



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gilbert & Sullivan -
Leben, Werk und Wirksamkeit“

Band 1 von 1 Bänden

Verfasserin

Martina Lammel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317 343

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner

“Once, long ago, before Lerner and Lowe;
before Porter, or Gershwin, or Rogers,
Most of the tunes with the 'moons' and the 'Junes'
were composed by two old English codgers”

Danny Kaye

Danksagung:

Zu Beginn möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mich bei der hier vorliegenden Diplomarbeit unterstützt haben:

Der Vortragenden Patricia Häusler-Greenfield, M.A. verdanke ich meine erste musikalische und thematische Begegnung mit Gilbert und Sullivan und letztendlich diese Diplomarbeit.

Im gleichen Sinne möchte ich mich bei Univ.-Prof. Dr. Johann Hüttner für die inhaltliche Betreuung, die konstruktive Kritik, theaterwissenschaftlich relevante Literaturempfehlungen und die fortwährende Motivation sowie Geduld bedanken.

Mag. Irene Rauch, die sich wiederholt die Zeit genommen hat und einzelne Kapitel sowie die fertige Diplomarbeit gelesen hat, gebührt ebenfalls großer Dank. Unser angeregter gedankliche Austausch war dabei für mich von unschätzbarem Wert.

Auch bei Mag. Barbara Ottawa muss ich mich für die wertvollen Anmerkungen, Aufmunterungen und Tipps bedanken.

Ein herzliches Dankeschön ergeht an Stefan Pattis, der mich in Layout- und Formatierungsaufgaben unterstützt hat.

Besonders dankbar bin ich meinen Eltern und meinem Bruder, die mir im Alltag genügend Freiraum geschaffen haben, um die vorliegende Arbeit schreiben und letztendlich auch fertigstellen zu können. Darüber hinaus haben sie mich unermüdlich ermutigt und motiviert. Danke für eure Geduld und Toleranz!

Letztendlich danke ich den zahlreichen Mitwirkenden des „Gilbert and Sullivan Festival“ 2007 in Buxton/GB, die mich mit ihrem Enthusiasmus für Gilbert und Sullivan beeindruckten und deren Interpretationen der Werke mich in kritischen Phasen des Schreibens inspirierten.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung:.....	3
2. Gilbert, Sullivan und D'Oyly Carte.....	
2.1. Sir William Schwenck Gilbert – der Librettist.....	8
2.2. Sir Arthur Seymour Sullivan – der Komponist.....	17
2.3. Richard D'Oyly Carte – der Impresario.....	29
3. Das Savoy Theatre.....	37
4. Gilbert und Sullivans Einfluss auf das Theater – damals wie heute.....	44
4.1. Zensur.....	44
4.2. Publikumsgeschmack und Unterhaltungsniveau.....	46
4.3. Regie.....	48
4.4. Chor.....	53
4.5. Ensemble.....	54
4.6. Text & Ton.....	56
4.7. Anspielungen und Referenzen in Belletristik, Film und TV	58
5. Gilbert & Sullivan – die Zusammenarbeit.....	60
5.1. Wie alles begann.....	60
5.2. Die Comedy Opera Company.....	63
5.3. Die D'Oyly Carte Opera Company.....	65
5.4. Die Copyright-Misere.....	68
5.5. Konflikte, Streitigkeiten und der Carpet Quarrel.....	75
5.6. Warum letztendlich alles zu Ende ging.....	79
6. Die Savoy Operas – Operetten, Opern, Singspiele?.....	82
6.1. Die Savoy Operas im Einzelnen.....	85
6.1.1. Thespis, or The Gods Grown Old.....	86
6.1.2. Trial by Jury.....	88
6.1.3. The Sorcerer.....	90
6.1.4. H.M.S. Pinafore, or The Lass that Loved a Sailor.....	93
6.1.5. The Pirates of Penzance, or The Slave of Duty.....	96
6.1.6. Patience, or Bunthorne's Bride.....	98

6.1.7. Iolanthe, or The Peer and the Peri.....	101
6.1.8. Princess Ida, or Castle Adamant.....	105
6.1.9. The Mikado, or The Town of Titipu.....	109
6.1.10. Ruddigore, or The Witch's Curse.....	114
6.1.11. The Yeomen of the Guard, or The Merryman and his Maid.....	118
6.1.12. The Gondoliers, or The King of Barataria.....	122
6.1.13. Utopia Limited, or The Flowers of Progress.....	125
6.1.14. The Grand Duke, or The Statutory Duel.....	128
7. Schwierigkeiten bei der Übersetzung der Werke von Gilbert & Sullivan.....	132
7.1. Inhalt, Thematik und kultureller Kontext.....	132
7.2. Musik, Sprache und Übersetzungskritik.....	136
7.3. Gilbert und Sullivans Humor und seine Übersetzungsproblematik.....	139
8. Conclusio.....	143
9. Abstract.....	150
10. Literaturverzeichnis.....	151
11. Lebenslauf.....	161

1. Einleitung:

„Das heitere, dramatische und musikdramatische Theater der viktorianischen Epoche war“, Bernard Grun zufolge, „stärksten Einflüssen aus Paris und Wien unterworfen – und entwickelte dennoch seine definitive, höchst liebliche Eigenart. Aus Fragmenten der Pantomime und der *opéra comique* wie aus Offenbachschen und Johann Straußschen Elementen schufen Gilbert und Sullivan die englische Operette“¹.

Doch wer waren Gilbert und Sullivan? Gilbert und Sullivan, oder genauer gesagt der Librettist Sir William Schwenck Gilbert und der Komponist Sir Arthur Sullivan, haben in den letzten 125 Jahren die Populär-Kultur im englisch/amerikanischen Kultur- und Sprachraum nachhaltig beeinflusst. Während selbst heute noch so manches englischsprachige Kind mit ihren Werken, den so genannten Savoy Operas, oder zumindest mit den eingängigen Melodien und frechen Texten der beiden aufwächst, so kennt hingegen im deutschsprachigen Raum kaum jemand die wichtigsten Vertreter der englischen Operette bzw. der komischen Oper.

Woran liegt das? Sind Gilberts Texte nicht übersetzbar? Ist der Humor typisch britisch und daher nicht so einfach in einen anderen soziokulturellen Kontext einzubetten? Sind die Werke, sowohl textlich als auch musikalisch, nicht für jedes Ohr gedacht? Sind die Inhalte, Sujets oder Themen der Savoy Operas gar verstaubt, nicht mehr zeitgemäß oder realitätsfern und aus diesem Grund heute nicht mehr spielbar? Und wie sieht es dann mit den Werken ihrer Zeitgenossen aus? Woran kann es liegen, dass in Österreich, einem Land mit einer derart langen Musiktheatertradition, in dem kein Spielplan lange ohne Richard Heuberger, Emmerich Kálmán, Franz Lehár, Karl Millöcker, Jacques Offenbach, Robert Stolz oder Johann Strauss Sohn auskommt, gerade die repräsentativsten Werke Englands dermaßen vernachlässigt werden?

All diesen Fragen soll in der hier vorliegenden Diplomarbeit nachgegangen werden, wobei jedes der vierzehn von Gilbert und Sullivan gemeinschaftlich verfassten Werke auf seinen Inhalt, das Thema der Satire, seine Entstehungsgeschichte und seine Rezeption durch das Publikum und die zeitgenössische Presse ansatzweise analysiert werden soll. Dabei wird sich herausstellen, wie viele Textpassagen und Zitate aus den Savoy Operas in den heutigen englischen Sprachgebrauch eingegangen sind und völlig losgelöst vom

¹ Grun, 1966, S. 286. Zwecks Übersichtlichkeit werden die Quellenverweise in den Fußzeilen verkürzt wiedergegeben, finden sich aber immer im Vollbeleg im Literaturverzeichnis.

ursprünglichen Kontext in Verwendung sind.

Darüber hinaus gehen zahlreiche historische und theaterwissenschaftlich interessante Entwicklungen und Neuerungen auf die Arbeit von Gilbert, Sullivan und den Impresario Richard D'Oyly Carte zurück, wie z.B. die Etablierungen der English comic opera (eines neuartigen und gesellschaftlich akzeptierten Genres) und den damit verbundenen Standards für das Theater, die Einführung der Elektrizität im Theater (Auditorium und Bühne) oder das heute übliche Regietheater.

Weiters sollen exemplarische Verweise auf englisch/amerikanische Buch-, Film-, und TV-Produktionen belegen, dass Gilbert und Sullivan fest im kulturellen Bewusstsein und im englischsprachigen Alltag verankert und dabei weitaus lebendiger sind, als uns im deutschsprachigen Sprachraum überhaupt bewusst ist, da wir viele sprachliche, inhaltliche oder musikalische Anspielungen gar nicht als solche wahrnehmen und dadurch wahrlich Faszinierendes verpassen...

Auch ich verdanke meine Begegnung mit Gilbert und Sullivan einem bloßen Zufall: als ich im Rahmen meines Anglistik und Amerikanistik Studiums eine Cultural Studies Vorlesung bei der Vortragenden Patricia Häusler-Greenfield, M.A. zum Thema „Das englische Rechtssystem im Vergleich – GB vs. USA“ besuchte, wurden die unterschiedlichen Rechtssysteme mit ihren jeweiligen landestypischen Fachbegriffen und dem entsprechenden Vokabular vorgestellt. Weiters wurde ein Video gezeigt, dass das englische Rechtssystem humoristisch darstellen und illustrieren sollte: Gilbert und Sullivans *Trial by Jury*.

Das war die eigentliche Geburtsstunde dieser Diplomarbeit, denn ich begann, mich intensiv mit Gilbert und Sullivan zu beschäftigen, wobei ich feststellen musste, dass es damals wenig Fachliteratur (und wenn, dann nur auf Englisch) zu den beiden Personen bzw. den Savoy Operas in der Universitäts- und der anglistischen Fachbibliothek gab und weitere Videoaufnahmen nicht ohne weiteres erhältlich waren.

Infolgedessen ergab sich automatisch die Relevanz der hier vorliegenden Diplomarbeit: da Gilbert und Sullivan im deutschsprachigen Raum weitgehend unbekannt sind, bot sich eine biographische, musik- bzw. theaterwissenschaftliche und thematische Aufarbeitung geradezu an. Es galt, sowohl den Librettisten Gilbert als auch den Komponisten Sullivan Interessierten näherzubringen, ihren Einfluss auf das Theater von damals und heute zu untersuchen, die Werke auf ihre vermeintliche Übersetzungsschwierigkeit hin

(ansatzweise) zu analysieren und die englischsprachige Fachliteratur zusammenzufassen.

Seitdem hat sich vor allem die Lage der Fachliteratur erheblich verbessert, so gibt es nicht nur zahlreiche Bildbände, so genannte „coffee table books“², die über phantastisches Bildmaterial (Bühnenbild- und Kostümentwürfe, Karikaturen, Programmankündigungen, Vorstellungsplakate, private Fotografien, Theaterabbildungen, Werbe-Sujets, usw.) verfügen, sondern auch wissenschaftlich fundierte und kritische Arbeiten. Darüber hinaus gibt es im gesamten englischen Sprachraum sehr viele Fan-Gemeinschaften, Clubs oder Gesellschaften, die auf diesem Gebiet forschen (mal mehr mal weniger kritisch bzw. wissenschaftlich, doch immer mit Liebe und Respekt), Vorträge abhalten und ihre Ergebnisse via Zeitung, Newsletter oder das Internet publizieren.

Zu den besonders empfehlenswerten Büchern gehörten für mich folgende Publikationen: Ayre, Leslie: *The Gilbert and Sullivan Companion*; Baily, Leslie: *The Gilbert & Sullivan Book*, 1956; Bradley, Ian: *The Complete Annotated Gilbert and Sullivan*, 1996; Bradley, Ian: *Oh Joy! Oh Rapture! The Enduring Phenomenon of Gilbert and Sullivan*, 2005; Dillard, Philip: *Sir Arthur Sullivan. A Resource Book*, 1996; Eden, David: *Gilbert & Sullivan. The Creative Conflict*, 1989; Fischler, Alan: *Modified Rapture. Comedy in W. S. Gilbert's Savoy Operas*, 1991; Hibbert, Christopher: *Gilbert & Sullivan and Their Victorian World*, 1976; Jacobs, Arthur: *Arthur Sullivan. A Victorian Musician*, 1992; James, Alan: *Gilbert & Sullivan*, 1989; Stedman, Jane: *W. S. Gilbert. A Classic Victorian and his Theatre*, 1996; Williamson, Audrey: *Gilbert & Sullivan Opera. An Assessment*, 1982; Wilson, Robin/Lloyd, Frederic: *Gilbert & Sullivan. The D'Oyly Carte Years*, 1984 und Wren, Gayden: *A Most Ingenious Paradox. The Art of Gilbert & Sullivan*, 2001. Das bisweilen einzige deutschsprachige Fachbuch, Saremba, Meinhard: *Arthur Sullivan. Ein Komponistenleben im Viktorianischen England*, erschien erst 1993 (!) und ist eine ausgezeichnete musikwissenschaftliche Biographie zu dem Komponisten Sullivan samt Werkregister.

Dank der jetzigen Fülle an englischsprachiger Fachliteratur, habe ich mich bewusst dazu entschieden, in der hier vorliegenden Arbeit ausgiebig und wiederholt aus Briefen, Tagebüchern und Zeitungskritiken zu zitieren, um historische Tatsachen für sich sprechen zu lassen, die gegensätzlichen Persönlichkeiten des Autorengespans zu unterstreichen und die persönlichen Beweggründe für Differenzen bzw. Querelen innerhalb der Zusammenarbeit zu offenbaren.

2 o.V.: Online Bibliographie zu Gilbert und Sullivan. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.spotlightongames.com/quote/g-s.html#links> [Zugriff: 10.10.2008].

Zum Aufbau der Arbeit sei ferner gesagt:

Kapitel 1 (bzw. die Einleitung) dient dazu, sich einen ersten Überblick über den Inhalt, die Frage- bzw. Problemstellung und die aktuelle Forschungslage samt bibliographischen Empfehlungen zu verschaffen.

Kapitel 2 beleuchtet die an „Gilbert & Sullivan“ beteiligten Personen, d.h. die Biographien des Librettisten William S. Gilbert, des Komponisten Arthur S. Sullivan und ihres Impresarios Richard D'Oyly Carte, die trotz unterschiedlicher Herkunft, verschiedener Ausbildungen und gegensätzlicher Charaktere letztendlich ein gemeinsames Ziel hatten: die Etablierung der English comic opera.

Das Savoy Theatre, das den entsprechenden Rahmen für die Werke Gilbert und Sullivans lieferte, ist Thema von Kapitel 3. Das eigens für sie errichtete Gebäude stellte an sich schon eine Besonderheit dar, denn immerhin gilt es als erstes (Theater-) Gebäude in London, dessen Auditorium vollständig durch elektrisches Licht beleuchtet und auf dessen Bühne elektrisches Licht gezielt eingesetzt werden konnte. Darüber hinaus sollten sich dort auf, vor und hinter der Bühne wesentliche Neuerungen und Reformen manifestieren, die auf Gilbert und Sullivan zurückgehen.

Kapitel 4 ist daher Gilbert und Sullivans Einfluss auf das Theater, damals wie heute, gewidmet. Dabei wird der Viktorianische Publikumsgeschmack und das Unterhaltungsniveau ebenso behandelt, wie Gilberts Proben- und Regiearbeit, Sullivans effektiver Einsatz des Chors und die Bildung eines homogenen Ensembles. Die genauere Untersuchung von Text und Ton resultiert in einer Hommage an Gilbert und Sullivan, d.h. inhaltliche, musikalische oder textliche Anspielungen und Referenzen in Belletristik, Film und TV-Serien.

Aufgrund der gegensätzlichen Persönlichkeiten der Beteiligten werden in Kapitel 5 die Stationen der Zusammenarbeit chronologisch dargelegt, wobei besonderes Augenmerk auf das Problem des damals nicht ausreichend vorhandenen US-Copyrights und die zahlreichen Konflikte innerhalb des Teams gelegt wird.

Die einzelnen Savoy Operas sind Gegenstand von Kapitel 6, wobei kurz auf die jeweilige Entstehungs- und Werkgeschichte, die Inszenierung an sich, den Inhalt samt intendierter Satire und die Rezeption durch Presse und Publikum eingegangen wird.

In Kapitel 7 werden mögliche Schwierigkeiten bei der Übersetzung von Gilbert und Sullivan untersucht, wobei der kulturelle Kontext, Sprache bzw. Übersetzungskritik und der englische Humor erläutert werden.

In der Conclusio, dem 8. und letzten Kapitel wird noch einmal reflektiert, welche Bedeutung Gilbert und Sullivan für das englischsprachige Musiktheater hatten und auch heute noch haben. Darüber hinaus wird die Spielbarkeit der Savoy Operas im deutschen Sprachraum untersucht.

Die vorliegende Arbeit räumt damit dem Leben, dem repräsentativen Werk und dem Wirken zweier außergewöhnlicher Persönlichkeiten den Stellenwert ein, der ihnen meiner Ansicht nach im deutschsprachigen Raum längst zustehen sollte.

Immerhin befand der Kritiker Martin Gottfried anlässlich einer Wiederaufnahme im Jahr 1976, dass „these are plainly masterworks and, unlike most masterworks, they are funny ones“³.

3 Hibbert, 1976, S. 6.

2. Gilbert, Sullivan und D'Oyly Carte

2.1. Sir William Schwenck Gilbert – der Librettist

In einem Artikel des *New York Observer* hieß es einmal, „Gilbert is forever known as Gilbert and. [sic!] His worldwide fame in partnership with the composer Sullivan overshadowed his playwriting“⁴. Das scheint aus heutiger Sicht nicht nur auf seine Bühnenwerke zu zutreffen, sondern auch auf die zahlreichen Innovationen und Reformen, für die er auf, vor und hinter der Bühne verantwortlich war. Dabei gilt er in theaterwissenschaftlichen Fachkreisen bzw. unter den Liebhabern des englischsprachigen Musiktheaters als Reformers des Viktorianischen Theaters und als Wegbereiter für das moderne Regie-Theater bzw. das Musical an sich. In diesem Sinne äußerte sich auch Edward Seckerson, der Theaterkritiker des *Independent*, zu einer Neuinszenierung des *Mikado* aus dem Jahr 2004 und schrieb:

Musical comedy really began here, that the American musical theatre would be nowhere without G&S. Everyone, from the Gershwins to Leonard Bernstein, revered them. Miller [Theaterdirektor und Regisseur Jonathan Miller, geb. 1934, Anm. d. Verf.] shows us why.⁵

Belegen lässt sich auch ein direkter/indirekter Einfluss auf bedeutende Dramatiker, Librettisten und Musiker des 20. und 21. Jahrhunderts, wie beispielsweise auf George Bernard Shaw (1856 – 1950), Oscar Wilde (1854 – 1900), P. G. Wodehouse (1881 – 1975), Cole Porter (1891 – 1964), Ira Gershwin (1896 – 1983), Alan Jay Lerner (1918 – 1986) & Frederick Loewe (1901 – 1988), Douglas Furber (1885 – 1961) & Noel Gay (1898 – 1954), Richard Rodgers (1902 – 1979) & Oscar Hammerstein (1895 – 1960), Billy Joel (geb. 1949), usw.⁶

Viele von Gilberts Ideen, Phrasen und Wortschöpfungen galten bald als typische „Gilbertianisms“⁷ und sind in Folge auch in den gängigen englischen Sprachgebrauch übergegangen, wie z.B. „A policeman's lot is not a happy one“ (*The Pirates of Penzance*), „Let the punishment fit the Crime“ (*The Mikado*), „short, sharp shock“ (*The Mikado*), „What

4 Heilpern, 2004, o. S.

5 Seckerson, 2004, o. S.

6 vgl. dazu Wren, 2001, S. 297-311 bzw. Bradley, 2005, S. 3-9.

7 Moore, 1975, S. 129.

never? Well, hardly ever!“ (*H.M.S. Pinafore*) oder der von Gilbert neu interpretierte Begriff „topsy-turvy“⁸ bzw. „topsyturvydom“⁹, übersetzt „auf den Kopf gestellt(es)“.¹⁰

Da Gilbert im Lauf seiner Theaterarbeit „the inversion of normal expectations as a conscious principle“¹¹ erkannt bzw. entdeckt hatte, verwendete er dafür die Begriffe „topsy-turvy“ bzw. „topsyturvydom“. Sein „topsyturvydom“, d.h. das humoristische Prinzip, mit einer bestimmten Erwartungshaltung des Publikums zu spielen und eine völlig verkehrte Welt darzustellen, in der beispielsweise die vor Angst schlotternde Polizei auf rührselige und sentimentale *Pirates of Penzance* trifft, wurde ein wichtiges Element seiner Werke. Namentlich erwähnt wird dieses Gilbertianische Prinzip bereits in einer Bab Ballad aus dem Jahr 1870 mit dem Titel *My Dream*, in der es heißt:

I dreamt that somehow I had come
To dwell in Topsy-Turveydom! - [sic]
Where vice is virtue – virtue vice:
Where nice is nasty – nasty, nice:
Where right is wrong and wrong is right –
Where white is black and black is white.¹²

Gilberts absurdes und oft abstruses „topsyturvydom“ beeinflusste daher auch die Entwicklung und Verbreitung des typisch britischen Humors, sei es durch Farce, Komödie bzw. Satire oder genialen Sprachwitz, wodurch sich später besonders die Gruppe Monty Python auszeichnete. Bernard Grun zufolge könne Gilbert selbst auch als „Konglomerat all der hundert divergenten Eigenschaften, die die Wesensart des Engländers ausmachen“¹³ bezeichnet werden:

Sentimental und zynisch zugleich, rückschrittlich und revolutionär, ein Prediger und ein Clown, ein Grobian und ein Kavalier, großzügig und kleinlich, rechthaberisch, respektlos, betriebsam, bequem, geistreich, ein Ikonoklast, witzig und lachlustig.¹⁴

8 Laut dem Oxford Dictionary of English Etymology (1995) geht der Begriff *topsy-turvy* bis ins 16. Jahrhundert zurück und bedeutet „with the top (or the higher) where the bottom (or the lower) should be“.

9 Das Oxford English Dictionary (1991) übersetzt *topsy-turvy* mit „in or into an inverted position, upside down“ bzw. „inversion of the natural or proper order“ und *topsyturvydom* mit „the realm of topsy-turvy, inversion or confusion“.

10 vgl. „In the topsy-turvy world in which we live“. Zitiert in Atkins, Lucy: *Beyond Atkins*, in: *Red. For the Best things in Life*, Jänner 2004, S. 70.

11 Eden, 1989, S. 126.

12 Ellis, James (ed): *The Bab Ballads by W. S. Gilbert*. Cambridge (Mass), The Belknap Press of Harvard University, 1980, S. 41. Zitiert in Eden, 1989, S. 126.

13 Grun, 1966, S. 286.

14 Ebenda, S. 286.

Viele dieser widersprüchlichen Elemente finden sich tatsächlich in Gilberts Charakter wieder und lassen sich durch unzählige Anekdoten belegen und interpretieren.

Doch zurück zu den Anfängen: William Schwenck Gilbert wurde am 18. November 1836 in London als Sohn eines Marinearztes geboren, der mit seiner Familie oft in Europa unterwegs war. Auf einer dieser Reisen, soll „Bab“, wie er als Kind genannt wurde, in Neapel entführt und gegen ein Lösegeld in Höhe von £ 25 wieder seinen Eltern William (1804 – 1890) und Anne Mary (1812 – 1888) übergeben worden sein.¹⁵ Das Motiv des abhanden gekommenen, vertauschten oder gar entführten Kindes sollte er in einigen seiner späteren Werke, wie z.B. in *H.M.S. Pinafore*, *The Gondoliers* oder *The Pirates of Penzance* verarbeiten.

Über seine Kindheit in Frankreich (er beherrschte die französische Sprache ausgezeichnet und übersetzte später auch französische Werke ins Englische) und über seine Beziehung zu den Eltern und den Schwestern Jane Morris (1838 – 1906, verheiratete Weigall), Florence (gest. 1911) und Anne Maude (1845 – 1932) ist heute wenig bekannt. Gilbert pflegte nämlich keinerlei persönliche Briefe oder private Korrespondenz à la „Dear Mama“¹⁶ aufzuheben bzw. vernichtete er diese sogar – der Biographin Jane Stedman zufolge leider „a family custom“¹⁷.

Ab 1849 besuchte Gilbert die prestigeträchtige Great Ealing School in London (damals gleichbedeutend mit Eton), wo er zahlreiche Preise für die Übersetzung von Lyrik gewann und seine ersten Theaterstücke schrieb. Dabei wirkte er auch gleich als Darsteller und Bühnenbildner mit, was er später lapidar mit „I was not a popular boy, I believe“¹⁸ kommentierte. Bezeichnend ist allerdings, dass Gilbert mit 15 Jahren versuchte, in die Theatertruppe von Charles Kean (1811 – 1868) aufgenommen zu werden, doch schickte dieser ihn wieder zurück auf die Schule. Nichtsdestotrotz sollten Keans Arbeit und Methoden Gilberts eigenes Werk wesentlich beeinflussen.

Nach dem Studium der Rechtswissenschaften am King's College London wollte er 1856 seinen militärischen Dienst beim Krim-Krieg leisten, doch wenige Wochen vor seinem Dienstantritt wurde der Krieg für beendet erklärt, was Gilbert zu den sarkastischen Worten veranlasste: „among the blessings of peace may be reckoned certain comedies, operas,

15 Vgl. Stedman, 1996, S. 2-3.

16 Stedman, 1996, S. 139.

17 ebd., S. 139.

18 Dark, Sidney/Grey, Rowland: W. S. Gilbert: His Life and Letters, London, Methuen & Co., 1923, S. 5. Zitiert in Stedman, 1996, S. 4.

farces, and extravaganzas which, if the war had lasted another six weeks, would in all probability never have been written”¹⁹.

Gilbert bekam daraufhin eine Stelle als Beamter im Education Department of the Privy Council Office und konnte sich nach vier Jahren dank einer kleinen Erbschaft als „barrister“, Anwalt an den höheren Gerichten, niederlassen. Da er allerdings diese Profession ungern ausübte, sorgte er anderweitig für ein geregeltes Einkommen und begann 1861, verschiedene Magazine unter dem Pseudonym „Bab“ mit Artikeln, Theaterkritiken (z.B. für *Illustrated London Times*), humorvollen Geschichten und einer Vielzahl von sarkastischen Gedichten samt Illustrationen (z.B. für *Punch und Fun*) zu versorgen.

Besonders beliebt waren die Nonsense-Gedichte und Spottverse, die Gilbert erstmals 1869 samt Illustrationen als *Bab Ballads* in Buchform publizierte, wobei sich viele der Charaktere, Handlungsstränge oder Themen in den späteren Bühnenwerken wiederfinden lassen, denn Gilbert verwertete bzw. griff immer wieder auf früheres Material zurück.²⁰ Diese Spottgedichte handelten oft von alltäglichen und gleichzeitig absurden Geschehnissen, wobei der Literat Gilbert Keith Chesterton (1874 – 1936) in ihnen das typisch Englische erkannte, denn „this is the pure and holy spirit of Nonsense; that divine lunacy that God has given to men as a holiday of the intellect ... and rather especially to Englishmen”²¹.

Darüber hinaus schrieb Gilbert „extravanzas“²², d.h. Ausstattungstücke und Zauberposen nach dem Vorbild von James Planché (1796 – 1880), Burlesken²³,

19 James, 1989, S. 7.

20 vgl. James, 1989, S. 12-14.

21 James, 1989, S. 11.

22 The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001) definiert *extravaganza* als „instrumental works that either deliberately violate the conventions of contemporary style or are designed in the spirit of burlesque or caricature [...]. The term is also applied to a genre of light theatrical entertainment with music [...] Gilbert used the term more than once as a subtitle“. Im Vergleich dazu definiert die englischsprachige Online-Version der Encyclopaedia Britannica *extravaganza* als „a literary or musical work marked by extreme freedom of style and structure and usually by elements of burlesque or parody [...]. The term *extravaganza* may also refer to an elaborate and spectacular theatrical production [...] and Planché’s productions included dancing and music and influenced such later writers as W. S. Gilbert“. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/199143/extravaganza> [Zugriff: 25.08.2008].

23 The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001) definiert *burlesque* als „a humorous piece involving parody and grotesque exaggeration [...], used for musical works in which serious and comic elements were juxtaposed or combined to achieve a grotesque effect. In England the word denotes a dramatic production which ridicules stage conventions [...] and [...] tended to appeal to a relatively educated and sophisticated audience“. Im Vergleich dazu definiert die englischsprachige Online-Version der Encyclopaedia Britannica *burlesque* als „comic imitation

Farcen²⁴ und „parodies“²⁵ und übersetzte fremdsprachige bzw. schrieb selbst Libretti für Opern und Operetten.

Seine Anstellung als Theaterkritiker führte im Jahr 1867 zu einer bedeutungsschwangeren Kritik: das Stück hieß *Cox and Box*, war von Francis Cowley Burnand (1836 – 1917) geschrieben und von einem gewissen Arthur Sullivan vertont worden. Gilbert befand die Musik als „ill-matched for the play because the music was too good for the latter“²⁶, wobei er kritisierte, dass Sullivan „by attracting too much attention to the music, had failed to understand the kind of music that was needed for this libretto“²⁷. Welch Ironie des Schicksals, dass Sullivan im Laufe ihrer späteren Zusammenarbeit dachte, seine Musik wäre Gilberts Texten und Regie zu sehr untergeordnet und dass „he was not getting the attention in comic-opera that his melodic style deserved“²⁸.

Doch das Jahr 1867 sollte noch für eine weitere langjährige Verbindung, diesmal privater Natur, von Bedeutung sein, denn Gilbert heiratete Lucy Agnes Turner (1847 – 1936), die er in Briefen immer sein „kitten“²⁹ oder einfach „Kitty“³⁰ nannte und mit der er bis an sein Lebensende 1911 glücklich verheiratet gewesen sein soll, denn „she also became the centre of his happiness, indispensable to him, the one person he trusted unchangingly“³¹.

of a serious literary or artistic form that relies on an extravagant incongruity between a subject and its treatment. In burlesque the serious is treated lightly and the frivolous seriously“. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/85480/burlesque> [Zugriff: 25.08.2008].

24 Die englischsprachige Online-Version der Encyclopaedia Britannica definiert *farce* als „a comic dramatic piece that uses highly improbable situations, stereotyped characters, extravagant exaggeration, and violent horseplay. [...] Farce is generally regarded as intellectually and aesthetically inferior to comedy in its crude characterizations and implausible plots“. Weitere Merkmale wären beispielsweise (trans-gender) Verkleidung und falsche Identitäten, Sprach- bzw. Wortwitz und sexuelle Anspielungen unterschiedlichen Niveaus. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/201791/farce> [Zugriff: 25.08.2008].

25 The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001) definiert *parody* als „a composition generally of humorous or satirical intent in which turns of phrase or other features characteristic of another composer or type of composition are employed and made to appear ridiculous, especially through their application to ludicrously inappropriate subjects“. Im Vergleich dazu definiert die englischsprachige Online-Version der Encyclopaedia Britannica *parody* als „a form of satirical criticism or comic mockery that imitates the style and manner of a particular writer [...] true parody mercilessly exposes the tricks of manner and thought of its victim yet cannot be written without a thorough appreciation of the work that it ridicules“. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/444489/parody> [Zugriff: 25.08.2008].

26 James, 1989, S. 15.

27 ebd., S. 15.

28 Moore, 1975, S. 132.

29 James, 1989, S. 15.

30 Stedman, 1996, S. 50.

31 ebd., S. 51. Inhaltlich wird dabei ein undatiertes Kondolenzbrief von Mary Crawshay an Lucy Gilbert alias „Dearest Kitty“ zitiert.

Ein seltener, da nicht vernichteter, Beleg findet sich dazu in einem Brief von 1893, in dem es heißt: „Dearest Kits [...] Goodbye, old lady – no end of love from your affectionate Old Boy“³².

Obwohl Gilbert im Gegensatz zu Sullivan in der Presse oft als reserviert und ungesellig dargestellt wurde, führten er und Kitty ein gesellschaftlich aktives Leben. Es gibt zahlreiche Belege für Abendgesellschaften, Gartenfeste und Konzerte in ihrem späterem Heim Grim's Dyke in Harrow Weald, wo im weitläufigen Garten Tennis und Croquet gespielt wurde und ein künstlich angelegter See zum Baden einlud.³³ Dort konnte Gilbert auch einen kleinen Zoo halten, der aus Katzen, Hunden, Äffchen, einem Esel, Gazellen und einem Pfau bestand.³⁴ Da die Ehe kinderlos blieb, veranstalteten sie öfters „party time for the children of Gilbert's employees“³⁵,

[...] for Gilbert was a kind of magic uncle to the sons and daughters of friends, providing lavish chocolates, theatre boxes, and delightful parties, including what must have been one of the very first electrically lit Christmas trees [1881, Anm. d. Verf.].³⁶

Darüber hinaus nahmen Gilbert und seine Frau öfters junge SängerInnen oder DarstellerInnen unter ihre Fittiche. So protegierten sie beispielsweise Marion Terry (1857 – 1930) und Nancy McIntosh (1874 – 1954), die sie sogar adoptierten³⁷ und zur Erbin machten. Jane Stedman stellte 1996 hingegen fest, dass Nancy niemals legal adoptiert worden war, sondern dass „the term was merely a late Victorian way of referring to a girl who stood *in loco filiae* without a legal ceremony“³⁸.

Gilbert war zeit seines Lebens ein sehr fortschrittlicher Mann und versuchte am Theater „like Richard D'Oyly Carte, to use the most up-to-date resources of staging and lighting“³⁹, wie z.B. die batteriebetriebenen Lämpchen in den Kostümen der Feen in *Iolanthe*. Doch auch in seinem privaten Umfeld versuchte er technische Neuheiten zu integrieren. So ließ

32 Brief Gilberts an seine Frau aus dem Jahr 1893. Zitiert in James, 1989, S. 137.

33 vgl. Stedman, 1996, S. 318-320.

34 vgl. James, 1989, S. 153.

35 Ainger, 2002, S. 437.

36 Gielgud, Kate Terry: An Autobiography, London, Max Reinhardt, 1953, S. 52f. Zitiert in Stedman, 1996, S. 51.

37 Williamson, 1982, S. 267f.

38 Stedman, 1996, S. 315.

39 Williamson, 1982, S. 38.

er in seinen Häusern (z.B. Harrington Gardens in South Kensington⁴⁰) Zentralheizungen und Badezimmer einbauen und fuhr bereits 1902 ein „American Locomobile steam-car“⁴¹.

Besonders interessant ist, dass er sich ein Telefon installieren ließ, „one instrument at home, another backstage so that he could be in close touch with the theater at all times“⁴². Auch Sullivan hatte ein Telefon, wobei „over such a system, a rehearsal of *Iolanthe* was transmitted to Sullivan's flat, where his guest the Prince of Wales could hear it, with his receiver clapped to his ear, thus making *Iolanthe* the very first opera ever to be transmitted to a remote place“⁴³. Zwischen 1883 und 1898 war es sogar möglich, ein „Telefon-Abonnement“ zu beziehen, wobei „Telephone subscribers [were] enjoying a relay from a theatre“ bzw. „listeners were able to sit in their homes, reported the *Yorkshire Post*, and hear 'grand interpretations' of sublime music!“⁴⁴.

Doch zurück zu Gilbert als Dramatiker: dieser hatte inzwischen zahlreiche populäre Stücke geschrieben, als da wären *Dulcamara, or the Little Duck and the Great Quack* 1866, *No Cards* 1869, *The Princess* 1870, *The Palace of Truth* 1870 und *Pygmalion and Galatea* 1871, etc. An *Thespis* 1871 arbeiteten Gilbert und Sullivan zufällig beide, allerdings völlig unabhängig voneinander, trotzdem wird es von vielen als erstes Werk von Gilbert & Sullivan angesehen. Das erste wirklich gemeinschaftlich verfasste Stück war 1875 *Trial by Jury*, das ein Überraschungserfolg wurde. Trotz des Erfolges der insgesamt vierzehn gemeinsamen Savoy Operas schrieb Gilbert auch weiterhin allein bzw. arbeitete mit anderen Komponisten zusammen, wie z.B. *Agnes Ago* 1869 mit Frederic Clay (1838 – 1889), *Broken Hearts* 1875, *Princess Toto* 1876 wieder mit Frederic Clay, *Engaged* 1877, *Foggerty's Fairy* 1881 oder *The Mountebanks* 1892 mit Alfred Cellier (1844 – 1891),...

Viele der komischsten Werke wurden unter großen Schmerzen geschrieben, denn Gilbert litt zeitlebens an Arthritis, (Alters-)Diabetes, Gicht und heftigsten Migräne-Attacken, wobei „Dr Oliver Sachs, for instance, finds the 'Nightmare Song' in *Iolanthe* a description not of a nightmare, but of a migraine delirium, with eleven migraine symptoms in its lines. And in the later 'When you find you're a broken-down critter' [...] in *The Grand Duke*, the 'Black-beetles [...] cutting their capers, And crawly things never at rest' suggest the visual hallucinations of migraine“⁴⁵.

40 James, 1989, S. 88.

41 ebd., S. 153.

42 Moore, 1975, S. 136.

43 ebd., S. 136.

44 Baily, 1973, S. 80f.

45 Sachs, Oliver: *Migraine. Understanding a Common Disorder*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1985, S. 22. Zitiert in Stedman, 1996, S. 137.

Bei dieser körperlichen Disposition stellten Streitigkeiten jedweder Art eine ungeheure physische bzw. psychische Belastung dar.

Nach dem verheerendem „carpet quarrel“, der später noch Thema sein wird, und dem Ende der Partnerschaft 1896, zog sich Gilbert zwar zunehmend zurück, doch blieb er dem Theater weiterhin treu: so war er doch seit Jahren Eigentümer des Garrick Theatres, adaptierte, überarbeitete und überwachte etliche Neuinszenierungen der Savoy Operas und verfasste Prosa-Fassungen z.B. von *H.M.S. Pinafore* oder *The Mikado*. Im Zuge der Überarbeitung aktualisierte bzw. versah er einzelne Textzeilen oder ganze Textstellen mit entsprechend aktuellen Anspielungen oder zeitgenössischen Bezügen. So hatte Koko aus *The Mikado* auf seiner „little list“ von Personen, die niemandem abgehen würden, plötzlich „a lady novelist“, „a scorching motorist“, „the lovely suffragist“ oder „a redhot Socialist“ stehen.⁴⁶ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hieß es dann „that singular anomaly, the critic dramatist“, „the scorching bicyclist“ oder „the prohibitionist“; in den 50er Jahren auch „the petrol rationist“ und „the televisionist“ und in den 80er „the Olympic boycott-ist“.⁴⁷ Auch auf politisch korrekte Ausdrücke wurde geachtet, so wurde beispielsweise aus „nigger serenader“ ein „banjo serenader“ oder aus „blacked like a nigger“ „painted with vigour“, ...⁴⁸

Auch Sullivan hatte während und nach der Zusammenarbeit mit Gilbert mit anderen Librettisten zusammen gearbeitet, doch musste er 1898 einsehen, dass „there is no Sullivan without a Gilbert“⁴⁹. Laut Alan James waren die jeweils unabhängig voneinander geschaffenen Werke zwar auch sehr gut, haben aber nicht „endured as have the Gilbert and Sullivan operas. Each artist was highly successful but pre-eminently so only when working with the other. Such interdependence can cause resentment in an artist [...]. There was certainly professional irritation on the part of each man as one realised how much he needed and was indebted to the other“⁵⁰.

Nach Sullivans Tod im Jahr 1900 verfasste Gilbert selber kaum mehr Libretti, was er 1903 in einem Brief an einen Freund auch dahingehend erklärt, dass „a Gilbert is of no use without a Sullivan – and I can't find one“⁵¹.

Interessanterweise wurde Gilbert erst 1907, also mehr als 20 Jahre nach seinem Partner Sullivan in den Ritterstand erhoben und von König Edward VII zum „Sir“ ernannt, eine

46 vgl. Wren, 2001, S. 283 bzw. Baily, 1956, S. 424.

47 vgl. Saremba, 1993, S. 193f.

48 vgl. Ayre, 1972, S. 33ff bzw. Bradley, 1996, S. 570ff.

49 James, 1989, S. 166.

50 ebd., S. 165f.

51 Baily, 1956, S. 410.

Ehrenbezeugung „that was thrust upon him [...] like 'a commuted old-age pension“⁵². Doch im Wesentlichen ging es ihm Andrew Crowther zufolge darum, endlich als professioneller Dramatiker anerkannt und respektiert zu werden, denn „a dramatist [...] was at that time one of the least respected literary professions around“⁵³. Laut Jane Stedman akzeptierte er den Titel, weil:

He thought it „a good thing that the King should, at last, have turned his attention towards dramatic authorship as a profession worthy of recognition“. After all, no one had been knighted for writing plays before“⁵⁴.

Nun durfte er sich zwar Sir William nennen, doch ärgerte er sich trotzdem:

I found myself politely described in the official list as Mr William Gilbert, *playwright*, suggesting that my work was analogical to that of a wheelwright, or a millwright, or a wainwright, or a shipwright, as regards the mechanical character of the process by which our respective results are achieved. There is an excellent word „dramatist“ which seems to fit the situation, but it is not applied until we are dead, and then we become dramatists as oxen, sheep, and pigs are transfigured into beef, mutton and pork after their demise.⁵⁵

Vier Jahre später war es soweit: aus dem „playwright“ wurde „the poet and dramatist“⁵⁶, denn am 29. Mai 1911 verstarb er bei dem Versuch, eine junge Frau vor dem Ertrinken zu bewahren. Nun wurde ihm posthum der lang verhehlte Titel des Dramatikers verliehen, doch wie heißt es in dem Stück *The Yeomen of the Guard*:

For, look you, there is humour in all things, and the truest philosophy is that which teaches us to find it and make the most of it.⁵⁷

Als 1912 der Plan gefasst wurde, in der Nähe des Savoy Theatres in London ein Denkmal für Gilbert errichten zu lassen, wurde lange überlegt, mit welchen Zeilen man ein derart erfülltes Leben und künstlerisches Schaffen zusammenfassen könnte und die Wahl fiel auf Anthony Hope Hawkins (1863 – 1933) Worte: „His foe was folly, and his weapon wit.“

Jane Stedman fand, dies sei „not a bad exit line“⁵⁸.

52 Rede Gilberts vom 2. Februar 1908, abgedruckt in: *The Times* vom 3. Februar 1908. Zitiert in Stedman, 1996, S. 328.

53 Crowther, 1997, o.S.

54 Stedman, 1996, S. 328.

55 Baily, 1956, S. 42f.

56 o.V.: Nachruf in *The Times* vom 3. Mai 1911, Zitiert in Baily, 1956, S. 427.

57 *The Yeomen of the Guard*, Akt 1, Zeile 361-362. Zitiert in Bradley, 1996, S. 777.

58 Stedman, 1996, S. 350.

2.2. Sir Arthur Seymour Sullivan – der Komponist

Sir Arthur Sullivan ist zwar vor mehr als hundert Jahren verstorben, doch sein Name ist vielen Musikliebhabern auch heute noch ein Begriff: als komponierender Teil des viktorianischen Künstlergespanns Gilbert & Sullivan („paired with the name of W. S. Gilbert to an extent that Gilbert-and-Sullivan becomes almost a single word“⁵⁹) ist sein Name auf ewig mit den vierzehn Savoy Operas verbunden, die sie zusammen für Richard D'Oyly Carte und das Savoy Theatre geschaffen haben und deren satirische Libretti und ins Ohr gehenden Melodien noch immer zahlreiche Menschen begeistern.

Doch Sullivan war nicht nur auf dem Gebiet der komischen Oper erfolgreich, seine wahre Liebe galt der seriösen klassischen und religiösen Musik: im Laufe seines Lebens sollte er zahlreiche Oratorien, Kantaten, Hymnen, Kirchenchoräle, Symphonien, weltliche Lieder und begleitende Bühnenmusik komponieren, die zum Teil in den Kanon der britischen Musik eingegangen sind, wie z.B. *Onward Christian Soldiers* 1871, *The Lost Chord* 1877 (im Gedenken an seinen verstorbenen Bruder Fred und Leslie Baily zufolge „the most hackneyed ballad of the century“⁶⁰) und *The Golden Legend* 1886. Seine Bühnenmusik zu *The Tempest* 1861/62 verhalf ihm bereits in jungen Jahren zu Ruhm und Ehren in musikalischen Kreisen und „he was hailed as the one who would restore English music to greatness“⁶¹.

Philip Dillard stellte dahingehend fest, dass „with a lifetime dedication to promote British music and remove the stigma attached to it, Sullivan himself craved a reputation as a master of English composition. His life's irony is that fame and wealth came through his popular comic operas rather than his 'serious' music that was so demanded by the critics of his day“⁶².

Auch Meinhard Saremba zufolge sollte sich Sullivan „damit abfinden müssen, erstere [Oratorien, Anm. d. Verf.] für die Selbstbestätigung zu schreiben, letztere [komische Opern, Anm. d. Verf.] für den Nachruhm und als willkommene Einkommensquelle, um Spielleidenschaft, Reisen und den Verkehr in gehobenen Gesellschaftskreisen finanzieren zu können“⁶³.

59 Dillard, 1996, S. IX.

60 Baily, 1973, S. 45f.

61 Dillard, 1996, S. IX.

62 ebd., S. 87.

63 Saremba, 1993, S. 134.

Arthur Seymour Sullivan wurde am 13. Mai 1842 in eine musikliebende Familie italienisch-irischer Abstammung in London „with a silver trumpet in his mouth“⁶⁴ geboren. Obwohl die Familie allem Anschein nach in eher ärmlichen Verhältnissen gelebt haben dürfte, verbrachten Arthur und sein Bruder Frederic (1837 – 1877) eine glückliche Kindheit. Mit seinen Eltern und vor allem seiner Mutter Maria Clementina (geb. Coghlan, 1811 – 1882) verband Sullivan zeitlebens eine innige Zuneigung. Sein Vater Thomas Sullivan (1805 – 1866) spielte ausgezeichnet Klarinette im Orchester des Surrey Theatres⁶⁵, gab zu Hause Unterricht auf dem Klavier und arbeitete als Kapellmeister am Royal Military College in Sandhurst. Er war es auch, der das musische Talent seines Sohnes erkannte und von Kindesbeinen an förderte. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Sullivan insgesamt fünf Instrumente beherrschte: Klavier, Klarinette, Flöte, Posaune und Trompete. Erstaunlich ist jedoch, dass klein Arthur bereits mit acht Jahren den Lobgesang *By the Waters of Babylon* und mit dreizehn den geistlichen Gesang *O Israel* komponierte. Sullivan zufolge durfte einer musikalischen Karriere nichts im Wege stehen, denn „when I was not more than four or five years old it became perfectly evident that my career in life must be music and nothing else“⁶⁶.

Mit zwölf Jahren wurde er in den exklusiven Chor der Chapel Royal at St James's Palace aufgenommen, die in schmucken rot-goldenen Uniformen bei nationalen Veranstaltungen und für das Königshaus sangen, wobei Sullivans Stimme auffiel. Seine offenkundige musikalische Begabung brachte ihm als jüngster Teilnehmer das begehrte Mendelssohn Stipendium an der Royal Academy of Music ein.

In Folge studierte er drei Jahre am renommierten Musikkonservatorium in Leipzig, das damals als die beste Ausbildungsstätte junger Musiker galt: Klavier bei Ignaz Moscheles (1797 – 1870) und Komposition bei Moritz Hauptmann (1792 – 1868) und wurde nebenbei zum Dirigenten ausgebildet. In Leipzig lernte er auch Franz Liszt (1811 – 1886) kennen und wurde in die Gesellschaft eingeführt, wobei Clara Barnett (1844 – 1931), eine seiner Kommilitoninnen feststellte:

It was Sullivan's very nature to ingratiate himself with everyone that crossed his path. He always wanted to make an impression, and what is more always succeeded in doing so. He was a natural courtier.⁶⁷

64 Baily, 1973, S. 7.

65 vgl. Williamson, 1982, S. 9.

66 Baily, 1973, S. 7.

67 ebd., S. 16.

Als Teil seiner Abschlussprüfung komponierte er 1861 eine begleitende Bühnenmusik zu Shakespeares *The Tempest*, die im Gewandhaus in Leipzig uraufgeführt wurde. Als Sullivan *The Tempest* im privaten Rahmen in England vorstellte, erkannte George Grove (1820 – 1900), der Sekretär des so genannten Crystal Palace und später sein väterlicher Freund, dessen Bedeutung und vermittelte die Aufführung des Werkes am 5. April 1862 im Crystal Palace in London. Sullivan erinnerte sich laut Leslie Baily noch lange an dieses Ereignis:

It is no exaggeration to say that I woke up the next morning and found myself famous. All musical London went down to the Crystal Palace to hear the second performance. Charles Dickens met me there. He seized my hand in his iron grip and said, „I don't pretend to know much about music, but I do know I've been listening to a very great work“.⁶⁸

Da er von diesem ersten Achtungserfolg allerdings noch keinen Lebensunterhalt bestreiten konnte, begann er neben seiner Tätigkeit als Komponist und Dirigent als Chorleiter, Lehrer am Chapel Royal, Korrepetitor im Royal Opera House in Covent Garden und als Organist in der St Michael Church zu arbeiten.

Anlässlich der Vermählung seines aristokratischen Freundes Albert Prince of Wales (1841 – 1910), dem späteren König Edward VII, mit Prinzessin Alexandra von Dänemark (1844 – 1925) komponierte er 1863 den damals immens populären *Royal Wedding March*. Somit begann Sullivan, sich in den höchsten aristokratischen und gesellschaftlichen Kreisen frei zu bewegen und freundete sich auch mit Prince Alfred, dem Duke of Edinburgh (1844 – 1900), an, der selbst ein begeisterter Musiker war. In Folge durfte Sullivan die beiden Mitglieder des Königshauses des öfteren auf Reisen begleiten und wurde mit deren Anwesenheit bei Konzerten, Uraufführungen der Savoy Operas und privaten Abendgesellschaften belohnt. Bei einer dieser Gesellschaften im Jahr 1883, genau genommen Sullivans 41. Geburtstag, konnten Prince Albert, Prince Alfred, Gilbert und weitere geladene Gäste speziell arrangierten Liedern via Telephon aus dem Savoy Theatre lauschen.⁶⁹

Mit seinem Freund George Grove, der heute für sein *Dictionary of Music and Musicians* bekannt ist, unternahm Sullivan 1867 eine Studienreise nach Wien und entdeckte dort u. a. die damals als verschollen geltenden Noten zu Franz Schuberts (1797 – 1828) *Rosamunde*. Während seines Aufenthaltes in Wien, erfreute er sich an den zahlreichen

⁶⁸ Baily, 1973, S. 17.

⁶⁹ vgl. Jacobs, S. 186.

Walzermelodien von Johann Strauss Sohn (1825 – 1899), wobei ihm auffiel, dass Strauss „in the idiom of his people, the Viennese, with an emphasis on the gaiety rather than the earnestness of life“⁷⁰ schrieb.

Die nächste Station war Paris, wo er Jacques Offenbachs (1819 – 1880) *La Grande-Duchesse de Gérolstein* hörte und erkannte, dass Offenbach speziell für die Franzosen schrieb und dabei „was making the people laugh and sing, and earning a fortune“⁷¹. Zusammen mit Richard D'Oyly Carte (1844 – 1901) folgerte er daraus, dass es demnach auch möglich sein müsste, etwas Neuartiges und typisch Englisches im Stil einer comic opera zu schreiben, den Ruhm für die Etablierung eines derartigen Genres einzuheimen und dabei noch gut zu verdienen.

Doch es soll nicht vorgegriffen werden: nach *The Tempest* 1861/62 folgten die Kantate *Kenilworth* 1864, seine Symphonie *In Ireland* 1866, die Ouvertüren *In Memoriam* 1866 (im Gedenken an seinen verstorbenen Vater) und *Marmion* 1867, Orchesterwerke wie z.B. *Overtura di Ballo* 1870, und die Oratorien *The Prodigal Son* 1871, ein *Te Deum* 1872 (anlässlich der Genesung des Prince of Wales von Typhus), *The Martyr of Antioch* 1880 und *The Golden Legend* 1886. Obwohl die meisten dieser Werke auch öffentlich aufgeführt wurden und Sullivan selbst dirigierte, verdiente er besser, wenn die Klavierauszüge und sonstiges Notenmaterial über den Musikalienhandel vertrieben bzw. in Geschäften verkauft wurden, um im privaten Kreis gespielt zu werden. Dave Russell zufolge führte „an increasing unification of taste and repertoire encouraged above all by the railway, the music-hall industry, [and, Anm. d. Verf.] music publishers“, dazu, dass „new compositions spread rapidly across the country, becoming part of a genuinely national culture“.⁷² So wurden beispielsweise die Noten zu *The Lost Chord* zwischen 1877 und 1902 über fünfhunderttausend mal verkauft.⁷³ Sullivan erhielt allerdings keinerlei Tantiemen, wenn seine Melodien von fahrende Musikern auf ihren Leierkästen und Drehorgeln gespielt wurden, denn „by such means, and by the selections specially arranged for military bands, the music of 'serious' composers had a popular diffusion“⁷⁴.

Beeinflusst und angetrieben wurde Sullivan beim Komponieren von Rachel Scott Russell (1845 – 1882), einer ambitionierten jungen Frau, in die er sich hoffnungslos verliebte und

70 Baily, 1973, S. 33.

71 ebd., S. 31.

72 Russell, 1987, S. 3.

73 vgl. ebd., S. 3.

74 Jacobs, 1992, S. 117.

die aus ihm einen seriösen Komponisten vorwiegend klassischer Werke machen wollte⁷⁵. Als Sullivan jedoch mehr und mehr in Richtung Theater tendierte, löste sie die Verbindung und heiratete einen Staatsbeamten, mit dem sie nach Indien ging.

Als Sullivans inoffizielle Lebensgefährtin gilt aus heutiger Sicht die Amerikanerin Mary Frances Ronalds (geb. Carter, 1839 – 1916), die getrennt von ihrem Ehemann in London lebte und als „recognized leader of American society at the British capital“⁷⁶ galt.

Obwohl Sullivan und „Fanny“⁷⁷ mehr als 20 Jahre intim befreundet bzw. liiert waren, kam eine Heirat nicht in Frage, da eine Scheidung zur damaligen Zeit als gesellschaftliches Stigma galt und beide in den besten Kreisen verkehrten, in denen „the dominant principle was not the cultivation of virtue but the avoidance of scandal“⁷⁸. Mrs Ronalds pflegte bei ihren musikalischen Salons⁷⁹ u. a. *The Lost Chord* zum Besten zu geben und interpretierte es auch 1888 für die erste historische Tonaufzeichnung. Sullivan hinterließ ihr daher nach seinem Tode das Manuskript, mit dem sie sich 1916 beerdigen ließ.

All seinen seriösen Kompositionen zum Trotz, blieb Sullivan jedoch nach wie vor fasziniert vom Theater: nach seinem großen Erfolg mit *The Tempest* 1862 verfasste er weiterhin Bühnenmusik zu Werken Shakespeares, wie z.B. *The Merchant of Venice* 1871, *The Merry Wives of Windsor* 1874, *Henry VIII* 1877 und *Macbeth* 1888. Darüber hinaus komponierte er 1864 die Ballettmusik *L'Ile Enchantée* und die unvollendet gebliebene Oper *The Sapphire Necklace* 1863/64.

Die musikalische Posse *Cox and Box* schrieb er 1866/67 zusammen mit Francis Cowley Burnand (1836 – 1917) als private Unterhaltung, wurde jedoch begeistert aufgenommen und alsbald öffentlich aufgeführt. Als er 1871 eher zufällig Gilberts Libretti zu *Thesthis* und 1875 *Trial by Jury* vertonen sollte, „turned the stream of his talents into his most fertile direction“⁸⁰: die später zusammen mit Gilbert verfassten vierzehn Savoy Operas, die aus heutiger Sicht ein eigenes Genre darstellen, sollten ihn letztendlich unsterblich machen.

