



STAATSOPERETTE





PIPPIN

Die Kunst des Lebens

Musik und Gesangstexte von

STEPHEN SCHWARTZ

Buch von

ROGER O. HIRSON

Original-Broadwayproduktion von **STUART OSTROW**

Broadway-Inszenierung von **BOB FOSSE**

Broadway-Revival 2013 inszeniert von **DIANE PAULUS**

„Theo-Finale“ ursprünglich konzipiert von **MITCH SEBASTIAN (1998)**

Deutsch von **FRANK THANNHÄUSER (Buch und Gesangstexte),**

IRIS SCHUMACHER (Buch) und NICO RABENALD (Gesangstexte)

Orchestrierung der Broadway-Revival-Fassung von 2013 **LARRY HOCHMAN**

Erweiterung der Original-Orchestrierung von **KOEN SCHOOTS**

für die Staatsoperette Dresden 2023

AUFFÜHRUNGSRECHTE

Die Übertragung des Aufführungsrechts erfolgt in Übereinkunft mit
MUSIC THEATRE INTERNATIONAL (EUROPE) LTD, London durch die
MUSIK UND BÜHNE Verlagsgesellschaft mbH, Wiesbaden.

TEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG **PETER CHRISTIAN FEIGEL**
REGIE UND CHOREOGRAPHIE **SIMON EICHENBERGER**
BÜHNE **CHARLES QUIGGIN**
KOSTÜME **ALEŠ VALÁŠEK**
SOUND DESIGN **MARTIN WINGERATH**
LIGHT DESIGN **MICHAEL GRUNDNER**
DRAMATURGIE **MARK SCHACHTSIEK, VALESKA STERN**

BESETZUNG

EINE GRUPPE VON SPIELERN, AUS DEREN REIHEN FOLGENDE HAUPTFIGUREN HERVORTRETEN:

PRINZIPALIN **KERRY JEAN**
PIPPIN **GERO WENDORFF**
KARL, PIPPINS VATER **MARCUS GÜNZEL**
LUDWIG, PIPPINS STIEFBRUDER **CLAUDIO GOTTSCHALK-SCHMITT /
SASCHA LUDER**
FASTRADA, PIPPINS STIEFMUTTER **SILKE RICHTER**
BERTHA, PIPPINS GROSSMUTTER **BETTINA WEICHERT**
KATHARINA, EINE JUNGE WITWE **SYBILLE LAMBRICH**
THEO, DEREN SOHN **IZOBEL MARY EVANS / JANNIC FOCKE /
MATHILDA STEINACKER / HANS TRÖGER**

SOWIE FÜR ALLE ANDEREN FIGUREN:

**PHIL ANDERSON, STEFANIE BEYER, ELITON DA SILVA DE BARROS, JUDITH BOHLEN,
FRIEDEMANN CONDÉ, LORENZO COLELLA, ANNA-LISA GEBHARDT,
JULIA-ELENA HEINRICH, DOMINICA HERRERO GIMENO, NINA KEMPTNER, MICHAEL KUHN,
INKA LANGE, MELANIA MAZZAFERRO, DANIEL MÜLLER, ANDREAS PESTER,
KAROLINA PIONTEK, DÁNIEL RÁKÁSZ, KATJA ROSENBERG, SERGIY TONEVITSKY,
CHRISTIAN VITIELLO, MASCHA VOLMERSHAUSEN, BARBARA WALASZEWSKA**

ORCHESTER DER STAATSOPERETTE DRESDEN

Doppelbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge
Die Abendbesetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen im Foyer.

STUDIENLEITUNG **PROF. NATALIA PETROWSKI**
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG
UND KORREPITION **MINSANG CHO, NIKI LIOGKA,
HANS RICHARD LUDEWIG**
PROGRAMMIERUNG KEYBOARD **MATTHIAS SUSCHKE, MINSANG CHO**
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG **MICHELLE LIPPE**
CHOREOGRAPHISCHE ASSISTENZ
UND DANCE CAPTAIN **PHIL ANDERSON**
ASSISTENZ BALLETT STAATSOPERETTE **MANDY COLEMAN**
KORREPITION BALLETT **YOKO MEISSNER**
INSPIZIENZ **KERSTIN SCHWARZER**
SOUFFLAGE **ANNETT BRÄUER**
TECHNISCHE DIREKTION **MARIO RADICKE**
TECHNISCHE EINRICHTUNG **JÖRG GERATHEWOHL**
KONSTRUKTION **OLIVER LORENZ**
LICHT **FRANK BASCHEK**
TON **PAWEL LESKIEWICZ**
WERKSTATT-PRODUKTIONSLEITUNG **MARCUS GROSSER**
MASKEN UND FRISUREN **THORSTEN FIETZE**
PRODUKTIONSLEITERIN KOSTÜM **ANKE ALEITH**
REGIEHOSPITANZ **LINDA KISTER**

Die Dekorationen, Kostüme und Requisiten wurden in den Werkstätten der Staatsoperette unter der Leitung von Katrin Falkenberg und Annette Opitz (Schneiderei), Franziska Schobbert (Malsaal), Torsten Ulrich (Tischlerei), Jörg Danke (Schlosserei), Angelika Meinerzhagen (Dekorationswerkstatt) und Avgoust Yankov (Requisite) hergestellt.

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus Urheberrechtsgründen nicht gestattet.
Photos, video and sound recordings during the performance are prohibited.

PREMIERE 28. JANUAR 2023, 19.30 UHR

**DAUER CA. 2 STUNDEN 55 MINUTEN
INKLUSIVE 25 MINUTEN PAUSE**

HANDLUNG

Eine Künstlertruppe, angeführt von einer schillernden Prinzipalin, verspricht einen magischen Abend. Sie wird uns in die ferne Vergangenheit entführen und die Geschichte vom erstgeborenen Sohn Karls des Großen erzählen: Pippin – sein Leben, seine Zeit.

Pippin verlässt die Universität. Er will sein Leben nicht an etwas Gewöhnliches wie Bücher verschwenden, denn er ist sicher: Seine Bestimmung ist es, etwas ganz Besonderes zu sein. Die Prinzipalin verspricht ihm vollkommene Erfüllung und ein unvergessliches Finale.

1. Krieg

Am Hof seines Vaters lebt Pippin im Schatten des mächtigsten Mannes der Welt. Sein Halbbruder Ludwig hat sich bereits als erfolgreicher Krieger bewährt. Es gelingt Pippin, den skeptischen Vater zu überreden, auch ihn mit in die Schlacht gegen die Westgoten zu nehmen. Doch sein Traum, als Kriegsheld Erfüllung zu finden, scheitert.

2. Sex

Die Prinzipalin singt ein Lied über die Notwendigkeit der Selbstbefreiung – insbesondere für Kinder aus privilegierten Elternhäusern. Pippin besucht seine Großmutter Bertha auf dem Land. Sie rät ihm, weniger zu grübeln und das Jungsein zu genießen, solange es währt. Auf ihren Rat hin übt Pippin sich in freier Liebe, doch auch die Orgie bringt ihm keine Erfüllung.

3. Revolution

Zurück am Hof begreift Pippin dank der Prinzipalin, dass sein Vater ein Gewaltherrscher ist und sein Volk unterdrückt. Er beschließt, sich an die Spitze einer Revolte gegen Karl zu stellen und als Revolutionär Erfüllung zu finden. Pippins Stiefmutter Fastrada ergreift die Chance, ihren Sohn Ludwig zum Thronfolger zu machen und erzählt Pippin, wann und wo sein Vater unbewaffnet beten wird. Pippin tötet seinen Vater und wird selbst König.

PAUSE

4. Politik

König Pippin lässt sich als linker Sozialreformer feiern, scheitert jedoch sehr bald an der Realität: Er hat die Armee abgeschafft, nun bedrohen Feinde das Land. Bei Rücknahme der Reformen droht das Volk mit Revolte. Pippin weiß keinen Ausweg und wünschte, sein Vater wäre wieder König. Die Prinzipalin gewährt ihm diesen Wunsch und versichert ihm, dass er trotz allem auf dem richtigen Weg ist. Pippin schöpft Hoffnung und versucht kurzzeitig, Erfüllung als Künstler und im Glauben zu finden. Dann bricht er endgültig zusammen.

5. Alltag

Katharina, eine patente, nicht mehr ganz junge Witwe mit einem landwirtschaftlichen Betrieb und einem kleinen Sohn namens Theo, liest Pippin am Straßenrand auf. Sie schafft es, ihn aus seiner Lethargie zu wecken. Doch mit dem Alltag des Landlebens konfrontiert, rebelliert Pippin: Wer außergewöhnlich ist wie er, macht nicht jeden Tag das Gleiche!

Da stirbt unverhofft Theos geliebte Ente. Pippin macht es sich zur Aufgabe, den trauernden Jungen ins Leben zurückzuholen. Und landet so unverhofft in Katharinas Bett. Sie feiern ihr Zusammenfinden mit einem Liebeslied. Ein Jahr lang ist Pippin Teil von Katharinas Kleinfamilie. Doch dann ergreift er zu ihrem Entsetzen die Flucht.

6. Finale

Pippin ist reif für das große Finale, das die Künstlertruppe für ihn vorbereitet hat. Beinahe lässt er sich zu einer spektakulären Selbstverbrennung verführen. Doch dann entscheidet er sich gegen das Besondersein; er entdeckt unter der Maske der Witwe mit Gut und Sohn ein echtes Gefühl. Die beiden werden jenseits von Kostümen und Schminke ein Paar. Theo macht sich auf die Suche nach seinem Platz im Leben.



