

Blondel – Vom Minnesänger zum Musical-Popstar

Patrick Mertens

I. Blondel de Nesle und die Blondelsage

»Poor old Blondel hardly gets a mention in the history books, and if he does, his search for the imprisoned king throughout Europe is dismissed as unreliable legend.«¹ – So führt Textdichter Tim Rice (*1944) das Publikum 1984 in einem kurzen Programmheftbeitrag in sein neuestes Musical *Blondel* ein, das er zusammen mit Komponist Stephen Oliver (1950-1992) im Jahr zuvor verfasst hatte. Rice gibt an, dass er bei der Recherche für die Show kaum historisch gesicherte Informationen über den mittelalterlichen Trouvère gefunden habe, mit dessen Leben sich das Musical befasst.² Entsprechend frei mussten die Autoren in ihrem Bühnenwerk mit der Figur Blondels umgehen.

Tatsächlich ist das historisch gesicherte Wissen über den französischen Trouvère Blondel de Nesle, der Ende des 12. Jahrhunderts lebte, äußerst gering. Sowohl über dessen Herkunft – einige Forscher sehen in ihm den französischen Adligen Johan II. de Nesle, andere ein Mitglied des Niederen Adels oder einen Bürgerlichen – als auch über dessen Lebensumstände ist nichts bekannt.³ Dem Trouvère werden zwischen 23⁴ und 34⁵ Kompositionen zugeschrieben, die bereits zu seinen Lebzeiten eine außerordentlich weite Verbreitung fanden. Dabei wurden Blondels Melodien nicht nur in erstaunlich vielen Handschriften überliefert, sondern auch von seinen Zeitgenossen in hohem Maße rezipiert.⁶

1 Tim Rice: »Tim Rice on Blondel«, in: *Blondel*. Programmheft, Aldwych Theatre 1984, S. 7.

2 Ebd. Ein ähnliches Bild zeichnet auch David Boyle in: David Boyle: *Blondel's Song. The Capture, Imprisonment and Ransom of Richard the Lionheart*, London 2005.

3 Vgl. zu den unterschiedlichen Forschungsmeinungen Hans-Herbert Räkel: Art. »Blondel de Nesle«, in: *MGG*², Personenteil 3, Weimar und Basel 2000, Sp. 117-122 sowie Theodore Karp: Art. »Blondel de Nesle«, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03303> (abgerufen am 14.10.2019).

4 Räkel, Art. »Blondel de Nesle«, Sp. 117.

5 Boyle, *Blondel's Song*, S. xxix.

6 Vgl. Räkel, Art. »Blondel de Nesle«, Sp. 118 sowie Karp, Art. »Blondel de Nesle«.

Auch das Leben des Trouvères wurde – trotz der spärlichen Überlieferungssituation – vielfach verarbeitet.⁷ Zentral bei der Rezeption Blondels ist dabei jedoch nicht dessen musikhistorische Bedeutung, sondern seine in der Blondelsage beschriebene Rolle bei der Befreiung des englischen Königs Richard Löwenherz, der bei seiner Rückkehr vom Dritten Kreuzzug Ende 1192 von Kaiser Heinrich VI. gefangenengenommen wurde. Der Legende nach soll Blondel – angeblich ein enger Freund Richards – von Burg zu Burg gezogen sein, um den König mithilfe eines Liedes, das nur die beiden kannten, zu finden. Schließlich habe der König durch das Fenster seines Gefängnisses Blondels Lied gehört und es vervollständigt. Je nach Fassung war es dann entweder Blondel selbst, der bei der Befreiung des Königs half, oder aber er überbrachte Richards Verbündeten die Information über seinen Aufenthaltsort, die anschließend für dessen Rettung sorgten.

Eine ausführliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Blondelsage liefert David Boyle in seiner Studie *Blondel's Song*, in der er sowohl die historischen Hintergründe als auch den zweifelhaften Wahrheitsgehalt des Stoffes untersucht.⁸ Unabhängig von ihrer historischen Genauigkeit hatte die Sage großen Einfluss auf die Rezeption Blondels – insbesondere in der Kunst. Eine Besonderheit des Blondel-Stoffes ist, dass hier ein mittelalterlicher Trouvère als zentrale Gestalt einer Heldensage fungiert. Die Darstellung einer Figur der Musikgeschichte, die sowohl Musiker als auch Abenteurer und Held war, bot dabei Künstlern verschiedenster Zeiten die unterschiedlichsten Anknüpfungspunkte. Dabei stellt möglicherweise gerade die lückenhafte Überlieferung von Blondels Leben einen Grund für dessen mannigfaltige Rezeption dar.

Von den zahlreichen künstlerischen Bearbeitungen des Blondel-Stoffes sei an dieser Stelle lediglich auf die Opéra comique *Richard Cœur-de-lion* von André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) verwiesen. Die 1784 in Paris uraufgeführte Oper thematisiert die in der Blondelsage beschriebene Befreiung des gefangenen Richard Löwenherz durch den Trouvère. Das oben erwähnte ikonische Duett der beiden findet sich in der Oper an prominenter Stelle in der vierten Szene des zweiten Aktes (»Une fièvre brûlante«). Bezeichnend dabei ist, dass Blondel bei Grétry als ein getreuer Gefolgsmann Richards dargestellt wird, der aus Ergebenheit zu seinem König handelt und keine eigennützigen Ziele verfolgt.

Eine diametral entgegengesetzte Charakterzeichnung des Trouvères findet sich in dem eingangs angeführten Musical *Blondel* von Tim Rice und Stephen Oliver, das den Kern der nachfolgenden Ausführungen bildet. Dabei soll die Frage im Zentrum stehen, warum Rice und Oliver in ihrem Bühnenwerk dem Trouvère einen sich so deutlich von anderen Blondel-Verarbeitungen unterscheidenden Charakter

7 Die frühesten solcher Darstellungen von Blondels Leben finden sich bereits in Handschriften des 13. Jahrhunderts, vgl. Karp, Art. »Blondel de Nesle«.

8 Boyle, *Blondel's Song*.

geben. Denn wie durch die detailliertere Betrachtung einzelner Stellen des Musicals gezeigt wird, benutzen die beiden Autoren die Figur Blondels nicht – wie beispielsweise Grétry – um Werte wie Treue, Ergebenheit und Freundschaft zu thematisieren. Vielmehr gebrauchen Rice und Oliver die Darstellung einer historischen Figur der Musikgeschichte auf der Theaterbühne, um einen Kommentar zur Musik ihrer Gegenwart zu geben und somit insbesondere die Mechanismen der Popmusikindustrie der 1980er-Jahre kritisch zu hinterfragen.

