

# Originaldokument

## Einleitung

### © Verlag C.H.Beck

Man kann durchaus ein Buch über Kunstwerke schreiben, die man im Grunde nicht mag und ablehnt, und manchen modernen Theaterregisseuren wird etwa der Vorwurf gemacht, sie inszenierten Bühnenwerke, die sie im Grunde hassen. Fair gegenüber den Werken, mit denen man sich beschäftigt, ist dies sicher nicht. Eine zumindest neutrale Anfangshaltung, eine genaue Auseinandersetzung oder kritische Sympathie sind meiner Meinung nach die besseren Voraussetzungen – vor allem sollte man ‚genau lesen‘, ‚genau hinhören‘, eine Maxime, die einer der herausragenden Opernregisseure in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Joachim Herz, unermüdlich einforderte.

Um es von vornherein klarzustellen: Mein Verhältnis zu den Werken von Andrew Lloyd Webber ist durch kritische Sympathie geprägt, und zwar von allem Anfang an, seitdem ich in London 1972 das dort seit einigen Wochen gespielte Musical *Jesus Christ Superstar* gesehen und gehört hatte, also jenes Werk, mit dem Webber und Tim Rice erstmals Aufsehen erregten. Ich sehe in diesem Interesse keinen Gegensatz zu meiner Liebe zu anderen Gattungen des Musiktheaters, von Mozart bis Wagner, von Johann Strauß, Oscar Straus und Richard Straus bis György Ligeti und Karija Saariaho. Denn das für mich Interessante am Thema Musical ist, dass es sich bei dieser Gattung um die einzige innerhalb des Musiktheaters handelt, die derzeit publikumswirksam produktiv ist und ständig neue Werke hervorbringt – die Gattung Operette ist leider museal geworden, und die Gattung Oper präsentiert zwar immer wieder Neues, aber für einen extrem eingeschränkten Interessentenkreis und ohne wirklichen Kontakt zu einer breiteren Öffentlichkeit, wie es im 18. und 19. Jahrhundert noch ganz selbstverständlich war.

Gleich zu Anfang ist es notwendig, kurz auf zwei trivial erscheinende, zusammenhängende Fragen einzugehen, die immer

wieder Irritationen verursachen: Wie lautet der genaue Name der Familie, aus der Andrew Lloyd Webber stammt, und wie schreibt sich eigentlich der Komponist – ohne oder mit Bindestrich?

Der eigentliche Familienname war und ist Webber. Als Vater Webber, dessen voller Name William Southcombe Lloyd Webber lautet, im Alter von 17 Jahren am Londoner Royal College of Music studierte, gab es dort einen Kommilitonen namens William George Webber. Um sich von diesem zu unterscheiden, aktivierte Webber senior seinen *middle name* Lloyd und nannte sich W(illiam) S. Lloyd Webber. Offenbar gefiel ihm das wie ein zweiteiliger Familienname klingende Lloyd Webber so gut, dass er seine beiden Söhne Andrew Lloyd und Julian Lloyd taufen ließ. Nachdem Andrew 1997 als *Peer* auf Lebenszeit ins House of Lords aufgenommen wurde, benötigte er, wie dort üblich, einen mit Bindestrich verbundenen Doppelnamen, und er wählte dafür Lloyd-Webber (Baron Andrew Lloyd-Webber of Sydmon-ton Court). Zur Verwirrung trägt allerdings bei, dass bereits der junge Andrew offenbar gelegentlich seinen Namen mit Bindestrich schrieb (zwei Faksimiles, die diese Form der Unterschrift zeigen, finden sich bei Walsh 1997, S. 27 f.). Insgesamt gilt aber: Der Name der Familie war und ist Webber, aber seit Vater William haben alle Mitglieder, bis hin zu den Enkeln (und wohl auch weiterhin), den *middle name* Lloyd – was offenbar zur Familientradition, man könnte auch sagen: zu einer Art harmloser Familien-Tick geworden ist. Allein Andrew trägt seit 1997 den offiziellen Namen Lloyd-Webber. Die dennoch heute übliche volle Namensform ist: Andrew Lloyd Webber; die dazu gehörige kurze Namensform nur der Familienname: Webber.