WHERE DO I GO

Wohin gehe ich

FOLLOW MY HEARTBEAT

meinem Herzschlag folgend

WHERE DO I GO

wohin gehe ich

FOLLOW MY HAND

meiner Hand folgend

WHERE WILL THEY LEAD ME

wohin werden sie mich führen

AND WILL I EVER

und werde ich je

DISCOVER WHY

herausfinden warum

I LIVE AND DIE

ich lebe und sterbe

CLAUDE AND TRIBE in *Hair*, 1967

Pippin gehört zu einem Musicalgenre, das auf die Sixties zurückgeht – *Hair*, *Jesus Christ Superstar*, *Godspell* und *Dude* – Rockmusicals, die die Anti-Establishment-Grundstimmung der Epoche einfangen. Sie alle verwarfen die eskapistischen Plots früherer Musicals und entschieden sich, mittelalterliche oder biblische Themen hervorzuzaubern und mit den damals aktuellen Anliegen zu verbinden – Krieg, Unterdrückung, Drogen, experimenteller Umgang mit Sexualität. [...] *Pippin* ist wohl von diesen frühen Rockoperen am aktuellsten geblieben.

KEVIN B. GRUBB

CATHY, I'M LOST, I SAID,
Cathy, I weiß nicht weiter, sagte ich,
THOUGH I KNEW SHE WAS SLEEPING
obwohl ich wusste, dass sie schlief
I'M EMPTY AND I'M ACHING AND
ich bin leer und voller Schmerz und
I DON'T KNOW WHY
weiß nicht warum
COUNTIN' THE CARS
zähle die Autos
ON THE NEW JERSEY TURNPIKE [...]
auf der New Jersey Turnpike [...]

THEY'VE ALL COME TO LOOK
Sie alle sind gekommen auf der Suche
FOR AMERICA,
nach Amerika,
ALL COME TO LOOK
alle auf der Suche
FOR AMERICA
nach Amerika
ALL COME TO LOOK
Alle suchen
FOR AMERICA
nach Amerika

SIMON & GARFUNKEL, *America*, 1968

aus **DAS ZEITALTER DES NARZISSMUS**

von **CHRISTOPHER LASCH**

Kaum fünfundzwanzig Jahre, nachdem Henry Luce das ‚amerikanische Jahrhundert‘ proklamiert hat, ist das amerikanische Selbstvertrauen auf einen Tiefstand gesunken. Die jüngst noch von der Weltmacht träumten, verzweifeln heute bereits an der Verwaltung der Stadt New York. Die Niederlage in Vietnam, die wirtschaftliche Stagnation und das drohende Versiegen der natürlichen Rohstoffquellen haben in höheren Kreisen eine pessimistische Grundstimmung aufkommen lassen, die sich in der übrigen Gesellschaft verbreitet, wie die Menschen das Vertrauen zu den Führungsschichten verlieren. Diese Krise des Selbstvertrauens ergreift auch andere kapitalistische Länder. [...] Allerorten scheint die bürgerliche Gesellschaft ihren Vorrat an konstruktiven Ideen aufgebraucht zu haben. Sie hat Fähigkeit und Willen eingebüßt, den Schwierigkeiten, die sie zu überwältigen drohen, entgegenzutreten. Die politische Krise des Kapitalismus spiegelt eine allgemeine Krise der westlichen Kultur wider [...].

Das vorliegende Buch beschreibt [...] einen niedergehenden Lebensstil – die Kultur des vom Konkurrenzdenken geprägten Individualismus, die in ihrem Niedergang die Logik des Individualismus ins Extrem eines Krieges aller gegen alle getrieben und das Streben nach Glück in die Sackgasse einer narzißtischen Selbstbezogenheit abgedrängt hat. Die narzißtischen Überlebensstrategien geben sich als Emanzipation von den repressiven Lebensbedingungen der Vergangenheit aus und verhelfen so einer ‚Kulturrevolution‘, zur Entstehung, die die schlimmsten Eigenschaften eben der zerfallenden Kultur reproduziert, die sie zu kritisieren vorgibt. [...] Die emanzipatorische Kritik an der modernen Gesellschaft ist von den Ereignissen überholt worden [...]. Viele Kritiker wenden sich noch immer entrüstet gegen die autoritäre Familie, die repressive Sexualmoral, die literarische Zensur, die protestantische Arbeitsethik und andere Grundlagen der bürgerlichen Ordnung, die vom entwickelten Kapitalismus selbst längst untergraben oder zerstört worden sind. Diese Kulturkritiker und ihre Gefolgsleute sehen nicht, daß die ‚autoritäre Persönlichkeit‘ nicht mehr der Prototyp des ‚ökonomischen Entscheidungsträgers‘ ist, und der Homo oeconomicus hat seinen Platz seinerseits dem Homo psychologicus unserer Tage geräumt, dem Endprodukt des bürgerlichen Individualismus. Die neue narzißtische Persönlichkeit wird nicht von Schuldgefühlen gequält, sondern von Ängsten.

Sie versucht nicht, ihre eigenen Gewißheiten anderen aufzudrängen, sondern im Leben einen Sinn zu finden. Vom Aberglauben der Vergangenheit befreit, bezweifelt sie sogar die eigene Existenz. [...] Ihre sexuelle Einstellung ist eher lax als puritanisch, wenn ihr auch die Befreiung von alten Tabus sexuell keine Ruhe schenkt. Einerseits in ihrem Verlangen nach Anerkennung und Bewunderung von ungestümem Konkurrenzdenken geprägt, mißtraut sie dem Wettbewerb jedoch, weil sie ihn unbewußt mit ungezügelterm Zerstörungsdrang assoziiert. [...] Sie preist Kooperation und Teamwork an, während sie in sich tiefsitzende antisoziale Impulse birgt. Sie predigt Achtung vor Regeln und Ordnungsprinzipien in der heimlichen Überzeugung, daß sie für ihre Person nicht gelten. Habsüchtig in dem Sinne, daß ihre Erwartungen und Ansprüche unermeßlich sind, sammelt sie keine Güter und Rücklagen für die Zukunft an, wie es der erwerbstüchtige Individualist der politischen Ökonomie des 19. Jahrhunderts getan hat, sondern verlangt nach unverzüglicher Befriedigung ihrer Wünsche und lebt in einem Zustand ruhelosen, ewig unbefriedigten Begehrens. [...] Die vorherrschende Einstellung, die sich an der Oberfläche so aufgeschlossen und vorausschauend gibt, rührt von einer narzißtischen Verarmung der Psyche und aus der Unfähigkeit, unsere Bedürfnisse in dem Erlebnis von Befriedigung und Zufriedenheit zu verankern. Anstatt uns auf unsere eigenen Erfahrungen zu verlassen, überlassen wir es den Fachleuten und Experten, unsere Bedürfnisse für uns zu formulieren und sind dann erstaunt, daß diese Bedürfnisse offenbar nie zufriedengestellt werden können.

1979

Ich erblicke eine Menge einander ähnlicher und gleichgestellter Menschen, die sich rastlos im Kreise drehen, um sich kleine und gewöhnliche Vergnügungen zu verschaffen, die ihr Gemüt ausfüllen. Jeder steht in seiner Vereinzelung dem Schicksal aller andern fremd gegenüber [...]; was die übrigen Mitbürger angeht, so steht er neben ihnen, aber er sieht sie nicht; er berührt sie, und er fühlt sie nicht; er ist nur in sich und für sich allein vorhanden [...]. Über diesen erhebt sich eine gewaltige bevormundende Macht, die allein dafür sorgt, ihre Genüsse zu sichern und ihr Schicksal zu überwachen [...]; könnte sie ihnen nicht auch die Sorge des Nachdenkens und die Mühe des Lebens ganz abnehmen?

ALEXIS DE TOCQUEVILLE, *Über die Demokratie in Amerika II*, 1840





Ganz allgemein polarisierten die '60er die amerikanische Gesellschaft. Auf der einen Seite stand das Establishment, die weitgehend konservative (in Vororten lebende) weiße Mittel- und gehobene Mittelschicht, verstärkt von den weitgehend konservativen Arbeitern. Auf der Gegenseite stand das Anti-Establishment, zu dem Gegenbewegungen (wie Hippies, Street Freaks usw.) gehörten, aber auch radikale Studenten und sonstige Intelligenz der Neuen Linken, ethnische Minderheiten – Native Americans, Hispanics und, in erster Linie, Afroamerikaner. Im Großen und Ganzen war es eine Polarisierung entlang einer „Wir-Die“-Linie. Aber in den späten '60ern bereitete weitere Zersplitterung den Weg in die kaputten '70er. [...] Die Musicals am Broadway und off-Broadway reflektierten die Wut und die Spaltung in den USA. [...]

Von den '60ern aufgerüttelt und von den '70ern deprimiert, zogen sich viele Amerikaner auf sich selbst zurück, erforschten ihre eigenen Gefühle und psychischen Befindlichkeiten. [...] Egozentrik und Selbstbefragung fanden theatralen Ausdruck in fragmentierten Musicals. [...] „Corner of the Sky“ verdankt die große Popularität unter jungen Leuten bis weit in die 1980er ebenso sehr seiner Selbstbefragung wie seiner Melodie.

JOHN B. JONES

RIVERS BELONG WHERE THEY CAN RAMBLE

Flüsse gehören dorthin, wo sie weit ausschweifen können

EAGLES BELONG WHERE THEY CAN FLY

Adler dorthin, wo sie fliegen können

I'VE GOT TO BE WHERE MY SPIRIT CAN RUN FREE

Ich muss sein, wo mein Geist sich entfalten kann

GOTTA FIND MY CORNER OF THE SKY

Ich muss mein Stück Himmel finden

Pippin

FAMILIENBANDE

aus JAMES GOLDMAN *DER LÖWE IM WINTER*

HEINRICH:

Verdammt noch mal, ihr könnt nicht alle drei König werden.

RICHARD:

Wir können es aber alle drei versuchen.

HEINRICH:

Das macht nun keinen Sinn mehr. Der Staatsvertrag verpflichtet dazu, dass du Alais heiratest und das wirst du. Ich will, dass du mein Nachfolger wirst, Richard. Alais und die Krone: Ich trete dir beides ab.

RICHARD:

Hätte ich Humor, würde ich lachen. [...]