II. Come Back Richard Your Country Needs You

Das Musical *Blondel* ist nicht das erste Stück, in dem Liedtexter und Librettist Tim Rice auf die Figur Blondels zurückgriff. Der Stoff um den mittelalterlichen Trouvère faszinierte Rice schon von Beginn seiner Karriere an. Gerade in England ist die Legende von Blondel äußerst weit verbreitet⁹ und so lernte der Texter, wie er selbst berichtet, die Blondelsage bereits als Fünf- oder Sechsjähriger in der Schule kennen.¹⁰ In seiner Autobiographie spricht Rice von einer »daft obsession with this particular medieval tale.«¹¹

1969 hatte Rice die Idee, zusammen mit seinem damaligen Kompositionspartner Andrew Lloyd Webber, mit dem er unter anderem die Rock-Opern *Jesus Christ Superstar* (1970) und *Evita* (1976) verfasste, ein Musical über die Herrschaft von Richard Löwenherz zu schreiben.¹² Das als Nachfolgestück zu Lloyd Webbers und Rices »pop cantata«¹³ *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968) konzipierte Stück trug den Titel *Come Back Richard Your Country Needs You* und wurde 1969 in der City of London School uraufgeführt.¹⁴

Obwohl das 40-minütige Stück,¹⁵ das im Gegensatz zu den anderen Lloyd Webber/Rice-Werken nicht durchkomponiert ist, sondern im Stil eines Book Musicals einzelne, in sich geschlossene Musiknummern und Sprechtext abwechselt,¹⁶ vom Publikum wohlwollend aufgenommen wurde,¹⁷ fanden keine weiteren Aufführungen statt. Lloyd Webber selbst bezeichnet *Come Back Richard* in seiner Autobiogra-

9 Vgl. Boyle, *Blondel's Song*, S. xxviif.

10 Rice, »Tim Rice on Blondel«, S. 7.

11 Tim Rice: *Oh, What A Circus. The Autobiography 1944-1978*, London 2000, S. 168.

12 Andrew Lloyd Webber: *Unmasked. A Memoir*, New York u.a. 2019, S. 110 sowie Rice, *Oh, What A Circus*, S. 167.

13 So bezeichnet Lloyd Webber das Werk selbst, vgl. Lloyd Webber, *Unmasked*, S. 81.

14 Michael Walsh: *Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit*, Mainz und München 1994, S. 92.

15 Stephen Citron: *Sondheim & Lloyd Webber. The New Musical*, New York 2014, S. 146; Walsh, *Andrew Lloyd Webber*, S. 91f.

16 John Snelson: *Andrew Lloyd Webber*, New Haven und London 2004, S. 7.

17 Rice, *Oh, What A Circus*, S. 167; vgl. auch die Rezensionen bei Walsh, *Andrew Lloyd Webber*, S. 92.

phie als »terrible« sowie als »slapdash sorry stuff« und »opus horribilis«. ¹⁸ Auch Rice äußert sich wenig positiv über das Musical. ¹⁹

Entsprechend sind weder Notenmaterial noch ein Libretto des Werkes greifbar. Lediglich der Titelsong wurde, mit Tim Rice als Sänger, für RCA als Single aufgenommen. ²⁰ Die restlichen Nummern aus *Come Back Richard* wurden verworfen, wobei deren Melodien von Lloyd Webber zum Teil in seinen späteren Musicals mit neuen Liedtexten wiederverwendet wurden. ²¹ Was sich aus dem wenigen Material über *Come Back Richard* jedoch erkennen lässt, ist, dass sich die Handlung des Stücks – insbesondere im Vergleich zum späteren *Blondel*-Musical von Tim Rice – noch klar auf Richard Löwenherz fokussiert und dem Trouvère Blondel nur eine Nebenrolle beigemessen wird. Dies wird bereits durch die Wahl des Titels deutlich.

Wie Stephen Citron in seiner Studie über Andrew Lloyd Webber darlegt, suchte Rice zu jener Zeit nach »people who had short lifes but whose existence changed history«, ²² deren Lebensgeschichte er zu einem Musicallibretto umarbeiten konnte. ²³ Als mögliche Protagonisten waren laut Citron unter anderem John F. Kennedy, Hitler, Robin Hood, Jeanne d'Arc, Jesus und Richard Löwenherz im Gespräch. ²⁴ Dass die Wahl von Rice und Lloyd Webber gerade auf Richard Löwenherz fiel, begründet Citron sowohl mit der Musikkaffinität des Königs, die sich besonders für eine Musiktheateradaption anbiete, sowie durch die zunehmend angespanntere gesellschaftliche und wirtschaftliche Lage in England zur Entstehungszeit des Stücks. ²⁵

Der Bezug auf einen Helden der englischen Geschichte und die Sehnsucht nach der Rückkehr eines wahren englischen Helden, der die Nation aus ihrer gegenwärtigen Krise führen könne, werden besonders in der Refrain-Zeile »Come back, Richard, your country needs you / It's time that you go home« deutlich. Der patriotische Charakter des Songs wird durch einen Blick auf die zweite Strophe noch zusätzlich unterstrichen, in der es heißt:

»Did you forget all the good things about her?
And can you exist any longer without her?
O Richard, I tell you, Richard.

18 Lloyd Webber, *Unmasked*, S. 110f.

19 Rice, *Oh, What A Circus*, S. 167f.

20 Tim Rice and the Webber Group: *Come Back Richard Your Country Needs You*, RCA, 1969.

21 Melodien, die aus *Come Back Richard* entlehnt sind, sind unter anderem »Skimbleshanks« aus *Cats* (1981) oder »King Herod's Song« aus *Jesus Christ Superstar*, vgl. Lloyd Webber, *Unmasked*, S. 111.

22 Citron, *Sondheim und Lloyd Webber*, S. 146.

23 Mit Jesus und Eva Perón wählte Rice für seine beiden nachfolgenden Musicals tatsächlich Personen, die dieser Kategorie zuzuordnen sind.

24 Citron, *Sondheim und Lloyd Webber*, S. 146 sowie S. 193.

25 Vgl. ebd., S. 146.

I couldn't imagine, what's made you forget her.
 For what you have here is a hundred times better.
 O Richard, please listen, Richard.«²⁶

Mit »her« ist Richards britisches Herrschaftsgebiet gemeint, in dem sich der König während seiner zehnjährigen Regentschaft nur insgesamt sechs Monate aufgehalten hat.²⁷ Der Text möchte jedoch nicht primär die historischen Fakten der Herrschaft von Richard I. reflektieren, sondern fasst vielmehr die Stimmung in England Ende der 1960er-Jahre zusammen.

