“²⁴⁴ - Richard Barkley

²⁴² John Blake, Daily Mirror, 10th October 1986. In:
<http://www.thephantomoftheopera.com/reviews/it%E2%80%99s-fantastic-fabulous-and-phantasmagorical>(24.12.2014)

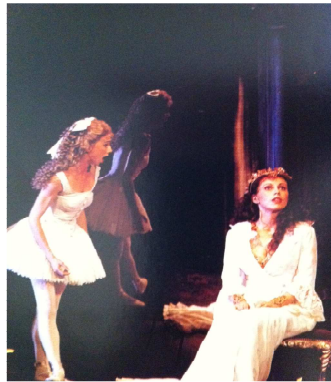
²⁴³ Jack Tinker, Daily Mail, 10th October 1986. In:
<http://www.thephantomoftheopera.com/reviews/stars-spectacle-score-and-story>(24.12.2014)

²⁴⁴ Richard Barkley, Sunday Express, 12th October 1986. In:
<http://www.thephantomoftheopera.com/reviews/sunday-express-review-from-the-original-london-opening-night>(24.12.2014)

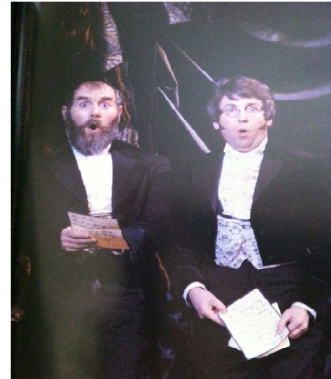
5.2.7 Musical – Fotos:



