

DIE SCHALLPLATTE VON JESUS Christ Superstar und ihre Nutzer. – Die Doppellangspielplatte »Jesus Christ Superstar« hat bis heute einen Umsatz von ca. drei Millionen erzielt. In der Bundesrepublik Deutschland sollen annähernd 250 000 Stück verkauft worden sein. Die Doppelplatte kostet hier 35,- DM. Eingenommen wurden also knapp neun Millionen Mark. Die Nutzer dieses Geschäfts lassen sich benennen: Den Produzenten schlägt das Werk mit 1,5 Millionen zu Buch, dem Großhandel mit 2 Millionen, den Sortimentern mit 3,5 Millionen, und auch der Fiskus wird mit 1,1 Millionen angemessen bedient. Im internationalen Feld teilt sich der Umsatz ähnlich auf.

Der Erfolg der Rockoper – so der Untertitel der Doppelplatte – wurde von den Produzenten kalkuliert. Sie schufen zunächst den Titelsong »Jesus Christ Superstar« und warteten die Resonanz der Öffentlichkeit ab. Als der Song sich zum Hit entwickelte, nutzten sie den Verkaufstrend aus und bauten an. Sie wählten aus der Leidensgeschichte die Hauptfiguren: Jesus, Judas, Maria Magdalena, Kaiphas, Pilatus, Simon und schrieben für sie Lieder. Ähnlich verfahren sie mit Schlüsselszenen des Passionsberichts: Einzug in Jerusalem, Verleugnung, Geißelung, Tod des Erlösers. Dann brachten sie Songs und chorische Szenen in die zeitliche Abfolge der Leidensgeschichte und schufen so – zumindest formal – das letzte Glied in der Reihe europäisch-abendländischer Passionsmusiken. (Daß man dann den Erfolg weiter umzumünzen suchte durch Bühnendarstellung, ist im Sinne solcher Kalkulation nur konsequent zu nennen; es spielt hier aber keine Rolle.)

Musikalisch – so betonen die Producer – habe das Werk kaum Ähnlichkeit mit den vergleichbaren großen Werken Bachs. Es speise sich aus den Quellen von Rock und Blues, Gospelsong, lyrischer Ballade, Charleston-Anklängen und einem Hauch von Opernpathos. Wer sich auf solche Etiketten nicht einläßt oder mit ihnen keine Klangvorstellung verbinden kann, muß die Schallplatten hören. Er stellt fest: ein eher leises,

sicher nicht lärmendes Werk, wenn auch nicht ganz frei von expressiven Ausbrüchen, getragen von einem gemäßigten Schlagrhythmus, der variiert wird durch jähre Tempiwechsel. In den Rezitativen wirkt das Werk moderner als in den Songs, die hart am Rande von musikalischen Schnulzen klingen. Ein Einschlag Neuer Musik wie etwa bei Penderecki ist nirgends festzustellen. Die Marschrichtung lautete offensichtlich: Keine Experimente, und der Erfolg gab recht.

Ganz so naiv wie die Produzenten tun, um das große Geschäft zu sichern, waren sie freilich nicht. Die Oper ist kein Nummernwerk von aneinandergereihten auswechselbaren Songs und Chorszenen; sie hat nicht nur einen dramaturgischen Zugschnitt, der sitzt, sondern auch eine gedankliche, quasi neotheologische Konzeption. Sie bildet die Basis dieser Form von Verkündigung oder Unterhaltung – je nach des Hörers innerem Ohr, seiner Beschaffenheit in puncto Glauben.

Ausgetragen wird der Antagonismus zwischen Führern und Geführten – ein doppelter Antagonismus: hie Jesus, der Führer, der Retter; dort Judas, der Enttäuschte, nicht der Geldgierige, der als erster merkt, daß der Führer, der Star nichts vorhat mit messianischer Freiheit von Rom und Macht. Judas ist aus der Sicht der Producer der große Widersacher, ein Fast-Star, der einzige, der gemerkt hat, daß der Jesus Superstar aus innerer Schwäche – so sieht es Judas – verunsichert ist. Herodes ist dagegen, verglichen mit Judas, unernst, eine harlekinadenhungrige Type; das Volk zwischen den beiden Positionen: es will den Führer, den Star, aber einen, den es begreift, der Steine in Brot verwandelt, der Lahme gehen läßt und der es in Aufregung hält. Am Nichtbegreifen von Jesu Sendung scheitern sie alle, Judas, das Volk und Pilatus. Der Passionstext der Rockoper ist ganz zugeschnitten auf diesen Gegensatz von Glauben und Verstehen. Auch der Superstar geht an ihm zugrunde – trotz Johannes 19, 41, mit dessen Worten die Darbietung endet. Kein Wort von christlicher Erlösung, kein Sinn

dafür, selbst die Liebe der Maria Magdalena zu Jesus geht am Glauben vorbei, sie schafft nur Verwirrung.

