

Den Superstar verstehen!

Songtext-Analyse am Beispiel der Rockoper „Jesus Christ Superstar“¹

Einleitung

In unseren Breiten wird heute allgemein ein Schwinden des gesellschaftlichen Status des Christentums beklagt. Der Begründer der Jesus-Bewegung aber ist Gegenstand eines Opus, das seit nunmehr zwei Dezennien Abend für Abend die Auditorien füllt. Die Rede ist von der Rock-Oper „JESUS CHRIST SUPERSTAR“ (im folgenden: SUPERSTAR), mit der die Autoren Tim Rice (Text) und Andrew Lloyd Webber (Musik) 1970 ihre Weltkarriere begründeten.²

Anfang 1972 geriet die deutsche Erstaufführung in Münster zu einem Medienspektakel, das dem SPIEGEL eine Titelgeschichte wert war.³ Der messianische Bühnenheld ist beim Publikum äußerst gefragt. In den letzten Jahren erlebte das Stück auf deutschen Bühnen eine wahre Renaissance. In der Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins über die Spielzeit 1992/93 platzierte sich SUPERSTAR mit 16 Inszenierungen auf Rang 6 in der Zuschauergunst.⁴

Was sind die Motive der Intendanten und Zuschauer, die den Star aus der längst vergangenen Zeit der Hippie-Generation so überschwänglich frequentieren? Es darf vermutet werden, daß hier unter anderem der Name „Webber“ den Ausschlag gibt. SUPERSTAR ist zur Zeit nämlich das einzige Werk des britischen Erfolgskomponisten, dessen Aufführungstantiemen sich ein herkömmliches Theater leisten kann. Hinzu kommt aber wohl auch die nicht zu

¹ Prof. Dr. Herbert Vorgrimler freundlich und mit guten Wünschen zugeeignet.

² Rice ist dem britischen Publikum als Moderator aus Rundfunk und Fernsehen bekannt. Sein Musical „Chess“, 1984 nach der Trennung von Webber in Zusammenarbeit mit den ehemaligen ABBA-Musikern B. Andersson und B. Ulvaeus entstanden, wurde preisgekrönt. Neben seiner Tätigkeit in den Medien arbeitet er weiterhin erfolgreich als Liedtexter. 1995 erhielt er für die Texte zu Elton Johns Songs zu dem Disney-Trickfilm „Der König der Löwen“ einen OSCAR. Webber, mittlerweile in den Adelsstand erhoben, ist der bedeutendste Musikkomponist in Europa. Seine Werke (darunter: „Cats“ und „Phantom of the Opera“) werden weltweit en suite in teilweise speziell für sie errichteten Häusern gespielt und gehören zu den lukrativsten Investitionen des nicht subventionierten Kulturbetriebs.

³ Siehe hierzu: DER SPIEGEL, mit seiner Titelgeschichte „Jesus im Schaugeschäft“, 8 (1972), 110-123.

⁴ Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins – Spielzeit 1992/93, Köln 1994, 97. Die Werke Webbers 'schlagen' selbst Mozarts „Zauberflöte“, die mit ihren 346.863 Zuschauern gegen 720.000 Gäste in den Katakomben des Webber'schen Operngespensstes erheblich absackte; ebd., 69. Die einzige deutsche Produktion von „Phantom der Oper“ (Hamburg) schlug damit sämtliche „Zauberflöte“-Inszenierungen, die Deutschlands Opernhäuser zu bieten hatten. Zu der Problematik des Musical-Booms aus kulturpolitischer Perspektive siehe jetzt: Th. Delekat/C. Richard, Musicals: Die neue Hybridkultur?, in: Die deutsche Bühne, 7 (1994), 18-22.

unterschätzende Popularität des Werkes selbst. SUPERSTAR-Inszenierungen sind immer wieder ein Ereignis.

Der geschilderte Sachverhalt erscheint paradox. Ein Christentum, dessen Breitenwirkung nachläßt, einerseits und ein Boom der musiktheatralisch aufbereiteten Jesus-Geschichte andererseits scheinen sich zu widersprechen. Da dieser Boom anhält und Webbers Londoner Produktionsgesellschaft jüngst eine Überarbeitung von SUPERSTAR ins Auge gefaßt hat,⁵ die eine modernisierte Fassung und Neuproduktion des Stücks erwarten läßt und zweifelsohne für Aufsehen sorgen wird, scheint es angebracht, das Opus einmal vom theologischen Standpunkt aus auf seinen Gehalt hin zu befragen.

Der vorliegende Beitrag möchte sich hierzu einem ausgewählten Aspekt widmen: Welches Jesus-Bild, so wird gefragt, stellt dieses Stück vor? Materialobjekt ist dabei das Libretto (Textbuch) des Werkes, das bislang in der Beurteilung dieses Welterfolgs kaum eine Rolle gespielt hat. Zwar liegt mit U. Prinz' Aufsatz aus dem Jahre 1972 wenigstens in Umrissen eine Analyse des *musikalischen* Materials vor,⁶ das Libretto jedoch blieb in der Forschung weitgehend unbeachtet.

Das ist nicht weiter verwunderlich, pflanzt sich in diesem Sachverhalt doch nur eine in Teilen der Musik- und Theaterwissenschaften verbreitete Position fort, die dem Libretto eines Musiktheaterwerkes allenfalls sekundären Rang einzuräumen bereit ist.

In einem ersten Schritt wird im folgenden kurz das Problem der Librettoanalyse skizziert. Im Fortgang soll dann nach dem Befund bezüglich der Jesus-Figur im Libretto von SUPERSTAR gefragt werden, ehe eine erste Stellungnahme aus theologischer Perspektive unternommen wird. Von der Qualität der Jesus-Figur könnte ja eine theologische Bewertung des (Bühnen-)Hits ausgehen. Immerhin liegt mit SUPERSTAR insofern ein interessanter Fall vor, als hier das Christentum auf eine zeitgenössische Darstellungsweise trifft, die manchem ungewöhnlich – und vielleicht auch ungehörig – erschien oder immer noch erscheint.⁷

1. Das Problem der Libretto-Analyse

Zu Beginn ist gleich ein gefährliches Mißverständnis zu vermeiden, dem sich der unkundige Theologe allzu leicht und ohne sich dessen bewußt zu werden, verfallen könnte: Es geht im folgenden nicht um eine Wertschätzung oder Kritik an der ein oder anderen *Inszenierung* (oder der Verfilmung) von SUPERSTAR. Da dies keine theaterwissenschaftliche Arbeit ist, die die Produktionen einzelner Bühnen zu analysieren und zu vergleichen hätte,

⁵ Persönliche Mitteilung der Really Useful Group Limited, London, vom 23. Mai 1994 an den Verfasser.

⁶ U. Prinz, Jesus Christ Superstar – Eine Passion in Rock. Ansätze zu einer Analyse und Interpretation, in: Musik und Bildung, 3 (1972), 194-199.

⁷ Zu der Metamorphose, die eine Vorlage bei der Bearbeitung für ein anderes Medium durchmacht, siehe: P. Hahnen, Wer bist du, Jesus? in: Publik Forum 7 (1995), 27.

besteht das Materialobjekt unseres Forschens vielmehr im *Libretto*.⁸ Das Textbuch nämlich muß verbindlicher Gegenstand aller Interpretationen des Werks sein, dem – da im vorliegenden Fall zunächst ohnehin nur als Schallplatte und gar nicht als Bühnenshow geplant – noch nicht einmal Regieanweisungen beigegeben sind.