75 vgl. Dillard, 1996, S. 135.

76 Dillard, 1996, S. 133.

77 Jacobs, 1992, S. 88.

78 ebd., S. 90.

79 vgl. Jacobs, 1992, S. 200f.

80 Williamson, 1982, S. 11.

Auf seine ersten Berührungen mit dem Theater angesprochen, gestand er in einem Interview aus dem Jahr 1895:

I think that Rossini first inspired me with a love for the stage and things operatic, and this led to my undertaking the duties of organist at the Royal Italian Opera (London) under the conductorship of my friend Sir (then Signior) Michael Costa. At his request I wrote a ballet entitled *L'Île Enchantée*, and my necessary interviews with the stage employees, dancers and others gave me much insight into the blending of music and stage management, which became very valuable to me as time progressed.⁸¹

Daher lässt sich Sullivans spätere Frustration erklären, die ihn aufgrund Gilberts dominanter Proben- und Regiearbeit und dessen Omnipräsenz bei den Savoy Operas zu dem Ausspruch veranlasste, er wäre nur „a cipher in the theatre“⁸². In Folge versuchte Sullivan mehrmals die Zusammenarbeit mit Gilbert zu beenden, um sich verstärkt auf seine eigentliche Berufung, das Komponieren von erhabener und seriöser klassischer Musik, zu konzentrieren. Er wollte zwar das Renommee und das Prestige eines seriösen Musikers, doch wollte er dabei nicht auf „the comfortable income of the more popular entertainer“⁸³ verzichten. Laut Leslie Ayre kommentierte Gilbert Sullivans Haltung und künstlerisches Dilemma mit „He is like a man who sits on a stove and then complains that his backside is burning“⁸⁴.

Grundsätzlich arbeiteten Gilbert und Sullivan, so unterschiedlich sie charakterlich, in ihrem Wesen und in ihrer sozialen Herkunft auch waren, auf beruflicher und professioneller Ebene sehr gut zusammen, denn „their very differences of temperament helped to complement each other on the stage“⁸⁵. Hesketh Pearson stellte darüber hinaus fest: „A comparison between the two men is worthless, because each was vitally necessary to the other“⁸⁶. Gayden Wren beschrieb die Zusammenarbeit wie folgt:

The closer the two came artistically, the more their contrasting personalities were bound to clash. The more ambitious their joint work, the more seriously they took it and the higher their standards. Even two soulmates would have chafed under these conditions (two Sullivans never would have finished anything, and two Gilberts would have killed each other years earlier).⁸⁷

81 o.V.: Interview, in *The Strand* aus dem Jahr 1895. Zitiert in Wren, 2001, S. 17 bzw. Baily, 1956, S. 59.

82 Brief Sullivans an D'Oyly Carte im März 1889. Zitiert in Baily, 1956, S. 329.

83 Ayre, 1972, S. 19.

84 Ebenda, S. 19.

85 Williamson, 1982, S. 11.

86 Pearson, Hesketh: *Gilbert and Sullivan*, Hamish Hamilton, London, 1935. Zitiert in Baily, 1956, S. 23.

87 Wren, 2001, S. 224.

Gilbert war ein Perfektionist, der an seinen Texten auch noch nach den jeweiligen Premieren feilte. Sullivan hingegen war Gayden Wren zufolge „by his own admission lazy and undisciplined“⁸⁸, d.h. er schob bestellte Auftragsarbeiten lange vor sich her, um sie hiernach unter enormen zeitlichem Druck („320 pages to score by this day fortnight“⁸⁹) in Angriff zu nehmen und in allerletzter Minute fertigzustellen. Dabei halfen ihm manchmal auch Freunde und Kollegen, wie Frederic Clay (1838 – 1889), Alfred Cellier (1844 – 1891) oder gar Gilbert selbst, die die Noten fürs Orchester kopierten. Oft wurde dabei im Savoy Theatre bereits an dem Stück geprobt, das noch gar nicht vollendet war.⁹⁰ Das bedeutete, dass Sullivan tagsüber bei den Proben anwesend sein und dann nächtelang durchschreiben musste, wobei er sich jedes Mal gesundheitlich extrem verausgabte.⁹¹

Auch Gilbert arbeitete gerne in der Nacht und kommentierte seine Arbeitsweise und sein Arbeitsumfeld einem Porträtmaler gegenüber wie folgt:

My usual writing dress would hardly do for exhibition, consisting as it does of a night-shirt and a dressing-gown, for I only write after 11pm when everyone has gone to bed. Then you have absolute peace. The postman has done his worst and no one can interrupt you unless it be a burglar.⁹²

Gilbert kopierte jedoch im Notfall nicht nur Noten, sondern gab Sullivan beim Vertonen seines Librettos auch hin und wieder musikalische Hilfestellung: er machte in Bezug auf Reim, Rhythmus und einfache Melodien konstruktive Vorschläge, korrigierte oder strich Passagen, die sich nicht melodisch umsetzen ließen und produzierte generell gut singbare Texte.

Auch vor extrem kurzfristigen Änderungen im Libretto bzw. der Partitur schreckten sowohl Gilbert als auch Sullivan nicht zurück.⁹³ So sandte Gilbert beispielsweise am 3. Oktober 1888, dem Morgen der Premiere zu *The Yeomen of the Guard*, einen Brief an Sullivan, in dem es hieß:

Dear Sullivan, I desire, before the production of our piece to place upon record the conviction that ... unless Meryll's introduced & wholly irrelevant song is withdrawn, the success of the first act will be most seriously imperilled. Let me recapitulate: The Act commences with Phoebe's song – *tearful in character*. This is followed by entrance of Warders – *serious & martial in character*. This is followed by Dame Carruthers' "Tower" song –

88 ebd., S. 223.

89 Jacobs, 1992, S. 190.

90 Näheres zu Gilbert und Sullivans Arbeitsmethoden und Probenarbeit kann u. a. nachgelesen werden bei: James, 1989, S. 177ff.

91 vgl. Jacobs, 1992, S. 136f oder S. 190f.

92 James, 1989, S. 166.

93 vgl. Wren, 2001, S. 241ff.

grim in character. This is followed by Meryll's song – *sentimental in character*. This is followed by trio for Meryll, Phoebe & Leonard – *sentimental in character*. Thus it is that a professedly comic opera commences. I wish, moreover, to accentuate the hint I gave you on Friday – that the Warders' couplets in the finale are too long, & should be reduced by one-half. This, you will observe, is not 'cutting out your music,' but cutting out a *repeat* of your music. And I may remind you that I am proposing to cut, not only your music, but my words.⁹⁴

Einer Anekdote zufolge hatte Sullivan bei *The Yeomen of the Guard* besondere Schwierigkeiten, den Liedtext „I have a song to sing, O“⁹⁵ zu vertonen, woran sich Gilbert wie folgt erinnerte:

The verse always preceded the music, or even any hint of it. Sometimes – very rarely – Sullivan would say of some song I had given him, „My dear fellow, I can't make anything of this“ – and then I would rewrite it entirely – never tinker at it. But, of course, I don't mean to say that I 'invented' all the rhythms and stanzas in the operas. Often a rhythm would be suggested by some old tune or other running in my head, and I would fit my words to it more or less exactly. [...] And so on. Well, when I gave Sullivan the words of the duet, he found the utmost difficulty in setting it. [...] At last, he came to me and said: „You often have some old air in your mind which prompts the metre of your songs; if anything prompted you in this one, hum it to me – it may help me“. [...] I was so far successful that before I had hummed a dozen bars he exclaimed: „That will do – I've got it!“ And in an hour he produced the charming air as it appears in the opera.⁹⁶

Sullivan war sich dieser hilfreichen Unterstützung bewusst und bedankte sich beispielsweise 1880 im Geleitwort zu *The Martyr of Antioch* bei Gilbert, denn dieser hatte Henry Hart Milmans (1791 – 1868) gleichnamiges Blankvers-Gedicht aus dem Jahr 1822 für ihn bearbeitet. Darüber hinaus überreichte er Gilbert einen silbernen Kelch mit passender Gravur, wofür sich Gilbert wiederum mit den folgenden Worten bedankte:

It most certainly never occurred to me to look for any other reward than the honour of being associated, however remotely and unworthily, in a success which, I suppose, will endure until music itself shall die.⁹⁷

Hätte der Kritiker der *Leeds Daily News* nur gewusst, dass Sullivan heute mehr für seine heiteren Savoy Operas geschätzt wird als für seine erhabenen klassischen Werke, hätte er womöglich anders geurteilt, doch so stand in der Zeitung über den *Martyr* bzw. Sullivan

94 Brief Gilberts an Sullivan vom 3. Oktober 1888. Zitiert in Hibbert, 1976, S. 217f.

95 *The Yeomen of the Guard*, Akt 1, Zeile 383-444. Zitiert in Bradley, 1996, S. 779ff.

96 Bradley, 1996, S. 778ff.

97 Brief Gilberts an Sullivan vom 3. Dezember 1880. Zitiert in Stedman, 1996, S. 181. bzw. in Jacobs, 1992, S. 151f.

zu lesen: „One cannot help regretting that [Sullivan] should neglect this style of work to pour his soul into comic opera“⁹⁸.

Frank Ledlie Moore stellte hingegen fest, dass es bezeichnend für Sullivans Werke war, dass „such a superbly trained and surprisingly gifted composer of serious concert music should turn out a comic opera“, denn er „worked with the same craftsmanship that he had so thoroughly assimilated in Leipzig, thus beginning the career that made him unique and great, but which he had never intended to pursue“⁹⁹.

Das bedeutete, dass Sullivan, egal ob er gerade an einem ernststen klassischen Werk oder an einer comic opera schrieb, dieselben Maßstäbe und Maximen für seine (unterschiedlichen) Kompositionen nutzte und die Orchestrierung genauso sorgfältig ausarbeitete. Dabei parodierte, zitierte bzw. spielte er gezielt auf diverse Komponisten (z. B. Bach, Händel, Rossini, Verdi, Wagner,...) bzw. verschiedene Musikstile (meist deutsche, italienische oder französische) an und „ruefully reminded those who questioned the originality of his music that all composers have only the same seven notes with which to work“¹⁰⁰.

Ein weiteres für Sullivan bezeichnendes Merkmal war eine ganz bestimmte Kompositionstechnik: „his counterpoint of characters: the presentation by different personages of two seemingly independent tunes which later come together“¹⁰¹. So gelang es ihm beispielsweise beim *Mikado*, drei SängerInnen unterschiedlicher Stimmlage verschiedene Melodien in verschiedenen Tempi gleichzeitig singen zu lassen und „with brilliant skill, Sullivan brought all three tunes together in contrapuntal combination“¹⁰². Gilbert hatte dabei in Bezug auf die Vertonung von „My brain it teems / I am so proud / I heard one day“¹⁰³ genaueste Anweisungen gegeben bzw. Wünsche deklariert:

I send a trio for Ko-Ko, Pooh-Bah and Pish-Tush. I think it might be quaint and effective. I have put the three verses side-by-side for convenience' sake, but of course they would be sung separately. I fancy the metre admits of each verse being set differently, but I may be wrong in this.¹⁰⁴

98 o.V.: Zeitungskritik, in: *Leeds Daily News*, undatiert. Zitiert in Stedman, 1996, S. 181.

99 Moore, 1975, S. 146.

100 James, 1989, S. 53. Hervorragende und detailliertere musikwissenschaftliche Analysen der einzelnen Werke Sullivans finden sich bei Meinhard Saremba (1993).

101 Grove, 2001, Band 24, S. 695.

102 Jacobs, 1992, S. 203.

103 *The Mikado*, Akt 1, Zeile 582-608. Zitiert in Bradley, 1996, S. 589ff.

104 Jacobs, 1992, S. 203.

Nichtsdestotrotz wurde Sullivan im Laufe der Zusammenarbeit immer unzufriedener mit Gilbert und vor allem der Art von Musik, die er zu den Savoy Operas beisteuerte. Er träumte davon, endlich eine grand English opera zu komponieren. Er kommentierte seine Frustration in Bezug auf die Art der Musik, die er zu schreiben verpflichtet war, dahingehend:

It has hitherto been word-setting, I might almost say syllable-setting; for I have looked on the words as being of such importance that I have been continually keeping down the music in order that not one should be lost.¹⁰⁵

In seinem Tagebuch vermerkte er:

I wanted to do some dramatic work on a larger musical scale, and that of course I should like to do it with him [Gilbert, Anm. d. Verf.] if he would, but that the music must occupy a more important position than in our other pieces – that I wished to get rid of the *strongly marked rhythm*, and *rhymed couplets*, and have words that would give a chance of developing musical effects.¹⁰⁶

Sullivan wollte demnach Gilbert als Librettisten für seine Oper gewinnen, doch dieser lehnte mit der Begründung „We have a name, jointly, for humorous work, tempered with occasional glimpses of earnest drama. I think we should do unwisely if we left, altogether, the path which we have trodden together so long and so successfully“¹⁰⁷, ab und schlug stattdessen Julian Sturgis (1848 – 1904) vor.

Sullivan und Sturgis schrieben daraufhin gemeinsam die Oper *Ivanhoe*, die auf Sir Walter Scotts Roman *Ivanhoe* basierte und die am 31. Jänner 1891 im neu erbauten Royal English Opera House uraufgeführt wurde. Gilbert kommentierte dieses Werk später in einem Brief an Helen (D'Oyly) Carte mit den Worten:

I am, as you know, quite unable to appreciate high-class music, and I expected to be bored – and I was not. This is the greatest compliment I have ever paid grand opera.¹⁰⁸

Als das neue Opernhaus jedoch im Lauf der Zeit in die roten Zahlen kam und verkauft werden musste, verlor Sullivan „his major platform for substantial operatic work and, more importantly, it placed him under a deep moral obligation to ensure that Carte's other theatre, the Savoy, remained viable“¹⁰⁹. Das bedeutete, dass Sullivan auch weiterhin

105 Jacobs, 1951, S. 29.

106 Tagebucheintrag Sullivan vom 9. Jänner 1889. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 287.

107 Jacobs, 1992, S. 287.

108 Brief Gilberts an Helen (D'Oyly) Carte, undatiert. Zitiert in Baily, 1973, S. 105.

109 Eden, 1989, S. 36.

comic operas zu komponieren hatte. Immerhin garantierten diese Werke ein sicheres Einkommen und eins hatte Sullivan inzwischen erkennen müssen: „High Art, he found, paid few bills“.¹¹⁰

Auch der Ritterschlag, den Sullivan 1883 in Anbetracht seiner musikalischen Verdienste erhalten hatte, konnte ihn auf Dauer nicht zufriedenstellen, denn mit dieser Ehre ließen sich (Sullivans Meinung nach durchaus berechnete) kritische Stimmen nicht mehr so leicht verdrängen, wie z.B. die des *Musical Review*, in dem es Alan James zufolge hieß „some things that Mr Arthur Sullivan may do, Sir Arthur Sullivan ought not to do“¹¹¹. Die Ehrenbezeugung machte ihm ein wenig zu schaffen, denn es wurde ihm dadurch erst recht bewusst, dass „he was spending most of his best effort making brilliant accompaniments for ridiculous words“¹¹².

Vor allem die *Musical Times* kritisierte Sir Sullivan aufs Schärfste:

It will look rather more than odd to see announced in the papers that a new comic opera is in preparation, the book by Mr W. S. Gilbert and the music by Sir Arthur Sullivan ... he must not dare to soil his hand with anything less than an anthem or a madrigal; oratorio ... and symphony must now be his line. Here is not only an opportunity, but a positive obligation for him to return to the sphere from which he has too long descended ... to do battle for the honour of English art.¹¹³

Doch Sullivan hatte inzwischen andere Sorgen: seitdem sein Bruder Fred 1877 verstorben war, kümmerte sich Sullivan um dessen schwangere Witwe Charlotte und die sieben Kinder und half ihnen finanziell weiter. Darüber hinaus nahm er, als seine Schwägerin mit ihren Kindern nach Los Angeles emigrierte, seinen ältesten Neffen Herbert (1868 – 1928) an Sohnes statt, „though not formally adopted“¹¹⁴, bei sich auf. „Bertie“¹¹⁵ war nach Sullivans Tod dessen Haupterbe, verwaltete den Nachlass, d.h. Korrespondenzen, Tagebücher und Notenmaterial, und veröffentlichte 1927 zusammen mit Newman Flower eine der ersten bedeutsamen Biographien über den Komponisten Arthur Sullivan.

110 James, 1989, S. 105.

111 o.V.: Zeitungskritik, in: *Musical Review*, undatiert. Zitiert in James, 1989, S.97.

112 Moore, 1975, S. 137.

113 o.V. Zeitungskritik, in: *Musical Times*, undatiert. Zitiert in James, 1989, S. 105.

114 Jacobs, 1992, S. 109.

115 Saremba, 1993, S. 118.

Sullivans Tagebüchern kann man auch entnehmen, dass es mit seiner Gesundheit nicht immer zum Besten stand. So litt er oft an starken Nierenschmerzen, die er durch Operationen und wiederholte Kuraufenthalte zu lindern versuchte, und die ihn zeitweilig massiv schwächten. So hatte er 1884 beispielsweise kaum genug Kraft, die Premiere von *Princess Ida* zu dirigieren, stand allerdings die Vorstellung mithilfe Morphins und Unmengen schwarzen Kaffees gerade noch durch. Sein Zustand veranlasste Gilbert, während der Premiere im Savoy Theatre ausnahmsweise einmal im Haus zu sein, denn sonst pflegte er während einer Premiere einen längeren Spaziergang zu unternehmen, um seiner Nervosität Herr zu werden. Nachdem Sullivan zusammen mit Gilbert auf die Bühne gerufen worden war, um den Beifall entgegen zu nehmen, brach Sullivan hinter der Bühne zusammen.¹¹⁶ Sein gesundheitlicher Zustand wurde von der Öffentlichkeit mit großer Sorge verfolgt, daher berichtete das Magazin *Era* schon am Tag nach der Premiere:

Sir Arthur Sullivan has passed a good night and, although suffering from much pain from a muscular affection of the neck, is on the whole much better. Absolute rest and quietude are enjoined by his medical attendant, Dr Lynch.¹¹⁷

Sullivans Gesundheit war zeit seines Lebens beklagenswert gewesen (er hatte wiederholt Probleme mit der Galle, der Leber und vor allem der Nieren) und sein unsteter Lebenswandel und die zahlreichen Streitereien hatten ihr übriges getan, so schrieb Sullivan selbst in einem Brief an Gilbert:

Don't think me exaggerating when I tell you that I am physically and mentally ill over this wretched business [carpet quarrel, Anm. d. Verf.]. I have not yet got over the shock of seeing our names coupled, not in brilliant collaboration over a work destined for world-wide celebrity, but in hostile antagonism over a few miserable pounds.¹¹⁸

Als Sullivan am 22. November 1900 einem Herzinfarkt erlag, wurde er (entgegen seines ausdrücklichen Wunsches, zusammen mit seinen Eltern und seinem Bruder auf dem Brompton Friedhof beerdigt zu werden) auf Geheiß von Queen Victoria in der St Paul's Cathedral bestattet.

116 vgl. Stedman, 1996, S. 203 bzw. Sullivans Tagebucheintrag vom 5. Jänner 1884.

117 o.V.: Zeitungsbericht, in: *Era* vom 12. Jänner 1884. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 191.

118 Brief Sullivans an Gilbert vom September 1890. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 327.

Knapp drei Jahre später wurde ihm zu Ehren ein Denkmal in der Nähe des Savoy Theatres errichtet, wobei unterhalb Sullivans Büste ein Textzitat aus *The Yeomen of the Guard* zu lesen war/ist:

„Is life a boon?
If so, it must befall
That Death, whene'er he call
Must call to soon!¹¹⁹

2.3. Richard D'Oyly Carte – der Impresario

Ohne diesen engagierten Impresario und fähigen Theatermanager wäre die künstlerische Zusammenarbeit von Gilbert und Sullivan gar nicht erst zustande gekommen. Doch wer war dieser Mann eigentlich?

Richard D'Oyly Carte wurde am 3. Mai 1844 in eine musisch veranlagte Familie geboren, sein Vater Richard spielte ausgezeichnet Flöte, war Miteigentümer von Rudall, Carte & Co, einer Firma, die Musikinstrumente erzeugte und im dazugehörenden Verlag Noten veröffentlichte und vertrieb. D'Oyly Carte absolvierte daher ein musikalisches Studium (Violine und Flöte), komponierte selbst Operetten wie z.B. *Dr. Ambrosia* 1868 und *Marie* 1871 und arbeitete in der Firma seines Vaters mit. Später verdiente er sich seinen Lebensunterhalt als Konzert- bzw. Literaturagent und (Theater-)Manager und repräsentierte und vertrat in dieser Eigenschaft zahlreiche Künstler, wie z.B. die spanische Koloratursopranistin Adelina Patti (1843 – 1919), den britischen Tenor Edward Lloyd (1845 – 1927), den Komponisten Charles Gounod (1818 – 1893) und den Literaten Oscar Wilde (1854 – 1900).

D'Oyly Carte interessierte sich für die berühmt-berüchtigte französische opéra bouffe¹²⁰ mit ihren satirischen Elementen, parodistischen Einlagen und Farcen und wollte etwas derartig Typisches und Unverwechselbares auch für das englische Musiktheater (er-)schaffen. Als der Musikwissenschaftler Arthur Jacobs 1951 nach einer adäquaten Form der Operette oder des Musiktheaters suchte, mit der sich die späteren Gilbert und

119 *The Yeomen of the Guard*, Akt 1, Zeile 281-284. Zitiert in Bradley, 1996, S. 773.

120 The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001) definiert *opéra bouffe* als „a French comic opera in which a witty spoken dialogue and sparkling, light music combine in a genre designed to entertain. [...] It differs from opéra comique of the same period in its more frankly humorous tone [...] and its use of parody and satire (literary, musical, social and sometimes political)“.

Sullivan Operas vergleichen ließ, kam er zu folgendem Schluss:

Indeed, the opéra bouffe of Offenbach and his like is the nearest Continental relative to Gilbert and Sullivan. Opéra bouffe was fantastic, topical, derisory, and with a perfunctory or ridiculous „romantic” interest. Opéra comique¹²¹, on the other hand, dealt with the comedy of real life, and its romantic interest was a serious and important element in the plot. [...] But since the term opéra bouffe is untranslatable, and „operetta” is hopelessly vague, it is perhaps best to accept, cautiously, the popular classification of Gilbert and Sullivan operas.¹²²

Infolgedessen machte D'Oyly Carte 1874 das Londoner Publikum mit Alexandre Charles Lecocq (1832 – 1918) *Giroflé-Giroflá* und anderen light operas bekannt, die allesamt bestens ankamen.¹²³ „He envisaged a theatre with a staple repertory of 'light opera of a legitimate kind, by English authors and composers’¹²⁴ und suchte daraufhin in heimatischen Gefilden nach potentiellen Vertretern dieser Kunstform. Er sollte mit Gilbert und Sullivan, „England's foremost librettist and composer“¹²⁵, die repräsentativsten Charaktere entdecken:

In seiner Eigenschaft als Theatermanager am Royalty Theatre, suchte er 1875 einen „curtain-raiser“¹²⁶ bzw. ein „afterpiece“¹²⁷ für Jacques Offenbachs (1819 – 1880) *La Périchole*, da die damalige Theaterkonvention nach einer „lengthy period of evening entertainment“¹²⁸ verlangte und Offenbachs Werk allein zu kurz war. Somit beauftragte er den Librettisten Gilbert und den Komponisten Sullivan, eine kurze comic opera¹²⁹ zu

121 The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001) definiert *opéra comique* als „a French stage work of the 18th, 19th or 20th centuries with vocal and instrumental music and spoken dialogue”.

122 Jacobs, 1951, S. 43.

123 vgl. Dillard, 1996, S. 156.

124 Jacobs, 1951, S. 20.

125 Dillard, 1996, S. 29.

126 ebd., S. 28. Die englischsprachige Online-Version des Theater Glossary definiert *curtain raiser* als „Similar to the after piece, developed in France in the late 18th century as a short play to bridge the gap between the beginning of the performance and the arrival of late audience members. Generally the curtain raiser had nothing to do with the main performance“. Online im WWW abrufbar unter URL: http://www.nwatalent.com/glossary_theater.htm [Zugriff: 25.08.2008].

127 Jacobs, 1951, S. 20. Die englischsprachige Online-Version der Encyclopaedia Britannica definiert *afterpiece* als „supplementary entertainment presented after full-length plays in 18th-century England. Afterpieces usually took the form of a short comedy, farce, or pantomime, and were intended to lighten the solemnity of Neoclassical drama and make the bill more attractive to audiences. [...] The addition of afterpieces to the regular program may also have been an attempt to attract working citizens, who often missed the early opening production and paid a reduced charge to be admitted later, usually at the end of the third act of a five-act play“. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/8587/afterpiece> [Zugriff: 25.08.2008].

128 James, 1989, S. 48f.

129 The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001) definiert *comic opera* als „a musico-

schreiben, besser gesagt „something very English and just as gay as Offenbach“¹³⁰, um den Abend zu füllen. Das besagte Werk, das Frank Ledlie Moore 1975 als „tiny little choral whimsy“¹³¹ titulierte, war *Trial by Jury*, wurde ein absoluter Überraschungserfolg und sollte den Grundstein für die nachfolgenden Savoy Operas legen. Laut Leslie Baily rühmte die *Times* dieses gemeinsam erschaffene Werk des kongenialen Duos sogar mit den Worten „It seems, as in the great Wagnerian operas, as though poem and music had proceeded simultaneously from one and the same brain“¹³².

Um die Werke von „Gilbert & Sullivan“ exklusiv auf die Bühne bringen zu können, gründete er 1876 die Comedy Opera Company und stellte ihnen 1881 mit dem Bau des Savoy Theatres einen adäquaten Rahmen zur Verfügung. Darüber hinaus ließ er ihnen völlig freie Hand in Bezug auf jedwedes theatralische Element (das war völlig unüblich zur damaligen Zeit), sodass „for the first time they were complete masters of casting, rehearsal and décor“¹³³. Daher wurde das nächste gemeinschaftlich verfasste Werk *The Sorcerer* auch sofort als originelle Novität und erfolversprechende neue Form des musikalischen Theaters erkannt.

Warum Novität? Aufgrund des noch nicht vorhandenen internationalen Copyright war es bis dato einfacher gewesen, französische Importware als englische Originalwerke zu inszenieren, denn „managers had found it cheaper and safer to bring over an established success from Paris – paying no copyright fee in those days, but only a fee to the translator – than to gamble with a new English play“¹³⁴. Anlässlich eines Jubiläums der Royal Society of Musicians (einer Gesellschaft, bei der Sullivan den Vorsitz führte) hielt Gilbert am 13. März 1883 eine Rede:

[...] again [he] took occasion to reiterate the popular view of Drama as an invalid kept alive by transfusions of French stage blood. This would continue, he said, till the British playgoer learned to discriminate between author and adaptor, between the manager who produced original plays and „the manager, who sought ignominious safety in translation“.¹³⁵

dramatic work of a light or amusing nature [...] The term may be applied equally to an Italian intermezzo [...], a French *opéra comique* [...], a German Singspiel, a Spanish zarzuela or an English opera of a light character. It is often applied to operetta or *opéra bouffe* and may be applied to musical comedy. Most comic operas (.) have spoken dialogue“.

130 Baily, 1973, S. 42.

131 Moore, 1975, S. 158. Wörtlich übersetzt bedeutet es „winzige Chor-Laune“ [Anm. d. Verf.].

132 [o.V.: Zeitungskritik, in: *The Times* vom 29. März 1875. Zitiert in Stedman 1996, S. 130.] Zitiert in Baily, 1973, S. 42.

133 Baily, 1973, S. 46.

134 Jacobs, 1951, S. 20.

135 Stedman, 1996, S. 197.

Doch die übersetzte und meist derbe Fließbandware langweilte auf Dauer und kam vor allem beim intellektuellen Publikum nicht an, denn „the more pronounced forms of opéra bouffe and burlesque were being criticized for their crudity and artificiality“¹³⁶.

Doch auch das Publikum und dessen künstlerischer Geschmack hatte sich verändert, so reflektierte beispielsweise Arthur Jacobs diesen Sinneswandel mit den Worten:

Did Carte's observation, then, mean that the public was now outgrowing its taste for French fare? It is more likely that a new public was coming in – a respectable middle-class audience who objected to both the frothiness and the artistic crudity of some of the importations. Under Carte's management, Gilbert and Sullivan catered exactly for the taste of that new audience.¹³⁷

Aber nicht nur das Londoner Publikum sollte sich an den Werken von Gilbert und Sullivan erfreuen, sondern auch die Menschen in den weiter entfernten Grafschaften sollten die Möglichkeit erhalten, eine „echte“ Savoy Opera zu sehen. Aus diesem Grund führte D'Oyly Carte ein bis dato unbekanntes „system of licensing amateur societies“¹³⁸, d.h. ein Lizenzvergabe-System für Amateurgesellschaften, ein, die wie seine eigenen professionellen „touring companies, having at one time as many as five in the United States and a like number in the provinces of Britain“¹³⁹ in Großbritannien, auf dem Kontinent und in Nordamerika umher reisten und zahlreiche erfolgreiche Gastspiele gaben. Die SängerInnen bzw. SchauspielerInnen der verschiedenen Amateurgesellschaften¹⁴⁰ konnten auch Werke anderer Komponisten/Librettisten, für die D'Oyly Carte die Rechte besaß, darbringen und somit den Verleih von Orchesterausügen bzw. den Verkauf von Libretti und Partituren ankurbeln. Dadurch gelang es ihm, die Werke von Gilbert & Sullivan bzw. die Savoy Operas fest im kulturellen Bewusstsein der englischsprachigen Welt zu verankern.

Da er inzwischen ein Heim für die English Comic Opera begründet bzw. genügend Nachfrage nach dieser Art der Unterhaltung etabliert hatte, ging er nun daran, die Idee einer Grand English Opera umzusetzen. Immerhin soll Leslie Baily zufolge Queen Victoria (1819 – 1901) selbst gesagt haben „You ought to write a grand opera, Sir Arthur – you would do it so well“¹⁴¹. Zu diesem Zweck ließ er das Royal English Opera House errichten,

136 Jacobs, 1951, S. 20.

137 Jacobs, 1951, S. 20f.

138 Baily, 1973, S. 59. Als erste Amateurvorstellung wurde *H.M.S. Pinafore* von der Harmonists' Choral Society gespielt und fand in Kingston-on-Thames am 30. April 1879 statt.

139 Dillard, 1996, S. 96.

140 Näheres zu (weiblichen) Amateurgesellschaften und deren Tradition kann bei D'Cruze, 2000, S. 345-367 nachgelesen werden.

141 Baily, 1956, S. 327.

ein weiteres Theatergebäude in Cambridge Circus (heute Palace Theatre genannt und im Eigentum von Sir Andrew Lloyd Webber (geb. 1948)), das mit Sullivans Oper *Ivanhoe* 1891 eröffnet wurde. Jeder Zuschauer im Publikum erhielt sogar „a printed statement of Carte's policy 'To establish English Grand Opera“¹⁴². Obwohl er nun ein modern ausgestattetes Theater gebaut, aufwendige Bühnenbilder bzw. Kulissen und kostspielige Kostüme in Auftrag gegeben, die besten OpernsängerInnen engagiert und Sullivan das bis dato größte Orchester (63 Musiker!) zur Verfügung gestellt hatte, wurde *Ivanhoe* zum „greatest non-event in Sullivan's life – and surely in D'Oyly Carte's“¹⁴³.

„'Carte's Folly', as the City called it“¹⁴⁴ wurde 160 mal in Folge gespielt, ist nach heutigen Maßstäben ein mehr als ansehlicher Erfolg gewesen und gilt sogar heute noch als „unprecedented for a grand opera“¹⁴⁵. Hätte D'Oyly Carte das Werk in eine Reihe von anderen Opern diverser britischer Komponisten eingebettet bzw. einbetten können, dann wäre ihm sein Vorhaben, eine repräsentative Form der grand English opera zu begründen, auch gelungen. Doch er „defied convention and ran the work on consecutive nights (with largely alternate casts) instead of including it in a general repertory“¹⁴⁶. Da es aber zu jener Zeit kaum weitere nennenswerte grand English operas gab, die man ins Repertoire aufnehmen hätte können, wurden alsbald französische und italienische Opern gespielt.

Der entscheidende Fehler lag also laut Arthur Jacobs allein bei D'Oyly Carte, denn „what really had failed, however, was Carte's system of bleeding the work to death by running it till it dropped“¹⁴⁷. Somit war der Traum eines eigenen Hauses für die grand English opera ausgeträumt und das neu errichtete Opernhaus musste mit erheblichen finanziellen Verlusten 1892 verkauft werden.

Nichtsdestotrotz war D'Oyly Carte ein passabler und tüchtiger Geschäftsmann, zeitlebens als großer Förderer und akribischer Organisator bekannt, ein Mann von gutem Geschmack, gebildet, solide, mit hohen künstlerischen und moralischen Prinzipien und ein strenger doch großzügiger Arbeitgeber.

142 Baily, 1973, S. 102.

143 ebd., S. 102.

144 ebd., S. 102.

145 Wren, 2001, S. 250.

146 Jacobs, 1951, S. 36. The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001) zufolge galt „the principle of uninterrupted nightly performances (with changing casts)“ bis dato nur für „plays and operettas“. Zitiert in Grove, 2001, S. 135.

147 Jacobs, 1951, S. 36.

Frank Ledlie Moore charakterisierte D'Oyly Carte so:

Thoughtful of his actors and actresses, and of all the others who worked backstage and in the house. [...] He organized a picnic for everyone, with three river boats, each graced with one of the three heads of the company, Gilbert, Sullivan and D'Oyly Carte. These picnics on the river became an annual affair and served to maintain morale in a company that was drilled and drilled to the wee hours of the morning when productions were being prepared.¹⁴⁸

Der Dramatiker George Bernard Shaw (1856 – 1950) schrieb in seiner Eigenschaft als Musik- und Theaterkritiker des *Saturday Review* des öfteren über Gilbert & Sullivan und Frank Ledlie Moore stellte daher fest:

Shaw's most laudatory comment about the effect of Gilbert and Sullivan's operas on the world of English theater was focused not upon the authors, but on the manager, whom he specifically complimented for making innovations in the art and practice of theater that were of primary importance.¹⁴⁹

Im Großen und Ganzen war D'Oyly Carte also für zahlreiche Neuerungen und Reformen auf, hinter und fern der Bühne verantwortlich, wie beispielsweise für die Etablierung der English Comic und Grand Opera in Großbritannien, die rechtlichen Rahmenbedingungen für die Einführung des internationalen Copyright und die Lizenzvergabe an Amateure. Weiters ließ er Theatergebäude und Hotels (das Savoy Hotel und das Claridge's) errichten bzw. umbauen, die jeweils auf dem neuesten Stand der Technik und mit bis dato unerreichtem Komfort ausgestattet waren.

Den Annehmlichkeiten des Lebens selbst nicht abgeneigt, ließ er sich sogar den ersten elektrischen Aufzug in (s)einem Privathaus, Adelphi Terrace Nr. 4, installieren und beauftragte seinen Freund und Maler James McNeill Whistler (1834 – 1903) mit der farblich-ästhetischen Gestaltung des Hauses (Whistler und das aesthetic movement sollte später neben einigen anderen Künstlern wie Oscar Wilde als Vorlage für die Figur des Reginald Bunthorne in *Patience* dienen).

„Oily Carte“¹⁵⁰, der clevere Geschäftsmann, dessen „ideas were again ahead of their time“¹⁵¹, hatte die Vorteile einer angenehmen und luxuriösen Umgebung, sei es im Theater, im Hotel oder gar im eigenen Heim erkannt und geschickt vermarktet, wofür ihn

148 Moore, 1975, S. 161f.

149 Ayre, 1972, S. 23 bzw. Moore, 1975, S. 156.

150 James, 1989, S. 48.

151 Baily, 1973, S. 94.

Leslie Baily mit den Worten „Carte, the inventor of the after-theatre supper, set up new gastronomic standards for London hotels with the same flair for the good and the profitable as he had applied to new artistic standards in theatres“¹⁵² lobte. Weiters war D'Oyly Carte Präsident des „Committee of Taste, a confidential body set up later to advise the management on recipes, wines, menus and the like“¹⁵³. Darüber hinaus sorgte er dafür, dass jede Premiere einer Savoy Opera zu „London's social event of the season“¹⁵⁴ d.h. einem unvergleichlichen gesellschaftlichen Ereignis wurde, bei denen sogar Angehörige der englischen Königsfamilie im Publikum zu finden waren.

Nach dem Tod seiner ersten Frau Blanche Julia Prowse 1885 heiratete D'Oyly Carte 1888 mit Sullivan als Trauzeugen seine langjährige Assistentin und persönliche Sekretärin Helen Lenoir, die mit bürgerlichem Namen Susan Couper Black¹⁵⁵ (1852 – 1913) hieß. Sie war Philip H. Dillard zufolge eine kluge, gebildete und studierte Frau, beherrschte mehrere Fremdsprachen und konnte darüber hinaus einfühlsam und taktvoll sein. Selbst der leicht aufbrausende und schnell gereizte Gilbert respektierte ihre Meinung und hatte die größte Hochachtung vor ihr, was ihre Korrespondenz über die Jahre hinweg auch belegt. Auch ihre nachgesagten diplomatischen Fähigkeiten kamen ihr zu Gute, denn sie musste des öfteren als Vermittlerin zwischen Gilbert, Sullivan und ihrem Mann agieren. Nach dessen Tod übernahm sie seine Geschäfte und Verpflichtungen und führte die Hotels und Theater, die D'Oyly Carte Opera Company und die diversen touring companies kompetent weiter und leitete so sein musikalisches/dramatisches Vermächtnis ins 20. Jahrhundert über.

Im Jahr 1900 konnte der bereits schwer erkrankte D'Oyly Carte nicht mehr persönlich an der Beerdigung seines Freundes Arthur Sullivan teilnehmen und nur wenige Monate später, am 3. April 1901, verstarb der vielseitige Impresario, „who helped raise the standards of architecture and the management in British theater and whose name will be forever linked with those of Gilbert and Sullivan“¹⁵⁶ im Alter von nur 57 Jahren.

Letztendlich sei darauf hingewiesen, dass der künstlerische, musik- und theaterwissenschaftliche Beitrag bzw. Einfluss des Richard D'Oyly Carte nicht unterschätzt werden kann und darf, denn „it was in large part his dreams, entrepreneurial spirit, and managerial skills that freed Gilbert and Sullivan to address the artistic aspects

152 ebd., S. 95.

153 Jacobs, 1992, S. 297.

154 vgl. Dillard, 1996, S. 96.

155 Quellen verwenden auch die Schreibweise „Helen Cowper-Black“; vgl. Moore, 1975, S. 157.

156 Dillard, 1996, S. 97.

of their craft"¹⁵⁷. Er agierte immer unauffällig im Hintergrund und ermöglichte den beiden dadurch, völlig unbehelligt von finanziellen, organisatorischen oder technischen Problemstellungen, in „ihrem“ Savoy Theatre nach eigenem Belieben zu schalten und zu walten und soll sich seiner Korrespondenz nach kein einziges Mal in die künstlerischen Belange eingemischt haben.

Belegen lässt sich allerdings ein Brief D'Oyly Cartes an Gilbert und Sullivan (zwischen 1893 und 1896), in denen er mögliche und anscheinend dringend erforderlich Einsparungsmaßnahmen überlegt, um mit dem nächsten Werk *The Grand Duke* Gewinn machen zu können, so heißt es dort:

I think that if the next production is to have a fair chance of being a successful commercial speculation, it is essential that the preliminary expenses should be something altogether different than those of *Utopia*. If the preliminary expenses of the next opera are reduced to, say, 2,000 pounds, and the salary list reduced to something like it was in the days of *Patience*, etc., we could afford after the first flash of crowded business in the opening month, to play for six months to an average of 150 pounds a month, and feel happy about it.¹⁵⁸

Um mit den Worten Frank Ledlie Moores zu sprechen:

He gave the two authors a perfectly maintained theatrical machine with which they could do their very best work without restrictions. [...] The only times the audiences at the Savoy were conscious of Carte's presence were at the final curtain calls of opening nights. Having checked every detail in the theater before the play began, and having spoken a word of encouragement to each and every actor, actress, stage hand, and flunky before the first curtain, the quiet man would wait until the end and then take a bow after the authors had had theirs. When the audience was silent, Carte would announce that with their kind permission, the opera would be repeated each evening until further notice. Accompanied by their applause, he would retreat into the oblivion of his job.¹⁵⁹

157 ebd., S. 97.

158 Sullivan, Herbert/Flower, Newman: Sir Arthur Sullivan. His Life, Letters and Diaries, Cassell, London, 1927, S. 231. Zitiert in Wren, 2001, S. 243.

159 Moore, 1975, S. 164f.

3. Das Savoy Theatre

Richard D'Oyly Carte hatte erkannt, dass er mit Gilbert und Sullivan ein äußerst erfolgreiches Team unter Vertrag hatte; nun musste er nur mehr dafür sorgen, dass die gemeinsam erschaffenen Werke auch in entsprechendem Rahmen aufgeführt werden konnten. „Embracing a dream of staging English comic opera in a theater solely to that purpose“¹⁶⁰, manifestierte sich bei ihm der Gedanke, ein Theater zu bauen, in dem ausschließlich das Genre der English Comic Opera dargeboten werden sollte und in dem auch in Folge dezidiert die Werke von Gilbert und Sullivan für ein interessiertes und zahlungskräftiges Publikum in Szene gesetzt werden konnten.

Im Zuge dessen kaufte D'Oyly Carte das Gebiet zwischen The Strand und dem Victoria Embankment an der Themse, auf dem vormals das Royal Palace of Savoy stand und von dem sich auch der spätere Name des Theaters ableiten sollte. Dann beauftragte er den Architekten Charles John Phipps (1835 – 1897) mit der Bauplanung und Thomas Edward Colcutt (1840 – 1927) von der Firma Collinson & Locke mit der Innenausstattung.

Letztendlich konnte das neue Haus, das mit zahlreichen Innovationen auf, hinter und vor der Bühne aufwarten konnte, am 10. Oktober 1881 in Anwesenheit von Albert Prince of Wales (1841 – 1910) der Öffentlichkeit übergeben werden. Diese Neuerungen oder „improvements deserving special notice“¹⁶¹ bezogen sich sowohl auf den Theaterbetrieb als auch auf den Theaterbau an sich und manifestierten sich in Architektur, Ausstattung des Zuschauerhauses und der öffentlichen Bereiche und zahlreichen Annehmlichkeiten für Publikum und DarstellerInnen, so gab es z.B. erstmals nach Geschlechtern getrennte Garderoben für die SchauspielerInnen und „a refreshment saloon, a smoking-room and a lounge for ladies“¹⁶² aus dem Publikum.

Das aus rotem Ziegel und weißem Portland-Stein errichtete Theater hatte in seinem dreistufigen Zuschauerhaus ein Fassungsvermögen von knapp 1300 Personen und bot dabei allen ZuseherInnen einen ungehinderten Blick auf die Bühne, der von keinerlei Säulen oder unbotmäßigem Dekor beeinträchtigt wurde.

160 Dillard, 1996, S. 96.

161 Hibbert, 1976, S. 129.

162 James, 1989, S. 87.

In Bezug auf die innere Ausstattung, waren helle Farben und luftige Töne vorherrschend und was die Dekoration betraf, war sie „in the Renaissance style uncluttered by 'cherubim, muses, angels, and mythological deities“¹⁶³ und „appreciated by all persons of taste“¹⁶⁴.

Die Bühne war an die 18 Meter breit und 16 Meter tief und verbarg sich hinter „a creamy satin curtain, which draped from the centre“¹⁶⁵. Aus Sicherheitsgründen gab es Feuerschutzwände zwischen den verschiedenen Bereichen des Theaters, einen gemauerten Stiegenaufgang¹⁶⁶ („there was even a stone staircase that was recommended for safety in the event of fire“¹⁶⁷), Notausgänge auf allen Seiten des Zuschauerraumes und zahlreiche „new patent fire extinguisher known as the Star-Harden Grenade“¹⁶⁸. Dies war für die damalige Zeit mehr als beachtlich und vorausschauend, denn der katastrophale Ringtheater-Brand, der international Auswirkungen auf den vorbeugenden Brandschutz im Theaterbereich hatte, ereignete sich 8 Wochen später, am 8. Dezember 1881 in Wien.

Nach einem „near-accident in the crush outside the Savoy's pit entrance“¹⁶⁹ führte D'Oyly Carte als logistisch-organisatorische Neuerung ein einfaches, aber effektives „queuing“-System¹⁷⁰ ein, d. h. „orderly queues for unbooked seats prior to entry“¹⁷¹ bzw. „queuing for the upper circle and gallery instead of scrambling in the 'first come, first served' practice that was common at other theatres“¹⁷². Dieses disziplinierende Warteschlangen-System hatte er in den USA kennen und schätzen gelernt und sollte das übliche Gedränge um billigere oder bessere Plätze ersetzen, da „the old habit of struggling for entrance was too dangerous“¹⁷³.

Darüber hinaus ließ er einen Plan des Hauses drucken und aushängen sowie Platzkarten mit ausgewiesenen Sitzplatz-Nummer: „[He] had cut down markedly on delays and confusion in finding places“¹⁷⁴.

163 Ffinch, 1993, S. 100f.

164 Hibbert, 1976, S. 129.

165 Ffinch, 1993, S. 101.

166 Ein derartiger Stiegenaufgang wurde bereits 1876 von Sir Eyre Massey Shaw (1830 – 1908) in seinem Buch „Fires in Theatres“ empfohlen; vgl. Eden, 1989, S. 27 bzw. 210.

167 James, 1989, S. 87.

168 Hibbert, 1976, S. 131.

169 Stedman, 1996, S. 196.

170 vgl. Dillard, 1996, S. 161.

171 James, 1989, S. 87.

172 Dillard, 1996, S. 161.

173 Stedman, 1996, S. 196.

174 ebd., S. 196.

Knapp 100 Jahre später kommentierte Frank Ledlie Moore diese Innovation mit den Worten:

It had been the practice for the hordes of people who could not afford to get reserved seats to crush each other in turmoil as each tried to be first into the unreserved sections of the house. Carte decreed that they should stand in line and enter peaceably. The London press swore that no Englishman would knuckle down to such regimentation, but they did, and the queue is standard procedure now practically everywhere. On opening nights Carte would have tea and cakes served to those who could only stand and wait.¹⁷⁵

Durch das Warteschlangen-System wurde ganz nebenbei auch das bis dato gängige „tipping“¹⁷⁶, das Zustecken von Trinkgeld oder „gratuities“¹⁷⁷, obsolet, denn dem Personal war die Annahme von derartigen Geldern sogar per Strafandrohung verboten. So hieß es beispielsweise auf dem illustrierten Ankündigungsplakat zu *Patience*:

NO FEES OF ANY KIND. PROGRAMMES provided, and Wraps and Umbrellas taken free of charge. Any attendant detected in accepting money from visitors will be instantly dismissed; the public is therefore requested not to tempt the attendants by offering them gratuities.¹⁷⁸

D'Oyly Carte ließ darüber hinaus verlautbaren, „the attendants would all be paid fair wages“¹⁷⁹, das heißt, dass das gesamte Theater- und Bühnenpersonal angemessen bezahlt wurde. Darüber hinaus traf sich in den Räumen des Savoy Theatres die Theatrical Choristers' Association, „its aims, as reported in the *Era*, included pay for rehearsals, full salary for matinées, a fixed salary for six performances a week, and contracts for the run of the play, as well as a fixed pay scale for understudies (who often were chorus members), and better dressing-rooms“¹⁸⁰. D'Oyly Carte ermöglichte diese Treffen „considering [the Savoy, Anm. d. Verf.] a fair-acting theatre“¹⁸¹ und Gilbert versprach ihnen als erster gewählter Präsident praktischen und rechtlichen Beistand.

Eine weitere Neuerung war die bereits erwähnte „No fees-policy“¹⁸², was bedeutete, dass im Preis der Theaterkarte gedruckte Programmhefte¹⁸³ und die Garderoben¹⁸⁴ für das

175 Moore, 1975, S. 161.

176 Baily, 1973, S. 71 bzw. James, 1989, S. 87.

177 Jacobs, 1992, S. 181.

178 ebd., S. 181.

179 James, 1989, S. 87.

180 Stedman, 1996, S. 289.

181 ebd., S. 289.

182 Finch, 1993, S. 101.

183 vgl. Young, 1971, S. 128 bzw. Donohue, 2004, S. 240.

184 vgl. Finch, 1993, S. 101.

Publikum inbegriffen waren und nicht extra gezahlt werden mussten.

Aber auch die moralische Etikette und das persönliche Betragen von Theaterpersonal und ZuseherInnen blieb nicht von „modernen“ Regelungen verschont, so schwelgte beispielsweise die ungarisch-stämmige Sängerin Ilka (von) Palmay (1859 – 1945) noch Jahre später von ihrer Zeit am Savoy:

The Savoy Theatre was at that time the premier stage in England after Covent Garden, and I dare say the most high-class. So, for example, no lady had set foot on the boards of this theatre either in stockinet or in male costume, for it was considered not at all *comme il faut*. French operettas in particular did not achieve performances here because of their obscenity... On pain of instant dismissal all obscene talk and any such act was forbidden in every room of the house. These articles had for years always been followed so conscientiously and strictly that a high-class mode of thinking and living was instilled into the flesh and blood of everyone belonging to the Savoy Theatre without exception down to the most modest member of the chorus. The members of the company are so placed with their salaries that they are able to cover the necessities of life handsomely. So belonging to the Savoy Theatre in itself bestows a certain social status and secures esteem in the best circles.¹⁸⁵

Diese moralische Strenge war Kerry Powell zufolge nur auf Gilbert zurückzuführen, denn er „was a despot of respectability at the Savoy Theatre, prohibiting most backstage visitors and assigning actresses to dressing-rooms that were on the opposite side of the stage from men's“¹⁸⁶. Darüber hinaus wurden im Savoy keinerlei männliche Zuschauer im Publikum geduldet, die den Schauspielerinnen und Sängerinnen Blumen oder kostspielige Geschenke mit eindeutigen Angeboten hinter die Bühne schicken ließen. So soll Gilbert, der immer streng über seine DarstellerInnen wachte¹⁸⁷, persönlich einen dieser Herren darüber informiert haben, dass „he had taken the grossest liberty with a lady of the company [Jessie Bond (1853 – 1942), Anm. d. Verf.] and must immediately leave the theatre [...] as no show would be given whilst he was in the house“¹⁸⁸. Vor die Wahl gestellt, aus freien Stücke zu gehen, öffentlich bloßgestellt oder aus dem Theater getragen zu werden, soll besagter Herr seine Loge umgehend verlassen haben.

Die herausragendste und technisch revolutionärste Neuerung allerdings war der erstmalige Einsatz von elektrischem Licht: ausgestattet mit mehr als 1200 „Swan

185 Palmay, Ilka von: *Meine Erinnerungen*, Berlin, 1911, excerpted as „At the Savoy Theatre“, transl. Andrew Lamb, *Gilbert and Sullivan Journal* 9, (1972), S. 417. Zitiert in Fischler, 1991, S. 8.

186 Powell, 1997, S. 65.

187 vgl. James, 1989, S. 164.

188 Watson, Alfred E. T.: *A Sporting and Dramatic Career*, London, Macmillan, 1918. Zitiert in Orel, 1994, S. 27.

Incandescent Lamps”¹⁸⁹ war das Savoy eines der ersten öffentlichen Theatergebäude in London, das vollständig (Bühne und Auditorium) mit elektrischem Licht anstelle des sonst noch gebräuchlichen Gaslichts erleuchtet werden konnte¹⁹⁰. Der dazu nötige Strom wurde von einem theatereigenem Generator bzw. „from large steam-engines, giving about 120 horse-power, placed on some open land near the theatre“¹⁹¹ produziert. Als kostspielige Konsequenz, musste daraufhin bei *Patience* das gesamte Bühnenbild und alle Kostüme nachgebessert werden, denn plötzlich war die Bühne nicht nur erheblich größer¹⁹², sondern auch wesentlich besser zu sehen, sodass detaillierter und feiner ausgestattet werden konnte bzw. musste. Das bestätigte auch Alicia Finkel, denn nach der Einführung des elektrischen Lichts auf der Bühne „scenic artists were compelled to add a third dimension to their sets, with the purpose of improving their details under stage light“¹⁹³.

Das erstmals eingesetzte elektrische Licht gab Anlass zu einer theater-geschichtlichen Anekdote¹⁹⁴, die in der *Electrical Times* wie folgt wiedergegeben wurde:

When the curtain fell Mr D'Oyly Carte came on grasping an electric lamp in his hand and a hush fell upon the audience, who thought that electricity was always fatal. He than delighted with a sort of polytechnic lecture [...] respecting the safety of the electric light to a theatre. Finally he placed a piece of muslin round the lamp and held it up to the audience [...] He then took a hammer and smashed the lamp which, naturally, went out. But when he held up the muslin unburnt the effect on the audience was electric, in both senses of the word. D'Oyly Carte bowed himself amidst enthusiastic cheers, which were so prolonged that he had to go on and take two calls.¹⁹⁵

Laut dem *Daily Chronicle*, der ebenfalls über die Premiere berichtete, gab er schließlich das vereinbarte Zeichen, um den Zuschauersaal elektrisch zu erhellen und „as if by the wave of a fairy's wand the theatre immediately became filled with a soft, soothing light, clearer and far more grateful than gas“¹⁹⁶.

189 Hibbert, 1976, S. 130. Die Glühlampen waren sogar als dekoratives Element im Programmheft von *Patience* eingearbeitet.

190 vgl. Booth, 1991, S. 90.

191 Baily, 1956, S. 214.

192 *Patience* lief bereits seit 23. April 1881 in der Opéra Comique und wurde für die Eröffnung des Savoy Theatre in das neue Haus umgesiedelt, was natürlich mit erheblichen Änderungen verbunden war.

193 Finkel, 1996, S. 171.

194 Diese Anekdote fand sogar in einem Film Verwendung: *The Story of Gilbert and Sullivan*, UK 1953, United Artists, Regie: Sidney Gilliat, Länge: 109 Min., Peter Finch spielt Richard D'Oyly Carte.

195 o.V.: Zeitungsartikel, in: *Electrical Times*, undatiert. Zitiert in Baily, 1956, S. 216.

196 o.V.: Zeitungsartikel, in: *Daily Chronicle*, undatiert. Zitiert in Baily, 1973, S. 72.

Auch im Ausland wurde über dieses Ereignis berichtet, so schrieb die Genfer *Continental Times* am 29. Oktober 1881 begeistert über die bahnbrechende Nutzung des elektrischen Stroms im Savoy Theatre und schloss mit den euphorischen Worten:

„Swan, by inventing the Incandescent Lamp, and D'Oyly Carte by adapting it to his splendid theatrical venture, have paved the way for the application of electricity to the lighting of private houses; and these meritorious achievements may without exaggeration be held to entitle them to the gratitude of civilized humanity“¹⁹⁷.

Der gezielte und dramaturgische Einsatz von Licht bzw. Beleuchtung sollte auch in manch weiterer Produktion von Gilbert & Sullivan eine wichtige Rolle spielen, so steigen z. B. die porträtierten Vorfahren in *Ruddigore's* Ahnengalerie äußerst effektiv aus ihren Bilderrahmen, während der gesamte Zuschauerraum erstmals völlig abgedunkelt sein konnte, denn „Gas lighting couldn't be extinguished, because each lamp would have had to be manually relit. Thus Victorian audiences were traditionally fully lit, which boosted the sale of Gilbert's libretti but reduced the theatrical illusion [...] indeed [...] the innovative use of absolute darkness (and Sullivan's illuminated baton) were praised by several critics“¹⁹⁸.

