

»SWEENEY TODD«: MUSICAL-OPER, OPERNMUSICAL ODER WAS SONST?

Wieder einmal brach großer Jubel am Broadway aus, diesmal hinter den Kulissen. Wie im vergangenen Jahr, so auch nach Ablauf der diesjährigen Saison: Besucherzahlen setzten neue Rekorde, Einnahmeziffern lagen weit über der 100-Millionen-Dollar-Grenze. Nicht zuletzt dank eines schier unablässig schwellenden Touristenstroms – sogar aus deutschen Ländern – erstrahlte New York zumindest in finanzieller Hinsicht. Die künstlerische Ausbeute dagegen blieb bescheiden.

**Traurig,
aber unübersehbar:
Rogers Phantasie
ausgetrocknet – aber
nach 40 Musicals . . .**

Von den 50 Premieren kamen 17 aus der amerikanischen Musical-Küche. Zum Großteil handelte es sich um nach bekanntem Rezept zubereitete Gerichte oder sogar nicht selten um Aufgewärmtes: In „I Remember Mama“, seinem (sage und schreibe) 40. Musical, fiel Altmeister Richard Rodgers verständlicherweise nichts Neues mehr ein, und Liv Ullmann demonstrierte in der Hauptrolle, daß der Weg vom Filmstar zur Musical-Diva nicht unbedingt geradlinig verlaufen muß. Um bei den Stars zu bleiben: der noch immer von „Cabaret“-Ruhm zehrende Joel Grey kam in „The Grand Tour“, einer Adaption von Franz Werfels „Jacobowsky und der Oberst“, schnell zum wenig ruhmvollen Ende. Und Cesare Siepi, umjubelter Opernbaß von einst, brachte selbst für eine Broadway-Produktion zu viele Schablonen ins Spiel: „Carmelina“ hielt sich nur ein paar Tage am Leben.

DÜRF TIGE KÜNSTLERISCHE BROADWAY- AUSBEUTE



**Der Geburtsstunde
für das Disco-Musical
folgte der
alsbaldige Tod**

Auch Michael Bennet, der mit seiner Choreographie zu dem Dauerbrenner „A Chorus Line“ bereits in die Musical-Ruhmeshalle aufgenommen wurde, brachte sein neues Stück „Ballroom“ nur mit Mühe über einige Runden. Dem Komponisten von „A Chorus Line“, Marvin Hamlisch, ging es – unter nicht-kommerziellem Blickwinkel – nicht viel besser. Sein neuer Hit: „They're Playing Our Song“ ist zwar ein Zugstück an der Abendkasse, musikalisch wie inhaltlich allerdings von dürftigster Qualität.

„Zoot Suit“ wollte aus der Welt der Puertoricaner und Chicagos erzählen. In Los Angeles eine Sensation, in New York ein fast spektakulärer Reinfall. Elizabeth Swados, die junge Komponistin aus der Theaterfabrik des Joseph Papp, trat mit dem Vietnam-Stück „Dispatches“ in offensichtlicher alle bereitgestellten Fettnäpfchen. Schließlich hatte auch die Geburtsstunde für das erste Disco-Musical der Welt geschlagen: „Got Tu Go Disco“ hieß das (Mach-)Werk. Pfortenschließung nach einer Handvoll Aufführungen, die Manager erdrückt von einem Schuldenberg von mehreren Millionen Dollar. Ein Wunder, daß alle diese Reinfälle nicht

das Publikum verschreckten. Aber es drängte in die Theater wie nie zuvor.