„Der Musik gehorsame Tochter“ nannte Kurt Honolka noch in den 60er Jahren die Vertonungsgrundlage des Musiktheaters, das *Libretto*.⁹ In diesem Diktum drückt sich eine weit verbreitete Funktionsbeschreibung des Librettos aus, die ihm eine dienende Rolle zuordnet. Dieser sekundierenden Funktion entsprechen Anforderungen, die (mit Heinz von Cramer) wie folgt benannt werden können:¹⁰

1. Ein *Libretto* hat Raum zu schaffen für die Inspiration des Komponisten, der eine „eigene Welt für die Musik“ braucht.
2. Zu diesem Zweck evoziert ein (in diesem Sinne gutes) *Libretto* Anlässe komponierbarer „Kontrastmöglichkeiten“ und
3. bemüht sich um ausreichende Bereitung von Gelegenheit zu „Ruhepunkt und Gesang“.

Eine solche Position betrachtet den Text als nicht viel mehr als den 'passenden Anlaß' zur Entfaltung der musikalischen Fertigkeiten eines Komponisten, dessen tönendes Arbeitsergebnis von einem Publikum, das allein um der *Musik* willen in die Aufführung strebt, mit Interesse verfolgt wird.¹¹

Das Textbuch als solches ist Vertretern dieser Auffassung als Beurteilungsgegenstand also nahezu wertlos.¹²

Von daher ist es kaum verwunderlich, daß die Literatur bis auf den heutigen Tag kein tragfähiges Modell der *Libretto*-Analyse kennt. Klaus Dieter Link faßt zusammen: „Im methodischen Gebäude (der Literaturwissenschaft, d. Verf.) wird das *Libretto* als 'dramatische Sonderform' katalogisiert, aber nicht analysiert.“¹³

⁸ Das Wort „*Libretto*“ (= Büchlein) ist ein Diminutiv, der ursprünglich das Heft bezeichnete, aus dem die Opernbesucher im Venedig des 17. Jahrhunderts den Text des auf der Bühne Gesungenen mitverfolgen konnten und mit dem man heute den Text bezeichnet, der Kompositionsgrundlage des Musiktheaters ist.

⁹ K. Honolka, *Der Musik gehorsame Tochter*. Opern, Dichter, Operndichter, Stuttgart 1962.

¹⁰ H. v. Cramer, *Da wo die Oper sterblich ist*. Das *Libretto*, in: *Akzente* 4 (1957), 132-138, 137.

¹¹ Konsequentermaßen wurden die Komponisten lange Zeit als alleinige Urheber von Textmusik-Werken genannt. Die Namen der *Librettisten* waren – gerade bei geistlichen Werken – von eher vernachlässigter Bedeutung.

¹² Siehe hierzu: v. Cramer, Anm. 10, 137. Und solche Absicht ist nicht völlig ohne Sinn. Einer trockenen Rezitation von Wagners *RHEINGOLD*-*Libretto* wegen würde kaum jemand den Bayreuther Hügel erklimmen wollen.

¹³ K.D. Link, *Literarische Perspektiven des Opernlibrettos*. Studien zur italienischen Oper von 1850-1920, Bonn 1975, 9.

Erst die Beschäftigung mit dem „weltweit verbreiteten Musikidiom Rockmusik“ (Tibor Kneif)¹⁴ beförderte ein wissenschaftliches Nachdenken über das Libretto als literarisches Genre. Im Entwurf seiner 1978 vorgelegten „Textmusik-Analyse“ (die der Pop- und Rockmusik im allgemeinen gilt) warnt Werner Faulstich aber auch vor einer isolierten *Textanalyse*: „Der zu analysierende Song erschöpft sich nicht in seinen Noten bzw. im niedergeschriebenen Text (noch in beiden zusammen), sondern er wird *als gesungener Song* zum Gegenstand der Analyse.“¹⁵ Faulstich entwickelt deshalb konsequent ein umfangreiches Analysemodell: Rhythmus, Melodie, Harmonie und Sound treten, unter Hinzuziehung aufwendiger Wahrnehmungsprotokolle von Probanden, zu der *Textanalyse* hinzu. Ziel ist dabei die Objektivierung des Untersuchungsgegenstandes und eine möglichst weitgehende „Ent-Subjektivierung“ der Rezipientenwahrnehmung, insofern ihr analytische Kompetenz eignen soll.¹⁶ Eine solche „Ent-Subjektivierung“ der Analyse scheint in der Tat dringend gefordert. Zu groß ist sonst die Wahrscheinlichkeit, daß private Vorlieben und Stimmungen zum Auswählen des vor dem eigenen Geschmack Genehmen führen und damit Werkurteile veranlassen, die zwar elegant vorgetragen werden, aber kaum noch ernsthaft kommunikabel sind.

Das von Faulstich vorgestellte komplexe Instrumentarium ist jedoch leicht geeignet, (nicht nur) den Theologen gleich in mehrfacher Hinsicht zu überfordern. Nicht zuletzt dürfte ihm (in der Regel) die musikwissenschaftliche Kompetenz fehlen. Hier läge ein weites Betätigungsfeld für interdisziplinäre Zusammenarbeit, die wohl oft gefordert, bislang aber kaum geleistet worden ist.¹⁷

Ein weiterer Umstand läßt es aber auch grundsätzlich bedenklich erscheinen, einzig die Vollform dieses Analysemodells als legitime Beurteilungsmethode zu akzeptieren: Faulstich selbst weist auf die Bedeutung des *visuellen* Eindrucks in der Performance eines Werkes hin.¹⁸ Es ist hinlänglich bekannt, daß gerade Pop- und Rockmusik in ihrer Aufführung wesentlich über das *Gesamt* von Musik, Sound, Atmosphäre und Animation wirken. Die Musiksoziologie spricht diesbezüglich von „Involvement“, das die Wahrnehmung wesentlich bestimmt. Rudolf Herfurtner führt hierzu aus: „Nur bei Live-Auftritten passiert das, was Rock wirklich meint: Zusammensein, Solidarität der Gefühle, Gleichklang der Vibrations. Tausende von Leuten auf dem gleichen Trip, Tausende, die plötzlich merken, daß es tausend andere gibt, denen es genauso

¹⁴ T. Kneif, Einführung in die Rockmusik, Wilhelmshaven 1979, 73.

¹⁵ W. Faulstich, Rock-Pop-Beat-Folk. Grundlagen der Textmusik-Analyse, Tübingen 1978, 32.

¹⁶ Ebd., 174.

¹⁷ Erste Ansätze durch U. Grün/P. Wirtz, In God we trust. Christliche Botschaften in der Rockmusik, in: Religion heute, 14 (1993), 128-137. Praktisch aufgegriffen auch durch Veranstaltungen, wie etwa die Tagung „Psychologische Grundlagen der Kirchenmusik“, die das Bischöfliche Ordinariat Würzburg im April 1993 durchführte.