Neben den nun möglichen beleuchtungstechnischen Effekten (z.B. wurden für das Stück *Iolanthe* in die Kostüme der Feen zahlreiche kleine Glühlämpchen eingearbeitet, die eine stimmungsvolle Atmosphäre auf die Bühne zauberten) gab es auch erhebliche Vorteile in Bezug auf Annehmlichkeit und Sicherheit des Publikums, als da wären die Vermeidung von unangenehmem Gasgeruch und starker Hitzeentwicklung durch offene Gasflammen bzw. die Verminderung der nicht unerheblichen Brandgefahr.

Eine weitere kuriose und für England einzigartige Neuerung sollte noch in Zusammenhang mit dem Savoy Theatre genannt werden: die Zufahrt zum Theatergebäude bzw. zum Savoy Hotel, das „das historische Vorbild, der Prototyp aller modernen europäischen Grand Hotels“¹⁹⁹ wurde. Das Hotel warb damals unter anderem mit der „selbsterzeugten Elektrizität“, d.h. „abgeschirmten elektrischen Licht, überall und zu jeder Tageszeit“, sechs Aufzügen bzw. sechs „luxuriösen aufsteigenden Räumen, die auch in der Nacht fahren“ und einem eigenem Brunnen für die Wasserversorgung der 70 Badezimmer.²⁰⁰ Als D'Oyly Carte 1889 das Savoy Hotel gleich neben dem Theater (und mit speziellen Bereichen, die gleichermaßen von beiden Häusern aus zugänglich waren) erbauen ließ, wurde der Eingang des Theaters vom Embankment zum Hotel hin verlegt,

197 o.v.: Zeitungskritik vom 29. Oktober 1881. Zitiert in Baily, 1956, S. 216.

198 Wren, 2001, S. 196.

199 Gargerle, 1998, S. 94.

200 ebd., S. 94.

sodass beide Eingänge auf einen kleinen Hof, den Savoy Court, führten. Diese private Zufahrtsstraße ist nach einem Parlamentsbeschluss²⁰¹ auch heute noch die einzige Straße in England, auf der sämtliche Fahrzeuge auf der rechten Straßenseite zu fahren haben, da der Tradition nach Taxifahrer nur den Arm aus der Fahrertür zu strecken brauchen, um die rückwärtige Tür von außen öffnen zu können und die Passagiere aus dem Fahrzeug zu lassen, ohne selbst aussteigen zu müssen.²⁰²

Im Savoy Theatre sollte ein Großteil der Produktionen von Gilbert & Sullivan (d. h. insgesamt acht von vierzehn) ihre jeweiligen Premieren erfahren. Nach dem Tod von D'Oyly Carte 1901 führten seine Frau Helen Lenoir Carte und später sein Sohn Rupert (1876 – 1948) das Theater erfolgreich weiter und bauten das Theater bei Bedarf aus bzw. um, wie z.B. 1929, als Frank A. Tugwell damit beauftragt wurde, das Haus im Art-Deco-Stil umzugestalten. Nach einem verheerendem Brand im Jahr 1990²⁰³ war das Theater größtenteils zerstört und wurde mit erheblichem finanziellem Aufwand wiederaufgebaut und restauriert. Seitdem werden in diesem Haus interessanterweise eher selten Gilbert & Sullivan Werke inszeniert, sondern vorwiegend moderne Theaterstücke und Musicals²⁰⁴.

Ungeachtet dessen war (und ist) das Savoy Theatre bis heute untrennbar mit den Namen Gilbert, Sullivan und D'Oyly Carte verbunden, was sich unter anderem auch in dem Begriff des „Savoyard“²⁰⁵ widerspiegelt, der für einen wahren Enthusiasten oder Fan steht bzw. eine Person bezeichnet, die als SängerIn oder SchauspielerIn an einer „Savoy Opera“ beteiligt ist bzw. war.²⁰⁶

Schlussendlich werden heute alle Bühnenwerke aus dem Gilbert & Sullivan Kanon, das heißt alle vierzehn gemeinschaftlich verfassten comic operas „Savoy Operas“ genannt, auch wenn die ersten sechs nicht im Savoy Theatre uraufgeführt worden sind.

201 vgl. Peter Jacksons (Obmann der London Topographical Society) Antwort auf einen Leserbrief an den *Guardian* mit dem Titel „Why does traffic entering and leaving the Savoy Hotel in London drive on the right?“. Online im WWW abrufbar unter URL:

<http://www.guardian.co.uk/notesandqueries/query/0,5753,-1501,00.html> [Zugriff: 23.04.2008].

202 Gargerle, 1998, S. 95. vgl. dazu Rory Macfarlanes (Pressebüro Savoy Hotel) Antwort auf einen Leserbrief an den *Guardian* mit dem Titel „Why does traffic entering and leaving the Savoy Hotel in London drive on the right?“. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.guardian.co.uk/notesandqueries/query/0,5753,-1501,00.html> [Zugriff: 23.04.2008].

203 Reuters Meldung „Savoy Theater in London is devastated by a Fire“, abgedruckt in: *New York Times* vom 13. Februar 1990, Online im WWW abrufbar unter URL: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C0CE5DE153FF930A25751C0A966958260> [Zugriff: 21.04.2008].

204 Seit 1990 wurden genau 3 Gilbert & Sullivan Werke in Szene gesetzt: *H.M.S. Pinafore* 2000 und 2002, *The Mikado* 2000 und 2002 und *The Pirates of Penzance* 2001 und 2004.

Vgl. o.V.: Online-Beitrag. Online im WWW abrufbar unter URL:

<http://www.thisistheatre.com/shows/savoysshows.html> [Zugriff: 21.04.2008].

205 Allingham, Philip V.: Theatres in Victorian London. Online-Beitrag für The Victorian Web vom 09. Mai 2007. Online im WWW abrufbar unter URL:

<http://www.victorianweb.org/mt/theaters/pva234.html> [Zugriff: 30.08.2007].

206 vgl. Wren, 2001, S. 290.

4. Gilbert und Sullivans Einfluss auf das Theater – damals wie heute

Das englische Theater des 19. Jahrhunderts „laborierte“ laut Andrew Bruegge zwar an einem auffallendem Mangel an Glaubwürdigkeit, Respektabilität und Seriosität, doch war es nichtsdestoweniger immens populär. So zitierte er 2002 in seiner Vorlesung „W. S. Gilbert: Antiquarian Authenticity and Artistic Autocracy“ einen Artikel des *Blackwood's Magazine* aus dem Jahr 1842, in dem es hieß, „theatre was for Londoners of all classes their 'supreme delight'“²⁰⁷. Doch was war für das Viktorianische Theater²⁰⁸ eigentlich von Bedeutung?

4.1. Zensur

David Eden stellte 1989 fest, dass „the nature of Victorian theatre was profoundly affected by three forces: the official censorship administered by the Lord Chamberlain, the need to cater for popular audiences, and the shadow of Shakespeare“, wobei „the official censorship was concerned to ensure the inoffensiveness of all plays in matters of sex, religion and politics [...] but the overall effect was to drive intelligent discussion of any topic out of the theatre“²⁰⁹. Daher stand überwiegend anspruchslose und seichte Unterhaltung auf dem Programm der Theater.

Interessant ist, dass Gilbert mit seinen unzähligen Burlesken, humorvollen Parodien und zynischen Satiren selten Probleme mit „Lord Chamberlain“, der seit dem Theatre Regulation Act von 1843 offiziellen Zensurbehörde für das Theater, hatte. Einer dieser seltenen Fälle betraf 1873 das Stück *The Happy Land*, eine Parodie auf sein eigenes Werk *A Wicked World* aus dem selben Jahr, in dem eindeutig der Premierminister William Gladstone (1809 – 1898), der Finanzminister Robert Lowe (1811 – 1892) und ein hochrangiger Beamte der Baubehörde Acton Smee Ayrton (1816 – 1886) parodiert wurden. Jane Stedman untersuchte diesen Vorfall und stellte fest, dass „Bodham Donne,

207 Vorlesung mit dem Titel: „W. S. Gilbert: Antiquarian Authenticity and Artistic Autocracy“ by Andrew Vorder Bruegge, Department of Theatre and Dance, Winthrop University, delivered at the Victorian Interdisciplinary Studies Association of the Western United States Boise, ID, Oktober 2002, Online im WWW abrufbar unter URL: <http://faculty.winthrop.edu/vorderbruegg/winthropweb/vitaindex/gilbert.html> [Zugriff: 13.05.2008].

208 Näheres dazu kann u. a. nachgelesen werden bei: Booth, Michael R.: Prefaces to English Nineteenth Century Theatre, Manchester: Manchester University Press, 1980.

209 Eden, 1989, S. 121f.

the Examiner of Plays“ das Stück zwar gelesen und lizenziert hatte, doch „he had not seen the lyrics, but the political material was then general and not directed against individuals. On stage, however, and especially with interpolated lines, it became completely personal“²¹⁰. John Townshend alias Viscount Sydney (1805 – 1890), der damalige Lord Chamberlain verbot es und „immediately banned it“²¹¹.

In einem offenen Brief an das Magazin *Era* hatte sich Gilbert schon ein Jahr zuvor über das Prinzip der Zensur beschwert, denn „As I consider that I am quite well qualified to judge of what is fit for the ears of a theatrical audience as [the Licenser of Plays] can be, I have systematically declined to take the slightest notice of his instructions“²¹². Doch das wäre ohnehin nicht nötig gewesen, denn Gilberts Texte waren frei von anstößigen, geschmacklosen, unzüchtigen oder vulgären Ausdrücken.

Als Gilbert jedoch 1909 anlässlich des „Joint Parliamentary Committee on the censorship of stage plays“ zum Thema Zensur befragt wurde, stellte sich heraus, dass er doch ein Verfechter derselben war:

Because I think that the stage is not a proper pulpit from which to disseminate doctrines of anarchism, socialism, and agnosticism. It is not the proper platform upon which to discuss questions of adultery and free love before a mixed audience. [...] The manner in which such subjects are dealt with is a very important question.²¹³

Seiner Meinung nach sollte allerdings „censorship [...] not rest exclusively on one man (the Lord Chamberlain), but that there should be an appeal court of three arbiters, one of whom should be appointed by the author“²¹⁴.

210 Stedman, 1996, S. 105f.

211 ebd., S. 106.

212 Brief Gilberts an das Magazin *Era* vom 14. Jänner 1872. Zitiert in Stedman, 1996, S. 106.

213 Baily, 1956, S. 423.

214 ebd., S. 423. Näheres zu Aufgaben und Funktionen eines „pantomime author“ kann bei Booth, Michael: Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre, o.J., S. 199 nachgelesen werden.

4.2. Publikumsgeschmack und Unterhaltungsniveau

Gilbert und Sullivans intellektuelles und moralisches Niveau gegenüber allem, was zur damaligen Zeit sonst noch auf der Bühne gesehen werden konnte, hatte auch der damalige Theaterkritiker William Archer (1856 – 1924) erkannt, der 1886 festhielt, dass „the victory of Gilbertian extravaganza over opera-bouffe as adapted for the London market, is the victory of literary and musical grace and humour over rampant vulgarity and meretricious jingle“²¹⁵. Daher lässt sich belegen, dass das damalige Theater mit seinen trivialen und vulgären Inhalten bei der guten Gesellschaft nicht als respektierbar galt.

Jane Stedman stellte 1996 ebenfalls fest, dass erstens „works for the theatre were generally considered inferior, even trivial, compositions“ und dass zweitens Gilbert selbst der Meinung war, dass „dramatic composition did not require 'the highest order of intellect', but demanded 'shrewdness of observation, a nimble brain, a faculty for expressing oneself concisely, a sense of balance, both in the construction of plots & in the construction of sentences“²¹⁶.

Trotz oder gerade wegen dieser intellektuell anspruchslosen Materie zog es Gilbert schon früh zum Theater, das er stark beeinflussen, von Grund auf reformieren und mit diversen Innovationen im Bereich der ästhetischen bzw. authentischen Inszenierung und der Probenarbeit bzw. Regie bereichern sollte. Als Autor, Librettist und Regisseur in einer Person hatte er dabei stets das Publikum und dessen Reaktion auf das Geschehen auf der Bühne im Auge und sorgte daher dafür, dass „the wide array of audience tastes“²¹⁷ befriedigt wurde. Doch was war vor bzw. zu Gilbert und Sullivans Zeit gerade en vogue im Theater?

Alan Hyman beantwortete diese Frage recht originell:

In the unlikely event that a playgoer possessed a time machine and could transport himself back to London in the 1850s, he would have found French music in almost every theatre. When he went out for an evening of light music he would probably have had to choose between a French operetta specially adapted into English so that the sexual motif had been watered down to a mere innuendo, or a burlesque piece loosely based on

215 Archer, William: About the Theatre, 1886, S. 20f. Zitiert in Booth, o.J., S. 189.

216 Stedman, 1996, S. 211.

217 Bruegge, 2002, o.S.

a legend or a famous story, and invariably accompanied by the music of a French composer.²¹⁸

Diese französische Dominanz am Theater war allerdings nur mehr eine Frage der Zeit, denn D'Oyly Carte strebte ja schon längst danach, typisch englische Werke in englischer Sprache zu etablieren. Dabei sollte er von Gilbert unterstützt werden, der stets bemängelt hatte, dass „English plays lacked strong dramatic interest because they had to be written to be morally suitable for a hypothetical 15-year-old girl, so easily and unnecessarily alarmed that English plays could contain nothing which might make her blush“²¹⁹. Trotz dieser Forderung nach einem lockereren Umgang mit der moralischen Natur des englischen Dramas waren Gilbert und Sullivan später selbst bekannt dafür, dass sie streng auf Betragen, äußeres Erscheinungsbild und die Moral innerhalb ihres Ensembles bzw. auch im Publikum des Savoy Theatres achteten, ihren DarstellerInnen auf und fern der Bühne sich geziemende Kostüme bzw. Kleidung verordneten und keinerlei trans-gender Adaptionen oder Inszenierungen ihrer Werke duldeten.

Doch warum erschien ihnen gerade der frauenspezifische Aspekt dermaßen wichtig? Ihr künstlerischer und moralische Anspruch sowie ihr persönlicher Geschmack in derlei Dingen spiegelte sich nicht nur in ihren Werken wider, sondern beeinflusste wechselseitig die Welt des Theaters, dessen Normen und das Publikum schlechthin. Leslie Baily kommentierte diesen Umstand am Beispiel von *Trial by Jury* wie folgt:

The success of this operetta and its followers profoundly influenced better standards of taste and performance on the British stage, and the Gilbert/Sullivan/Carte renaissance was itself influenced in a wider sense by the improving standards of education among the general public. The 1870 Education Act was having gradual but great effects. Women were emerging from the strict confines of the Victorian home: [...] Newnham College for women was founded at Cambridge, and in the previous year Girton had begun; as more women – educated women – began to go to the theatre they influenced its standards.²²⁰

Schon Charles Kean (1811 – 1868) hatte um 1850 herum erkannt, dass er dem Theater mit historischer Authentizität und Sorgfalt in Bezug auf Gestik und Mimik, Kostüm und sonstiger Ausstattung größere Respektabilität und gesellschaftliche Akzeptanz verschaffte, wobei letztere eine immer größere und vor allem sozial und intellektuell besser gestellte Publikumsschicht bedeutete. Keans einfache Rechnung ging auf: je angesehener und respektabler er das Theater an sich machen konnte, umso mehr

218 Hyman, 1978, S. 3.

219 Stedman, 1996, S. 223.

220 Baily, 1973, S. 43f.

zahlungskräftiges und (intellektuell gesehen) besseres Publikum konnte er gewinnen und das bedeutete wiederum die Möglichkeit des „reconfiguring the seating and pricing“²²¹. Das gelang weiters, indem „rowdier elements were being siphoned off to the Music Hall – a new form of the theatre“²²². Neu doch nicht unbedingt besser, denn diese spezielle Form des Theaters zog mit seinen derben Unterhaltungen ärmeres und daher auch eher ungebildetes Publikum an und galt daher erst recht nicht als respektierlich. Darüber hinaus konnte man in derartigen music halls während der Vorstellung essen, trinken und rauchen, was dem Geschehen auf der Bühne keinen allzu hohen Stellenwert einräumte. 1927 fasste Charles Grigsby die damaligen Zustände auf, vor und hinter der Bühne einer music hall und deren gesellschaftliche Akzeptanz dahingehend zusammen, dass „the stern, religious middle-class conscience [...] had no love for the theatre or regarded it, together with the dancing hall, as an ante room to Hell“²²³.

Sullivan selbst hatte keine allzu hohe Meinung von derartigen Etablissements und wollte den dortigen musikalischen Missbrauch seiner Werke unterbinden. Obwohl er sich einerseits freute, dass „a hundred thousand barrel-organs were constructed to play nothing else“²²⁴, antwortete er andererseits auf Helen Lenoirs/Mrs. D'Oyly Cartes Anfrage „As I don't know whether you like any '*Pinafore*' songs sung at *Music Halls*, I should be much obliged if you would kindly advise me as to your wishes“ mit den kurzen aber prägnanten Worten „Certainly not“²²⁵.

4.3. Regie

Während Gilberts Zeit als Theaterkritiker legte er besonders Wert auf den Besuch der Proben, die bis dato nicht als dermaßen bedeutsam und wichtig erachtet worden waren, wie sie ihm erschienen, denn er schrieb einmal in einem Vorwort „the supreme importance of careful rehearsing is not sufficiently recognized in England“²²⁶. Bei den „fertigen“ Vorstellungen konnte er generell über „trends, the terrain and audience expectations“²²⁷

221 Bruegge, 2002, o.S.

222 ebd., o.S. Zitiert in Rowell, George: *The Victorian Theatre*. Oxford, Clarendon Press, 1936, S. 83f.

223 Grigsby, Charles E.: *When Gilbert and Sullivan began*, in: *The Gilbert and Sullivan Journal*, London, July, 1927. Zitiert in Fischler, 1991, S. 3.

224 Baily, 1973, S. 59.

225 ebd., S. 59.

226 Stedman, 1996, S. 216.

227 Bruegge, 2002, o. S.

lernen; vor allem lernte er die neuartigen Regie-Methoden eines Thomas William Robertson (1829 – 1871) kennen, den er laut Andrew Bruegge immer als den „prototype of the artistic director“ nannte, denn „stagecraft was an unknown art before his time“.²²⁸ Gilbert hatte dank Robertson erkannt:

It all had to hang together. The world of the show had to have an internal consistency. If the sets and costumes conformed to a unified design concept (authenticity), then so must line readings, gestures, characterizations, choral movement patterns, and the entire illusion presented.²²⁹

Daher erklärt sich auch seine Akribie in Bezug auf historisch korrekte Gegebenheiten, Kostüme oder Waffen, so z. B. das einwandfrei recherchiert und nachgebildete Schiffsdeck der *H.M.S. Pinafore*, die Perücken und Roben der Anwälte und Richter bei *Trial by Jury*, die prächtigen aus unterschiedlichen Epochen stammenden Kostüme von *Ruddigores* Ahnen, die zum Einsatz kommenden Waffen in *Princess Ida* oder Ausstattung und Gehabe der Yeomen of the Guard.

Darüber hinaus wird auch die Verbissenheit verständlich, mit der sich Gilbert zeitlebens gegen sogenannte künstlerische Freiheiten seitens seiner DarstellerInnen wehrte. Es war allein sein theatralisches Konzept, seine künstlerische Vision und letztendlich sein Erfolgsrezept, um die absolute Kontrolle auf der Bühne bzw. im Theater zu halten und gegen mögliche Eingriffe zu verteidigen.

Diese aggressive Haltung wird in einem Brief von 1878 deutlich, in dem es heißt „no manager had a right 'to interpose between me and the realization of my ideas““, denn er glaubte fest daran, dass „any author incapable of directing his own plays was at a great disadvantage and that his directions were as much a part of the play as the dialogue itself“.²³⁰ Diese Haltung fand auch lobende Worte, denn der zeitgenössischer Theatermanager John Hollingshead (1827 – 1904) beschrieb Gilbert als „somewhat of a martinet in his stage management, but he generally knew what he wanted, was more often right than wrong and was consequently an able director of his own pieces“²³¹.

228 Bruegge, 2002, o. S. Zitiert in Rowell, George: *The Victorian Theatre*. Oxford, Clarendon Press, 1936, S. 81.

229 Bruegge, 2002, o. S.

230 Stedman, 1996, S. 216.

231 James, 1989, S. 170.

Doch woher konnte Gilbert so genau wissen, was auf der Bühne funktionieren würde und was nicht? Frank Ledlie Moore führte das darauf zurück, dass er alles, was auf der Bühne vor sich ging, minutiös vorausplante und nichts (vor allem nichts was die DarstellerInnen betraf) dem Zufall überließ:

Gilbert's method of working was developed to such a point that he was able to plan everything except the music itself while still drafting his dialogue. In later years, when the Savoy Theater was in operation, he had an exact model of its stage built, with every part of the permanent structure in place. On this he could construct an experimental set for any scene he wished, starting perhaps with a sketch from his notebook and gradually working it out into three dimensions. For each member of the acting company he had a little wooden block – three inches high for a man, two-and-a-half for a woman. Each block was painted with stripes whose scheme indicated which voice the person whom it represented had. With these blocks he could work out the placement of every actor in every scene, so that he could come to the very first rehearsal with an exact outline of what was physically to take place. Thus, though in other theaters and under other directors the actors might argue [...] Gilbert had such a firm and well worked-out idea of the blocking that he could answer any argument with irrefutable authority.²³²

Darüber hinaus dokumentierte er seine Ideen und Probenfortschritte in einem „prototype of the production script“²³³, dem Vorläufer des heute gängigen Regie-Buchs, wobei er auf der einen Seite den Text gedruckt stehen hatte und auf der anderen Seite etwaige Änderungen oder Regie-Anweisungen präzise verzeichnete.

Ein derartiges Regie-Buch wurde „a permanent record of the first, and authoritative, production of each of the operas“²³⁴ und verhalf der D'Oyly Carte Opera Company zu ihrem traditionsbewussten Ruf was Wiederaufnahmen im Stil des Savoy Theatres betraf. So hat auch Audrey Williamson festgestellt, dass „there is no doubt that the D'Oyly Carte dynasty has been of considerable service in the maintenance and development of the operas' popularity, and the preservation of a tradition of 'style' handed down from Gilbert's own day“²³⁵.

Gayden Wren stellte hingegen 2001 Gilberts Bedeutung als Regisseur aus heutiger Sicht richtig, denn er betonte:

Gilbert was not a director in the sense the term is used today – an artist whose role is to interpret various authors' work and, with each play, shape

232 Moore, 1975, S. 133.

233 ebd., S. 133.

234 ebd., S. 133.

235 Williamson, 1982, S. 276.

the efforts of the various actors, designers, and others into a coherent whole. [...] To him, directing was a logical extension of authorship, a means of ensuring that recalcitrant producers, actors, or designers didn't ruin his ideas in execution. [...] As a director, Gilbert's central concerns reflected his authorship. He was famously demanding of his actors when it came to diction – every syllable of his work had to be clearly audible from every seat in the house. He exercised rigorous control over the actors' stage business, rejecting nearly every interpolated 'gag' or bit of business that was likely to draw attention to the actor over the material. There was no question that in a Gilbert play, everyone involved was subordinate to the play itself.²³⁶

Gilbert vertrat seinen Standpunkt vehement in einem Brief an D'Oyly Carte, in dem er sich beispielsweise einmal über den Darsteller Rutland Barrington (1853 – 1922) beschwerte. So hieß es hierin:

The piece [*The Gondoliers*, Anm. d. Verf.] is, I think, quite good enough without the extraneous embellishments suggested by Mr. Barrington's brief fancy. Anyway it must be played *exactly as I wrote it*. I won't have an outside word introduced by anybody. If once a license in this direction is accorded it opens the door to any amount of tomfoolery. ... I am determined to stamp out the nuisance. It is not enough that the departures are unimportant – there should – and shall – be no departures of any kind whatever.²³⁷

In einem Brief an den Schauspieler George Grossmith (1847 – 1912), der sich nur hin und wieder einen improvisierten Scherz erlaubte, schrieb Gilbert lakonisch, dass er zwar seine Originalversion des Textes vorziehen würde, „but that may be merely a parent's prejudice in favour of his own offspring“²³⁸.

Obwohl Gilbert also grundsätzlich gegen „added bits of pantomime, [...] elaborate sight-gags, [...] extraneous dancing, [...] topical references“²³⁹ war, gestattete er hin und wieder derartiges, sofern er vorher um Erlaubnis gefragt worden war und entschied sich dann je nach Gegebenheit dafür oder dagegen.²⁴⁰ So antwortete er beispielsweise auf eine derartige Anfrage mit den Worten „Omit. Utterly stupid. There is too much clowning in this scene“²⁴¹.

236 Wren, 2001, S. 11.

237 Wren, 2001, S. 11; Baily, 1956, S. 13; Stedman, 1996, S. 269 (dort nur zit. bis „tomfoolery“).

238 Brief Gilberts an George Grossmith vom 6. Jänner 1895. Zitiert in Stedman, 1996, S. 301.

239 Baily, 1956, S. 13.

240 vgl. Traubner, 1983, S. 175f.

241 Baily, 1956, S. 13.

Wer sich nicht an seine Wünsche oder Anordnungen hielt, wurde in die Provinz strafversetzt, entlassen²⁴² oder gar verklagt, denn Gilbert hatte kein Problem mit „bullying anyone (Henrietta Hodson, for example) who challenged his authority“²⁴³.

Zuvor warnte er jedoch die betreffenden DarstellerInnen in Telegrammen:

I assure you, in your own interest, that such a course of action is most prejudicial to your advancement. The principle of subordination must be maintained in a theatre as in a regiment. If an unreasonable order is given it must be acted upon, and its unreasonableness represented to a higher authority. This is the rule of the Savoy Theatre and no one would be retained on its staff who hesitated to recognize it. I find on enquiry that Mr Carte's grievance does not refer to your altering the dialogue, but to the introduction of *inappropriate, exaggerated and unauthorized 'business'*.²⁴⁴

Für den ehemaligen Anwalt Gilbert galten derlei Regieanweisungen, grundsätzliche „rules“ des Savoy und Spielverträge zwischen dem Management und den DarstellerInnen als unumstößlich und waren daher auch unbedingt einzuhalten. Als die Soubrette Jessie Bond 1896 aus ihrem Vertrag aussteigen wollte, um zu heiraten, soll ihr Gilbert die Worte „little fool!“²⁴⁵ an den Kopf geworfen haben und baute dann in *The Grand Duke* die folgende Textzeile ein: „Though marriage contracts – or whate'er you call 'em – Are very solemn, Dramatic contracts (which you all adore so) Are even more so“²⁴⁶.

Gilbert und Sullivan schrieben ihren DarstellerInnen also nicht nur exakt vor, wann sie wie agieren oder über die Bühnen gehen sollten, sondern auch wie sie ihren Text sprechen bzw. singen sollten. Weiters achteten sie darauf, dass jede Geste, jede Bewegung und jeder Tonfall genau zu der entsprechenden Textzeile oder Musikpassage passte²⁴⁷.

242 vgl. James, 1989, S. 93: Ein Chormitglied der Parlamentsabgeordneten in *Iolanthe* weigerte sich, sich von seinem Schnurrbart zu trennen und „was dropped from the cast“.

243 Bruegge, 2002, o. S. Henrietta Hodson (1841 – 1910) hielt sich nicht an Gilberts Anweisungen oder Besetzungswünsche und kritisierte ihn und seine Regie-Methoden öffentlich in Pamphleten.

244 Baily, 1956, S. 13f.

245 Bond, Jessie: *The Life and Reminiscences of Jessie Bond. The Old Savoyard As Told by Herself to Ethel MacGeorge*, London, John Lane, 1930, S. 201. Zitiert in Stedman, 1996, S. 309.

246 *The Grand Duke*, Akt 1, Zeile 1093-1096. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1145.

247 vgl. Booth, 1991, S. 107.

4.4. Chor

Besonders augenscheinlich war ihr Einsatz bzw. Umgang mit dem Chor, der bis dato immer auf die Bühne kam, seine Passagen sang und im Hintergrund auf den nächsten Einsatz wartete bzw. einfach wieder von der Bühne verschwand. Gilbert und Sullivan hatten erkannt, dass sie dem Chor ein aktivere Rolle zuerkennen mussten als „merely standing around and looking decorative“²⁴⁸. Der Vorsitzende der Sir Arthur Sullivan Society David Eden untersuchte 1989 den dramaturgischen Effekt des Chors bei Gilbert und Sullivan und stellte fest, dass dieser bereits auf Sophokles zurückzuführen sei:

Sophocles differs [...] in making his chorus both a participator in the events of the play and a commentator upon those events; his choruses [...] are able to conduct a dialogue with the main protagonists, besides singing lengthy passages in their own right.²⁴⁹

Weiters stellte er fest:

In any other operetta other than those of Gilbert the chorus is likely to be a vapid dummy, strolling aimlessly on stage to provide a refrain for the soloist and breaking into dance at the merest hint of pretext. Gilbert's choruses do not behave like this; they take part in a significant way in the action, sometimes even carrying it themselves, and always commenting on it.²⁵⁰

So stellen beispielsweise die Brautjungfern in *Trial by Jury*, „his sisters, and his cousins, and his aunts“²⁵¹ in *H.M.S. Pinafore* oder Mabels Schwestern in *The Pirates of Penzance* sowohl einen melodiosen die Handlung kommentierenden Hintergrund als auch einen wichtigen Bestandteil der Handlung selbst dar. Das gleiche gilt für die männlichen Chöre, als da wären die vielen Matrosen und Seeleute der *H.M.S. Pinafore*, die Piraten bzw. Polizisten in *The Pirates of Penzance*, die Abgeordneten des Parlaments aus *Iolanthe*, die unterschiedlichen Soldaten bzw. Untertanen aus *Princess Ida* oder *The Mikado*, *Ruddigores Ahnen*, *The Gondoliers* und die *Yeomen of the Guard* selbst.

Ogleich sich die üblicherweise nach Geschlecht und Stimmlage getrennten Chöre in manchen Savoy Operas (ver)mischen, um gemeinsam als Publikum im Gerichtssaal, Untertanen oder Volk zu singen, markiert *H.M.S. Pinafore* dennoch „the team's first use of

248 Ayre, 1972, S. 22.

249 Watling, E.F. (trans), *Sophocles – The Theban Plays*. London: Penguin Books, 1947, S. 10.
Zitiert in Eden, 1989, S. 133.

250 Eden, 1989, S. 133f.

251 *H.M.S. Pinafore*, Akt 1, Zeile 278. Zitiert in Bradley, 1996, S. 135.

fully differentiated male and female choruses²⁵². Darüber hinaus sorgte Gilbert dafür, dass jede Figur im Chor einen eigenen Namen hatte und auch etwas – „stage-business“²⁵³ oder gar „comedy bits“²⁵⁴ – auf der Bühne zu tun hatte. Wenn nötig, mischte sich Gilbert sogar kostümiert unter den Chor „supervising the action“²⁵⁵. Daher blieb Andrew Bruegge gar nichts anderes übrig, als festzuhalten, dass „Gilbert demonstrated sublime mastery of choral staging, earning him praise from critics and gratitude from generations of Savoyards“²⁵⁶.

Dabei wurden die einzelnen Chormitglieder Shani D'Cruze zufolge „not contracted for the run of each show but paid for 48 weeks a year“²⁵⁷ und das ermöglichte, dass der Chor zu einer homogenen und in sich stimmigen Einheit zusammenwachsen konnte.²⁵⁸ Infolgedessen blieben die DarstellerInnen und SängerInnen „ihrem“ Ensemble und dem Savoy Theatre verbunden und über Jahre hinweg erhalten, was Gilberts Proben- und Regiearbeit erheblich vereinfachte.

4.5. Ensemble

Der Chor war aber nur ein wesentlicher Bestandteil des Ensembles, das sich aus den unterschiedlichsten SängerInnen, SchauspielerInnen und sonstigen theatralischen DarstellerInnen zusammensetzte. Gilbert und Sullivan vermieden es, bereits bekannte Stars mit entsprechenden Star-Allüren zu verpflichten und „founded a new school of acting by casting to their own unusual perceptions, disregarding the merits of West End stardom; in due course their recruits became the distinctive stars of Savoy Opera“²⁵⁹. Daraus wuchs mit der Zeit ein einzigartiges und vor allem beständiges Ensemble voller individueller Fähigkeiten und Talente. Das wurde insofern gewürdigt, dass den Mitgliedern ihre jeweiligen Rollen bzw. musikalischen Nummern gemäß ihres Könnens auf den Leib geschneidert bzw. geschrieben werden konnte und wurde.

252 Wren, 2001, S. 55.

253 ebd., S. 291.

254 ebd., S. 55.

255 Stedman, 1996, S. 173.

256 Bruegge, 2002, o. S.

257 D'Cruze, 2000, S. 353.

258 Näheres zu Gilbert und Sullivans Chor kann nachgelesen werden bei: Davies, T. C: The Savoy Chorus, in: *Theatre Notebook*, Nr. 44/1990, S. 26-38.

259 Baily, 1973, S. 46.

Der Entertainer und Komiker George Grossmith (1847 – 1912) beispielsweise dachte, er hätte keine Chance als professioneller Sänger in einer comic opera wie *The Sorcerer* besetzt zu werden und meinte beim Vorsprechen zu Gilbert „For the part of a magician I should have thought you required a fine man with a fine voice“, worauf dieser antwortete „That is exactly what we don't want“²⁶⁰.

Doch warum wollten Gilbert und Sullivan derartige Dinge nicht bzw. wo lag das eigentliche Problem? Jegliche Besetzung für eine comic opera stellte sie vor nicht unerhebliche Schwierigkeiten, denn ausgebildete OpernsängerInnen konnten laut Gilbert nicht gut genug oder akzentuiert genug spielen bzw. ihre Dialogtexte klar und deutlich darbringen (oder waren sich schlichtweg zu gut für comic operas) und gute SchauspielerInnen konnten meist nicht gut genug singen und wurden Sullivans hohen musikalischen Ansprüchen nicht gerecht. Der Hausdirigent des Savoy Theatres Francois Cellier (1849 – 1914), dem Sullivan nach seinem Tode die Original-Partitur zu *The Pirates of Penzance* und *Patience* hinterließ, schrieb später darüber:

There was the Royal Academy of Music, from which „voices“ were obtainable; and there was strolling about the kingdom a small army of quasi-theatrical entertainers, who had won reputations in town halls, mechanics' institutes, and other such places as might aptly and without disrespect be styled chapel-of-ease to the theatres.²⁶¹

Problematisch war auch, dass sich durch ein Rollen-Angebot in einer comic opera angesehene und beliebte Konzert-SängerInnen plötzlich mit dem noch immer als frivol und lasterhaft geltenden Theater in Verbindung gebracht sahen. Manch eine/r sorgte sich daher um seine/ihre Reputation und hatte Bedenken, dass er/sie aufgrund des Theaterengagements nicht mehr als respektierbar gelten und anderweitige Engagements oder private Konzerte verlieren könnte.

Doch ihre Besetzungspolitik ging schließlich auf und sie behielten sie erfolgreich bei. So stellte Gayden Wren 2001 fest, dass „with *The Sorcerer*, they were writing for actor/singers whom they themselves had chosen, whose attitudes and abilities perfectly matched what each man was looking for. In casting their performers, they ignored box-office appeal“²⁶². Doch stellte Wren dabei die These auf, dass ihre Vorliebe weitgehend Unbekannte zu besetzen nicht ganz uneigennützig war, denn so war von vornherein klar, dass „Gilbert & Sullivan were the true stars“²⁶³.

260 ebd., S. 46.

261 Jacobs, 1951, S. 21.

262 Wren, 2001, S. 40.

263 ebd., S. 40.

4.6. Text & Ton

Ein weiterer nicht unwesentlicher Aspekt für Gilbert und Sullivans Erfolg war die Harmonie zwischen Text und Ton, also die Wortwahl des Librettisten und deren Umsetzung in eine singbare Liedform durch den Komponisten, was natürlich nur auf das englischsprachige Original zutreffen kann. Einer Anekdote zufolge wandte sich Gilbert einmal mit folgenden Worten an Durward Lely (1852 – 1944), den Darsteller des Nanki-Poo aus *The Mikado*:

Very good, Lely, very good indeed, but I have come down from the back seat in the gallery, and there are one or two words which failed to reach me quite distinctly. Sullivan's music is, of course, very beautiful and I heard every note without difficulty, but I think my words are not altogether without merit, and ought to be heard without undue effort.²⁶⁴

Frank Ledlie Moore behauptete weiters:

[...] we can understand the words at all, even in amateur productions, is attributable to the fact that Gilbert had had practice from the beginning in making his words fit together in such manner that their meanings were never obliterated by involved syntax. Sullivan, likewise, had composed for choruses for so long that his sense of the way to sing words had become real mastery. [...] It is built into the structure of the lines themselves, and is crystallized by the musical setting.²⁶⁵

Auch der Komponist John Kander (geb. 1927) stellte dahingehend fest, dass Sullivans „major influence probably has to do with word-setting. He was extremely meticulous in seeing that every word could be heard by reflecting the natural rhythm of the lyrics in his music. There's a great reciprocity between his music and Gilbert's words“²⁶⁶.

Das kann allerdings nur dann funktionieren, wenn es auch exakt dargeboten wird, also klar und deutlich artikuliert ausgesprochen bzw. gesungen wird, daher war Gilbert dahingehend sehr streng mit den DarstellerInnen und „drummed [this principle, Anm. d. Verf.] into actors' heads during rehearsals“²⁶⁷.

Nun ist es eine Sache, klar und deutlich zu sprechen, aber eine völlig andere, denselben Text auch genauso klar und für alle im Publikum verständlich zu singen, denn „solo singers are frequently so thoroughly trained to produce the most beautiful vocal tones that

264 James, 1989, S. 107.

265 Moore, 1975, S. 134.

266 Wren, 2001, S. 303.

267 Moore, 1975, S. 134 bzw. vgl. dazu James, 1989, S. 82.

they automatically reduce the harshness of consonants as much as possible and try to ease every vowel into a laryngeal shape that will permit the smoothest tone for any particular pitch”²⁶⁸.

Daher traf Gilbert schon beim Verfassen des Librettos eine ganz bewusste Wortwahl bzw. gab einen satzimmanenten Rhythmus vor und dadurch „helped provide the singers with fine sounds to sing“²⁶⁹. Und Sullivans Kompositionstechnik und Musik tat ihr übriges, d.h. sie „could make beauty easy [...] In this they are supreme“²⁷⁰.

Besonders augenscheinlich wird das bei dem so genannten „patter song“²⁷¹, einem wahrlich halsbrecherischen „Sprachgesang“ voller Zungenbrecher, mit dem eine komische Figur auftritt bzw. näher definiert wird. So offenbart beispielsweise der militärisch hoch dekorierte Major-General Stanley aus *The Pirates of Penzance* mit dem Lied „I am the very model of a modern Major-General“²⁷², dass er so gut wie gar nichts über das Militär weiß; der Richter in *Trial by Jury* berichtet in „When I, good friends, was called to the bar“²⁷³ von seinem dubiosen Karriereweg; der Lord Chancellor aus *Iolanthe* durchlebt in „When you're lying awake with a dismal headache“²⁷⁴ (dem längsten und schnellsten patter song bei Gilbert und Sullivan), einen regelrechten Albtraum; und in *Ruddigore* machen sich die SängerInnen im so genannten „Matter-Patter-Trio“ mit den Zeilen „This particularly rapid unintelligible patter isn't generally heard, and if it is it doesn't matter“²⁷⁵ über sich selbst und ihren Text lustig.

Wer könnte all diese Punkte besser wohl zusammenfassen als Gilbert selbst, der einmal schrieb:

I attribute our success in our particular craft to the fact that Sir Arthur Sullivan and I were in a commanding position. We controlled the stage altogether, and were able to do as we wished, so far as the limitations of our actors would allow of it.²⁷⁶

268 Moore, 1975, S. 134.

269 ebd., S. 134.

270 ebd., S. 134.

271 The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001) definiert *patter song* als „a comic song in which the humour derives from having the greatest number of words uttered in the shortest possible time“ und verweist auf ähnliche Kompositionstechniken bei Gaetano Donizetti (1797 – 1848) oder Gioachino Rossini (1792 – 1868).

272 *The Pirates of Penzance*, Akt 1, Zeile 452-496. Zitiert in Bradley 1996, S. 217.

273 *Trial by Jury*, Akt 1, Zeile 111-154. Zitiert in Bradley, 1996, S. 15.

274 *Iolanthe*, Akt 2, Zeile 297-328. Zitiert in Bradley, 1996, S. 429.

275 *Ruddigore*, Akt 2, Zeile 459-460. Zitiert in Bradley, 1996, S. 741.

276 Williamson, 1982, S. 15.

Und Audrey Williamson führte das weiter aus:

From this artistic freedom, and the close contact of author and composer with the stage and its requirements, there came the perfect fusion of words and dramatic situation, music, acting and production, which carried the Savoy operas on to the flood-tide of success.²⁷⁷

4.7. Anspielungen und Referenzen in Belletristik, Film und TV

Im Laufe der Zeit wurden daher auch immer wieder neue Texte zu den altbekannten Melodien verfasst, so hat beispielsweise der Humorist Tom Lehrer in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts in *The Elements*²⁷⁸ sämtliche Elemente des Periodensystems zur Melodie des Major-General-Song aus *The Pirates of Penzance* aufgezählt gesungen: „There's antimony, arsenic, aluminium, selenium“²⁷⁹. Gerade dieser Patter Song wird oft in TV- oder Spielfilmen zitiert bzw. verwendet, wie z.B. in einer Episode der Sitcom *Mad About You/Verrückt nach Dir*²⁸⁰, in der eine Laienaufführung der Piraten geprobt wird und der Darsteller andauernd hängen bleibt und dann einfach zu improvisieren beginnt. Oder in dem Musical *The Producers*²⁸¹, wo ein Sänger bei einer Audition „A wandering minstrel I“ aus *The Mikado* anstimmt. In einer Episode der Serie CSI²⁸² kann ein Tresor nur mittels melodischer Kombination geöffnet bzw. verriegelt werden, wobei der/die ZuseherIn „Three little maids from school are we“ aus *The Mikado* erkennen kann, usw.

Dass all diese musikalischen Referenzen oder Text-Zitate auch heute für englischsprachige ZuseherInnen dermaßen leicht zu erkennen und zu identifizieren sind, dürfte auf den traditionellen Savoy-Stil zurückzuführen sein, der viele Jahre hindurch aufs strengste von der D'Oyly Carte Opera Company unter der Ägide von Rupert und Bridget D'Oyly Carte (1908 – 1985) gehütet und bewacht wurde. Die D'Oyly Cartes hatten das

277 ebd., S. 15.

278 N.N.: Zwei animierte Clips samt Text sind online im WWW abrufbar unter URL:

<http://www.privatehand.com/flash/elements.html> bzw. <http://www.youtube.com/watch?v=DYW50F42ss8> [Zugriff: 27.08.2008].

279 Bradley, 1996, S. 216.

280 „*Mad About You*“, Staffel 6, Episode 5: „*Moody Blues*“, USA 1997, NBC, Regie: Gordon Hunt, Länge: 23 Min. Louis Zorich spielt den Major General.

281 „*The Producers*“, USA 2005, Universal Pictures, Regie: Susan Stroman, Länge: 134 Min.

Nathan Lane singt die betreffende Zeile aus dem *Mikado* in dem Lied „*Betrayed*“, Lyrics von Mel Brooks.

282 „*CSI: Crime Scene Investigation*“, Staffel 4, Episode 13: „*Suckers*“, USA 2004, CBS

Worldwide, Regie: Danny Cannon, Länge: 60 Min. (inkl. Werbung). William Petersen pfeift die unverkennbare Melodie.

alleinige Copyright an Gilbert und Sullivans Werken, bis es 1961, d.h. 50 Jahre nach Gilberts Tod, erlosch.

Alles in allem gelang es Gilbert und Sullivan, ihre Stücke (Inhalt, Thema, Text und Musik) so zu schreiben, zu besetzen und zu vermarkten, dass „the respectable class would approve of the good taste and morality“, denn darüber hinaus waren sie laut Andrew Bruegge „the first crusaders for a clean and wholesome stage, and the standard which they set ... made play-going a popular and respectable pastime“²⁸³.

Zusammenfassend kommentierte Gayden Wren das „Phänomen Gilbert & Sullivan“ dahingehend, dass sie „had come together at the perfect moment, producing their best works in a relatively small window of opportunity that was distinctly theirs. They were not only of their age but embodiments of it, at least at its best“²⁸⁴. Und was das Viktorianische Zeitalter betraf, so prognostizierte der Biograph und Theaterkritiker Lytton Strachey (1880 – 1932), dass „the Gilbert & Sullivan operas 'would be the most permanent and lasting achievement of the Victorian Age“²⁸⁵.

283 Bruegge, 2002, o. S.

284 Wren, 2001, S. 288.

285 Baring, Maurice: Gilbert and Sullivan, in: Lost Lectures: or The Fruits of Experience, Knopf, New York, 1932. Zitiert in Wren, 2001, S. 208.

5. Gilbert & Sullivan – die Zusammenarbeit

5.1. Wie alles begann

Da D'Oyly Carte nach *Thespis* eine weitere Zusammenarbeit zwischen Gilbert und Sullivan forcieren wollte, schickte er Gilbert 1875 mit dessen *Trial by Jury* Libretto, das auf einer seiner früheren Bab Ballads basierte, zu dem Komponisten, um es diesem vorzulesen. Laut Alan James erinnerte sich Sullivan an dieses erste gemeinsame Arbeitstreffen mit den Worten:

He read it through, as it seemed to me, in a perturbed sort of way, with a gradual crescendo of indignation, in the manner of a man considerably disappointed with what he had written. As soon as he had come to the last word he closed up the manuscript violently, apparently unconscious of the fact that he had achieved his purpose so far as I was concerned, in as much as I was screaming with laughter the whole time.²⁸⁶

Sullivan war begeistert von Gilberts „storyline and its humour“²⁸⁷ und schrieb innerhalb weniger Tage die Musik dazu, sodass *Trial by Jury* schon drei Wochen später, am 25. März 1875, im Royalty Theatre uraufgeführt werden konnte.

Der Komponist war zu dieser Zeit bereits dermaßen bekannt und erfolgreich, dass Gilberts Anteil an *Trial by Jury* zuerst ein wenig vernachlässigt wurde, denn „even posters described the work as a dramatic cantata by Arthur Sullivan“²⁸⁸, doch „this was common practice in advertising operas“²⁸⁹. Darüber hinaus war sich D'Oyly Carte bewusst, dass Sullivan, laut Alan James „the favourite composer of Queen Victoria [...] would draw greater crowds than Gilbert the playwright, even though at that time he was the most noted dramatist in the country“²⁹⁰.

Dieses Missverhältnis sollte sich bald auflösen: „billed until that time as 'Sullivan & Gilbert', for reasons still unknown the team metamorphosed into 'Gilbert & Sullivan'“²⁹¹, wobei anzumerken wäre, „Gilbert was not only the first librettist to enjoy equal billing with the composer but had the satisfaction of seeing his name appear first!“²⁹². Eine Erklärung für „reasons still unknown“ hielt Jane Stedman 1996 parat: sie stellte fest, dass „the stage

286 Jacobs, 1992, S. 93.

287 James, 1989, S. 49.

288 ebd., S. 51.

289 ebd., S. 51.

290 ebd., S. 51.

291 Wren, 2001, S. 54.

292 James, 1989, S. 52.

was becoming much more intellectually respectable, but Gilbert knew and resented the fact that a composer still ranked a playwright²⁹³.

Doch das musste nichts bedeuten, denn Arthur Jacobs hatte 1951 sarkastisch treffend festgestellt: „Pity the poor librettist! If an opera fails, he usually bears a large part of the blame, if it succeeds, then the glory goes to the composer“²⁹⁴.

Dem Historiker Alan James zufolge hatten sich hier die richtigen Personen gefunden, denn:

Each partner in this trio was a skilled practitioner with a vision. Sullivan was already a musician with an increasing reputation nationally; Gilbert was already a successful writer of plays who was gaining in repute; D'Oyly Carte was already well-known and respected in the field of theatrical management and was dreaming the dream of further success.²⁹⁵

D'Oyly Cartes Rechnung ging auf, obwohl:

Neither man had planned a career in comic opera, and initially neither was fully prepared for it. Gilbert had exhaustively studied both burlesque and verse plays before launching himself in these areas, and had specific, strongly held standards and goals by the time he began writing for the stage. From childhood Sullivan had been trained as a conductor and composer of concert music, so by the time he wrote his first major pieces his own ideas had been substantially formed.²⁹⁶

Im Laufe ihrer Zusammenarbeit fanden Gilbert und Sullivan zu einem eigenen Stil: „[They] moved from an essentially derivative operatic style to one all their own“²⁹⁷. Gilbert umschrieb diesen als „humorous work, tempered with occasional glimpses of earnest drama“²⁹⁸. Gayden Wren schrieb über die künstlerische Entwicklung und handwerklichen Fortschritte der beiden wie folgt:

From subject matter that was primarily parodic, burlesquing the conventions of comic and grand opera, they had moved to a thematic style characterized by structural integration, serious subjects treated with comic flair, characters with one silly element who are otherwise consistent and believable in their behavior, and above all by the highest standards for music, lyrics, dialogue, story and production values that English musical theater had ever known.²⁹⁹

293 Stedman, 1996, S. 261.

294 Jacobs, 1951, S. 38.

295 James, 1989, S. 54.

296 Wren, 2001, S. 55f.

297 ebd., S. 119.

298 ebd., S. 119.

299 ebd., S. 119f.

Und weiter:

With the Savoy Theatre almost finished, with the D'Oyly Carte company and chorus by now fully trained to meet the exacting requirements of both author and composer, and with their own mastery of their genre essentially achieved, Gilbert & Sullivan were in the position to dominate the world of English musical theater, as they would for the next decade.³⁰⁰

Doch es sollte laut Gayden Wren nicht nur bei dieser einen Dekade bleiben:

In [...] years of active collaboration, Gilbert and Sullivan had reinvented themselves, individually and collectively. *Thespis*, *Trial by Jury*, and even *The Sorcerer* had shown the talent of each man, but also a whole equal to no more than the sum of its parts. In each ensuing opera, however, as the shows had grown more ambitious, the partners had grown closer, their techniques coming more into sync and their artistic interests growing more similar. By the early 1880s, Gilbert & Sullivan actually was a creative force readily distinguishable from either Gilbert or Sullivan. Within the partnership, each man exceeded his capabilities outside it, before and afterward. Gilbert & Sullivan were truly *sui generis* – not two of a kind but one of a kind.³⁰¹

Wenngleich beide in ihrem Fach renommiert und allseits bekannt waren, nach dem großen Erfolg von *H.M.S. Pinafore* im Jahr 1878 war klar, dass „each was primarily known as half of the world-famous collaboration“³⁰².

Letzten Endes resümierte Gilbert über das „Phänomen Gilbert & Sullivan“, ihre kreative Partnerschaft und den daraus resultierenden Savoy Operas in einem Brief an Sullivan vom 19. Februar 1888 mit den Worten: „We have the best theatre, the best company, the best composer, and (though I say it) the best librettist in England working together – we are world-known, and as much an institution as Westminster Abbey.“³⁰³

Mehr als 100 Jahre später gelten sie unter den Liebhabern der britischen Hochkultur, der englischsprachigen Literatur und der traditionsbewussten Musik noch immer als Inbegriff des schwarzen Humors und der Satire bzw. des typisch Englischen schlechthin, so stand in einem Magazin aus dem Jahr 2007 über sie zu lesen: „Gilbert and Sullivan are as quintessentially English as The Beatles, William Shakespeare or Charles Dickens“³⁰⁴.

300 ebd., S. 119f.

301 ebd., S. 223f.

302 ebd., S. 54.

303 Brief Gilberts an Sullivan vom 19. Februar 1888. Zitiert in Wren, 2001, S. 120 bzw. Stedman, 1996, S. 248.

304 Aniss, 2007, S. 64.

5.2. Die Comedy Opera Company

Nach dem finanziellen Erfolg von *Trial by Jury* konnte D'Oyly Carte einige Investoren³⁰⁵ dafür gewinnen, eine Operngesellschaft zu gründen, die ausschließlich English comic operas produzieren und inszenieren sollte. Die 1876 gebildete Comedy Opera Company übernahm die Pacht der Opéra Comique (ein unterirdisches Theater, das nur durch vier lange Tunnel von The Strand aus erreichbar war) und nahm Kontakt zu geeigneten Komponisten und potentiellen Librettisten auf, wie z.B. Francis Cowley Burnand (1836 – 1917) und Alfred Cellier (1844 – 1891), James Albery (1838 – 1889) und Frederic Clay (1838 – 1889) sowie Gilbert und Sullivan, die letztendlich auch unter Vertrag genommen wurden.

Die rechtlichen und finanziellen Angelegenheiten waren schnell geklärt und Sullivan „wrote a note to Carte stating in the most conversational terms that he and Gilbert were willing to write a two-act opera for the company in exchange for an advance of two hundred guineas (about \$2,400, at present rates [1975, Anm. d. Verf.]) against a royalty of six guineas (\$70 at present rates [1975, Anm. d. Verf.]) per performance, the agreement to cover the production in London only, and to end with the end of the season“³⁰⁶.

Die einzelnen Ensemble-Mitglieder wurden ausschließlich von Gilbert und Sullivan „gecastet“, also ausgewählt und entsprechend ihrer Fähigkeiten oder besonderer Talente besetzt. Das führte dazu, dass „the people they hired helped to determine the types of characters in later plays“³⁰⁷. Dabei hatten weder D'Oyly Carte noch die Investoren ein Mitspracherecht, was Thema, Inhalt, Besetzung, Ausstattung oder die Inszenierung an sich betraf. So übergab Gilbert beispielsweise bei der Besetzung der Figur des Zauberers John Wellington Wells aus *The Sorcerer* einfach ein Telegramm der Investoren, in dem es deziert hieß: „Whatever you do don't engage Grossmith“³⁰⁸ und nahm ihn ins Ensemble auf.

305 Zu den Investoren zählten laut eines zeitgenössischen Zeitungsberichts die Direktoren der Opéra Comique, also Mr. E. Hodgson Bayley, Mr. Collard Drake, Mr. George Metzler, Mr. Frank Chappell und Mr. Wilson. Weiters ein Mr. Allen und „two gentlemen, who are 'at present abroad'“. Vgl. dazu: o.V.: „A contemporary account of these events as published in '*The Theatre*' on September 1st, 1879“ mit dem Titel „The Fracas at the Opera Comique. By an Eye Witness“, Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.dgillan.screaming.net/stage/th-frames.html?http&&www.dgillan.screaming.net/stage/th-opcom.html> [Zugriff: 09.08.2008].

306 Moore, 1975, S. 159.

307 ebd., S. 159.

308 Baily, 1973, S. 47.

Der Darsteller George Grossmith hatte zu diesem Zeitpunkt seiner Theaterkarriere selbst größte Bedenken, bei einer comic opera mitzuwirken, denn er war sehr um seinen guten Ruf besorgt. Er „was nervous lest his new connection with the theatre should prejudice the Y.M.C.A. [Young Men's Christian Association/Christlicher Verein junger Menschen; Anm. d. Verf.] and such organizations against ever engaging him again“³⁰⁹. Diese Ängste waren nicht ganz unbegründet, denn zur damaligen Zeit haftete dem Theater noch ein unrespektabler Beigeschmack an. Dennoch nahm Grossmith das angebotene Engagement als John Wellington Wells an, bekam hervorragende Kritiken und wurde laut Arthur Jacobs „the first to make famous the roles [...] Ko-Ko, the Lord Chancellor and Jack Point“³¹⁰.

Trotz der enormen finanziellen Erfolge von *The Sorcerer* und dem nächsten Werk *H.M.S. Pinafore*, wollten die Investoren ihren Gewinn nicht mit Gilbert und Sullivan teilen, die keinerlei finanzielles Risiko eingegangen waren und nun auf ihrem Teil des Profits (nicht auf Tantiemen!) bestanden. Darüber hinaus war der Sommer von 1878 extrem heiß, sodass das Publikum trotz der hervorragenden Premiere dem Theater mit seiner Gasbeleuchtung (d.h. noch mehr Hitze und schlechte Luft) weitgehend fernblieb. Die Investoren, wie z.B. Mr. „Water-cart Bailey“³¹¹, „nervous about the safety of their money, worked themselves into a state of panic“³¹², zweifelten an der Zugkraft und Qualität des Stücks und reagierten auf die zurückgehenden Einnahmen, indem sie Theatervorstellungen kurzfristig absagten, das Orchester reduzierten und dem Bühnenpersonal bzw. dem Ensemble das Gehalt um mehr als ein Drittel kürzten.

