Sullivan-Journal

Sullivan-Journal Nr. 4 (Dezember 2010)

Die Wechselbeziehungen von Sullivans Werk und seiner Epoche sowie seine Leistungen und deren Würdigung sind in Deutschland bislang nur ansatzweise erforscht worden. Deshalb werfen wir in der neuen Ausgabe des *Sullivan-Journals* einen Blick auf den Beginn von Sullivans Laufbahn und deren Ausklang, indem wir uns mit seiner Freundschaft mit Charles Dickens und seinen Erfahrungen mit dem Musikfestival in Leeds befassen, insbesondere warum er dort die künstlerische Leitung abgeben musste. Zudem setzen wir uns aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit Sullivans populärster Oper, *The Mikado*, auseinander: Wie sehen Japaner das Werk und steht dieses Stück noch in Einklang mit Sullivans Anforderungen an die Oper?
Eine Übersicht über Sullivans Repertoire als Dirigent lenkt die Aufmerksamkeit auf Künstler und Werke, mit denen er sich intensiv auseinandergesetzt hat.

Inhalt

S. J. Adair Fitzgerald:	Sullivans Freundschaft mit Dickens	2
Musical World (1886):	Eine japanische Sicht auf *The Mikado*	4
Meinhard Saremba:	Warum vertonte Sullivan *The Mikado* und *The Rose of Persia*?	7
Anne Stanyon:	Das große Leeds-Komplott	27
Anhang	Sullivans Repertoire als Dirigent	43
	Sullivans London	48
	Standorte der wichtigsten Manuskripte	49

S. J. Adair Fitzgerald

Sullivans Freundschaft mit Dickens

[Erstveröffentlichung in *The Gilbert and Sullivan Journal* Nr. 2, Juli 1925.
Von S. J. Adair Fitzgerald erschien 1924 das Buch *The Story of the Savoy Opera*.]

Charles Dickens hatte stets eine mehr oder weniger starke Neigung zur Musik. Es gibt Hinweise von seiner Schwester Fanny, die mit ihm die Lieder einstudierte, die er Bartley, dem Bühnenmanager am Covent Garden Theatre, vorsingen sollte, als er versuchte, auch selbst auf der Bühne aufzutreten und gegebenfalls Unterhaltungsabende zu bieten wie Charles Mathews senior. Es war „jene fürchterliche Erkältung", die zum großen Glück für die ganze Welt, seine Bestrebungen im Keim erstickte, und anstatt ein mehr oder weniger mittelmäßiger Schauspieler zu werden, wurde er der aufmerksamste und menschlichste Romancier, den es je gab. Aber Dickens sang immer wieder gerne. Komische Lieder waren ganz nach seinem Geschmack, daran ist etwas Wahres, und er liebte es, seine Freunde mit seinen „stimmlichen Bemühungen" zu unterhalten.

Bei dem Konzert im Crystal Palace, das am 5. April 1862 stattfand, wurde zum ersten Mal Sullivans Bühnenmusik zu Shakespeares *The Tempest* (Der Sturm) gegeben. Diese erwies sich als kolossaler Triumph für den jungen Komponisten, und er wurde fast auf Anhieb berühmt. August Manns, der Dirigent, beschloss, die Aufführung am folgenden Samstag zu wiederholen. Zu diesem Anlass, so sagt man, gab es eine Rekordzahl an Zuschauern, und das ganze musikalische London schien nach Sydenham hinuntergegangen zu sein, um das Werk des neuen Komponisten zu hören.

Charles besuchte den Crystal Palace mit seinem Freund H. F. Chorley, dem Musikkritiker des *Athenaeum*. Nach der Aufführung ging er mit ihm zur Künstlergarderobe, wartete, bis Sullivan herauskam und dann, mit einem charakteristischen Handgriff, sagte Dickens: „Ich behaupte nicht, dass ich ein Musikkritiker bin, aber ich weiß, dass ich ein sehr bemerkenswertes Werk gehört habe." Dies wurde unterschiedlich wiedergegeben, aber ich zitiere aus Sullivans eigenem Bericht über dieses erste Treffen zwischen dem großen Romancier und dem aufstrebenden jungen Komponisten. Es war der Anfang einer engen Freundschaft zwischen zwei Männern, die erst durch den Tod getrennt wurden.