¹⁸ Faulstich, wie Anm. 15, 32.

geht wie ihnen, daß es etwas gibt, das sie alle gleich macht, daß sie mit ihren Gefühlen, die sie in der Rockmusik wiederfinden, ihrem Schmerz, ihrer Wut, ihrer Freude, ihrer Sehnsucht, daß sie damit nicht alleine dastehen.“¹⁹ Die komplementäre und multifaktorielle Struktur eines solchen gefühlvollen Erlebens dürfte kaum zu konsensfähigen Ergebnissen führen. Die Versuche der Musiksoziologie, die Rezeption von Pop-/Rockmusik bestimmten charakterisierbaren „Hörertypen“ zuzuordnen, sind gescheitert. Nach Ekkehard Jost läßt jede sogenannte „Hörertypenbestimmung“ in nicht unerheblichem Umfang Minoritätengruppen als „Fehlervarianz“ unter den Tisch fallen und konstruiert so unter der Prämisse undifferenzierten Musikkonsums das Phantom eines „Durchschnittsrezipienten“, der in der Realität gar nicht existiert.²⁰ Könnte nun vor diesem Hintergrund allein das Faulstich'sche Instrumentarium (mit seinen umfangreichen Probandenprotokollen, die eine beschränkte Anzahl von Konzertbesuchern zum Mitschreiben ihrer Wahrnehmung veranlassen wollen) Geltung für sich beanspruchen, wäre alle Textmusik-Analyse zum Scheitern verurteilt. Nur der konkrete Augenblick und das individuelle Erleben von Einzelnen dürfte Untersuchungsgegenstand sein. Zu fragen wäre auch, inwieweit ein Protokollierungsauftrag, wie er oben erwähnt ist, nicht seinerseits die Wahrnehmung der Probanden zu beeinflussen vermag: ein Gedanke, den Faulstichs Publikation nicht einmal einer Erwähnung für würdig erachtet. Sein Modell bleibt jedoch sicherlich Stachel im Fleisch einer jeden Untersuchung, die sich vor übereilten Werk-Urteilen hüten muß. Gerade seine Ausführungen zum Zusammenhang von Text und Musik in der Darbietung selbst sind in der folgenden Untersuchung als 'Memento' gegenwärtig zu halten.

Dennoch darf bei dem vorliegenden Materialobjekt dem Theologen die Frage etwa nach der Zeichnung der Jesus-Figur *wie der Text sie hergibt* nicht verwehrt werden. Schließlich wäre ja auch denkbar, daß konkrete Inszenierungen (als Bestandteil des Involvements) am Libretto schlicht 'vorbeigehen'! Jeder, der ein Schauspiel- oder Opernhaus schon einmal enttäuscht ob eines sinnlos 'aufgemöbelten' Klassikers verlassen hat, versteht, daß die künstlerische Konzeption sehr wohl das von den Urhebern ursprünglich Gemeinte abändern und gar in sein Gegenteil verkehren kann.

Bei SUPERSTAR bspw. geschah das häufig mit der Beziehung zwischen Maria Magdalena und Jesus. Der Librettist Tim Rice wunderte sich, daß Regisseur Tom O'Horgan den beiden Protagonisten in der Broadway-Inszenierung eine Liason 'andichtete'. Rice empörte sich damals in einer Fernseh-Talkshow: „Es gibt keine 'Affäre' zwischen den beiden. Das steht schwarz auf weiß im Text.“²¹

¹⁹ R. Herfurtner, Hardrock, Zürich/Köln 1979, 67.

²⁰ E. Jost, Sozialpsychologische Faktoren der Popmusik-Rezeption, Mainz 1976, 8. 80-82.

²¹ Zitiert nach dem Interview, das David Frost mit A.L. Webber und T. Rice in der „David Frost Show“ vom 9. November 1971 führte. Abgedruckt in: Jesus Christ Superstar. The

Eine Kritik an Werken bzw. angebotenen Interpretationen muß fundiert und sich ihrer Grenzen bewußt sein, ist aber, wie im Grunde jede gut gemachte Theaterrezension beweist, grundsätzlich möglich!

Das Libretto kann also – fassen wir zusammen – Gegenstand einer Untersuchung sein, die sich bewußt ist, daß sie lediglich auf einen Bestandteil eines größeren Ganzen fokussiert. Da für SUPERSTAR eine Analyse des *musikalischen* Parts schon vorliegt, erscheint heute eine inhaltliche Befunderhebung unter theologischen Gesichtspunkten als notwendige Ergänzung nicht nur legitim, sondern geradezu geboten. Eine erste Annäherung hieran, soll der vorliegende Beitrag leisten. Daß die Zeit dafür geradezu reif ist, dürften die in der Einleitung erwähnten Fakten aus dem deutschen und internationalen Bühnenleben gezeigt haben.

2. Skizze zum Instrumentarium einer Libretto-Analyse

Die Legitimität einer Befragung von Texten des Musiktheaters hat sich oben zeigen lassen. Unklar ist dabei bislang geblieben, wie denn eine praktikable Analyse konkret vorgehen könnte. Es würde den hier zur Verfügung stehenden Rahmen sprengen, eine ausführliche Diskussion über mögliche Modelle der Librettoanalyse zu führen. Auch fehlt der Platz für eine detaillierte Song-Analyse der einzelnen Partiturabschnitte von SUPERSTAR.²²

In wenigen Zügen soll aber vorgestellt werden, wie ein Modell zur Libretto-Analyse aussehen könnte. Dieses Modell soll dann zur Veranschaulichung an zwei ausgewählten Abschnitten des Librettos zu SUPERSTAR exemplarisch angewandt werden, ehe in einem zusammenfassenden Referat zu einer Charakterisierung der Jesus-Figur im Textbuch von SUPERSTAR gefunden werden soll.

Bei Erstellen der Analyse verwendet der Verfasser ein Analyse-Modell, das sich im wesentlichen auf Text-Exzerpte stützt, mit denen einzelne Libretto-Passagen zusammengefaßt werden. Grün und Wirtz schlagen in ihrem 1993 erschienenen Aufsatz „In God we trust. Christliche Botschaften in der Rockmusik“²³ ein Untersuchungsraster vor, das, wengleich zur Analyse

Authorised Version, London 1972. (Im folgenden: Authorised Version.) In diesem Band, dem leider jegliche Seitennummerierung fehlt, sind Rezensionen, Brief-Faksimiles und andere Informationen zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte von SUPERSTAR publiziert. Es handelt sich um eine Art „Fan-Publikation“, die mit ihrem Untertitel auf die alte Standard-Bibelübersetzung (= „The Authorised Version“) des angelsächsischen Raumes anspielt und im Lay-out und bei den Kapitelüberschriften tatsächlich im Stil einer Bibelausgabe aufgemacht ist. Zum Begriff „Authorised Version“ siehe etwa: The Oxford Companion To English Literature. Ed. Margaret Drabble. Fifth Edition. Oxford et al. Oxford UP, 1985, 98f.