Mit derartigen Geschäftspraktiken wollte D'Oyly Carte nichts zu tun haben und weigerte sich, den wieder anstehenden lukrativen Vertrag mit den Investoren zu verlängern. Diese trafen daher die „extraordinary decision to split from Carte and open their own separate production of the opera at the Aquarium Theatre“³¹³, d.h. sie organisierten und produzierten eine zweite *Pinafore*-Inszenierung mit weniger Musikern und billigeren SängerInnen in einem anderen Theater. Meinhard Saremba zufolge vertraten sie dabei „den Standpunkt, daß [sic!] sie wenn schon nicht auf das Kunstwerk, so doch auf die materiellen Dinge Anspruch erheben könnten – auf die Kostüme, die Dekoration und die

309 Jacobs, 1951, S. 22.

310 ebd., S. 22. Die hier erwähnten Figuren stammen übrigens aus den Savoy Operas *The Mikado*, *Iolanthe* und *The Yeomen of the Guard*.

311 Mr. Edward Hodgson Bailey (oder Bayly) unterhielt das damalige Monopol der Straßenreinigung mittels mobiler Tank- und Sprühfahrwerke. Zitiert in Baily, 1973, S. 45.

312 Ayre, 1972, S. 26.

313 Baily, 1973, S. 56.

Requisiten. Bayly entwarf dazu den Schlachtplan [...] eine überfallartige Aktion³¹⁴, wobei versucht wurde, die Dekoration während der laufenden Vorstellung vom 31. Juli abtransportieren zu lassen.³¹⁵ Gilbert schrieb über diesen „Überfall“ an D'Oyly Carte:

By the way, on Friday night they broke into the theatre with a mob of 50 roughs, during the performance, and tried to carry off the properties... Barker [Richard Barker war stage-manager, also Inspizient; Anm. d. Verf.] resisted their approach, and was knocked downstairs and seriously hurt. There was alarm among the audience who raised the cry of „Fire!“, appeased, however by Grossmith who made them a speech from the stage... I hear the performance at the Aquarium [the rival performance] was wretched and that very few audience were present.³¹⁶

Natürlich berichtete die Presse, wie z.B. die damals führende Theaterzeitschrift *Era* oder der *Evening Standard* vom 12. August 1879 unter dem Titel „The Fracas at the Opera Comique“, mehr oder weniger ausführlich über diesen dramatischen Vorfall und dessen juristischen Konsequenzen.³¹⁷

D'Oyly Carte ging daraufhin vor Gericht und gewann. Da die ehemaligen und nun konkurrierenden Gesellschaftspartner jedoch inzwischen bankrott waren, musste er die Gerichtskosten selbst zahlen und konnte nur mehr den moralischen Sieg davontragen. Doch die Geschehnisse „emboldened him to form the tripartite partnership of author, composer, and producer that was to present the next eight Gilbert and Sullivan operas“³¹⁸.

5.3. Die D'Oyly Carte Opera Company

Nach derartigen Unstimmigkeiten mit den Investoren über die finanzielle und rechtliche Situation, wurde die alte Gesellschaft aufgelöst und am 4. August 1879 die „Mr R. D'Oyly Carte's Opera Company“³¹⁹ gegründet, die Gilbert, Sullivan und D'Oyly Carte als gleichberechtigte Partner mit fixen Aufgabenbereichen verband und die bis heute

314 Saremba, 1993, S. 141.

315 vgl. Stedman, 1996, S. 170f.

316 James, 1989, S. 73ff.

317 vgl. Stedman, 1996, S. 170f bzw. o.V.: „A contemporary account of these events as published in *'The Theatre'* on September 1st, 1879“ mit dem Titel „The Fracas at the Opera Comique. By an Eye Witness“: Online im WWW abrufbar unter URL:

<http://www.dgillan.screaming.net/stage/th-frames.html?>

[http&&&www.dgillan.screaming.net/stage/th-opcom.html](http://www.dgillan.screaming.net/stage/th-opcom.html) [Zugriff: 09.08.2008].

318 Wren, 2001, S. 54.

319 James, 1989, S. 75.

untrennbar mit deren Namen und den der Savoy Operas verbunden ist.

Die Verantwortlichkeiten und Aufgabenbereiche waren „drawn up in Gilbert's handwriting“³²⁰, und wie folgt festgelegt: Zuerst einmal steuerte jeder der drei £ 1000 bei, dann wurde vertraglich vereinbart, dass D'Oyly Carte £ 15 pro Woche für seine Tätigkeit als Manager von der eigenen Gesellschaft als Salär beziehen sollte.³²¹ Weiters sollten Gilbert und Sullivan je 4 Guinees pro Vorstellung erhalten.³²² Dieser Vertrag wurde von Zeit zu Zeit überarbeitet und finanziell angeglichen. So wurde 1883 die an D'Oyly Carte zu entrichtende Miete des Savoy Theatres mit £ 4,000 festgelegt, wobei Carte explizit darauf hinwies, dass er „was charging £ 1,000 less than the current annual value of the theatre, and he included bar and programme advertisement profits in the sum to be divided“³²³. Gayden Wren stellte dabei 2001 richtig fest, dass „because Gilbert & Sullivan themselves shared in the profits of the opera rather than the usual simple royalties, the arrangement stood to make them both very rich, and of course, motivated both to continue to work together“³²⁴.

Außerdem wurde „by their 1883 agreement“³²⁵ festgelegt, dass „after this [the rent of the Savoy Theatre, Anm. d. Verf.] was paid, together with 'all expenses of producing and performing the operas', such as lighting and 'repairs incidental to performance', the profits were divided equally among the three“³²⁶ bzw. einfach gesagt, dass „the profits of the speculation to be equally divided after all expenses have been paid“³²⁷. Die Formulierung „after all expenses have been paid“ barg allerdings eine gewisse Sprengkraft, die letztendlich das Ende der Zusammenarbeit einleiten sollte. Doch bis zum so genannten „carpet quarrel“³²⁸ 1890, sollten noch einige produktive und finanziell einträgliche Jahre ins Land ziehen. Darüber hinaus lag das britische Copyright exklusiv bei dieser Gesellschaft.

D'Oyly Carte war demnach als Impresario, Manager und Produzent tätig, wickelte bürokratische und rechtliche Formalitäten ab, setzte dem Duo strikte Deadlines und konnte „inform the two at any time that a new opera would be required within six months“³²⁹.

320 Baily, 1973, S. 56.

321 vgl. Stedman, 1996, S. 172.

322 vgl. ebd., S. 172.

323 ebd., S. 270.

324 Wren, 2001, S. 54f.

325 Stedman, 1996, S. 270.

326 ebd., S. 270.

327 Baily, 1973, S. 56.

328 vgl. Jacobs, 1992, S. 316-324; Stedman, 1996, S. 269-277; Wren, 2001, S. 240f. Auf wen diese Bezeichnung letztendlich zurückgeht, lässt sich nicht herausfinden.

329 Wren, 2001, S. 163.

Gilbert war hingegen für die „plots“, d.h. Thematik und Handlung und deren sprachliche Umsetzung in Form eines Librettos zuständig. Darüber hinaus war er als stage-manager (im heutigen Sinn Regisseur, Regie-Assistent, Produzent und Inspizient in einer Person) dafür verantwortlich, dass die szenische Ausführung und dramatische Gestaltung den hohen Qualitätsansprüchen des Dreiergespanns gerecht wurde: die Rollen- und Stimmlagenzuordnung (z.B. „usual pairing of the high tenor with the lyrical soprano as 'the pretty couple' or the baritone with the funny mezzo-soprano as 'the funny couple'“³³⁰), die Schauspielkunst an sich und das „blocking“³³¹ bzw. „stage-business“³³² aller DarstellerInnen samt Chor, Ausstattung und Bühnenbild,....

Obwohl Gilbert dabei viele Details mit Sullivan besprach, war Sullivan klar, dass sein Librettist „a highly trained theatrician“³³³ war und überließ ihm daher vorerst bereitwillig die dominantere Position, was später zu Problemen innerhalb der Partnerschaft führte.

Sullivan wiederum komponierte die Musik bzw. parodierte auf seine Weise bekannte Komponisten und/oder andersartige musikalische Stile und zeitgenössische Trends, dirigierte selbst zahlreiche Vorstellungen und behielt sich dabei das Recht vor, kurzfristig und jederzeit SchauspielerInnen und/oder SängerInnen umzubersetzen oder gar zu entlassen, wenn sie ihm (doch) nicht (mehr) gefielen. So schrieb er beispielsweise in einem Brief an seine Mutter über Hugh Talbot (1845 – 1899), den ursprünglichen Frederic in *The Pirates of Penzance*: „The tenor ... is an idiot – vain and empty-headed. He very nearly upset the piece on the first night as he didn't know his words, and forgot his music.“³³⁴

Somit konnten Gilbert und Sullivan zwar sicherstellen, dass ihre Werke unter den bestmöglichen Voraussetzungen auf die Bühne kamen, doch konnten sie z.B. aufgrund fehlender Copyright-Bestimmungen nicht immer gewährleisten, dass sich internationale Theaterschaffende an ihre Kriterien oder hohen Qualitätsansprüche hielten bzw. sich danach richteten.

330 ebd., S. 231.

331 Unter „blocking“ versteht man im englischsprachigen Theater die genaue Positionierung einzelner oder mehrerer DarstellerInnen auf der Bühne. Der Begriff wird unter anderem auf Gilberts Methode des „staging“ zurückgeführt, bei der er kleine Holzblöcke (die DarstellerInnen) auf einem Bühnenmodell arrangierte, um Effekte und Wirkung einzelner Szenen im Voraus zu planen und zu begutachten. So gesehen in Mike Leighs Film *Topsy-Turvy*, UK 1999, Goldwyn Films, Regie: Mike Leigh, Länge: 160 Min.

Vgl. dazu o.V.: Online-Beitrag in der englischsprachigen Online-Enzyklopädie Wikipedia, licensed under the GNU Free Documentation Licence, 2006: Online im WWW abrufbar unter URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Blocking_%28stage%29 [Zugriff: 15.08.2008].

332 Wren, 2001, S. 291.

333 Moore, 1975, S. 133.

334 Wren, 2001, S. 240.

5.4. Die Copyright-Misere

Das Fehlen effektiver internationaler Copyright-Bestimmungen oder Gesetze zum Schutz des geistigen Eigentums oder künstlerischer Produkte von Autor, Librettist oder Komponist, ermöglichte zahlreiche qualitativ fragwürdige Adaptionen und Verballhornungen angesehener und beliebter Werke. Dabei konnten sogar männliche Rollen von Frauen und weibliche Rollen von Männern gespielt und gesungen werden³³⁵, was den künstlerischen Grundsätzen und darstellerischen Prinzipien von Gilbert und Sullivan zutiefst widersprach. So umriss Gilbert bei einer Abendveranstaltung 1906 einen Teil der künstlerischen Prinzipien, die den Savoy Operas zugrunde lagen, Arthur Jacobs zufolge mit den Worten:

Sullivan and I ... resolved that our plots, however ridiculous, should be coherent; that our dialogue should be void of offence; that, on artistic principles, no man should play a woman's part and no woman a man's. Finally, we agreed that no lady of the company should be required to wear a dress that she could not wear with absolute propriety at a private fancy-dress ball.³³⁶

In Amerika hingegen konnte sich jedermann leicht über derartige Grundsätze hinwegsetzen, denn das amerikanische Rechtssystem „allowed a work for the theatre to be used freely by anyone since it was argued that once it was published it became in effect public property“³³⁷. Meinhard Saremba zufolge wurde die Grundlage für ein internationales Copyright zwar mit der Berner Konvention von 1886 geschaffen, doch „die Vereinigten Staaten traten [...] nicht bei, doch gewährten sie mit einem 1891 erlassenen Gesetz auch ausländischen Autoren Urheberrechtsschutz, wonach auch gefahrlos Leseausgaben der bekanntesten Dramatiker erscheinen konnten“³³⁸.

D'Oyly Carte erkannte sofort die Vorteile dieses Erlasses und schickte in seiner Eigenschaft als Literaturagent den Literaten Oscar Wilde, das vermeintliche „Objekt der Parodie“³³⁹ von *Patience*, zu Vorträgen und Lesungen auf Tournee in die USA und Kanada, wobei Wilde auch gleich das neue Savoy Stück bewerben sollte: D'Oyly Carte „spoke to him and hinted that it would be appreciated if the poet gave the piece a little bit

335 In New York im Lyceum gab es 1879 eine „transvestite *Pinafore*“ mit einem weiblichen Ralph und einer männlichen Little Buttercup. Zitiert in Jones, John Bush: *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*, University Press of New England, Hanover and London, 2003, S. 6.

336 Rede Gilberts anlässlich einer Abendveranstaltung 1906. Zitiert in Jacobs, 1951, S. 21.

337 James, 1989, S. 76.

338 Saremba, 1993, S. 137.

339 ebd., S. 163.

of publicity³⁴⁰. Wilde war mehr als kooperativ und besuchte als PR-Gag „dressed in his well known aesthetic costume“³⁴¹ zahlreiche *Patience* Vorstellungen in amerikanischen Großstädten.

Saremba erläuterte dies wie folgt:

Damit die Amerikaner auch in der Lage waren, das satirische Element der neuen Oper zu würdigen, sollten sie vorher die Möglichkeit erhalten, einen leibhaftigen ästhetizistischen Dandy zu erleben. Wilde revanchierte sich 1895 in seinem Theaterstück *The Importance of Being Earnest* (*Ernst sein ist wichtig*), indem er zu Beginn des 3. Aktes zwei Personen mit folgender Bühnenanweisung auftreten lässt [sic!]: „Sie pfeifen eine schrecklich populäre Melodie aus einer englischen Oper“.³⁴²

Doch zurück zur Copyright-Misere: Leslie Baily stellte 1973 ganz richtig fest: „American theatre managements considered themselves within their legal rights in presenting the operas without permission and without payment to the British authors.“³⁴³ Sullivan kommentierte diese Zustände laut Leslie Ayre mit den sarkastischen Worten: „It seemed to be their opinion that a free and independent American citizen ought not to be robbed of his rights of robbing somebody else.“³⁴⁴

Künstlerische Interpretation jedweder Art war demnach möglich und völlig legal, gab es doch zu dieser Zeit „not even an international convention on copyright“³⁴⁵. Gilbert mokierte sich daher über die amerikanischen Zustände mit den Worten „Apart from the fact that we have no copyright, and we are not yet managers in the United States, we see no reason why we should be the only one not permitted to play the piece here!“³⁴⁶.

Das Stück, von dem hier die Rede ist, war *H.M.S. Pinafore* und war in Amerika dermaßen beliebt, dass es von zahlreichen nicht-autorisierten Gruppen zum Besten bzw. eher zum Schlechtesten gegeben wurde. Laut Arthur Jacobs wurde dieser musikalische Wildwuchs sogar von einer amerikanischen Zeitung mit den ironischen Worten „at present, there are forty-two companies playing Pinafore. Companies formed after 6 p.m. yesterday are not included“³⁴⁷ kommentiert.

340 Hyman, 1978, S. 47.

341 ebd., S. 47.

342 Saremba, 1993, S. 163.

343 Baily, 1973, S. 56.

344 Ayre, 1972, S. 72 bzw. James, 1989, S. 88.

345 James, 1989, S. 76.

346 ebd., S. 76.

347 Jacobs, 1951, S. 24.

Darüber hinaus hatte D'Oyly Carte erkannt, dass „many American singers had excellent voices but 'not the remotest idea of how to play the piece. The acting, costumes, time of music, etc. are too atrociously bad for words to express“³⁴⁸. Daher machten sich D'Oyly Carte, Gilbert und Sullivan auch 1879 auf den Weg nach New York, um die authentische und korrekte Version von *H.M.S. Pinafore* selbst zu präsentieren, denn „they had to confront not only pirates but incompetent pirates“³⁴⁹.

Alan James zufolge war die amerikanische Presse erwartungsgemäß mehr als begeistert von der britischen Original-Version, hieß es doch:

Last evening *H.M.S. Pinafore* was under command of its builders. Mr Sullivan conducted, and the master-hand was clearly discernible ... last night's performance was everywhere studded with new points ... But the really noticeable difference in the interpretation was the orchestration. There was breadth, colour, tone, altogether with an harmonious blending with the vocalism which was utterly wanting in what may be called the home-made Pinafores.³⁵⁰

Und obwohl das Stück bereits bestens bekannt war, kam die Presse nicht umhin, die Urfassung dennoch als neuartig zu bewerten, hieß es doch: „We've seen it as a comedy, we've seen it as a tragedy, but the play these Englishmen have brought over is quite a new play to us, and very good it is.“³⁵¹

Audrey Williamson kommentierte diese Situation 1982 mit den Worten: „The versions [...] doubtless bore much the same relationship to Gilbert's libretto and Sullivan's score as did the early Quartos to Shakespeare's texts as later published in the Folios.“³⁵²

Auch zahlreiche Interviews wurden gegeben, sodass Leslie Baily zufolge im *New York Herald* zu lesen stand, dass „contrary to reputation, 'two more amiable, modest, simple, good humored and vivacious men could not easily be imagined. They fairly brim over with animation, high spirits and the jolliest kind of bonhomie“³⁵³. Und „the reporter added that Mr Gilbert was expected to drop a witticism every time he opened his mouth“³⁵⁴. So soll sich laut Leslie Baily auch bei einer Abendveranstaltung folgender Dialog zwischen Gilbert und einer unbekanntenen Dame zugetragen haben, wobei die Dame gesagt haben soll:

348 Baily, 1973, S. 58.

349 ebd., S. 58.

350 James, 1989, S. 76.

351 Sullivan, Herbert / Flower, Newman: *Sir Arthur Sullivan. His Life, Letters and Diaries*, Cassell, London, 1927, S. 99. Zitiert in Wren, 2001, S. 73.

352 Williamson, 1982, S. 54f.

353 o.V.: Zeitungsartikel, in: *New York Herald*, undatiert. Zitiert in Baily, 1973, S. 61.

354 Baily, 1973, S. 61.

“Dear Mr Gilbert, your friend Sullivan's music is too delightful. It reminds me so much of dear *Baytch*. Do tell me what is *Baytch* doing just now. Is he still composing?”, und Gilbert darauf geantwortet haben soll: “No, madam. Just now dear Bach is by way of decomposing”.³⁵⁵

Obwohl Sullivan verärgert war, dass im *New York Herald* zu lesen war, *The Lost Chord* und weitere seiner Melodien „were 'echoing in a thousand drawing-rooms' (no royalties to the composer)“³⁵⁶, war er dennoch mit dem Erfolg von *H.M.S. Pinafore* zufrieden, denn in einem Brief an seine Mutter schrieb er:

At last I really think I shall get a little money out of America. I ought to, for they have made a good deal out of me. ... In order to strike while the iron is hot, and get all the profit we can while everyone is talking about it, we are sending out three companies to other towns in America, and all these have to be selected, organized, and rehearsed.³⁵⁷

Um jedweder amerikanischen Rechte-Piraterie³⁵⁸ von vornherein Einhalt zu gebieten, sollte die Premiere des nächsten Werkes *The Pirates of Penzance* am 31. Dezember 1879 ebenfalls im Fifth Avenue Theatre in New York stattfinden. „Secrecy was therefore essential in the anti-pirate campaign“³⁵⁹, d.h. „no details were given to the press except Gilbert's remark that 'the treatment will be similar to that of *Pinafore*, namely to treat a thoroughly farcical subject in a thoroughly serious manner“³⁶⁰.

Doch für Aufregung und Hektik war dennoch gesorgt, denn Sullivan hatte die Noten für den gesamten ersten Akt in London vergessen und musste nun alles nochmals und unter körperlichen Schmerzen (er litt noch an den Nachwirkungen einer Nierenstein-Operation) zu Papier bringen, was ihm auch bis zum Morgen des 28. Dezembers gelang. Nach der letzten Kostüm-Probe, die in den frühen Morgenstunden des 30. Dezembers zu Ende ging, arbeiteten Sullivan, Frederic Clay, Alfred Cellier und Gilbert zusammen an der noch immer unvollendeten Ouvertüre, wobei „Cellier and Sullivan finished putting it together while the other two copied band parts, an episode which demonstrates that Gilbert could write music clearly enough to be useful“³⁶¹.

355 ebd., S. 61.

356 ebd., S. 61.

357 Brief Sullivans an seine Mutter, undatiert. Zitiert in Baily, 1973, S. 61.

358 Näheres zu Copyright und Schutz des geistigen Eigentums im Amerika des 19. Jahrhunderts findet sich bei Rosen, Zvi S.: *The Twilight of the Opera Pirates. A Prehistory of the Right of Public Performance for Musical Compositions*. In: *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, Vol. 24, 2007. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://ssrn.com/abstract=963540> [Zugriff: 23.07.2008].

359 Baily, 1973, S. 59.

360 ebd., S. 61.

361 Stedman, 1996, S. 174.

Völlig erschöpft dirigierte Sullivan dennoch eigenhändig die Premiere und vermerkte später in seinem Tagebuch:

[I] went into the orchestra, more dead than alive, but got better when I took the stick in my hand – fine reception. Piece went marvellously well. Grand success.³⁶²

Das Problem mit dem amerikanischen Copyright war jedoch immer noch nicht zufriedenstellend gelöst:

The triumvirate had decided to stand on proprietary rights as owners of a valuable property. Therefore they did not publish the libretto or vocal score, and Gilbert sold his performing rights to Sullivan's American friend Sugdam Grant for a nominal \$100, since only an American could have an enforceable copyright.³⁶³

Gilbert und Sullivan vergaßen dabei, dass es auch daheim in England nicht immer einfach (gewesen) war, geistiges Eigentum als schützenswert im Bewusstsein der Gesellschaft und vor allem dem der Rechtsprechung zu verankern.³⁶⁴

Gilbert konnte diese Problematik auch Jahre später noch nicht nachvollziehen, verglich er doch die wirtschaftlich-rechtlichen Aspekte und stellte dabei in einem bitteren Brief vom 9. November 1889 fest:

If a grocer buys a tin of Colman's mustard, and, having adulterated it with a mustard that is not Colman's, nevertheless sells it across the counter as Colman's the majesty of the law is outraged, and the thunderbolts of the Courts of Chancery are not invoked in vain, this is a situation which the Courts of Chancery can grasp – it appeals to them as a mercantile outrage, concerning which there can be no two opinions. The Courts of Chancery have invariably shown themselves hopelessly unable to apply this simple principle to works written for the stage.³⁶⁵

Alan Hyman zufolge soll ein amerikanisches Gericht im Falle einer „raubkopierten“ *Mikado*-Produktion 1885 sogar dahingehend geurteilt haben: „Copyright or no copyright, commercial honesty or commercial buccaneering, no Englishman possesses any right which a true born American is bound to respect.“³⁶⁶ Einer derartige Haltung gegenüber

362 Tagebucheintrag vom 31. Dezember 1879. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 137.

363 Stedman, 1996, S. 175.

364 vgl. Coryton, J.: *Stageright: A Compendium of the Law Relating to Dramatic Authors, Musical Composers, and Lecturers as Regards the Public Representation of Their Works* (London: D. Nutt, 1873). Zitiert in Stedman, 1996, S. 263.

365 Brief Gilberts vom 9. November 1889 an das Magazin *Era*. Zitiert in Stedman, 1996, S. 264.

366 Hyman, 1978, S. 61.

den Urheberrechten von Nicht-Amerikanern fand auch Jane Stedman bestätigt, als sie heraus fand:

[In 1885] Judge Wallace of the US Circuit Court denied his [D'Oyly Carte, Anm. d. Verf.] injunction on the grounds that publication of the words in England made the libretto [*The Mikado*, Anm. d. Verf.] public property in America and the performance of non-Sullivan orchestration made independently from the published piano score did not violate Sullivan's rights.³⁶⁷

Sullivan kommentierte Wallaces Urteil in einem Brief vom 19. September 1885, in dem es hieß: „'Every miserable thieving penniless scoundrel in the states' could produce *The Mikado* with his own orchestration, and 'there is a chorus of fiendish exultant glee in all the newspapers at our defeat.'“³⁶⁸

Auf der Bühne des Fifth Avenue Theatres in New York wurden indessen die Proben zu *The Pirates of Penzance* aus Sicherheitsgründen „carried out with guards on the theatre so that no unauthorised person should be able to find out what was going on“³⁶⁹. Da potentielle Plagiatoren dennoch versuchten, während der Vorstellung mitzuschreiben bzw. Mitglieder des Orchesters zu bestechen, um an die Noten zu gelangen, wurde das gesamte Notenmaterial nach jeder Vorstellung in einen Tresor gesperrt und „no printed copies of *The Pirates* were on sale in the theatre, as had been customary in England“³⁷⁰. Knapp 24 Stunden bevor die Original-*Pirates* in den USA ihren Anker warfen, wurde auch in Paignton, Großbritannien, eine Vorstellung von *The Pirates of Penzance* (ohne Kostüm und mit SängerInnen, die ihren Text von Zetteln ablasen) gegeben, um das Britische Copyright zu sichern. Leslie Baily stellte fest:

Their triumph did not spell entire defeat for the piratical managements, who managed in time to get hold of Sullivan's orchestral score; one of their lawyers even argued that the copyrighting performance at Paignton had actually made *The Pirates* anyone's property in the USA! From now onwards, for years, Carte instructed his lawyers to pursue the pirates from state to state, applying for injunctions. Some cases were won, others lost, but the over-all impact on American public opinion of the true Gilbertian productions was that their superiority over spurious imitators was recognized.³⁷¹

367 Stedman, 1996, S. 234.

368 Brief Sullivans an seinen Sekretär Walter Smythe (gest. 1897) vom 19. September 1885. Zitiert in Stedman, 1996, S. 234.

369 Ayre, 1972, S. 28.

370 Baily, 1973, S. 62.

371 ebd., S. 64.

Als Gilbert und Sullivan im März 1880 „flushed with victory, as the *Theatre* said“³⁷² nach England zurückkehrten, hatten sie sowohl internationalen Ruhm als auch ein stattliches Vermögen erworben und somit waren bei der offiziellen *Pirates of Penzance* Premiere am 3. April 1880 mehr Musik- und Theaterkritiker anwesend als sonst üblich. Meinhard Saremba kommentierte das 1993 ganz richtig, denn „viele Blätter ignorierten neue heitere Stücke dieser Art völlig“³⁷³. Nach der gelungenen Premiere kommentierte laut Leslie Baily einer dieser Herren im Magazin *Musical World* Sullivans „masterly skill in instrumentation“³⁷⁴ bzw. „his power of making his instruments almost laugh with his text“³⁷⁵.

Durch derlei Fachkritiken wurde das Genre der comic opera mehr und mehr achtbar, angesehen und respektabel und stieg in der Wertschätzung des Publikums und der Gesellschaft. Dies half dabei, den lang umkämpften Schutz von geistigem Eigentum auf musikalisch-dramatischer und vor allem auf rechtlicher Ebene zu verankern und zu rechtfertigen. Laut Leslie Ayre vertrat Gilbert dabei die Meinung, dass „It is a shameful thing that copyright should expire. It ought to be freehold, like land“. Da das britische Copyright jedoch 50 Jahre nach dem Tod des Autors, Komponisten oder Schöpfers erlischt, sind Sullivans Musik seit 1950 und Gilberts Texte seit 1961 frei und jedermann zugänglich. Seitdem werden inhaltliche, musikalische oder sprachliche Referenzen und Zitate für Radio- oder TV-Werbeslogans und Jingles verwendet:

Das Kaufhaus Gimbels in New York verwendete beispielsweise in den 1950er Jahren den Major-General-Song aus *The Pirates of Penzance* in leicht variiertes Form als Werbeslogan: „We are the very model of a modern big department store.“³⁷⁶

Auch Filmplakate und Poster beziehen sich des öfteren auf Gilbert und Sullivan bzw. einzelne „catchphrases“ aus den Savoy Operas, so hieß es auf dem Filmplakat zu *The Little Shop of Horrors* von 1960, bei dem es um eine fleischfressende Pflanze geht, statt „the flowers that bloom in the spring Tra-La“³⁷⁷ aus *The Mikado* nun „the flowers that kill in the spring Tra-La“³⁷⁸. [Hervorhebungen durch d. Verf.]

372 Stedman, 1996, S. 178.

373 Saremba, 1993, S. 134.

374 o.V.: Zeitungskritik, in: *Musical World*, undatiert. Zitiert in Baily, 1973, S. 65.

375 o.V.: Zeitungskritik, in: *Musical World*, undatiert. Zitiert in Baily, 1973, S. 65.

376 vgl. dazu die zahlreichen und laufend aktualisierten Beiträge zu dem Thema „Cultural Influence of Gilbert and Sullivan“ in der englischsprachigen Online-Enzyklopädie Wikipedia, licensed under the GNU Free Documentation Licence, 2006: Online im WWW abrufbar unter URL: http://www.bookrags.com/wiki/Cultural_influence_of_Gilbert_and_Sullivan#cite_ref-20 [Zugriff: 15.08.2008].

377 *The Mikado*, Akt 2, Zeile 632. Zitiert in Bradley, 1996, S. 636.

378 vgl. dazu die zahlreichen und laufend aktualisierten Beiträge zu dem Thema „Cultural Influence of Gilbert and Sullivan“ in der englischsprachigen Online-Enzyklopädie Wikipedia, licensed under the GNU Free Documentation Licence, 2006: Online im WWW abrufbar unter URL: <http://>

Besonders erwähnenswert, da offensichtlich völlig vom Copyright ausgenommen, erscheinen dabei auch so genannte „trade bzw. trading cards“³⁷⁹ (Werbematerial in Postkarten-Format), die ihre Produkte schon zu Gilbert und Sullivans Zeit mit Illustrationen aus den Savoy Operas bzw. mit entsprechend passenden Werbeslogans versehen bewarben und die heutzutage einen hohen Sammlerwert darstellen. Geworben wurde unter anderem für Bier („The Hops that bloom in the spring tra-la have something to do with this ANHEUSER BEER tra-la“ - *The Mikado*), Fleisch in Konservendosen („THE ST. LOUIS BEEF CANNING CO.'s COOKED CANNED MEATS ARE GOOD FOR THE MERRY MAIDEN AND THE TAR“ - *The Yeomen of the Guard*), Korsetts und Korsagen, Nähmaschinen und Nähzubehör („I USE J&P COATS SPOOL COTTON FOR HAND & MACHINE SEWING – AND SO DO HER SISTERS; AND HER COUSINS AND HER AUNTS“ - *H.M.S. Pinafore*), Öfen („THIS STOVE IS DEDICATED TO HIS MAJESTY THE 'MIKADO' GRAND DICTATOR OF THE REALM OF JAPAN WHO IS ON OUR LIST“ - *The Mikado*) und Zahnpasta („No! We can Never be persuaded to use anything for our Teeth but RICKSECKER'S DENTAROMA“ - *The Mikado*).³⁸⁰

1950 sah sich kurioserweise sogar ein „Conservative M.P.“³⁸¹ genötigt, für den Schutz der Savoy Operas vor „arrangers“³⁸² einzutreten, woraufhin der „Labour minister responsible declared that he, too, would deplore 'the performance of Sullivan's music in what I believe is described as jive, behop, and such terms“³⁸³.

5.5. Konflikte, Streitigkeiten und der Carpet Quarrel

Zwischen den Beteiligten des Triumvirats kam es in den 25 Jahren der Zusammenarbeit mehrfach zu künstlerischen Meinungsverschiedenheiten, persönlichen Differenzen und Konflikten jedweder Art, die von eingefleischten „Savoyards“ als „lozenge quarrel“, „cipher quarrel“ und „carpet quarrel“ bezeichnet werden.

www.bookrags.com/wiki/Cultural_influence_of_Gilbert_and_Sullivan#cite_ref-20 [Zugriff: 15.08.2008].

379 vgl. Cannon, John: American Trade Cards and the Gilbert and Sullivan Operas, in: *Gilbert & Sullivan News*, hrsg. von The Gilbert and Sullivan Society, London, Vol. IV No. 2, Summer 2007, S. 1, 10-13 u. 24.

380 Abbildungen in Cannon, John: American Trade Cards and the Gilbert and Sullivan Operas, in: *Gilbert & Sullivan News*, hrsg. von The Gilbert and Sullivan Society, London, Vol. IV No. 2, Summer 2007, S. 1, 10-13 u. 24. Vgl. dazu auch Hibbert, 1976, S. 252f.

381 Jacobs, 1951, S. 62.

382 ebd., S. 62.

383 ebd., S. 62f.

Bei dem „lozenge quarrel“ ging es darum, dass Gilbert mehrmals versuchte, in den verschiedenen Werken eine magische Substanz (magic lozenge) unterzubringen, die die Figuren verzaubern und deren Handlungen beeinflussen sollte, wie z.B. nur mehr die Wahrheit auszusprechen (*The Palace of Truth*) oder sich in den/die jeweils Erstbeste/n (*The Sorcerer*) zu verlieben etc.

Sullivan gefiel das nicht, denn er „wanted to write more serious operas, free of supernatural devices and implausible characters“³⁸⁴, und kommentierte das 1884 in einem Brief an D'Oyly Carte:

The case stands thus: Gilbert gives me the outlines of a piece. I do not like it. 1st : because it is going back to the elements of topsyturvydom and unreality which I had hoped we had now done with [...] 3rd: any element of romance and tenderness which Gilbert might introduce must, by its surroundings, be unreal and artificial, and this reacts on me most disadvantageously. I cannot do any more of that class of work. In answer to this G. says that he cannot look for another subject, as he fails to see what I want, that if this does not suit me, it is impossible for him to find one that will. And so there we are.³⁸⁵

Bei dem so genannten „cipher quarrel“ von 1889 hingegen ging es in aller Kürze darum, ob bei ihren Werken grundsätzlich die Musik oder der Text die dominantere Stellung einnehme bzw. ob im Zuge der Inszenierung der Komponist oder der Librettist mehr zu sagen hätte. Sullivan hatte nämlich das Gefühl, dass, sobald er die Musik abgeliefert hätte, er keinerlei Mitspracherecht bei der Probenarbeit bzw. bei Fragen zur Inszenierung an sich hätte, wandte sich an D'Oyly Carte und „complained that at Gilbert's autocratic rehearsals he was not given his fair due as music director“³⁸⁶. Das traf Sullivan insofern hart, da er doch zwischen 1876 und 1881 der National Training School in South Kensington als Direktor vorgestanden, zwischen 1885 und 1887 die Philharmonic Society geleitet hatte und seit 1880 als Chefdirigent für das Leeds Festival tätig war. Daher schrieb er weiters an D'Oyly Carte:

There is one point in Gilbert's letter on which I cordially agree with him: „if we meet it must be as master and master and not as master and servant“. If in the future this could be carried out it would probably smooth many a difficulty and remove a great deal of unnecessary friction, for excepting during the vocal rehearsals and the two orchestral rehearsals I am a cipher in the theatre.³⁸⁷

384 Wren, 2001, S. 163.

385 Brief Sullivans an D'Oyly Carte vom 12. April 1884. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 196.

386 Wren, 2001, S. 229.

387 Brief Sullivans an D'Oyly Carte im März 1889. Zitiert in Baily, 1956, S. 329.

Ungeachtet Sullivans Gefühl nicht mehr als eine „cipher“, „eine Null“ am Theater zu sein, hat Gayden Wren 2001 festgestellt:

As author, lyricist, and director (and, at least occasionally, as costume designer, set designer, or choreographer), Gilbert ruled a wide range of domains. But as composer, orchestrator, music director, and (early in the run of a show) conductor, Sullivan similarly controlled far more than a musical director or operatic composer customarily would, then or now.³⁸⁸

Sullivan wollte sich also mehr in den Proben- und Inszenierungsprozess einbringen³⁸⁹ und kritisierte D'Oyly Carte gegenüber in einem Brief, dass „Gilbert's methods at rehearsal wasted everybody's time and 'ruined' Sullivan's music“³⁹⁰. Laut Leslie Baily, “this had got to stop, said Sullivan, and if he was to work with any more in any way with Gilbert he must have more share in arranging the stage presentation, the attitudes and business, of the musical parts of the operas“³⁹¹.

Gayden Wren stellte zu guter Letzt fest, dass es bei dem „carpet quarrel“ eigentlich nur um Kontrolle, Macht und rein Prinzipielles ging³⁹²: Laut des Gesellschaftsvertrages der D'Oyly Carte Opera Company, teilten sich D'Oyly Carte, Gilbert und Sullivan zu je einem Drittel die Profite jedes gemeinschaftlich verfassten Werkes und waren daher auch gemeinsam für die Instandsetzung und „repairs incidental to the performances“³⁹³, d.h. allfällige oder vorstellungsbedingte Reparaturen am angemieteten Savoy Theatre verantwortlich. Da D'Oyly Carte jedoch Eigentümer/Vermieter und Mieter des Gebäudes in einer Person war, führte das bei dem folgenden Gerichtsverfahren dazu, dass D'Oyly Carte zwar einerseits Recht bekam, aber andererseits trotzdem eine gewisse Entschädigungssumme an die Gesellschaft, d.h. an sich und seine eigenen Geschäftspartner Gilbert und Sullivan entrichten musste.³⁹⁴ Topsyturvydom par Excellence.

Das Verfahren war letztendlich von Gilbert eingeleitet worden, der die von D'Oyly Carte veranschlagten £ 500 für einen „front-of-house carpet“³⁹⁵ aus Prinzip nicht zahlen wollte und schon seit längerem D'Oyly Cartes Management-Qualitäten in Frage stellte. Gilbert

388 Wren, 2001, S. 240.

389 vgl. Jacobs, 1992, S. 290f.

390 Baily, 1956, S. 329f.

391 ebd., S. 330.

392 vgl. Wren, 2001, S. 240.

393 Jacobs, 1951, S. 36.

394 vgl. Wren, 2001, S. 241.

395 Jacobs, 1951, S. 36.

„himself a theater owner“³⁹⁶ sah laut Gayden Wren „no great art to Carte's work“³⁹⁷ und „Carte as something of a parasite“³⁹⁸. Daher schrieb er Sullivan in einem Brief:

I confess I don't feel very keen about Carte. When he thought you would side with him on the management question, he snapped his fingers at me (figuratively) and referred me to our agreement. ... He owes every penny he possesses to us – and if he has lost, it is because he has been d-d fool [sic!] enough to [...] When we manage the theatre for him he succeeds splendidly. When he manages for himself, he fails. Moreover, when he succeeds, he shows a disposition to kick away the ladder by which he has risen.³⁹⁹

Daher wollte Gilbert auch die Bücher der letzten Jahre einsehen, um einen Überblick über D'Oyly Cartes sonstiges finanzielles Gebaren zu erhalten, doch dieser weigerte sich. Nun gingen zahlreiche vermeintlich beleidigende Briefe hin und her und die Situation „had become a welter of I said – you said – he said in which simple truth grew increasingly difficult to find“⁴⁰⁰.

Sullivan stellte sich allerdings auf Cartes Seite und sagte auch zu dessen Vorteil bei der Gerichtsverhandlung aus, wobei ihm ironischerweise dennoch eine respektable Entschädigungssumme zugesprochen wurde. Da Gilbert dachte, Sullivan hätte, ob absichtlich oder aus einem Missverständnis heraus, eine Falschaussage getätigt, drehte sich die gesamte Korrespondenz der nächsten Wochen nur mehr um diesen Punkt. Der ursprüngliche Streifall, der Teppich, war längst beigelegt und vergessen. So kommentierte auch Arthur Jacobs, dass „the cost of the carpet was hardly a cause for breaking up the most successful combination in the contemporary theatre“⁴⁰¹.

Nichtsdestotrotz war Gilbert über die vermeintliche Falschaussage Sullivans mehr als erbost und schrieb diesem in einem Brief vom 5. Mai 1890, dass „the time for putting an end to our collaboration has at last arrived“⁴⁰².

Dass dem dann doch nicht so war, ist laut Leslie Baily, Jane W. Stedman, Arthur Jacobs und anderen Fachleuten und Savoyards nur Helen (D'Oyly) Carte zu verdanken: sie brachte die drei Herren dazu, sich wieder zu versöhnen und weiterhin zusammen zu arbeiten. Doch es sollte nicht mehr so sein wie vorher: „handshake or not, from 1890 onward, Carte imagined fresh litigation in every Gilbert proposal, and Gilbert saw a possible insult in Carte's every response“⁴⁰³.

396 Wren, 2001, S. 240.

397 ebd., S. 240.

398 ebd., S. 240.

399 Brief Gilberts an Sullivan, undatiert. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 220.

400 Stedman, 1996, S. 275.

401 Jacobs, 1951, S. 36.

402 Brief Gilberts an Sullivan vom 5. Mai 1890. Zitiert in Jacobs, 1951, S. 36.

403 Stedman, 1996, S. 277.

5.6. Warum letztendlich alles zu Ende ging

Zusammenfassend sei gesagt, dass die dramatisch-musikalische Zusammenarbeit zwischen Gilbert und Sullivan nie einfach gewesen war, denn beide waren Meister auf ihrem jeweiligen Gebiet und wollten sich daher auch nicht vom jeweils anderen in ihr Metier dreinreden lassen. Darüber hinaus waren zwei äußerst gegensätzliche Charaktere zu Werke, was des öfteren zu persönlichen und künstlerischen Spannungen führte. So stellte Gayden Wren fest, dass „they pushed each other, and their differing artistic inclinations and equally high standards forced each to to excel himself, often against his own first inclination“⁴⁰⁴.

Obwohl es aufgrund der individuellen Fähigkeiten und Talente und der gemeinsamen Vereinbarungen generell gewisse Bereiche und speziell definierte Zuständigkeiten für jeden der drei Partner gab, herrschte doch ein gewisses künstlerisches Missverhältnis. So stellte Andrew Crowther 1997 fest, dass „in their collaboration the overall artistic vision is always Gilbert's, not Sullivan's: everything, acting, costumes, sets, had to conform to Gilbert's ideas, and the same is true, in a sense, of the music [...] Gilbert thought a Savoy Opera should be [...] 'a play with a few songs and some concerted music“⁴⁰⁵. Es ist daher nachvollziehbar, dass Sullivan, der renommierte und erfolgreiche Komponist, sich künstlerisch unter Druck gesetzt bzw. sogar in grundsätzlichen Fragen übergangen fühlte. Er kommentierte das dahingehend, dass „his music was of necessity 'syllable setting', and that 'the music is never allowed to rise and speak for itself“⁴⁰⁶. Für Sullivan war es nun nicht mehr akzeptabel, dass „it was Gilbert who set the tone of the piece“⁴⁰⁷. Doch wie hatte es überhaupt soweit kommen können?

D'Oyly Carte „turned Gilbert-and-Sullivan into a business [...] a commercial machine. Effectively, it made them Carte's employees“, wobei „Gilbert had an almost completely free hand to produce what he wanted on the stage at the Savoy – provided that it was broadly in the accepted style, and had a reasonable chance of commercial success [...] and Sullivan was only free to work within the parameters which Gilbert had thus set“⁴⁰⁸. Dadurch fühlte sich Sullivan zunehmend künstlerisch eingeschränkt, ja er befürchtete sogar, dass „his commitment to the Savoy was stifling his artistic growth [...] and [...] that

404 Wren, 2001, S. 277.

405 Crowther, 1997, o. S.

406 ebd., o. S.

407 ebd., o. S.

408 ebd., o. S.

he was doing nothing more than adding interesting details to Gilbert's vision – an unsatisfactory state of affairs for any creative artist”⁴⁰⁹.

Gilbert und Sullivan stritten also grundsätzlich immer wieder über Themen, Handlungsstränge oder einzelne Charaktere, wobei Gilbert immer wieder auf „topsyturvydom“ oder Paradoxes zurückgriff, um alles auf den Kopf stellen zu können. Sullivan widerstrebte dies in zunehmendem Maße. Er fühlte sich von der leichten Kunst der comic opera nicht genug gefordert und versuchte immer wieder ins ernste Fach zu wechseln. Vor allem im Bereich der grand English opera sah Sullivan seine „chance to strike out in a new direction, to create an opera in which the music would be, as operatic tradition dictates, more important than the words“⁴¹⁰. Seiner Meinung nach sollte es dabei so sein, dass „the music is to be the first consideration – where words are to suggest music, not govern it, and where music will intensify and emphasize the emotional effect of the words“⁴¹¹.

Wenngleich sie es auch immer wieder schafften, sich auf künstlerischer Ebene zu einigen, ihre persönlichen Differenzen beizulegen und eine weitere Savoy Opera zu schreiben, so waren die Schwierigkeiten mit D'Oyly Carte von ganz anderer – finanzieller – Natur. Gilbert, der selbst seit 1889 das Garrick Theatre besaß und managte, überwachte D'Oyly Cartes Machenschaften, da dieser „had earned his wealth essentially by exploiting the creative abilities of the other two: not a role to be ashamed of, but one which Gilbert felt gave Carte an unfairly large proportion of the profits“⁴¹². Weiters hatte D'Oyly Carte selbst in einem Brief vom 2. Juni 1885 seine Position innerhalb des Triumvirats nachhaltig unterminiert, schrieb er doch „what is my position compared with yours. I envy your position but I could never attain it. If I could be an author like you I would certainly not be a manager“⁴¹³ und weiters: „I am simply the tradesman who sells your creations of art.“⁴¹⁴

Daher stand für Andrew Crowther fest, dass es in der schwierigen Beziehung zwischen D'Oyly Carte und Gilbert immer um Fragen der Kontrolle und Macht ging, denn „the question in dispute being: who is to run the Savoy? By this time Gilbert was in almost complete artistic control of the Savoy [...] yet he was still merely Carte's employee“⁴¹⁵. Im Nachhinein betrachtet, hatte Gilbert recht, D'Oyly Carte auf die Finger zu sehen, denn

409 ebd., o. S.

410 ebd., o. S.

411 Baily, 1956, S. 328.

412 Crowther, 1997, o. S.

413 Brief D'Oyly Cartes an Gilbert vom 2. Juni 1885. Zitiert in Stedman, 1996, S. 232.

414 Crowther, 1997, o. S.

415 ebd., o. S.

dieser schien ihnen gegenüber nicht immer ehrlich gewesen zu sein, was seine Geschäfte und finanziellen Arrangements betraf. Ein handfester Zwist war somit nur eine Frage der Zeit, wobei „the famous carpet was merely a symbol of this perceived dishonesty“⁴¹⁶ .

Obgleich auch dieser Streit vorüber ging und sich alle Beteiligten wieder aussöhnten, sollte er das Ende ihrer langjährigen Zusammenarbeit markieren, beeinflusste er doch nachhaltig die privaten Beziehungen und die öffentliche Rezeption der Savoy Operas - „und das alles aufgrund einer Bagatelle, die eigentlich nur die Spitze eines Eisbergs gewesen sein kann“⁴¹⁷ .

Nach den letzten zwei Savoy Operas, *Utopia Limited* und *The Grand Duke*, wurde die Zusammenarbeit in allgemeinem Einvernehmen aufgelöst bzw. verliefen weitere Bemühungen von Seiten der D'Oyly Cartes einfach im Sande. Gilbert und Sullivan sollten noch mehr oder weniger erfolgreiche Bühnenwerke (entweder allein oder mit jeweils anderen Librettisten und Komponisten) schreiben, doch konnte keines an ihre gemeinsamen Erfolge heran reichen. Für Gayden Wren stand dabei fest, dass es nur daran lag, dass „their collaboration had always been draining for both men. Neither ever trusted another collaborator with the kind of artistic veto they had given each other“⁴¹⁸ .

416 ebd., o. S.

417 Saremba, 1993, S. 240.

418 Wren, 2001, S. 277.

6. Die Savoy Operas – Operetten, Opern, Singspiele?

Der Begriff der „Savoy Operas“ birgt eine gewisse Brisanz in sich, denn einerseits lässt er sich auf den ersten Blick sprachlich einfach übersetzen (z.B. als Savoy Opern bzw. Operetten), andererseits fließen in die inhaltliche Übersetzung diverse kulturelle, linguistische und musikwissenschaftliche Interpretationsmöglichkeiten und Wertungen mit ein. So hat sich beispielsweise das Musiktheater in den jeweiligen Kultur- und Sprachkreisen (zeitgleich oder zeitversetzt) anders entwickelt und dementsprechend andere, individuelle und landesspezifische Genres hervorgebracht. Die einzelnen Kunstgattungen können sich per definitionem überschneiden oder voneinander abgrenzen bzw. unterscheiden, aber dennoch sind alle miteinander verwandt: Musik(melo)drama, musikalische Komödie, Maskenspiel, Oper, Operette, Singspiel⁴¹⁹, die spanische Zarzuela, das amerikanische Musical etc.

Darüber hinaus gibt es innerhalb der Genres noch weitere stilistische Elemente oder Klassifizierungen, die sich auf die ernste/seriöse (meist durchgehend gesungenes Werk) oder die leichte/unterhaltende (Werk mit gesprochenem Dialog) Rezeption beziehen, wie z.B. im englischen Sprachraum ballad opera, burlesque, comic opera, extravaganza, farces, grand opera, light opera, opera buffa, opera bouffe, opéra comique, opera seria, operetta, parodies, semi opera,...

Die formalen und inhaltlichen Kriterien für das Musiktheater innerhalb eines Kultur- bzw. Sprachkreises können für den Laien bereits undurchsichtig erscheinen, doch wenn einzelne Begriffe aus ihrem kulturellen Kontext gerissen und bloß übersetzt werden, d.h. ohne Reflexion in einen anderen Kultur- und Sprachkreis übernommen werden, wird es schwer nachvollziehbar, was genau mit „Savoy Opera“ gemeint sein könnte.

Sichtet man die Fachliteratur in Bezug auf die korrekte Klassifizierung der Werke Gilbert und Sullivans, so fällt auf, dass überwiegend die Termini „comic opera“ bzw. „light opera“ verwendet werden, selten jedoch das englische „operetta“⁴²⁰ - „the word

419 The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001) definiert *Singspiel* als „an opera, usually comic and in German with spoken dialogue“.

420 The New Grove Dictionary of Music and Musicians (2001) definiert *operetta* als „a light opera with spoken dialogue, songs and dances [...] the term applied to works that were short, or otherwise less ambitious, derivatives of opera. [...] Operetta reflected contemporary taste in the nature of its plots and moral attitudes as well as in topical references [...] The importance of its dialogue made it even more dependant than opera upon a strong libretto [...] of playwrights like Henri Meilhac and Ludovic Halévy in France and W. S. Gilbert in Britain.“

operetta was never used by Gilbert and Sullivan as a formal description of any of their joint works⁴²¹.

Richard Traubner hingegen verwendete in seiner musik- bzw. theaterwissenschaftlichen Abhandlung über die Kunstform der „operetta“ zwar ausnahmslos diesen Begriff, gesteht jedoch zu, dass „Britain's greatest works, the Savoy series of Gilbert and Sullivan, were comic operas“⁴²². Weiters kritisierte er den Begriff „light opera“, „as it may imply a lack of musical thought or preparation, while assuming it is in some way a variant of grand opera. Operetta means a little opera (originally because it was in one act) and light opera means, or *should* mean, an opera that literally takes itself lightly. It is not heavy or grand, in a worldly or tragic sense, and, most importantly, should not be pretentious“⁴²³.

Nichtsdestotrotz werden die „Savoy Operas“ im Deutschen oft mit „Operetten“ übersetzt und somit einer meist abwertenden Erwartungshaltung und von vornherein geringschätzigen Rezeption unterworfen. Trotz Gilberts skurriler Texte bzw. den absurden topsy-turvy Wendungen und Sullivans heiterer Musik wäre aus heutiger Sicht der Begriff der anspruchsvollen „komischen Oper“⁴²⁴ zu verwenden, da sich laut Grove „the more sophisticated Savoy-style comic opera“ auszeichnen würde durch „absurdity regulated by internal consistency, satire in place of parody, the absence of travesty and clowning, close directional supervision and highly developed musical scores“.⁴²⁵

Gilbert und Sullivan selbst haben ihre Werke jeweils unterschiedlich charakterisiert und benannt, daher wurde in der hier vorliegenden Arbeit darauf geachtet, die ursprünglichen und in ihrem Sinne korrekten Bezeichnungen anzuführen, wie z.B. *Trial by Jury*: „a Dramatic Cantata“⁴²⁶, *The Sorcerer*: „a Modern Comic Opera“⁴²⁷, *The Pirates of Penzance*: „a Melo-Dramatic Opera“⁴²⁸ oder *Princess Ida*: „a respectful Operatic Per-Version“⁴²⁹ usw. Doch was war in ihren komischen Opern nun genau komisch?

Michael Booth stellte fest, dass „Victorians relentlessly parodied any possible and well-known target they could find“⁴³⁰, daher finden sich in Gilberts Burlesken auch zahlreiche

421 Jacobs, 1992, S. 93.

422 Traubner, 1983, S. X.

423 ebd., S. X.

424 vgl. Saremba, 1993, S. 283f.

425 Grove, 2001, S. 634.

426 Bradley, 1996, S. 4.

427 Dillard, 1996, S. 180.

428 ebd., S. 178.

429 James, 1989, S. 203.

430 Booth, 1991, S. 196.

Parodien auf italienische Opern, „nautical and Gothic melodrama in *H.M.S. Pinafore* (1878), *The Pirates of Penzance* (1879) and *Ruddigore* (1887). English history, classical legend, novels“⁴³¹ usw. Darüber hinaus nutzte Gilbert jede Gelegenheit, der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten und verlor z.B. bei *The Palace of Truth* (1870) „no opportunity for the satiric exposure of deceitfulness, hypocrisy and pretension“⁴³².

Manfred Brauneck zufolge hatten diese Parodien jedoch nie „eine Schärfe, die die Figuren herabwürdigte oder die verletzend war, auch dort nicht, wo Eigenheiten der zeitgenössischen Gesellschaft aufs Korn genommen wurden“⁴³³. In seinem frühen Stück *Engaged* (1877) jedoch attackierte Gilbert hoch gehaltene Ideale der Viktorianischen Gesellschaft, wie z.B. „romantic love, marriage, the home, selflessness and filial relationships“ und „offended against the general Victorian belief [...] that the theatre was principally a place of entertainment, a place to relax in, a place to have a good evening out – not a place in which to think or be troubled by the serious side of life, above all not a place in which to be *disturbed*“.⁴³⁴

In den späteren Savoy Operas war derart harsche Kritik wie in *Engaged* 1877 nicht mehr als solche wahrzunehmen, denn „Sullivan's music somehow makes the satire kinder and gentler [...] and elevated Gilbert's familiar themes – romantic love, money, social status – to a new realm of fanciful satiric power“⁴³⁵. Diese Ansicht vertrat auch der Dirigent Sir Charles Mackerras, denn die „beißende Unbarmherzigkeit von Gilberts Witz steht in starkem Kontrast zu Sullivans launigen, sanften melodischen Wendungen, die mehr durch die Epoche des Biedermeier zu Anfang des Jahrhunderts beeinflusst [sic!] scheinen als durch den Geist von Offenbachs 'Empire' – oder Johann Strauß' 'k. und k.'-Stil“⁴³⁶. Volker Klotz war darüber hinaus der Ansicht, dass Sullivans Musik dazu da wäre, „den Text möglichst schlagend und kunstreich zu widerlegen. Und dieser ausgeklügelte Widerspruch zwischen Wort und Ton, Wesen und Äußerung vermittelt den satirischen Witz ans Publikum“⁴³⁷.

Meinhard Saremba stellte schließlich fest, dass es sich bei den Savoy Operas um „Gesellschaftskomödien“ handelte:

431 ebd., S. 197.

432 ebd., S. 185.

433 Brauneck, 1999, S. 409

434 Booth, 1991, S. 187.

435 ebd., S. 186.