**„Sweeney Todd“:
Ekel und Grausamkeit
kennen keine Grenze –
aber brillant dargeboten**

Und so wäre diese Saison kaum der Rede wert gewesen, wenn es nicht „Sweeney Todd“ gegeben hätte. Es ist die gar grausliche Geschichte eines dämonischen Barbiers aus der Londoner Fleet Street. Aus Rachegefühlen gegenüber einem Richter, der ihn nach Australien verbannte und sich derweilen seiner Frau allzu mildherzig annahm, schneidet Sweeney seinen nichtsahnenden Kunden die Hälse ab und läßt die beklagenswerten Opfer von Mrs. Lovett, seiner ihm fleißig-ergebenden Mitarbeiterin, zu köstlichen Fleischpasteten verarbeiten. Der Gedanke bereitet einem Übelkeit. Doch: „Sweeney Todd“ war virtuos inszeniert von Harold Prince, brillant gespielt und gesungen von dem Protagonisten-Paar Angela Lansbury und Len Cariou (Abb.). Und die Musik von Stephen Sondheim war alles andere als gängiger Broadway-Sound.

Sondheim, New Yorker vom Jahrgang 1930, ist zweifellos Amerikas größtes und unkonventionellstes Musical-Talent. Sein musikalischer Werdegang gibt sich – wie seine Musik – unberechenbar und individuell. Drei Einflüsse prägen ihn: Oscar Hammerstein weihte ihn in erste Musical-Geheimnisse ein. Milton Babbitt, einer von Amerikas führenden seriösen Komponisten, verschaffte ihm strenge, klassische Grundlage und Leonard Bernstein ließ ihn erste Bühnenluft schnup-

pern: Sondheim nämlich schrieb die Song-Texte für den Riesenerfolg „West Side Story“.

**Fand Stephen Sondheim
endlich den lang
gesuchten Weg zur
amerikanischen Oper?**

Aber er war mit dieser Rolle im Hintergrund nicht zufrieden. Er wollte texten und zugleich Musik schreiben. Mit dem Musical „Company“ eroberte er sich im Jahre 1970 einen prominenten Platz im ame-

rikanischen Musical-Himmel. In den folgenden Jahren unterstrich er mehrfach seine außerordentlichen Qualitäten: „Follies“, „A Little Night Music“ und „Pacific Overture“ wichen wohlthuend von tausendfach erprobten Mustern ab, fanden meist, aber nicht immer, offene Ohren bei Publikum und Kritik. Zumindest war mit ihnen sein Ruf gesichert. Er galt von nun an als geistvoller, witziger, einfallsreicher Komponist. Dem Namen Sondheim folgte das Adjektiv „sophistica-

ted“ wie der Dominante die Tonika.

In „Sweeney Todd“ führt er seine bisherige Arbeit zu einem weiteren Höhepunkt. Seine (tonale) Musik mit Weill-, Gershwin- und Bernstein-Anklängen verzichtet fast vollkommen auf die übliche Aufteilung in Nummern zugunsten eines durchkomponierten dramatischen Flusses. Sie ist scharf konturiert, aggressiv, von beißender Ironie und geizt dennoch nicht mit lyrischen Ruhestrecken. Grenzen zur Oper,

zum zeitgenössischen Musiktheater sind oft verwischt. Ob Sondheim damit den von vielen gesuchten Weg zur amerikanischen Oper gefunden hat oder – wie andere vor ihm – nur wieder in einer Sackgasse landete, wird die Zukunft zeigen. Operndirektorin Sills jedenfalls hat bekanntgegeben, daß ein „Sweeney Todd“ in ihrem Theater jederzeit willkommen wäre. Jordan Meijas

PS: „Sweeney Todd“ gibt's in den USA auf 2 LPs; RCA CBL 23379

NUR VERDI BRICHT IN DIE OPERETTENPHALANX EIN MUSIKTHEATER- WERKSTATISTIK 78/79 OHNE ÜBERRASCHUNGEN

Die Oper gewinnt, pauschal gesehen, an Zugkraft, doch die Vormachtstellung der heiteren Muse – lies: Operette und Musical – bleibt unangetastet. Das ist das Ergebnis der jetzt vorliegenden Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins über die Spielzeit 1978/79 an den 194 deutschen Bühnen (ohne die der DDR, leider werden die Saisonbilanzen zwischen Rostock und Altenburg nicht erfaßt), den 37 österreichischen und den 25 Schweizer Theatern.