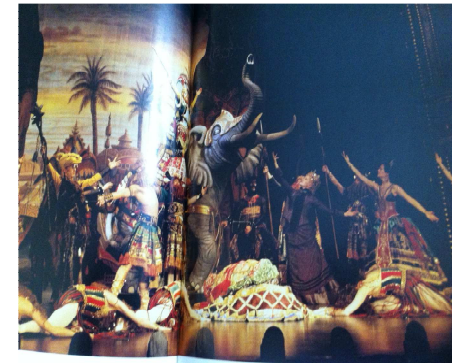
Carlotta



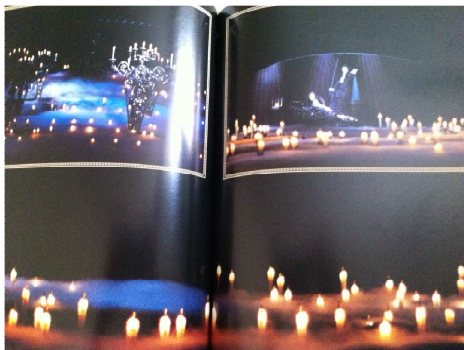
Meg und Christine



Die Direktoren



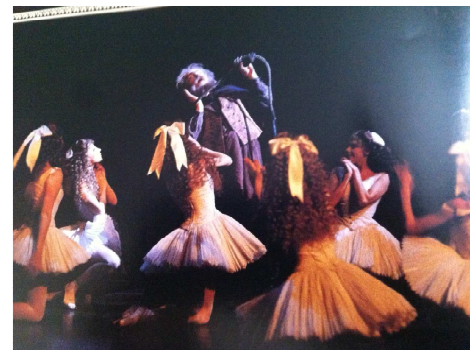
Probe zu „Hannibal“



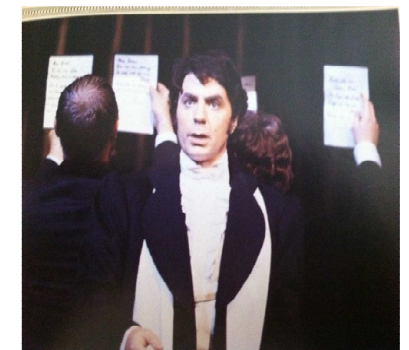
Unterirdischer See



Christines Brautkleid



Buquet und Ballettmädchen



Briefe



Die Musik der Dunkelheit



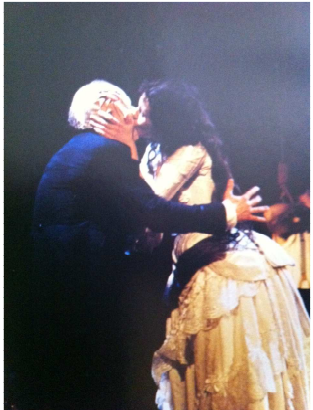
Raoul und Christine



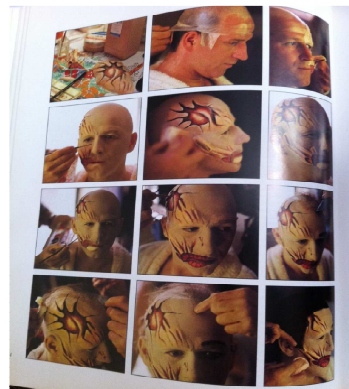
Phantom als „Roter Tod“



Maskenball



Der Kuss



Die Maske

245

²⁴⁵ Sämtliche Abbildungen in „Musical-Fotos“ stammen aus: Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 73-140.

6 Resümee

Ziel der vorliegenden Diplomarbeit war es, anhand intermedialer Betrachtungsweise die Umsetzung Gaston Leroux literarischen Werkes „*Le Fantôme de l'Opéra*“ in unterschiedliche Medien darzustellen. Zu diesem Zweck wurde Julian Ruperts Stummfilm von 1925 und Andrew Lloyd Webbers deutschsprachiges Bühnenwerk von 1988 einer detaillierten Transformationsanalyse unterzogen.

Dabei galt es, mehreren Fragenstellungen bezüglich der medialen Umsetzung anhand von Vergleichen und Analysen nachzugehen. Welche Möglichkeiten oder auch Schwierigkeiten gab es für die Produktionsteams und deren Darsteller? Welche Merkmale des Romans wurden in den Film und in das Musical übernommen und auf welche wurde verzichtet? Durch welche Stilmittel wurden Spannung, Atmosphäre und Gefühle erzeugt, insbesondere im Stummfilm, der gänzlich nonverbal gedreht wurde?

Es hat sich gezeigt, dass ein guter Roman eine ausgezeichnete Vorlage für weitere Adaptionen sein kann - trotz anfänglicher Unpopularität. Denn sowohl in Literatur, Film als auch im Theater wurde die Geschichte von „*Das Phantom der Oper*“ teilweise fortgeführt oder anhand dramaturgischer und ästhetischer Änderungen weiter entwickelt.

Ein besonderes Augenmerk wurde in dieser Arbeit auf die Figur Erik, dem Phantom, gerichtet. Denn die anfängliche Distanz zwischen der Hauptfigur und dem Leser, die bei Gaston Leroux besteht, weil der Protagonist nur von Dritten geschildert wird, löst sich durch die Transportierung der Figur von Roman zum Film zum Bühnenwerk und ermöglicht eine leichtere Identifizierung mit ihm.

Ein besonderes Merkmal ist, dass in allen Versionen Briefe als Informationsträger und so zur Kommunikation zwischen Werk und Rezipient beitragen.

Bei der Analyse zeigte sich, dass durch unterschiedliche Mittel Spannung in einem Werk erzeugt werden kann. Was das Buch mit seinem häufigen Perspektivenwechsel erreicht und die jeweiligen Gefühle dadurch eingehender verdeutlicht, gelingt dem Stummfilm vor allem durch die bemerkenswerte Darstellung des Phantoms und dem Bühnenwerk durch seine Leitmotive und sein fesselndes Libretto.

Auch die imposanten Kulissen und Requisiten, die zu einer prächtigen Atmosphäre führen, dürfen nicht außer Acht gelassen werden.

Abschließend hat sich an den zahlreichen Adaptionen gezeigt, dass das Thema rund um den entstellten Mann, den seine unerfüllte Sehnsucht nach Leidenschaft zu Wahnsinnstaten treibt, nach wie vor ein faszinierender Stoff ist und mit „7486 Vorstellungen zur am längsten gespielten Broadwayshowgekürt“²⁴⁶ wurde.

²⁴⁶ MusicalVienna: Das Phantom der Oper. In:
<http://www.musicalvienna.at/index.php/de/spielplan/production/110826/history>
(25.12.2014)

7 Quellenverzeichnis

Alewyn, Richard: Anatomie des Detektivromans. In: Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik.Theorie.Geschichte. München: Fink Verlag, 1998.