436 Mackerras, Charles: Vorwort (1991), in: Saremba, 1993, S. IV

437 Klotz, 2007, S. 314.

[In ihnen wurden] übertriebener Nationalismus, erstarrte Institutionen und typische Verhaltensmuster aufs Korn genommen. [es ging jedoch nicht] um Provokationen, die die bestehenden Verhältnisse *grundlegend* in Frage stellten. [...] Die Zuschauer amüsierten sich letztlich oft genug über sich selbst [...]. So ernst der Hintergrund zuweilen auch sein mag: [...] sie [die Satire, Anm. d. Verf.] relativiert vermeintliche Bedeutsamkeit und findet eine Auflösung im selbstironischen Schmunzeln oder befreienden, annihilierenden Lachen.⁴³⁸

Karikiert und satirisch dargestellt wurde daher weiters das Zeitgeschehen, typische und liebgewordene Institutionen des britischen Empire („bei denen besonders kraß [sic!] der Zwiespalt zwischen fortschreitender wirtschaftlicher Entwicklung und vergangenheitslastiger Kulturtradition ins Auge springt“⁴³⁹), Geld und damit verbundener sozialer Status, die soziale Klassengesellschaft und ihre jeweiligen Sitten bzw. Moralvorstellungen und die immer politischer werdende Frauenfrage in allen Bereichen (z.B. allgemeine Ausbildung, Berufsausübung, rechtliche Stellung der (Ehe-) Frau, Ehevertrag und Scheidungsrecht, Wahlrecht usw.). Obwohl Gilbert einige dieser Themen geschickt aufgriff und als pointierte Spitzen in seine Werke einfließen ließ, war in den Savoy Operas dennoch ein konservativer und vor allem patriarchalischer Grundton bemerkbar. Am Ende heiraten auch die selbstständigsten Frauen, wie z.B. Princess Ida oder Zara, und geben somit ihre hart erkämpfte Unabhängigkeit wieder auf. Die Welt (auf der Bühne des Savoy) wird dabei zwar regelmäßig topsy-turvy, d.h. auf den Kopf gestellt und gehörig geschüttelt, doch am Ende renkt sich alles wieder ein und die alte Ordnung wird, zur großen Beruhigung des Publikums wiederhergestellt.

6.1. Die Savoy Operas im Einzelnen

Die Savoy Operas wurden von Gilbert und Sullivan zwischen 1871 und 1896 gemeinschaftlich verfasst und größtenteils im Savoy Theatre uraufgeführt, worauf sich auch ihre Bezeichnung zurückführen lässt. Die folgenden vierzehn Werke zählen teilweise zu den populärsten Werken der englischsprachigen Musik- und Theatergeschichte und lassen sich heute noch auf zahlreichen (meist englischsprachigen) Spielplänen finden. Da einzelne Textpassagen (Phrasen) oder musikalische Elemente (Lieder) oft in englischsprachigen Filmen, TV-Serien, in der Literatur oder sogar in der Werbung verwertet und zitiert werden und dabei als dramaturgisch wichtiger Teil der Handlung bzw.

438 Saremba, 1993, S. 128.

439 Klotz, 2007, S. 304.

als musikalischer Hintergrund dienen, werden hier die relevanten und bekanntesten Lieder angeführt, um sie gegebenenfalls wiedererkennen und den entsprechend richtigen Werken zuordnen zu können.⁴⁴⁰

6.1.1. *Thespis, or The Gods Grown Old*

Dieses erste gemeinschaftlich verfasste Werk wurde im Auftrag von John Hollingshead (1827 – 1904) am 26. Dezember 1871 im Gaiety Theatre in London als „An entirely original Grotesque Opera in 2 Acts“⁴⁴¹ uraufgeführt. Der Großteil der Original-Partitur bzw. des Notenmaterials gilt heute als verloren. Als einzige Ausnahme wären die Lieder „Climbing over rocky mountains“⁴⁴² und „Little maid of Acadee“⁴⁴³ zu nennen, da das erste in *The Pirates of Penzance* wieder verwendet und das zweite separat veröffentlicht wurde. Die Geschichte handelt von einer Gruppe fahrender SchauspielerInnen, die mit den gelangweilten Göttern des Olymp Plätze tauschen und in Folge für ein gehöriges Durcheinander auf der Welt (bzw. beim Publikum, denn obwohl der griechische Olymp als Handlungsort gewählt wurde, kommen hier namentlich sowohl griechische als auch römische Gottheiten vor) sorgen.

1. Akt: Auf dem Olymp, dem Sitz der griechischen Götter, macht sich der Zahn der Zeit bemerkbar: die Tempel verfallen und unter den gealterten Göttern herrscht Langeweile und Müdigkeit. Eines Tages kommt eine Gruppe Schauspieler, von Thespis angeführt, auf den Berg, um die bevorstehende Vermählung zweier Darsteller zu feiern. Zunächst über die Störung empört, freuen sich die Götter bald über die Abwechslung und gehen sogar auf Thespis' Vorschlag, doch für ein Jahr die Plätze zu tauschen, ein. Die Götter erhoffen sich davon, endlich zu erfahren, warum ihre Popularität auf Erden zurückgegangen ist. So übernimmt Thespis die Rolle des Jupiter und die anderen DarstellerInnen die Rollen von Amor, Apollo, Kalliope, Diana und Mars samt deren jeweiligen Kräften. Während der wahre Merkur als Berater bei den SchauspielerInnen bleibt, verlassen die anderen Götter den Olymp, um für ein Jahr unter den Menschen auf Erden zu leben.

440 Die in der hier vorliegenden Arbeit zitierten Textpassagen samt Zeilenangabe stammen ausnahmslos aus Bradley, Ian: *The Complete Annotated Gilbert and Sullivan*, Oxford University Press, Oxford/New York, 1996.

441 James, 1989, S. 183.

442 Ayre, 1972, S. 403f.

443 ebd., S. 405f.

2. Akt: Thespis und seine Gruppe haben auf dem Olymp für Ordnung gesorgt und die Tempel wiederaufgebaut, sodass alles, oberflächlich betrachtet, in schönster Ordnung wäre. Allerdings haben sie sich aufgrund eigener romantischer Beziehungen und bereits bestehender Verwandtschaft untereinander nicht an die von den Göttern vorgeschriebenen Regeln, Rollen und deren ursprüngliche Liebschaften gehalten und so für ein heilloses Durcheinander gesorgt. So fürchtet sich beispielsweise die Schauspielerin, die die Mondgöttin Diana verkörpert, vor der Kälte und der Dunkelheit der Nacht und überredet ihren Freund, ihr doch Gesellschaft zu leisten. Dieser verkörpert allerdings den Sonnengott Apollo und das hat zur Folge, dass für die Menschen auf Erden die Sonne nun auch in der Nacht scheint. Auch der Amor-Darsteller sorgt für Chaos, da er sich selbst in jedes hübsche Mädchen verliebt und zahlreiche Pfeile verschießt ohne entsprechend männliche Ziele ins Auge zu fassen. Und der vermeintliche Todesgott Pluto ist dermaßen mitleidig, dass auf Erden niemand mehr zu Tode kommt.

Da sich niemand an seine/ihre vermeintlich göttliche Bestimmung hält, spielt das Wetter auf der Erde verrückt und beeinflusst die Ernten. Darüber hinaus gibt es auch keinen Wein mehr, da der vermeintliche Bacchus lieber Tee trinkt.

Als die wahren Götter nach einem Jahr auf den Olymp zurückkehren, müssen sie zunächst die zahlreichen amourösen Verwicklungen lösen bzw. alles andere wieder in Ordnung bringen. Am Ende schickt der erzürnte Jupiter Thespis und dessen Truppe wieder mit den Worten „Away to earth, contemptible comedians, And hear our curse before we set you free; You shall all be eminent tragedians, Whom no one ever goes to see!“⁴⁴⁴ auf die Erde zurück.

Die zeitgenössische Presse nahm das Werk wohlwollend auf, so lobte laut Alan James der *Daily Telegraph*, dass „the story [...] is so original, and the music [...] so pretty and fascinating“⁴⁴⁵.

Auch der *Standard* stellte fest, dass „Mr Gilbert has happily provided the composer with everything he could desire. ... The composer in return has wedded Mr Gilbert's verses to some exquisite music“⁴⁴⁶.

Doch erst Shaver Silver alias Sutherland Edwards, der Kritiker der *Musical World*, erkannte den Wert des ersten gemeinsam geschaffenen Werkes und schrieb:

444 Ayre, 1972, S. 406.

445 o.V.: Zeitungskritik, in: *Daily Telegraph*, undatiert. Zitiert in James, 1989, S. 43.

446 o.V.: Zeitungskritik, in: *Standard*, undatiert. Zitiert in James, 1989, S. 43.

In almost all conjunctions of music and words there is a sacrifice of one to the other; but in *Thespis* ... Sufficient opportunities have been given for music; and the music serves only to adorn the piece.⁴⁴⁷

The Illustrated London News kommentierte am 30. Dezember 1871, dass „The result was quite satisfactory, and the audience had reason to be pleased, as they were, with the talent displayed“⁴⁴⁸.

6.1.2. *Trial by Jury*

Nach dem Erfolg von *Thespis* im Jahr 1871 hatten sowohl Gilbert als auch Sullivan immer wieder mit anderen Partnern für das Theater gearbeitet, doch 1875 wurden sie wieder von D'Oyly Carte damit beauftragt, gemeinsam einen kurzen Einakter als „afterpiece“ für Offenbachs *La Périchole* zu schreiben: *Trial by Jury* wurde am 25. März 1875 im Royalty Theatre in London als „a novel and entirely original Dramatic Cantata“⁴⁴⁹ uraufgeführt. Da es dabei um den Bruch eines Eheversprechens geht, spielt sich die Handlung, d.h. eine durchgehend gesungene Verhandlung, in einem typisch englischen Gerichtssaal mit Angeklagtem und Opfer, Ankläger und Verteidiger bzw. einem Richter in Robe und Perücke ab. Geschworene, Zeugen und schaulustiges Gerichtspublikum runden die Besetzung ab. Gilbert, der kurze Zeit als Anwalt agiert hatte, hielt sich dabei weitgehend an das gerichtliche Prozedere einer englischen Gerichtsverhandlung, deren Ablauf und die Funktionen der einzelnen Mitwirkenden. Sullivans Bruder Frederic Sullivan (1837 – 1877) übernahm die Rolle des Richters und war maßgeblich am Erfolg des Werks beteiligt. Sein früher Tod 1877 veranlasste Sullivan, *The Lost Chord* zu komponieren, laut Philip Dillard „one of the most popular songs of Victorian England“⁴⁵⁰, wobei er ein Gedicht von Adelaide Procter (1825 – 1864) vertonte.

1. Akt: Die Braut Angelina erscheint in ihrem weißen Hochzeitskleid samt Brautjungfern und Blumen vor Gericht, um ihren ehemaligen Bräutigam Edwin auf Bruch des Eheversprechens zu klagen. Der Richter wird dabei an sein eigenes unrühmliches Vorgehen erinnert, denn um schneller Karriere zu machen, hatte er seinerzeit der eher

447 Silver, Shaver alias Edwards, Sutherland: Zeitungskritik, in: *Musical World* vom 17. Februar 1872. Zitiert in Stedman, 1996, S. 94.

448 o.V.: Zeitungskritik, in: *The Illustrated London News* vom 30. Dezember 1871. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://savoyoperas.org.uk/Thespis/Thespis1.html> (transkribiert von Helga J. Perry am 11. Jänner 2001) [Zugriff: 01.10.2008].

449 Ayre, 1972, S. 410.

450 Dillard, 1996, S. 131.

unscheinbaren Tochter eines einflussreichen Advokaten den Hof gemacht und sie wieder fallen gelassen, sobald ihr Vater seinem Schwiegersohn in spe einen einträglichen Posten verschafft hatte („When I, good friends, was called to the bar“⁴⁵¹). Der Staatsanwalt, die Geschworenen und selbst der Richter können allerdings nicht nachvollziehen, warum Edwin die Beziehung zu der engelhaften Angelina aufgegeben hat und drängen ihn, das gegebene Eheversprechen einzuhalten. Edwin rechtfertigt seinen Wankelmüt in Sachen Liebe und gibt schließlich zu Protokoll, dass er sich nicht nur an eine Frau binden kann und will, da er das allen anderen Frauen gegenüber als ungerecht empfindet („Oh, gentleman, listen, I pray“⁴⁵²). Als er Bigamie oder gar Polygamie als Kompromiss vorschlägt bzw. sich bereit erklärt, „I'll marry this lady to-day, And I'll marry the other to-morrow!“⁴⁵³, bricht im Gerichtssaal Entrüstung aus („A nice dilemma we have here“⁴⁵⁴). Schließlich „macht der Richter kurzen Prozeß [sic!]“⁴⁵⁵ und schließt die Verhandlung mit den Worten:

All the legal furies seize you! No proposal seems to please you, I can't sit up here all day, I must shortly get away [...] Put your briefs upon the shelf, I will marry her myself!⁴⁵⁶

Die zeitgenössische Presse war begeistert, so beschrieb beispielsweise das Magazin *Fun* das Werk mit „extremely funny and admirably composed“⁴⁵⁷ und *The Daily Telegraph* stellte fest, dass „Here in fact is the happiest idea caught to perfection by Mr Arthur Sullivan's music and faultlessly executed by the company. The true enjoyment of laughter has not yet been discovered by those who have not yet seen *Trial by Jury*“⁴⁵⁸.

Darüber hinaus erkannte man sofort, dass die Figur des Richters in Bezug auf Aussehen und Gestik an den Lord Chief Justice, Sir Alexander Cockburn (1802 – 1880), angelehnt war. Ein besonderes Merkmal des Erfolges lag Audrey Williamson zufolge jedoch darin, dass „the success of the evening's entertainment from the beginning [...] was the new English work with its emphasis on national satire and distinct national style“⁴⁵⁹, denn „it is a parody of English legal procedure in which the rigorous reality of the setting gives a special piquancy to the extravagant behaviour which takes place in it“⁴⁶⁰.

451 *Trial by Jury*, Akt 1, Zeile 111-154. Zitiert in Bradley, 1996, S. 15ff.

452 ebd., Zeile 294-318. Zitiert in Bradley, 1996, S. 29ff.

453 ebd., Zeile 317-318. Zitiert in Bradley, 1996, S. 31.

454 ebd., Zeile 331-340. Zitiert in Bradley, 1996, S. 33.

455 Wagner, 1997, S. 321.

456 *Trial by Jury*, Akt 1, Zeile 376-385. Zitiert in Bradley, 1996, S. 37.

457 o.V.: The reviewer, in: *Fun*, Zeitungskritik vom 10. April 1875. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 93.

458 o.V.: Zeitungskritik, in: *The Daily Telegraph*, undatiert. Zitiert in James, 1989, S. 51.

459 Williamson, 1982, S. 26.

460 ebd., S. 27.

Auch Leslie Baily erkannte die erfolgversprechenden Elemente und Mechanismen des Stücks:

The man in the gallery found he could enjoy it, too. The whole show was stuffed with tunes you could whistle. And well dressed. The girls good to look at. Best of all, *Trial by Jury* turned on that love of ridiculing their betters and national institutions which is a healthy English safety-valve. This new kind of opera was ridiculous, and yet it was not rubbish. As entertainment it was far more intelligent than any of its rivals.⁴⁶¹

Leslie Baily zufolge kam knapp 150 Jahre nach John Gays (1685 – 1732) *The Beggar's Opera* mit *Trial by Jury* endlich wieder etwas typisch Englisches auf die Bühne, denn „all Gilbert and Sullivan opera is thoroughly native in subject, words and music“⁴⁶².

6.1.3. *The Sorcerer*

Durch *Trial by Jury* hatten Gilbert und Sullivan auf eindrucksvolle Weise auf sich aufmerksam gemacht, was vor allem für den Komponisten Sullivan einen Karriereschub bedeutete: ihm wurde 1876 der Posten des Direktors an der National Training School of Music, dem späteren Royal College of Music, angetragen. Darüber hinaus wurde ihm „the honorary degree of Doctor of Music“⁴⁶³ verliehen, 1876 von Cambridge und 1879 von Oxford. Gilbert verfasste indessen zahlreiche Theaterstücke (z.B. *Charity* 1874, *Broken Hearts* 1875 und *Engaged* 1877) und verfeinerte seine Arbeits-, Proben- und Regietechnik, die letztendlich allen Savoy Operas zu Gute kommen sollte. Auch D'Oyly Carte war nicht untätig gewesen, denn er hatte zusammen mit Investoren die Comedy Opera Company gegründet, was bedeutete, dass Gilbert und Sullivan eigene DarstellerInnen verpflichten konnten und nicht von einem bereits bestehenden Ensemble eines beliebigen Theaters abhängig waren. Nun konnte also endlich ein weiteres Gilbert und Sullivan Werk inszeniert werden: *The Sorcerer* wurde am 17. November 1877 als „entirely new and original Modern Comic Opera in 2 Acts“⁴⁶⁴ in der Opéra Comique in London uraufgeführt. Gilbert verarbeitete dabei eins seiner Lieblingsmotive und zwar das einer magischen Substanz („magic lozeng“), die Personen zu verzaubern und deren Handlungen zu beeinflussen vermag.

461 Baily, 1973, S. 43.

462 ebd., S. 43.

463 James, 1989, S. 55.

464 ebd., S. 189.

1. Akt: Der Gardeoffizier Alexis Pointdextre und Aline Sangazure feiern ihre Verlobung auf dem feudalen Anwesen seines Vaters, Sir Marmaduke. Dieser ist voller Standesdünkel und sehr froh, dass sein Sohn standesgemäß heiratet, denn Aline ist die Tochter seiner blaublütigen Jugendfreundin Lady Sangazure. Alexis hingegen ist der festen Überzeugung, dass wahre Liebe etwaige Standesunterschiede wettmachen könne („Love feeds on many kinds of food, I know“⁴⁶⁵). Nach der Unterzeichnung der Eheverträge wird zu einem Bankett geladen, zu dem sich das gesamte Dorf einfindet. Alle sind bester Stimmung bis auf Constance, die unsterblich und hoffnungslos in den Dorfpfarrer verliebt ist („When he is here I sigh with pleasure“⁴⁶⁶). Da Alexis mit Constance Mitleid hat, will er sie und all die anderen Gäste an seinem großen Glück teilhaben lassen und dabei gleich seine sozialen Theorien überprüfen. Daher lässt er den prominenten Zauberer John Wellington Wells aus London zu der Feier kommen. Dieser bietet ihm in einem der bekanntesten patter songs, dem Lied „My name is John Wellington Wells, I'm a dealer in magic and spells“⁴⁶⁷, zahlreiche Tinkturen und Mittelchen für verschiedene Gelegenheiten an. Gewählt, gebräut („Sprites of earth and air“⁴⁶⁸) und mit Tee vermischt wird ein Liebestrank („Let us fly to a far-off land“⁴⁶⁹), der folgende Wirkung hat: wer davon trinkt, verliebt sich in die Person, die er/sie zuerst erblickt. Alle außer Alexis, Aline und der Zauberer trinken von dem Trank („Eat, drink, and be gay“⁴⁷⁰), ohne dessen Wirkung zu erahnen, und fallen umgehend in tiefen Schlaf.

2. Akt: Die Gäste erwachen und verlieben sich jeweils in die Person, die sie zuerst erblicken, was zu zahlreichen amourösen Verwicklungen und Komplikationen führt („Why, where be oi, and what be oi a doin“⁴⁷¹). So wundert sich beispielsweise Constance über ihre plötzliche Liebe zu dem Notar, dem bizarren Objekt ihrer jähen Begierde:

I know not why I love him so, It is enchantment surely! He's dry and snuffy,
deaf and slow, Ill-tempered, weak, and poorly! He's ugly and absurdly
dressed, And sixty-seven nearly. He's everything that I detest, But if the
truth must be confessed, I love him very dearly!⁴⁷²

465 *The Sorcerer*, Akt 1, Zeile 340-355. Zitiert in Bradley, 1996, S. 65.

466 ebd., Zeile 34-49. Zitiert in Bradley, 1996, S. 49.

467 ebd., Zeile 415-493. Ian Bradley zufolge ist dieses Lied „the greatest tongue-twister in the entire patter-song repertoire“. Zitiert in Bradley, 1996, S. 68.

468 ebd., Zeile 537-593. Zitiert in Bradley, 1996, S. 75ff.

469 ebd., Zeile 555-593 (Lied im Lied). Zitiert in Bradley, 1996, S. 77ff.

470 ebd., Zeile 612-645. Zitiert in Bradley, 1996, S. 81ff.

471 *The Sorcerer*, Akt 2, Zeile 33-59. Zitiert in Bradley, 1996, S. 87.

472 ebd., Zeile 79-87. Zitiert in Bradley, 1996, S. 89.

Auch all die anderen Verbindungen sind alters- und standesgemäß unpassend und entsprechend grotesk, so wendet sich Sir Marmaduke plötzlich der armen Mrs Partlet (Constances Mutter) zu und Lady Sangazure ist vehement hinter dem Zauberer her. Von Alexis überredet, trinkt nun auch Aline von dem Trank („The fearful deed is done“⁴⁷³) und läuft unglücklicherweise dem Dorfpfarrer in die Arme, worauf sie sich sofort in diesen verliebt. Alexis verlangt daher von Wells, den Zauber wieder aufzuheben, doch nach den Gesetzen der Magie hält der Zauber so lange an, wie auch der Zauberer, der ihn ausgesprochen hat, am Leben ist. Wells verschwindet daraufhin auf dramatische und äußerst effektvolle theatralische Weise: in einer Feuer- und Rauchsäule. Der Bann ist gebrochen, alle kehren zu ihren ursprünglichen Partnern zurück: Aline zu Alexis, Sir Marmaduke zu Lady Sangazure, Constance bekommt ihren Dorfpfarrer und Mrs Partlet den Notar („Now to the banquet we press“⁴⁷⁴).

Die zeitgenössische Presse war trotz einiger kritischer Stimmen – *The Musical Times* bemerkte z.B. hämisch, dass George Grossmith in der Titelrolle gesungen hätte „as well as he could, considering that nature has not gifted him with a voice“⁴⁷⁵ – doch überwiegend begeistert, so war beispielsweise im *Examiner* zu lesen, dass es mit *The Sorcerer* endlich gelungen sei, „a work of entirely English growth, which bids fair to hold its own by the side of numberless foreign importations“⁴⁷⁶, auf die Bühne zu bringen. Sullivan erkannte sofort die musikalischen Auswirkungen und finanziell einträglichen Möglichkeiten dieses „englischen Stils“ und kommentierte befriedigt den Erfolg seinem Freund Alan Cole gegenüber:

[I am] doing tremendous business at the Op. Comique I am glad to say. I was on the stage [i.e. behind the scenes] last night and heard *three* encores before I left. If it is a great success it is another nail in the coffin of Opera Bouffe from the French.⁴⁷⁷

Doch besonders eine kritische Stimme wurde lauter und lauter, die Sullivan selbst immer weiter trieb und letztendlich auch zu den großen Konflikten in der Beziehung zu Gilbert, D'Oyly Carte und dem Savoy Theatre führte: seine Begabung und Talent für etwas Profanes und Vulgäres wie das musikalische Unterhaltungstheater zu verschwenden. In diese Wunde streute der London *Figaro* mit seiner Kritik Salz, in der es hieß:

473 ebd., Zeile 310-317. Zitiert in Bradley, 1996, S. 103.

474 ebd., Zeile 454-464. Zitiert in Bradley, 1996, S. 111.

475 o.V.: Zeitungskritik, in: *The Musical Times*, undatiert. Zitiert in James, 1989, S. 61.

476 o.V.: Zeitungskritik, in: *Examiner*, undatiert. Zitiert in James, 1989, S. 61.

477 Brief Sullivans an Alan Cole im November 1877. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 116.

A sense of disappointment at the downward art course that Sullivan appears to be drifting into. ... [He] has all the ability to make him a great composer, but he wilfully throws his opportunity away. A giant may play at times, but Mr Sullivan is always playing.⁴⁷⁸

6.1.4. *H.M.S. Pinafore, or The Lass that Loved a Sailor*

Obwohl Gilbert inhaltlich oft in absurdem Topsyturnvydom schwelgte, legte er in Bezug auf Ausstattung, Kostüme und Gebaren einzelner Charaktere großen Wert auf Authentizität und Realismus. Daher gingen diesem Werk erhebliche Recherchen auf Admiral Nelsons (1758 – 1805) Flaggschiff *H.M.S. Victory* und der Nachbau eines kleinen Schiffsmodells für Gilberts „blocking“-Methode voraus. Somit konnte das Londoner Publikum am Abend der Premiere am 25. Mai 1878 in der Opéra Comique ein beinahe maßstabsgetreues Schiffsdeck samt korrekt gekleideten Marinesoldaten auf der Bühne bewundern. Das Stück, das als „an entirely original Nautical Comic Opera in 2 Acts“⁴⁷⁹ beworben wurde, thematisierte einen ähnlichen Umstand als schon *The Sorcerer*: wahre Liebe zwischen den Angehörigen (vermeintlich) verschiedener gesellschaftlicher Klassen und die Überwindung sozialer Kluften. Darüber hinaus wurde nach *Trial by Jury* mit dem englischen Rechtssystem eine weitere typische britische Institution, die Marine, satirisch dargestellt. Vor allem kritisierte Gilbert die zur damaligen Zeit übliche Vorgehensweise bei der Vergabe repräsentativer Posten an unqualifizierte Personen, deren Berufung selten mit wahren Können oder beruflichem Werdegang in Einklang zu bringen war. So erzählt Sir Joseph Porter, First Lord of the Admiralty, in „When I was a ad I served a term“⁴⁸⁰ dass er vor seiner Ernennung zum Marineminister niemals selbst zur See gefahren wäre.

1. Akt: Die *H.M.S. Pinafore* legt unter dem Befehl von Kapitän Corcoran im Hafen von Portsmouth an, die Seeleute bringen das Schiff auf Vordermann und die Marketänderin Little Buttercup kommt an Bord und verkauft ihre Waren bzw. bringt frischen Proviant („I'm called Little Buttercup“⁴⁸¹). Der Kapitän beaufsichtigt die Arbeiten an Deck und rühmt sich seiner besonderen Führungsqualitäten, nämlich Standhaftigkeit gegenüber Seekrankheit („What never? Hardly ever!“⁴⁸²), Höflichkeit und den Gebrauch von schöner Sprache, denn

478 o.V.: Zeitungskritik, in: The London *Figaro*, November 1877. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 116.

479 James, 1989, S. 192.

480 *H.M.S. Pinafore*, Akt 1, Zeile 293-340. Zitiert in Bradley, 1996, S. 135ff.

481 ebd., Zeile 18-33. Zitiert in Bradley, 1996, S. 119ff.

482 ebd., Zeile 150-151. Zitiert in Bradley, 1996, S. 127. Die Phrase „What never? Hardly ever!“ ging in den englisch/amerikanischen Sprachgebrauch ein und wird heute noch im Alltag, in Printmedien und als Anspielung in Filmen und TV verwendet.

„I am the Captain of the Pinafore; [...] I do my best to satisfy you all [...] Bad language or abuse, I never, never use, Whatever the emergency; Though 'Bother it' I may Occasionally say, I never use a big, big D—“⁴⁸³.

Der einfache Seemann Ralph Rackstraw schwelgt indessen in seiner unstandesgemäßen Liebe zu Josephine, Kapitän Corcorans Tochter und erklärt seinen Kameraden voller Stolz „A British tar is a soaring soul“⁴⁸⁴. Josephine hingegen ist trotz des signifikanten Standesunterschiedes längst in Ralph verliebt. Ihr Vater hat sie allerdings bereits dem Marineminister Sir Joseph Porter versprochen („I am the monarch of the sea“⁴⁸⁵), der nun mit seiner gesamten weiblichen Verwandtschaft, „his sisters and his cousins and his aunts“⁴⁸⁶, zu Besuch und an Deck kommt. Er hält viel auf Etikette und schlägt dem Kapitän vor, doch allen Befehlen ein „if you please“ voran zuschicken, denn im Grunde wären doch alle Menschen gleich. Weiters rühmt er sich seines beruflichen Werdegangs, der kaum etwas mit der Marine, Schifffahrt oder der See an sich zu tun hatte, denn „When I was a lad I served a term [...] Stick close to your desks and never go to sea, And you all may be Rulers of the Queen's Navee“⁴⁸⁷. Als pflichtbewusste Tochter will sich Josephine gehorsam in ihr Schicksal fügen, doch als ihr Ralph seine Liebe gesteht und mit Selbstmord droht, beschließen sie, gemeinsam zu fliehen und einander zu heiraten.

2. Akt: Kapitän Corcoran resümiert allein an Deck („Fair moon, to thee I sing“⁴⁸⁸), Little Buttercup gesellt sich dazu und gesteht ihm ihre Zuneigung. Der Kapitän bekundet seinerseits Sympathie, doch könne er ihre Zuneigung im Hinblick auf seine gesellschaftliche Stellung nicht erwidern. Daraufhin rät sie ihm, auf kommende Überraschungen gefasst zu sein, denn „things are seldom what they seem“⁴⁸⁹. Sir Joseph versteht indessen Josephines distanzierte Haltung ihm gegenüber nicht. Im Glauben, dass sie bloß zu viel Ehrfurcht vor seinem hohen Stand hätte, erklärt er ihr, dass die Liebe über alle Standesunterschiede hinweg sehe („Never mind the why and wherefore“⁴⁹⁰). Das bekräftigt jedoch nur Josephines Entschluss, zusammen mit Ralph durchzubrennen. Doch der Plan wird von Dick Deadeye verraten und als Kapitän Corcoran seine Tochter im letzten Moment aufhalten kann, entschlüpft ihm doch ein herzhaftes „Damme!“⁴⁹¹. Sir

483 ebd., Zeile 135-175. Zitiert in Bradley, 1996, S. 127ff.

484 ebd., Zeile 438-455. Zitiert in Bradley, 1996, S. 143.

485 ebd., Zeile 275-292. Zitiert in Bradley, 1996, S. 135.

486 ebd., Zeile 278. Zitiert in Bradley, 1996, S. 135.

487 ebd., Zeile 293-340. Zitiert in Bradley, 1996, S. 135f.

488 *H.M.S. Pinafore*, Akt 2, Zeile 4-19. Zitiert in Bradley, 1996, S. 155.

489 ebd., Zeile 46. Zitiert in Bradley, 1996, S. 157.

490 ebd., Zeile 173-228. Zitiert in Bradley, 1996, S. 163ff.

491 ebd., Zeile 343. Zitiert in Bradley, 1996, S. 173. Laut Ian Bradley soll der Autor von Alice im Wunderland, Lewis Carroll (1832 – 1898), kritisiert haben, dass Kinder bei so genannten „children matinées“ ein derartiges Schimpfwort verwenden sollten.

Porter hört das Fluchen und schickt den Kapitän zur Strafe sofort in seine Kabine. Alle Beteiligten werden verhört, dabei kommt die unstandesgemäße Liaison heraus und Ralph wird in Ketten gelegt. Nun offenbart Little Buttercup ein lang gehegtes Geheimnis: als Kindermädchen vertauschte sie zwei Kinder, die in ihrer Obhut waren. Das eine Kind, Ralph, kam aus einer guten Familie, während das andere, Corcoran, aus einfachen Verhältnissen stammte. Sofort werden die beiden an Deck gebracht, die Uniformen werden getauscht und während aus dem einfachen Seemann Kapitän Ralph wird, wird Kapitän Corcoran zum einfachen Matrosen degradiert. Da Sir Joseph trotz proklamierter Gleichheit niemals die Tochter eines Matrosen heiraten kann/will, gibt er Josephine frei und wendet sich seiner Cousine Hebe zu, die ihn praktischerweise längst heimlich liebt. Corcoran und seine Little Buttercup können nun ebenfalls ein Paar werden und Ralph und Josephine können endlich den Bund fürs Leben schließen „For he is an Englishman“⁴⁹².

Die zeitgenössische Presse war einerseits begeistert ob der satirischen Texte, der ins Ohr gehenden Melodien und Gilberts Inszenierung, doch wurde besonders der Komponist Sullivan heftig attackiert. So stellte die *Times* konsterniert fest:

While recording this decided success of Mr Sullivan's new work we cannot suppress a word of regret that the composer on whom before all others the chance of a national school of music depends should confine himself, or be confined by circumstances, to a class of production which, however attractive, is hardly worthy of the efforts of an accomplished and serious artist.⁴⁹³

Dessen ungeachtet sollte *H.M.S. Pinafore* zu einem Meilenstein in der englischsprachigen Musiktheatergeschichte werden, denn „phrases from the text were soon repeated everywhere and the tunes were sung and whistled in the streets“⁴⁹⁴. Das veranlasste D'Oyly Carte, zwei touring companies in die Provinz und später sogar in die USA zu schicken, um sich dort der Copyright Misere zu widmen. Auch heute noch finden sich zahlreiche inhaltliche, musikalische oder sprachliche Andeutungen und Anspielungen in englischsprachigen Filmen, TV-Serien oder in der Literatur.⁴⁹⁵

492 ebd., Zeile 555. Zitiert in Bradley, 1996, S. 185.

493 o.V.: Zeitungskritik, in: *Times*, undatiert. Zitiert in James, 1989, S. 71.

494 James, 1989, S. 70.

495 Nähere und vor allem aktuelle Informationen zu einzelnen Filmen, TV-Serien oder literarischen Werken können online in den diversen Fan-Foren (z.B. zu Gilbert & Sullivan bzw. der jeweiligen TV-Serien) im Internet nachgelesen werden, wie z.B. auf der Homepage der Manchester Universities' Gilbert and Sullivan Society, online abrufbar im WWW unter URL: <http://www.mugss.org/society/gands/culture/> [Zugriff: 20.07.2008].

Darüber hinaus gibt es z.B. eine Online-Plattform für Gilbert und Sullivan Parodien, d.h. umgeschriebene Lied-Texte der meisten Savoy Operas: online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.amiright.com/parody/performers/g/gilbertsullivan.shtml> [Zugriff: 20.09.2008].

6.1.5. *The Pirates of Penzance, or The Slave of Duty*

Diese „new and original Melo-Dramatic Opera in 2 Acts“⁴⁹⁶ zählt heute (zusammen mit dem Vorgänger-Werk *H.M.S. Pinafore* und dem späteren *The Mikado*) zu den meist gespielten Savoy Operas und hat eine abenteuerliche Vorgeschichte voller aufständischer Musiker, Text-Piraterie und gerichtlicher Kämpfe um das US-Copyright zu bieten. Um das britische Copyright zu sichern gab es am 30. Dezember 1879 im Royal Bijou Theatre in Paignton eine provisorische Vorstellung mit dem Bühnenbild und den Kostümen aus *H.M.S. Pinafore*. Um das amerikanische Copyright sicherzustellen, wurde das Werk am 31. Dezember 1879 im Fifth Avenue Theatre in New York uraufgeführt. Die Londoner konnten das gesamte Werk samt passender Ausstattung am 3. April 1880 in der Opéra Comique bewundern.

1. Akt: Die Piraten feiern den 21. Geburtstag Frederics und somit auch das Ende seiner Lehrzeit als Pirat („Pour, oh, pour the pirate sherry“⁴⁹⁷). Der pflichtbewusste Frederic, der eigentlich nie ein Pirat hätte werden sollen/wollen, ist sehr froh, dass seine kriminelle Zeit nun endlich zu Ende geht und freut sich auf ein Leben als rechtschaffener Mann. Er versucht, auch die Piraten zu bekehren, doch vergebens („Oh, better far to live and die [...] And it is, it is a glorious thing To be a Pirate King“⁴⁹⁸). Sein Kindermädchen Ruth hatte sich nämlich vor Jahren verheiratet und statt den kleinen Jungen als „pilot“ (Steuermann) bei der Marine unterzubringen, hatte sie ihn zum „pirate“ (Pirat) ausbilden lassen. Als sie ihren Fehler erkannte, blieb ihr nichts anderes über, als gleichfalls bei den Piraten zu bleiben, die jedoch viel zu mitleidig sind, um richtig böse und gefährliche Piraten zu sein. Die ältliche Ruth versucht nun, Frederic zu einem gemeinsamen Leben auf dem Festland zu überreden, wird aber durch die Ankunft mehrerer junger und hübscher Mädchen und deren „climbing over rocky mountain“⁴⁹⁹ unterbrochen. Frederic verliebt sich, sehr zum Ärger Ruths, sofort in Mabel, eins der Mädchen, und warnt ihre Schwestern vor den anderen Piraten, welche just erscheinen und alle gefangen nehmen („Oh, is there not a maiden breast“⁵⁰⁰ bzw. „Poor wandering one!“⁵⁰¹). Nun tritt Major General Stanley, der Vater der Mädchen, mit „I am the very model of a modern Major-General!“⁵⁰², einem der berühmtesten und flottesten patter songs im Gilbert und Sullivan Kanon, auf. Der General

496 James, 1989, S. 194.

497 *The Pirates of Penzance*, Akt 1, Zeile 6-22. Zitiert in Bradley, 1996, S. 193.

498 ebd., Zeile 136-165. Zitiert in Bradley, 1996, S. 199ff.

499 ebd., Zeile 234-262. Zitiert in Bradley, 1996, S. 205ff.

500 ebd., Zeile 299-322. Zitiert in Bradley, 1996, S. 209.

501 ebd., Zeile 343-356. Zitiert in Bradley, 1996, S. 211.

502 ebd., Zeile 452-496. Zitiert in Bradley, 1996, S. 217ff.

kann sich und die Seinen durch eine List retten, indem er einfach behauptet, eine arme Waise zu sein. Da er weiß, dass die Piraten Waisen nichts zuleide tun (können), geht sein Plan auf: alle Mädchen werden umgehend wieder freigelassen.

2. Akt: Den General quält sein Gewissen, da er die Piraten angelogen hat, und fürchtet sich nun vor deren Rache. Darüber hinaus schämt er sich, da er Schande über sein Haus und seine Ahnen gebracht hat, auch wenn er den Besitz und die dazugehörenden Vorfahren erst vor kurzem käuflich erworben hat. Als nun geläuterter Mann erklärt sich Frederic sofort bereit, die Piraten an die Polizei zu verraten. Die Polizisten fürchten sich allerdings vor den Piraten und müssen sich mit „When the foeman bares his steel, Tarantara! Tarantara!“⁵⁰³ erst Mut machen. Während Frederic noch resümiert, kommen der Piratenkönig und Ruth und weisen ihn auf ein interessantes Paradoxon hin: Ruth hat sich plötzlich erinnert, dass Frederic an einem 29. Februar geboren wurde und er aufgrund des Schaltjahres daher genau genommen erst fünf Jahre alt wäre („When you had left our pirate fold [...] Ha, ha, ha, that paradox!“⁵⁰⁴). Da der Lehr-Vertrag mit den Piraten jedoch bis zu seinem 21. Geburtstag läuft, wäre er technisch gesehen noch immer ein Pirat und müsse daher wieder zu ihnen zurückkehren. Sofort wird aus dem braven Frederic wieder ein loyaler Pirat, der pflichtbewusst verrät, dass der General gar keine Waise ist. Die Piraten wollen nun den General und seine Töchter überfallen („With cat-like tread“⁵⁰⁵), werden jedoch von den überängstlichen Polizisten überrascht, die darüber nicht gerade begeistert sind und lamentieren in „When a felon's not engaged in his employment [...] a policeman's lot is not a happy one“⁵⁰⁶, einem der beliebtesten Lieder aus dem Gilbert und Sullivan Kanon. Ein Kampf entbrennt und die Polizei ist eigentlich am Verlieren, gewinnt aber sofort die Überhand, als die Polizisten die Piraten im Namen von Queen Victoria bitten, sich doch einfach zu ergeben, was diese aus Loyalität zu ihrer Königin auch umgehend machen. Dabei stellt sich heraus, dass die Piraten in Wahrheit von nobler Abstammung sind und simpel „have gone wrong“⁵⁰⁷. Der General entschuldigt sich und beschließt das Werk mit den Worten:

I pray you, pardon me, ex-Pirate King, Peers will be peers, and youth will have is fling. Resume your ranks and legislative duties, And take my daughters, all of whom are beauties.⁵⁰⁸

503 *The Pirates of Penzance*, Akt 2, Zeile 59-119. Zitiert in Bradley, 1996, S. 231ff.

504 ebd., Zeile 156-184. Zitiert in Bradley, 1996, S. 237ff.

505 ebd., Zeile 448-471. Zitiert in Bradley, 1996, S. 253ff.

506 ebd., Zeile 387-424. Zitiert in Bradley, 1996, S. 249ff.

507 ebd., Zeile 583. Zitiert in Bradley, 1996, S. 261.

508 ebd., Zeile 586-589. Zitiert in Bradley, 1996, S. 261.

Die Kritiker erkannten, Sullivans *Pirates* seien „touched the height of operatic parody“⁵⁰⁹, so konnte man musikalische Spuren von traditionellen Musik- und Opernkonventionen des Kontinents sowie namhaften Komponisten erkennen, wie z.B. Giuseppe Verdis (1813 – 1901) // *Trovatore* oder Franz Schuberts (1797 – 1828) Liedgut.⁵¹⁰ Sullivan selbst schrieb in einem Brief vom 2. Jänner 1880 aus New York über die *Pirates*:

What do I think of the piece myself? The libretto is ingenious, clever, wonderfully funny in parts, and *sometimes* brilliant in dialogue – beautifully written for music, as is all Gilbert does, and all the action and business is perfect. The music is infinitely superior in every way to the *Pinafore* – „tunier“ and more developed, of a higher class altogether. I think that in time it will be more popular. Then the *mise-en-scène* and the dresses are something to be dreamed about! I never saw such a beautiful combination of colour and form on any stage. All the girls dressed in the old-fashioned English style, every dress designed separately by Faustin, and some of the girls look as if they had stepped bodily out of the frame of a Gainsborough picture. The New York ladies are raving about them. The „policemen's chorus“ is an enormous hit and they cheered tremendously when they march on with their Bulls-Eyes [lanterns] all alight, and are always encored. I am sanguine of its success in London, for there are the local allusions etc. which will have twice the force they have here [...] So the New Year opens auspiciously for me...⁵¹¹

6.1.6. *Patience, or Bunthorne's Bride*

Patience kann als erste „Savoy Opera“ bezeichnet werden, denn das Werk wurde zwar als „a new and original Aesthetic Opera in 2 Acts“⁵¹² am 23. April 1881 in der Opéra Comique in London uraufgeführt, aber am 10. Oktober 1881 in das neu erbaute Savoy Theatre verlegt. Im Zuge dessen, erhielt es „a visual refurbishing in honour of the occasion“⁵¹³. Thematisch karikiert *Patience* den modernen „aestheticism“ des ausgehenden 19. Jahrhunderts, einen überzogen ästhetischen Trend der „Pre-Raphaelites“⁵¹⁴, der von Dichtern (z.B. Algernon Charles Swinburne (1837 – 1909)), Künstlern (z.B. Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1882)), Literaten (z.B. Oscar Wilde (1854 – 1900)) und Malern (z.B. James McNeill Whistler (1834 – 1903)) aufgegriffen, umgesetzt und in Folge in der bürgerlichen Gesellschaft extrem populär wurde.

Als der Schauspieler George Grossmith Whistler um Erlaubnis, einen Kommentar bzw.

509 Jacobs, 1992, S. 140.

510 ebd., S. 140.

511 Brief Sullivan an seine Mutter vom 2. Jänner 1880. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 138.

512 James, 1989, S. 198.

513 Williamson, 1982, S. 98.

514 Bradley, 1996, S. 268.

Verständnis bat, da er ihn auf der Bühne überspitzt und samt seiner charakteristischen weißen Locke im sonst schwarzen Haar darstellte, schrieb Whistler „'Je te savoir – mais je ne te savois pas plus brave que moy' – which is roughly translated: 'I knew you, but I did not know you were better than me'⁵¹⁵.

Die zahlreichen Anspielungen auf damalige aktuelle Ereignisse und Zeitgenossen durch Kostüm, Gebaren der DarstellerInnen und den Text an sich sind dem heutigen Publikum zwar weitgehend unverständlich, aber die schauspielerische Darstellung bzw. die Kostüme bieten eine gute Gelegenheit, prominente Personen der Gegenwart zu karikieren.

1. Akt: Eine Schar junger Mädchen geben sich voller Hingabe dem letzten Schrei, dem Ästhetizismus, hin und warten schmachmend und singend („Twenty love-sick maidens we“⁵¹⁶) vor Reginald Bunthornes Haus. Doch der ästhetische Dichter ist für ihre Liebeserklärungen unempfänglich, denn er hat nur Augen für die einfache Milchmagd Patience. Diese versteht nicht, warum die Mädchen so unglücklich sind, wo doch gerade die schneidigen Dragoner zurückkehren, mit denen sich die Mädchen im vorhergehenden Jahr verlobt haben. Die Mädchen nehmen diese vermeintlich gute Nachricht ohne jegliche Gefühlsregung auf und die Dragoner wiederum sind entsetzt, als sie Reginald, das Objekt der Begierde ihrer Liebsten, leibhaftig vor sich sehen. Allein auf der Bühne gesteht Reginald in „Am I alone and unobserved“⁵¹⁷, den Ästheten und Poeten nur zu spielen, um Aufmerksamkeit zu gewinnen. Naiv fragt Patience Lady Angela, was es denn eigentlich mit dieser Liebe auf sich hat, die anscheinend alle außer ihr kennen („I cannot tell what this love may be“⁵¹⁸). Lady Angela erklärt ihr daraufhin, dass wahre Liebe ein selbstloses und völlig uneigennütziges Gefühl wäre. Daraus schließt Patience, dass sie völlig selbstsüchtig agiert, wenn sie Reginalds Avancen und seine Liebe nicht erwidern würde und beschließt, ihn nun doch zu lieben. Unterwegs zu Reginald trifft sie Archibald Grosvenor, einen attraktiven jungen Mann, der ebenfalls Dichter ist. Es stellt sich heraus, dass Archibald ihre verloren geglaubte Jugendliebe ist und Patience verliert sofort wieder ihr Herz an ihn. Als alle anderen Mädchen sich plötzlich ebenfalls in Archibalds gutes Aussehen verlieben, erkennt Patience, dass es egoistisch von ihr wäre, ihn zu lieben, denn „True love must single-hearted be“⁵¹⁹. Sie verlässt ihn schweren Herzens und wirft sich, selbstlos wie sie nun einmal ist, dem verblüfften Reginald in die Arme, der sich

515 ebd., S. 269.

516 *Patience*, Akt 1, Zeile 5-10. Zitiert in Bradley, 1996, S. 271.

517 ebd., Zeile 373-396. Zitiert in Bradley, 1996, S. 291ff.

518 ebd., Zeile 72-97. Zitiert in Bradley, 1996, S. 275.

519 ebd., Zeile 755. Zitiert in Bradley, 1996, S. 313.

schon unter den schmachtenden Mädchen verlosen wollte. Dieser ist überglücklich und all seine Verehrerinnen, außer Lady Jane, wenden sich nun dem ungebundenem Archibald zu.

2. Akt: Alle außer Reginald sind unglücklich: Lady Jane ist noch immer hoffnungslos in ihn verliebt („In a doleful train“⁵²⁰); Patience kann ihren Archibald nicht vergessen; Archibald kann sich kaum der großen Zahl an Verehrerinnen erwehren, die ihn dauernd drängen, doch etwas vorzutragen („A magnet hung in a hardware shop“⁵²¹); und die Dragoner können nur ungläubig zusehen, wie ihre Liebsten einen weiteren Poeten anschmachten, wo sie selbst doch so schneidig aussehen („When I first put this uniform on“⁵²²). Doch diesen Verrat an seiner ästhetischen Kunst kann auch Reginald nicht verkraften und da das Dorf zu klein für zwei ästhetische Poeten ist, konfrontiert er Archibald und droht, ihn zu verfluchen. Archibald hat nun die perfekte Entschuldigung, sich die Haare schneiden zu lassen und sich wieder normal und gewöhnlich zu kleiden, denn die ästhetische Haltung und der Kleidungsstil ist ihm zunehmend schwer gefallen („When I go out of doors“⁵²³). Das müssen auch die Dragoner erkennen, die sich als Ästheten verkleiden und sich entsprechend grotesk in vermeintlich ästhetische Posen werfen, um ihre Bräute zu beeindrucken und zurückzugewinnen, was auch gelingt. Patience erkennt, dass es nun wiederum legitim und selbstlos wäre, den gewöhnlichen Archibald zu lieben und verlässt Reginald. Auch Lady Jane hat ihn verlassen, da ihr von einem Dragoner, dem Duke of Dunstable, inzwischen die gesellschaftliche Stellung einer Herzogin angetragen worden ist. Nun bleibt Reginald Bunthorne zwar allein, doch völlig ästhetisch zurück, denn „In that case unprecedented, Single I must live and die – I shall have to be contented With a tulip or lily“⁵²⁴. Alle anderen sind glücklich, denn:

Greatly pleased with one another, To get married we decide. Each of us will wed the other, Nobody be Bunthorne's Bride!⁵²⁵

Die zeitgenössische Presse sprach von einem sicheren Erfolg, so schrieb beispielsweise die *Daily News*:

The composer's settings of the lyrical portions of Mr Gilbert's witty satire are in nearly every case, bright and melodious. The sentiment and grace of most of Mr Sullivan's music gives the additional zest to the quaintness and

520 *Patience*, Akt 2, Zeile 174-180. Zitiert in Bradley, 1996, S. 329.

521 ebd., Zeile 105-138. Zitiert in Bradley, 1996, S. 325ff.

522 *Patience*, Akt 1, Zeile 338-369. Zitiert in Bradley, 1996, S. 289ff.

523 *Patience*, Akt 2, Zeile 468-515. Zitiert in Bradley, 1996, S. 345ff.

524 ebd., Zeile 603-606. Zitiert in Bradley, 1996, S. 353.

525 ebd., Zeile 610-613. Zitiert in Bradley, 1996, S. 353.

humour of the other portions, and there is little doubt that these qualities and merits of Mr Gilbert's book will secure a success as great as any that hitherto resulted from the same co-operation.⁵²⁶

Doch auch ein historisches und theaterwissenschaftlich interessantes Ereignis wurde in der Presse kommentiert: die erstmalige Verwendung elektrischer Beleuchtung in einem Londoner Theatergebäude. Das Magazin *Orchestra and the Choir* berichtete:

A few minutes after Mr Carte had disappeared [er hatte auf offener Bühne eine Glühbirne zerschlagen, Anm. d. Verf.], the 38 incandescent lamps placed around the dress circle, upper circle and gallery were set in action, the gas was at once extinguished, and a blaze of illumination proclaimed „the light of the future“.⁵²⁷

6.1.7. *Iolanthe, or The Peer and the Peri*

Die Premiere von *Iolanthe* als „original Fairy Opera in 2 Acts“⁵²⁸ fand am 25. November 1882 im Savoy Theatre statt und gilt daher unter Savoyards als tatsächlich erste und originale „Savoy Opera“. Thematisch karikiert wird dabei das Rechtswesen, das Parlament und vor allem das House of Lords, das so genannte Oberhaus – und alles im Kontext zu „a troupe of immortals from fairyland“⁵²⁹. Die noblen Abgeordneten des Oberhauses werden als borniert, privilegiert und politisch unfähig kritisiert, während das Parlament samt seines politischen Parteisystems als ineffektive und letztlich wirkungslose Institution dargestellt wird. Solch harsche Kritik wurde von Anspielungen auf zeitgenössische Politiker und spitzen Pointen gegen das Postenvergabesystem begleitet, die nicht einmal Lord Chamberlain in seiner Eigenschaft als Zensurbehörde für bedenklich, beleidigend oder gar bedrohlich hielt. Selbst der damalige Premierminister William E. Gladstone (1809 – 1898) sah sich durch *Iolanthe* weder brüskiert noch kritisiert, schrieb er doch wenige Tage nach der Premiere an Sullivan:

Nothing, I thought, could have been happier than the manner in which the comic strain of the piece was blended with its harmonies of sight and sound, so good in taste and so admirable in execution from beginning to end. I remain, my dear Sir, Faithfully yours, W. E. Gladstone.⁵³⁰

526 o.V.: Zeitungskritik, in: *Daily News*, undatiert. Zitiert in James, 1989, S. 84.

527 o.V.: Zeitungskritik, in: *Orchestra and the Choir*, undatiert. Zitiert in Bradley, 1996, S. 268.

528 James, 1989, S. 200.

529 ebd. S. 89.

530 Brief Gladstones an Sullivan vom 4. Dezember 1882. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 185.

1. Akt: Die Feen haben sich „Tripping hither, tripping thither, Nobody knows why or whither“⁵³¹ versammelt und bitten die Feenkönigin, die Verbannung ihrer Schwester Iolanthe endlich aufzuheben. Diese hatte 25 Jahre zuvor ein Gesetz der Feen gebrochen und einen Sterblichen geheiratet, worauf laut Feengesetz die Todesstrafe steht. Die Feenkönigin hatte jedoch Mitleid und so wurde Iolanthe unter der Bedingung, niemals wieder ihren Ehemann zu sehen oder zu sprechen, bloß verbannt. Nun soll sie also aus der Verbannung zurückgeholt werden, wird gerufen und entsteigt dem See, den sie sich als Ort der Verbannung ausgesucht hat, um weiterhin in der Nähe ihres Sohnes, dem Schäfer Strephon, sein zu können („Iolanthe!“⁵³²). Strephon erscheint und erzählt Iolanthe freudestrahlend, dass seine geliebte Phyllis eingewilligt hat, ihn auch ohne Erlaubnis ihres Vormunds, dem Lordkanzler, zu heiraten. Die Feen machen sich bemerkbar und bieten ihre Hilfe an, denn immerhin sei Strephon „a fairy down to the waist – but his legs are mortal“⁵³³, ein Umstand, der keinerlei Vorteile mit sich bringt. Da nun auch Phyllis erscheint („Good morrow, good lover!“⁵³⁴), verabschieden sich die Feen schnell und nehmen Iolanthe mit. Strephon und Phyllis gestehen sich erneut ihre Liebe und beschließen, so schnell als möglich zu heiraten, da bereits sämtliche Abgeordneten des Oberhauses bei ihrem Vormund um ihre Hand angehalten haben („None shall part us from each other“⁵³⁵). Diese marschieren nun in einer eindrucksvollen Prozession ein („Loudly let the trumpet bray!“⁵³⁶) und fordern Phyllis bzw. ihren Vormund auf, endlich eine Entscheidung zu treffen. Der Lordkanzler ist sich seiner prestigeträchtigen Rolle („The Law is the true embodiment Of everything that's excellent. It has no kind of fault or flaw, And I, my Lords, embody the Law“⁵³⁷) und der Verantwortung als Vormund („The constitutional guardian I Of pretty young Wards in Chancery“⁵³⁸) bewusst, denn „every one who'd marry a Ward Must come to me for my accord, And in my court I sit all day, Giving agreeable girls away, With one for him – and one for he – And one for you – and one for ye – And one for thou – and one thee – But never, oh, never a one for me!“⁵³⁹. Phyllis gesteht ihre Liebe zu dem gesellschaftlich tiefer stehenden Schäfer Strephon („In lowly cot, Alone is virtue found“⁵⁴⁰), worauf sich die noblen Abgeordneten mit „Spurn not the nobly born [...] high rank involves no shame“⁵⁴¹ zu verteidigen bemüht fühlen. Der

531 *Iolanthe*, Akt 1, Zeile 4-29. Zitiert in Bradley, 1996, S. 361ff.

532 ebd., Zeile 73-94. Zitiert in Bradley, 1996, S. 365.

533 ebd., Zeile 121. Zitiert in Bradley, 1996, S. 367.

534 ebd., Zeile 194-204. Zitiert in Bradley, 1996, S. 371.

535 ebd., Zeile 229-244. Zitiert in Bradley, 1996, S. 373.

536 ebd., Zeile 247-261. Zitiert in Bradley, 1996, S. 373ff.

537 ebd., Zeile 263-266. Zitiert in Bradley, 1996, S. 375.

538 ebd., Zeile 267-268. Zitiert in Bradley, 1996, S. 375.