Das Pochen auf nationale Werte und Nationalstolz – insbesondere in Abgrenzung zum restlichen Europa, das Richard während seiner Amtszeit bevorzugte – rekurriert dabei möglicherweise auf die anti-europäische Haltung der britischen Bevölkerung zur Entstehungszeit des Songs, die sich damals unter anderem in der breiten Opposition gegen den 1967 beantragten EWG-Beitritt Großbritanniens manifestierte. Andererseits zeigen sich in der musikalischen Gestaltung der Nummer als heiterem Popsong klare parodistische Elemente, sodass der patriotische Impetus des Textes auf musikalischer Ebene ironisch gebrochen wird und der beschriebene Nationalismus damit wohl auch kritisch hinterfragt werden soll.

Der unverkennbare Gegenwartsbezug des Stücks wird auf sprachlicher Ebene durch ein Charakteristikum Rice'scher Liedtexte, seine humorvollen Anachronismen,²⁸ noch zusätzlich verstärkt. So schreibt Rice für die zentrale Begegnung von Richard Löwenherz und Blondel:

»Sir 'tis I,« cried Blondel.
 ›For you I've travelled far.‹
 ›Rescue me if you can,‹ said the King,
 ›But lay off that guitar.«²⁹

Die Funktion dieses klar anachronistischen Liedtextes ist es, die Distanz zwischen der historischen Figur und dem Publikum der Gegenwart zu überbrücken. Die Idee, über eine in der Vergangenheit verortete Geschichte Reflexionen und Kommentare zur Gegenwart vorzunehmen, ist auch ein entscheidendes Gestaltungsmittel des 15 Jahre später entstandenen *Blondel*-Musicals, das nachfolgend näher beleuchtet wird.

26 Transkription durch den Verfasser anhand von: Rice, *Come Back Richard*. Der vollständige Liedtext wurde bislang nicht publiziert.

27 John Gillingham: *Richard Löwenherz. Eine Biographie*, Düsseldorf 1981, S. 13.

28 Diese finden sich besonders prominent in *Jesus Christ Superstar*, vgl. hierzu auch Olaf Jubin: »Tim Rice: The Pop Star Scenario«, in: Robert Gordon und Olaf Jubin (Hg.): *The Oxford Handbook of the British Musical*, New York 2016, S. 510.

29 Zitiert nach Lloyd Webber, *Unmasked*, S. 111.

III. Entstehungskontext des *Blondel*-Musicals

Nach der Fertigstellung von *Evita* zerbrach die künstlerische Partnerschaft von Lloyd Webber und Rice und jeder der beiden versuchte mit Solo-Projekten an die früheren gemeinsamen Musicalesfolge anzuknüpfen. Während Lloyd Webber nach der Premiere von *Cats* (1981) gerade an der Fertigstellung von *Starlight Express* (1984) arbeitete, fand Rice im Briten Stephen Oliver einen Kompositionspartner, mit dem er den nach *Come Back Richard* verworfenen Blondelstoff wieder aufgreifen und zu einem abendfüllenden Musical verarbeiten konnte. *Blondel* ist dabei das einzige Musical Olivers, der sich sonst vornehmlich auf die Komposition von Opern konzentrierte.³⁰

Das Musical wurde am 12. September 1983 im Theatre Royal in Bath uraufgeführt,³¹ wo es bis zum 24. September lief. Die Produktion wurde anschließend nach Manchester transferiert (ab 27. September),³² bevor sie am 9. November 1983 im Old Vic ihre Londoner Premiere feierte.³³ Die großangelegte Show war gleichzeitig die Wiedereröffnung des traditionsreichen Old Vic-Theaters unter seinem neuen Manager Ed Mirvish. Nach elf Wochen (87 Vorstellungen³⁴) wurde das Musical schließlich ins Londoner West End, ins Aldwych Theatre, verlegt,³⁵ wo es vom 21. Januar 1984³⁶ bis 22. September 1984 lief (278 Vorstellungen).³⁷

Trotz seiner acht-monatigen Laufzeit war *Blondel* auf Grund der mehrfachen Theaterwechsel und der damit verbundenen hohen Umzugskosten ein finanzieller Misserfolg.³⁸ In einem Artikel in *The Stage* vom 16. August 1984 heißt es, dass die Investoren 300.000 Pfund, Produzent Cameron Mackintosh und Tim Rice zusammen 100.000 Pfund Verlust mit der Show gemacht hätten.³⁹ *Blondel* wurde in der Folge nie am Broadway produziert.

30 Vgl. hierzu auch das Werkverzeichnis bei Matthew Rye: Art. »Stephen Oliver«, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46021> (abgerufen am 15.10.2019).

31 Stephen Oliver und Tim Rice: *Blondel. Original Cast Album* [Booklet], Stage Door Records 9050, 2017, S. 3 sowie [o. A.]: »Production News«, in: *The Stage and Television Today*, 18.08.1983. John Stewart gibt den 08. September 1983 als Premierendatum an. Möglicherweise sind damit Preview-Vorstellungen gemeint. Vgl. John Stewart: *Broadway Musicals, 1943-2004*, Jefferson und London 2006, S. 985.

32 [o. A.], »Production News«.

33 Vgl. Walsh, *Andrew Lloyd Webber*, S. 373; Preview-Aufführungen im Old Vic seit dem 2. November 1983.

34 Letzte Vorstellung am 14. Januar 1984.

35 Walsh, *Andrew Lloyd Webber*, S. 373.

36 [o. A.]: *Blondel*. Programmheft, Aldwych Theatre 1984, S. 5.

37 [o. A.]: »Blondel loses £400.000«, in: *The Stage and Television Today*, 16.08.1984.

38 Wie Michael Walsh ausführt, wurde der Gewinn von 70.000-80.000 Pfund, den *Blondel* im Old Vic einspielte, nahezu vollständig durch die hohen Kosten des Produktionstransfers aufgebraucht, vgl. Walsh, *Andrew Lloyd Webber*, S. 374.

39 [o. A.], »Blondel loses £400.000«.

Im Gegensatz zur Bühnenfassung fand das 1983 bei MCA Records erschienene Original Cast Album von *Blondel* eine deutlich weitere Verbreitung.⁴⁰ Der Song »The Least Of My Troubles« wurde dabei sogar als Single samt zugehörigem Musikvideo ausgekoppelt (MCA 851, B-Seite »Running Back For More«, ebenfalls ein Song aus *Blondel*). Auf der Theaterbühne konnte *Blondel* jedoch weniger stark Fuß fassen, wobei das Stück gerade im Amateur-Bereich durchaus gelegentlich zur Aufführung gebracht wird.⁴¹ Rice hat die Show zwar mehrfach für Revival-Produktionen umgearbeitet – unter anderem zu einer Neufassung mit dem Titel *Lute!*⁴² – doch auch diese konnten sich nicht durchsetzen.

