

Anmerkungen zu Sullivan-Inszenierungen

Die Geschichte der Sullivan-Inszenierungen in deutschsprachigen Ländern ist eine Geschichte der Peinlichkeiten. Zu beklagen ist keineswegs, dass Arthur Sullivans Werke in Deutschland etwa nicht aufgeführt würden (eine Liste von Produktionen bis 2009 findet sich in Jana Polianovskaias Beitrag zum *Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, S. 221 ff.) Vielmehr ist es die schlechte Qualität der Produktionen – sei sie musikalisch oder szenisch oder beides zusammen –, die einige grundsätzliche Hinweise geboten erscheinen lassen. Entscheidend für einen Zugang zum bedeutendsten englischen Komponisten des 19. Jahrhunderts sollte nicht die Frage sein: „Wie ernst nehmen wir Sullivan?“, sondern „Wie nehmen wir Sullivan ernst?“

Es gibt vier Hauptprobleme, die eine angemessene Sullivan-Rezeption auf professionellem Niveau in deutschsprachigen Ländern erschweren:

a) der ungeeignete Kontext

Als beispielsweise der WDR im Sommer 2003 Sullivans einaktige komische Oper *Trial by Jury* konzertant aufführte, geschah dies in Verbindung mit einem Stück von Offenbach. Auch wenn die musikalische Umsetzung nicht so schlecht wie zumeist üblich war, wurde Arthur Sullivan in der Gesamtpräsentation lediglich als „Operettenkomponist“ und „Offenbach-Klon“ wahrgenommen.

Der Komponist selbst hat den Begriff „Operette“ nie verwendet (zu diesem Aspekt ist bereits Etliches publiziert worden, siehe u. a. die Beiträge von Meinhard Saremba im *Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, S. 54 ff., und in *Arthur Sullivan*, Musik-Konzepte Band 151, S. 62 ff.). Sullivan sprach stets von „opera“ bzw. „comic opera“, zudem wollte er sich mit seinen für England entwickelten Opern von den Unterhaltungsstücken französischer Couleur distanzieren. „Wenn *The Sorcerer* ein großer Erfolg wird“, schrieb er 1877 an einen Freund, „dann ist dies ein weiterer Nagel im Sarg der französischen Opéra Bouffe“. Sullivans Vorbilder finden sich vielmehr in der Tradition der deutschen Oper und den Opern Rossinis. „Ich glaube, dass Rossini der erste war, der mich mit einer Liebe zur Bühne und allem, was mit Oper zusammenhängt, begeistert hat“, erinnerte sich Sullivan an den Italiener, den er 1862 in Paris kennen gelernt hatte und bis zu dessen Tode 1868 regelmäßig besuchte. Es verstößt gegen die erklärten Absichten des Komponisten, die Rollen stimmlich zu leicht oder mit

Schauspielern zu besetzen, denn Sullivan zog es vor, dass „die Protagonisten [...] allesamt Opernsänger“ sein sollen (diese Qualitäten hört man in den Aufnahmen von Malcolm Sargent, Charles Mackerras oder Neville Marriner). Hinsichtlich der hohen Anforderungen an das Orchester brachte ein Rezensent des *Daily Telegraph* in einer Rezension vom Mai 1939 die Sache auf den Punkt: Sullivans Musik müsse „mit Feinschliff“ gespielt werden, denn „erst wenn wir Sullivan mit dem gleichen künstlerischen Respekt begegnen, den wir Mozart und Schubert entgegenbringen, vermag sein ganz besonderes Genie unverhüllt zu strahlen.“

b) falsch verstandene „Tradition“

Die irrije Annahme, Sullivans Opern ließen sich nicht im Repertoire der Opernhäuser in deutschsprachigen Ländern etablieren, steht in Verbindung mit misslungenen Versuchen, die englische Aufführungstradition zu kopieren. Eines der extremsten Beispiele bot 2005 die musikalisch akzeptable, szenisch aber völlig missratene *Gondoliers*-Produktion der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf/Duisburg. Dort wollte man sich „englischer“ als die Engländer selbst geben und engagierte einen britischen Regisseur, der seine Inszenierung als eine Parodie auf die in der englischsprachigen Welt verbreiteten Amateuraufführungen anlegte. Anscheinend fiel niemandem von der Theaterleitung auf, dass dieser Ansatz in einem Land, in dem man diese Tradition der Amateuraufführungen nicht kennt, völliger Unfug ist. Das Publikum sah letztlich nur eine steife und langweilige Produktion.