JOHANN:

Und was ist mit mir? Ich bin dein Lieblingssohn! Ich bin der, den du liebst.

HEINRICH:

Johann, was soll ich tun? Stell dich neben Richard. Schau dir an, wie der Vergleich ausfällt. Könntest du irgendetwas von dem, was ich dir hinterlasse, verteidigen? Könntest du ihn im Feld besiegen?

JOHANN:

Du könntest es.

HEINRICH:

Johann... Ich werde nicht mehr da sein. [...]

JOHANN:

Du bist als Vater ein Versager, das weißt du sicher.

HEINRICH:

Es tut mir leid, Johann.

JOHANN:

Nein, noch tut es dir nicht leid. Aber ich werde etwas ganz Schlimmes tun und dann wird es dir leid tun.

ELEONORE:

Habt ihr das vorher geprobt oder improvisiert ihr gerade?

HEINRICH:

Verdammtes Weib, sieh den Tatsachen ins Auge.

ELEONORE:

Welchen? Tatsachen gibt's bei uns jede Menge...

HEINRICH:

Macht ist die einzige Tatsache. *Er zeigt auf Richard.* Er ist unser fähigster Sohn. Er ist der stärkste, nicht wahr? Wie könnte ich ihn von der Krone fernhalten? Aber er will sie nur nehmen, wenn ich sie ihm nicht überlasse.

RICHARD:

Nein – du zwingst mich, um sie zu kämpfen. Ich kenne dich: Du würdest mir niemals etwas freiwillig überlassen.

HEINRICH:

Das ist wahr. Und ich habe es nicht getan. Du bekommst Alais und du bekommst das Reich, aber ich bekomme das, was mir am wichtigsten ist. Wenn du König bist, bleibt England bestehen. Das bekomme ich. Es ist nun alles deins – die Frau, die Krone, das ganze verdammte schmutzige Unternehmen. Ist das noch immer nicht genug? *Ab*

ALAIS:

Keine Ahnung, wem man gratulieren soll. Sicher nicht mir. [...] Könige, Königinnen, Ritter, wo man auch schaut – und ich bin das einzige Faustpfand. [...] *Ab*

ELEONORE:

Armes Kind.

JOHANN:

Armer Johann – wer sagt armer Johann? Brecht nicht alle gleichzeitig in Tränen aus. Bei Gott, würde ich in Flammen aufgehen, würde sich keine Menschenseele bereitfinden, auf mich zu pissen, um das Feuer zu löschen.

RICHARD:

Lass uns Funken schlagen und es ausprobieren!

JOHANN:

Er hasst mich. Warum hasst er mich? [...] Wisst ihr, was ich bin? Ich bin das Familiennichts. Gottfried ist klug und Richard ist mutig und ich bin überhaupt gar nichts.

1966

So hat Karl sein Reich verteidigt, gemehrt und verschönt, wie man weiß. [...] Nach dem Tode seines Vaters ertrug er seines Bruders Unfreundlichkeit und Eifersucht während der gemeinsamen Regierungszeit mit großer Geduld [...]. Sodann heiratete er auf Anraten seiner Mutter eine Tochter des Langobardenkönigs Desiderius; aus unbekanntem Gründen verstieß er sie nach einem Jahr und heiratete Hildegard aus einer edlen schwäbischen Familie. Er hatte mit ihr drei Söhne, Karl, Pippin und Ludwig und ebenso viele Töchter, Rotrud, Berta und Gisela. Er hatte noch drei weitere Töchter, Theoderada, Hildtrud und Rotheid, zwei von seiner dritten Gemahlin Fastrada, die aus dem östlichen Franken stammte und also Germanin war, die dritte von einer Kebsle, deren Name mir im Moment nicht einfällt. [...]

Von einer Konkubine* hatte er einen Sohn, den ich bisher noch nicht erwähnt habe. Er hieß Pippin und hatte ein schönes Antlitz, war aber bucklig. Als Karl während des Krieges mit den Hunnen in Bayern überwinterte, tat Pippin, als sei er krank, und schwor sich mit einigen führenden Franken gegen den Vater; leere Versprechungen, ihn zum Herrscher zu machen, hatten ihn dazu bewogen. Der Anschlag wurde entdeckt und die Schuldigen bestraft.** Pippin wurde geschoren und auf seinen eigenen Wunsch in das Kloster Prüm geschickt, wo er den Rest seines Lebens als Mönch verbrachte. Aber auch schon früher hat sich in Germanien eine Verschwörung gegen Karl gebildet. [...] Man glaubt allgemein, daß die Grausamkeit der Königin Fastrada diese Verschwörungen veranlasst hat. Und in beiden Fällen richtete sich die Verschwörung deswegen gegen den König, weil er den rücksichtslosen Handlungen seiner Gemahlin beizustimmen und von seiner sonstigen Güte und Milde abzuweichen schien. Im übrigen aber genoß er zeit seines Lebens im Hause und auch öffentlich die größte Liebe und Verehrung aller [...].

Einhard, *Vita Karoli Magni*, 9. Jh. n. Chr.

* Der Name der Mutter Pippin des Buckligen war Himiltrud. In einem Brief des Papstes erscheint sie 770 als rechtmäßige Gattin Karls. Das dürfte Pippins Geburtsjahr sein. Vermutlich wurde die Ehe erst nach dem versuchten Staatsstreich zum Konkubinat herabgestuft, denn zunächst wurde Pippin der Bucklige als Thronfolger erzogen. 781 wurde allerdings sein Halbbruder Karlmann auf Pippin umgetauft.

** Die Verschwörung fand 792 statt. Pippin der Bucklige starb 811.

GENERATIONEN- KONFLIKT UND SELBSTBEFREIUNG

von MARK SCHACHTSIEK

Pippin – Die Kunst des Lebens ist unverkennbar ein Musical seiner Zeit. Jede Figur, jede Szene, jede Nummer zeugt vom Zeitgeist dieser sehr besonderen Epoche der amerikanischen Geschichte. Die Titelfigur durchläuft im Schnelldurchlauf alles, was den zeitgenössischen Diskursen lieb und teuer war – dysfunktionale Mittelschichtsfamilienstrukturen im elitären Gewand, den Konflikt mit der Vätergeneration (den Helden des Zweiten Weltkriegs, die den *American way of life* zum weltweiten Standard gemacht hatten, während man selbst in Vietnam sinnlos verreckte), sexuelle Revolution und Selbstbefreiung von bürgerlicher Moral, Umsturzsträume und Selbstzweifel der Neuen Linken, den resignativen Rückzug ins Private und die Hoffnung auf Erfüllung in der bürgerlichen Kleinfamilie mit vorzugsweise einem Kind. Vor allem aber folgt das Stück einer Methode dieser Zeit, ist quasi eine theatraalisierte Gruppentherapie mit doppeltem Boden, ein Musical-Theater der Grausamkeit, das vom Nutzen der Verfremdungseffekte Bertolt Brechts und den Visionen eines Antonin Artauds weiß, dem Vater der 60er-Jahre-Performance-Kunst.

Vor dem Hintergrund des Niedergangs des klassischen Broadways seit 1967 gelingt Produzent Stuart Ostrow mit *Pippin* die Quadratur des Kreises: Stephen Schwartz' sehnsuchtsvolle Pop-Songs ziehen junge Leute an, die weniger Berührungsängste mit der in dieser Zeit zunehmend von Pornokinos und Prostitution geprägten Gegend um den Times Square haben und mehr Geld als in den Generationen davor. Die Brecht'sche Struktur, die Orientierung am europäischem Avantgardetheater und die Thematik sind *up to date* und ziehen ein gebildetes lokales Publikum an. Die Orgien-Szene schließt an die in dieser Zeit höchst erfolgreichen „Nudie“-Musicals mit viel nackter Haut an, ein Trend, der mit *Marat/Sade* (1965) und *Hair* (1967) begonnen hatte. Und das traditionelle, ältere Broadway-Publikum begeistern – wie die Scherze auf Kosten junger Träumer*innen – Bob Fosses Choreographien.

Zugleich muss man sagen: *Pippin* ist erstaunlich gut gealtert. Denn *Pippin* hat uns auch mehr als fünfzig Jahre nach der Broadway-Premiere der Originalproduktion am 23. Oktober 1972

noch etwas Substanzielles zu sagen. Es berührt, schockiert, bringt uns zum Lachen und zugleich zum Nachdenken über uns selbst. Und hier in Europa hat es heute vermutlich mehr Resonanz als das Musical im Uraufführungsjahr gehabt haben könnte: Social Media & Co. haben uns die uramerikanische Idee der Selbstoptimierung vor den Augen kritischen Publikums, die für die Pippin-Figur und ihre Suche nach dem Besonderen im Leben so zentral ist, deutlich nähergebracht.



Stephen Schwarz bei einer Pippin, Pippin-Probe, 1966

Pippin, Pippin

Die Geschichte des Musicals *Pippin* beginnt am Carnegie Mellon College in Pittsburgh, Pennsylvania im Jahre 1966. Der Student Ron Strauss entdeckt in einem Geschichtsbuch den kurzen Abschnitt aus der *Karlsvita*, in dem es um den erstgeborenen Sohn Karls des Großen geht, Pippin den Buckligen, wie er in der deutschen Geschichtsschreibung heißt. Begeistert von James Goldmans kürzlich uraufgeführten *Löwen im Winter*, einem pointenreichen und frechen Intrigenstück im Mittelaltergewand, kommt er auf die Idee, aus Pippins scheiterndem Staatsstreich gegen den

Vater ein Musical für den universitätseigenen Theaterklub zu machen. Während er komponiert, kommt Kommilitone Stephen Schwartz ins Zimmer, angelockt von der interessanten Musik mit Mittelalteranklängen. Schwartz, für Regie eingeschrieben, aber seit Kindertagen auf hohem Niveau komponierend und zuvor an anderen Produktionen des Theaterclubs erfolgreich beteiligt, bietet seine Hilfe an. Am Ende hat Schwartz, der in Personalunion als Regisseur, Choreograph und Co-Autor fungiert, mehr als die Hälfte der Nummern komponiert. Die Uraufführung im *Scotch'n'Soda* Club am 28. April 1967 ist ein riesiger Erfolg. Zur Erinnerung für die Beteiligten wird ein Cast-Album aufgenommen.