Der US-amerikanische Musikkritiker und Buchautor Michael Walsh, der 1989/1997 ein wichtiges und im englischen Original gut gebildertes Buch über Andrew Lloyd Webber veröffentlichte, schrieb gleich im ersten Satz, was fast jeder in einem solchen Fall tut: «Eine kritische Biographie einer Person noch zu ihren Lebzeiten zu schreiben, scheint auf den ersten Blick ein wirklichkeitsfremdes Unterfangen» – um dies dann anschließend eben doch zu tun. Was für Biographien gilt, hat ebenso für

Werkmonographien Gültigkeit: Über etwas noch nicht Abgeschlossenes zu schreiben, ist immer riskant, unter anderem wegen des geringen Abstandes, der die Sicht erschweren kann – und dies gilt auch für das vorliegende kleine Buch.

Für jemanden, der sich ein Bühnenwerk anschaut und anhört, sind die genauen Lebensschicksale von Komponist, Librettist und anderen Beteiligten erst in zweiter Linie wichtig; was zählt, ist das Werk selbst, das man im Theater, durch einen Film oder durch Einspielungen kennenlernt. Daher konzentriere ich mich im Folgenden auf die Werke, also primär die Musicals von Webber und beziehe Biographisches weniger und insbesondere nur dann ein, wenn es zum Verständnis wirklich etwas beiträgt; wichtig ist allerdings die Entstehungsgeschichte des jeweiligen Werks. Ziel ist es, einen Überblick über das Werk von Andrew Lloyd Webber zu vermitteln, und das heißt: in allererster Hinsicht seine Musicals.

Das von mir im Folgenden verwendete Material sind zum einen meine persönlichen Eindrücke und Erinnerungen. Musicals sind insofern oft eine Art von ‚Gesamtkunstwerk‘, als Komposition und Text zusammen mit der Bühnenrealisierung eine Einheit bilden und ein einzelnes Werk oft erst in der Vorbereitung der ersten Aufführung wirklich fertiggestellt wurde. Das ist grundsätzlich nichts Ungewöhnliches, da in derselben Weise etwa auch viele der Opern vor allem des 18. und frühen 19. Jahrhunderts entstanden. Das bedeutet aber, dass zu einem umfassenden Gesamteindruck speziell eines Musicals die eigene Kenntnis möglichst vieler Originalaufführungen gehört, ja notwendig ist. Dies ist durch Filme oder Videos nur unzulänglich möglich, am ehesten noch durch Videodokumentationen realer Aufführungen. Dass Musicals als Gesamtkunstwerke angesehen werden müssen, hat auch Konsequenzen für ihre Interpretation: Es müssen die verschiedensten Aspekte integrierend berücksichtigt werden, und so sind detaillierte Einzelanalysen in der vorliegenden Darstellung nur in wenigen Ansätzen zu finden.

Wohl die größte Fangemeinde außerhalb der angelsächsischen Länder haben die Musicals von Andrew Lloyd Webber im deutschsprachigen Raum. Es ist das Verdienst des österrei-

chischen Opern-Gurus Marcel Prawy, unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs und nach seiner Rückkehr aus der Emigration (New York) die hierzulande neue und unbekannt Gattung «Musical» importiert zu haben, und zwar zuerst nach Wien (*Annie Get Your Gun*, *West Side Story*). Wien, eigentlich ja eine Opern- und Operetten-Hochburg, spielte auch eine entscheidende Rolle für die «deutsche» Rezeption von Webber. Niemand kann Webbers «Auftritt auf dem Kontinent» besser überblicken und beurteilen als Professor Peter Back-Vega, der an diesem Prozess als Musical-Dramaturg der Vereinigten Bühnen Wien beteiligt war und insgesamt die deutschsprachige Musical-Szene als Theater-Praktiker wie kaum ein anderer kennt. Ich danke ihm, dass er dazu einen Beitrag (nämlich Kapitel 9) beige-steuert hat.

Ich hatte Gelegenheit, mit Ausnahme der ersten Fassungen von *Joseph* und *Jeeves*, sämtliche Werke von Webber in den originalen Bühnenrealisierungen im Londoner Westend und/oder am Broadway kennenzulernen, ferner etliche Revivals sowie deutschsprachige Aufführungen in Wien, Hamburg, Berlin und Bochum. Dies gilt auch für die meisten anderen Musicals ab der Mitte der 1970er-Jahre, die ich im Folgenden erwähne.