Anderson Robert G.: Faces, Forms, Films - The Artistry of Lon Chaney.Castle Books, 1971. In: Smith, Don G.: Horror Film Star 1906 – 1973. Lon Chaney, JR., Jefferson: McFarland & Company, 2004.

Bartosch, Günter: Das ist Musical! Eine Kunstform erobert die Welt. Essen: Peter Pomp Verlag, 1997.

Bartosch, Günter: Die ganze Welt des Musicals. F. Wiesbaden: Englisch Verlag, 1981.

Bering, Rüdiger: Musical. Köln: DuMont, 1997.

Bernstein, Leonard: Freude an der Musik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1963.

Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, J. Hans: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2002.

Brecht, Bertolt: Über die Popularität des Kriminalromans. In: Vogt, Jochen: Der Kriminalroman. Poetik. Theorie. Geschichte. München: Fink Verlag, 1998.

Bunnet, Rexton: Guide to Musicals. Collins: Glasgow, 2001.

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.

Dick, Rainer: Stars des Horrorfilms. München: Thomas Tilsner Verlag, 1996.

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

Dyer, Richard: Entertainment und Utopie. In: Pollach, Andrea: Singen und Tanzen im Film. Wien: Zsolnay, 2003.

Everson William K.: American Silent Film, New York: Oxford University Press, 1978.

Flinn, Denny Martin: Musical. A grand tour. The Rise, Glory, and Fall of an American Institution. New York: Schirmer Books, 1997.

Furia, Philip u. Lasser, Michael L.: America's Songs: the History behind the Songs of Broadway, Hollywood and Tin Pan Alley. Routledge: New York, 2006.

Hall, Ann C.: Phantom Variations. The Adaptions 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.

Helin, Birgit Andrea: Der Film zu Gast am Broadway. Broadway-Adaptionen von Hollywood-Musicals -42nd Street im Vergleich. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 2007.

Her Majesty's Theatre: The Phantom of the Opera. Programme. London: Dewynters, 2012.

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

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

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

Kaczerowski, Simone: Let's Go Musical. Alle großen Shows in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Düsseldorf (u.a.): ECON, 1997.

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: Text into Image. Image into Text. Amsterdam (u.a.): Rodopi, 1997.

Koszarski, Richard: An evening's entertainment. The age of the silent feature picture 1915 – 1928. In: Harpole, Charles: History of the American cinema 3. New York (u.a.): Charles Scribner's Sons (u.a.), 1990.

Krzeszowiak, Tadeusz: Theater an der Wien. Seine Technik und Geschichte 1801-2001, Wien: Böhlau, 2002.

Láng, Attila E.: Das Theater an der Wien. Vom Singspiel zum Musical. 2. Auflage 1977. Wien: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft, 1977.

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

Leroux, Gaston: Das Phantom der Oper. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2010.

Mustea, Stanca Christina: Carl Leammle. Der Mann, der Hollywood erfand. Hamburg: Osburg Verlag, 2013.

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

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

Perry, Georg u. Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper. Wien: Kremayr & Scheriau, 1989.

Ramge, Ralf: Das Dokument des Grauens. Eine Chronik des Horrorfilms, o.O.: 2006.

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

Sandburg, Carl; Bernstein, Arnie; Ebert, Roger: The Movies Are: Carl Sandburg's Film Reviews and Essays, 1920-1928.

Siepe, T. Hans: Abenteuer und Geheimnis. Untersuchungen zur Strukturen und Mythen des Populärromans bei Gaston Leroux. Frankfurt am Main (u.a.): Peter Lang Verlag, 1988.

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

Sonderhoff, Joachim u. Weck, Peter: Musical. Geschichte – Produktionen – Erfolge. Braunschweig: Georg Westermann Verlag GmbH, 1986.

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

Universal Weekly, Februar 20, 1926, Vol. 23, Nr. 2.

Walsh, Michael: Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit. München (u.a.): Schott, 1994.