Dabei unterscheiden sich die überarbeiteten Fassungen zum Teil deutlich von der Originalproduktion. So enthielt beispielsweise das Londoner Revival der Show im Jahr 2017 mit »Laundry Lament«, »Call It A Draw«, »Nil Desperandum«, »Aim For The Heart«, »(I Am) Duke Of Austria« sowie »Fiona & The Duke« gleich sechs neue Nummern,⁴³ die Tim Rice zusammen mit Komponist Mathew Pritchard für das 2006-Revival des Musicals verfasst hatte.⁴⁴ Solche überarbeiteten Neufassungen sind im Musicalbereich keine Seltenheit und ermöglichen es den Autoren, ihre Werke an den jeweiligen Zeitgeschmack und das Publikum der Gegenwart anzupassen. Dass dies gerade bei einem Musical wie *Blondel* besonders notwendig ist, liegt sicherlich auch in der starken Zeitgebundenheit der Originalproduktion begründet.

Denn auch wenn Tim Rice in seiner Programmheft-Einführung behauptet, »Blondel's era rather than the character of Blondel himself is what initially attracted me to his legend«,⁴⁵ so ist Rice doch keinesfalls an einer historisch getreuen Wiedergabe der Handlungszeit (dem späten 12. Jahrhundert) interessiert. Er und Oliver versuchen vielmehr die Parallelen zwischen der mittelalterlichen Geschichte und der eigenen Gegenwart aufzuzeigen, was bereits der Untertitel der Show »A Musical for the 80's – the 1180's«⁴⁶ unterstreicht. Dabei werden die 1180er-Jahre

40 Die ungebrochene Beliebtheit des Albums zeigt sich nicht zuletzt daran, dass 2017 eine Neuauflage auf den Markt gebracht wurde, vgl. Oliver und Rice, *Blondel. Original Cast Album*.

41 Vgl. Oliver und Rice, *Blondel. Original Cast Album* [Booklet], S. 3.

42 Premiere am 27. Februar 2012 an der University of Texas in El Paso; vgl. Adam Hetrick: »Tim Rice-Stephen Olivier Musical *Blondel* Re-Tuned As *Lute!* for TX World Premiere«, in: *Playbill*, 20.12.2011, <https://www.playbill.com/article/tim-rice-stephen-olivier-musical-blondel-re-tuned-as-lute-for-tx-world-premiere-com-185778> (abgerufen am 25.08.2019).

43 [o. A.]: *Blondel*. Programmheft des London-Revivals 2017 (Union Theatre, 21.06.-15.07.).

44 Hetrick, »Tim Rice-Stephen Olivier Musical *Blondel* Re-Tuned As *Lute!*«.

45 Rice, »Tim Rice on *Blondel*«, S. 7.

46 Dieser findet sich sowohl im Klavierauszug (Stephen Oliver und Tim Rice: *Blondel. A Musical for the 80's – the 1180's. Vocal Score* (arr. von Peter Washtell), London 1985), als auch im Programmheft.

bis auf ein paar eingestreute historische Fakten kaum thematisiert.⁴⁷ Das mittelalterliche Setting dient den Autoren stattdessen als Folie, um die eigene Gegenwart zu reflektieren. Rice und Oliver greifen damit auf einen typischen (und gerade im Musiktheater weitverbreiteten) Modus der Mittelalterrezeption zurück, den Annette Kreutziger-Herr als »produktive, d.h. schöpferische Mittelalterrezeption« bezeichnet.⁴⁸

Auch die Musik des Musicals ist keineswegs »mittelalterlich«, sondern bis auf wenige Allusionen älterer Musik (wie ein psalmodisch deklamierendes Mönchsensemble, das als Erzähler fungiert)⁴⁹ an der Popmusik der 1980er-Jahre orientiert. Gleiches gilt für die optische Gestaltung der Erstproduktion, in der Versatzstücke eines pseudo-mittelalterlichen Designs deutlich von zeitgenössischen Elementen überlagert wurden. Dies zeigt sich besonders an den Kostümen, die vielfach an Popstars der 1970er- und 1980er-Jahre erinnern und keinerlei Wert auf historische Korrektheit legen.⁵⁰

Ein herausstechendes Beispiel für den Gegenwartsbezug des Stoffes ist die Charakterzeichnung von Richard Löwenherz, der in seinen Nummern immer wieder auf Rhetorik und Vokabular zurückgreift, das in der damaligen Zeit mit der britischen Premierministerin Margaret Thatcher assoziiert wurde.⁵¹ Der Vergleich von Thatcher und dem in den Kreuzzug ziehenden Richard Löwenherz wird besonders durch den Liedtext von »The Ministry of Feudal Affairs« (Nr. 5) deutlich,⁵² bei dem die Anfangsbuchstaben der einzelnen Textverse ein Akrostichon mit dem Namen »Margaret Thatcher« bilden.⁵³

Vergleicht man die Rollenanlage von Richard Löwenherz in *Blondel* mit der in *Come Back Richard*, so stellt man fest, dass aus Englands Retter in *Come Back Richard*, der die Nation zu neuer Größe führen soll, in *Blondel* ein mit strenger Hand

47 Ein Beispiel hierfür ist der Anfang der Nummer »Lionheart« (Nr. 7), in der es heißt: »On the 11th of December 1189 – who said this piece wasn't educational – the King was at last ready to go« (Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 81).

48 Annette Kreutziger-Herr: *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln u.a. 2003, S. 208.

49 So z.B. in der »Introduction« (Nr. 1; vgl. Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 1-9). Vgl. zum mal mehr, mal weniger historisierenden Klangkolorit von Mönchs- und Nonnenschören auf den Opernbühnen des 19. Jahrhunderts auch den Beitrag von Barbara Eichner in diesem Band.

50 Vgl. hierzu bspw. die Fotos der Erstinszenierung bei Oliver und Rice, *Blondel. Original Cast Album* [Booklet], S. 6f.

51 Insbesondere ist hier Richards Aussage »Think of the nation as a grocery store« zu nennen, vgl. Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 62, Ziffer 53.