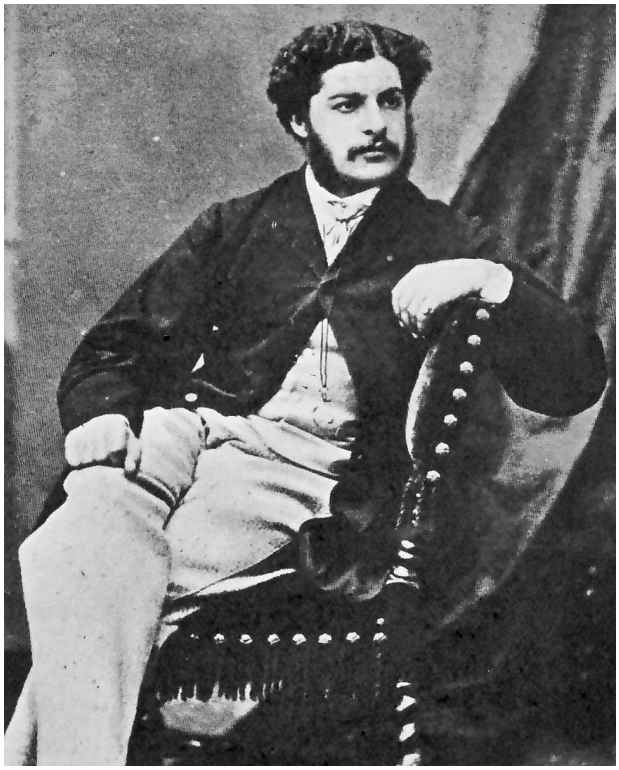
Dickens besaß offensichtlich eine weitaus größere Wertschätzung für Musik als allgemein angenommen. Seine Biografen sagen kaum etwas über diesen Aspekt seines Charakters und seine Hobbys – ich glaube, gute Musik war ein wirkliches Hobby von ihm – und ebenso wenig wird, so meine ich, seine Freundschaft mit Sullivan erwähnt, weder von Foster oder anderen Biografen. Sullivan selbst sagte: „Ich war viel mit Dickens (in Paris) unterwegs. Er eilte immer geschäftig hin und her und ich war oft bei ihm. Sein Französisch war nicht besonders gut. Es war eher das bei Engländern übliche Französisch, aber es gelang ihm, sich verständlich zu machen, und er sprach mit jedem. Natürlich war er viel älter als ich, aber ich habe nie jemanden getroffen, den ich mehr mochte. Es gab eine negative Qualität, die ich immer schätzte: Er hatte nicht im geringsten etwas Angeberisches an sich. Seine vielseitige Vitalität war ungeheuerlich,

aber sie war inspirierend und nicht penetrant. Er vermittelte immer den Eindruck, an allem ungemein interessiert zu sein, er hörte mit der liebenswürdigsten Aufmerksamkeit und Beflissenheit zu bei allem was man sagte, egal wie jung und unerfahren man war. Er war ein wunderbarer Begleiter, aber nie kann man sagen, dass er sich anderen aufdrängte. Tatsächlich war er das Beste, was man sich an guter Gesellschaft wünschen kann."