539 ebd., Zeile 285-292. Zitiert in Bradley, 1996, S. 375ff.

540 ebd., Zeile 364-365. Zitiert in Bradley, 1996, S. 381.

541 ebd., Zeile 368-372. Zitiert in Bradley, 1996, S. 381.

Lordkanzler verweigert seine Zustimmung („When I went to the Bar as a very young man“⁵⁴²) und geht samt Oberhaus und Phyllis ab. Strephon ist am Boden zerstört und wird von Iolanthe getröstet, doch werden sie dabei von den Abgeordneten und Phyllis belauscht. Phyllis verlangt angesichts der vermeintlichen Rivalin eine Erklärung und erfährt, dass Iolanthe Strephons Mutter sein soll. Da diese jedoch kaum älter als Strephon aussieht, wird die Erklärung als lächerlich abgetan und Phyllis beschließt beleidigt, irgendeinen der Abgeordneten zu heiraten. Verzweifelt ruft Strephon um Hilfe und die Feenkönigin erscheint mit ihrem Gefolge, um die Geschichte zu bestätigen. Da sie aber vom Lordkanzler und den Abgeordneten unhöflich behandelt wird, schwört sie Rache und beschließt, Strephon als „Liberal or Conservative, Whig or Tory - I don't know“⁵⁴³ einen Sitz im Parlament zu verschaffen und alle seine Forderungen mit übernatürlichen Kräften zu unterstützen. So soll er unter anderem dafür sorgen, dass für einen Sitz im Oberhaus nur Intelligenz und Können statt blaublütiger Abstammung relevant sind. Dadurch wird das britische Parlament völlig topsy-turvy, d.h. auf den Kopf gestellt.

2.Akt: Strephon muss als Parlamentsabgeordneter in Westminster ein heilloses Durcheinander verantworten, denn was auch immer er vorschlägt, wird aufgrund seiner übernatürlichen Kräfte einstimmig beschlossen („When Britain rules the waves“⁵⁴⁴). Derlei Zustände verursachen beim Lordkanzler heftige Alpträume und manifestieren sich im so genannten nightmare song, einem der längsten und schnellsten patter songs bei Gilbert und Sullivan („When you're lying awake with a dismal headache, and repose is taboo'd by anxiety“⁵⁴⁵). Inzwischen haben sich Phyllis und Strephon ausgesprochen und bitten Iolanthe, beim Lordkanzler ein gutes Wort für sie einzulegen. Verschleiert spricht sie ihn an, doch dieser bleibt hart und will Phyllis nun selbst heiraten, da er seine eigene Frau vor vielen Jahren verloren hat. Darauf hin gibt sich Iolanthe als seine tot geglaubte Gattin zu erkennen und gesteht dem geschockten Lordkanzler, dass Strephon sein Sohn sei. Dadurch hat sie wieder gegen das Gesetz der Feen verstoßen und zwingt die Feenkönigin, erneut ein Todesurteil auszusprechen. Unterdessen haben sich jedoch die Abgeordneten und die Feen ineinander verliebt und geheiratet und die Feenkönigin müsste nun ihr gesamtes Gefolge zum Tode verurteilen. Da kommt dem Lordkanzler die rettende Idee: „the insertion of a single word will do it. Let it stand that every fairy shall die who *doesn't* marry a mortal, and there you are, out of your difficulty at once!“⁵⁴⁶. Nun muss schnellstens ein Mann für die Feenkönigin gefunden werden und der Gardegrenadier

542 ebd., Zeile 465-496. Zitiert in Bradley, 1996, S. 387ff.

543 ebd., Zeile 792-793. Zitiert in Bradley, 1996, S. 406ff.

544 *Iolanthe*, Akt 2, Zeile 86-109. Zitiert in Bradley, 1996, S. 417ff.

545 ebd., Zeile 297-328. Zitiert in Bradley, 1996, S. 429ff.

546 ebd., Zeile 563-565. Zitiert in Bradley, 1996, S. 444ff.

Willis bietet sich aufopfernd an „to save a female in distress“⁵⁴⁷. Die Abgeordneten erhalten Flügel und sind bereit, von nun an im Feenreich zu regieren, denn „Up in the sky, Ever so high, Pleasures come in endless series, We will exchange – House of Peers for House of Peris [ein männliches geflügeltes Fabelwesen aus der persischen Mythologie, Anm. d. Verf.]“⁵⁴⁸.

Das Publikum war hingerissen von der Ausstattung, denn Gilbert und D'Oyly Carte hatten keinerlei Kosten und Mühen gescheut. So entstieg beispielsweise Jessie Bond (1853 – 1942) in ihrer Rolle als Iolanthe auf der Bühne einem „river of real water“⁵⁴⁹, die Kostüme der Feen „were made of blue, mauve, yellow, pink and apple-green chiffon“⁵⁵⁰. Die Feenkönigin trug ein Kleid, das unweigerlich an Richard Wagners (1813 – 1883) Walküren aus *Rheingold* erinnerte, wobei sich auch die Musik stark an Wagner orientierte.⁵⁵¹ Darüber hinaus war der Kopfschmuck der Feen mit kleinen batteriebetriebenen Lämpchen versehen, die als leuchtende Sterne sehr effektiv waren. Der Schauspieler Durward Lely (1852 – 1944) bemerkte dazu, dass „a novel and very charming effect was made by the fairies at a given cue switching on the electric light on their foreheads, the battery being a small one carried on their backs, concealed by their flowing tresses“⁵⁵². Bevor der Vorhang fiel, sah es so aus, als ob die Abgeordneten „grow wings, prior to flying off to fairyland, by the device of pulling hidden cords concealed within their robes“⁵⁵³. Das Magazin *Echo* hingegen war von *Iolanthe* nicht beeindruckt, denn es kritisierte „same set of puppets as Mr. Gilbert has dressed over and over before“⁵⁵⁴.

Die zeitgenössische Presse nahm das Stück aber überwiegend wohlwollend auf, so äußerte sich beispielsweise ein Kritiker des Magazins *Theatre* lobend über den Komponisten Sullivan:

I do not hesitate to say that in fitting notes to words so exactly that the „book“ and the setting appear to be one and indivisible, our gifted composer is without a rival in England.⁵⁵⁵

Nahezu ein Jahrhundert später bekam Ian Bradley zufolge die Textzeile „This comes of women interfering in politics“⁵⁵⁶ einen ironischen und tagespolitischen Bezug, denn unter

547 ebd., Zeile 572. Zitiert in Bradley, 1996, S. 445.

548 ebd., Zeile 597-602. Zitiert in Bradley, 1996, S. 445ff.

549 James, 1989, S. 95.

550 Ebenda, S. 93.

551 Vgl. Hibbert, 1976, S. 31.

552 Ebenda, S. 159.

553 James, 1989, S. 89.

554 o.V.: Zeitungskritik, in: *Echo*, undatiert. Zitiert in Hibbert, 1976, S. 159.

555 o.V.: Zeitungskritik, in: *Theatre*, undatiert. Zitiert in James, 1989, S. 95.

556 *Iolanthe*, Akt 2, Zeile 83. Zitiert in Bradley, 1996, S. 417.

der Premierministerschaft von Margaret Thatcher (geb. 1925) gab es unzählige Debatten, da „proposals by the Labour Party to abolish or at least modify the House of Lords have kept the subject of hereditary peerage and the Upper Chamber firmly on the political agenda“⁵⁵⁷.

6.1.8. *Princess Ida, or Castle Adamant*

Princess Ida, die am 5. Jänner 1884 im Savoy Theatre in London als „a respectful Operatic Per-Version of Tennyson's '*The Princess*“⁵⁵⁸ uraufgeführt wurde, war mehr als ungewöhnlich: zum ersten und einzigen Mal verfassten Gilbert und Sullivan ein Werk in drei Akten. Weiters war es durchgehend in Blankvers geschrieben, wobei das Libretto weitgehend auf Gilberts früheres Stück *The Princess* aus dem Jahr 1870 zurückging. Gilberts Text basierte wiederum auf Alfred Tennysons (1809 – 1892) gleichnamigen Gedicht *The Princess* aus dem Jahr 1847, einer Zeit als „the subject of women's rights was only beginning to enter the mainstream of public interest“⁵⁵⁹:

As a result the poem begins as a satire on feminine aspirations and ends as a celebration of marriage as the vehicle of the divine evolution of man.⁵⁶⁰

Daher erklären sich auch die 1884 als verspätet scheinenden thematischen Anspielungen auf die Emanzipation und den beginnenden Kampf der Frauen um (Universitäts- und Berufs-) Ausbildung und gesellschaftliche, politische und soziale Gleichberechtigung (immerhin waren Girton und das Newnham College bereits 1869 bzw. 1871 gegründet worden).

Da Sullivan 1883 aufgrund seiner musikalischen Verdienste in den Adelsstand erhoben worden war, fühlte er sich „above the role of mere tune-smith to his dominant partner“⁵⁶¹ und wollte keine Geschichte voller magischer Substanzen oder „topsy-turvy plots“⁵⁶² vertonen: „In the event, he produced a delightful score, which is closer to grand opera in its harmonies and ensembles than any of his earlier works“⁵⁶³.

557 Bradley, 1996, S. 359.

558 James, 1989, S. 203.

559 Eden, 1989, S. 27.

560 Eden, 1989, S. 28. Vgl. dazu Killham, John: *Tennyson And The Princess. Reflections Of An Age*, London, Athlone Press, 1958, S. 147, 154 und 162.

561 Bradley, 1996, S. 451.

562 ebd., S. 451.

563 ebd., S. 451.

1. Akt: In König Hildebrands Palast wird Prinzessin Ida, die seit ihrer Kindheit mit Prinz Hilarion, König Hildebrands Sohn verlobt ist, freudig erwartet. Doch inzwischen hat Ida andere Pläne geschmiedet: sie will nicht heiraten, sondern hat sich mit gleichgesinnten Frauen auf die Burg Adamant zurückgezogen, um dort, unter Ausschluss des männlichen Geschlechts, zu studieren und zu lernen. Als daher Idas misanthropischer Vater König Gama („If you give me your attention I will tell you what I am“⁵⁶⁴) nur in Begleitung seiner drei stupiden Söhne („We are warriors three“⁵⁶⁵) und ohne Ida im Palast erscheint, wittert Hildebrand Verrat und nimmt sie allesamt als Geisel. Erst wenn Ida und Hilarion verheiratet sind, sollen sie wieder freigelassen werden („Perhaps if you address the lady“⁵⁶⁶). Hilarion macht sich unterdessen mit seinen Freunden Cyril und Florian auf den Weg, um Idas Hand und Liebe durch „Expressive glances“⁵⁶⁷ zu gewinnen.

2. Akt: Die eifrig studierenden Mädchen versammeln sich im Garten der Burg Adamant, um Lady Psyches Ausführungen über den Mann per se zu lauschen und erfahren, dass „Man is coarse and Man is plain – Man is more or less insane – Man's a ribald – Man's a rake, Man is Nature's sole mistake!“⁵⁶⁸. Hilarion, Cyril und Florian sind inzwischen über die Burgmauer geklettert, haben sich als Frauen verkleidet („Gently, gently“⁵⁶⁹ bzw. „I am a maiden cold and stately“⁵⁷⁰) und während sich Cyril und Florian über die Wissbegierde und die Intentionen der Mädchen lustig machen („A Woman's college! Maddest folly going! What can girls learn within its walls worth knowing?“⁵⁷¹) respektiert Hilarion die Mission seiner Braut („Hush, scoffer; ere you sound your puny thunder, List to their aims, and bow your head in wonder!“⁵⁷²). Sie treffen auf Ida, die sich bereit erklärt, die drei vermeintlichen Damen in ihrer Universität aufzunehmen, sofern sie versprechen, niemals einen Mann zu heiraten und auf der Burg zu bleiben, denn „The world is but a broken toy“⁵⁷³. Schon folgt die erste Unterrichtsstunde, in der Darwins Abstammungslehre bzw. Evolutionstheorie gelehrt wird und in der die Studentinnen erfahren, dass „While a man, however well-behaved, At best is only a monkey shaved!“⁵⁷⁴. Wenig später laufen sie Lady Psyche in die Arme, die sofort in Florian ihren Bruder erkennt und daher in den Plan, Ida als Hilarions Braut zu gewinnen, eingeweiht wird („The woman of the wisest wit“⁵⁷⁵). Auch Melissa und

564 *Princess Ida*, Akt 1, Zeile 204-230. Zitiert in Bradley, 1996, S. 467.

565 ebd., Zeile 170-202. Zitiert in Bradley, 1996, S. 465.

566 ebd., Zeile 321-338. Zitiert in Bradley, 1996, S. 471ff.

567 ebd., Zeile 345-378. Zitiert in Bradley, 1996, S. 473ff.

568 *Princess Ida*, Akt 2, Zeile 25-44. Zitiert in Bradley, 1996, S. 481.

569 ebd., Zeile 191-218. Zitiert in Bradley, 1996, S. 489ff.

570 ebd., Zeile 285-302. Zitiert in Bradley, 1996, S. 493ff.

571 ebd., Zeile 219-220. Zitiert in Bradley, 1996, S. 491.

572 ebd., Zeile 223-224. Zitiert in Bradley, 1996, S. 491.

573 ebd., Zeile 360-383. Zitiert in Bradley, 1996, S. 498ff.

574 ebd., Zeile 464-465. Zitiert in Bradley, 1996, S. 203.

575 ebd., Zeile 491-520. Zitiert in Bradley, 1996, S. 505ff.

ihre Mutter Lady Blanche bemerken die Täuschung, behalten aber das Geheimnis für sich, denn Lady Blanche möchte, sobald Ida verheiratet wäre, die Universität selbst leiten. Doch beim Essen und vor allem beim Singen von derben Trinkliedern („Would you know the kind of man“⁵⁷⁶) verraten sich Hilarion, Cyril und Florian selbst und werden als Männer entlarvt. Bei der nun ausbrechenden Panik unter den Studentinnen, stürzt Ida in den nahen Fluss und wird von Hilarion gerettet. Doch sie bleibt hart, die drei müssen für ihren Verrat an den Prinzipien von Adamant sterben. Just in dem Augenblick rückt Hildebrand gegen die Burg vor und droht Ida damit, ihren Vater Gama und ihre Brüder hinzurichten, wenn sie nicht nachgibt und auf der Stelle Hilarions Frau wird. Ida weigert sich und ruft nun ihrerseits zum Kampf auf („Though I am but a girl“⁵⁷⁷).

3. Akt: Die Frauen von Burg Adamant bereiten sich auf den Kampf vor, doch letztendlich ist nur Ida wirklich bereit, für ihre Überzeugungen einzutreten und diese zu verteidigen. Da schlägt Gama, der bei Hildebrand mit äußerster Freundlichkeit gequält wurde („Whene'er I spoke sarcastic joke“⁵⁷⁸), vor, doch seine drei Söhne gegen Hilarion, Cyril und Florian kämpfen zu lassen („This helmet, I suppose“⁵⁷⁹), wobei Gamas Söhne unterliegen. Nun ergibt sich Ida und willigt ein, Hilarion zu heiraten. Traurig, da sie ihre Mission, die Frauen durch Bildung und ein Leben in völliger Zurückgezogenheit von der Tyrannei der Männer zu befreien und eine bessere Nachwelt zu hinterlassen, nicht erfüllt hat, wird Ida von Hildebrand auf einen nicht unerheblichen Denkfehler hingewiesen:

If you enlist all women in your cause, And make them all abjure tyrannic Man, The obvious question then arises, „How Is this Posterity to be provided?“⁵⁸⁰

Die zeitgenössische Presse kritisierte zwar die ungewöhnliche Länge (3 Akte!) und die längeren Pausen für die Umbauarbeiten, fand jedoch Gefallen an den drei Bühnenbildern und der detaillierten Ausstattung der DarstellerInnen. So druckte beispielsweise die *Illustrated London News* am 19. Jänner 1884 einige Skizzen der Inszenierung und Abbildungen der Bühnenbilder ab und schrieb:

576 ebd., Zeile 671-694. Zitiert in Bradley, 1996, S. 513ff..

577 ebd., Zeile 854-860. Zitiert in Bradley, 1996, S. 525.

578 *Princess Ida*, Akt 3, Zeile 180-227. Zitiert in Bradley, 1996, S. 535ff.

579 ebd., Zeile 256-290. Zitiert in Bradley, 1996, S. 541.

580 ebd., Zeile 365-368. Zitiert in Bradley, 1996, S. 545.

The three sets, said the „Theatre“, are amongst the most beautiful pictures ever exhibited upon any stage. The graduate robes and Amazonian armour must be seen to be properly appreciated; the former are gravely gorgeous, the latter indescribably brilliant and splendid.⁵⁸¹

Die *Illustrated London News* hatte 1870 schon Gilberts *The Princess* kommentiert und eine Skizze der Inszenierung veröffentlicht, wobei laut Gayden Wren damals die Rollen von Hilarion, Cyril und Florian bzw. die „three women playing three men disguised as three women“⁵⁸² besonders hervorgehoben worden waren.

Besonders *ein* kritischer Unterton ließ sich jedoch 1884 nicht mehr überhören: die vermeintliche Verschwendung von Sullivans musikalischem Können und Talent. Jane Stedman zufolge hieß es „'Sir Arthur Sullivan should really write a grand opera', said *Truth*, dismissing Gilbert with 'The task of a librettist is a humble one'“⁵⁸³.

Auch in *The Musical Times* stand zu lesen:

WHEN Sir Arthur, then Mr., Sullivan commenced that collaboration with Mr. W. S. Gilbert which has since yielded such an extraordinary meed of popular approval, musicians gave utterance to some feeling of regret that the ability and talent of one of our representative composers should be frittered away in the composition of burlesque music. Six years have elapsed, and Sir Arthur Sullivan has carefully felt the pulse of the public to whom he has appealed, giving a higher artistic impress to each successive work as he believed it was safe to do so. „*Patience*“ and „*Iolanthe*“ were on the whole a considerable advance upon „*The Sorcerer*“ and „*H.M.S. Pinafore*“, and by general consent the Music of „*Princess Ida*“ shows yet further progress towards that intellectual standard which should be the goal of every earnest composer. [...] If „*Princess Ida*“ is as successful as it appears to be, Sir Arthur Sullivan may be encouraged to devote his gifts to higher purposes in the domain of the lyric drama.⁵⁸⁴

Nichtsdestotrotz äußerte sich Hermann Klein, der Kritiker der *Sunday Times*, lobend über *Princess Ida* und vor allem über Sullivan: „The score of the new opera at the Savoy may be summed up in a sentence – it is the best in every way that Sir Arthur Sullivan has produced, apart from his serious works.“⁵⁸⁵

581 o.V.: Zeitungskritik, in: *The Illustrated London News* vom 19. Jänner 1884. Zitiert in Baily, 1956, S. 252.

582 Wren, 2001, S. 138: Die zitierte Abbildung stammt aus der *Illustrated London News* vom 29. Jänner 1870.

583 Stedman, 1996, S. 204.

584 o.V.: Zeitungskritik, in: *The Musical Times* vom 1. Februar 1884. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://savoyoperas.org.uk/ida/ida3.html> (transkribiert von Helga J. Perry am 18. März 2007) [Zugriff: 01.10.2008].

585 Allen, Reginald: *The First Night Gilbert and Sullivan*, New York, 1958, revised ed. 1976, S. 207f. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 204.

6.1.9. *The Mikado, or The Town of Titipu*

Obwohl Sullivan sich nach *Princess Ida* geweigert hatte, weiterhin „that class of piece“⁵⁸⁶ für das Savoy Theatre zu schreiben, blieb ihm nichts anderes übrig, da er sowohl vertraglich gebunden war als auch hohe Ausgaben hatte bzw. diverse Rechnungen (Reisen, Unterhalt und Spielschulden) zu zahlen hatte. Allerdings versuchte er in zahlreichen Briefen an Gilbert und D'Oyly Carte seine Bedenken und seinen Standpunkt klar zumachen. So schrieb er beispielsweise an Gilbert:

That you are responsible for the plot is indisputable, but you cannot blame me if my interest extends even to that for which I am not directly responsible. I felt uneasy about the subject [Gilbert wollte wieder einmal einen seiner geliebten „lozenge plots“ verwerten, Anm. d. Verf.] you proposed, and concealed dissatisfaction on one side is a bad element in joint workmanship.⁵⁸⁷

Nach heftigsten Diskussionen gab Gilbert schließlich nach, verzichtete auf seinen „lozenge plot“ und erklärte sich bereit, etwas gänzlich Neues zu erarbeiten. Darüber war Sullivan dermaßen erleichtert, dass er schrieb:

Your letter of today [8 May] is an inexpressible relief to me, as it clearly shows me that you, equally with myself, are loth to discontinue the collaboration which has been such a pleasure and advantage to us. If, as I understand you to propose, you will construct a plot without the supernatural and impromptu elements, and on the lines which you describe, I gladly undertake to set it without further discussing the matter, or asking what the subject is to be.⁵⁸⁸

Das „subject to be“ sollte Gilbert einer Anekdote nach mitten in der Nacht „in den Schoß fallen“: Gilbert hatte zusammen mit seiner Frau Kitty eine Japan-Ausstellung und ein originalgetreu nachgebildetes japanisches Dorf samt „geisha girls serving tea in the traditional manner“⁵⁸⁹ in Knightsbridge besucht. Dort hatte er sich ein japanisches Schwert als Souvenir gekauft und in sein Arbeitszimmer hängen lassen. Als er nun eines Nachts in seinem Zimmer auf und ab ging und über ein neues Stück sinnierte, lockerte sich das Schwert und fiel von der Wand.⁵⁹⁰

So soll der Anekdote nach Gilbert auf die Idee gekommen sein, ein Stück über einen

586 Brief Sullivans an Gilbert vom 1. April 1884. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 194.

587 Brief Sullivans an Gilbert vom 6. Mai 1884. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 198.

588 Brief Sullivans an Gilbert vom 8. Mai 1884. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 199.

589 Bradley, 1996, S. 554.

590 Diese Anekdote fand sogar in einem Film Verwendung: „*Topsy-Turvy*“, UK 1999, Goldwyn Films, Regie: Mike Leigh, Länge: 160 Min., Jim Broadbent spielt William S. Gilbert.

Henker zu schreiben und die Geschichte aufgrund der gerade herrschenden „Japanese craze“⁵⁹¹ in Japan spielen zu lassen.

Das daraus resultierende Werk *The Mikado* wurde am 14. März 1885 im Savoy Theatre als „an entirely original Japanese Opera in 2 Acts“⁵⁹² uraufgeführt. Obwohl die Handlung in Japan spielt, war das Werk durch und durch englisch: karikiert werden unreflektierte Bürokratie, Filzokratie samt Korruption und Postenschacher, Pooh-Bahs „plurality“⁵⁹³ (Ämterhäufung) und der den Umständen entsprechende Strafvollzug bzw. die Todesstrafe („To let the punishment fit the crime“⁵⁹⁴).

Das erkannte auch der Literat Gilbert Keith Chesterton (1874 – 1936), der sich Alan James zufolge dahingehend äußerte:

In this play Gilbert pursued and persecuted the evils of modern England till they had literally not a leg to stand on, exactly as Swift did under the allegory of *Gulliver's Travels*. I doubt if there is a single joke in the whole play that fits the Japanese. But all the jokes in the play fit the English.⁵⁹⁵

Laut Meinhard Saremba zeigten sich die Japaner, „auf die das Werk eigentlich gar nicht gemünzt war, [...] wegen der vermeintlichen Verunglimpfung verärgert“⁵⁹⁶ und der japanische Botschafter beanstandete einige Textzeilen. *The Mikado* musste demnach 1907 kurzzeitig vom Spielplan genommen werden, um nicht als Affront gegen den in England zu Besuch weilenden Prinzen Fushimi Sadanaru (1858 – 1923) verstanden zu werden.

1. Akt: Nanki-Poo, der Sohn des mächtigen Mikado, hat sich unsterblich in Yum-Yum, das Mündel von Ko-Ko, verliebt. Da der Mikado allerdings bereits die betagte Hofdame Katisha für Nanki-Poo erwählt hat, flieht dieser aus dem kaiserlichen Palast und begibt sich als fahrender Sänger verkleidet („A wandering minstrel I“⁵⁹⁷) nach Titipu, um Yum-Yum seine Liebe zu gestehen. Dort erfährt er, dass Yum-Yum ihren Vormund Ko-Ko heiraten soll, der eigentlich wegen Flirtens bei Hofe in Ungnade gefallen und zur Todesstrafe verurteilt worden, dann begnadigt und letztendlich zum Oberscharfrichter

591 Ayre, 1972, S. 33.

592 James, 1989, S. 206.

593 Unter „plurality“ versteht Jane Stedman „one person possessing or acting in two or more distinct, often contradictory aspects, capacities, or relationships“. Zitiert in Stedman, 1996, S. 226.

594 *The Mikado*, Akt 2, Zeile 339. Zitiert in Bradley, 1996, S. 623.

595 Chesterton, G. K.: „Gilbert and Sullivan“, in: *The Eighteen Eighties*, edited by Walter de la Mare, Cambridge University Press. Zitiert in Baily, 1956, S. 267.

596 Saremba, 1993, S. 198.

597 *The Mikado*, Akt 1, Zeile 25-72. Zitiert in Bradley, 1996, S. 561ff.

ernannt worden war. Um seinem Amt endlich nachzukommen, soll Ko-Ko nun im Auftrag des Mikado binnen vier Wochen eine Hinrichtung vornehmen, andernfalls wäre er selbst wieder des Todes. Obwohl Ko-Ko eine Liste von Personen führt, die niemandem abgehen würden („As some day it may happen that a victim must be found, I've got a little list“⁵⁹⁸), lässt sich nun justament kein Verbrecher auftreiben. Also muss Ko-Ko einen Ersatzmann auftreiben, der als vermeintlicher Verbrecher einspringen würde und bereit wäre „To sit in solemn silence in a dull, dark dock, In a pestilential prison, with a life-long lock, Awaiting the sensation of a short, sharp shock, From a cheap and chippy chopper on a big black block!“⁵⁹⁹. Da Nanki-Poo ohne seine Yum-Yum nicht mehr leben kann und will („Were you not to Ko-Ko plighted“⁶⁰⁰), stellt er sich freiwillig als zu Köpfender zur Verfügung, allerdings nur unter der Bedingung, dass er Yum-Yum für die ihm verbleibende Zeit zur Frau erhält. Alles wird für die Hochzeit vorbereitet, doch plötzlich erscheint Katisha, um Nanki-Poo für sich zu beanspruchen („Oh fool, that fleest“⁶⁰¹). Da niemand auf sie hört, eilt sie davon, um dem Mikado Bericht zu erstatten.

2. Akt: Yum-Yum freut sich auf ihre Hochzeit mit Nanki-Poo, auch wenn die Ehe nur einen Monat dauern soll („Brightly dawns our wedding day“ und „The sun, whose rays are all ablaze“⁶⁰²), doch es kommt noch schlimmer: sie erfährt, dass nach japanischer Sitte die Frau eines Hingerichteten lebendig zu begraben sei („Here's a how-de-do!“⁶⁰³). Die Situation erscheint hoffnungslos und Nanki-Poo droht mit sofortigem Selbstmord. Ko-Ko fürchtet sich zwar vor den Folgen, wenn er nicht fristgerecht jemanden hinrichten kann, fürchtet sich aber davor, Nanki-Poo zu köpfen, da er derartiges noch nie gemacht hat. Ein neuer Plan muss her: Yum-Yum und Nanki-Poo sollen heiraten und so schnell als möglich von der Bildfläche verschwinden. Ko-Ko wird indes vorgeben, Nanki-Poo geköpft zu haben und das vorgeschriebene Protokoll der Hinrichtung fälschen. Schon erscheint der Mikado persönlich („Miy sama, miya sama“⁶⁰⁴, „From every kind of man“⁶⁰⁵ und „A more humane Mikado“⁶⁰⁶) und da Ko-Ko glaubt, er wolle sich davon überzeugen, dass bereits eine Hinrichtung stattgefunden habe, legt er das gefälschte Protokoll vor und beschreibt die makabere Szene. Die vermeintlichen Zeugen Pish-Tush und Pooh-Bah bestätigen Ko-Kos Geschichte und die ordnungsgemäße Vollstreckung des kaiserlichen Befehls („The

598 ebd., Zeile 239-274. Zitiert in Bradley, 1996, S. 571ff.

599 ebd., Zeile 605-608. Zitiert in Bradley, 1996, S. 591.

600 ebd., Zeile 515-536. Zitiert in Bradley, 1996, S. 585ff.

601 ebd., Zeile 752-777. Zitiert in Bradley, 1996, S. 599.

602 *The Mikado*, Akt 2, Zeile 31-62. Zitiert in Bradley, 1996, S. 607.

603 ebd., Zeile 181-206. Zitiert in Bradley, 1996, S. 615.

604 ebd., Zeile 292-296. Zitiert in Bradley, 1996, S. 619.

605 ebd., Zeile 297-326. Zitiert in Bradley, 1996, S. 621.

606 ebd., Zeile 327-388. Zitiert in Bradley, 1996, S. 621ff.

criminal cried, as he dropped him down“⁶⁰⁷). Der Mikado ist beeindruckt, erklärt aber, er wäre nur aus dem Grund hier, um seinen entflohenen Sohn zu suchen. Als Katisha den Namen auf dem Hinrichtungsprotokoll liest, erklärt sie entsetzt, dass man den Sohn des Mikado geköpft habe. Obwohl der Mikado voller Verständnis erklärt, dass Ko-Ko unmöglich hätte wissen können, dass der Hingerichtete sein Sohn war, stünde darauf trotzdem der Tod, wahlweise durch siedendes Öl oder geschmolzenes Blei. Ko-Ko eilt zu Nanki-Poo und versucht, ihn dazu zu bewegen, wieder lebendig zu werden, doch dieser weigert sich, da er sonst Katisha heiraten müsse. Er verspricht jedoch, sich sofort zu zeigen, sobald Katisha verheiratet wäre und keinerlei Anspruch mehr auf ihn erheben könne. Nun bleibt Ko-Ko nichts anderes übrig, als die trauernde Katisha selbst zu heiraten und bittet um ihre Hand („On a tree by a river a little tom-tit“⁶⁰⁸). Katisha willigt ein und bittet beim Mikado um Gnade für ihren frisch angetrauten Gatten. Schon erscheint Nanki-Poo: Katisha fühlt sich verraten, doch der Mikado ist glücklich, dass sein Sohn am Leben ist und gibt seinen Segen zu dessen Hochzeit mit Yum-Yum, denn „For he's gone and married Yum-Yum“⁶⁰⁹.

Sullivan dirigierte die Premiere und vermerkte in seinem Tagebuch:

New Opera, *The Mikado or The Town of Titipu* produced at the Savoy Theatre with every sign of real success. A most brilliant house. Tremendous reception. All went well [...] A treble encore for „Three little maids“ and for „The Flowers that Bloom in Spring“. Seven encores taken – might have taken twelve. Duke and Duchess of Edinburgh present.⁶¹⁰

Das Publikum und die zeitgenössische Presse war mehr als begeistert, so schrieb beispielsweise *The Theatre*:

Nothing fresher, gayer or more captivating has ever bid for public favour than this delightful composition. The text of *The Mikado* sparkles with gems of wit, and its author's rhyming and rhythmic gifts have never been more splendidly displayed ... *The Mikado* contains half-a-dozen numbers, each of which is sufficiently attractive, to ensure the opera's popularity.⁶¹¹

Nichtsdestotrotz fand Arthur Jacobs in der *Times* vom 16. März 1885 eine abwertende Kritik, die „complained at the presence of 'the inevitable "old English" madrigal (sung by

607 ebd., Zeile 406-468. Zitiert in Bradley, 1996, S. 628ff.

608 ebd., Zeile 714-737. Zitiert in Bradley, 1996, S. 643.

609 ebd., Zeile 846-877. Zitiert in Bradley, 1996, S. 649ff.

610 Tagebucheintrag Sullivans vom 14. März 1885. Zitiert in Jacobx, 1992, S. 209.

611 Beatty-Kingston William: Our Musical Box, in: *The Theatre* vom 1. April 1885. Zitiert in James, 1989, S. 109 bzw. online im WWW abrufbar unter URL:

<http://savoyoperas.org.uk/mikado/mik4.html> (transkribiert von HJP) [Zugriff: 01.10.2008].

Japanese!)“⁶¹² und kommentierte sie dahingehend, dass „it is difficult to cite a better example of the obtuseness of the music critic – here presumably Hueffer [Francis Hueffer (1845 – 1889) Anm. d. Verf.] – since the whole point of the work is precisely this comic anomaly“. Hueffer kritisierte weiters, dass Gilberts Handlung „extremely slight and childish“ wäre und dass Sullivans Musik „as feeble as can well be imagined“ gewesen wäre und schloss mit „The popularity of the two collaborators has reached the point where success depends no longer on intrinsic [sic!] merit“⁶¹³.

The Mikado wurde im Savoy Theatre ganze 672 Mal in Folge gespielt – absoluter Rekord unter den Savoy Operas – und innerhalb kürzester Zeit von fünf offiziellen D'Oyly Carte touring companies in ganz Europa als Gastspiel gegeben:

Though sung in English, [the work] was enthusiastically received the following year in Berlin and Vienna and soon it was given in a German translation in America.⁶¹⁴

Darüber hinaus wurde es auf dem Kontinent auf Ungarisch, Russisch, Französisch, Schwedisch, Kroatisch, Dänisch, Italienisch und Tschechisch in Szene gesetzt: „In deutscher Fassung von Zell [Friedrich Zell alias Camillo Walzel (1829 – 1895) Anm. d. Verf.] und Genée [Richard Genée (1823 – 1895) Anm. d. Verf.] ging Sullivans neue komische Oper erstmals am 2. März 1888 im Theater an der Wien über die Bühne“⁶¹⁵. Dieser „Operettenimport“⁶¹⁶ erregte großes Aufsehen in Wien, war die Musik doch „von reizender Fremdartigkeit“⁶¹⁷ und kam sowohl bei Presse als auch beim Publikum sehr gut an (72 Vorstellungen!). *The Gondoliers* wurde am 20. September 1890, wieder in einer Bearbeitung von Zell und Genée, im Theater an der Wien aufgeführt, doch Arthur Jacobs zufolge „did not hold the taste of the Viennese, however; of English operettas only *The Mikado* and, in 1897, Sidney Jones's [1861 – 1946, Anm. d. Verf.] *The Geisha* did that“⁶¹⁸. Auch die Volksoper Wien griff auf „renommierte ausländische Stücke zurück“⁶¹⁹ und brachte *The Mikado* am 10. Dezember 1909 auf die Bühne.

612 Hueffer, Francis: Zeitungskritik, in: *Times* vom 16. März 1885. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 211.

613 ebd., S. 211f.

614 Ayre, 1972, S. 35.

615 Saremba, 1993, S. 199.

616 Tolar, 1991, S. 165.

617 ebd., S. 165.

618 Jacobs, 1992, S. 326.

619 Bachler, 1998, S. 31.

6.1.10. *Ruddigore, or The Witch's Curse*

Nach dem fulminanten Erfolg des *Mikado* bei Presse und Publikum im In- und Ausland waren die Erwartungen an die beiden Kollaborateure und ihr nächstes Werk entsprechend hoch. Darüber hinaus war Sullivan mehr als beschäftigt, denn während er zwischen 1885 und 1887 als Dirigent der Philharmonic Society in London tätig war, komponierte er unablässig weiter, so z.B. das heute noch beliebte Oratorium *The Golden Legend*, das er speziell für das Leeds Festival im Jahr 1886 komponierte und dessen Text auf dem gleichnamigen Gedicht von Henry Wadsworth Longfellow (1807 – 1882) basierte.

Als bekannt wurde, dass Gilbert und Sullivan an einer weiteren Savoy Opera arbeiteten, wurde in ganz London über mögliche Themen und Titel spekuliert. Dies veranlasste Gilbert am 20. Dezember 1886 dazu, sich in einem offenen Brief an die *Pall Mall Gazette* an deren LeserInnen zu wenden, in dem es hieß:

Sir, You are pleased to make merry with what is supposed to be an exaggerated anxiety on the part of Sir A. Sullivan and myself lest the details of the opera now in rehearsal at the Savoy should become prematurely known to the public. [...] We have declined to accede to several requests which have been made to us to allow the details of the plot of the piece to be published in newspapers; and in acting thus we believe we have taken no unusual course. It is not customary for dramatic authors in this or any other country to publish their plots eight weeks before the production of their pieces. You say that so great is the fear of piracy that even the actors themselves do not know the name of the play, nor the names of the characters they are severally engaged to represent. The name of the play is at present unknown to myself and I shall be much obliged to anyone who will tell it to me. I am, Sir, your obedient servant, W. S. Gilbert.⁶²⁰

Das besagte Werk wurde unter dem Titel *Ruddigore* am 22. Jänner 1887 als „a new and original Supernatural Opera in 2 Acts“ im Savoy Theatre uraufgeführt, war als Parodie auf gerade moderne Schauer-, Grusel- und Kriminalromane (Arthur Conan Doyle (1859 – 1930) hatte gerade Sherlock Holmes erfunden: *A Study in Scarlet* 1887) und blutrünstige Melodramen mit ihren traditionellen stereotypen Bühnenfiguren (Schurke, vermeintliche Unschuld, strahlender Held) gedacht und konnte dennoch den hohen Erwartungen nicht gerecht werden. Derweil der 1. Akt noch gefiel, gab es während des 2. Aktes „for the first time at the Savoy, hisses“⁶²¹ zu hören. Gilbert und Sullivan nahmen umgehend inhaltliche

620 Offener Brief Gilberts an die *Pall Mall Gazette*, abgedruckt am 20. Dezember 1886. Zitiert in James, 1989, S. 113.

621 Stedman, 1996, S. 242.

und textliche Änderungen vor, schrieben einzelne Szenen um oder kürzten rigoros. Auch der als anstößig und plump beanstandete und mit „Bloodygore“⁶²² karikierte Titel wurde in „*Ruddigore*“ geändert, wobei Gilbert vorschlug, das Werk doch einfach „Kensington Gore, or Not so good as *The Mikado*“⁶²³ zu nennen.

Alles in allem kam das Stück trotzdem auf 288 Vorstellungen in Folge (42 mehr als bei *Princess Ida*!), was Gilbert lapidar mit „I could do with a few more such failures“⁶²⁴ kommentierte.

1. Akt: In einem kleinen Dorf in Cornwall haben die professionellen Brautjungfern („Fair is Rose as bright May-day“⁶²⁵), die unter Zorahs Führung strikte Dienstzeiten einzuhalten haben, ein Problem: weder Rose Maybud, das schönste Mädchen im Dorf, noch die ältliche Lady Hannah sind bereit, zu heiraten. Lady Hannah leidet an gebrochenem Herzen, denn vor vielen Jahren war sie mit einem jungen Mann verlobt gewesen, wobei sich kurz vor der Hochzeit herausstellte, dass ihr Bräutigam in Wahrheit der kürzlich verstorbene Sir Roderic Murgatroyd aus dem verwünschten Haus der Ruddigores war. Die Ruddigores waren mit einem Fluch belegt worden, weil der Ahnherr Sir Rupert Murgatroyd Hexen verfolgen und verbrennen ließ. Eine der Hexen verfluchte daraufhin sein ganzes Geschlecht samt Nachkommen: jeder Titelinhaber müsse ein Verbrechen pro Tag begehen, sonst wäre er selbst des Todes („Sir Rupert Murgatroyd“⁶²⁶). Die Hochzeit fiel daher aus.

Rose hingegen hat sich in den schüchternen Robin Oakapple verliebt, kann ihm aber ihre Liebe nicht gestehen, da sie sich strikt an die Anweisungen und Anstandsregeln eines Etikette-Buches hält, mit dem sie zusammen als Kind ausgesetzt bzw. gefunden worden war und in dem sie ständig blättert („If somebody there chanced to be“⁶²⁷). Robin und Rose unterhalten sich daher immer nur, indem sie andere vorschieben und sich gegenseitig um hypothetischen Rat für jeweils andere fragen („I know a youth who loves a little maid“⁶²⁸). Sie kann nicht wissen, dass Robin in Wahrheit Sir Ruthven Murgatroyd ist, der vor vielen Jahren aus dem Schloss floh, um nicht die Titelnachfolge antreten zu müssen. Sein jüngerer Bruder Despard hielt ihn für tot, musste den Titel übernehmen und seitdem täglich schweren Herzens eine Missetat begehen. Robins wahre Identität kennt nur sein loyaler Diener Adam und sein Stiefbruder Richard Dauntless, den Robin nun

622 Baily, 1973, S. 90.

623 Bradley, 1996, S. 655.

624 Bradley, 1996, S. 655.

625 *Ruddigore*, Akt 1, Zeile 4-26. Zitiert in Bradley, 1996, S. 659ff.

626 ebd., Zeile 58-103. Zitiert in Bradley, 1996, S. 661ff.

627 ebd., Zeile 137-175. Zitiert in Bradley, 1996, S. 666ff.

628 ebd., Zeile 203-245. Zitiert in Bradley, 1996, S. 669ff.

bittet, in seinem Namen um Rose zu werben. Doch Richard wirbt in eigener Sache und wird, da Rose in Robin verliebt ist, abgewiesen. Nun gestehen sich Rose und Robin endlich ihre Liebe („In sailing o'er life's ocean wide“⁶²⁹). Während die Hochzeitsvorbereitungen in vollem Gange sind, erscheint plötzlich Mad Margaret („Cheerily carols the lark“⁶³⁰), die Jugendfreundin von Sir Despard: sie ist auf Rose eifersüchtig, da sie gehört hat, dass Sir Despard unterwegs ist, um Rose zu entführen und dadurch seine tägliche Missetat zu absolvieren. Schon erscheint Sir Despard selbst, der überlegt, wie er die schlechte Tat wieder gut machen könne, denn er hat es sich zur Gewohnheit gemacht, seine Verbrechen gleich in der Früh zu begehen und dann tagsüber nur mehr Gutes zu tun.

Doch seine Gewissensbisse und Qualen haben ein Ende („Oh why am I moody and sad?“⁶³¹), denn der eifersüchtige Richard verrät Robins wahre Identität. Despard ist übergücklich, nun kein Bösewicht mehr sein zu müssen und übergibt den Titel an Robin, der nun seinem Erbe gerecht werden und täglich als Sir Ruthven eine schlechte Tat begehen muss. Despard kann nun endlich seine Mad Margaret heiraten und Rose wendet sich entsetzt von Robin ab und Richard zu.

2. Akt: Robin alias Sir Ruthven ist mit seinem Diener Adam ins Schloss zurückgekehrt und beklagt sein Schicksal („I once was as meek as a new-born lamb“⁶³²). Da steigen in der Ahnengalerie seine Vorfahren aus ihren Bilderrahmen („Painted emblems of a race“⁶³³ bzw. „When the night wind howls in the chimney cowl“⁶³⁴) und erinnern ihn an seine Pflichten als Titelinhaber. Robin kann sich aber zu keiner weiteren Missetat durchringen, denn immerhin „Monday was a Bank Holiday“, On Tuesday I made a false income-tax return“ und „On Wednesday I forged a will“.⁶³⁵ Darauf hin verlangen die Ahnen, dass er schleunigst etwas Böses vollbringen müsse und schlagen ihm die Entführung eines Mädchens vor. Der hilfsbereite Adam schleppt bereits Lady Hannah als Opfer heran, doch sie wird von Sir Roderic, der aus seinem Bild springt, erkannt und gerettet. Inzwischen ist Robin alias Sir Ruthven die Idee gekommen, wie der Fluch ein für alle mal aufzuheben sei: sobald ein Ruddigore sich weigert, ein Verbrechen am Tag zu begehen, ist er des Todes („My eyes are fully open to my awful situation“⁶³⁶: das „matter trio“ gilt als eines der schwersten Lieder im gesamten Gilbert und Sullivan Kanon!). Also wäre eine derartige

629 ebd., Zeile 535-585. Zitiert in Bradley, 1996, S. 689ff.

630 ebd., Zeile 589-619. Zitiert in Bradley, 1996, S. 691ff.

631 ebd., Zeile 725-780. Zitiert in Bradley, 1996, S. 697ff.

632 *Ruddigore*, Akt 2, Zeile 7-20. Zitiert in Bradley, 1996, S. 717.

633 ebd., Zeile 143-160. Zitiert in Bradley, 1996, S. 725.

634 ebd., Zeile 178-196. Zitiert in Bradley, 1996, S. 727.

635 ebd., Zeile 214, 216 u. 223. Zitiert in Bradley, 1996, S. 729.

636 ebd., Zeile 431-43. Zitiert in Bradley, 1996, S. 739ff.

Weigerung reiner Selbstmord und da Selbstmord an sich auch ein Verbrechen ist, müsste er sich eigentlich nur täglich weigern, eine Missetat zu begehen. Damit ist der Fluch aufgehoben („Having been a wicked baronet a week“⁶³⁷): Sir Roderic kann gleich lebendig bleiben und endlich Lady Hannah heiraten, Despard und Mad Margaret können zusammen bleiben und Rose kehrt wieder zu Robin alias Sir Ruthven zurück. Richard hingegen hält sich nun an Zorah, die die Brautjungfern anführt.

Die zeitgenössische Presse war geteilter Meinung: die einen waren von Libretto und/oder Musik begeistert, andere stießen sich bereits am Titel. Für allgemeine Bewunderung sorgte die Szene, in der die Ahnen lebendig werden und in unzähligen akkurat recherchierten historischen Gewändern auf der Bühne zu sehen sind. So kritisierte *The Monthly Musical Record* vom 1. Februar 1887:

Some of the writers in the daily and weekly press see in it signs of the failing powers of the author; others affect to trace a new departure. Each may be right, and either may be wrong. There are some very witty speeches; but the whole thing is dull, and as a play will depend for its attractions on the splendour of the scenery and dresses. These are gorgeous in the extreme. There are military dandies in the regimental costumes of the beginning of the present century wonderful to behold. There are other costumes dating from the time of James the First to about the year 1840, which are marvels of accuracy. These are worn by the ancestors whose portraits adorn the picture gallery of the second act. [...] The effect created when these all walk out of their frames is very startling [sic!]. The staging is one of the sights of London, and may serve to keep the piece in the bills for a long time. The music should draw all who love melody. Beautifully harmonised, and richly and dramatically scored, it is among the best things that Sullivan has as yet accomplished, and it proves most conclusively that if his *collaborateur's* [sic!] powers are showing signs of „paying out“, his own are gaining [sic!] in freshness and originality with each successive effort. [...] Actors, composer, author, and manager were called for at the conclusion of the work, which possesses many points of attraction, despite its inelegant title.⁶³⁸

Die *Illustrated London News* vom 29. Jänner 1887 äußerte sich lobend über das Werk:

There is some bright and tuneful music for female chorus in each act; and the orchestral details, throughout, are rich in colouring and variety of detail. As in his other productions of the same class, Sir Arthur Sullivan has eminently succeeded alike in the expression of refined sentiment and comic humour. In the former respect, the charm of graceful melody

637 ebd., Zeile 614. Zitiert in Bradley, 1996, S. 749.

638 o.V.: Gilbert and Sullivan's New Opera, in: *The Monthly Musical Record* vom 1. Februar 1887.

Online im WWW abrufbar unter URL: <http://savoyoperas.org.uk/Ruddigore/rud1.html>

(transkribiert von Helga J. Perry am 14. April 2001) [Zugriff: 01.10.2008].

prevails; while, in the latter, the music of the most grotesque situations is redolent of fun, without the slightest approach to vulgarity or coarseness - in this latter respect, how unlike some of the French buffo music of the day! The composer conducted the performance on the first night, using, in the scene of darkness (in the second act), a baton illuminated by the electric light.⁶³⁹

Leslie Baily fand 1956 heraus, dass für dieses spezielle Problem, nämlich in einem völlig abgedunkelten Raum den Taktstock des Dirigenten zu erkennen, „a glass tube baton containing a platinum wire which glowed a dull red was devised“⁶⁴⁰.

6.1.11. *The Yeomen of the Guard, or The Merryman and his Maid*

Während *Ruddigore* bereits nach 288 Vorstellungen vom Spielplan des Savoy Theatres genommen worden war, erreichte Alfred Celliers musikalische Komödie *Dorothy* im Gaiety Theatre alarmierende 931 Vorstellungen. Diese unerwartete Konkurrenz frustrierte und verunsicherte Sullivan zusehends und verschärfte die bereits angespannte Situation mit Gilbert, der wieder einmal seinen geliebten „lozenge plot“ unterbringen wollte. Sullivan hingegen wollte endlich als ernst zunehmender Opernkomponist wahr genommen werden. Immerhin war er von Queen Victoria (1819 – 1901) am 8. Mai 1888 persönlich aufgefordert worden, endlich eine ernste und seriöse Oper zu komponieren, war sie doch der Meinung, dass Sullivan „would do it so well“⁶⁴¹. Schließlich konnte man sich auf ein Thema rund um den Tower of London einigen, „no doubt partly influenced by the wave of patriotism and nostalgia which swept Britain in the wake of Queen Victoria's golden jubilee“⁶⁴².

The Yeomen of the Guard konnte am 3. Oktober 1888 als „a new and Original Opera in 2 Acts“⁶⁴³ im Savoy Theatre uraufgeführt werden. Das Werk basierte auf dem 1840 publizierten historischem Roman *The Tower of London* von William Harrison Ainsworth (1805 – 1882) und gilt als „the nearest that Gilbert and Sullivan got to a grand opera“⁶⁴⁴.

639 o.V.: The New Comic Opera at the Savoy, in: *The Illustrated London News* vom 29. Jänner 1887. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://savoyoperas.org.uk/Ruddigore/rud5.html> (transkribiert von Garteh Jacobs im Juli 2003) [Zugriff: 01.10.2008].

640 o.V.: *The Siemens Magazine* (Siemens Bros, Woolwich), 1927, o. S.. Zitiert in Baily, 1956, S. 293.

641 Jacobs, 1992, S. 272

642 Bradley, 1996, S. 755.

643 James, 1989, S. 212.

644 Bradley, 1996, S. 755.

Meinhard Saremba zufolge schrieb Sullivan eine „sehr einfühlsame Musik, bei der in manchen wehmütigen Momenten Melancholie und sogar Depressionen durchschimmern“⁶⁴⁵ und so den tragischen Schluss (der Narr zerbricht an seiner unerwiderten Liebe) vorweg nehmen.

1. Akt: Phoebe, die Tochter von Sergeant Meryll, hat sich in Colonel Fairfax verliebt, der wegen Zauberei hingerichtet werden soll („When maiden loves, she sits and sighs“⁶⁴⁶). Zusammen mit ihrem Vater wartet sie nun auf die Ankunft ihres Bruders Leonard, der zu einem Yeomen of the Guard ernannt wurde und möglicherweise ein Begnadigungsschreiben für Fairfax mitbringt. Leonard kommt zwar ohne ein solches Schreiben, hat aber bereits einen Plan, wie Fairfax, der ihm mehrmals das Leben gerettet hat, befreit werden könne. Er schlägt vor, sich zu verstecken und an seiner statt den frisch rasierten Fairfax als Leonard auszugeben, den im Tower noch niemand zu Gesicht bekommen hat („Alas! I waver to and fro!“⁶⁴⁷). Inzwischen hat sich Fairfax mit einer letzten Bitte an den Statthalter des Towers gewandt: er wurde aus reiner Berechnung von einem Verwandten angezeigt, an den sein gesamter Besitz fallen würde, sofern er unverheiratet stirbt. Um dessen perfiden Plan zu durchkreuzen, würde er dringend eine Braut benötigen, die kein Problem damit hätte, gleich wieder Witwe zu werden („Is life a boon?“⁶⁴⁸). Der Statthalter verspricht, sich darum zu kümmern. Wie es der Zufall will, treffen gerade die fahrenden Unterhaltungskünstler Jack Point und Elsie Maynard ein und geben eine Kostprobe ihres Könnens („I have a song to sing, O“⁶⁴⁹). Der Statthalter erfährt, dass Elsie dringend Geld für ihre kranke Mutter benötigt und bietet ihr daher an, gegen Entgelt die Frau eines zum Tode Verurteilten zu werden. Elsie stimmt zu, wird mit verbundenen Augen in Fairfax' Zelle geführt und kehrt kurz darauf als verheiratete Frau wieder zurück („'Tis done! I am a bride“⁶⁵⁰). Inzwischen macht Phoebe dem Kerkermeister Shadbolt, der sich schon seit langem um sie bemüht, schöne Augen („Were I thy bride“⁶⁵¹), lenkt ihn gekonnt von seinen Pflichten ab und nimmt ihm die Zellschlüssel ab. Fairfax wird aus der Zelle befreit, rasiert und in Leonards Uniform gesteckt; die Schlüssel werden Shadbolt wieder untergeschoben, der von allem nichts mitbekommen hat. Fairfax, frisch rasiert und umgezogen, wird von den Yeomen als einer der ihren begrüßt und auch Phoebe umarmt den vermeintlichen Bruder herzlich. Schon ist es Zeit für die Hinrichtung, doch die Zelle ist wider Erwarten leer und der Gefangene unauffindbar. Shadbolt wird

645 Saremba, 1993, S. 219.

646 *The Yeomen of the Guard*, Akt 1, Zeile 2-21. Zitiert in Bradley, 1996, S. 759.

647 ebd., Zeile 227-248. Zitiert in Bradley, 1996, S. 771.

648 ebd., Zeile 281-302. Zitiert in Bradley, 1996, S. 773ff.

649 ebd., Zeile 383-444. Zitiert in Bradley, 1996, S. 779ff.

650 ebd., Zeile 611-648. Zitiert in Bradley, 1996, S. 791ff.

651 ebd., Zeile 701-742. Zitiert in Bradley, 1996, S. 795ff.

sofort arretiert; Elsie ist entsetzt, da sie nun mit einem Fremden verheiratet ist und bleibt und Jack Point ist bestürzt, da er selbst Elsie liebt.

2. Akt: Zwei Tage sind vergangen und Fairfax ist und bleibt verschwunden. Elsie beklagt ihr Schicksal („Strange adventures! Maiden wedded“⁶⁵²). Shadbolt und der Possenreißer Jack Point („Oh! A private buffon is a light-hearted loon“⁶⁵³) sind verzweifelt und schließen einen Pakt: Shadbolt soll behaupten, er hätte Fairfax bei dessen Flucht über den Fluss erschossen und Jack Point würde die Geschichte bestätigen und bezeugen („Hereupon we're both agreed“⁶⁵⁴), denn sobald Fairfax offiziell als tot gilt, wäre Elsie wieder frei und könne ihn heiraten. Fairfax, den alle noch immer für Leonard halten, hat indes herausgefunden, dass Elsie seine Braut ist und beginnt, um sie zu werben („A man who would woo a fair maid“⁶⁵⁵). Elsie verliebt sich in Fairfax, weist ihn aber zurück, da sie doch bereits verheiratet ist. Ein Schuss ertönt, der Tod des flüchtigen Fairfax wird verkündet und Shadbolt als Held gefeiert („Like a ghost his vigil keeping“⁶⁵⁶). Nun will Jack Point der vermeintlich verwitweten Elsie endlich seine Liebe gestehen und ihr einen Antrag machen. Fairfax gibt ihm Ratschläge und gewinnt dabei Elsies Herz für sich („When a wooer goes a-wooing“⁶⁵⁷). Jack ist verzweifelt und auch Phoebe bricht in Tränen aus und verrät dadurch Shadbolt, dass der Mann, den alle für ihren Bruder halten, eigentlich der flüchtige Fairfax ist. Doch da Shadbolt geschworen hat, diesen erschossen zu haben, kann er die Täuschung nicht aufdecken, ohne selbst als Betrüger entlarvt zu werden. Da Phoebe Fairfax verloren hat, ist sie nun doch bereit, Shadbolt zu heiraten. Unterdessen hat Dame Carruthers, die Wirtschafterin des Towers herausgefunden, wie Fairfax befreit wurde und wer der echte Leonard ist. Sie ist bereit, Stillschweigen zu bewahren, wenn Sergeant Meryll sie heiratet. Als nun doch ein Begnadigungsschreiben für Fairfax eintrifft und bekannt wird, dass dieser auch noch am Leben sei, fügt sich Elsie in ihr Schicksal und erwartet ihren unbekanntem Ehemann. Als sie erfährt, dass Phoebes vermeintlicher Bruder in Wahrheit ihr Ehemann ist, ist sie überglücklich und schließt Fairfax in ihre Arme, woraufhin Jack Point leblos zu ihren Füßen nieder sinkt.