52 Alle Nummern sowie Taktangaben folgen der in der Bibliographie angeführten Edition des Klavierauszugs.

53 Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 61-64, ab Ziffer 52. Vgl. hierzu auch Jubin, »Tim Rice: The Pop Star Scenario«, S. 516.

regierender Herrscher wurde, dessen Interesse mehr internationalen als nationalen Angelegenheiten gilt – die Parallelen zum Falklandkrieg von 1982 sind unübersehbar und werden durch eine im Verlauf des Stücks an Richard gerichtete Kritik zusätzlich unterstrichen:

»Are you all mad?
Don't you know, what you're doing?
Wasting millions of crowns
Fighting a war in some far-off place no-one's ever heard of.
What about us in England?
Don't your people here matter any more?«⁵⁴

Der Blondel-Stoff wurde von Rice also an die politischen Gegebenheiten der 1980er-Jahre angepasst und die Figur Richards entsprechend umgedeutet.

Blondel selbst hingegen wird innerhalb des Musicals, wie die nachfolgenden Detailbetrachtungen einiger Nummern der Show zeigen, als prototypischer Popstar der 1980er-Jahre gezeichnet. Dies wird bereits im Eröffnungsschor des Werks (»Introduction«, Nr. 1) deutlich. Rice und Oliver benutzen hier, wie auch im weiteren Verlauf der Show, einen vierstimmigen a-capella-Mönchschor, der die Handlung – ganz im Sinne eines epischen Erzählers – kommentiert und dabei regelmäßig die »vierte Wand« durchbricht. Über Blondel erklären die Mönche in der Introduction: »No one in King Richard's court appreciated Blondel / He however knew he'd write [...] a million selling rondel.«⁵⁵ Der Anachronismus an dieser Stelle sowie die sprachliche Nähe zum »million selling record« der Popmusikindustrie sind offensichtlich. Blondel fungiert für Tim Rice als Musik-Superstar des Mittelalters. Entsprechend ermöglicht es Rice die Figur des Trouvères im Verlauf des Musicals, den Superstarkult in der (Pop)Musikindustrie der 1980er-Jahre zu persiflieren und kritisch zu kommentieren.

Die Beschäftigung mit dem Phänomen des Superstars ist dabei ein zentraler Aspekt von Rices gesamtem Schaffen – Olaf Jubin benennt dies in seiner Studie über Tim Rice treffend als »Pop Star Scenario«.⁵⁶ Rice selbst erklärt in seiner Autobiographie, er habe bis heute eine »irresistible fascination with pop stars.«⁵⁷ Bei *Jesus Christ Superstar*, in dem Rice den in den 1960er-Jahren aufkommenden Superstarkult auf Jesus als religiösen Superstar überträgt, findet sich der Begriff des Superstars sogar im Titel. Aber auch in Rices Folgewerken, wie *Evita* oder *Chess*

54 Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 68f., ab Ziffer 59.

55 Ebd., S. 6f., vor Ziffer 2 (T. 48–59). Eine ähnliche Stelle findet sich in »Lionheart« (Nr. 6), wenn die Mönche den vorangegangenen Song mit den Worten kommentieren »They thought it was great – us, we feel it's not much better than the average B-side«, vgl. Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 81, vor Ziffer 70.

56 Jubin, »Tim Rice: The Pop Star Scenario«, S. 517.

57 Rice, *Oh, What A Circus*, S. 298.

(1984), werden internationale Superstars aus dem Bereich der Politik respektive des Sports dargestellt.⁵⁸

Da mit Blondel jedoch erstmals eine Künstlerfigur im Mittelpunkt eines seiner Musicals stand, konnte Rice in der Show nun auch seine eigenen Erfahrungen als Superstar der Musikwelt, der er nach seinen Erfolgen mit Andrew Lloyd Webber war, in einem seiner Werke reflektieren. Bezeichnenderweise wählte auch Andrew Lloyd Webber wenige Jahre später mit dem *Phantom der Oper* (1986) einen Stoff, bei dem eine Künstlerfigur im Zentrum steht. Während Rice jedoch den Aufstieg eines Superstars zeigt, beschreibt Lloyd Webber einen Komponisten, der von der Welt isoliert ist und dessen Musik zu eigenwillig ist, um von den Kritikern akzeptiert zu werden. Ein Blick in die Autobiographien der beiden Autoren zeigt, dass sich diese verschiedenen Künstlervorstellungen durchaus mit dem Selbstbild von Lloyd Webber und Rice in Verbindung bringen lassen. Gerade Rice hatte zu Beginn seiner Karriere in der Musikindustrie nicht den Wunsch Musical-Texter zu werden, sondern wollte ein Popstar sein.⁵⁹

Der Superstar-Gedanke und Rices eigene Erfahrungen als Musiker finden sich an vielen Stellen innerhalb des *Blondel*-Musicals wieder, was Michael Walsh dazu veranlasst hat, das Stück als »autobiographische Show« von Rice zu werten.⁶⁰ Dabei reiht sich Rice durch die Wahl eines Musikers als Hauptfigur zugleich in die lange Tradition von Künstlerdramen bzw. Künstleropern ein. Wie in den nachfolgenden Detailbetrachtungen der Nummern 2 bis 4 gezeigt wird, geht es Rice in *Blondel* jedoch weniger darum persönliche Erlebnisse einzufangen. Vielmehr nutzen Rice und Oliver die Figur Blondels als Projektionsfläche, um die Funktionsweisen der Popmusikindustrie der 1980er und des Popmusikmarktes im Allgemeinen zu beleuchten.

IV. Detailbetrachtungen der Nummern 2 bis 4

Bereits in der ersten Szene nach der »Introduction« werden verschiedenste Topoi von Künstlerdarstellungen auf der Bühne aufgegriffen und persifliert. So wird in der Nummer »The Creative Process«,⁶¹ die im Klavierauszug »All I Need are Words« (Nr. 2) betitelt ist, der hinreichend bekannte Topos des Künstlers bei der Arbeit dargestellt: Die Regieanweisung für Blondel lautet an dieser Stelle: »working out a tune

58 Vgl. Jubin, »Tim Rice: The Pop Star Scenario«, S. 518.

59 Ebd., S. 517f.

60 Walsh, *Andrew Lloyd Webber*, S. 373.

61 Die Benennung der einzelnen Nummern in *Blondel* differiert je nach Quelle. Während sich der Titel »The Creative Process« nicht im Klavierauszug findet, wird die Nummer auf dem Original Cast Album so bezeichnet (vgl. Oliver und Rice, *Blondel. Original Cast Album* [Booklet], S. 10).

on his lute.«⁶² Aus einem einfachen Gitarrenmotiv (T. 1ff.) entwickelt Blondel nach und nach seine Komposition, während er gleichzeitig im Text seinen Schaffensprozess mit Phrasen wie »All I need are words« (T. 5f.) reflektiert.