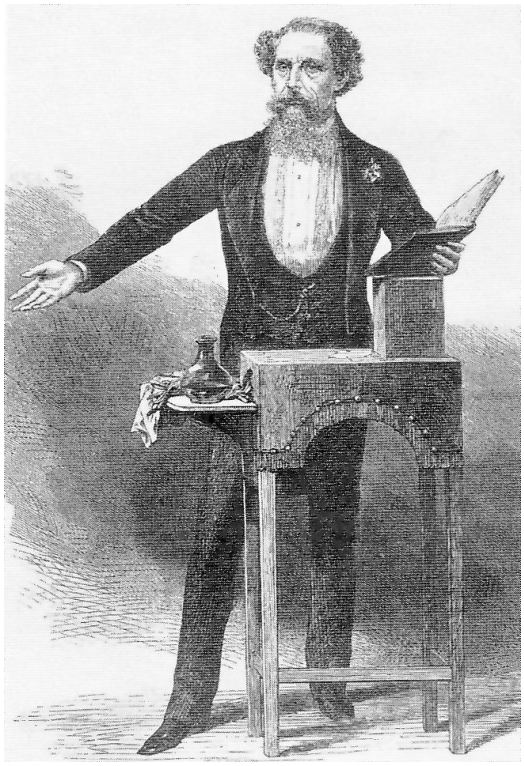
Die Wertschätzung von Sullivans Werk

Als Sullivan sich in Belfast mit *The Sapphire Necklace* erstmals an einer Oper versuchte, für die Chorley das Libretto verfasst hatte, schrieb er: „Gerade ist ein Brief gekommen, eine Gemeinschaftsproduktion von Miss Dickens und Mrs. Lehmann, um mir zu sagen, dass Dickens ganz hingerissen ist von dem Menuett-Thema, das in meiner Oper zu Anfang der Ouvertüre erklingt. Auf seinen Wunsch hin muss Mrs. Lehmann es ihm immer wieder vorspielen. Er denkt sogar, dass das alleine schon genügt, um der Oper zum Erfolg zu verhelfen."

Es ist offensichtlich, dass Sullivan von Dickens' Wertschätzung eine sehr hohe Meinung hatte. Danach ging Dickens nach Amerika und es gibt, soweit ich weiß, keinerlei Hinweise darauf, dass sich die beiden Männer jemals wieder getroffen hätten. Wenn *Dickens doch nur lange genug gelebt hätte, um noch* Opern von Gilbert und Sullivan zu hören!



Sullivan 1864



Charles Dickens

Eine japanische Sicht auf *Der Mikado*

[Aus *Musical World*, 18. September 1886]

Eine sehr neue und interessante Sicht auf den *Mikado* kommt von einem Japaner, der bei einer Aufführung des Stücks in Hamburg zugegen war und einen Brief an eine dortige Zeitung schreibt, den wir aus Freunds *Music and the Drama* übernehmen. Wie sich zeigen wird, nimmt unser japanischer Freund Gilbert und Sullivans skurrile Produktion ganz ernst, doch lässt man sich auf diese unterschiedliche Perspektive ein, so gibt es tatsächlich einiges in dem, was er hinsichtlich der Erfordernisse einer naturgetreuen Darstellung äußert oder wie wir sagen sollten, des Lokalkolorits, das in einer guten Farce genauso wenig fehlen sollte wie in einer guten Tragödie. Die Aussage, dass „in Japan ein Schauspiel immer eine Tatsache wiedergibt, und dass in meinem Land der Öffentlichkeit keine Unwahrheiten und nichts Unnatürliches präsentiert“ werden, würde bedeuten, wenn es wahr wäre, dass man in Tokio manche Dinge besser macht als in London oder Paris. In dem Schreiben heißt es folgendermaßen: „Mit diesem Brief nehme ich mir die Freiheit, meine Meinung über das Stück *Der Mikado* zu sagen. Ich beziehe mich insbesondere auf die Frage, ob das Stück und die Kostüme ihrer wahren Natur entsprechen und ob sie historische Tatsachen sind, oder nicht, denn ich glaube, dass es in Europa genügend Leute gibt, die Japan nicht nur nicht kennen, sondern von seinen Sitten und Gebräuchen noch weniger Kenntnis haben. Denn ich kann als Japaner versichern, dass das Stück viele und große Irrtümer beinhaltet, und sie all jenen aufzuzeigen, die an dieser Frage interessiert sind, ist das Ziel der folgenden Aussagen“.

„Ich bin der einzige Japaner hier in Hamburg, und, obwohl ich jetzt seit zwei Monaten in der Stadt bin, so wusste ich kaum, wie ich meine Zeit verbringen sollte, würde ich nicht das Theater lieben. Von daher war es für mich vor geraumer Zeit von größtem Interesse, viel zu lesen und zu hören von der Aufführung einer japanischen Oper, *Der Mikado*, die ich bis dahin in keinem der 48 Theater unserer Hauptstadt, Tokio, wo ich wohne, weder gesehen noch gehört hatte.

Am Premierenabend ging ich ins Theater, aber ich war sehr erstaunt und überrascht, denn das Stück ist nicht wirklich japanisch und einige der Kleidungsstücke haben oft eine komische Wirkung. Es ist normalerweise ein großer und wichtiger Aspekt, dass in Japan ein Schauspiel immer eine Tatsache wiedergibt, und dass in meinem Land der Öffentlichkeit keine Unwahrheiten und nichts Unnatürliches präsentiert werden. Vor der Aufführung wird jedes Stück der Polizeibehörde vorgelegt, die entscheidet, ob das Stück akzeptiert wird oder nicht. Aus diesem Grund ist es möglich, dass wir in Japan *Der Mikado* nie gesehen haben.