Webber, Lloyd Andrew; Hart, Charles; Stilgoe, Richard: Das Phantom der Oper. Nach dem Roman „Le fantôme de l'opéra“ von Gaston Leroux. Premiere der deutschsprachigen Erstaufführung: 20. Dezember 1988, Wien: Vereinigte Bühnen, 1988.

Weck, Peter: War's das? Erinnerungen, Wien: Amalthea, 2010.

Ziegenbalg, Ute: Das internationale Musical. Herdecke: Scheffler, 1994.

Ziegenbalg, Ute: Das Phantom der Oper. Ein Phänomen des 20. Jahrhunderts. Herdecke: Scheffler Verlag, 1994.

Internetquellen:

Chaney Entertainment: Biographie. In: <http://lonchaney.com/lonchaney/biography-lon-chaney/> (01.08.2012)

Cine-Dat: Die elektronische kinematografische Datenbank. In: http://cinedat.org/filme/das_phantom_der_oper_1925 (02.08.2012)

Filmlexikon: Das Phantom im Paradies.

In: <http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=48533> (12.11.2014)

Gillian Lynne Biographie. In: <http://www.gillianlynne.com/biography.htm>
(27.12.2012)

IMDb. In: <http://www.imdb.com/> (12.11.2014)

Ladyghost Web: Leroux's great granddaughter interview. In:
<http://www.ladyghost.com/veronique.html> (12.11.2012)

Musical. In:
<http://www.musicals.com/das-phantom-der-oper/biografie-andrew-lloyd-webber.html> (27.12.2012)

Musical-Vienna. In:
<http://www.musicalvienna.at/index.php/de/spielplan/production/110826/history>
(11.01.2013)

Roger, Ebert: The Phantom of the Opera. In:
<http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-phantom-of-the-opera-1925>
(30.11.2014)

Sandburg, Carl: Phantom of the Opera. In:
<http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-phantom-of-the-opera-1925>
(30.11.2014)

Scott, O. Anthony: Back With a Vengeance: The Music of the Night. In: New York Times. http://www.nytimes.com/2004/12/22/movies/22phan.html?_r=0
(27.10.2014)

Stacia: Stage 28: Phantom of the Opera (1925) and the Universal Backlot. In:
<http://shebloggedbynight.com/2012/stage-28-phantom-of-the-opera-and-the-universal-backlot/> (23.09.2014)

Stummfilm-Musiktage: Phantom of the Opera. In:

http://www.stummfilmmusiktage.de/de/archive/movies/phantom_der_oper.php
(22.10.2014)

Tatenhorst, Stephanie: Erfolg ist immer so wie man ihn selbst definiert, In:

(<http://www.storyarchitekt.com/kunze/interviews.php>) (27.12.2012)

The Man Of A Thousand Faces. In:

<http://lonchaneysrmanofathousandfaces.tumblr.com/post/20311272167/the-history-of-lon-chaney-is-the-history-of> (22.11.2012)

The Phantom of the Opera. In: www.thephantomoftheopera.com (27.12.2012)

Sonstige Quellen:

CD: Webber, Lloyd Andrew: Highlights from the Phantom of the Opera. The Original London Cast. Polydor GmbH, 1987.

CD: Webber, Lloyd Andrew: Das Phantom der Oper. Deutsche Originalaufnahme. Das Orchester der Vereinigten Bühnen Wien, Polydor GmbH, 1989.

DVD: Behind the Mask. The story of ..., Regie: Jamie Crichton. In: Das Phantom der Oper, Warner Bros Production (2004), DVD-Video, 67 Min., UK/USA: Concorde Video.

DVD: Das Phantom der Oper, Regie: Julian Rupert (1925), DVD-Video, 93 Min.; USA: Great Movie Entertainment.

DVD: Das Phantom der Oper, Regie: Arthur Lubin (1943), DVD-Video, 89. Min., USA: Universal Picture Studios.

DVD: Das Phantom der Oper, Regie: Terence Fisher (1963), DVD-Video, 81. Min., USA: Universal Picture Studios.

DVD: Das Phantom der Oper, Regie: Tony Richardson (1990), DVD-Video, 176. Min., Frankreich (u.a.): Kinowelt GmbH.

DVD: Das Phantom der Oper, Regie: Joel Schumacher (2010), DVD-Video, 135. Min., Deutschland: Concorde Home Entertainment GmbH.