²² Eine solche Untersuchung hat der Verfasser in seiner Diplomarbeit vorgelegt, auf die sich die folgenden Ausführungen wesentlich stützen: P. Hahnen, Jesus als Ereignis! Das Jesusbild in 'JESUS CHRIST SUPERSTAR' und 'MENSCHENSOHN'. Zugleich ein Beitrag für das Gespräch über den Sacropop. Diplomarbeit am Fachbereich Katholische Theologie der Westfälischen Wilhelms Universität Münster (unveröffentl. Manuskript).

einzelner *Lieder* entwickelt, generell geeignet zu sein scheint, einen verkomponierten Text-Inhalt in objektivierter Weise zu erfassen und zu dem wesentlich ein solches Text-Exzerpt zu zählen ist. Ähnlich wie der Vorschlag von Grün/Wirtz formuliert auch das Analysemodell des Arbeitskreises SINGLES, das die ehrenamtlichen Mitarbeiter des BDKJ-Köln publizierten.²⁴

Für das hier vorgenommene Materialobjekt wurde diese Methode leicht modifiziert. Anlässlich von nach Songs aufgeteilten Librettoexzerpten wurden zwei Fragen an den Text gestellt:

1. Welches Bild entwirft Jesus hier (per Text oder darin impliziertem Handeln) von sich?
2. Welches Bild entwerfen andere Figuren (per Text oder darin impliziertem Handeln) von Jesus?²⁵

Der Vorteil eines solchen Exzerptes liegt darin, daß es verhältnismäßig einfach anzufertigen ist und in seinen Ergebnissen kommunikabel, nachvollziehbar, überprüfbar und diskutabel ist, was der von Faulstich geforderten „Ent-Subjektivierung“ (auch von Arbeitsgruppen oder in Stillarbeit) Genüge leistet (siehe oben).

Der analytische Durchgang erfolgt so für jede Szene in einem *Dreischritt*:

- Unter der Überschrift *Geschehen* wird die äußere Handlung knapp skizziert.
- Es folgt dann die eigentliche Analyse unter dem Stichwort *Die Jesus-Figur*.
- Da zu vermuten ist, daß das Libretto im vorliegenden Falle vielfältig durch Texte der Heiligen Schrift inspiriert ist und dabei womöglich in künstlerischer Freiheit mit der biblischen Botschaft umgeht, werden abschließend unter dem Vermerk *Biblische Motive* jeweils Hinweise auf den Zusammenhang des Geschehens und der Charakterzeichnung Jesu mit dem Text des biblischen Zeugnisses gegeben, ohne allerdings Anspruch auf Vollständigkeit erheben zu wollen. Die vom Librettisten vorgenommene Auswahl biblischer Motive – so ist dabei die Vermutung – mag vielleicht zur Profilierung der Jesus-Figur beitragen können.

Die Untersuchung arbeitet mit dem englischen Originaltext der Erstveröffentlichung, da die vom Theater-Verlag Felix Bloch Erben in Berlin zur Verfügung gestellte autorisierte Übertragung ins Deutsche der Sprachkraft und Qualität des Buches von Tim Rice leider kaum gerecht wird.²⁶

²³ Grün/Wirtz, a.a.O.

²⁴ Die „Kriterien zur Analyse und Bewertung Neuer Geistlicher Lieder“ wurden veröffentlicht in: *Musica Sacra*, 1985, 399f. Auch B. Hoffmann empfiehlt ein solches Strophenexzerpt. Siehe: *ders.*, Liedauswahl. Anmerkungen zur Didaktik und Kriterien zur Unterscheidung (neuer) religiöser Lieder, in: *KatBl* 111 (1986), 546-553.

²⁵ Dabei wären weitere Konkretionen etwa im Sinne der sprachlich-syntaktischen, semantischen oder pragmatischen Analyse denkbar.

²⁶ Diese deutschsprachige Übertragung entstand in Zusammenhang mit der Wiener Erstaufführung. Für sie hat Geltung, was J.W. Goethe in „Kunst und Altertum“ schreibt: „Übersetzer sind als geschäftige Kuppler anzusehen, die uns eine halbverschleierte Schöne als höchst liebenswürdig anpreisen: sie erwecken eine unwiderstehliche Neigung nach dem

3. Anwendung des Analysemodells

Wie die Arbeit mit diesem – aus Platzgründen oben nur skizzierten – Untersuchungsraster konkret mit dem Libretto von SUPERSTAR umgehen kann, soll kurz an zwei ausgewählten Passagen gezeigt werden. Die Wahl fällt hierzu auf zwei Stücke, die nicht zuletzt wegen ihres Ertrags sinnvolle Beispiele dafür sind, was eine genaue Auseinandersetzung mit dem Libretto an Ergebnissen zutage fördern kann, eine Auseinandersetzung, die sich nicht von Melodie und rasanter Darbietung auf Bühne oder Leinwand dominieren läßt.

This Jesus must die (Libretto-Ausschnitt)

Jerusalem, Sunday

PRIEST 1

*Good Caiaphas the council waits for you
The Pharisees and priests are here for you*

CAIAPHAS

*Ah gentlemen – you know why we are here
We've not much time and quite a problem here*

MOB outside

Hosanna! Superstar!

ANNAS

*Listen to that howling mo of blockheads in the street!
A trick or two with lepers and the whole town's on its feet*

ALL

He is dangerous

MOB outside

Jesus Christ Superstar – tell us that you're who they say you are

ALL

He is dangerous

PRIEST 2

Thee man ist in town right now to whip up some support

PRIEST 3

A rabble rousing mission that I think we must abort

ALL

He is dangerous!

MOB outside

Jesus Christ Superstar!

ALL

He is dangerous!

PRIEST 2

Look Caiaphas – they're right outside our yard

PRIEST 3

Quick Caiaphas – go call the roman guard

Original. " In jüngerer Zeit wird das Werk auch in deutschsprachigen Ländern zunehmend in seiner Originalfassung inszeniert.

CAIAPHAS

No wait – we need a more permanent solution to our problem ...

ANNAS

What then to do about Jesus of Nazareth

Miracle wonderman – hero of fools?

PRIEST 3

No riots, no army, no fighting, no slogans

CAIAPHAS

One thing I'll say for him – Jesus is cool

ANNAS

We dare not leave him to his own devices

His half-witted fans will get out of control

PRIEST 3

But how can we stop him? His glamour increases

By leaps every minute – he's top of the poll

CAIAPHAS

I see bad things arising – the crowd crown him king

Which the Romans would ban

I see blood and destruction, our elimination because of one man

Blood and destruction because of one man

ALL

Because, because, because of one man

CAIAPHAS

Our elimination because of one man

ALL

Because, because, because of one, 'cause of one, 'cause of one man

PRIEST 3

What then to do about this Jesusmania?

ANNAS

How do we deal with the carpenter King?

PRIEST 3

Where do we start with a man who is bigger

Than John was when John did his Baptism thing?

CAIAPHAS

Fools! You have no perception!

The stakes we are gambling are frighteningly high!

We must crush him completely –

So like John before him, this Jesus must die

For the sake of the nation this Jesus must die

ALL

Must die, must die, this Jesus must die

CAIAPHAS

So like John before him, this Jesus must die

ALL

Must die, must die, this Jesus must, Jesus must, Jesus must die!

Geschehen: In dieser Szene wird von Kaiphas und den Priestern der Tod Jesu mit den folgenden Gründen beschlossen:

- stetiger Zulauf der Massen;
- befürchtetes Einschreiten der römischen Besatzungsmacht und persönliche Gefährdung;
- Vorteile eines stellvertretenden Todes Jesu, gegenüber einer Bedrohung aller.