Es ist völlig unsinnig, die englische Aufführungstradition als Maßstab oder Ausgangspunkt für Deutschland zu nehmen. In der englischsprachigen Welt spukt teilweise immer noch der altmodische Aufführungsstil der D'Oyly Carte Opera Company herum – jenes Opernensembles, das durch einen Copyright-Schutz bis 1961 das alleinige Recht für professionelle Aufführungen hatte und erst 1982 aufgelöst wurde. Anstatt britische Produktionsteams zu bemühen, die stets diese Tradition im Hinterkopf haben, kommt man Sullivan näher, wenn man sich von diesen Hintergründen völlig löst und eigenständig die Epoche, die Intentionen des Komponisten und seine Werke analysiert.

c) Überflüssige Bearbeitungen

Völlige Ignoranz legen diejenigen an den Tag, die Sullivans Werke in bearbeiteten Fassungen spielen. Zu den verheerendsten Beispielen gehören Produktionen von *The Pirates of Penzance* an den Theatern in Dortmund (1994) und Oldenburg (2010). Dort bot man die unsensible, entstellende Instrumentation der Musical-Bearbeitung, bei der neben Kürzungen zu allem Überfluss noch Musik aus anderen Opern Sullivans verwendet wird. Dementsprechend wurde dabei szenisch mit Hochdruck und albernem Gags die Heiterkeit geradezu herbeigezwungen.



(Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung von Freimut Woessner; siehe: www.freimut-woessner.de)

Sullivans Haltung gegenüber Bearbeitungen ist eindeutig: „Striche, Hinzufügungen, Veränderungen usf. – Ich war wütend“, heißt es im Juni 1900 in seinem Tagebuch über eine Berliner *Mikado*-Produktion. Bereits im Januar 1887 hatte er seinen damaligen deutschen Verleger Bote & Bock autorisiert, „alle erforderlichen Schritte zu unternehmen, um den Verkauf dieser nicht genehmigten Fassungen meiner Opern in ganz Deutschland zu unterbinden sowie, falls erforderlich, rechtliche Schritte zu unternehmen.“ Nicht minder war ihm ein Dorn im Auge, wenn Männerrollen mit Frauen oder umgekehrt besetzt wurden. Auch kleine Orchesterbesetzungen oder unterbesetzte Orchester sind unangebracht. Sullivan zeigte sich selbst gegenüber

Schlampereien am Savoy Theatre, an dem viele seiner Stücke uraufgeführt wurden, rigoros. „Mein lieber Carte“, schrieb er am 12. September 1878 – sechs Monate nach der Uraufführung – an den Manager, „ich bedauere, Ihnen mitteilen zu müssen, dass ich bei meinem Theaterbesuch letzten Dienstag feststellen musste, dass das Orchester sowohl hinsichtlich der Größe als auch der Leistungsfähigkeit sehr stark von dem abwich, mit dem ich *Pinafore* einstudiert habe. Anscheinend fehlten zwei zweite Geigen und das ganze Orchester ist von sehr unterschiedlicher Qualität. Ich bitte Sie, zur Kenntnis zu nehmen, dass – wenn diese Mängel bis Samstag nicht behoben werden und die Leistungsfähigkeit des Orchesters nicht durch das Engagement besserer Instrumentalisten bei den Holzbläsern und Streichern verbessert wird, ich am Montagabend dem Theater die Aufführungsgenehmigung für meine Musik verweigern werde.“

Sullivans Werke kann man nur angemessen aufführen, wenn man seinen Forderungen Rechnung trägt. Am 24. Mai 1879 hatte Sullivan in der *Saturday Musical Review* geschrieben: „Ich bedauere, dass meine Musik nicht so aufgeführt wird, wie ich sie geschrieben habe. Orchesterfarben spielen in meinem Werk eine so große Rolle, dass es seinen Reiz verliert, wenn sie ihm genommen werden.“

d) Konzeptionslosigkeit

Auch wenn die genannten Beispiele bereits einige der gravierendsten Mängel von Sullivan-Produktionen umreißen, gibt es noch ein weiteres Problem, das die Sullivan-Rezeption beeinträchtigt: Wenn nämlich eine auf den ersten Blick moderne Inszenierung einhergeht mit Konzeptionslosigkeit. Ein Musterbeispiel dafür ist die *Patience*-Produktion an der Musikhochschule Freiburg im Sommer 2009. Die musikalisch solide Aufführung wartete mit einem schlichten Bühnenbild, engagierten Darstellern und guten Einzelideen auf, die im Kontrast standen zu nicht schlüssigen Momenten und einigen Übernahmen aus der englischen Aufführungstradition (wahrscheinlich auf Anregung des englischen Dirigenten). Ein Blick in das teilweise fehlerhafte und vor Klischees strotzende Programmheft zeigte, dass weder dem Regisseur noch dem Dramaturgen – von denen Studierende ja eigentlich etwas lernen sollten – daran gelegen war, einen relevanten Beitrag zur Sullivan-Rezeption zu leisten und sich eingehender mit dem Werk sowie dem Komponisten auseinander zu setzen.