WIR WAREN EXTREM VON UNS EINGENOMMEN, SO WIE ACHTZEHNJÄHRIGE, DIE VON NICHTS EINE AHNUNG HABEN, EBEN VON SICH EINGENOMMEN SEIN KÖNNEN.

Stephen Schwartz über die Atmosphäre, in der *Pippin, Pippin* 1966/67 entstand

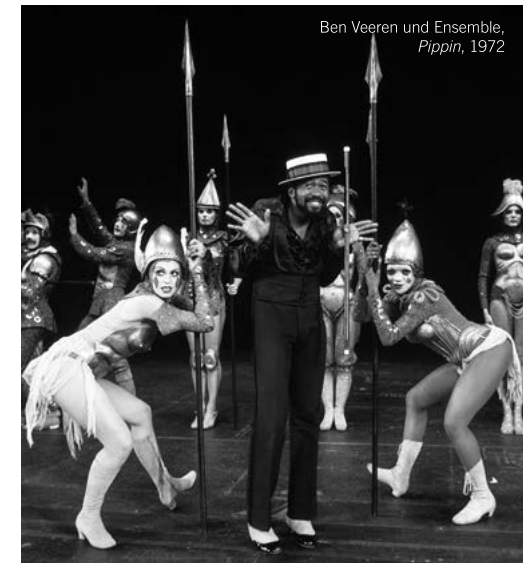
Ein Jahr später, 1968, wird Schwartz von einem Produzenten kontaktiert, der dieses Album zufällig gehört hat: Ob die Autoren das Musical nicht für eine professionelle Produktion weiterentwickeln wollen? Am Broadway sucht man nach dem Erfolg von *Hair* im Vorjahr Stoffe und Talente, die ein junges Publikum begeistern können. Strauss hat andere Pläne, vermutlich hat ihm die Zusammenarbeit nicht gefallen. Er steigt aus und überlässt Schwartz die Rechte am Stoff. Der sucht sich 1969 Roger O. Hirson als Partner für die Weiterentwicklung. Gemeinsam stellen sie ihre Ideen dem berühmten Regisseur Harold Prince vor. Dieser schlägt vor, den versuchten Vätermord ans Ende des ersten Aktes zu stellen – interessant sei doch, was

danach geschehe. Das Stück wird die latent absurde pop-inspirierte semi-autobiographische Sinnsuche eines jungen Mannes, in der keine einzige Nummer aus *Pippin, Pippin* verbleibt.

1970 macht Schwartz 22-jährig seinen Abschluss und beginnt als Talentsucher für eine New Yorker Plattenfirma zu arbeiten. Er nimmt Demobänder und Platten auf, komponiert aber auch für Broadway-Produktionen. Es ist das Jahr von Stephen Sondheims *Company*, wie wenig später *Pippin* ein Musical mit einer episodischen Erzählstruktur und einem neurotischen weißen Mittelschichtamerikaner als zentraler Figur. 1971 erhält Schwartz den Auftrag für *Godspell* und unterbricht die Arbeit an *Pippin*. Dank des großen Erfolgs gelingt es ihm, Stuart Ostrow als Produzent für *Pippin* zu gewinnen. Hirson und Schwartz erfinden eine Commedia dell'arte-Truppe als Gegenspieler Pippins, öffnen die „vierte Wand“ und lassen die Geschichte immer düsterer werden. Die richtige Balance zwischen Mittelaltersujet und Gegenwartsbezug ist gefunden. Dabei lassen sie sich von Ingmar Bergmans antirealistischem Mittelalterepos *Das siebente Siegel* (1957) anregen. Das Motiv der Selbstverbrennung, eingeführt mit Verweis auf den antiken Zyniker Peregrinus Proteus, aber zugleich Symbol des Protests der Ohnmächtigen in Südvietnam, gelangt ins Stück. Diesen Entwurf stellen sie dem bereits hochberühmten Bob Fosse vor, der gerade am *Cabaret*-Film arbeitet. Fosse sagt zu, Regie und Choreographie zu übernehmen.

Fosse und der Leading Player

Mit Fosse, Jahrgang 1927 und damit eine Generation älter als Schwartz, kommen viele neue Aspekte in das Stück. Sein Kerntalent liegt darin, Grenzüberschreitungen im Bereich Sexualität mit bösem Humor und formaler Strenge auf den Punkt zu bringen, dabei zu unterhalten und zugleich Angst einzujagen. Er dürfte sofort an Peter Brooks legendäre *Marat/Sade*-Inszenierung von 1965 gedacht haben und die Psychodynamik in Gruppen. Fosse sieht in der Künstlertruppe die Chance, die Geschichte metatheatral und vor allem über ein Tanzensemble zu erzählen, aus dem alle Figuren wie in *Marat/Sade* als Theater auf dem Theater hervorgehen sollen. Wie Schwartz kann er sich mit der Pippin-Figur identifizieren: In den 1940er Jahren hatte er 14-jährig in Vaudeville-Shows gearbeitet; seine ambivalenten Erlebnisse mit den Stripperinnen, die sich einen Spaß daraus machten, ihn vor dem Auftritt zu verunsichern und zu erregen, waren Grund-



Ben Vereen und Ensemble, Pippin, 1972

lage der sehr spezifischen Verquickung von Sex, Aggression und Künstlertum in seinen Arbeiten. Ähnliches schwebt ihm offenbar für Pippins Reise durchs Leben vor. Zugleich fühlt er sich seelenverwandt mit dem auch von Schwartz geschätzten Filmregisseur Federico Fellini, in dessen *Julia und die Geister* (1965) innere Stimmen zu Mitspieler*innen werden. Fosses Blick auf Pippin – und Schwartz – ist jedoch ein amüsiertes, ein spielerischer und ein zynischer.



John Rubinstein, Jill Clayburgh und Shane Nickerson, *Pippin*, 1972.

Als erstes wird der 25jährige John Rubinstein als Pippin besetzt. Beim Casting für das übrige Ensemble sind Mitte 1972 alle von Ben Veeren überragender Bühnenpräsenz begeistert. Er war an *Hair* beteiligt gewesen, für seinen Judas in *Jesus Christ Superstar* für einen Tony nominiert und einer der wenigen afroamerikanischen Broadwaystars. Eine kleine Nebenrolle – „Alter Mann“ – wird für ihn zur zweiten Hauptrolle, dem Leading Player, einem Prinzipal für die Darstellertruppe, ausgebaut. Für ihn komponiert Schwartz die finale Version des zweiten bleibenden Hits der Show: „Magic to Do“. Bei anderen Besetzungen muss Schwartz Kompromisse machen.

Mit Fosse und seinem Tanzensemble kommen Burlesque- und Vaudeville-Elemente in das Stück; das lineare Erzählen einer Geschichte und Virtuosität im Gesang treten in den Hintergrund. Schwartz reagiert mal begeistert, mal widerstrebend musikalisch auf die stilistische Vielfalt der

neuen Szenen und Vaudeville-Charaktere. Fosse kürzt den Text radikal zusammen und nutzt den Leading Player für eine durchgehende Kommentarebene, die oft aus Witzen unterhalb der Gürtellinie und afroamerikanischem Slang besteht. Es kommt zu Konflikten zwischen Fosse und Schwartz: Fosse findet die Pippin-Figur selbstmitleidig und will unbedingt verhindern, dass die Show ins Sentimentale abgleitet; Schwartz stört der derbe und sexualisierte Humor, mit dem Fosse gegenzusteuern versucht. Die Konflikte werden öffentlich ausgetragen. Fosse – älter und berühmt – setzt sich weitgehend durch und Schwartz bekommt sogar Probenverbot. Ein zentraler Konflikt betrifft den Schluss: Hironson und Schwartz wollen, dass Pippin auf die finale Frage Katharinas „How do you feel?“ mit „Trapped, but happy. Which isn't too bad for a musical comedy.“ antwortet. Fosse setzt sich durch und das Stück endet 1972 mit Pippins zögerlichem „Trapped. Which isn't too bad for a musical comedy. Ta da!“ ohne jede Musik.

Schwartz hatte vor *Pippin* nur Erfahrungen mit studentischem Theatermachen gehabt (dazu kann man auch die experimentelle Produktion *Godspell* off-Broadway zählen) und sich in den partizipativen Prozessen meist wegen seines überragenden Talents durchgesetzt. Nun bekam

er es mit einem Vollprofi und Star aus der Generation seines Vaters zu tun. Fosse hielt Schwartz für einen netten talentierten Jungen, aber nicht für satisfaktionsfähig. Interessant ist, dass der Konflikt Fosse – Schwartz sowohl über den Generationenkonflikt Karl – Pippin auf der Handlungsebene in die dramaturgische Substanz des Stücks eingedrungen ist, als auch über die ästhetische Differenz zwischen Leading Player und Fosse-Tanztruppe einerseits, die betont antinaturalistisch agieren, und Pippin andererseits, der dank der Pop-Songs Schwartz' als psychologische, quasi authentische Figur entsteht.

1981 zeichnete das kanadische Fernsehen eine problematisch gekürzte Fassung von *Pippin* mit den Originalchoreographien auf. Regie führte die Tänzerin und Assistentin aus der Uraufführungsproduktion Kathryn Doby, die auch 1974 die deutschsprachige Erstaufführung in Wien verantwortet hatte. Leading Player ist wie in der Uraufführung Ben Veeren, Pippin spielt William Katt.