Dabei beabsichtigt Rice mit seinen Liedtexten, wie bereits betont, keineswegs eine historisch korrekte und realistische Darstellung des Trouvère-Lebens und deren künstlerischen Schaffensprozesses. Verse wie »Here and there a rhyme, 4/4 time« (T. 8f.) oder »As I hum and strum, notes should come« (T. 15f.) verweisen vielmehr auf die künstlerischen Vorgänge innerhalb der Popmusik der 1980er-Jahre. Blondel wird als aufstrebender Popstar des 12. Jahrhunderts gezeichnet, dessen Arbeitsprozess sich nicht von dem der Popkünstler der Gegenwart unterscheidet.

Dieser Gegenwartsbezug wird im weiteren Verlauf der Nummer »All I Need are Words« noch stärker herausgearbeitet. Wie der Zuschauer hier erfährt, besteht Blondels zentrales Problem gegenwärtig darin, dass er mit seinen bisherigen Werken in finanzieller Hinsicht wenig erfolgreich war. Seine Freundin Fiona drängt den Musiker daraufhin, kommerzieller zu arbeiten, um ihren Lebensunterhalt zu sichern.⁶³

Die Komposition, mit der Blondel den künstlerischen wie finanziellen Durchbruch schaffen möchte, ist »I'm a Monarchist«, die er aus den in »The Creative Process« exponierten Motivbausteinen heraus entwickelt. Wie der Mönchschor in der »Introduction« dem Zuschauer bereits erklärt hatte, beabsichtigt Blondel, dieses Lied, in dem die Herrschaft von Richard I. verherrlicht wird, dem König zu widmen:

»He [=Blondel] would write a song about the king to wish him luck,
Telling him what a wonderful ruler he was, buttering him up generally,
Which the king was bound to like.«⁶⁴

Und fände das Lied dann Gefallen beim König, so würde der Song, wie die Mönche es ausdrücken, »certainly get played«.⁶⁵ Das Vokabular, das hier gebraucht wird, weckt deutliche Assoziationen zum Schallplatten- bzw. Radio-Markt der 1980er-Jahre, wodurch Rice erneut einen Kommentar zur Musikindustrie der Gegenwart liefert.

Zugleich zeigt diese Stelle, dass Blondel in der Musicalfassung deutlich andere Charakterzüge als in der Blondelsage oder der Grétry-Oper besitzt. Statt einen ergebenen Diener des Königs darzustellen, zeichnet Rice Blondel als einen freien

62 Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 10 (Nr. 2, T. 1f.).

63 Vgl. hierzu den Liedtext von Nr. 2 (ab Ziffer 5) sowie Nr. 4 (ab Ziffer 18). Vor einer ähnlichen Situation stand auch Tim Rice zu Beginn seiner Karriere, als er sich zwischen seinem festen Job bei EMI und einer Laufbahn als freier Künstler, der zusammen mit Andrew Lloyd Webber Musicals schreibt, entscheiden musste.

64 Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, S. 7, nach Ziffer 2 (T. 62).

65 Ebd., T. 63.

Künstler, der durch Widmungs- und Sujet-Politik gezielt einen Absatzmarkt für seine Werke schaffen möchte. Dies kann durchaus als ironischer Kommentar auf diese aus der Musikgeschichte zu genüge bekannte Praxis gelesen werden, die hier klar als Werbestrategie benannt wird.

Blondels Komposition »I'm a Monarchist« (Nr. 3) schließt sich unmittelbar an den künstlerischen Schaffensprozess von »All I Need are Words« an. Die Musik des Trouvères enthält dabei keinerlei historische Anleihen, sondern spiegelt vielmehr die aktuelle Popmusik der 1980er-Jahre wider. Wie in dem der Nummer vorangehenden Sprechtext erklärt wird, setzt Blondel in »I'm a Monarchist« zum ersten Mal in einer seiner Kompositionen Background-Sängerinnen, die sog. Blondettes, ein, um sich hierdurch an den Zeitgeschmack der 1980er anzupassen. Die anachronistische Ironie ist offenkundig. Auch dass innerhalb des Songs an zentraler Stelle (am Ende der Bridge, T. 48f.) auf »Corgis« Bezug genommen wird, lässt sich nur über die Verknüpfung dieser Hunderasse mit der britischen Monarchin Elizabeth II. erklären und stellt somit einen weiteren Gegenwartsbezug dar.

Die kompositorische Anlage der Nummer ist, Blondels Intention entsprechend (»It's commercial«⁶⁶), ein für den Massenmarkt konzipierter Pop-Hit, der mit seiner AABA'-Struktur einem typischen Popmusik-Formschema folgt. Auf einen ersten, elftaktigen Abschnitt A (T. 2-13) folgt – nach einem kurzen musikalischen Echo durch die Blondettes (T. 13-14) – eine Wiederholung des A-Teils mit veränderter Begleitung (T. 15-26). Beide A-Teile zerfallen dabei in zwei Unterabschnitte (T. 2-6 bzw. T. 15-19 sowie T. 7-13 bzw. 20-26), die unterschiedlich lang sind. Während der erste Unterabschnitt, der auf der Dominante D-Dur endet, aus fünf Takten besteht, ist der zweite, auf der Tonika G-Dur schließende Unterabschnitt auf sechs Takte gedehnt. Diese ungleich langen Phrasenhälften verdeutlichen, dass es sich bei »I'm a Monarchist« – trotz der vorgegebenen Intention und der standardisierten AABA'-Form – keinesfalls um eine schematisch oder simpel strukturierte Nummer handelt.

Auch auf metrischer Ebene spielt Oliver mit den Hörerwartungen und changiert in den A-Abschnitten zwischen Dreier- und Zweier-Takt (3/2- gegen 4/4-Takt), wodurch das Metrum der Nummer bewusst verschleiert wird. Nach einem kontrastierenden Mittelteil (T. 32-49, Bridge), der sich aus zwei achttaktigen Phrasen ohne Taktartwechsel (durchweg 4/4-Takt) zusammensetzt und damit deutlich regelmäßiger als der Anfang gebaut ist, folgt eine veränderte Wiederholung des A-Abschnitts (T. 50-61). In diesem A'-Teil rückt Oliver die zweite Phrasenhälfte um einen Ganzton nach oben und lässt den Song mit einer kurzen Coda (T. 61-69) in A-Dur ausklingen.