Zur Jesus-Figur: Durch die Äußerungen anderer über Jesus erhalten wir hier Elemente eines Bildes Jesu: Seine Gefährlichkeit besteht in der durch ihn verursachten Unruhe. Für manche ist er ein „hero of fools“, dem das Volk unkontrolliert zuströmt. Sein Stern ist bei seinen „Fans“ im Steigen begriffen („his glamour increases by leaps every minute“). Eine gehörige Portion 'Pfründensicherung' bewegt die Oberen der 'Priesterkaste' in ihrer Entscheidung.²⁷

Biblische Motive: Rice läßt hier Joh 11,45ff sprechen. Er läßt allerdings ein Motiv aus, das Joh sehr wohl bietet: Daß sich Israel um diesen Mann vereinen könnte, diese Befürchtung verschweigt er. Die *Einheit der „versprengten Kinder Gottes“ im jüdischen Sinne* ist für Rice kein Thema.²⁸ Die Versammlung der Gegner Jesu personalisiert die in Mk 14,1f und Lk 22,1 nicht näher benannten Israeliten. Die Namen übernimmt Rice aus Joh 11,45ff.

Trial before Pilate – 39 lashes (Libretto-Ausschnitt)

PILATE

*And so the king is once again my guest
And why is this? Was Herod unimpressed?*

CAIAPHAS

*We turn to Rome to sentence Nazareth
We have no law to put a man to death
We need him crucified – it's all you have to do
We need him crucified – it's all you have to do*

PILATE

*Talk to me Jesus Christ
You habe been brought her – manacled, beaten*

²⁷ Die Szene läßt auch musikalisch die vermeintliche Bedrohung durch den „Schreiner-König“ anklingen, indem das bombastische 'Superstar-Motiv' zitiert wird. Die „Jesusmania“ ist so auch musikalisch gegenwärtig.

²⁸ Siehe hierzu aus bibelwissenschaftlicher Perspektive: *J. Gnlika*, Israel, Gottes Volk und Kirche. in: *ders.*, Jesus von Nazareth. Botschaft und Geschichte, jetzt: Freiburg 1993, 194-203. Überhaupt sind antijudaistische Anklänge nicht ganz von der Hand zu weisen. Die spätere Verzeichnung des Herodes und die Ausmalung des jüdischen Volkes als „Mob“ sprechen dafür. Das führte nicht nur in der Verfilmung des Werkes, sondern auch in jüngeren Inszenierungen (Gelsenkirchen, Spielzeit 92/93) zu Entgleisungen. So wurde Herodes beide Male als hedonistische 'Tunte' dargestellt. In der Gelsenkirchener Produktion verfügten die Vertreter des Hohen Rates mit ihren allgegenwärtigen Feldtelefonen über eine perfekte jüdische Vernichtungsmaschinerie. Schon bei der Broadway-Premiere war es seinerzeit zu Protesten des „American Jewish Committee“ gekommen.

By your own people – do you have the first idea why you deserve it?
Listen, King of the Jews
Where is your Kingdom?
Look at me – am I a Jew?

JESUS

I have got no kingdom in this world – I'm through, through, through

MOB

Talk to me Jesus Christ

JESUS

There may be a Kingdom for me somewhere – if I only knew

PILATE

Then you're a king?

JESUS

It's you that say I am

I look for truth and find that I get damned

PILATE

But what is truth? Is truth unchanging law?

We both have truths – are mine the same as yours?

MOB

Crucify him!

PILATE

What do you mean? You'd crucify your king?

MOB

We have no king but Caesar!

PILATE

He's done no wrong – no not the slightest thing

MOB

We have no king but Caesar! Crucify him!

PILATE

I see no reason – I find no evil

This man is harmless so why does he upset you?

He's just misguided – thinks he's important

But to keep you vultures happy I shall flog him

MOB

Crucify him!

(Thirty nine lashes)

PILATE

Where are you from Jesus? What do you want Jesus? Tell me

You've got to be careful – you could be dead soon – could well be

Why do you not speak when I have your life in my hands?

How can you stay quiet? I don't believe you understand

JESUS

You have nothing in your hands

Any power you have comes to you from far beyond

Everything is fixed and you can't change it

PILATE

You're fool Jesus Christ – how can I help you?

MOB

Pilate! Crucify him!

Remember Caesar – you have a duty

To keep the peace so crucify him!

Remember Caesar – you'll be demoted, you'll be deported

Crucify him!

PILATE

Don't let me stop your great self-destruction

Die if you want to you misguided martyr

I wash my hands of your demolition

Die if you want to you innocent puppet!

Geschehen: Jesus wird erneut zu Pilatus geführt, der ihn verhört und schließlich geißeln läßt (39 lashes). Pilatus will das Leben Jesu retten, aber der Angeklagte fällt mit „everything is fixed and you can't change it“ in Schweigen. Daraufhin überantwortet Pilatus ihn zur Kreuzigung („Don't let me stop your great self-destruction“).

Die Jesus-Figur: Sowohl durch Aussagen Pilati als auch durch eigene Rede wird Jesus in dieser Szene näher bezeichnet: Kurz und knapp reagiert er im erneuten Verhör auf die bohrenden Fragen des römischen Statthalters. Auf die inhaltliche (!) Frage „What do you want Jesus?“ antwortet er nicht.

Er ist nun von allen verlassen. Über seine Zukunft hat er keine Gewißheit. Dieser Angeklagte kennt keine Beruhigung seiner Todesfurcht durch zugesicherte Auferstehung. Auf die Frage nach seinem 'anderen' Königreich antwortet er: „If I only knew.“ Auch auf die Frage „Bist du ein König?“ folgt ein nun erst recht im Lichte der Unsicherheit stehendes „It's you that say I am.“ Dieser Jesus ist nicht allwissend. Selbst die Fähigkeiten seines Wollens sind offensichtlich begrenzt.²⁹

Mit „I look for truth and find that I get damned“ umschreibt Jesus seine Biografie und Absichten mit einem Satz. Wahrheitssuche und Ablehnung der Wahrheit sind demnach das Thema seines Lebens. *Worin* diese Wahrheit indes besteht, bleibt ungeklärt.

Pilatus läßt Jesus mit 39 Hieben geißeln (39 lashes). Insofern diese Zahl als '40 weniger 1' zu lesen wäre, könnte die (biblisch ohnehin unbezeugte) Anzahl an Peitschenhieben ein Symbol für Unvollkommenheit sein. Sie stellt den Inbegriff einer Beschädigung der vollkommenen Zahl „40“ dar: 40 Tage hält Jesus sich in der Wüste auf. Die 40er Zyklen des Kirchenjahres sind andere Beispiele für die Bedeutung dieser Zahl und ihren Rang.³⁰ Mit *dieser* Geißel-

²⁹ In der Filmfassung bezeichnet Pilatus ihn als „mad“ und nennt ihn einen „sad little man ... not a king or god.“ Er gehöre „verwahrt, nicht verurteilt“. Diese Variation ist auch als Einschub im autorisierten Aufführungsmaterial des Berliner Theaterverlags abgedruckt, dort aber nicht ins Deutsche übertragen, weshalb über die Verwendung Unklarheit bestehen bleibt. Siehe Aufführungsmaterial, 266-272.

lung haftet Jesus also in zweifachem Sinne das Stigma des Erniedrigten und Gescheiterten an! Seinen Glauben aber hat er noch nicht völlig verloren. Mit einer Anlehnung an Joh 19,11 („any power you have comes to you from far beyond – everything is fixed“) fällt Jesus vor Pilatus in Schweigen.³¹

Biblische Motive: Vermehrt arbeitet das Libretto jetzt mit wörtlichen und ausgewählten Zitaten aus dem Neuen Testament. Sie entstammen Joh 18,36.38 (Königtum/Wahrheit), Mt 27,11.23 (König/Kreuzigungsforderung), Mk 15,2 (König) und Lk 23,3.21 (König/Kreuzigungsforderung).