Verdis „La Traviata“ liegt bei der Musiktheater-Übersicht auf Platz vier (301 Vorstellungen an 22 Häusern). Vor diesem Opernhit liegen mit der unangefochtenen „siegenden“ Strausschen „Fledermaus“ (346/21), dem Loewe-Evergreen „My fair Lady“ und dem (309/17) Lehar-Bestseller „Die lustige Witwe“ (303/17) Populärwerke unterhaltenden Charakters. Unter den ersten 20 Stücken im musikalischen

Genre können sich nur sieben Opern behaupten: neben „La Traviata“ sind es Humperdincks „Hänsel und Gretel“, Mozarts „Zauberflöte“, Rossinis „Barbier“, Beethovens „Fidelio“, Puccinis „La Bohème“ und noch einmal Mozart (mit „Hochzeit des Figaro“). Doch gegen die Phalanx von „Land des Lächelns“ über „Csardasfürstin“ bis zum „Bettelstudenten“ für die Operette oder vom „Wirtshaus im Spessart“ bis zu „Kiss me, Kate“ bei den Musicals können die „ernsten“ Repertoire-Werke kaum etwas ausrichten. Veränderungen gegenüber den Vorjahren fallen kaum ins Gewicht – das deutschsprachige Musiktheater fährt weiterhin gut mit freundlichem Melodienkonsum.

Schaut man sich die Vorstellungszahlen an, so verschiebt sich allerdings die Gewichtung innerhalb musikalischer Theaterproduktionen: die Oper führt mit rund 8000 Abenden

vor der Operette mit 5000 und dem Musical mit 2000. Das Angebot der Oper ist eben doch wesentlich reichhaltiger als das der beiden anderen Gattungen.

Erfreulich nehmen sich auch etliche Repertoire-Raritäten aus. 234 Opern wurden auf den Spielplan gesetzt (in Klischeevorstellungen geht man immer von „nur“ 60 Traditionsstücken aus), davon viele zum ersten Male wie Schrekers „Christophorus“ oder „Die Gezeichneten“ (mit Franz Schreker ist vielleicht auch die wichtigste Alt-Neuentdeckung dieser abgelaufenen Saison genannt), wie Rihms „Jakob Lenz“ oder Pendereckis „Das verlorene Paradies“.

Daß auch Ausgrabungen vergessener Werke von Erfolg gekrönt sein können (das Publikum zieht allerdings nicht immer auf Anhieb mit), dokumentieren Inszenierungen von Donizettis „Rita“ oder „Roberto Devereux“, von Boieldieus

„Johann von Paris“, Wagners „Rienzi“ oder Händels „Achill unter den Mädchen“. Erstaunlich gut behaupten sich die Opern Janáček, Pfitzners oder Strawinskys im deutschsprachigen Raum: ein Zeugnis neuer Sicht von Musikwissenschaft und Theaterpraxis auf das jeweilige Œuvre dieser Komponisten.

Die Anzahl der Gesamtvorstellungen im Musiktheater-Bereich veränderte sich gegenüber der Spielzeit 77/78 nur geringfügig: 120 Vorstellungen wurden weniger angesetzt. Doch bei einer Gesamtzahl von 15000 fällt diese Reduzierung kaum auf. Das Bewährte diktiert die Überlegungen der Musiktheater-Intendanten – der Mut zum Risiko, zum Experiment hat Seltenheitswert. Der „Apparat“ des Musiktheaters widersetzt sich eben gern den Mühen eines flexibel reagierenden Spielplans. Das Publikum paßt sich dieser Schwergängigkeit nur allzu willig an.

Eine grundsätzliche Trendwende ist nicht in Sicht. Aber das ist auch keine neue Erkenntnis. Das Ganze in summa: wie gehabt. Jörg Loskill