652 *The Yeomen of the Guard*, Akt 2, Zeile 271-292. Zitiert in Bradley, 1996, S. 827.

653 ebd., Zeile 73-137. Zitiert in Bradley, 1996, S. 817ff.

654 ebd., Zeile 161-194. Zitiert in Bradley, 1996, S. 821ff.

655 ebd., Zeile 480-516. Zitiert in Bradley, 1996, S. 839ff.

656 ebd., Zeile 373-438. Zitiert in Bradley, 1996, S. 833ff.

657 ebd., Zeile 549-584. Zitiert in Bradley, 1996, S. 843ff.

Die Premiere war ein voller Erfolg, so vermerkte Sullivan in seinem Tagebuch:

Crammed house – usual enthusiastic reception. I was awfully nervous and continued so until the duet „Heighdy” which settled the fate of the opera. Its success was tremendous; 3 *Times* encored! After that everything went on wheels, and I think its success is even greater than *The Mikado*. 9 encores.⁶⁵⁸

Era kommentierte den innovativen Charakter des Werks am 6. Oktober 1888 und schrieb:

It remains to be seen whether the former admirers of Gilbert and Sullivan's „topsy-turvy” operas will accept with the same enthusiasm the new departure they have made, exchanging the grotesque fancies and wild extravagances of the past, the oddities of expression and whimsicalities of character for an altogether soberer style of opera, approaching more closely than they have done before the old school of English opera.⁶⁵⁹

The Daily Telegraph schrieb über Sullivans Musik:

We place the songs and choruses in *The Yeomen of the Guard* before all his previous efforts of this particular kind. Thus the music follows the book to a higher plane, and we have a genuine English opera, forerunner of many others, let us hope, and possibly a sign of an advance towards a national lyric stage.⁶⁶⁰

Kein Wunder, dass vor allem Sullivan es später für das beste gemeinsame Werk hielt.⁶⁶¹

Das Werk wurde 423 mal in Folge in London gespielt, wurde rasch ins Deutsche übersetzt und lief ab dem 2. Februar 1889 im Wiener Carltheater unter dem Titel *Capitän Wilson*.⁶⁶²

Als es 1906 im Savoy Theatre zu einer Neuinszenierung der *Yeomen of the Guard* kam, standen die Menschen stundenlang um Karten an, sodass Helen D'Oyly Carte Tee ausschenken ließ. Laut Christopher Hibbert kommentierte *The Observer* diesen Andrang dahingehend, dass „For to say that *The Yeomen of the Guard* was revived last night is to announce not the mere revival of a play, but the re-establishment of a national institution“⁶⁶³.

658 Tagebucheintrag Sullivans vom 3. Oktober 1888. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 278.

659 o.V.: Zeitungskritik, in: *Era* vom 6. Oktober 1888. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 279.

660 o.V.: Zeitungskritik, in *The Daily Telegraph*, undatiert. Zitiert in Bradley, 1996, S. 756.

661 vgl. Ayre, 1972, S. 39.

662 vgl. Jacobs, 1992, S. 284f.

663 o.V.: Zeitungskritik, in: *The Observer* [aus dem Jahr 1906]. Zitiert in James, 1989, S. 156 bzw. Hibbert, 1976, S. 270.

6.1.12. *The Gondoliers, or The King of Barataria*

Sullivan war zwar mit *The Yeomen of the Guard* ein erfolgreicher erster Schritt in Richtung ernster und seriöser Oper gelungen, doch die diesbezüglich eher gleichgültige Rezeption des Werkes traf ihn hart: „I confess that the indifference of the public to *The Yeomen of the Guard* has disappointed me greatly“⁶⁶⁴. Die angesprochene Indifferenz bzw. das augenscheinliche Desinteresse des Publikums an einer grand English opera sollte auch Teil seiner Rede „*About Music*“ werden, die er am 19. Oktober 1888 in Birmingham hielt und in der er auf Englands vergangene musikalische Größe hinwies:

I would now only urge you to use all your efforts to restore her [England, Anm. d. Verf.] to that proud position. The means lie in education. We must be educated to appreciate, and appreciation must come before production. Give us intelligent and educated listeners and we should produce composers and performers of corresponding worth... We want [i.e. we need] good listeners rather than indifferent performers...⁶⁶⁵

Er selbst setzte sich schon seit langem für die Anerkennung heimischer Komponisten und Musiker ein und versuchte, deren Werke vermehrt bei nationalen und internationalen Festivals unterzubringen.

Sullivans Wunsch, seiner Musik bei einer weiteren Savoy Opera mehr Spielraum und eine dem Text übergeordnete Rolle zu verschaffen, resultierte im so genannten „ciphier quarrel“. Letztendlich ging Sullivan einen Kompromiss ein und komponierte neben seiner ersten Oper *Ivanhoe* eine weitere comic opera: *The Gondoliers* wurde am 7. Dezember 1889 als „entirely original Comic Opera in 2 Acts“⁶⁶⁶ im Savoy Theatre uraufgeführt und karikierte die „Gleichmacherei“ innerhalb einer Klassengesellschaft und republikanische Ideale. Trotz der vorhergehenden heftigen Auseinandersetzungen, Sullivans latenter Unzufriedenheit, nicht von den comic operas los zukommen und seiner „private agony“⁶⁶⁷, dem mehr als angeschlagenem Gesundheitszustand, „*The Gondoliers* turned out to be the happiest and sunniest of all the operas“⁶⁶⁸.

664 Brief Sullivans an Gilbert vom 12. März 1889. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 281.

665 Rede Sullivans „*About Music*“ vom 19. Oktober 1888. Zitiert in Jacobs, 1992, S. 281.

666 James, 1989, S. 216.

667 Baily, 1973, S. 100.

668 Ayre, 1972, S. 39.

1. Akt: Die beiden Gondolieri Marco und Giuseppe („We're called gondolieri!“⁶⁶⁹) erwählen aus einer Gruppe schmachsender Mädchen („List and learn, ye dainty roses“⁶⁷⁰) Gianetta und Tessa als ihre Bräute und feiern ihre bevorstehenden Hochzeiten („For the merriest fellows are we“⁶⁷¹ bzw. „When a merry maiden marries“⁶⁷²). Da erscheint der Großinquisitor Don Alhambra und erklärt, dass einer von ihnen der Sohn des Königs von Barataria sei und nun zurückkommen und den Thron für sich beanspruchen könne. Aufgrund von Unruhen wurde der Thronfolger als Baby einem Gondoliere anvertraut, der allerdings sein leibliches Kind und das königliche Pflegekind durcheinander brachte („I stole the Prince, and I brought him here“⁶⁷³). Bis sich herausstellt, wer der rechtmäßige Thronfolger ist, müssten beide gemeinsam in Barataria regieren. Tessa und Gianetta sind von der bevorstehenden Trennung zwar nicht begeistert, freuen sich aber darauf, dass eine von ihnen Königin wird („Then one of us will be a Queen“⁶⁷⁴).

Unterdessen ist der Herzog von Plaza Toro samt Gefolge in Venedig angekommen („From the sunny Spanish shore“⁶⁷⁵ bzw. „In enterprise of martial kind“⁶⁷⁶) und erklärt seiner Tochter Casilda, dass sie hier nach ihrem Ehemann suchen, denn Casilda wurde bereits als Baby mit dem Thronfolger von Barataria verheiratet. Casilda ist entsetzt, liebt sie doch den Diener Luiz („There was a time“⁶⁷⁷), dessen Mutter Inez wiederum die Amme des königlichen Babys in Barataria war. Sie ist es auch, die die wahre Identität des Thronfolgers kennt und wird herbei zitiert. Derweil machen sich Giuseppe und Marco auf den Weg („Now, Marco dear“⁶⁷⁸), um gemeinsam in Barataria zu herrschen.

2. Akt: Drei Monate sind vergangen: Giuseppe und Marco sitzen gemeinsam auf dem Thron und regieren, vermissen ihre Frauen („Take a pair of sparkling eyes“⁶⁷⁹) und haben sämtliche Positionen des Hofes mit alten Freunden besetzt, wobei alles auf dem Prinzip der universellen Gleichheit beruht („There lived a King, as I've been told“⁶⁸⁰). Nun erscheinen Gianetta und Tessa, der Herzog von Plaza Toro samt Anhang und der Großinquisitor Don Alhambra. Als er verkündet, dass der rechtmäßige Thronerbe, wer auch immer das sei, schon seit frühester Kindheit mit Casilda verheiratet ist und daher auch ein Bigamist wäre, sind Gianetta und Tessa wenig begeistert („In a contemplative

669 *The Gondoliers*, Akt 1, Zeile 96-120. Zitiert in Bradley, 1996, S. 869ff.

670 ebd., Zeile 4-35. Zitiert in Bradley, 1996, S. 865ff.

671 ebd., Zeile 56-69. Zitiert in Bradley, 1996, S. 867ff.

672 ebd., Zeile 609-640. Zitiert in Bradley, 1996, S. 897.

673 ebd., Zeile 503-550. Zitiert in Bradley, 1996, S. 891ff.

674 ebd., Zeile 800-849. Zitiert in Bradley, 1996, S. 905ff.

675 ebd., Zeile 224-243. Zitiert in Bradley, 1996, S. 877.

676 ebd., Zeile 340-393. Zitiert in Bradley, 1996, S. 881ff.

677 ebd., Zeile 460-480. Zitiert in Bradley, 1996, S. 889.

678 ebd., Zeile 917-974. Zitiert in Bradley, 1996, S. 913ff.

679 *The Gondoliers*, Akt 2, Zeile 141-168. Zitiert in Bradley, 1996, S. 925ff.

680 ebd., Zeile 314-376. Zitiert in Bradley, 1996, S. 935ff.

fashion⁶⁸¹). Doch die frühere Amme Inez kann alles aufklären: sie hat damals ihr eigenes Kind gegen den Thronfolger ausgetauscht und es als das ihre aufgezogen, während ihr Kind als vermeintlicher Thronerbe zu dem Gondoliere gebracht wurde („The Royal Prince was by the King entrusted“⁶⁸²). So besteigt letztendlich der Diener Luiz mit seiner Casilda als Königin den Thron von Barataria und die Gondolieri Giuseppe und Marco kehren mit ihren rechtmäßig angetrauten Frauen nach Venedig zurück.

Die zeitgenössische Presse zog sofort gewisse Parallelen zwischen Fiktion und Realität und publizierte zahlreiche ironisch-satirische Karikaturen⁶⁸³: so reflektierte das Bühnengeschehen Gilbert und Sullivans angespannte Situation und die gemeinsame Zusammenarbeit. Leslie Baily kommentierte das dahingehend, dass „Messrs Gilbert and Sullivan reigned jointly over *The Gondoliers*, creating it as 'master and master“⁶⁸⁴.

So stand auch in *The Musical World* vom 14. Dezember 1889 zu lesen:

They have created for us a form of artistic entertainment peculiarly their own, in which, if more heroic qualities are lacking, there are present those not less desirable for „daily food“, of wit and ingenuity in the story, of humour, grace, and wonderful craftsmanship in the music. Therefore, let us contentedly give thanks to the twin brethren who, returning to their older and happier manner, have presented us in „*The Gondoliers*“ with so irresistibly bright and piquant a piece of work.⁶⁸⁵

Auch *The Musical Times* stellte einen „enormous success“ fest und kommentierte kritisch die kreative und musikalische Zwiespältigkeit seiner Vorgänger:

At the premières of *Ruddigore* and *The Yeomen of the Guard* the audience were not wholly free from misgiving as to the abiding popularity of those works [...] It was felt that author and composer had turned over a new leaf, and in the act, passed from a page stamped with their own individuality to one in which they could only hope for divided possession. The question was whether, in the new work, they would persevere or retrace their steps. Of the two courses the second obtained preference, and amid general approval *The Gondoliers* made itself known as a comic opera of the old type.⁶⁸⁶

681 ebd., Zeile 442-487. Zitiert in Bradley, 1996, S. 941ff.

682 ebd., Zeile 840-847. Zitiert in Bradley, 1996, S. 965.

683 vgl. Baily, 1973, S. 100.

684 Baily, 1973, S. 98.

685 o.V.: Zeitungskritik, in: *The Musical World* vom 14. Dezember 1889. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://savoyoperas.org.uk/gondoliers/gon1.html> (transkribiert von Helga J. Perry am 4. Jänner 2001) [Zugriff: 05.10.08].

686 o.V.: Zeitungskritik, in: *The Musical Times*, Jänner 1890. Zitiert in Williamson, 1982, S. 233.

Für Ian Bradley markiert *The Gondoliers* nicht nur die Rückkehr zu altbewährten Mustern, sondern sogar den absoluten Höhepunkt der Zusammenarbeit zwischen Gilbert und Sullivan:

[The Work] stands as the supreme achievement of the distinct yet united talents of Gilbert and Sullivan. The libretto manages to pack a considerable satirical punch without being either heavy-handed or overtly silly. It also enabled Sullivan to achieve his object of making his music more dominant than it had been in earlier works.⁶⁸⁷

Die Dominanz-Verschiebung zu Gunsten der Musik lässt sich eindeutig an der Partitur erkennen, denn *The Gondoliers* „has the longest vocal score of any of the Savoy Operas“⁶⁸⁸ und eine knapp 15 minütige Ouvertüre.

Sullivan konnte sich diesmal nicht über die Reaktion des Publikums beklagen, vermerkte er doch in seinem Tagebuch dass er „have never had such an enthusiastic house & never such a brilliant first night“⁶⁸⁹. Gilbert hatte erkannt, wie nötig ein derartiger Erfolg für die weitere und beide Seiten zufriedenstellende Zusammenarbeit mit Sullivan gewesen war und dankte daher seinem Partner mit den Worten „It gives one the chance of shining right through the twentieth century with a reflected light“⁶⁹⁰.

Sullivan bedankte sich bei seinem Librettisten „for accepting his suggestions with such 'patience, willingness, and unfailing good nature“⁶⁹¹ und gab das Kompliment zurück:

Don't talk of a reflected light. In such a perfect book as *The Gondoliers* you shine with an individual brilliancy which no other writer can hope to attain.⁶⁹²

6.1.13. *Utopia Limited, or The Flowers of Progress*

Knapp vier Jahre sollten nach der fulminant erfolgreichen Premiere der *Gondoliers* vergehen, bis wieder ein neues Gilbert und Sullivan Werk auf der Bühne des Savoy zu sehen war, wobei die lange Unterbrechung durch schwere gesundheitliche Leiden beider Partner (Gilbert litt an Gicht und Sullivan hatte Probleme mit den Nieren) und dem

687 Bradley, 1996, S. 863.

688 ebd., S. 863.

689 Tagebucheintrag Sullivans vom 7. Dezember 1889. Zitiert in Stedman, 1996, S. 267.

690 Brief Gilberts an Sullivan vom 8. Dezember 1889. Zitiert in Stedman, 1996, S. 267.

691 Brief Sullivans an Gilbert vom 9. Dezember 1889. Zitiert in Stedman, 1996, S. 267.

692 ebd.

verhängnisvollen „carpet quarrel“ bedingt war, der in der Öffentlichkeit und vor Gericht geführt wurde. Das eingespielte Ensemble wurde unterdessen in wiederaufgenommenen Savoy Operas eingesetzt oder war in Werken anderer Dramatiker und/oder Komponisten zu sehen. Alan James zufolge waren die D'Oyly Cartes „eager to keep the company intact even when there was no new Gilbert and Sullivan opera to stage“⁶⁹³. Doch am 7. Oktober 1893 war es endlich soweit: *Utopia Limited* wurde als „original comic Opera in 2 Acts“⁶⁹⁴ im Savoy Theatre uraufgeführt und karikierte wieder typisch englische Institutionen, wie z.B. das Parteiensystem der Regierung, die Rechtssprechung, die Streitkräfte zu Land und zu Wasser und die Emanzipation der Frau.

1. Akt: Auf der Insel Utopia herrschen wahrlich utopische Zustände („In lazy languor – motionless“⁶⁹⁵), wobei König Paramount von seinen einflussreichen Beratern Scaphio und Phantis manipuliert und kontrolliert wird. Die beiden drohen dem König, ihn vom Sprengminister Tarara in die Luft jagen zu lassen, sollte er sich nicht an ihre Anweisungen halten („In every mental lore“⁶⁹⁶). So zwingen sie ihn unter Anderem, Artikel für die offiziell verbotene Oppositionszeitung *The Palace Peeper* zu verfassen, in denen er sich selbst für vermeintlich begangenen Untaten und seinen angeblichen unmoralischen Lebenswandel anprangern soll. Seine Angebetete Lady Sophy, die englische Gouvernante seiner Töchter Kalyba und Nekaya, erfährt von den vermeintlichen Anschuldigungen im *Palace Peeper* und verlangt, dass der Verfasser dieser Schmähungen streng bestraft werden müsse. Doch verständlicherweise kann der König nicht gegen sich selbst vorgehen und verweigert in Folge die legitime Strafverfolgung (intertextuelle Referenz: er berät sich in diesem Punkt gerne mit dem „Mikado of Japan, who is a leading authority“⁶⁹⁷, denn dieser richtet nach der Maxime „To let the punishment fit the crime“⁶⁹⁸), worauf Sophy erklärt, nur einen konsequenten und integren Monarchen heiraten zu können („When but a maid of fifteen year“⁶⁹⁹).

Unterdessen kehrt Prinzessin Zara in Begleitung von Captain Fitzbattleaxe aus Großbritannien zurück, wo sie die letzten Jahre lernend und studierend verbracht hat. Ihre Schwestern Kalyba und Nekaya wurden währenddessen in Utopia von Lady Sophy „on the English scheme“⁷⁰⁰ unterrichtet („Although of native maids the cream“⁷⁰¹). Als Zara

693 James, 1989, S. 139.

694 ebd., S. 219.

695 *Utopia Limited*, Akt 1, Zeile 5-27. Zitiert in Bradley, 1996, S. 975.

696 ebd., Zeile 110-150. Zitiert in Bradley, 1996, S. 981ff.

697 ebd., Zeile 597. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1005.

698 *The Mikado*, Akt 2, Zeile 339. Zitiert in Bradley, 1996, S. 623.

699 *Utopia Limited*, Akt 2, Zeile 531-557. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1071ff.

700 *Utopia Limited*, Akt 1, Zeile 296. Zitiert in Bradley, 1996, S. 991.

701 ebd., Zeile 295-335. Zitiert in Bradley, 1996, S. 991ff..

erscheint, verlieben sich die beiden Berater Scaphio und Phantis sofort in sie und da Captain Fitzbattleaxe ebenfalls in Zara verliebt ist, schlägt er den beiden vor, sich doch zu duellieren, er würde inzwischen auf die Prinzessin aufpassen. Diese hat inzwischen einen Palace Peeper gelesen, konfrontiert ihren Vater damit und erfährt von den unlauteren Machenschaften von Scaphio und Phantis. Doch das spielt alles keine Rolle mehr, denn Zara will Utopia nach dem Vorbild Großbritanniens reformieren und hat dafür sechs Experten, so genannte „Flowers of Progress“, mitgebracht, die ihr dabei helfen sollen: einen Haushofmeister, einen Leibgardisten, einen Marinekapitän, einen Kronanwalt, einen Finanz- bzw. Wirtschaftsexperten und einen Grafschaftsrat („When Britain sounds the trump of war“⁷⁰²). So schlägt beispielsweise der Experte für Wirtschaftsangelegenheiten vor, Utopia in Utopia Limited, eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung umzuwandeln. Die beiden Berater Scaphio und Phantis fürchten um ihren Einfluss und ihre Macht und planen eine Verschwörung („With wily brain upon the spot“⁷⁰³).

2. Akt: Utopia wurde erfolgreich nach britischem Vorbild reformiert („Society has quite forsaken all her wicked courses“⁷⁰⁴) und Captain Fitzbattleaxe und Prinzessin Zara können sich endlich ihre Liebe gestehen („A tenor, all singers above“⁷⁰⁵ bzw. „Words of love too loudly spoken“⁷⁰⁶). Da König Paramount nicht mehr unter dem Einfluss seiner Berater steht und keinerlei denunzierenden Artikel über sich selbst schreiben muss, kann ihn Lady Sophy endlich erhören. Plötzlich bricht Unruhe aus. Scaphio und Phantis haben einen Aufstand angezettelt, da Utopia zu perfekt geworden ist, um zu funktionieren: Utopias Armee und Marine sind dermaßen imposant anzusehen, dass keiner der Nachbarn mehr an Krieg denke und diese Institutionen somit obsolet geworden sind; die jüngst eingeführten hygienischen und medizinischen Standards machen Utopias Ärzte überflüssig, da niemand mehr ernstlich erkrankt; und das neue Rechtssystem hat die Kriminalität dermaßen gesenkt, dass weder Anwälte noch Gefängnisse weiterhin benötigt werden.⁷⁰⁷ Zara erkennt, dass sie bei der Reorganisation Utopias auf ein wesentliches Element vergessen hat: das ausgleichende Zweiparteiensystem in der Regierung, denn sobald die eine Partei etwas beschließt, beschließt die andere das Gegenteil und gleicht die Situation wieder aus. Der Vorschlag wird sofort angenommen, Scaphio und Phantis werden arretiert und aus Utopia, „a Monarchy Limited“ wird wieder „a Limited Monarchy“⁷⁰⁸.

702 ebd., Zeile 1081-1169. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1027ff.

703 *Utopia Limited*, Akt 2, Zeile 336-389. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1061ff.

704 ebd., Zeile 133-170. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1049ff.

705 ebd., Zeile 2-40. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1043ff.

706 ebd., Zeile 86-104. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1047.

707 ebd., Zeile 624-643. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1077.

708 ebd., Zeile 666-667. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1079.

Die zeitgenössische Presse reagierte verhalten auf das Werk, wobei Gilberts Satire auf typisch englische Institutionen genauso kommentiert wurde wie Sullivans Musik. Der Grundtenor der Kritik allerdings war: recht passabel, aber verglichen mit anderen Savoy Operas keine Offenbarung. So schrieb beispielsweise *The Musical Times*:

Although difference of opinion has from the first prevailed respecting the intrinsic art value of the world-famous series of works bearing the joint-names of these gifted authors, the unique qualities they possess cannot be gainsaid; and when the fact was published that an unfortunate dispute over a trivial matter had been adjusted, and that dramatist and composer had once more joined hands, the rejoicing was widespread. Eminent English and foreign musicians [sic!] and persons of both sexes [...] were present [...] and all would have indulged in renewed jubilation had „*Utopia (Limited)*“ proved equal in humour and general freshness to the most successful of the companion works. This, unfortunately, cannot be said, although, of course, as compared with ordinary productions of the *opéra bouffe* class it stands out sufficiently clear. Mr. Gilbert could not put forward a silly or inane book, and Sir Arthur Sullivan could not pen music otherwise than refined, tuneful, and characterised by musicianly touches. It is only in comparison with such masterpieces of humour and dramatic and musical satire as „*Patience*“, „*The Mikado*“, „*The Yeomen of the Guard*“, and „*The Gondoliers*“ that the libretto of „*Utopia (Limited)*“ seems a trifle dull [...] and the music for the most part reminiscent rather than fresh. The mainspring of the action is in the caricature of English institutions, or rather of institutions supposed to be peculiarly English.⁷⁰⁹

6.1.14. *The Grand Duke, or The Statutory Duel*

Annähernd 25 Jahre waren seit *Thespis* 1871 vergangen, in dem eine Gruppe SchauspielerInnen für ein Jahr Plätze mit den Göttern tauschte und die Herrschaft auf dem Olymp übernahmen. Nun sollte eine Truppe SchauspielerInnen ein Königreich übernehmen und darin herrschen: *The Grand Duke* wurde am 7. März 1896 als „an original Comic Opera in 2 Acts“⁷¹⁰ im Savoy Theatre als letztes gemeinsames Werk von Gilbert und Sullivan uraufgeführt und karikiert die Rollen, die man auf der Bühne bzw. in der Gesellschaft oder Politik übernehmen und „spielen“ muss, das Zurückstecken persönlicher Gefühle hinter falschem Pflichtgefühl und den damit oft verbundenen Identitätsverlust.

709 o.V.: Zeitungskritik, in: *The Musical Times* vom 1. November 1893. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://savoyoperas.org.uk/utopia/uto1.html> (transkribiert von Helga J. Perry am 16. Dezember 2000) [Zugriff: 05.10.2008].

710 James, 1989, S. 222.

1. Akt: Im Großherzogtum Pfennig-Halbpennig feiert eine Truppe SchauspielerInnen, von Ernest Dummkopf angeführt, die bevorstehende Hochzeit zweier Mitglieder, Lisa und Ludwig („Won't it be a pretty wedding“⁷¹¹). Darüber hinaus ist die Truppe an einer Verschwörung beteiligt, um Großherzog Rudolph abzusetzen und durch Ernest zu ersetzen („By the mystic regulation“⁷¹²). In Folge sollen dann auch seine DarstellerInnen, gemäß ihres professionellen Status innerhalb der Truppe, entsprechende Posten und Positionen bei Hofe erhalten, so soll z.B. aus der Hauptdarstellerin Julia Jellicoe die neue Großherzogin werden („How would I play this part“⁷¹³). Doch Ludwig verrät versehentlich das Komplott und alle müssen das Schlimmste befürchten. Da hat der Notar Dr. Tannhäuser eine Idee: Ludwig und Ernest sollen ein Kartenduell austragen, wobei derjenige, der die höhere Karte zieht, gewinnt und Besitz und Verpflichtungen des Verlierers, der offiziell für tot erklärt wird, übernimmt („About a century since“⁷¹⁴ bzw. „Strange the views some people hold“⁷¹⁵). Hiernach soll der Gewinner dem Großherzog berichten, dass ein Komplott aufgedeckt und der vermeintliche Anführer in einem Duell getötet werden konnte. Somit könnte die Theatertruppe nicht zur Verantwortung gezogen werden. Da diese spezielle Kartenduell-Regelung nur mehr einen Tag gültig ist, könnte der Verlierer dann auch wieder offiziell zum Leben erweckt werden. Das Duell wird ausgetragen, Ludwig zieht ein Ass und wird zum Sieger erklärt.

Unterdessen plagen den Großherzog Rudolph andere Sorgen („When you find you're a broken-down critter“⁷¹⁶): seine Verlobte, die reiche Baronin von Krakenfeldt, hat herausgefunden, dass der Großherzog bereits seit Kindertagen mit der mittlerweile verarmten Prinzessin von Monte Carlo verlobt ist und verlangt eine Erklärung. Der Großherzog beruhigt sie, denn der damals geschlossene Ehevertrag wird just am nächsten Tag seine Gültigkeit verlieren und da die Prinzessin kein Geld hätte, um rechtzeitig anzureisen, könne sie ihn auch nicht mehr für sich beanspruchen. Als Ludwig ihm nun von dem Komplott erzählt, überlegt er nicht lange und will auch ein Kartenduell austragen, das Ludwig gewinnen soll, um den Platz des Großherzogs einzunehmen. Sobald die Aufständischen Ludwig entmachtet hätten, könne er wieder lebendig werden und in Amt und Würden zurückkehren. Sie inszenieren einen Streit, duellieren sich, Ludwig gewinnt erneut mit einem Ass und wird als neuer Großherzog gefeiert. Als die Truppe erfährt, was geschehen ist, besteht Julia Jellicoe auf der ihr zugesagten Rolle als

711 *The Grand Duke*, Akt 1, Zeile 7-31. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1088ff.

712 ebd., Zeile 90-113. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1092ff.

713 ebd., Zeile 257-296. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1101ff.

714 ebd., Zeile 407-454. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1109ff.

715 ebd., Zeile 484-545. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1115ff.

716 ebd., Zeile 762-800. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1127ff.

Großherzogin und Lisa, Ludwigs ursprüngliche Braut muss zurückstecken („Oh, listen to me, dear“⁷¹⁷ bzw. „The die is cast“⁷¹⁸).

2. Akt: Ludwig hat in seiner Eigenschaft als Großherzog die alte Kartenduell-Regelung wieder eingeführt bzw. ihre Gültigkeit verlängert und somit dafür gesorgt, dass sowohl Ernest als auch Rudolph offiziell tot bleiben. Aber er hat nicht bedacht, dass er neben Besitz, Titel und Verpflichtungen auch Rudolphs Verlobte, die Baronin Krakenfeldt, übernehmen muss und hat sich nun mit drei Bräuten (Lisa, Julia und der Baronin) herumzuschlagen.

Zu guter Letzt erscheint nun auch noch die Prinzessin von Monte Carlo, deren Vater („The Prince of Monte Carlo“⁷¹⁹) das Roulette-Spiel erfunden hat und damit reich geworden ist („Take my advice – when deep in depth“⁷²⁰), und erhebt als erste bzw. vierte Braut Anspruch auf den Großherzog. In dem folgendem Chaos erscheint der Notar und gesteht, dass ihm ein kleiner Fehler bei der Auslegung der Kartenduell-Regelung unterlaufen wäre: das Ass zählt nämlich als niedrigste und nicht als höchste Karte und daher hätte Ludwig beide Duelle verloren. Somit werden Ernest und der eigentliche Großherzog wieder lebendig und die ursprünglichen Paare finden wieder zueinander: Lisa und Ludwig, Ernest und Julia sowie Großherzog Rudolph und seine Prinzessin von Monte Carlo („Happy couples, lightly treading“⁷²¹).

Das Premierenpublikum war dem Stück wohlgesonnen und verlangte zahlreiche Zugaben. Die zeitgenössische Presse allerdings reagierte verhalten, lobte nur vereinzelt und kommentierte die augenfälligen Ermüdungserscheinungen des Librettisten und des Komponisten. So war beispielsweise in der *Times* zu lesen:

Signs are not wanting that the rich vein which the collaborators and their followers have worked for so many years is at last dangerously near exhaustion. This time the libretto is very conspicuously inferior to the music. There are still a number of excellent songs, but the dialogue seems to have lost much of its crispness.⁷²²

717 ebd., Zeile 1070-1098. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1143ff.

718 ebd., Zeile 1099-1110. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1145.

719 *The Grand Duke*, Akt 2, Zeile 510-538. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1179f.

720 ebd., Zeile 663-733. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1187ff.

721 ebd., Zeile 851-860. Zitiert in Bradley, 1996, S. 1197.

722 o.V.: Zeitungskritik, in: *The Times* vom 9. März 1896. Zitiert in James, 1989, S. 145 bzw. online im WWW abrufbar unter URL: <http://savoyoperas.org.uk/duke/gd4.html> (transkribiert von Helga J. Perry am 4. Jänner 2001) [Zugriff: 05.10.2008].

Das Stück kam dennoch auf 123 Vorstellungen im Savoy Theatre und war Jane Stedman zufolge „not a failure by general theatrical standards of the day, but a failure for the Savoy“⁷²³. Darüber hinaus war vor *The Grand Duke* wieder einmal *The Mikado* aufgewärmt worden, was das Publikum an die Qualität und den dramatischen und musikalischen Standard erinnerte, den Gilbert und Sullivan selbst vor Jahren gesetzt hatten.

Gilbert war nicht angetan von diesem Werk und kommentierte das dahingehend: „I have had rather a bad time of it, but now that the baby is born I shall soon recover ... I'm not at all a proud Mother, & and I never want to see the ugly misshapen little brat again!“⁷²⁴

Somit war die kreative Zusammenarbeit unwiderruflich zu Ende gegangen. Gilbert zog sich zunehmend ins Privatleben zurück und überwachte gelegentlich noch Wiederaufnahmen und Neuinszenierungen seiner/ihrer Werke. Sullivan hingegen komponierte unter anderem noch *Haddon Hall* 1892, das Ballett *Victoria and Merrie England* 1897, das musikalische Drama *The Beauty Stone* 1898 (zusammen mit dem Librettisten Arthur Wing Pinero (1855 – 1934)) und zwei weitere comic operas, *The Rose of Persia* 1899 und *The Emerald Island* 1901 (beide zusammen mit dem Librettisten Basil Charles Hood (1864 – 1917)), dessen Uraufführung er jedoch nicht mehr erleben sollte.

723 Stedman, 1996, S. 309.

724 Brief Gilberts an Mrs Bram Stoker vom 9. März 1896. Zitiert in Stedman, 1996, S. 309.

7. Schwierigkeiten bei der Übersetzung der Werke von Gilbert & Sullivan

Seit Gilbert und Sullivans Tagen hat sich viel im (Musik-)Theater verändert: die Bühnentechnik hat sich erheblich weiterentwickelt, der Darstellungsstil der Schauspielerinnen und SängerInnen ist wesentlich differenzierter geworden und der künstlerische Geschmack und Anspruch des Publikums hat sich grundlegend gewandelt. Dennoch üben die Werke Gilbert und Sullivans mehr als 100 Jahre nach ihrem Entstehen noch immer eine gewisse Faszination auf Musik- und Theaterinteressierte auf der ganzen Welt, vornehmlich im englischsprachigen Bereich, aus. Dabei ist zu bedenken, dass die Werke in vielerlei Hinsicht „übersetzt“ werden mussten: in eine andere Sprache, in einen anderen Kulturkreis mit entsprechend anderem gesellschaftlichen und sozialem Gefüge und nicht zuletzt in eine völlig andere Zeit.

Während Sullivans Musik auf den ersten Blick als allgemeingültig und universell zu betrachten wäre, sind Gilberts Texten rein sprachlich gewisse Grenzen gesetzt. Bei den thematischen Inhalten bzw. Handlungen der einzelnen Savoy Operas gilt es überdies, soziokulturelle Barrieren zu überwinden, da verschiedene Gesellschaften auf verschiedenen Wertsystemen, einer anders gewachsenen Historie und einem anderen kulturellen Kontext aufbauen. Könnte das einer der Gründe sein, warum das Autorengespann Rainer Nolden zufolge „außerhalb des angelsächsischen Sprachraumes so gut wie unbekannt ist“⁷²⁵?

7.1. Inhalt, Thematik und kultureller Kontext

Da Gilbert und Sullivans Werke mitunter als „quintessentially English“⁷²⁶ bezeichnet werden, wäre es interessant zu untersuchen, worin dieses „typisch Englische“ genau besteht. Dabei dürfen Herkunft, Nationalität und Sprache des Autors bzw. des Komponisten nicht als entscheidendes Element bzw. Kriterium für das typisch Englische gewertet werden. Vielmehr dürfte es an den gewählten Inhalten, Sujets und Themen liegen und den damit verbundenen satirischen Anspielungen. Durch die Darstellung bestimmter englischer Institutionen (z.B. Marine, Parlament oder Rechtssystem) und den entsprechenden Repräsentanten werden beim Publikum unbewusst gewisse

⁷²⁵ Nolden, 1992, S. 18.

⁷²⁶ Anniss, 2007, S. 64.

Erwartung(s)haltung(en) geweckt und mit bestimmten Assoziationen, klischeehaften Charaktereigenschaften und stereotypem Verhalten verbunden. „Ironische Anspielungen [...] sind nun einmal orts- und zeitgebunden und setzen ein mit den politischen Querelen, gesellschaftlichen Intrigen und landestypischen Boshafigkeiten vertrautes Publikum voraus“⁷²⁷, so Rainer Nolden.

Eine rein sprachliche Eins-zu-Eins Übersetzung wäre daher für ein „nicht-englisches“ Publikum weder sinnvoll noch nachvollziehbar, da jeder Zuschauer das Bühnengeschehen im Hinblick auf seinen eigenen kulturellen Kontext anders interpretieren und individuell verstehen würde. Darüber hinaus gingen dem Publikum zahlreiche werkimmanente Anspielungen auf karikierte Zeitgenossen (wie z.B. Personen des öffentlichen Lebens, Künstler oder Politiker), intertextuelle Referenzen und tagespolitische Bezüge auf das Zeitgeschehen verloren.

Aus Sicht des literarischen Übersetzers geht es Katharina Reiss zufolge „nicht nur darum, den zu übersetzenden Text selbst zu verstehen, sondern auch darum, dem zielsprachlichen Leser das Verstehen des ausgangssprachlichen Textes in der anderen, der Zielsprache, zu ermöglichen. [...] Dabei ist es ihm [dem Leser, Anm. d. Verf.] nicht bewußt, daß Sprachbarriere in diesem Fall zugleich Kulturschranke bedeutet, da die andere Sprachgemeinschaft, in der der Text der Kommunikation diene, stets zugleich eine andere Kulturgemeinschaft bildet, deren 'Andersheit' sich vielfältig eben auch unmittelbar in der Sprache niederschlägt“⁷²⁸. Darüber hinaus steht das, was übersetzt werden muss, in einem landestypischen Situationskontext, der „ebenso grundsätzlich in einen anderen soziokulturellen Kontext einzubetten“⁷²⁹ ist .

Was bedeutet das nun im Hinblick auf die Savoy Operas? Könnten diese Werke rein inhaltlich übersetzt und in einen anderen Kultur- bzw. Sprachkreis transferiert werden? Was wäre zu beachten? Und was könnte als universell-verständlich gelten? Da die meisten Werke bereits erfolgreich auf Gastspielen und Tourneen in Großbritannien, auf dem Kontinent (Deutschland, Österreich, Ungarn,...) und in Nordamerika, Australien und sogar Japan im Original bzw. in der jeweiligen Landessprache aufgeführt wurden, kann grundsätzlich von der soziokulturellen Übersetzbarkeit der Werke ausgegangen werden. Ein paar Beispiele:

727 Nolden, 1992, S. 19.

728 Reiss, 2000, S. 47.

729 ebd., S. 40.

Bei *Trial by Jury* spielt das englische Rechtssystem eine wichtige Rolle und obwohl die einzelnen Elemente nicht für jeden Zuschauer im Detail nachvollziehbar sind, sind die Rechtsvertreter in ihren Roben und Perücken, das allgemeine Prozedere (Unterweisung der Geschworenen, Kreuzverhör, Einspruchserhebung etc.) und das benutzte Fachvokabular durch Kriminal- und Gerichtsfilm und gängige TV-Serien hinlänglich bekannt. Karikiert werden dabei der unlautere Karriereweg des Richters, die melodramatische Opferrolle der klagenden Heldin und die skurrile Rechtssprechung.

H.M.S. Pinafore spielt vor dem Hintergrund der Marine bzw. Navy und mit dem Ehrenkodex der Matrosen, Seeleute und Offiziere, wobei zu bemerken wäre, dass die Bedeutung und das Konzept einer Kriegsflotte grundsätzlich überall gleich und verständlich ist. Selbst der Zuschauer eines Landes ohne direkten Zugang zum Meer und ohne entsprechender Seemacht weiß genug über den Drill, die autoritäre Befehlsstruktur und die wünschenswerte Kameradschaft an Bord. Karikiert wird Postenschacher und die Besetzung wichtiger Positionen durch Personen mit den richtigen Verbindungen statt profunden Kenntnissen, da der frisch ernannte Marineminister Sir Joseph Porter selbst nie zur See gefahren ist. Darüber hinaus wird die Heuchelei einer Gesellschaft bloßgestellt, die selbstgefällig darauf pocht, dass alle Menschen gleich wären und jeder, unabhängig von seiner gesellschaftlichen Stellung, seinen Weg machen könne, aber gleichzeitig Liebespaare aufgrund der unterschiedlichen Klassenzugehörigkeit auseinander reißt.

In *Iolanthe* „bekämpfen“ sich Parlamentsabgeordnete und Feen, was an sich schon ein spektakuläres Bild auf der Bühne ergibt. Die Feen entsprechen dabei Fabelwesen einer Zauberwelt, wie sie z.B. bei Ferdinand Raimunds (1790 – 1836) Zauberpossen und Zauberspielen anzutreffen sind. Aus Märchen hinreichend bekannt verfügen sie über magische Fähigkeiten, die sie den nüchternen Parlamentsabgeordneten mit deren strengen Regeln und dem politisch-strategischen Kalkül entgegenhalten. Dabei sorgen sie im House of Lords und dem House of Commons für heilloser Durcheinander und verbreiten völliges politisches Chaos.

In *The Pirates of Penzance* kommen hingegen die namensgebenden Piraten zum Zug, die je nach Bezeichnung (Seeräuber, Freibeuter, Korsar,...) im Bewusstsein der Menschen mit bilderlastigen Assoziationen einhergehen, wie z.B. abgerissener Kleidung, einer schwarzen Augenklappe, einem Holzbein, einem Papagei, dem Haken anstelle einer Hand, der Piratenflagge mit dem Totenkopf usw. Diesmal wird der Ehrenkodex der Piraten karikiert, die loyale Pflichterfüllung ohne Reflexion, das Befolgen sinnloser Order und

Prinzipien- bzw. I-Tüpfelreiterei. Das komische Element ist das Paradoxon des Schalttages, d.h. dem 29. Februar, denn der arme Frederic muss bis zu seinem 21. Geburtstag bei den Piraten in der Lehre bleiben, hat aber nur jedes vierte Jahr Geburtstag und demnach eine sehr lange Lehrzeit vor sich.

Obwohl *The Mikado* im exotischen Japan spielt, ist die Satire unverkennbar auf England und die Engländer schlechthin gemünzt. Doch die pittoreske Szenerie und die landestypischen Kostüme und Accessoires (Fächer, Kimonos, Samuraischwerter,...) lassen den Zuschauer in die Ferne schweifen und lenken gekonnt von direkten und kritischen Anspielungen auf Bürokratie, Politik und Institutionen, die es in jedem Land gibt, ab. Darüber hinaus sind die inhaltlichen und situationsbedingten Wendungen derart absurd, dass sie für jeden Zuschauer jedes Kulturkreises gleichermaßen verwirrend oder belustigend wirken.

Rainer Nolden zufolge wären daher aus dem Gilbert und Sullivan Kanon besonders die *Piraten of Penzance*, *H.M.S. Pinafore* und *The Mikado* „mit Gewinn auch heute auf deutschen Bühnen anzuhören und anzusehen. Sie brauchen nur einen kongenialen Bearbeiter, einen gewitzten Übersetzer, der die im Lauf der zeitlichen und geographischen Entfernung stumpf gewordenen Sottisen neu schleift und zum Glänzen bringt, einen Sprachkünstler, der die Wortspiele und verrückten Text-Eskapaden gekonnt verdeutscht“⁷³⁰.

Gegner bzw. Kritiker des Genres der Operette bzw. der komischen Oper führen oft das Argument an, derartige Werke wären verstaubt, nicht mehr zeitgemäß oder völlig realitätsfern und daher einem modernen Publikum nicht zumutbar. Doch bei genauer Betrachtung, können durch eine sorgfältige Adaptierung an das tagespolitische Zeitgeschehen sehr viele Anspielungen und satirische Pointen auch heutzutage immer noch treffen und es wird immer genügend allseits bekannte Zeitgenossen geben, die es lohnt zu karikieren. Durch Ausstattung, d.h. Bühnenbild und Kostüme, kann ein Stück sehr schnell in einem anderen inhaltlichen oder zeitlichen Zusammenhang gesehen werden. Weiters hängt es von der Intention des Regisseurs ab, ob eine geschliffene gesellschaftskritische Satire oder ein intellektuell anspruchsloses Stück auf die Bühne gebracht wird, das dem Zuschauer nur ermöglicht, fern seiner Probleme dem Alltag zu entfliehen – je ferner und exotischer dabei die Handlung bzw. die Schauplätze, desto besser. Das bedeutet, dass auch das anvisierte Zielpublikum eine wichtige Rolle bei der Bearbeitung und Adaptierung eines älteren Bühnenwerks spielt.

730 Nolden, 1992, S. 22.

Darüber hinaus müssen die Werke, so verschieden ihre Botschaft, ihre intendierte Grundfunktion und ihre jeweiligen musikalischen/sprachlichen Schöpfer auch sind, an den gleichen Maßstäben gemessen und beurteilt werden wie ihre Zeitgenossen. Man kann eine Savoy Opera aus dem 19. Jahrhundert nicht als „verstaubt“ und „überholt“ klassifizieren und gleichzeitig Gilbert und Sullivans Zeitgenossen wie z.B. einen Richard Heuberger (1850 – 1914), einen Alexandre Charles Lecocq (1832 – 1918) oder einen Karl Millöcker (1842 – 1899) unbearbeitet spielen.

Leslie Baily zufolge muss jedoch jeder Regisseur letztendlich auf das Original zurückgreifen, um sich daraus Inspiration für das Hier und Jetzt zu holen:

Let producers instil the magic original essence into new productions enriched by modern techniques of lighting, dancing, and décor, equated to the idiom and understanding of modern audiences, and performed by singers and orchestras worthy of the classics, and these operas will last a long time yet.⁷³¹

7.2. Musik, Sprache und Übersetzungskritik

Gilbert und Sullivan waren sich selbst nie ganz einig, ob der Sprache oder der Musik die dominantere Rolle zufiel bzw. zufallen sollte. Das galt damals für die Originalwerke und gilt gleichermaßen heute noch für englischsprachige Neuinszenierungen oder Werke in der Übersetzung. Da Musik nicht übersetzt werden muss, sondern höchstens an ein anderes Orchester mit mehr oder weniger Musikern bzw. Instrumenten angepasst werden muss (Sullivan schrieb seine Partituren beispielsweise für knapp 40 Musiker⁷³²), verändert sich dabei „höchsten“ die Klang- bzw. die Orchesterfarbe. Doch das musste bereits Sullivan bei der Komposition bedenken, gingen doch D'Oyly Cartes touring companies mit den Savoy Operas auf Tournee bzw. gaben zahlreiche Gastspiele im In- und Ausland. Das bedeutete, dass des öfteren Musiker aus den jeweiligen Städten kurzfristig angeworben wurden und in kürzester Zeit die Musik einstudieren mussten. Trotzdem musste gewährleistet sein, dass „ein Minimum an Balance zwischen den beiden Orchestergruppen [Streicher und Bläser, Anm. d. Verf.]“ gehalten werden konnte, um die Melodien nicht verfälscht wiederzugeben und die SängerInnen und ihren Text zu übertönen.

731 Baily, 1956, S. 25f.

732 vgl. Saremba, 1993, S. 138ff bzw. S. 312.

Sullivan waren ausgebildete SängerInnen lieber als SchauspielerInnen, die ein wenig singen konnten, doch Gilberts exakte, schnelle und klar und deutlich zu formulierenden Texte waren für klassisch ausgebildete SängerInnen nicht immer einfach zu artikulieren. Generell ist aber festzuhalten, dass Gilbert gut singbare Libretti fabrizierte. Sullivans Musik war/ist dabei von universeller Anziehungskraft und gespickt mit musikalischen Anspielungen, Witzen und Referenzen an u. a. Johann Sebastian Bach, Gaetano Donizetti, Charles Gounods „operacrobatics“⁷³³, Georg Friedrich Händel, Giacomo Meyerbeer, Gioachino Rossini, Giuseppe Verdi und Richard Wagner. Doch bei all diesen musikalischen Zitaten aus der Vergangenheit erscheint Rainer Nolden zufolge Sullivans Musik „noch genauso frisch und frech wie am Tage ihrer Uraufführung“⁷³⁴.

Gilberts komplexe und verzwickte Reime (z. B. Alliterationen, Zungenbrecher,...), sein Versmaß und die Wortspiele sind naturgemäß schwierig zu übersetzen, wobei viele Phrasen aus den Savoy Operas, Redewendungen und „gilbertianische“⁷³⁵ Wortspiele heute aus dem allgemeinen englischen Sprachgebrauch nicht mehr wegzudenken sind, wie z.B. „A policeman's lot is not a happy one“ (*The Pirates of Penzance*), „Let the punishment fit the Crime“ (*The Mikado*), „short, sharp shock“ (*The Mikado*), „What never? Well, hardly ever!“ (*H.M.S. Pinafore*) oder der von Gilbert neu interpretierte Begriff „topsy-turvy“⁷³⁶ bzw. „topsyturvydom“⁷³⁷, übersetzt „auf den Kopf gestellt(es)“.⁷³⁸

Durch die Übersetzung und Synchronisation entgehen dem „nicht-englischen“ Publikum zahlreiche witzige Anspielungen, da viele Übersetzer die geflügelten Worte gar nicht als solche erkennen und dadurch auch keinerlei Assoziationen auf der soziokulturellen Bedeutungsebene ausgelöst werden. Auch hier sind musikalische Zitate, wie z.B. im Film und Fernsehen, leichter zu erkennen. Arthur Jacobs stellte dahingehend fest, dass „conversational and musical references to Gilbert and Sullivan's work [...] passed without necessity of being explained“⁷³⁹.

Während englischsprachige Zuschauer bei bestimmten Melodien also schnell die Verbindung zu Gilbert und Sullivan herstellen, hören „nicht-englische“ Zuschauer „nur“

733 Saremba, 1993, S. 148.

734 Nolden, 1992, S. 22.

735 vgl. Baily, 1973, S. 64.

736 Laut dem Oxford Dictionary of English Etymology (1995) geht der Begriff *topsy-turvy* bis ins 16. Jahrhundert zurück und bedeutet „with the top (or the higher) where the bottom (or the lower) should be“.

737 Das Oxford English Dictionary (1991) übersetzt *topsy-turvy* mit „in or into an inverted position, upside down“ bzw. „inversion of the natural or proper order“ und *topsyturvydom* mit „the realm of topsy-turvy, inversion or confusion“.

738 vgl. beispielsweise „In the topsy-turvy world in which we live“. Zitiert in Atkins, Lucy: Beyond Atkins, in: *Red. For the Best things in Life*, Jänner 2004, S. 70.

739 Jacobs, 1992, S. 413.

eine Melodie, ohne ihre Bedeutung oder ihren kulturellen Kontext zu errahnen. Umgekehrt verhält es sich im Extremfall (da topographisch sehr eng bemessen) mit Wiener Liedern oder der so genannten Schrammelmusik: während ein Wiener bei den ersten Takten möglicherweise Weinberge, Heurigen, „die gute alte Zeit“ und bestimmte SchauspielerInnen oder SängerInnen aus längst vergangenen Tagen vor seinem inneren Auge sieht, könnte ein nicht-deutschsprachiger oder gar ein Berliner, Hesse oder Bayer keinerlei Kontext erkennen.

Des Weiteren können intertextuelle Referenzen in englischsprachigen Neuinszenierungen eine interessante Richtung einschlagen: so inszenierte beispielsweise 1986 bzw. 1992 der Theaterregisseur Jonathan Miller its „non-Japanese *Mikado*“⁷⁴⁰ in der English National Opera in einem Hotelfoyer in den 1920ern und ließ seine DarstellerInnen Charleston tanzen. Das Publikum war begeistert, das Experiment gelungen, da „'everybody' already knows what Gilbert and Sullivan's *The Mikado* is about, and that the narrative and the jokes – which depended originally on recognizing British foibles in Japanese disguise – are not obscured but reinforced by the turning of the disguise inside-out“⁷⁴¹.

Ein gutes Beispiel für den zeitlosen Text Gilberts findet sich in dem Werk *Iolanthe*, in dem die Feenkönigin die Kontrolle über das britische Parlament übernommen hat: nahezu ein Jahrhundert nach der Premiere bekam Ian Bradley zufolge die Textzeile „This comes of women interfering in politics“⁷⁴² einen ironischen und tagespolitischen Bezug, denn unter der Premierministerschaft von Margaret Thatcher (geb. 1925) gab es unzählige Debatten, da „proposals by the Labour Party to abolish or at least modify the House of Lords have kept the subject of hereditary peerage and the Upper Chamber firmly on the political agenda“⁷⁴³.

Letztendlich läuft es allerdings auf eine Grundsatzfrage hinaus, die jeder Theaterregisseur und jeder Theaterintendant für sich zu klären hat: sollen die Savoy Operas im englischen Original gespielt werden oder schlicht und einfach in die jeweilige Landessprache übersetzt werden? Da Englisch in den meisten Schulen als erste Fremdsprache gelehrt wird, kann man davon ausgehen, dass das Publikum das Meiste rein sprachlich verstehen kann. Darüber hinaus passte Gilbert die Reime, Rhythmen und Texte genau der Musik Sullivans an, was bedeutet, dass die Texte im Original sehr gut singbar sind und

740 ebd., S. 413.

741 ebd., S. 413.

742 *Iolanthe*, Akt 2, Zeile 83. Zitiert in Bradley, 1996, S. 417.

743 Bradley, 1996, S. 359.

wesentlich besser zur Geltung kommen. Auf der anderen Seite eröffnen sich durch eine Bearbeitung und Übersetzung neue Möglichkeiten der Parodie, da aktuelle Bezüge hergestellt werden können.

Ideal wäre daher, wenn die Savoy Operas im Original gespielt würden und der übersetzte nicht-englische Text im Programmheft zum Mitlesen abgedruckt wäre bzw. über eine technische Anlage per Untertitel mitgelesen werden könnte, damit auch wirklich jeder im Zuschauersaal Gilberts Worte versteht und der Handlung folgen kann.⁷⁴⁴

Immerhin hatte Carl Dahlhaus erkannt, dass „wenn ihr [der Operette, Anm. d. Verf.] ein über England und die USA hinausreichender Erfolg, auf den sie ästhetischen Anspruch erheben kann, versagt blieb, so liegt der Grund gerade in dem Charakteristikum, das den Rang der Stücke ausmacht: im Pointenstil der Texte, der so wenig übersetzbar ist, wie der Witz der Nonsense-Verse von Lear“⁷⁴⁵.

7.3. Gilbert und Sullivans Humor und seine Übersetzungsproblematik

„Daß die Engländer ein besonders humorvolles Volk sind, wurde ihnen in Reiseberichten ausländischer Besucher immer wieder attestiert“⁷⁴⁶. Doch dass sie dabei über die Maßen stolz auf ihren Humor sind, können sie nicht ganz verbergen: „in Parliament, in deadly serious academic debates, even in funeral orations, Shakespeare is less often quoted than Gilbert or Lewis Carroll“⁷⁴⁷. Darüber hinaus ist der typisch englische und schwarze Humor in unseren Breitengraden mehr als beliebt, davon zeugen populäre TV-Serien à la *Blackadder*, *Fawlty Towers*, *Mr Bean* oder Sketche der Gruppe *Monty Python*. Doch was zeichnet den typisch englischen Humor der Werke Gilbert und Sullivans aus?

Gilbert stellte dahingehend fest, dass „all humour, properly so called, is based upon a grave and quasi-respectful treatment of the ridiculous and absurd“⁷⁴⁸. Und im Grund beherzigte er diese Maxime beim Verfassen seiner Texte und Libretti, denn die Savoy Operas waren/sind sowohl lustig als auch ernst, die Charaktere komisch und tragisch gleichermaßen und die Inhalte ebenso lächerlich wie intelligent.⁷⁴⁹

744 vgl. Saremba, 2001, o. S.

745 Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 6, Athenaion u. a., Wiesbaden, 1980, S. 194ff. Zitiert in Saremba, 1993, S. 291.

746 Gelfert, 2005, S. 63.

747 Freese, 1999, S. 6.

748 Fitzgerald, Percy: The Savoy Operas, Chatto & Windus, London, 1899. Zitiert in Eden, 1989, S. 133.

749 vgl. Baily, 1973, S. 43 bzw. Wren, 2001, S. 73.

Demnach achtete Gilbert darauf, dass seine komischen Charaktere und vor allem die jeweiligen SchauspielerInnen „should be serious however absurd their lines“⁷⁵⁰ und sollten darüber hinaus auch so aussehen, als ob sie alles ernst meinten, was sich besonders schön an den *Pirates of Penzance* illustrieren lässt, die ja stoisch an ihrer absurden Logik festhalten (z.B. Schalltag, Mitleid gegenüber Waisen, völlige Kapitulation im Namen von Queen Viktoria usw.).