Auf diese Weise und anhand der Leitfragen („Was sagt Jesus hier per Text über sich?“ bzw. „Was sagt der Figurentext anderer dramatis personae über ihn?“) läßt sich schließlich ein kommunikativer Befund erheben über das, was das Profil der Jesus-Figur im Libretto ausmacht. Wir beschränken uns im folgenden darauf, die Ergebnisse einer Untersuchung (die auch die übrigen vielfältigen biblischen Konnotationen und Zitate des Librettos berücksichtigte) im Überblick zu skizzieren und Anmerkungen hierzu zu machen (vgl. Anm. 22).

4. Anmerkungen zur Zeichnung der Jesus-Figur im Libretto von SUPERSTAR

Beschäftigt man sich näherhin mit dem Libretto der Rock-Oper SUPERSTAR, kommt man nicht umhin festzustellen, daß dies kein Werk ist, dessen Jesus-Figur uns vorschnell und aufgrund eigener Vorstellungskraft (vermeintlich) 'klar' sein kann. Um das Verwechseln individueller Imagination mit tatsächlich vorhandenen Aussagen des Librettos zu vermeiden, ist sorgfältige Befunderhebung des objektiv Vorhandenen gefordert. Die inszenierte Wirklichkeit der diversen Bühnenproduktionen wie auch der Eindruck, den die Verfilmung des Werkes hinterlassen, müssen mit den zwar legitim phantasierten – in unserem Zusammenhang aber verfälschenden – Visionen der je privaten Rezeptionsgeschichte Schicht um Schicht abgetragen werden, um an den Inhalt des Librettos selbst als Teil des Kerns von SUPERSTAR zu gelangen. Eines Kerns, der aufgrund der Beschaffenheit SUPERSTARs als Musiktheater und Rock-Oper wenigstens als „elliptisch“ zu bezeichnen wäre, berücksichtigt man, daß hier weder Text, noch Musik allein beherrschende Wirkfaktoren sind.

Untersucht man nun den *einen* Pol des 'elliptischen Kerns', nämlich das Libretto, so zeigt sich, daß der Jesus von SUPERSTAR durch das Dramenpersonal äußerst unterschiedlich beleuchtet wird. Der Autor Tim Rice schuf – unter erheblichen neutestamentlichen Anleihen – ein Libretto mit vielen (teils auch einander widersprechenden) Facetten. Im folgenden soll nun der Versuch unternommen werden, die diversen Elemente des Befundes zu einem Gesamt-

³⁰ Siehe hierzu: O. Betz, Das Geheimnis der Zahlen, Stuttgart 1989, 148. Betz weist auch auf 2 Kor 11,24 hin, wo Paulus von der Bestrafung mit 3x39 Peitschenhieben berichtet.

³¹ Es folgt noch in Anspielung auf Mt 27,24 die Händewaschung des römischen Richters.

bild zusammenzufügen. Die erwähnte Vielfalt findet sich zum einen in der Selbstzeichnung Jesu:

Jesus engagiert sich für Sünder (What's the buzz / Strange thing mystifying / Everything's alright),³² spricht abschätzig über die Apostel (Strange thing mystifying), er empfängt Zärtlichkeiten (ebd. / I don't know how to love him), singt lauthals mit im begeisterten Lobpreis der eigenen Person (Hosanna), ist überfordert durch die Ansprüche der Hilfesuchenden (The Temple), drängt Judas zum Verrat (The Last Supper), spricht 'unverschämt-ironisch' im Gebet zu seinem Vater (Gethsemane), ficht einen inneren Kampf um Sinn und Klarheit seines tödlichen Weges (ebd.) und stirbt schließlich ohne Antwort, ohne Gewißheit, indem er sich – nicht gänzlich ohne Hoffnung – in sein Los schickt (ebd. / Trial before Pilate / Crucifixion).

Zum andern läßt sich eine Mischung auch in der Charakterisierung Jesu durch das übrige Dramenpersonal befunden: Im Urteil anderer ist Jesus seiner steigenden Popularität nicht gewachsen und fördert gar noch den Personenkult (Heaven on their minds),³³ ist er der „Held der Narren“, der die Menge verführt (This Jesus must die), der Retter und Erlöser (Hosanna), der stumm leidende Gottesknecht (Pilate's Dream), der Mann, dessen Ausstrahlung die Sünderin verändert (Everything's alright), der unerwidert Geliebte (ebd. / I don't know how to love him), die schwache, versagende Führergestalt (Damned for all time); ist er auch der Selbstinszenator, der über Leichen geht (Judas' Death) und in der Apotheose seines nahen Sterbens der befragte und herausgeforderte 'Superstar', der die Antwort auf die große Frage schuldig bleibt (Superstar).

5. Kritik und Würdigung des Jesusbilds von SUPERSTAR

Der Protagonist des rockenden Evangelien-Gig's³⁴ von Rice und Webber bleibt in all' dem seltsam undeutlich. Kuschel kommentiert das Werk wohl zu Recht mit den Worten: „Hier ist nicht mehr Jesus, sondern 'the medium the message'“. ³⁵ Er fährt fort: „Das Erfolgsrezept hat einen Show-Jesus synthetisiert, der deshalb seine Massenwirkung erzielte, weil er niemandem zunahe trat und mit dem sich alle 'irgendwie' identifizieren konnten.“ Und wenn die US-amerikanische Bühnenzeitschrift VARIETY das Werk mit den Worten

³² Die Titel rühren von der Erstveröffentlichung auf Tonträgern (MCA/DECCA-Records) her. Sie haben sich als Songtitel bis heute erhalten und finden auch im autorisierten Aufführungsmaterial Verwendung. Libretto-Zitate sind zudem im folgenden mit „“ kenntlich gemacht.

³³ Rosemary Say, Rezensentin des SUNDAY TELEGRAPH, sah in ihm ein durch die Ansprüche seiner Fangemeinde ausgelaugtes psychisches Wrack und ein „Pop-Idol, dessen Stern im Begriff ist zu sinken“. Siehe: Authorised Version. Für die freundlich gewährte Unterstützung in der Durchführung des Forschungsaufenthaltes dankt der Verf. den Mitarbeitern des Study Rooms im Theatre Research Institute (London).

³⁴ Als „Gig“ bezeichnen Rock-Gruppen ihre Bühnenauftritte.

³⁵ K.J. Kuschel, Jesus in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, jetzt: München 1987, 239.