Rice und Oliver greifen in »I'm a Monarchist« auf ein Prinzip zurück, das sich auch in vielen der von Rice und Lloyd Webber verfassten Kompositionen findet:

66 Ebd., S. 16, nach Ziffer 10 (T. 93f.)

Musikalisch komplexe Stücke, oft mit irregulären Metren, werden in einem scheinbar einfachen Gewand präsentiert, um damit den Gegensatz von Kunstwerk und verkaufbarem Marktprodukt zu überbrücken. Es ist dabei äußerst bezeichnend, dass es gerade die Nummer »I'm a Monarchist« ist, die Blondel im zweiten Akt des Musicals zu einem europäischen Superstar machen wird. Der Konflikt, Musik zu schreiben, die einerseits die eigenen künstlerischen Vorstellungen transportiert und sich gleichzeitig gut verkauft, wird innerhalb des *Blondel*-Musicals auch auf textlicher Ebene explizit thematisiert. Insbesondere die sich an die Songdarbietung von »I'm a Monarchist« anschließende Reflexion über Blondels Kunst, die den Titel »Artists are Tragic and Sensitive Souls« trägt (Nr. 4), bedient dabei zahlreiche Klischees von Künstlerdarstellungen.

Rice recurriert innerhalb der Nummer zum einen auf die romantische Idee des Geniekünstlers, der losgelöst von allen ökonomischen Zwängen »autonome« Kunst produzieren kann. Auch Blondel wünscht sich bei Rice, ein solcher Künstler zu sein. Doch er erkennt gleichzeitig, dass die wirtschaftliche Rückkopplung von Musikproduktion nicht zu negieren ist und er, um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, darauf angewiesen ist, Musik zu machen, die auch konsumiert wird. Verse wie »Artists are tragic and sensitive souls / The joy of creation is only a rumor« (T. 67-70), »I wouldn't change what I'm destined to be« (T. 75f.), »My songs are my children, an extension of me« (T. 79f.) oder auch »I've poured my heart into suite after suite« (T. 91f.) persiflieren die Idee eines romantischen Geniekünstlers, der dem Grundsatz »l'art pour l'art« entsprechend, Kunst um der Kunst willen macht. Das damit eng verknüpfte Bild des brotlosen Künstlers kommt darüber hinaus in Aussagen wie »Artists have always had a bad deal / The greatest among them have all been rejected« (T. 99-102) oder »I'm paying my dues, and expecting to suffer« (T. 109f.) deutlich zum Ausdruck.

Mit der »Suite« (T. 92) integriert Rice zudem eine weitere Ebene anachronistischer Verweise in seinen Text, die sich weder auf die Handlungs- noch die Entstehungszeit des Musicals beziehen, sondern auf die Zeit dazwischen. Neben der »Suite« erwähnt Rice innerhalb der Nummer auch »ballads, calypsos, fugues and cantatas« (T. 93f.). Durch die bewusste Mischung verschiedener musikalischer Formen aus unterschiedlichen Zeiten – sowohl (bei aller Problematik einer solchen Kategorisierung) aus dem »klassischen« als auch aus dem »populären« Bereich – will Rice möglicherweise zeigen, dass sich die im Liedtext getroffenen Aussagen über Kunst keineswegs auf eine bestimmte Epoche beziehen, sondern zeitlos sind.

In einer zweiten Schicht des Liedtextes beleuchtet Rice eine dem »l'art pour l'art«-Prinzip entgegengesetzte Kunstsphäre: In Versen wie »Striving to reach near impossible goals, / Largely ignored by the average consumer« (T. 71-74), »But will any [=Song] sell? Well, we don't think one'll« (T. 81f.) sowie »Maybe the title dis-

couraged investors«⁶⁷ wird Blondel eindeutig als kommerzieller Marktakteur präsentiert. An diesen Stellen ist der Gebrauch von Vokabular aus dem ökonomischen Bereich besonders auffällig, der klare Assoziationen mit der Popmusikindustrie der Gegenwart weckt.

Schließlich hat Rice innerhalb des Liedtextes auch mehrere explizite Verweise auf die Musikszene der 1960er- und 1970er-Jahre eingearbeitet. Bereits der Titel der vorangegangenen Nummer »All I Need are Words« erinnert an die Beatles-Single *All You Need Is Love* (1967). Blondels Song »I'm A Monarchist« weist wiederum textliche Parallelen zu *Anarchy in the U.K.* (1976) der Sex Pistols auf, der mit den Worten »I am an Antichrist / I am an anarchist« beginnt. Musikalisch lassen sich allerdings (bis auf den durchgehenden Achtel-Beat beider Nummern) kaum Parallelen feststellen. Auch in »Artists are Tragic and Sensitive Souls« selbst finden sich zahlreiche Anspielungen auf die Musik der Zeit kurz vor der Entstehung des Musicals. So verweist die Phrase »I nearly hit big with ›Send in the Jesters‹«⁶⁸ auf Stephen Sondheims Hit »Send in the Clowns« aus dem Musical *A Little Night Music* (1973), während Blondels »Hadrian Opera ›The Wall‹«⁶⁹ auf das Konzeptalbum *The Wall* (1979) von Pink Floyd anspielt. Solche versteckten Referenzen (insbesondere auf Popsongs) sind ein Charakteristikum Rice'scher Liedtexte.⁷⁰

Bezeichnend ist, dass es sich bei den genannten Stücken um Werke handelt, die sich trotz ihres internationalen Erfolgs in ihrer künstlerischen Qualität von der breiten Musikmasse absetzen. Rice wählte bei seinen Anspielungen also Werke, bei denen die Synthese aus Kunstwerk und Marktprodukt funktioniert hat. Gleichzeitig wird durch das Rekurren auf gerade solche Stücke unterstrichen, dass auch künstlerisch avancierte Werke auf dem Musikmarkt gehandelt werden und sich dessen Funktionsweisen unterwerfen müssen, wenn sie finanziellen Gewinn generieren wollen.

Innerhalb der Nummer »Artists are Tragic and Sensitive Souls« dekonstruiert Tim Rice letztendlich das Bild eines brotlosen romantischen Geniekünstlers und setzt an seine Stelle einen kommerziellen Popstar, der mit Hilfe der Popmusikindustrie Konsumgüter für einen Massenmarkt produziert. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, dass sich die reale Kunstproduktion zwischen diesen beiden Extremen abspielt. Das Paradoxe der, trotz des oberflächlichen Humors, tiefgründigen Kunstreflexion in »Artists are Tragic and Sensitive Souls« liegt in der Tatsache,

67 Der Liedtext unterscheidet sich an dieser Stelle im Original Cast Album und im Klavierauszug. Im Klavierauszug erscheint dieser Vers bereits in Nr. 2, T. 40f.