Beim Anschauen des Mitschnitts kann man den Eindruck gewinnen, aufgeführt werde der berühmte Konflikt Fosse – Schwartz. Was Leading Player Veeren alias Fosse und seine Mitstreiter*innen mit Katt, dem 23-jährigen Wunderkind Schwartz alias Pippin, anstellen, ist sehr nah an einer lustvollen Vergewaltigung des zuletzt hilflosen und verängstigten jungen, ehemals studentisch bewegten Mannes, der Schwartz aus der Sicht Fosses gewesen sein mag. Ziel ist weniger seine physische Vernichtung in der Selbstverbrennung im Finale als die Zerstörung seiner Selbstachtung durch die zynisch auf die Träume ihrer wohlstands- und bildungsgepamperten Söhne blickende Vätergeneration, die ihm explizit als potenter schwarzer Mann – mit allen rassistischen Konnotationen – und muskulöses Mitglied der Unterschicht gegenübertritt. Die Kräfteverhältnisse aus der klassischen Minstrel-Show sind prononciert umgekehrt; die Verachtung gilt dem weißen Oberschichtjungen, der sich von den Konsequenzen der eigenen Ambitionen erschreckt in eine biedermeierliche Familienidylle flüchtet und darin mit allen Mitteln des Theaters bloßgestellt wird. *Pippin* dürfte für Schwartz trotz des riesigen Erfolgs, einem Long Run von 1.944 Vorstellungen, fünf Tony Awards und der Tatsache, dass „Corner of the Sky“ und „Magic to Do“ Hymnen seiner Generation werden, eine traumatisierende Erfahrung gewesen sein.

[STEPHEN IST] ERST FÜNFUNDZWANZIG [SIC] UND AN MANCHEN TAGEN IST ER ERST ZWÖLF. ABER ER IST SEHR TALENTIERT.

Bob Fosse in *After Dark* nach der Hälfte der Probenzeit von *Pippin*, 1972

ICH FÜHLTE MICH AUSGESCHLOSSEN.

Stephen Schwartz heute über diese Probenzeit

Zugleich ist der starke Konflikt, der innerhalb des Stücks inhaltlich wie ästhetisch ausgetragen wird, das, was bis heute zu packen vermag, obwohl der parodistische Umgang mit Krieg, sexueller

Befreiung, Revolution und Vatermord so eindeutig auf 1972 verweist und die Frauenfiguren Fastrada und Katharina nur dank des doppelten Bodens selbstbewusster Darstellerinnen erträglich sind, die genüsslich nur aus antiquierten Theaterklischees bestehende Bühnenfiguren vor Augen führen.

Das *Pippin*-Revival von 2013

Die Entscheidung, den Leading Player im Revival von 2013 mit Patina Miller und damit einer Frau zu besetzen, veränderte sowohl den Blick auf Weiblichkeit im Stück, als auch die Dynamik zwischen den beiden Hauptfiguren vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Entwicklungen in den mehr als 40 Jahren seit der Erstproduktion ganz bewusst. Das Buch – entstanden für eine Produktion, die im Zirkus spielte – ist bei aller Metatheatralität weniger stark vom Vaudeville geprägt, die sexuellen Anspielungen seltener und weniger krude. Schwartz hat damit den deutlich von ästhetischen Vorstellungen Fosses geprägten Leading Player ein Stück weit in die eigene Ästhetik eingebunden, zugleich aber der metatheatralen Ebene wieder mehr Raum gegeben als in den entschärften Fassungen für Amateurproduktionen. Der Kontrast zwischen dem psychologisch erzählten, über weite Strecken passiven Pippin und dem antipsychologisch und aktiv agierenden Leading Player bleibt auch mit einer weiblichen Prinzipalin konstitutiv.

Schon länger hat *Pippin* einen neuen Schluss. Die Erfindung des sogenannten „Theo-Finales“ – einer Reprise von „Corner of the Sky“ gesungen von Katharinas Sohn Theo – wird Mitch Sebastian und seiner Produktion von 1998 zugeschrieben. Theo wird also quasi der nächste Pippin und die Geschichte aus den 1970ern schreibt sich bis in alle Ewigkeit fort: Die Suche nach dem Sinn des eigenen Lebens dürfte jede Generation neu umtreiben.

Interessanter ist aber, was musikalisch passiert, wenn das vom Leading Player fortgeschickte Orchester zuletzt doch noch einmal einsetzt. Trotz des *a capella*-Abschnitts dazwischen siegt die Magie des Theaters über die Hoffnungslosigkeit und Resignation, die Fosse und sein Leading Player 1972 offenbar mit der Aussicht auf eine stabile Zweierbeziehung mit Kind verbanden. Diese Musik wird – solange man sie nicht von der Bühne schickt – auch die Musik von Katharina und Pippin, die ihr Glück in der Authentizität finden und ihre Gefühle auch auf der Musicalbühne für echte zu halten und als solche zu vermitteln vermögen. Die letzten Minuten des Abends erteilen dem doppelten Boden und der Ironie – selbst wenn Pippins angebliches Zuhause sich bis auf einen dürrtigen Rest aufgelöst hat und wir eine nackte Bühne sehen – überdeutlich eine Absage. Die Zeit der Burlesque-Show, des grausamen Vaudevilles, der Boulevardkomödie im Mittelaltergewand, der Aggression ist zu Ende. Übrig bleiben das Liebespaar, der Sinnsucher und Stephen Schwartz' berückende Musik. Das rückt uns die Geschichte in einer Zeit, in der soeben erfolgreich für die Ehe für alle gekämpft wurde und wir uns vor allem über unsere öffentlich möglichst authentisch ausgelebte Rolle als Liebende und Begehrende definieren, deutlich näher als der zynische Schluss von 1972.



SADE:

In der Einkerkerung stiegen sie vor mir auf
die monströsen Vertreter einer untergehenden Klasse
deren Macht sich nur noch in einem Schauspiel
körperlicher Exzesse darstellte
Bis ins kleinste Detail rekonstruierte ich
den Mechanismus ihrer Gewalttaten
und dabei ließ ich alles zur Sprache kommen
was es in mir an Bosheit gab und an Brutalität
Es war weniger ein Angriff auf diese Ertrinkenden
die alles mit sich rissen was sie noch greifen konnten
als ein Angriff auf mich selbst
In einer Gesellschaft von Verbrechern
grub ich das Verbrecherische aus mir selbst hervor
um es zu erforschen und damit die Zeit zu erforschen
in der ich lebte [...]
Zunächst sah ich in der Revolution die Möglichkeit
zu einem ungeheuren Auswuchs an Rache
zu einer Orgie die alle früheren Träume übertraf [...]
und jetzt Marat
jetzt sehe ich
wohin sie führt
diese Revolution
zu einem Versiechen des einzelnen
zu einem langsamen Aufgehen in Gleichförmigkeit
zu einem Absterben des Urteilsvermögens
zu einer Selbstverleugnung
zu einer tödlichen Schwäche [...]
Ich kehre mich deshalb ab
ich gehöre niemandem mehr an
Wenn ich zum Untergang verurteilt bin
so will ich dem Untergang abgewinnen
was ich ihm aus eigener Kraft abgewinnen kann [...]
Und wenn ich verschwinde
möchte ich alle Spuren
hinter mir auslöschen

PETER WEISS, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, 1965

**FOSSE BENUTZT DAS GESAMTE ENSEMBLE
[VON PIPPIN] FÜR DIE DRAMATISCHE
FUNKTION DES CONFERENCIERS VON JOEL
GREY IN CABARET. IN BEIDEN FÄLLEN
BESTEHT DIE GEFAHR, DASS DIESE
SCHEINBAR HARMLOSEN CHARAKTERE DIE
„GUTEN“ IM SPIEL VERDERBEN, SOGAR
ERMORDEN KÖNNTEN. [...] FOSSE HAT
ZUGEgeben, DASS ER SICH SELBST ALS DEN
MEPHISTOPHELISCHEN LEADING PLAYER SAH.**

KEVIN B. GRUBB

**ICH DENKE, ETWAS, WAS ICH [1972]
NICHT VERSTANDEN HABE, IST, DASS
GERADE DIE SPANNUNG ZWISCHEN
MEINER JUGENDLICHEN, EINIGERMASSEN
IDEALISTISCHEN UND NAIVEN VISION UND
BOBS ABGEBRÜHTEM ZYNISMUS –
GENAU JENE SPANNUNG, DIE GELEGENTLICH
KREATIVES UNBEHAGEN ERZEUGTE –
DER GRUND IST, WARUM
DIE SHOW FUNKTIONIERT.**

STEPHEN SCHWARTZ



zu JULIA UND DIE GEISTER

von FEDERICO FELLINI

Julia ist eine junge Frau aus der alten römischen Bourgeoisie [...]. Julia hält Hof; eine Gruppe von Freunden ist immer um sie. Darunter sind Malerinnen, die in der Kunst große intellektuelle und religiöse Ambitionen haben, im Leben aber stärkeren Trieben frönen[,] [...] Schriftstellerinnen, die für Spiritismus schwärmen[,] und [...] junge Homosexuelle [...]. Aber vor allem hat Julia noch andere Freunde, von einer weniger sichtbaren, aber für sie nicht weniger natürlichen Dimension: Geister und Erscheinungen. Manche dieser ironischen Gespenster tadeln oder drohen, manche sind unerbittlich, andere hilfreich, wieder andere verführerisch und voller Bewunderung. Tag und Nacht suchen sie Julia heim, quälen oder überwachen sie. Sie schlagen vor, was sie tun, wie sie sich verhalten oder reagieren sollte, oder sie versuchen, Julia bei jedem Schritt zu behindern. In Wirklichkeit sind es Projektionen von Julias geheimsten Ich, von ihren uneingestandenem Wünschen und Trieben, die sich in den Winkeln ihrer Seele verbergen [...]. Ihre ganze Schwierigkeit besteht darin, daß sie hin- und hergerissen ist zwischen ihrem Wunsch nach Sinnenlust, körperlicher Schönheit, der Verherrlichung der Sinne [...] und dem Wunsch, die Lehren der ‚heiligen Märtyrerin auf dem Feuerrost‘ zu befolgen, [...] Buße zu tun, der Welt zu entsagen und das Fleisch zu kasteien.