„JCS is entertainment for all!“ kommentiert, trifft sie damit (unbeabsichtigt womöglich, aber erfreulich klar) den Sachverhalt in mehrfacher Hinsicht ziemlich genau.³⁶ Zugegeben: *SUPERSTAR bietet dem Konsumenten eine Fülle von Assoziationsmöglichkeiten. Aber es scheut sich, seine Jesus-Figur zu profilieren. Inhaltliche Forderungen stellt dieser singende Zimmermannssohn nicht auf.* Er reißt mit, weckt (unter Umständen) Gefühle, Mitgefühl vor allem, und überläßt im übrigen jedem Zuhörer die beliebige Imagination eigener Jesusbilder.³⁷ So steht man vor einem paradoxen Ergebnis: Nahezu alle Facetten des von uns für SUPERSTAR eruierten Jesus-Bildes sind mehr oder weniger biblisch inspiriert, entsprechen aber in ihrer 'Aufbereitung' kaum christlicher Theologie. Man kommt nicht umhin, den Autoren diesbezüglich Gedankenlosigkeit zu attestieren.³⁸ Sicherlich ist – wie hier geschehen – eine Betonung der menschlichen Seite Jesu möglich. Hierin liegt ohne Zweifel eine Stärke des Werkes. Jesus wird dem Rezipienten 'nahbar' ohne vorhergehende Katechisierung des Auditoriums. Hier ist Jesus 'Ereignis' im doppelten Sinne: Er ist zum einen *direkt* erlebbar (im Sinne dramatischer Wirkung), zum andern ist er hier ohne dogmatisierenden Überbau der kirchlichen Tradition nahbar. Hierin wird er durch die musikalische Gestaltung der Rock-Oper unterstützt. All dem entspricht der Verzicht auf explizit homiletisch-missionarische Elemente. So fehlt etwa jeglich Lehrrede Jesu. Aber dieser Preis ist hoch! Trotz der Spiegelung in vielen Gestalten bleibt Jesus undeutlich bis hin zu einer der je privaten Vorstellungskraft seines Publikums willfährigen Karikatur. Jegliche *inhaltliche* Kohärenz zur Botschaft des biblisch bezeugten Christus wird vermißt. Was Rahner/Vorgrimler als die Mitte der Botschaft Jesu, wie die neutestamentlichen Schriften sie bezeugen, benennen, nämlich die Selbstidentifikation Jesu als Sohn Gottes, seine Basileia-Preldigt und die Metanoia-Forderung, sucht man in Tim Rice's Text vergeblich.³⁹

Worin besteht nun aber die Leistung von SUPERSTAR? Sicherlich war die Kombination des neutestamentlichen Stoffes mit damals üblicher Pop-/Rockmusik für viele (gerade wenn sie die Entwicklung in der zeitgenössischen Kirchenmusik nicht verfolgen konnten, wofür unter anderem die Versuche seitens solcher offizieller Kirchenvertreter verantwortlich waren, die die

³⁶ VARIETY, 13. Juli '71. Begeistert berichtet die Rezension, daß die konzertante Aufführung vom Vortag selbst noch den Zuschauerrekord überboten habe, den das letzte Tom Jones-Konzert kurz zuvor aufzustellen in der Lage gewesen war.

³⁷ Zum weitgehend folgenlosen Erleben solcher Produktionen siehe jetzt: P. Hahnen, Zum Mythos der Rockoper „Jesus Christ Superstar“, in: Stimmen der Zeit (1995) 7, 488-494.

³⁸ Und dieses Urteil wäre auch jenen kirchlichen Vertretern vorzuhalten, die SUPERSTAR vorschnell eine quasi missionarische Qualität bescheinigten. So etwa der Dekan von Londons St. Pauls Kathedrale, Martin Sullivan, oder Nordamerikas Evangelisationspromoter Billy Graham.

³⁹ Art. „Jesus Christus“, in: K. Rahner/H. Vorgrimler (Hg.), Kleines Theologisches Wörterbuch, Freiburg ¹⁰1976, 212-217, 212. Die Umkehr Maria Magdalenas scheint eher erotische Wunschträume zum Anlaß zu haben.

Ansätze hierzu zu unterbinden trachteten) ungewöhnlich und neuartig. Insofern wird als Leistung des Werkes anzuerkennen sein, daß das Geschehen um Jesus durch das Stück wenigstens in der Form eines undeutlichen Interesses 'gegenwärtig' gesetzt wird. Das Dramenprinzip der Unmittelbarkeit gewinnt hier ganz eigene Bedeutung. Der in SUPERSTAR vorgestellte Jesus drückt sich mit den musikalischen Mitteln des Alltags aus. Um ihm zu begegnen, muß man keinen Umweg über die Gregorianik oder den musikalischen Geschmack, der sich an den Schöpfungen Johann Sebastian Bachs orientiert, machen! Neu aber war eine Konfrontation der Figur Jesu mit den Idiomen der Pop-/Rockmusik nicht.⁴⁰ Vor SUPERSTAR indes dürfte keine musikalische Verarbeitung eines Jesusstoffes derart extrem von einer Marketing-Abteilung publizistisch gestützt worden sein.⁴¹

Nimmt man all dies zusammen und berücksichtigt es bei dem Versuch, ein verantwortetes Urteil über das SUPERSTAR-Libretto zu finden, so wird man anfragen können, ob der Jesus aus SUPERSTAR nicht nur noch ein 'Typ' mit einem interessanten Erscheinungsbild ist. Jesus im Top-Design musikalischer Mode! Ein nahbarer Gottessohn, der niemand mehr zu nahe tritt!

Der Komponist Webber hat in der Tat einmal in einem Gespräch gesagt, daß die Wahl des biblischen Stoffes sich einzig dessen dramaturgischer Handlichkeit verdankt: „Wir wollten etwas schreiben mit vielen Mitwirkenden, etwas Dramatisches, das alle Leute anspricht.“⁴² So werden dann manche Ungeheimheiten des Librettos verständlich. Eine konkrete Theologie hat die Schöpfer von SUPERSTAR gar nicht interessiert. Wenn man nur deshalb ein Stück über Jesus von Nazareth schreibt, weil der Stoff dramatische Ausbeute verspricht, kann man sich freilich mit 'dogmatischen Feinheiten' nicht aufhalten. Die von den Autoren praktizierte Ausnutzung der biblischen Überlieferung als 'Steinbruch' für ein aufwendiges, dramatisches Passionsspektakel vermag unbezweifelbar Sympathie mit dem Gekreuzigten zu wecken. Nach theologischen Maßstäben aber kommt man nicht umhin, bedenkliche Verkürzungen am Kern des zu Verkündenden festzustellen. Keines der zentralen Themen Jesu wird auch nur annähernd, geschweige denn in ausreichender Weise aufgegriffen: Weder die Nachricht vom nahen Gottesreich, noch die Umkehrforderungen Jesu werden erwähnt. Selbst das Geschehen um die Dirne Maria Magdalena (zweifelsohne wegen der Konnotationen zoelibatärer Disziplinverletzungen für manche Zeitgenossen besonders reizvoll) erfüllt diesen

⁴⁰ Schon vorher hatte etwa D. Axelrod die MASS IN F MINOR für die Band 'Electric Prunes' komponiert.

⁴¹ Zur propagandistischen Begleitmusik von SUPERSTAR siehe: *Hahnen*, *Mythos*, a. a. O., 488-490.

⁴² Zitiert nach einem Interview, das Webber Jack Bornoff gab. Das Interview erschien in: *Cultures I*, 1 (1973) und wird hier wiedergegeben nach dem Programmbuch der Gelsenkirchener Neuzensurierung (Spielzeit 91/92), Programmbuch N°32, 60-62, 62. Und M. Walsh nennt Rice diesbezüglich in seiner Webber-Biografie einen „leicht spöttischen Agnostiker“, *ders.*, A.L. Webber. *His Life and Works*, New York 1989, 37.