Webber, Lloyd Andrew: The Phantom oft he Opera. Milwaukee: Hal Leonard, 1987. Klavierauszug.

Webber, Lloyd Andrew: Vocal Duets. Includes 17 Duets from: Aspects Of Love. The Beautiful Game. Cats. The Phantom Of the Opera. Requiem. Starlight Express. Sunset Boulevard. The Woman in White. Milwaukee: Hal Leonard, o.J. Klavierauszug.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1. Perry, Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989.

Abb.2. <http://shebloggedbynight.com/2012/stage-28-phantom-of-the-opera-and-the-universal-backlot/>

Abb.3. <https://carensclassiccinema.wordpress.com/2014/06/21/he-who-gets-slapped-1924-and-the-captain-hates-the-sea-1934/>

Abb.4. <http://www.natemaas.com/2012/02/lon-chaney.html>

Abb.5. Unter: <https://www.pinterest.com/caesar56/lon-chaney/>

Abb.6. <http://www.natemaas.com/2012/02/lon-chaney.html>

Abb.7. <http://www.natemaas.com/2012/02/lon-chaney.html>

Abb.8. <http://www.natemaas.com/2012/02/lon-chaney.html>

Abb.9. <http://www.lonchaney.org/filmography/113.html>

Abb.10. <http://www.natemaas.com/2012/02/lon-chaney.html>

Abb.11. <http://www.natemaas.com/2012/02/lon-chaney.html>

Abb.12. Perry Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 44

Abb.13. Perry Georg; Weck, Peter: Alles über das Phantom der Oper, Wien: Kremayer & Scheriau, 1989. S. 44

Screenshots

DVD: Das Phantom der Oper, Regie: Julian Rupert (1925), DVD-Video, 93 Min.;
USA: Great Movie Entertainment.

8 Anhang

8.1 Abstract

Der Kriminal-, Schauerroman „*Le Fantôme de l'Opéra*“ von Gaston Leroux aus dem Jahre 1911 beinhaltet eine ergreifende jedoch unerfüllte Liebesgeschichte die von zahlreichen Künstlern vielfach adaptiert wurde. In dieser Diplomarbeit werden die verschiedenen Phasen von Transformationsprozessen aus dem 1925 entstandenen Stummfilm „*The phantom of the opera*“ von Julian Rupert und Andrew Lloyd Webbers Musicalinszenierung „*Das Phantom der Oper*“ von 1988 dargestellt und analysiert. Anhand der Transformationsanalyse vom Roman zum Film zur Bühneninszenierung sollen die intermedialen Unterschiede, deren Auswirkungen und Bedeutungen auf das dramaturgische Konstrukt dargestellt werden.

8.2 Lebenslauf

Name: Olivia Köhler

Geboren in Wien

Schul Ausbildung

1993 – 1997	Volkshochschule Grinzingerstraße 88; 1190 Wien
1997 – 2001	Private Hauptschule, Neulandschule Grinzing; 1190 Wien
2001 – 2005	ORG Hegelgasse 12; mit Matura abgeschlossen; 1010 Wien

Studium

2005 - 2015	Theater- Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
Seit Okt. 2007	Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien

Beruflicher Werdegang

Seit 2003	aktiv in Werbe- & Kommunikationsagenturen
2006	Betreuung der Filmpremieren „James Bond Casino Royale“, Cineplexx Wien
2006	Eventbetreuung „Diem Oberbauer Kabarett-Gala“; Eigenveranstaltung;
Februar – März 2009	Praktikantin im Bereich Ausstellungsorganisation und Gestaltung in Deutschland, im Ludwig Museum für Henning von Gierke im Rahmen seiner Ausstellung „Goldener Strom“
<u>Tätigkeitsbereiche:</u>	
• Vorbereitung der Ausstellungsräume, Auf- und Abbauarbeiten, Raumgestaltung; Inszenierung der Bilder, kleine malerische Tätigkeiten, In-Szene-Setzen von Filmrequisiten, Aufbau raumgroßer Installationen (Licht-, Elektrik- und Tontätigkeiten), Dekoration, Eröffnung der Ausstellung, Mithilfe bei Künstlerperformance sowie Information und Betreuung der Ausstellung.	