[E]ine ganze Schar von übernatürlichen Wesen wird rings um Julia lebendig, die gequält ist durch das ungelöste Problem, Glück zu finden [...] – ein Ballett von Gespenstern, [...] ein buntes Karussell, das zu dem phantastischen (sogar unheimlichen) komödiantischen Klima des Films erheblich beiträgt. [...]

[Zuletzt] begreift oder vielmehr ‚sieht‘ Julia, daß alle diese Gespenster, diese aufdringlichen und arroganten Geister [...] nichts als Schwindel sind, fiebrige und chaotische Projektionen ihres eigenen, aus dem Gleichgewicht geratenen Bewußtseins. [...] [S]ie ist bereit, der Wirklichkeit ins Auge zu sehen, zu leben und der wahren Welt des Übernatürlichen, die ein Teil des Lebens selbst ist, die Stirn zu bieten.

1965

Meine Art damit umzugehen, dass ich mich stets fehl am Platze fühlte, war ein Chamäleon zu werden und jeweils eine Art Schutzfarbe anzunehmen, um dazuzugehören. Ich hatte durchaus Spaß und viele Freunde [...], aber ich war sicher: Wenn die Leute wüssten, wer ich wirklich bin, wäre ich komplett isoliert.

STEPHEN SCHWARTZ über seine Schulzeit

**CATS FIT ON THE WINDOWSILL,
CHILDREN FIT IN THE SNOW.**

Katzen passen aufs Fensterbrett,

Kinder passen in den Schnee.

WHY DO I FEEL

Warum habe ich das Gefühl

I DON'T FIT ANYWHERE I GO?

nicht zu passen, wohin ich auch geh?

Pippin

Was ich als Songwriter gelernt habe, ist, dass, je näher ich meiner eigenen emotionalen Wahrheit komme, je mehr das Lied in Wirklichkeit von mir im dies kaum verhüllenden Kostüm einer Indianerprinzessin oder des Glöckners von Notre-Dame handelt, umso allgemeingültiger teilt es sich seltsamerweise mit.

STEPHEN SCHWARTZ

**DAS SIEBENTE SIEGEL IST
EINE ALLEGORIE MIT EINEM
SEHR EINFACHEN THEMA:
DER MENSCH, SEINE EWIGE
SUCHE NACH GOTT UND DEM
TOD ALS EINZIGER SICHERHEIT.**

INGMAR BERGMAN, Vorwort zum Drehbuch *Das siebente Siegel*, 1957

**DIE ÄNGSTE DES MITTELALTERS
SIND VON DENEN DER
GEGENWART NICHT
SO SEHR VERSCHIEDEN.**

JIM HOUGAN, *Decadence*, 1975

Wie jeder denkende Mensch würde auch ich gern glauben, dass es – ganz egal wessen oder welchen – einen Gott gibt. Nicht aus Angst: Der Tod ist ein Scherz, es ist das Leben, das peinigt. Aber wenn es einen Gott gäbe, dann würde ich in seiner Vorstellung existieren wie Antigone in Sophokles'. Es gäbe mich ohne innere Widersprüche, ohne Durcheinander, nichts wäre überflüssig an mir oder falsch konstruiert und dann, oh Henry, dann würde ich Sinn machen. Ich wäre Königin in Arkadien und nicht irgendein Biest im Chaos.

ELEONORE VON AQUITANIEN in James Goldman *Der Löwe im Winter*, 1966

Jedermann erfindet für sich früher oder später eine Geschichte, die er für sein Leben hält.

MAX FRISCH, *Mein Name sei Gantenbein*, 1964



I KNOW THIS
Ich weiß,
IS A MUSICAL
dies hier ist ein
COMEDY,
Musical,
BUT I WANT
aber ich will einfach,
MY LIFE
dass mein Leben
TO MEAN
irgendeinen
SOMETHING.
Sinn hat.

Pippin, Fassung 1972

aus **DAS JAHRZEHNT**
FÜR „MICH“

von TOM WOLFE

Der alte Traum der Alchemisten bestand darin, unedle Metalle in Gold zu verwandeln. Der neue Alchemistentraum: jedermanns Persönlichkeit zu verwandeln – das ureigene Selbst neu zu erfinden, grundlegend zu renovieren, zu neuen Höhen zu führen und auf Hochglanz zu bringen... Und es zu beobachten, gewissenhaft zu studieren, für es zu schwärmen. (Für *Mich!*) Solches zu tun war stets ein Luxus Ausgewählter und historisch für die längste Zeit der höfischen Aristokratie vorbehalten gewesen; schließlich hatten nur die allerwohlhabenden Schichten die freie Zeit und den Einkommensüberschuss, sich in dieser süßesten und eitelsten aller Freizeitbeschäftigungen zu ergehen. Tatsächlich roch sie derart nach Eitelkeit, dass die Edelleute stets sicherstellten, sie bei ganz anderen Namen zu nennen.

Ein Großteil der Genugtuung, die Hochwohlgeborene aus dem zogen, was historisch als „höfische Tugenden“ bekannt ist, war genau das: über *Mich* nachzudenken und jeder köstlichen Nuance *Meines* Verhaltens und *Meiner* Persönlichkeit höchste Aufmerksamkeit zu schenken. In Versailles gründete Ludwig XIV. eine Schule für die Töchter verarmter Adelige, die École de Saint-Cyr. [...] Saint-Cry war der Vorläufer von dem, was man bis vor ein paar Jahren als sogenannte *finishing schools* kannte. Und was war eine *finishing school*? Natürlich ein Mädchenpensionat, in dem die Persönlichkeit geformt und poliert wurde wie ein hochwertiges psychologisches Kabinettstück. [...]

In Yale haben sich die ausgeschlossenen Studenten 80 Jahre lang gewundert, was sich in den sagenhaften Geheimgesellschaften für Abschlussjahrgänge abspielt [...]. Donnerstagsabends sah man die Mitglieder dieser elitären Studentenverbindungen schweigend und im Gänsemarsch in schwarzen Flanellanzügen, weißen Hemden und schwarzen Strickkrawatten inklusive goldener Krawattennadel auf die großen klassizistischen Tempel auf dem Campus zuschreiten, Gebäude deren geheimnisvolle Aura sich durch die Tatsache verdoppelte, dass sie keine Fenster hatten. Was um Gottes oder Mammons Willen wurde darin an den rund 30 Donnerstagabenden während des Abschlussjahres mit den paar Auserwählten veranstaltet? Veranstaltet wurden *lemon sessions!* – Hier folgt einem strikten Stundenplan, was in Mädchenpensionaten ein eher informelles Format war.

In den Mädchenschulen fanden die *lemon sessions* üblicherweise aufs Geratewohl statt, wenn sich nächtens zwölf oder mehr Mädchen in jemandes Internatszimmer zusammenfanden. Eines der Mädchen war „dran“ und die anderen durchleuchteten ihre Persönlichkeit, seziierten sie, um jeden Defekt einzeln zu analysieren, ihren schlechten Atem, ihre peinliche Kleidung, ihr lächerliches Lachen, ihr anbiederndes Heransschleimen, ihre latenten lesbischen Neigungen oder was auch immer. Das arme Ding mochte in Tränen aufgelöst sein. Schrecklichste Geständnisse, Hasstiraden und Urängste mochten aus ihr herausplatzen. Doch man ging davon aus, dass sie gestärkt daraus hervorging. Sie würde auf dem Weg zu einer neuen Persönlichkeit sein. Genauso in den Geheimgesellschaften: Sie veranstalteten *lemon sessions* für Jungs. Hast du ein Problem mit Selbstbefriedigung? Heraus mit der Wahrheit, du lächerlicher Schlappschwanz! Donnerstag für Donnerstag kamen erbärmliche Wahrheiten ans Licht, während er, der „dran“ war, vor ihnen stand und die grauenvollsten Fragen beantwortete. Ja! Ich tue es! Ich wichse, wichse, wichse! Ich habe *Angst* vor Frauen! Ich habe Angst vor *euch*! Und ich kaufe meine Hemden bei Rosenberg's statt bei Press! (Du Langweiler, du Bettnässer, du kleiner Scheißer!)... Aber nach der Feuerprobe würde aus der Asche ein besserer Mann hervorgehen, ein Corpsbruder von vollem Schrot und Korn, für die amerikanische *race guerrière*. Und mehr noch... alle liebten es. Wie trostlos die Seifenoper auch immer war, die Hauptrolle in der Show war für *Mich* reserviert.

Seit Mitte der 1960er steht dieser Service, dieser Luxus nun jedermann zur Verfügung, d. h. der Mittelschicht. Geschäftsleute männlichen wie weiblichen Geschlechts, Hausfrauen – jeder, der es sich leisten kann, und inzwischen sind das viele – zahlte \$220 die Woche, um nach Esalen zu kommen und sich selbst zu erfahren und sich selbst zu lockern und ein wenig mit dem Hintern zu wackeln, ganz im Sinne der Methoden von William C. Schutz und Frederick Pearls. [...] Gruppenselbsterfahrungssitzungen, besonders der Schutz-Variante, waren oft stürmische Veranstaltungen. Welche Aggression! Welch' Schluchzen! Tränen! Stöhnen, Hysterie, niederträchtige Anschuldigungen, schockierende Enthüllungen, explodierender Hass zwischen Eheleuten, Schlammschlachten unter der Gürtellinie von zuvor duckmäusigen Mamis und arbeitssüchtigen Papis, verrückte Angriffe im roten Bereich! Nur physische Angriffe waren verboten. Diese Art der Gruppenselbsterfahrung wurde Standard für viele andere Bewegungen wie Scientology, Arica, die Mal Lyman Bewegung, Syanon, Daytop Village und Primal Scream. [...]