Anspruch nicht. Mit Aussagen wie „Everything is fixed and you can't change it“ (N^o 20) wird Jesus schließlich auch noch zum Prediger fatalistischen Unglaubens deformiert. So ist das Jesus-Bild in 'gefährlichem' Ausmaß unvollständig.⁴³

Hier muß nun aber schließlich ein zusätzlicher Aspekt bedacht werden: SUPERSTAR steht in mancherlei Hinsicht in der Tradition herkömmlicher Passionsspiele.⁴⁴ Auch solche Darstellungen verzerren ja die biblische Botschaft, indem sie sie per *Imitation* als historische Begebenheit vorstellen. Dadurch wird nicht nur die Überlieferung der Heiligen Schrift, die immer auch schon Glaubensbotschaft ist, auf Berichterstattung reduziert, sondern hier wird auch ein extrem individualisierendes Jesusverständnis bedient. Nicht mehr eine communautaire Glaubensbewegung mit ethischen Konsequenzen wird so erzählt. Vielmehr wird eine (sicherlich ergreifende) Leidensgeschichte 'kulinärisch' aufbereitet.⁴⁵ Das schließt nicht aus, daß die Zuschauer vom Erleben eines solchen Spiels angerührt werden.⁴⁶ Es ist ja ein bekanntes Faktum, daß packende Musik vom gesungenen Text und seiner Aussage ablenkt.⁴⁷ Es ist durchaus nachvollziehbar, wenn der ein oder andere während des delectierenden Kunstgenusses in der Aufführung oder beim Anhören vor den Lautsprecherboxen ein erhebendes Erlebnis hat, aber das ändert nichts an den Vorbehalten, die der verantwortliche Theologe (und Christ) gegenüber

⁴³ Daß biblischer Stoff auch inhaltlich anspruchsvoll auf die Bühne gebracht werden kann, bewies 1991 das Londoner Musical CHILDREN OF EDEN, das sozusagen die 'alttestamentliche Antwort' auf SUPERSTAR darstellte. In zwei Akten werden Schöpfungsbericht und Sintfluterzählung thematisiert, ohne das 'Spielhafte' aus dem Auge zu verlieren, mit dem das Bühnenergebnis Metapher einer weiterreichenden Wahrheit wird. Das Libretto dieser (infolge des Golfkrieges nach nur knapp über 100 Vorstellungen eingestellten) Produktion (Text: John Caird/Stephen Schwartz) zeugt von erheblicher Sensibilität gegenüber grundlegenden Fragen von Anthropologie und Theologie. Die Leistung dieses Librettos kann hier leider nicht aufgezeigt werden, wäre aber an anderer Stelle einer ausgiebigeren Behandlung würdig.

⁴⁴ Siehe hierzu etwa auch die erstaunlichen Parallelen zu Textkomposition und Inhalt des Jesus-Romans von G. Papini (Lebensgeschichte Christi, München 1924), der just zu Beginn der 70er Jahre neu aufgelegt wurde.

⁴⁵ Das vollständige Gespräch findet sich dokumentiert in: Theologie der Gegenwart (1995) 3, 226-229.

⁴⁶ Der Münsteraner Domchordirektor H.G. Freimuth widmete der „Gottese Erfahrung in der Musik“ (Zürich 1983) gleich ein ganzes Bändchen mit eindringlichen Analysen und Interpretationen von Kompositionen. Leider kommt er bei seinen Bemühungen über die Besprechung von Werken des 19. Jahrhunderts nicht hinaus.

⁴⁷ Dörte Wiechell weist auf US-amerikanische Untersuchungen hin, die belegen, daß Komposition und wenige im Text verstreute Assoziationsbegriffe ausreichen, um Menschen einem Werk jenseits aller intellektueller Fertigkeiten anhängen zu lassen. So stellte sich etwa heraus, daß sogar politisch engagierte Song-Rezipienten nicht in der Lage waren, den Textinhalt konkreter Beispiele aus der von ihnen selbst aufgestellten Hitliste politischer Popmusik wiederzugeben. Siehe hierzu: D. Wiechell, Didaktik und Methodik der Popmusik, Frankfurt 1975, 57-76.

solchen Darbietungen haben wird, gleich ob sie nun auf Bühnen in London, Münster oder Oberammergau stattfinden.

Die 'Oberfläche' eines solchen Jesus ist zweifelsohne von freundlich-attraktivem 'Design'. Aber zu seiner attraktiven Oberfläche korreliert ein hohes Maß an inhaltlicher Oberflächlichkeit. Wo jedoch die soteriologischen, ethischen und politischen Implikationen des Christlichen zugunsten einer 'benutzerfreundlichen' Hülle verschwiegen werden, wird die Privatisierung und Verharmlosung der Sache Jesu unterstützt. Just dies scheint im Libretto von SUPERSTAR der Fall zu sein. Übrig bleibt so der „problemlose Ersatz-Christus aus Disneyland“⁴⁸. Der aber hat kaum noch etwas zu tun mit dem Erlöser, den das Christentum meint.

6. Abschluß

Manches mußte hier aus verständlichen Gründen unausgeführt bleiben. Auch verdiente das ein und andere sicherlich eine ausführlichere Behandlung. Ganz gewiß jedoch wäre der Eindruck verfehlt, als hätte hier schließlich ein Anathema gegen SUPERSTAR als Ganzes gefällt werden sollen. Unvollständig oder irreführend ist schließlich auch mancher Text im Einheitsgesangbuch „Gotteslob“ oder in zahllosen Sammelwerken Neuer Geistlicher Lieder. Schon gar nicht war es dem Verfasser darum, sämtliche Versuche musikalisch-theatralischen Umgangs mit der Jesus-Figur (oder der Idee des Christentums) als unzulänglich abzutun. Theater bleibt Theater und ist eben keine Vorlesung in Dogmatik. Entsprechend unterschiedlich sind die Ansprüche und (berechtigten) Erwartungen daran.

Der voranstehende Beitrag wollte einem Defizit abhelfen und auf eine Lücke aufmerksam machen, die die theologischen Disziplinen in ihren Reihen weitgehend aufweisen, die unter anderem die interdisziplinäre Begegnung und nicht zuletzt das Gespräch mit kulturellen Erscheinungen unserer Zeit betrifft. Gerade die Beschäftigung mit den Idiomen der Pop-/Rockmusik eröffnet der pastoraltheologischen Forschung ein weites und noch weitgehend unberücksichtigtes Feld. Für eine *endgültige* Beurteilung von SUPERSTAR wäre nun ganz im Sinne des etwa von W. Faulstich angemahnten Untersuchungsrahmens (s.o.) eine umfassende Beobachtung des musikalischen und szenischen Settings von Rice/Webbers Opus denkbar und nötig. Vielleicht kommt mit der geplanten Neuproduktion von SUPERSTAR ein solches umfassendes und interdisziplinäres Projekt in Gang, das nur zu begrüßen wäre.

In der Tat: Es besteht für den Theologen kein Grund, im Diskurs etwa mit der Lebenswelt der darstellenden Künste nur deshalb abseits zu stehen, weil hier Sätze formuliert, Weisen ersonnen und Menschenbilder vorgestellt werden, die nicht am Schreibtisch des Akademikers entstanden sind. Mitunter kommt die Wahrheit eben von außen auf uns zu!

⁴⁸ Siehe hierzu: DER SPIEGEL, wie Anm. 3, 123.