Das kommentierte auch der Kritiker der *World* dahingehend: „Everybody on the stage [...] was trained to look serious, sedate, and demure over the funniest things, and to do them as if they were inevitable“⁷⁵¹. Jane Stedman zufolge führte dieses Verhalten zu Folgendem: „[It] lent dignity to eccentricity, but it also furnished a box for eccentricity to burst out of – thereby providing that unexpectedness which more than one critic recognized as a peculiarly Gilbertian effect.“⁷⁵²

Weiters legte Gilbert seinen Figuren skurrile doch in sich logische und stimmige Argumente in den Mund, sodass größte Ernsthaftigkeit inmitten absurdesten Situationen herrschte, was einen besonderen theatralischen Effekt darstellte, z. B. in *The Mikado*, *The Pirates of Penzance*, *Ruddigore*, *Patience* usw.

Auch David Eden stellte fest, dass „given mad premisses, logic will drive to a mad conclusion without any break or flaw in the argument. Gilbert managed to have the best of all worlds by developing apparently sane premisses to mad conclusions simply by taking them at their face value“⁷⁵³.

Ein wesentliches Element der Satire bei Gilbert und Sullivan war nach Rainer Nolden folgende: „Je grotesker die Situation, je absurder die Handlungsweisen der Personen, umso lächerlicher wirkt in solchen Momenten eine Musik, die aus einem hochdramatischen Zusammenhang gerissen wurde und das hohle Pathos ihrer Interpreten auf das Erbarmungsloseste entlarvt.“⁷⁵⁴

Ein weiterer komischer Aspekt bei Gilbert war, dass er seine Figuren oder Repräsentanten von bestimmten Institutionen in topsy-turvy-Situationen geraten und sie dabei alles auf den Kopf stellen ließ.⁷⁵⁵

750 Stedman, 1996, S. 291.

751 o.V.: Zeitungskritik, in: *World* vom 11. Dezember 1906. Zitiert in Stedman, 1996, S. 220.

752 Stedman 1996, S. 220.

753 Eden, 1989, S. 127.

754 Nolden, 1992, S. 22.

755 vgl. Craik, Band VII, 1996, S. 162.

Doch lässt sich Witz und Humor eines bestimmten Kultur- bzw. Sprachkreises so einfach übersetzen? Henri Bergson untersuchte das Phänomen des kollektiven Lachens innerhalb einer soziokulturellen Gruppe, wie z.B. einem Theaterpublikum, und stellte dabei ebenfalls fest: „How often has the remark been made that many comic effects are incapable of translation from one language to another, because they refer to the customs and ideas of a particular social group!“⁷⁵⁶

Horst Statkus, ein Theaterdirektor in Basel, kommentierte diese Frage im Hinblick auf *The Mikado* wie folgt:

A threefold translation – England in a Japanese guise played in German – makes it almost incomprehensible to us today. Gilbert is one of the wittiest librettists. To carry humour over into another country, another language, is difficult enough. Wit, however, gets irredeemably lost. ... For Gilbert and Sullivan, including *The Mikado*, I see no real chance of „naturalization“ to our clime.⁷⁵⁷

Meinhard Saremba listete dahingehend noch einige weitere Statements vorwiegend deutscher Theaterleiter auf, wie z.B. die „Unmöglichkeit der Transfigurationen des typisch englischen Witzes nach Deutschland“, „köstlich [...] aber keine echten 'Einbürgerungs'-Chancen bei uns“ bis hin zu „vor allem auf Grund tiefschwarzen Humors schwer von unserem Publikum rezipierbar“⁷⁵⁸. Darüber hinaus stellte Saremba wehmütig fest, dass „das mangelnde Publikumsinteresse in kausalen Zusammenhang mit der Qualität der Werke und nicht der Aufführung gebracht wird“⁷⁵⁹.

Grundsätzlich fasste Saremba die Lage aber wie folgt zusammen: 1) Da dem Publikum auch typisch deutscher, italienischer, französischer, russischer,... Humor zugemutet wird, könne sich das deutschsprachige Publikum genau so gut mit dem englischen Humor auseinandersetzen. 2) Wenn Gilberts Libretti samt seinen patter songs, Wortspielen und satirischen Anspielungen als unübersetzbar gelten, wieso können dann Geoffrey Chaucer (1343 – 1400), William Shakespeare (1564 – 1616) und Oscar Wilde (1854 – 1900) übersetzt werden? 3) Nur weil ein Werk durchgehend unterhaltsam ist, muss es nicht weniger wert sein und von seriösen musik- bzw. theaterwissenschaftlichen Analysen ausgeklammert werden. 4) Man muss immer das in Frage kommende Zielpublikum beachten, denn was auf einer großen internationalen Bühne klappt, muss nicht

756 Bergson, Henri: *Laughter*, in: *Comedy* (1900), hrsg. von Wylie Sypher, Anchor-Downleday, Garden City, 1956, S. 64-65. Zitiert in Fischler, 1991, S. 22.

757 *The Mikado*, Sir Arthur Sullivan Society, 1985, S. 4. Zitiert in Bradley, 2005, S. 81.

758 Saremba, 1993, S. 280.

759 ebd., S. 280.

unweigerlich im kleinen Rahmen funktionieren und vice versa. Und 5) Adaptierungen samt aktuellen tagespolitischen Bezügen bringen frischen Wind und Schwung in die Inszenierung.⁷⁶⁰

Letztendlich gilt es immer zu beachten:

Fun, as a rule, has a short life. To make fun that lasts for three generations – each of them with a different outlook on the world, and different tastes and interests even in things artistic – is the mark of a very high talent.⁷⁶¹

760 vgl. Saremba, 1993, S. 280ff.

761 Lynd, Robert: Zeitungsartikel anlässlich Gilberts 100. Geburtstag, in: *News Chronicle* vom 21. November 1936. Zitiert in Baily, 1956, S. 429.

8. Conclusio

„Gilbert and Sullivan go together as naturally as roast beef and Yorkshire pudding – they are as enduring a British institution as Westminster Abbey or Harrods“⁷⁶². Diese Aussage lässt sich allerdings nur nachvollziehen, wenn man weiß, wer Gilbert und Sullivan überhaupt sind, was sie für das britische Königreich bedeuten oder welchen Einfluss sie als anscheinend typisch britische Institution generell auf den englischsprachigen Kulturkreis haben.

Da ich zufällig auf Gilbert & Sullivan gestoßen war, stellten sich mir automatisch und zwangsläufig Fragen wie diese. Doch sobald ich mich mit dem Thema näher beschäftigt hatte, erkannte ich die soziokulturelle, musikalische und theaterwissenschaftliche Bedeutung und die Dringlichkeit, meine gewonnenen Erkenntnisse aufgrund fehlender deutschsprachiger Fachliteratur zu teilen. Es galt daher, das Thema Gilbert & Sullivan, ihr jeweiliges Leben, ihr gemeinsames Werk und ihre Wirksamkeit, d.h. ihren Einfluss auf die Welt des Theaters, damals wie heute aufzuarbeiten und im Rahmen der hier vorliegenden Diplomarbeit zu präsentieren. Darüber hinaus sollten einige der zahlreichen inhaltlichen bzw. sprachlichen Referenzen an sie und ihre Werke in Belletristik, Film und TV im adäquaten kulturellen Kontext erwähnt werden.

Zu Beginn stellten sich daher vornehmlich grundlegende Fragen, wie z.B.: wer sind bzw. waren Gilbert und Sullivan? Welche Bedeutung haben sie für das Musiktheater (damals wie heute)? Und warum sind der Librettist Gilbert und der Komponist Sullivan und ihre gemeinsam geschaffenen Savoy Operas im deutschsprachigen Raum bzw. in Österreich, einem Land mit einer derart langen Musiktheatertradition, nahezu unbekannt?

Ein Ziel meiner Diplomarbeit war daher, das Leben der beiden Künstler biographisch darzustellen. Ein weiteres Ziel, ihre gemeinsamen Werke und ihre Bedeutung für das englischsprachige Musiktheater zu analysieren und dabei das „typisch Englische“ zu untersuchen. Ferner wollte ich herausfinden, ob die Werke trotz des „typisch Englischen“ übersetzbar bzw. in einem völlig anderen Kultur- und Sprachkreis transferierbar und aufführbar wären oder ob dabei zu viel an Inhalt, kulturellem Kontext oder Wortwitz verloren ginge.

⁷⁶² James, 1989, Schutzumschlag.

Im Laufe meiner Diplomarbeit gewann ich den Eindruck, dass das „typisch Englische“ sich weder auf die Herkunft noch Nationalität des Autorenpaars bezieht, sondern vielmehr auf die von ihnen geschaffene neuartige Kunstform: Gilbert und Sullivan etablierten das Genre der English comic opera, für die der Impresario Richard D'Oyly Carte sogar ein eigenes Theatergebäude, das Savoy Theatre, errichten ließ. Ihre Fassung der komischen Oper wurde in englischer Sprache geschrieben, hatte typische englische Inhalte und Sujets vorzuweisen und wurde speziell für das englischsprachige Publikum konzipiert und aufgeführt. Weiters setzten Gilbert, Sullivan und D'Oyly Carte mit ihren Savoy Operas noch heute erkennbare Standards, was die Qualität der Ausstattung, der Bühnentechnik, der dramatischen Darstellung, der Proben- und Regiearbeit und der Stücke an sich betraf. Leslie Baily fasste 1956 das Bemerkenswerte an Gilbert & Sullivan und der künstlerischen Zusammenarbeit wie folgt zusammen:

It was a revolution in the art of the Theatre, it infused a new quality of Humour now known the world over as „Gilbertian“, and it raised Popular Music to a new status. The effect of Britain's leading serious musician, Arthur Sullivan, conducting in the orchestra pit at the Opéra Comique was just as revolutionary as the barbs which Mr Gilbert hurled at Victorian Society. This revolution is not usually credited to the greatness of these men, because its consequences have become the ordinary stuff of our daily lives. [...] The Gilbert-Sullivan-Cardé partnership invented a new kind of entertainment. Their sharpness of wit, their musicianship, their sense of satire, their high production standards, set the pace for the Jerome Kerns and Edward Germans, the Cowards and Cochrans and Hammersteins, their followers in this modern age.⁷⁶³

Das „typisch Englische“ bezieht sich aber auch auf die gewählten Inhalte, Sujets oder Themen. So werden beispielsweise britische Institutionen (Marine, Parlament, Polizeiwesen etc.) sowie zeitgenössische Einrichtungen (Clubs, Geschäfte, Universitäten für Frauen etc.) und bekannte Persönlichkeiten (Künstler, Minister, Parlamentsabgeordnete, Richter etc.) des öffentlichen Lebens karikiert und satirisch dargestellt. Obwohl sie also inhaltlich, thematisch und personenbezogen ihrem kulturellem Umfeld stark verhaftet sind, lässt sich gleichzeitig die Musik, die Satire und der Witz allgemeingültig und universell rezipieren. In Folge dessen, konnten/können Gilbert und Sullivan nahezu überall auf der Welt erfolgreich aufgeführt und gespielt werden, sofern die Werke für den jeweiligen Kultur- und Sprachkreis entsprechend adaptiert bzw. übersetzt wurden/werden. Gayden Wren kommentierte ihre Erfolgsgeschichte bzw. den Erfolg einzelner Werke dahingehend, dass „from a career standpoint, of course, *H.M.S. Pinafore* 'made' Gilbert & Sullivan. *Trial by Jury* and *The Sorcerer* had made their creators the talk

763 Baily, 1956, S. XIII.

of London, but *H.M.S. Pinafore* made them the talk of England and, with its phenomenal American success, true international celebrities⁷⁶⁴.

Die zahlreichen Gastspiele und Tournées der touring companies halfen infolgedessen dabei, Gilbert und Sullivan und die Savoy Operas fest im kulturellen Bewusstsein der englischsprachigen Welt zu verankern, was die zahlreichen Anspielungen und Referenzen in der englisch/amerikanischen Literatur, dem Film und den TV-Serien erklärt. So setzte ihnen z.B. der Schriftsteller Tennessee Williams in *The Glass Menagerie*⁷⁶⁵ 1956 via Anspielung ein literarisches Denkmal, sowie Helene Hanff in *The Duchess of Bloomsbury Street*⁷⁶⁶ 1973 und Lilian Jackson Braun in *The Cat Who Ate Danish Modern*⁷⁶⁷ 1967 bzw. *The Cat Who Went up the Creek* 2002. Auch P. G. Wodehouse und Isaak Asimov erwähnen des öfteren Gilbert & Sullivan in ihren Werken.⁷⁶⁸ Aus dem Bereich der Kriminalliteratur wären Gladys Mitchell's *Death at the Opera* 1934 oder Karen Sturgis' *Death of a Pooh-Bah. A Music Lover's Mystery* 2000 zu nennen, denn Gilbert und Sullivans *The Mikado* bildet den Hintergrund zu den Mordfällen. In Kathleen Karr's *Gilbert & Sullivan Set Me Free* 2003 sollen die *Pirates of Penzance* in einem Frauengefängnis aufgeführt werden. Das aktuellste teils fiktive teils historisch fundierte Werk ist Bernard Lockett's *Here's a State of Things*, das 2007 im Rahmen des Gilbert & Sullivan Festival in Buxton, GB, vorgestellt wurde.⁷⁶⁹

Leider gehen aufgrund mangelhafter Übersetzung bzw. Synchronisation viele Anspielungen verloren, da sie entweder gar nicht als solche erkannt werden oder als dramaturgisch unwichtig abgetan werden. Dadurch gehen aber vor allem viele Assoziationen und die soziokulturelle Bedeutung bzw. der Kontext verloren. Besonders auffällig erscheint mir dabei der theatralische Gegensatz, d.h. dass die heitere Musik der

764 Wren, 2001, S. 54.

765 vgl. Tennessee Williams: *The Glass Menagerie*, Teil 1, Szene 2. („His name was Jim. (She lifts the heavy annual from the claw-foot table.) Here he is in *The Pirates of Penzance* [...] The operetta the senior class put on“).

766 Hanff, Helene: *Die Herzogin der Bloomsbury Street. Eine Amerikanerin in London*, Hoffmann und Campe, Hamburg, 2003, S. 174. („William S. Gilbert wurde hier getauft“).

767 Braun, Lilian Jackson: *The Cat Who Ate Danish Modern* bzw. in der deutschen Übersetzung: *Die Katze, die in den Ohrensessel biss*, Bastei Lübbe, 1995, S. 177. („Wie heißt ihr Kater?“- „Koko“- „Ach nein! Wie bei Gilbert und Sullivan!“ Dann sang sie mit bemerkenswert guter Stimme: „Ja, sein Frauchen ist jetzt Yum-Yum! Yum-Yum! Deshalb sieh nicht scheel drein, Du mußt fidel sein, doch wenn Du Dich ärgerst, bleib stumm! Stumm, stumm!“)

768 vgl. dazu die zahlreichen und laufend aktualisierten Beiträge zu dem Thema „Cultural Influence of Gilbert and Sullivan“ in der englischsprachigen Online-Enzyklopädie Wikipedia, licensed under the GNU Free Documentation Licence, 2006: Online im WWW abrufbar unter URL: http://www.bookrags.com/wiki/Cultural_influence_of_Gilbert_and_Sullivan#cite_ref-20 [Zugriff: 15.08.2008].

769 Nähere und aktuelle Informationen finden sich auf der Homepage des Festivals. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.gs-festival.co.uk/> [Zugriff: 24.08.2008]

Savoy Operas oft den inhaltlichen und/oder musikalischen Hintergrund zu Kriminalfilmen oder Thrillern liefert, so z.B. *Foul Play*⁷⁷⁰ 1978 oder *The Talented Mr Ripley*⁷⁷¹ 1999. Darüber hinaus werden Gilbert & Sullivan oft in Filmen oder TV-Serien erwähnt, sprachlich zitiert oder gar gesungen, wie z.B. in *Don't Go Breaking My Heart* 1998⁷⁷², *Kate and Leopold*⁷⁷³ 2001, *The Good Shepard*⁷⁷⁴ 2006, *Criminal Minds: The Fisher King*⁷⁷⁵ 2006, *Magnum, P. I.: Let the Punishment Fit the Crime*⁷⁷⁶ 1984, *Law & Order. Criminal Intent: Chinoiserie*⁷⁷⁷ 2002 usw.

Derartige Anspielungen in aktuellen Buch-, Film- und TV-Produktionen lassen eine tief gehende Verbundenheit mit Gilbert & Sullivans Werken vermuten, die Leslie Baily dadurch erklärt, dass „in the nineteenth century these works were a Revolution, in the twentieth they have become an Institution; and not a fossilized relic or an artsy-folksy custom left over from Victorian times, but a warm, living part of British and American life“⁷⁷⁸.

Die Sprache ist ein weiterer Aspekt, den es zumindest ansatzweise zu analysieren galt: Gilberts Texte sind voller Reime und Wortspiele und viele seiner Zeilen wurden zu geflügelten Worten der heutigen Alltagssprache bzw. gingen in den englischen Sprachgebrauch ein. Obwohl sprachlich gesehen grundsätzlich alles übersetzt werden kann, muss bei einer Übersetzung auch der kulturelle Kontext, die Gebräuche sowie gesellschaftliche Wertvorstellungen miteinbezogen werden. Tony Obrist analysierte und verglich beispielsweise zwei Übersetzungen der *Gondoliers*, wo es im besonderen um das Wort „pudding“ ging und das im Englischen (pikanter Brei, Blutwurst oder Nachspeise) und Deutschen (Süßspeise) eine durchaus gegensätzliche Bedeutung haben kann bzw. verschiedene Assoziationen auslöst. Tony Obrist kommentierte den Einfall des Übersetzers Otto Maag, aus Pudding einfach „Schweizerkäs“ zu machen dahingehend, dass „realizing that his audience would not know what a plum pudding was like, Maag

770 *Foul Play*, USA 1978, Paramount Pictures, Regie: Colin Higgins, Länge: 116 Min. Im Film soll während einer *Mikado*-Vorstellung ein Attentat auf den Papst verübt werden.

771 *The Talented Mr Ripley*, USA 1999, Mirage Enterprises, Regie: Anthony Minghella, Länge: 139 Min.

772 *Don't Go Breaking My Heart*, UK 1999, Aviator Films, Regie: Willi Patterson, Länge: 95 Min.

773 *Kate & Leopold*, USA 2002, Konrad Pictures, Regie: James Mangold, Länge: 123 Min.

774 *The Good Shepard*, USA 2006, Universal Pictures, Regie: Robert de Niro, Länge: 167 Min.

775 *Criminal Minds*, Staffel 1, Episode 22: „*The Fisher King*“, USA 2006, CBS, Regie: Edward Allen Bernero.

776 *Magnum. P.I.*: Staffel 4, Episode 8: „*Let the Punishment Fit the Crime*“, USA 1984, CBS, Regie: Bernard L. Kowalski, Länge: 60 Min.

777 *Law & Order. Criminal Intent*, Staffel 2, Episode 27: „*Chinoiserie*“, USA 2002, NBC, Regie: David Platt, Länge: 60 Min.

778 Baily, 1956, S. 406.

ingeniously took a different culinary simile⁷⁷⁹. Dadurch bestätigt sich auch Rainer Noldens Feststellung, dass es „nur einen kongenialen Bearbeiter, einen gewitzten Übersetzer“⁷⁸⁰ braucht, um eine Textzeile oder gar ein ganzes Stück erfolgreich zu übersetzen und in einen anderen Kulturkreis zu verpflanzen.

Daraus lässt sich schließen, dass Eins-zu-Eins-Übersetzungen weder sprachlich noch inhaltlich möglich oder dem Werk dienlich sind. Obwohl Adaptionen und Übersetzungen zahlreiche übersetzungstechnische Gefahren bergen, ermöglichen sie gleichermaßen, den Text oder den Inhalt an eine neue Zeit, eine andere Sprache oder einen gänzlich anderen Kulturkreis anzupassen und mit aktuellen tagespolitischen Bezügen zu versehen. Darüber hinaus bieten Ausstattung, Kostüm und Darstellung weiteres Potential, entsprechende Zeitgenossen zu karikieren. Bei Adaptionen und Neuinszenierungen sollte der Regisseur daher immer auf das jeweilige Original von Gilbert und Sullivan zurückgreifen, um den ursprünglichen Intentionen des Autorenpaares nachzuspüren und diese unverfälscht wiedergeben zu können.

Besonders wichtig erschien mir, die Vor- und Nachteile einer Übersetzung abzuwägen: Gilberts flotter Rhythmus, das Versmaß und die Alliterationen in einigen der patter songs sind im Original zwar schwer zu artikulieren, aber nichtsdestoweniger aufs harmonischste mit der Musik verbunden. Daher pochten Gilbert und Sullivan auch bei ihren DarstellerInnen auf eine exakte Aussprache und Intonation, um noch im hintersten Winkel des Auditoriums verständlich zu sein. Eine Übersetzung (in welche Sprache auch immer) kann an diese kongeniale Einheit von Text und Ton kaum herankommen.

Audrey Williamson kommentierte die Qualität der Texte Gilberts in Bezug auf Sprache und Humor wie folgt:

Only the fact that Gilbert was a magnificent theatre craftsman and producer, with an outlook in many ways ahead of his time and a sense of humour which remains enjoyable to-day, has enabled the main lines of his original productions to be preserved without loss to the entertainment value of the operas.⁷⁸¹

Die Übersetzungsproblematik betrifft jedoch nicht nur den karikierten Inhalt oder die Sprache, sondern vor allem den Humor bei Gilbert und Sullivan. Humor ist seit je her ein wichtiger Bestandteil einer Gesellschaft und wird in Folge auch von einer bestimmten sozialen Gruppe geteilt. Die Savoy Operas sprechen dabei sowohl den einfachen

779 Obrist, 2007, S. 14-15.

780 Nolden, 1992, S. 22.

781 Williamson, 1982, S. 277.

Menschen im Parterre als auch den Intellektuellen in der Loge gleichermaßen an, je nachdem ob man mehr an Wortwitz, musikalischen Zitate oder topsy-turvy Situationen samt absurden Schlussfolgerungen Gefallen findet. Dabei wird die groteske Situation durch Pathos in der Musik verstärkt und gleichermaßen karikiert. Doch gerade der satirische Pointenstil, das „Charakteristikum, das den Rang der Stücke ausmacht“⁷⁸², erweist sich laut Carl Dahlhaus als Segen und Fluch gleichermaßen, denn so einzigartig Gilbert & Sullivans Witz und Humor ist, so unübersetzbar ist er dabei.

Letztendlich lässt sich die Übersetzungstechnische Lage und mögliche vermeintliche Unspielbarkeit auf „nicht-englischen“ Bühnen dahingehend rekapitulieren, dass 1) der typisch englische Humor dem Publikum ebenso zugemutet werden kann wie englisch/amerikanische Gesellschaftskomödien, Sitcoms, französische Boulevardkomödien oder die italienische Commedia dell'arte. 2) auch andere Werke, vorwiegend italienische und französische, oft diskussionslos auf deutschen Spielplänen erscheinen. 3) Übersetzungen nicht unbedingt nötig sind, da Englisch in Österreich als erste Fremdsprache gelehrt wird und weiters Untertitel eingespielt werden können, um der Handlung auch im Detail Folge leisten zu können. 4) immer im Hinblick auf das angepeilte Zielpublikum inszeniert werden sollte. Und 5) Adaptierungen samt aktuellen tagespolitischen Bezügen frischen Wind und Schwung in ein älteres Werk bringen (können).⁷⁸³ Daher lässt sich der Eindruck gewinnen, dass es äußerst lohnend wäre, einzelne Libretti und ihre jeweiligen (möglicherweise verschiedenen) Übersetzungen genauestens auf sprachwissenschaftlicher Basis zu untersuchen. Eine gewissenhafte Recherche bzw. Analyse nicht-englischer Spielpläne wäre ebenfalls von musik- und theaterwissenschaftlichem Interesse, um die heutige Bedeutung der Savoy Operas im nicht-englischen Sprachraum ermessen und deuten zu können.

Gilbert & Sullivans Einfluss und ihr Wert im englisch/amerikanischen Kultur- und Sprachraum lässt sich ebenso wenig leugnen wie ihre unangefochtene Popularität, denn immerhin stellte Dave Russell bereits 1987 fest:

In the long term, this enthusiastic adoption of Gilbert and Sullivan must rank as one of the most significant popular musical phenomena [...]. Their work has maintained its appeal quite remarkably, and is to this date a staple part of the musical culture of a broad social spectrum.⁷⁸⁴

782 Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 6, Athenaion u. a., Wiesbaden, 1980, S. 194ff. Zitiert in Saremba, 1993, S. 291.

783 vgl. Saremba, 2001, o. S.

784 Russell, 1987, S. 218.

Auch Christopher Hibbert gesteht Gilbert & Sullivan zu:

Their appeal is universal and timeless. Like all works of art, theirs belong both to their own time and to ours. As with the novels of Dickens, the only other products of the era with which they can be profitably compared, the Gilbert and Sullivan operas have survived the Victorian age because they transcended it.⁷⁸⁵

Um den Kreis im Hinblick auf Danny Kayes Zitat zu Beginn der hier vorliegenden Diplomarbeit zu schließen, kann ich mich Gayden Wren nur mehr anschließen, der die Quintessenz von Gilbert & Sullivans Erfolg wie folgt auf den Punkt brachte:

Unlike most works of George M. Cohan, Irving Berlin, the Gershwins, Jerome Kern, Noel Coward, Ivor Novello, Rodgers & Hart, Cole Porter, and the like, Gilbert & Sullivan opera survives essentially in its original form – as musical theater.⁷⁸⁶

785 Hibbert, 1976, S. 279.

786 Wren, 2001, S. 4.

9. Abstract

Die hier vorliegende Diplomarbeit befasst sich inhaltlich mit dem Leben, Werk und Wirken zweier bedeutender (Theater-) Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts: Gilbert & Sullivan. Sowohl der Librettist William S. Gilbert als auch der Komponist Arthur S. Sullivan waren auf ihren jeweiligen Gebieten bereits renommiert und erfolgreich, doch ohne den ambitionierten Impresario Richard D'Oyly Carte wäre es nie zu der künstlerisch wertvollen und lukrativen Zusammenarbeit und vor allem den vierzehn gemeinsam geschaffenen Savoy Operas gekommen. Die Savoy Operas gelten seitdem als die Vertreter der English comic opera, einem damals völlig neuartigem Genre, das in der englischen Landessprache geschrieben und mit universell rezipierbarer Musik versehen war. Ferner wurden typisch britische Institutionen und deren Repräsentanten sowie Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens karikiert und satirisch dargestellt.

Doch Gilbert und Sullivan sollten nicht nur auf der Bühne für frischen Wind sorgen; auch vor und hinter der Bühne wurde umgestaltet, erneuert oder reformiert. Das viktorianische Theater wurde dank Gilberts Streben nach absoluter Authentizität, bei aller Komik ernstem Darstellungstil und strengen moralischen Prinzipien respektabel und als seriöse Form der Unterhaltung gesellschaftlich anerkannt. Weiters waren sie für die Entwicklung eines Ensemblestils und einer bedeutenden Form der Proben- und Regiearbeit verantwortlich. D'Oyly Carte errichtete speziell für die Aufführung der Werke von Gilbert & Sullivan ein Theater, dessen Auditorium und Bühne als das erste vollständig mit elektrischem Licht illuminierte Gebäude Londons gilt.

Besonders beeindruckend ist allerdings ihr fortwährender Einfluss und ihre noch immer spürbare Bedeutung für das englisch/amerikanische Musiktheater und den englischen Sprachraum. So gingen viele Textzeilen in den heute gängigen englischen Sprachgebrauch ein bzw. wurden zu geflügelten Worten. Darüber hinaus manifestiert sich ihre Bekanntheit und Beliebtheit noch heute durch die Präsenz zahlreicher Anspielungen, Referenzen oder musikalisch/sprachlicher Zitate in der aktuellen Literatur, dem Film und den populären TV-Serien im englisch/amerikanischen Kultur- und Sprachraum.

Zu guter Letzt wird die Schwierigkeit bei der Übersetzung ihrer Werke in Bezug auf Sprache, Musik, Humor und karikierten Sujets untersucht und einige Empfehlungen für eine möglicherweise erfolgreiche Adaption gegeben.

10. Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- Bradley, Ian: The Complete Annotated Gilbert and Sullivan, Oxford University Press, Oxford/New York, 1996
- Gilbert, W. S.: The Savoy Operas. The Complete Text of all the Gilbert & Sullivan Operas 1875-1896, Wordsworth Reference Ltd., Ware, 1994
- Gilbert, William S.: Plays & Poems. Random House, New York, 1932
- Rowell, George: Plays by W. S. Gilbert, Cambridge University Press, Cambridge u. a., 1982
- Wells, Stanley (Hrsg.): Shakespeare's Burlesques. Fourth Phase: F. C. Burnand, W. S. Gilbert and others. 1860-1882, Diploma Press Limited, London, 1978

Sekundärliteratur/Gilbert und Sullivan:

- Ainger, Michael: Gilbert and Sullivan. A Dual Biography, Oxford University Press, New York, 2002
- Allen, Reginald: Gilbert & Sullivan in America. The Story of the First D'Oyly Carte Opera Company American Tour, Pierpont Morgan Library, New York, 1979
- Ayre, Leslie: The Gilbert and Sullivan Companion, W. H. Allen, London/New York, 1972
- Baily, Leslie: Gilbert and Sullivan and their world, Thames & Hudson Ltd., London, 1973
- Baily, Leslie: The Gilbert & Sullivan Book, 4. Aufl., Cassell & Company Ltd., London, 1956
- Bradley, Ian: Oh Joy! Oh Rapture! The Enduring Phenomenon of Gilbert and Sullivan, Oxford University Press, Oxford/New York, 2005
- Darlington, William Aubrey: The World of Gilbert and Sullivan. A Key to the Savoy Operas, Peter Nevill Limited, London/New York, 1952
- Dillard, Philip H.: Sir Arthur Sullivan. A Resource Book, The Scarecrow Press, Lanham, 1996
- Eden, David: Gilbert & Sullivan. The Creative Conflict, 2. Aufl., Associated University Presses, Cranbury, 1989
- Finch, Michael: Gilbert and Sullivan, George Weidenfeld & Nicolson Limited, London, 1993
- Fischler, Alan: Modified Rapture. Comedy in W. S. Gilbert's Savoy Operas, University Press of Virginia, Charlottesville/London, 1991
- Hibbert, Christopher: Gilbert & Sullivan and Their Victorian World, American Heritage Publishing Co., New York, 1976

- Hyman, Alan: Sullivan and his Satellites. A Survey of English Operettas 1860 – 1914, Chappell & Company Ltd., London, 1978
- Jacobs, Arthur: Arthur Sullivan. A Victorian Musician, 2. Aufl., Scolar Press, Aldershot, 1992
- Jacobs, Arthur: Gilbert and Sullivan, Max Parrish & Co Limited, London, 1951
- James, Alan: The Illustrated Lives of the Great Composers. Gilbert & Sullivan, Omnibus Press, London, 1989
- Moore, Frank Ledlie: Handbook of Gilbert and Sullivan, Schocken Books, New York, 1975
- Orel, Harold: Gilbert and Sullivan. Interviews and Recollections, Macmillan Press Ltd., Houndmills/London, 1994
- Pearson, Hesketh: Gilbert & Sullivan. A Biography, 2. Aufl., Penguin Book, Harmondsworth, 1950
- Saremba, Meinhard: Arthur Sullivan. Ein Komponistenleben im viktorianischen England, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, 1993
- Saremba, Meinhard: Gilbert & Sullivan als komische Oper statt Operette. Plädoyer für eine Neubewertung, in: Schmid-Reiter, Isolde (Hrsg.): Operette. Die unerhörte Kunst, Salzburg, 2001. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.sullivan-forschung.de/meinhard/wienas.htm> [Zugriff: 24.04.2008]
- Stedman, Jane W.: W. S. Gilbert. A Classic Victorian and his Theatre, Oxford University Press, Oxford/New York, 1996
- Stedman, Jane W.: W. S. Gilbert's Theatrical Criticism, The Society for Theatre Research, London, 2000
- Williamson, Audrey: Gilbert & Sullivan Opera. An Assessment, 2. Aufl., Marion Boyars, London, 1982
- Wilson, Robin/Lloyd, Frederic: Gilbert & Sullivan. The D'Oyly Carte Years, George Weidenfeld & Nicolson Limited, London, 1984
- Wren, Gayden: A Most Ingenious Paradox. The Art of Gilbert & Sullivan, Oxford University Press, New York, 2001
- Wymer, Norman: Gilbert and Sullivan, Methuen, London, & Co. 1962
- Young, Percy M.: Sir Arthur Sullivan, J. M. Dent & Sons Ltd., London, 1971

Sekundärliteratur/Allgemeines:

- Bachler, Klaus: Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater, Holzhausen, Wien, 1998
- Booth, Michael R.: Theatre in the Victorian Age, Cambridge University Press, Cambridge, 1991
- Booth, Michael: Prefaces to English Nineteenth-Century Theatre, Manchester University Press, Manchester, o. J.

- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, Metzler, Stuttgart, 1999
- Braun, Lilian Jackson: The Cat Who Ate Danish Modern bzw. in der deutschen Übersetzung: Die Katze, die in den Ohrensessel biss, Bastei Lübbe, 1995
- Craik, T. W. (Hrsg.): The Revels History of Drama in English. 1750 – 1880, Vol. VI, Routledge, London/New York, 1996
- Craik, T. W. (Hrsg.): The Revels History of Drama in English. 1880 to the Present Day, Vol. VII, Routledge, London/News York, 1996
- Csáky, Moritz: Ideologie der Operette und die Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität, Böhlau, Wien u. a., 1996
- Dietrich, Richard Farr: British Drama. 1890 to 1950. A Critical History, Twayne Publishers, Boston, 1989
- Donahue, Joseph: The Cambridge History of British Theatre. 1660 to 1895, Cambridge University Press, Cambridge, 2004
- Finkel, Alicia: Romantic Stages. Set & Costume Design in Victorian England, McFarland & Company, London, 1996
- Freese, Peter: British Humour. A Bestiary of Mad Dogs, Parrots and Jaberwocks, 1. Aufl. Langenscheidt-Longman, München, 1999
- Gänzl, Kurt: The Blackwell Guide to the Musical Theatre on Record, Basil Blackwell Ltd, Oxford, 1990
- Gelfert, Hans-Dieter: Kleine Kulturgeschichte Großbritanniens. Von Stonehenge bis zum Millennium Dome, C. H. Beck Verlag, München, 1999
- Gelfert, Hans-Dieter: Madam I'm Adam. Eine Kulturgeschichte des englischen Humors, C. H. Beck Verlag, München, 2007
- Gelfert, Hans-Dieter: Typisch englisch. Wie die Briten wurden, was sie sind, 5. Aufl., C. H. Beck Verlag, München, 2005
- Gier, Albert: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung, Insel Taschenbuch, Frankfurt am Main, 2000
- Grun, Bernard: Aller Spaß dieser Welt, Albert Langen/Georg Müller Verlag, München/Wien, 1966
- Hanff, Helene: Die Herzogin der Bloomsbury Street. Eine Amerikanerin in London, Hoffmann und Campe, Hamburg, 2003
- Jones, John Bush: Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre, University Press of New England, Hanover and London, 2003

- Kaye, Danny: Salut an Gilbert und Sullivan in einer TV-Show, undatiert. Zitiert in Bradley, 2005, S. 3 bzw. o. V: Gilbert and Sullivan and Danny Kaye, in: *Precious Nonsense*, the Newsletter of the Midwestern Gilbert & Sullivan Society, Issue 11 / Mai 1987. Online im WWW abrufbar unter URL:http://math.boisestate.edu/GaS/newsletters/precious_nonsense/danny_kaye [Zugriff: 13.08.2008]
- Killham, John: *Tennyson And The Princess. Reflections Of An Age*, London, Athlone Press, 1958
- Klotz, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*, 4. Aufl., Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2007
- Klotz, Volker: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Piper, München, 1997
- Kosok, Heinz: *Das englische Drama im 18. und 19. Jahrhundert. Interpretationen*, Schmidt, Berlin, 1976
- Powell, Kerry: *Women and Victorian Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997
- Reiss, Katharina: *Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Wiener Vorlesungen*, 2. Aufl., WUV-Univ.-Verl., Wien, 2000
- Russell, Dave: *Popular Music in England, 1840-1914. A Social History (Music and Society)*, Manchester University Press, Manchester, 1987
- Shepherd, Simon/Womack, Peter: *English Drama. A Cultural History*, Blackwell Publishers, Oxford, 1996
- Tennessee Williams: *The Glass Menagerie*
- Tolar, Günter: *So ein Theater! Die Geschichte des Theaters an der Wien*, Ueberreuter, Wien, 1991
- Traubner, Richard: *Operetta. A Theatrical History*, Oxford University Press, Oxford/New York, 1983
- Wagner, Heinz: *Das große Operettenbuch. 120 Komponisten und 430 Werke*, Parthas, Berlin, 1997
- Zelton, Heinrich/Wolff, Eduard: *Operette und Musical. Der neue Führer*, Seehamer Verlag, Weyarn, 1995
- Zijderveld, Anton C.: *Humor und Gesellschaft. Eine Soziologie des Humors und des Lachens*, Styria, Graz u. a., 1976

Nachschlagewerke und Lexika:

- Online-Version der Encyclopaedia Britannica: <http://www.britannica.com> [Zugriff: 23.08.2008]
- *English Literature in Context*, hrsg. von Paul Poplawski, Cambridge University Press, Cambridge u. a., 2008

- Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett, hrsg. von Carl Dahlhaus, Piper, München, 1997
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians, hrsg. von Stanley Sadie, Macmillan, London u. a., 2001
- The New Grove Dictionary of Opera, hrsg. von Stanley Sadie, Macmillan, London, 1992
- The Oxford Companion to English Literature, hrsg. von Margaret Drabble, 5. Aufl., Oxford University Press, Oxford, 1985
- The Oxford Dictionary of English Etymology, hrsg. von Charles T. Onions, Oxford University Press, Oxford, 1995
- The Oxford English Dictionary, hrsg. von J. A. Simpson, 2. Aufl., Clarendon Press, Oxford, 1991

Unselbständige Literatur: Online-Beiträge, Programmhefte und Zeitschriften:

- Allingham, Philip V.: Theatres in Victorian London, o. S. Online-Beitrag für *The Victorian Web* vom 09. Mai 2007. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.victorianweb.org/mt/theaters/pva234.html> [Zugriff: 30.08.2007]
- Annis, Elisa: Musical Maestros, in: *bmi Voyager. Inflight Magazine British Midlands Airways* (August 2007), o. S. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.bmivoyager.com/2007/07/23/musical-maestros/> [Zugriff: 03.09.2007]
- Atkins, Lucy: Beyond Atkins, in: *Red. For the Best things in Life*, Jänner 2004, S. 70-71
- Bruegge, Andrew Vorder: W. S. Gilbert: Antiquarian Authenticity and Artistic Autocracy, Vorlesung am Department of Theatre and Dance, Winthrop University, delivered at the Victorian Interdisciplinary Studies Association of the Western United States Boise, ID, 2002, o. S. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://faculty.winthrop.edu/vorderbruegg/winthropweb/vitaindex/gilbert.html> [Zugriff: 13.05.2008]
- Cannon, John: American Trade Cards and the Gilbert and Sullivan Operas, in: *Gilbert & Sullivan News*, hrsg. von The Gilbert and Sullivan Society, London, Vol. IV, Nr. 2/Summer 2007, S. 10-13
- Crowther, Andrew: The Life of W. S. Gilbert, Online-Beitrag des Gilbert und Sullivan Archives (Jänner 1997), o. S. Online im WWW abrufbar unter URL: http://diamond.boisestate.edu/gas/html/gilbert_1.html [Zugriff: 24.08.2008]
- D'Cruze, Shani: Dainty Little Fairies. Women, Gender and the Savoy Operas, in: *Women's History Review*, Vol. 9, Number 2/2000, Triangle Journals Ltd., S. 345-367
- Davies, T. C: The Savoy Chorus, in: *Theatre Notebook*, Nr. 44/1990, S. 26-38
- Fink, Robert: Rhythm and Text Setting in The Mikado, in: *19th Century Music*, Vol. XIV, Nr. 1, Summer 1990, Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.sullivan-forschung.de/fink.htm#sdfootnote4sym> [Zugriff: 24.08.2008]

- Gargerle, Christian, Grand Hotels, in: *Geo Special. Die Welt erleben*. London, Nr. 1/Februar 1998, S. 93-96
- Heilpern, John: Looking for Peacocks in the Magic of Farce, in: *The New York Observer* (09.05.2004), o. S. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.observer.com/node/49192> [Zugriff: 20.05.2007]
- Jones, Brian (Hrsg.): *W. S. Gilbert Society Journal*, Vol. 2, Iss. 19, W. S. Gilbert Society, London, Summer 2006
- Leigh, Mike: True Anarchists, in: *The Guardian*, vom 4. November 2006, o. S. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.guardian.co.uk/music/2006/nov/04/classicalmusicandopera.mikeleigh> [Zugriff: 10.08.2008]
- Nolden, Rainer: Satirische Kapriolen. Das Autorenpaar Gilbert & Sullivan, in: *Fono Forum*, Euskirchen, Nr. 07/1992, S. 18-22
- o. V.: Gilbert and Sullivan and Danny Kaye, in: *Precious Nonsense*, the Newsletter of the Midwestern Gilbert & Sullivan Society, Issue 11/Mai 1987, o. S. Online im WWW abrufbar unter URL: http://math.boisestate.edu/GaS/newsletters/precious_nonsense/danny_kayea [Zugriff: 13.08.2008]
- o. V.: „A Contemporary Account of These Events as Published in 'The Theatre' on September 1st, 1879“ mit dem Titel „The Fracas at the Opera Comique. By an Eye Witness“, o. S. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.dgillan.screaming.net/stage/th-frames.html?http://www.dgillan.screaming.net/stage/th-opcom.html> [Zugriff: 09.08.2008]
- o. V.: Online Bibliographie zu Gilbert und Sullivan. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.spotlightongames.com/quote/g-s.html#links> [Zugriff: 10.10.2008]
- Obrist, Tony: The Sad Tale of a Translation, in: *Gilbert & Sullivan News*, hrsg. von The Gilbert and Sullivan Society, London, Vol. IV, Nr. 1/Spring 2007, S. 14-15.
- Opera House Programme (Hrsg.): *H.M.S. Pinafore*, 14th International Gilbert & Sullivan Festival, Buxton Opera House, Buxton, 8. August 2007
- Opera House Programme (Hrsg.): *Iolanthe*, 14th International Gilbert & Sullivan Festival, Buxton Opera House, Buxton, 18. August 2007
- Opera House Programme (Hrsg.): *Patience*, 14th International Gilbert & Sullivan Festival, Buxton Opera House, Buxton, 14. August 2007
- Opera House Programme (Hrsg.): *Princess Ida*, 14th International Gilbert & Sullivan Festival, Buxton Opera House, Buxton, 9. August 2007
- Opera House Programme (Hrsg.): *Ruddigore*, 14th International Gilbert & Sullivan Festival, Buxton Opera House, Buxton, 15. August 2007
- Opera House Programme (Hrsg.): *The Gondoliers*, 14th International Gilbert & Sullivan Festival, Buxton Opera House, Buxton, 12. August 2007

- Opera House Programme (Hrsg.): *The Mikado*, 14th International Gilbert & Sullivan Festival, Buxton Opera House, Buxton, 10. August 2007
- Opera House Programme (Hrsg.): *The Yeomen of the Guard*, 14th International Gilbert & Sullivan Festival, Buxton Opera House, Buxton, 13. August 2007
- Perry, Helga J.: Savoy Opera Reviews, o. S. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://savoyoperas.org.uk/home.htm> [Zugriff: 01.10.2008]
- Programmheft der Volksoper Wien (Hrsg.): *Die Piraten von Penzance* oder *Der Sklave der Pflicht* von Arthur Sullivan, Österreichischer Bundestheaterverband, Wien, Saison 2001/2002
- Programmheft der Volksoper Wien (Hrsg.): G&S. Gilbert and Sullivan. Eine Revue von Lida Winiewicz und Helmut Baumann unter Verwendung der musikalischen-literarischen Hinterlassenschaft von Sir Arthur Sullivan und Sir William Gilbert, Österreichischer Bundestheaterverband, Wien, Saison 1983
- Programmheft des Volkstheater Wien (Hrsg.): *Der Mikado* oder *ein Tag in Titipu*, Volkstheater Ges.m.b.H., Wien, Saison 2007/2008/ Heft 38
- Rosen, Zvi S.: The Twilight of the Opera Pirates. A Prehistory of the Right of Public Performance for Musical Compositions. In: *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, Vol. 24, 2007. o. S. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://ssrn.com/abstract=963540> [Zugriff: 23.07.2008]
- Seckerson, Edward: A Mikado that Would Be Missed, in: *The Independent* (07.04.2004), o. S. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/the-mikado-coliseum-london-559105.html> [Zugriff: 20.08.2008]
- Tarnow, Volker: Nationale Schulen. Pomp and Innocence, in: *Fono Forum*, Euskirchen, Nr. 07/2005, S. 28-31

Zeitungskritiken zu The Pirates of Penzance:

- Kramer, Gerhard: Schiffbruch am Währinger Gürtel, in: *Die Presse*, 6. Mai 2002, S. 21
- o. V.: Hallo Operette, in: *Amadeus*, Mai 2002, S.14
- Roschitz, Karlheinz: Dame Gwyneth, Piratin des Herzens!, in: *Kronen Zeitung*, 6. Mai 2002, S. 23
- Vujica, Peter: Operettungslos verloren, in: *Der Standard*, 6. Mai 2002, S. 21
- Weber, Derek: Des Nonsens nette Meute, in: *Salzburger Nachrichten*, 6. Mai 2002, S. 13

Zeitungskritiken zu *The Mikado*:

- Autolycus: review on *The Mikado* in Financial Times, in: *Theatre Record*.
The continuing chronicle of the British stage, Issue 13/2002, s. 859
- Billington, Michael: review on *The Mikado* in Guardian, in: *Theatre Record*.
The continuing chronicle of the British stage, Issue 13/2002, s. 858
- Gillard, David: review on *The Mikado* in Daily Mail, in: *Theatre Record*.
The continuing chronicle of the British stage, Issue 13/2002, s. 859
- Hunt, Brian: review on *The Mikado* in Evening Standard, in: *Theatre Record*.
The continuing chronicle of the British stage, Issue 13/2002, s. 859
- Krenstetter, Florian: Wie geht's da zu in Titipu...?, in: *Kronen Zeitung*,
13. November 2003
- Krobath, Peter: Lachen ist ein harter Job, Interview in:
Skip – Sonderausgabe zur Viennale 2000, Oktober 2000
- Krobath, Peter: Topsy-Turvy, in: *Skip*, Dezember – Jänner 1999/2000, S. 112f
- Spencer, Charles: review on *The Mikado* in Daily Telegraph, in: *Theatre Record*.
The continuing chronicle of the British stage, Issue 13/2002, s. 858

Zeitungskritiken zu *The Gondoliers*:

- Billington, Michael: review on *The Gondoliers* in Guardian, in: *Theatre Record*.
The continuing chronicle of the British stage, Issue 9/2003, s. 584
- Coveney, Michael: review on *The Gondoliers* in Daily Mail, in: *Theatre Record*.
The continuing chronicle of the British stage, Issue 9/2003, s. 585
- Gross, John: review on *The Gondoliers* in Sunday Telegraph, in: *Theatre Record*.
The continuing chronicle of the British stage, Issue 9/2003, s. 584-585
- Hewison, Robert: review on *The Gondoliers* in Sunday Times, in: *Theatre Record*.
The continuing chronicle of the British stage, Issue 9/2003, s. 582-583
- Kingston, Jeremy: review on *The Gondoliers* in The Times, in: *Theatre Record*.
The continuing chronicle of the British stage, Issue 9/2003, s. 583
- Mountford, Fiona: review on *The Gondoliers* in Evening Standard, in: *Theatre Record*.
The continuing chronicle of the British stage, Issue 9/2003, s. 586
- Shuttleworth, Ian: review on *The Gondoliers* in Financial Times, in: *Theatre Record*.
The continuing chronicle of the British stage, Issue 9/2003, s. 583
- Spencer, Charles: review on *The Gondoliers* in Daily Telegraph, in: *Theatre Record*.
The continuing chronicle of the British stage, Issue 9/2003, s. 584

Zeitungskritiken zu *H.M.S Pinafore*:

- Brown, Geoff: review on *H.M.S Pinafore* in The Times, in: Theatre Record. The continuing chronicle of the British stage, Issue 25-26/2002, s. 1738
- Fingleton, David: review on *H.M.S Pinafore* in Sunday Express, in: Theatre Record. The continuing chronicle of the British stage, Issue 25-26/2002, s. 1739
- Gross, John: review on *H.M.S Pinafore* in Sunday Telegraph, in: Theatre Record. The continuing chronicle of the British stage, Issue 25-26/2002, s. 1739
- Spencer, Charles: review on *H.M.S Pinafore* in Daily Telegraph, in: Theatre Record. The continuing chronicle of the British stage, Issue 25-26/2002, s. 1738-1739
- Valence, Tom: review on *H.M.S Pinafore* in What's On, in: Theatre Record. The continuing chronicle of the British stage, Issue 25-26/2002, s. 1739

AV-Medien:

- *A Salaried Wit. Grossmith, Gilbert and Sullivan*, Regie Tony Britten, UK 2006, Capriol Films
- Adams, Donald/Round, Thomas: *The Story of Gilbert & Sullivan. A Musical Documentary*, issued by arrangement with Thomas M. Heric (1972). Audio-CD. Grand Prix Records
- *CSI: Crime Scene Investigation*, Staffel 4, Episode 13: „Suckers“, USA 2004, CBS Worldwide, Regie: Danny Cannon, Länge: 60 Min. (inkl. Werbung)
- *Criminal Minds*, Staffel 1, Episode 22: „The Fisher King“, USA 2006, CBS, Regie: Edward Allen Bernero
- *Don't Go Breaking My Heart*, UK 1999, Aviator Films, Regie: Willi Patterson, Länge: 95 Min
- *Foul Play*, USA 1978, Paramount Pictures, Regie: Colin Higgins, Länge: 116 Min.
- Gilbert & Sullivan: *Cox and Box/Trial by Jury*. BBC national Orchestra of Wales conducted by Richard Hickox (2005). Audio-CD. Chandos Records
- Gilbert & Sullivan: *Iolanthe*, Glyndebourne Festival Chorus and Pro Arte Orchestra conducted by Malcolm Sargent (1959). Audio-CD. Emi Records
- Gilbert & Sullivan: *Patience* (1951). Radio Stephansdom (FM 107,3 MHz). 09.08.2005. Opernabend
- Gilbert & Sullivan: *Patience/Princess Ida*, D'Oyly Carte Opera Chorus and the Symphony Orchestra conducted by Sir Malcolm Sargent (1930/1932). Audio-CD
- Gilbert & Sullivan: *Princess Ida* (1954). Radio Stephansdom (FM 107,3 MHz) 08.08.2006. Opernabend
- Gilbert & Sullivan: *Ruddygore*, New Sadler's Wells Opera Chorus and Orchestra conducted by Simon Phipps (1987). Audio-CD. MCA Records
- Gilbert & Sullivan: *The Gondoliers* (1957). Radio Stephansdom (FM 107,3 MHz). 24.07.2008. Opernabend

- Gilbert & Sullivan: *The Grand Duke*, D'Oyly Carte Opera Company and the Royal Philharmonic Orchestra conducted by Royston Nash (1975). Audio-CD. Decca Music.
- Gilbert & Sullivan: *The Mikado* (1956). Radio Stephansdom (FM 107,3 MHz). 21.08.2008. Opernabend.
- Gilbert & Sullivan: *The Mikado*, D'Oyly Carte Opera Company with the Royal Philharmonic Orchestra conducted by Royston Nash (1973). Audio-CD. Decca Music.
- Gilbert & Sullivan: *The Mikado*, Glyndebourne Festival Chorus and Pro Arte Orchestra conducted by Sir Malcolm Sargent (1957). Audio-CD. Emi Records
- Gilbert & Sullivan: *The Pirates of Penzance*, Welsh National Opera conducted by Sir Charles Mackerras (1993). Audio-CD. Telarc Digital
- Gilbert & Sullivan: *The Sorcerer* (1953). Radio Stephansdom (FM 107,3 MHz). 29.08.2006. Opernabend
- Gilbert & Sullivan: *The Yeomen of the Guard* (1995). Radio Stephansdom (FM 107,3 MHz). 28.10.2006. Opernabend
- *H.M.S. Pinafore*, Regie Rodney Greenburg, UK 1982, Universal Pictures
- *Kate & Leopold*, USA 2002, Konrad Pictures, Regie: James Mangold, Länge: 123 Min.
- *Law & Order. Criminal Intent*, Staffel 2, Episode 27: „Chinoiserie“, USA 2002, NBC, Regie: David Platt, Länge: 60 Min
- *Mad About You*, Staffel 6, Episode 5: „Moody Blues“, USA 1997, NBC, Regie: Gordon Hunt, Länge: 23 Min. Louis Zorich spielt den Major General
- *Magnum. P.I.*: Staffel 4, Episode 8: „Let the Punishment Fit the Crime“, USA 1984, CBS, Regie: Bernard L. Kowalski, Länge: 60 Min
- N.N.: *Zwei Clips mit Text*. Online im WWW abrufbar unter URL: <http://www.privatehand.com/flash/elements.html> bzw. <http://www.youtube.com/watch?v=DYW50F42ss8> [Zugriff: 27.08.2008]
- *The Good Shepard*, USA 2006, Universal Pictures, Regie: Robert de Niro, Länge: 167 Min
- *The Mikado*, Regie Rodney Greenburg, UK 1982, Universal Pictures
- *The Pirates of Penzance*, Regie Rodney Greenburg, UK 1982, Universal Pictures
- *The Producers*, USA 2005, Universal Pictures, Regie: Susan Stroman, Länge: 134 Min. Nathan Lane singt die betreffende Zeile aus dem Mikado in dem Lied „Betrayed“, Lyrics von Mel Brooks
- *The Return of Gilbert and Sullivan*, Regie Irving Allen u. Sid Kuller, USA 1950, Lippert Pictures.
- *The Story of Gilbert and Sullivan*, Regie Sidney Gilliat, UK 1953, United Artists.
- *The Talented Mr Ripley*, USA 1999, Mirage Enterprises, Regie: Anthony Minghella, Länge: 139 Min.
- *Topsy-Turvy*, Regie Mike Leigh, UK 1999, Goldwyn Films.

11. Lebenslauf

Persönliche Angaben:

Name: Martina Lammel
Geboren im Oktober 1976
Geburtsort: Wien

Ausbildung:

1983 – 1987	Volksschule in Wien XII
1987 – 1995	Bundes- und Realgymnasium Wien XIII, Fichtnergasse 15, 1130 Wien
seit 1995	Studium der Theater, Film- und Medienwissenschaft bzw. der Anglistik und Amerikanistik an der Universität Wien
11/2006 – 09/2008	Fachausbildung für den Dienst in Öffentlichen Büchereien beim Büchereiverband Österreichs in Wien
09/2005 – 09/2006	Interuniversitärer Universitätslehrgang an der Österr. Nationalbibliothek Abschluss, Akad. geprüfte Bibliotheks- und Informationsexpertin
09/2003 – 01/2004	Universitätslehrgang Wien PR im Kunst- und Kulturbereich, Akad. geprüft
09/2002 – 06/2003	Universitätslehrgang Wien Moderner Buchverlag, Akad. Geprüft

Berufserfahrung:

seit 2005	Bibliothekarin bei den Büchereien Wien/Magistrat der Stadt Wien MA 13
05/1999 – 2007	Kunst- und Kulturvermittlung Österreichisches Theatermuseum/KHM
07/2006 – 08/2006	Katalogisierung und Beschlagwortung Universitätsbibliothek/Universität für angewandte Kunst Wien
06/2001 – 08/2001	Bibliothekarin Bridgnorth County Council Library/Shropshire GB
1997 – 2001	Tutorin am Institut für Theater, Film- und Medienwissenschaften/Universität Wien (Administration, Bestandsaufbau, Entlehnung und Kundenbetreuung in der Mediathek am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft)
01/1997 – 06/1998	Regieassistentin und Abendregie Komödie am Kai Wien