Nichteingeweihte fragten sich von solchen Sitzungen hörend meist, was zum Teufel daran anziehend sein soll. Dabei ist die Anziehungskraft ganz einfach zu benennen. Ein Gedanke mag sie zusammenfassend erklären: „Lass uns über *Mich* reden.“ Ganz egal, ob es gelang, in diesen Gruppenselbsterfahrungssitzungen die eigene Persönlichkeit aufzumöbeln, endlich fokussierte man die ganze Aufmerksamkeit und die eigenen Energien auf den faszinierendsten Gegenstand der Welt: *Mich*. Nicht nur das, man hatte live und vor Zuschauern eine Bühne für *Mich*. [...] Man stelle sich vor... *Mein* Leben wird zu einem Drama von universeller Bedeutung... analysiert, wie das von Hamlet, mit der Frage im Hinterkopf, was es für den Rest der Menschheit bedeuten mag...

1975

Sascha Luder, Marcus Günzel,
Gero Wendorff, Sybille Lambrich und Bettina Weichert



Die meisten Leute träumen davon, etwas
Besonderes aus ihrem Leben zu machen.
Sich Gedanken über die Waschmaschine
oder Windeln zu machen – naja, mir
erscheint das nicht sehr besonders...
Sehen Sie, eine Ehe ist angenehm,
aber nicht sehr aufregend...

BOB FOSSE

CATHERINE:
Katharina:
HOW DO YOU FEEL?
Wie fühlst du dich?

PIPPIN:
Pippin:

TRAPPED...
In der Falle...

WHICH ISN'T TOO BAD
Nicht ganz schlecht
FOR A MUSICAL COMEDY.
für ein Musical.

TA DA!
Tata!

Pippin, Fassung 1972

Wir können uns von Dingen,
die selbstzerstörerisch sind,
verführen lassen oder wir können
diesen Einfluss überwinden.

STEPHEN SCHWARTZ

[I]F I'M NEVER
Ungebunden
TIED TO
werde ich
ANYTHING,
niemals
I'LL NEVER BE
frei
FREE.
sein.
Pippin

Das Musical legt nahe, dass Pippin weder
sein Selbstbild verrät, noch Kompromisse
macht, sondern wie Candide zu einer
realistischeren Sicht darauf gelangt, wie man
ein sinnstiftendes Leben gestalten kann.

JOHN B. JONES



165 v. Chr.

Der Zyniker Peregrinus Proteus verbrennt sich auf spektakuläre Weise selbst, um seine Verachtung des Lebens zu beweisen.

744

Bertrada (im Stück *Bertha*), heiratet Pippin den Jüngeren. 747 bringt sie den späteren Karl den Großen zur Welt.

770

Pippin der Bucklige wird als Sohn Karls und seiner ersten Frau Himiltrud geboren.

771

Nach dem Tod seines Bruders wird Karl alleiniger König der Franken. Er bricht mit seiner Mutter. 774 wird er auch König der Langbarden, 800 Kaiser.

781

Karl setzt seine Söhne aus dritter Ehe als Nachfolger ein. Pippin verliert seinen Status als Thronfolger.

783

Karl heiratet in vierter Ehe Fastrada. Bertrada wird neben ihrem Mann beigesetzt.

792

Pippin versucht vergeblich, seinen Vater zu stürzen. Er wird ins Kloster verbannt, wo er 811 stirbt.

814

Karl der Große stirbt als mächtigster Mann Europas. Sein einziger überlebender Sohn Ludwig der Heilige folgt ihm nach. Dessen Söhne teilen das Reich und sorgen so für die Entstehung von Frankreich und Deutschland.

1835/40

Der Franzose Alexis de Tocqueville trifft in *Über die Demokratie in Amerika* überraschend zutreffende Aussagen dazu, wie sich die USA gesellschaftlich entwickeln könnten.

1926

Bertolt Brecht entwickelt das Konzept eines epischen Theaters, das den Zuschauer Missstände erkennen lassen soll.

1927

Bob Fosse wird geboren. Als Kind schwächling und Mobbing ausgesetzt, nimmt ihn sein älterer Bruder mit zum Tanzen.

1932

Antonin Artaud veröffentlicht die Schrift *Das Theater der Grausamkeit*: Das Theatererlebnis soll zu einer einmaligen emotionalen und körperlichen Erfahrung werden.

1941

Fosse singt in Vaudeville-Shows an der Seite leicht bekleideter Damen, erzählt anzügliche Witze und steppt. Die Tänzerinnen machen sich einen Spaß daraus, den 15-jährigen sexuell zu erregen.

1945

Fosse wird eingezogen, doch zum Ende der Grundausbildung ist der Krieg vorbei.

1946

Fosse beginnt seine Karriere als Tänzer am Broadway. Er besucht Kurse des Actor's Studio und bildet sich im modernen Tanz fort.

1948

Stephen Schwartz wird in eine Familie der gehobenen Mittelschicht geboren. Schon als Kleinkind zeigt sich seine besondere Musikalität.

1954

Mit *The Pajama Game* beginnt Fosses Choreographenkarriere. Es folgen u. a. *Damn Yankees* und *A New Girl in Town*. Die Erotik von Fosses Tanzszenen wird kontrovers diskutiert.

1957

Ingmar Bergmans *Das siebente Siegel* kommt in die Kinos. Stephen Schwartz sieht seine ersten Broadwayshows, darunter *West Side Story*, *Gypsy* und *Damn Yankees*.

1959

Fosse findet er mit *Redhead* zu seinem unverkennbaren, vom Vaudeville inspirierten Stil.

1960

Schwartz bekommt ein Stipendium für ein Kinder-Kompositionsstudium.

1963

Marsch auf Washington der Bürgerrechtsbewegung. Schwartz beginnt 15-jährig an der Carnegie Mellon University Dramatic Writing zu studieren. Dort ist der Sohn aus gutem Hause mit der studentischen Subkultur der 1960er konfrontiert. Der buddhistische Mönch Thích Quảng Đức verbrennt sich, um gegen die Unterdrückung von Buddhisten in Südvietnam zu protestieren.

1965

Peter Weiss' Revolutionsstück *Marat/Sade* erlebt in der Inszenierung Peter Brooks einen überragenden Erfolg am Broadway und wird wegweisend für das Theater des folgenden Jahrzehnts. Federico Fellinis *Julia und die Geister* kommt in die Kinos. In Selma kommt es zu Angriffen auf Demonstrierende; der Kongress hebt Wahlbeschränkungen für Afroamerikaner*innen auf. Die USA senden erste Bodentruppen nach Vietnam.

1966

James Goldmans *Der Löwe im Winter* und Kander und Ebbs *Cabaret* werden aufgeführt. Ron Strauss hat die erste Idee zu *Pippin, Pippin*. Fosse erlebt mit *Sweet Charity* einen seiner größten Erfolge.

1967

Pippin, Pippin von Ron Straus und Stephen Schwartz wird im *Scotch'n'Soda Club* der Carnegie Mellon University uraufgeführt. Es ist das letzte kommerziell erfolgreiche Jahr am Broadway. Die Gegend um den Times Square verwahrlost; Theater werden in Pornokinos umgewandelt. Der „Summer of Love“ wird zum Symbol der Hippie-Bewegung.

1968

Ein Produzent zeigt Interesse an einer Weiterentwicklung von *Pippin, Pippin*. Strauss verlässt das Projekt. Paul Simon schreibt das Lied „America“. Es inspiriert Schwartz für die Weiterentwicklung von *Pippin*. Martin Luther King, jr. wird ermordet.

1969

Uraufführung des Tribal Rock-Musicals *Hair*. Roger O. Hirson wird Schwartz' Co-Autor für *Pippin*. Premiere von *We'd Rather Switch*, einer feministischen Burlesque-Show, und der höchst erfolgreichen Nacktrevue zur sexuellen Revolution *Oh, Calcutta!*. Sharon Tate und vier weitere Menschen werden von Anhängern des Gurus Charles Manson brutal ermordet. Die Niederlage im Vietnamkrieg, der bislang 100.000 amerikanische Tote gefordert hat, beginnt sich abzuzeichnen.

1970

Schwartz verlässt die Universität und wird Talentscout für eine Plattenfirma. Stephen Sondheims *Company* und Andrew Lloyd Webbers *Jesus Christ Superstar* werden uraufgeführt. Die New Yorker Hotellerie erlebt einen Rückgang der Übernachtungen um 20%; die Theater am Broadway sind zunehmend leer.

1971

Schwartz feiert einen großen Erfolg mit *Godspell* und schreibt den Text für Leonard Bernsteins *Mass*. Das *Godspell*-Album gewinnt einen Grammy. Stuart Ostrow wird Produzent für *Pippin* und holt Fosse als Regisseur ins Boot. Fosse gewinnt für seine *Cabaret*-Verfilmung einen Oscar. Der Psychologe William C. Schutz publiziert über seine Methode der Gruppenselbsterfahrung.

1972

Ben Veeren wird für *Pippin* gecastet und für ihn die Rolle des Leading Player entwickelt. *Pippin* erlebt kurz nach *Dude* am 23. Oktober seine Broadway-Premiere. Die Produktion wird mit fünf Tony Awards und vier Drama Desk Awards ausgezeichnet.

1973

Ölkrise. *Pippin* mit Fosses Regie und Choreographien scheitert am Londoner Westend. Fosse verliert ein Schiedsverfahren über den Schluss. Schwartz entscheidet sich, eine von vielen Zutaten Fosses gereinigte Version des Stücks zu veröffentlichen.

1974

Deutschsprachige Erstaufführung von *Pippin* in Wien in einer Übersetzung von Robert Gilbert. Grundlage ist die Originalproduktion. Schwartz schreibt die Songs für *The Magic Show*, seinen dritten großen Erfolg. Danach gelingt ihm jahrelang nichts am Broadway. Er überlegt das Komponieren aufzugeben. Fosse erleidet während der parallelen Arbeit an seinem Film *Lenny* und dem Musical *Chicago* einen ersten Herzinfarkt.

1975

Tom Wolfes provokantes Essay „Das Jahrzehnt für ‚Mich‘“ erscheint in der Zeitschrift *New York*. Der Vietnamkrieg endet mit einer Niederlage der USA.