Weiteres Material sind dann: viele Gespräche mit Theaterleuten; musikdramaturgische Mitwirkung bei einigen Musical-Produktionen; die bisher erschienenen, zumeist, wenn auch nicht ausschließlich, auf englisch geschriebenen Publikationen über Webber; des Weiteren, zumeist zur Kontrolle, die verschiedenen Websites einzelner Autoren/innen und Künstler/innen sowie die qualitativ teilweise materialreichen, teilweise aber auch sehr oberflächlichen Eintragungen der Internet-Encyclopedia *Wikipedia*. Dazu kommen Presseartikel und die durchaus informativen, wenn auch naturgemäß oft parteilichen Programmhefte und Programmbroschüren zu den verschiedenen Aufführungen, für den Broadway insbesondere die Serie *Playbill*; ferner natürlich die Publikationen der Texte (in den Booklets sowie den Büchern zu einzelnen Webber-Musicals) sowie der Song-Melodien (üblicherweise in Form von Fassungen für Klavier und Gesangsstimme[n]); von zentraler Wichtigkeit sind

die zahlreichen Einspielungen als LPs, Musikkassetten und CDs sowie eben auch, mit den erwähnten Einschränkungen, Verfilmungen aller Art und Videos.

Musicals werden im vorliegenden Band wie folgt zitiert: Entweder, wie in der englischsprachigen Musical-Literatur weit hin üblich, nur der Titel des entsprechenden Stücks; oder – etwas ausführlicher – zuerst der Titel, dann in Klammern das Jahr und eventuell auch der Ort der Uraufführung, des Weiteren manchmal, sofern notwendig, die Verantwortlichen für Music/Songs/Book; gelegentlich wird diese Form der Nennung ergänzt oder variiert. Ein kleines Problem ergibt sich aus der Tatsache, dass die Groß- und Kleinschreibung in englischsprachigen Titeln (zum Beispiel von Büchern, aber auch von Songs) nicht geregelt ist und unterschiedlich gehandhabt wird; ich habe eine vorsichtige Vereinheitlichung versucht, dies aber nicht konsequent durchführen können.

Einige Fachausdrücke, Namen und Werke sowie ausgewählte Kurzbiographien von Personen, die für die Musicals von Webber wichtig waren und sind, werden in einem Anhang alphabetisch aufgeführt und kurz erläutert; ihre Einfügung in den fortlaufenden Text hätte dessen Lesbarkeit behindert. Die Bibliographie führt Buchtitel und Websites auf, die für meine Darstellung wichtig sind, keineswegs jedoch alle, die ich im Laufe der Arbeit eingesehen habe. Auch die Angaben zu den Einspielungen stellen eine Auswahl dar; sie nennen nur Firma und Erscheinungsjahr.

Im Zentrum meiner folgenden Darstellung stehen – gemäß der Geschichte der Gattung Musical – die Originalaufführungen im Londoner Westend und am New Yorker Broadway. Sie haben die anschließende Rezeption im jeweiligen Land sowie sonst in der Welt vorausbestimmt und dominiert, und sie vermitteln in fast allen Fällen einen völlig zutreffenden Eindruck. Die Fachliteratur verfährt hier übrigens genauso: Hier zählen eigentlich (fast) nur diese beiden Zentren. Stärker einbezogen habe ich, im Gegensatz zu den meisten der bisherigen Publikationen, aus leicht erklärlichen Gründen, die Rezeption der Musicals von Webber im deutschsprachigen Raum; Vollständigkeit habe ich

dabei nicht angestrebt, denn sie wäre nur mit einem enormen und für die Zwecke dieses Buches unnötigen Recherche-Aufwand annähernd zu erreichen gewesen. Für die internationale Verbreitung der Musicals von Andrew Lloyd Webber stütze ich mich vor allem auf die von Wildbihler (1992) und von Snelson (2004) zusammengestellten Informationen.

Zu beachten ist, dass einzelne Musicals bereits während ihrer ersten Laufzeit Veränderungen erfuhren, dass die Produktionen diesseits und jenseits des Atlantiks fast immer kleinere, aber manchmal auch deutlich merkbare Unterschiede aufwiesen und aufweisen. Dies gilt auch für Übernahmen aus London oder New York und hier insbesondere für Produktionen in anderen Sprachen als Englisch, also für Übersetzungsfassungen, ferner für etwaige Revivals. Daraus resultiert, dass entsprechend auch die verschiedenen Einspielungen Differenzen aufweisen (müssen), und dass dies dementsprechend auch bei späteren Video- und Film-Fassungen der Fall sein kann (und zumeist auch ist).