68 Während im Original Cast Album dieser (und der folgende) Verweis in »Artists are Tragic and Sensitive Souls« erscheinen, findet sich die Stelle im Klavierauszug bereits in Nr. 2, T. 36f.

69 Oliver und Rice, *Blondel. Vocal Score*, Nr. 2, T. 38f.

70 So Tim Rice in einem Interview mit Bezug auf *Aladdin* (1992), vgl. Tim Rice: »Sir Tim Rice/Full Q&A/Oxford Union«, in: *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=U6AzUByyIgM> (abgerufen am 19.08.2019), 44:09–44:54.

dass das Gesamte vor der Folie der mittelalterlichen Trouvères stattfindet, auf die sich die Prinzipien der modernen Musikindustrie und des Musikmarktes eigentlich nicht anwenden lassen.

V. Schlussbemerkungen

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die historische Figur des Trouvères Blondel de Nesle im Musical *Blondel* als Schablone herangezogen wird, um auf der Musiktheaterbühne Aussagen über die Popkünstler und den Popmusikmarkt der Gegenwart zu treffen. In vielen Inszenierungen wird der Gegenwartsbezug des Stoffes nicht zuletzt dadurch unterstrichen, dass Blondel statt einer Laute direkt eine Gitarre in die Hand gegeben wird.⁷¹ In *Blondel* setzt Tim Rice – statt einen Pseudo-Historismus oder eine *couleur historique* zu verwenden, wie man sie bei Werken mit solch einem Sujet durchaus erwarten könnte – auf eine radikale Aktualisierung des Stoffes, die auch Stephen Oliver in seinem popmusikalisch beeinflussten Kompositionsstil übernimmt.

Der Vergleich mit *Come Back Richard* hat verdeutlicht, wie Rice die Blondel-Sage in unterschiedlichen Zeiten auf verschiedene, teils entgegengesetzte Arten ausdeutet und sie damit an die jeweiligen gesellschaftlichen Gegebenheiten anpasst. Durch diese Aktualisierung ermöglicht Rice zwar dem Publikum der 1980er-Jahre einen besseren Zugang zu dem Stoff, die hierdurch entstandene Zeitgebundenheit der Show kann aber bei Neuproduktionen und Revivals zu Verständnisproblemen führen – man denke nur an die Anspielungen auf Margaret Thatcher oder den Falklandkrieg. Um solchen Problemen entgegenzuwirken, werden permanent weitere Aktualisierungen notwendig, wie sie Rice beispielsweise für die Londoner Produktion 2006 vorgenommen hat.

Neben dem offensichtlichen Gegenwartsbezug thematisieren Rice und Oliver in ihrem Musical jedoch auch die deutlich weniger zeitgebundene Frage nach ›autonomer‹ und ›kommerzieller‹ Kunst. Blondel wird als Künstler gezeichnet, der mit seinem Werk einerseits seinen eigenen künstlerischen Idealen treu bleiben möchte und gleichzeitig seine Kompositionen gewinnbringend auf dem Musikmarkt platzieren will. Dieser Gegensatz lässt sich dabei auch auf Tim Rice als Autor und das Genre des Musicals im Allgemeinen übertragen. Im Musical *Blondel* wird also eine Figur der Musikgeschichte auf der Theaterbühne sowohl als Folie zur Reflexion über die eigene Zeit und die gegenwärtige Kunst als auch über die eigene Kunstproduktion der Autoren genutzt. Die Blondel-Sage wird hierfür ganz im Sinne einer »schöpferischen Mittelalterrezeption« aus ihrer zeitlichen Verortung Ende des 12.

71 So auch in der Revival-Produktion in London 2017.

Jahrhunderts herausgelöst und thematisiert – wie der Untertitel des Musicals so treffend zusammenfasst – stärker die 1980er-Jahre als die 1180er-Jahre.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- [o. A.]: *Blondel*. Programmheft des London-Revivals 2017 (Union Theatre, 21.06.-15.07.).
- [o. A.]: »Blondel loses £400.000«, in: *The Stage and Television Today*, 16.08.1984.
- [o. A.]: »Production News«, in: *The Stage and Television Today*, 18.08.1983.
- Adam Hetrick: »Tim Rice-Stephen Olivier Musical *Blondel* Re-Tuned As *Lute!* for TX World Premiere«, in: *Playbill*, 20.12.2011, <https://www.playbill.com/article/tim-rice-stephen-olivier-musical-blondel-re-tuned-as-lute-for-tx-world-premiere-com-185778> (abgerufen am 25.08.2019).
- Andrew Lloyd Webber: *Unmasked. A Memoir*, New York u.a. 2019.
- Stephen Oliver und Tim Rice: *Blondel. A Musical for the 80's – the 1180's. Vocal Score* (arr. von Peter Washtell), London 1985.
- Stephen Oliver und Tim Rice: *Blondel. Original Cast Album* [Booklet], Stage Door Records 9050, 2017.
- Tim Rice: »Sir Tim Rice/Full Q&A/Oxford Union«, in: *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=U6AzUByyIgM> (abgerufen am 19.08.2019).
- Tim Rice: *Oh, What A Circus. The Autobiography 1944-1978*, London 2000.
- Tim Rice: »Tim Rice on Blondel«, in: *Blondel*. Programmheft, Aldwych Theatre 1984, S. 7.
- Tim Rice and the Webber Group: *Come Back Richard Your Country Needs You*, RCA, 1969.

Literatur

- David Boyle: *Blondel's Song. The Capture, Imprisonment and Ransom of Richard the Lionheart*, London 2005.
- Stephen Citron: *Sondheim & Lloyd Webber. The New Musical*, New York 2014.
- John Gillingham: *Richard Löwenherz. Eine Biographie*, Düsseldorf 1981.
- Olaf Jubin: »Tim Rice: The Pop Star Scenario«, in: Robert Gordon und Olaf Jubin (Hg.): *The Oxford Handbook of the British Musical*, New York 2016, S. 507-536.
- Theodore Karp: Art. »Blondel de Nesle«, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03303> (abgerufen am 14.10.2019).

Annette Kreutziger-Herr: *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln u.a. 2003.

Hans-Herbert Räkel: Art. »Blondel de Nesle«, in: MGG², Personenteil 3, Weimar u.a. 2000, Sp. 117-122.

Matthew Rye: Art. »Stephen Oliver«, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46021> (abgerufen am 15.10.2019).

John Snelson: *Andrew Lloyd Webber*, New Haven und London 2004.

John Stewart: *Broadway Musicals, 1943-2004*, Jefferson und London 2006.

Michael Walsh: *Andrew Lloyd Webber. Der erfolgreichste Komponist unserer Zeit*, Mainz und München 1994.