Dieses untheologische Arrangement der biblischen Leidensgeschichte spiegelt einmal den Verstehenshorizont der Producer, zum ändern ihren Willen, aus dem Material der Heiligen Schrift Stoff und Form zu schaffen, an dem sich die Akteure, Sänger und Musiker, festbeißen und verwirklichen können. Wenn sie darauf hinweisen, ihre Popversion der Leidensgeschichte sei nicht mehr und nicht weniger als eine Show, so stimmt das zunächst nur für ihre Absicht. Daß die Show zu einem solchen Erfolg wurde, hat Gründe, die über die Absicht der Producer hinausgehen – wie bei allen vergleichbaren erfolgreichen Produktionen. Eine Voraussetzung für den Erfolg war, daß die Akteure begriffen, was sie zu singen und darzustellen hatten. Die Bearbeitung adaptierte demzufolge den Text an das Sprach- und Lebensgefühl der jungen Generation von heute. Dafür ein Beispiel:

Annas: Was also dann, mit dem Jesus von Nazareth, Held aller Narren in Gottes Gestalt?

Drei Priester: Kein Lärm, keine Waffen, nicht Kampf und Parolen / Das eine spricht für ihn – Jesus bleibt cool.

Annas: Wir dürfen ihn nicht sich selbst überlassen / die halbirren Fans flippen aus, mehr und mehr.

3. Priester: Wie kann man ihn hindern, sein Image wird stärker / mit jeder Sekunde, der Größte ist er.

Kaiphaz: Ja, ich seh es schon kommen, er wird noch gekrönt / von den Römern verdammt. / Ich seh Blut und Zerstörung, sie rotten uns aus und / nur wegen dem Mann / Blut und Zerstörung nur wegen dem Mann...

Alle: Und nur und nur und alles nur, alles nur wegen dem Mann.

3. Priester: Wie kann man nur diesen Wahn unterbinden?

Annas: Wie stellen wir uns mit dem Zimmermannsking?

3. Priester: Wo fängt man an mit dem Mann, der noch mehr ist / viel mehr als Johannes und sein Täuferding?

Dazu ein Gegenstück – fast im Slang eines Kirchenlieds des vergangenen Jahrhunderts:

Jesus, ja ich lieb dich, hör, ich schrei dir zu  
Ja, ich glaub an dich und Gott – mein Retter der bist du

Jesus ich bin bei dir

Komm berühr mich Jesus

Jesus ich bin auf deiner Seite

Küß mich, küß mich Jesus.

Vorgang und Ziel der sprachlichen Adaption unterscheiden sich grundsätzlich in nichts von vergleichbaren Bearbeitungen etwa spätmittelalterlicher Passionsspiele. Auch in ihnen wird eine Sprache gesprochen, die Akteuren und Publikum vertraut ist. Ähnliches gilt vom Zuschnitt und der Auswahl des biblischen Stoffes. Er muß begriffen werden, muß Reizcharakter haben für Schauspieler und Publikum. Diese Notwendigkeit führt bei einzelnen alten bäuerlichen Passionsspielen zu seltsamen Akzentuierungen: statt Darstellung von Heilsgeschichte ein Gemisch von Rüpel- und Teufelsposse.

Wie die Sprache so müssen auch die inneren Konturen der Figuren, ihr Wesen begriffen werden – wiederum von den Sängern wie dem Publikum –, wenn das Stück erfolgreich sein soll. Der Star ist klar als Star, die Fans, Prototyp Maria Magdalena, desgleichen. Die Textvorlage erreicht die Sänger nicht über die Nachempfindung des biblischen Geschehens, sondern über ihre subjektiven Erfahrungen, genauer: eine doppelte Erfahrung: einmal eine gleichsam branchenspezifische: das in diesem Metier als unumstößlich geltende Gefüge von Autorität und Gehorsam bzw. Gefolgschaft zwischen Star und Fans – solange der Star erfolgreich ist. (Furchtbare Folgen, wenn er, am Ende seiner Kräfte, Erwartungen nicht mehr erfüllt. Man lese das nach in der Biographie der Edith Piaf.)<sup>1</sup> Zum ändern eine generationsspezifische Erfahrung: jeder gang, jede Bande, jede Gruppe in jugend-

<sup>1</sup> Ich hab' gelebt Mylord. Bern/München 1970. 343 S.

lichen Subkulturen hat und braucht ihren Führer, der einfach nicht versagen darf.<sup>2</sup>

Diese Erfahrungen werden angesprochen und aktiviert, um einen mit solchen Erfahrungen wohl verwandten, in seiner Substanz aber gänzlich anderen Text mit Leben zu erfüllen, ihn aufzubrechen, in ihm sich selbst darzustellen, mit ihm einzuwerden – denn ohne diese Identifikation gibt es im Showgeschäft niemals den ganz großen Erfolg (auch dafür steht die vita der Edith Piaf ein).