Wenn man bei den „Machern“ keinerlei Bemühungen spürt, sich intensiv mit den Werken zu befassen, die sie präsentieren, braucht man sich nicht zu wundern, wenn sie in Rezensionen mit Überschriften wie „Eine aufwendige Totgeburt“ (FAZ zu

Gondoliers in Düsseldorf), „Viktorianische Windbeutel“ (*Opernwelt* zu *Piraten* in Dortmund) oder „Operrettungslos verloren“ (*Standard* über *Piraten* an der Volksoper Wien) abgekanzelt werden. Den Rezensenten ist zwar vorzuhalten, dass sie bei jeder Sachkenntnis die Aufführung schlecht vorbereitet besuchen, in den Artikeln ihrer Anglophobie freien Lauf lassen und die Schuld am Mislingen im Stück suchen, anstatt – wie sonst in Rezensionen üblich – hier mit Recht das Produktionsteam zu kritisieren. Das Versagen der Theatermacher liegt darin, solchen negativen Reaktionen nicht entgegengewirkt zu haben. Dies gelingt nur durch Produktionen auf hohem Niveau und eine angemessene Vermittlung an das Publikum und die Medien.

Was tun?

Es ist zu einseitig, den Weg zu Sullivan über seine komischen Opern zu suchen. Da er Werke für alle Genres geschrieben hat, bieten sich vor allem auch seine Kammermusik, die Orchesterwerke sowie die Oratorien und dramatischen Kantaten zu einer umfassenderen Auseinandersetzung an. Auch diesen Werken ist ein opernhafter Duktus eigen, ja Stücke wie *The Martyr of Antioch* und *The Golden Legend* lassen sich durchaus szenisch bzw. halb-szenisch darbieten (*The Martyr of Antioch* wurde 1898 von der Carl Rosa Company szenisch aufgeführt, *The Golden Legend* halb-szenisch in einer Amateurproduktion der Cantaloupes im Oktober 2010.)

Für professionelle Aufführungen ist folgender Hinweis des Sullivan-Forschers Richard Silverman zu bedenken (vgl. „Arthur Sullivan“ in *Musik-Konzepte*, Band 151, München 2011, S. 103):

„Bei Oratorienaufführungen im 19. Jahrhundert ging die Anzahl der Chormitglieder in die Hunderte. Die Tradition dieser Aufführungen mit Riesenaufgeboten lässt sich auf das Konzert in Westminster Abbey 1785 zum hundertjährigen Gedenken von Händels Geburt zurückverfolgen, als dort 300 Sängerinnen und Sänger und 250 Instrumentalisten auftraten. Über 300 Mitwirkende waren an der Uraufführung von *The Golden Legend* beteiligt. Weder die Schlagkraft noch die Schönheiten von Sullivans Oratorien und dramatischen Kantaten (genau so wenig wie die von Elgar u. a.) lassen sich mit unterbesetzten Chorvereinigungen erzielen, denen man in der heutigen Aufführungspraxis zu oft begegnet. Auch die Auswahl der Solisten darf nicht unterschätzt werden. Als die BBC 1942 mitten im Zweiten Weltkrieg eine Aufführung von *The Golden Legend* in der Royal Albert Hall übertrug, dirigierte Sir Henry Wood das London Philharmonic Orchestra. Sollte noch ein Mitschnitt dieser Aufführung existieren,

muss er erst noch in den BBC-Archiven ausgegraben werden. Nur drei Jahre später leitete Sir Malcolm Sargent eine Referenzaufnahme von Elgars *The Dream of Gerontius*. Einer der Solisten, Dennis Noble, trat auch 1942 in Sullivans *The Golden Legend* auf. Stilistisch kann die *Gerontius*-Aufführung als Modell für den Aufführungsstil dienen, den Sullivan (und Elgar) für ihre Chor- und Orchesterwerke erwarteten. Die Solisten sollten ihre Rollen mit einer dramatischen Intensität angehen, beinahe als ob sie Opern singen würden. Die Leidenschaft der *Gerontius*-Einspielung von 1945 ist deswegen fesselnd, weil die Sänger auf eine fast mystische Weise in ihre Rollen eintauchen. Die gegenwärtige Gesangspraxis bei Oratorienaufführungen entspricht eher einer zurückhaltenden, technisch akkuraten Darbietung, die im Widerspruch steht zu dem nahezu opernhafte Aufführungsstil, der den Komponisten vorschwebte. Obwohl es hochinteressant wäre, Sullivans Werke mit historischen Instrumenten zu hören – wie etwa der Ophikleide, engmensurierten Posaunen und vibrato-freiem Streicherspiel –, ist der Schlüssel zu einer erfolgreichen Wiederaufführung, sie mit stimmstarken, groß besetzten Chorvereinigungen zu realisieren, denen Solisten zur Seite stehen, die sich vollständig auf die *dramatischen* Facetten ihrer Rollen einlassen.“