1977

Die *Pippin*-Originalproduktion schließt nach 1.944 Vorstellungen. Eine Neuproduktion tourt bis 1978. New York beginnt mit der Sanierung der Gegend um den Times Square. *I Love My Wife* von Cy Coleman und Michael Stewart über einen scheiternden Partnertausch beendet symbolisch die Epoche der sogenannten „Nudie“-Musicals. *Dancin'* wird nach *Pippin* Fosses größter kommerzieller Erfolg zu Lebzeiten.

1979

Fosses autobiographischer Film *All That Jazz* kommt in die Kinos.

1981

Eine *Pippin*-Produktion mit Ben Veeren als Leading Player und Fosses Choreographien wird gekürzt fürs kanadische Fernsehen aufgenommen.

1987

Tod von Bob Fosse.

1983

Fosses letzter Film *Star 80* verbindet ein letztes Mal thematisch grenzenüberschreitende Sexualität und Ausbeutung, Manipulation und Eifersucht, Gewalt und Showbusiness.

1991

Schwartz arbeitet erstmals an einer Filmmusik für Disney. Zusammen mit Alan Menken entstehen Liedtexte und Musik zu *Pocahontas* (1995), *Der Glöckner von Notre Dame* (1996) und einige Songs für der *Prinz von Ägypten* (1998). Seine Filmmusiken bescheren ihm drei Oscars.

1995

Pippin wird am Theater Pforzheim gezeigt, erstmals in der Übersetzung von Frank Thannhäuser.

1996

Chicago mit Fosses Choreographien wird zum erfolgreichsten Broadway-Revival aller Zeiten.

1998

Pippin wird erstmals mit dem von Mitch Sebastian erfundenen Theo-Finale aufgeführt.

1999

Schwartz adaptiert *Der Glöckner von Notre Dame* in Berlin für die Bühne.

2003

Mit dem überragenden Erfolg von *Wicked* feiert Schwartz sein Comeback am Broadway.

2006

Nach vielen Amateurproduktionen von *Pippin* kommt es zu einer zweiten Touring Production.

2013

Es kommt zum Broadway-Revival von *Pippin*. Leading Player ist erstmals eine Frau; die Neuorchestrierung stammt von Larry Hochman. Das Revival, das im Zirkus spielt, ist ein riesiger Erfolg.

2023

Die Staatsoperette Dresden zeigt *Pippin* in der Fassung von 2013 mit einer erweiterten Orchestrierung von Koen Schoots. Regie und Choreographie liegen bei Simon Eichenberger, die musikalische Leitung bei Peter Christian Feigel.

SYNOPSIS

Pippin – The art of Life

A travelling troupe of artists promises a magic experience for tonight. Their Leading Player invites us to follow them into the distant past. The story to be told is medieval and concerns Charlemagne's first-born son: Pippin – his life and times.

Not wanting to waste his life with ordinary things like books, Pippin leaves college. He is convinced: it is his destiny is to be extraordinary. The Leading Player promises him complete fulfilment and a great and unforgettable finale.

1. War:

At his father's court Pippin finds himself living in the shadow of the most powerful man on earth. His half-brother Ludwig has already proven himself as a successful warrior. Pippin convinces his sceptical father to take let him join the campaign against the Visigoths. However, his dream to find fulfilment as a great warrior collapses.

2. Sex

The Leading Player sings a little song about the necessity to free oneself – especially people with privileged backgrounds. Pippin visits his grandmother Bertha in the country. She tells him to stop brooding and savor the day while he is still young. Following her advice Pippin opens himself to the experience of free love, but the orgy does not bring him fulfilment either.

3. Revolution

Back at the court Pippin realizes with a little help from the Leading Player that his father is a tyrant and oppressing his subjects. He decides to lead a revolt against Charlemagne, and find his fulfilment as a revolutionary. Pippin's stepmother Fastrada seizes the chance to make her son Ludwig heir apparent and tells Pippin where and when his father will pray unarmed. Pippin kills his father and becomes king himself.

4. Politics

King Pippin briefly enjoys being hailed as a progressive reformer. Soon he is confronted with the harsh realities of life: He has abolished the army, now enemy troupes are threatening to invade. Recalling the reforms makes him the enemy of the people. Faced with this impasse, Pippin

regrets killing his father. The Leading Player resurrects Charlemagne for Pippin and asserts him that he is on the right track. Pippin regains hope, and briefly tries to find fulfilment as an artist and as a man of the cloth. Then he collapses altogether.

5. Everyday life

Katharina, a competent but unglamorous widow with an estate and a little son called Theo, picks Pippin out of the gutter. She takes him home, and revives his spirits. However, confronted with the daily routines of country life, he rebels: Extraordinary people do not do the same mundane things every day! Then, unexpectedly, Theo's beloved duck dies. Pippin makes it his business to solace the boy. And, doing that, ends up in Katharina's bed. They celebrate their union with a love song. For a year, Pippin plays his part within the little family. Then he makes a run for it. Katharina is greatly distressed.

6. Finale

Pippin is ready for the great finale that the troupe has prepared for him. They come very close to seducing him to commit a spectacular act of self-immolation for our benefit. At the very last moment, discovering genuine feeling behind the mask of the widow with an estate and a son, he bows out of his dreams of extraordinariness. The two become a couple beyond the world of theatrical costumes and make-up, while Theo starts his search for extraordinariness in his life.

We've got magic to do, just for you

Es ist an uns, Magie zu entfachen – nur für dich

We've got miracle plays to play

Es ist an uns, Mysterienspiele zu spielen,

We've got parts to perform, hearts to warm

Es ist an uns, Rollen zu spielen, Herzen zu erwärmen

Kings and things to take by storm

Könige und andres im Sturm einzunehmen

As we go along our way

Während wir unserem Weg folgen

Pippin

TEXT- UND BILDNACHWEISE

S. 7: Gerome Ragni / James Rado, *Hair*, 1967 / Kevin B. Grubb, *Razzle Dazzle*, New York 1989, S. 161 / S. 8: Paul Simon „America“, 1968 / S. 9: Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism* (Übers.: Gerhard Burmudt), München 1982, S. 11ff. / S. 10: Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique II* (unbekannter Übersetzer), Paris 1992, S. 146 / S. 13: John B. Jones, *Our Musicals, Ourselves*, Lebanon, NH 2003, S. 257, 270, 284 / S. 14: James Goldman, *The Lion in Winter*, New York 2004, S. 23ff / S. 15: Einhard, *Vita Karoli Magni* (Übers.: Evelyn Scherabon Firchow), Stuttgart 1968, S. 37, 39, 43; Fußnoten MSch / S. 18: S. Schwartz zitiert nach Carol de Giere, *Defying Gravity*, Milwaukee 2018, S. 34 / S. 21: B. Fosse in *After Dark*, zitiert nach Grubb 1989, S. 161. / S. Schwartz zitiert nach Elysa Gardner, *Magic to Do*, Lanham 2022, S. 106 / S. 24: Peter Weiss, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspieltruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* (41965), Frankfurt/M. 2018, S. 60ff / S. 25: Grubb 1989 S. 165f / S. Schwartz zitiert nach Kevin Winkler, *Big Deal*, New York 2018, S. 182 / S. 28: Federico Fellini, „Treatment“ (Übers.: Margaret Carroux), in: Ders., *Julia und die Geister*, Zürich 1974, S. 9ff / S. 29: S. Schwartz zitiert nach de Giere 2018 S. 34, 119 / S. 30: Ingmar Bergmann, „Vorwort zum Drehbuch“, in: Ders.: *Das siebente Siegel*, Hamburg 1963 / Jim Hougan, *Decadence*, New York 1975, S. 32, zitiert in Lasch 1982 S. 21 / Goldman 2004 S. 74f / Max Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, Frankfurt/M. 1975, Klappentext / S. 33: Tom Wolfe, „The ‚Me‘ Decade“, *New York Magazine*, 23. August 1976 / S. 36: B. Fosse in *Penthouse*, zitiert nach Grubb 1989 S. 156 / S. 37: S. Schwartz zitiert nach de Giere 2018 S. 90 / Jones 2003 S. 284 / Weitere Übers.: Mark Schachtsiek / Die Handlung, das Essay, die Zeittafel und die Synopsis schrieb Mark Schachtsiek für dieses Programmheft. Das Essay fußt auf den Arbeiten von de Giere, Grubb, Winkler, Gardner sowie Paul R. Laird, *The Musical Theatre of Stephen Schwartz*, Lanham 2014 und dem *Pippin*-Kapitel in Scott Miller, *From Assassins to West Side Story*, Portsmouth 1996. Wir danken den Verlagen Musik und Bühne und Felix Bloch Erben für die Zurverfügungstellung der Fassung von 1972/74 für die Recherche. / Sämtliche Texte folgen ihrer ursprünglichen Rechtschreibung; für dieses Heft entstandene Texte und Übersetzungen der aktuellen amtlichen Rechtschreibung. // Titel: Gero Wendorff (Foto: Esra Rotthoff) / Probenfotos 19. Januar 2023 (Pawel Sosnowski) / S. 18: Privatarchiv Carole und Stephen Schwartz. Wir danken für die Abdruckgenehmigung. / S. 19/20: Fotos Martha Swope © Billy Rose Theatre Division, The New York Public Library for the Performing Arts // Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgleichung um Nachricht gebeten.

Die Staatsoperette dankt ihrem Sponsor für die Unterstützung.



IMPRESSUM

HERAUSGEGEBEN VON DER STAATSOOPERETTE DRESDEN

SPIELZEIT 2022/23

INTENDANTIN KATHRIN KONDAUROW

REDAKTION MARK SCHACHTSIEK

ARTWORK | KONZEPT & FOTOGRAFIE ESRA ROTTHOFF

SATZ ANDREAS GROSSMANN

DRUCK UNION DRUCKEREI DRESDEN GMBH