Was die Schallplatten festhalten, ist

---

<sup>2</sup> Man fragt sich, wie es möglich ist, daß eine Generation, die sich in Schulzimmern, Hörsälen und Arbeitsplätzen gegen Autorität sperrt, gleichzeitig die streng hierarchischen Strukturen moderner Starproduktionen akzeptiert, zumindest nicht dagegen protestiert. Das Widersprüchliche ließe sich leicht entschärfen durch den Hinweis darauf, daß diejenigen, die, vorsätzlich und ideologisch begründet, Autorität und Autoritätsanspruch ablehnen, auch jede Identifikation mit den in solchen Produktionen gültigen Ordnungsmodellen verweigern, daß also nur die Masse ihrer Mitläufer dem Starkult erlegen ist. Doch stimmt das nur zum Teil. Ich habe immer wieder beobachtet, daß ideologisch eindeutig formierte Gruppen, deren Wortproduktionen scharf angreifen, in entrationalisierten Situationen wie Singen, Musik-Hören oder Schweigen, sich leidenschaftlich mit dem identifizieren, was in der vom Wort bestimmten Situation von ihnen bekämpft wird. Das von der Ratio bestimmte Wort und die Irrationalität der unbestimmtesten Form von Kommunikation in Musik und Rhythmus treten so weit auseinander, daß das Gegensätzliche nicht mehr als gegensätzlich empfunden wird. Es handelt sich offensichtlich um eine Erscheinung von Polarisierung von Bewußtseinsinhalten innerhalb der Bewußtseinslage *einer* Person oder *einer* Gruppe, eine Erscheinung, die nicht mehr bewußt erfahren wird; sie scheint zeittypisch zu sein analog der Unbewußtheit, in der zum Beispiel der Aggressive überzeugt pazifistisch agiert. Wichtiger freilich dürfte sein, daß die Generation der heute Sechzehn- bis Dreißigjährigen nur personalisierte *und* aus freiem Entschluß anerkannte Autorität akzeptiert, die freilich uneingeschränkt, ohne Reserve.

Glanz und Elend eines Stars und Führers, sein als katastrophisch erfahrenes Versagen mit Hilfe einer biblischen Textfolie – katastrophisch nicht allein deswegen, weil die Welt des Showgewerbes und der jugendlichen Subkultur nach dem Ende des Superstars führerlos dasteht, sondern weil hier das Ende des Stars – nicht das einer Karriere – das physische Ende des Stars nachgelebt wird. Das Spiel trifft ins Zentrum der Angst einer ganzen Generation.

Ein solches begreifbares Konzept schafft die Voraussetzungen für die volle Identifikation zwischen den Akteuren und ihrer Vorlage (Text und Musik), aber auch – und das entscheidet über den Erfolg allein – die Übereinstimmung zwischen Darstellern und Publikum.

Macht man die Probe, inwieweit eine solche Analyse des Erfolgs von Jesus Christ Superstar richtig ist, und stellt sich vor, eine nicht weniger tüchtige crew des Showgeschäfts oder die gleichen Producer hätten das gleiche große Thema: glückloses Führertum und enttäuschte Gefolgschaft, am Beispiel anderer bedeutender historischer Persönlichkeiten mit der gleichen Sorgfalt und künstlerischen Besessenheit gestaltet, bekommt man Zweifel, ob die Rechnung aufgeht. Denn die Einzigartigkeit der Leidensgeschichte des Jesus von Nazareth ist nicht nur ein Faktum des Glaubens. Sie ist auch einzigartig dadurch, daß sie für die Masse der Alphabeten in der westlichen Welt mehr als nur eine unter vielen Geschichten ist, auch wenn der Anspruch, den sie stellt, abgelehnt, gelehnet oder totgeschwiegen wird. Die Tatsache, daß fast jeder Mann – meist in früher Kindheit schon – ihr in irgendeiner Form begegnet ist, schafft weitgespannte Möglichkeiten der Evokation, gleichgültig mit welchen Mitteln, mit welchen Verfremdungen. Sie sind in dem Maße erfolgreich, wie es ihnen gelingt, die Tiefenschichten der Rezipienten anzurühren und zum Schwingen zu bringen. Die Rockoper Jesus Christ Superstar bringt zuwege, was kein wissenschaftliches Buch, aber auch kein Song of Jeanne d'Arc vermöchte.