In erster Linie sollten bei Sullivan-Produktionen die Intentionen des Komponisten berücksichtigt werden. Die dramatischen Kantaten und die Oper *Ivanhoe* bedürfen eines groß besetzten Orchester (mit gut 60 bis 100 Musikern, siehe auch <http://www.sullivan-forschung.de/html/e5-auffuehrungspraxis.html>). Zu den komischen Opern schreibt Silverman: „Sullivans Orchester im Graben des Savoy Theatre umfasste üblicherweise 37 Instrumentalisten – ein bescheidenes, aber keineswegs dürftiges Ensemble (ein modernes Kammerorchester wie das Schwedische Kammerorchester verfügt über 38 Musiker). Die Entwicklungen aus jüngster Zeit, eine viel kleinere Orchesterbesetzung zu verwenden, sind entschieden abzulehnen. Gerade die Orchesterfarben tragen in entscheidendem Maße zur Atmosphäre jeder einzelnen der komischen Opern bei. Deswegen sollte die Rolle des Orchesters niemals auf eine reine Begleitfunktion reduziert werden.“

Hinsichtlich der Inszenierung sollte man sich am Standard der in deutschsprachigen Ländern heutzutage üblichen Mozart-, Rossini- und Lortzing-Pflege – Sullivans Vorbildern – orientieren. Es ist naiv anzunehmen (wie es das Produktionsteam der *Piraten*-Inszenierung am Gärtnerplatztheater München zur Rundfunkübertragung am

13. Juni 2009 im Deutschlandradio verkündete), eine Oper von Sullivan sei „nicht dazu geeignet, hartes politisches Theater oder was auch immer zu machen“, weil es „die Aufgabe“ der Stücke sei, „dass die Leute gut gelaunt rausgehen sollen“. Das werden sie nicht, wenn dann auf der Bühne nur handwerkliches Mittelmaß und langweiliger, konventioneller (Opern-)Komödienstadel zu erleben sind. Intelligente Regisseure vermögen indes nicht nur aus Verdi-Opern der „Galeerenjahre“ mehr herauszulesen als vordergründige Mantel- und Degen-Stücke, sondern auch Komödien so zu inszenieren, dass das Publikum nachher das Theater sowohl in gehobener Stimmung angeregt als auch etwas nachdenklicher verlässt. Nicht zuletzt wurden bereits in der Fachliteratur Wege gewiesen und Spuren gelegt, Sullivan als Musikdramatiker wahrzunehmen (siehe Saremba S. 51 ff. und Yates S. 136 ff. im *Companion*, Kuykendall in *Musik-Konzepte* 72 ff. oder Beiträge im *Sullivan-Journal*, dem Magazin der Deutschen Sullivan-Gesellschaft e. V.). Wie sich eine Oper von Sullivan gekonnt aktualisieren lässt, bewies beispielsweise die *Trial by Jury*-Inszenierung der Opera Australia (auf DVD erhältlich). Sullivan-Produktionen brauchen einerseits szenisch und interpretatorisch durchdachte Ansätze wie etwa Jonathan Millers berühmte Inszenierung von *The Mikado* an der English National Opera (siehe www.youtube.com/results?search_query=Mikado%2C+English+National+Opera&q=f) und andererseits auch das hohe musikalische Niveau von Neville Marriners Einspielung von *The Yeomen of the Guard* (auf CD erhältlich). In Deutschland wurden bisher leider nur Werke von Sullivans Vorbildern von Regisseuren wie Peter Mussbach (*Il Barbiere di Siviglia* an der Frankfurter Oper), Nicolas Brieger (*Die Hochzeit des Figaro* am Nationaltheater Mannheim) oder Hans Neuenfels (*Die Entführung aus dem Serail* an der Stuttgarter Staatsoper; auf DVD erhältlich) innovativ und spannend inszeniert.

So wie die Rezeption von *Carmen*, *Boris Godunow* und Janaceks Opern außerhalb ihrer Ursprungsländer den Zugang zu diesen Werken bereichert hat, kann und muss auch in Deutschland ein eigenständiger Weg zu Sullivans Werken gefunden werden.

Literaturhinweise

- David Eden / Meinhard Saremba (Hrsg.):
The Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan,
Cambridge University Press 2009
[ISBN 978-0-521-88849-3 (hardback); ISBN 978-0-521-71659-8 (paperback)].
- Ulrich Tadday (Hrsg.): *Arthur Sullivan*,
Musik-Konzepte, Band 151
edition text + kritik, München 2011 (ISBN 978-3-86916-103-7)
- *Sullivan-Journal*
(siehe <http://www.deutschesullivangesellschaft.de/html/a2-journal.html>)