Nun zu meinen Eindrücken:

1. Es gibt in Japan weder ein Stück mit dem Titel *Mikado*, noch sind die Namen Nanki-Poo, Ko-Ko, Pooh-Bah etc. irgendwo in Japan zu finden. Sie ähneln eher dem Chinesischen.

2. Der Schnitt der Kostüme des Mikado und der anderen Herren ist nicht japanisch. Ein solcher Schnitt hat in unserem Land weder damals noch heute je existiert. Aber mir scheint, dass die Stickereien echt sind und in Japan gefertigt wurden, nur werden sie eher als Schlafzimmer- und Wanddekoration benutzt als für Kleidungsstücke. Für letzteren Zweck werden sie schöner und aus besserem Material gefertigt.

3. Die Kleider der Sklaven, die im zweiten Akt die alte Ehrendame Katisha zum Hof begleiten, sind genauer und wurden wahrscheinlich in Japan gefertigt. Aber die Sklaven selbst machten den fatalen Fehler, sich vor den Mikado zu stellen.

4. Genauso sind die Kleider der jungen Mädchen im Stile der alten japanischen Mode gefertigt und obwohl einige der Taillenbänder lediglich Imitationen sind, gibt es viele echte. Die Kostüme sind ausgesprochen schön und fast wie die von jungen japanischen Mädchen. Die Frisuren lassen jedoch einiges zu wünschen übrig, denn in Japan trägt man die Haarnadeln selten in Form eines Fächers arrangiert. Unter den jungen Mädchen fand ich einige, die ihre Kleider oder die Falten ihrer Kleider nicht richtig drapiert hatten. Anstatt die rechte goldbestickte Seite nach unten zu tragen, tragen sie sie oben. Dieser Irrtum wirkt auf einen gebürtigen Japaner komisch, eine baldige Änderung wäre ratsam. Von den Frisuren und den Taillenbändern abgesehen, haben die jungen Mädchen im Allgemeinen das Japanische sehr gut imitiert, und was am Wichtigsten ist, sie sehen sehr bezaubernd aus, aber sie lachen zu laut und beim Lachen öffnen sie ihren Mund zu weit.

5. Die frühere Bekleidung des Mikado (Kaiser von Japan) war sehr reichhaltig und erlesen, wohingegen er jetzt vollends die europäische Kleidung übernommen hat. Gleichwohl hat das jetzige Theaterkostüm des Mikado eine sehr komische Wirkung, denn es ähnelt dem erstgenannten kaum und erinnert einen eher an die Bekleidung eines schintoistischen Priesters (eine spezielle religiöse Gemeinschaft) als an die eines japanischen Kaisers.

6. Der Sohn des Mikado, Nanki-Poo, ist ganz wie ein Seemann angezogen bzw. er wirkt eher wie eine Person von sehr niedriger Geburt, wohingegen er in seiner Kleidung völlig seinem Vater ähneln sollte. Darüber hinaus könnte er nie ein Mädchen aus dem Volk heiraten, sondern er muss eine Nachfahrin von kaiserlichem Blut nehmen; denn das kaiserliche Blut ist bis heute mehr als 2.564 Jahre bewahrt worden.

7. Katisha, eine alte Ehrendame, die durch ihr weißes Haar ihr Alter in keiner Weise versteckt, trägt dennoch ein rotes, reich besticktes Kleid, das in Japan nur von jungen Mädchen im Alter von zwölf bis dreizehn Jahren getragen wird. Die Wirkung ist natürlich lächerlich. Sähen wir in Japan eine alte Dame auf diese Weise gekleidet, würden wir sie für verrückt halten und sie würde von den Straßenjungen verspottet werden.

8. In Europa ist es in der Oper anscheinend so, dass sich Damen und Herren oft umarmen, sogar in der Öffentlichkeit. Das erscheint mir sehr drollig, da diese Tradition bei uns in Japan nicht bekannt ist. Nanki-Poo, der Sohn des Mikado, ist indes eine Ausnahme von dieser Regel, nur küsst er meiner Meinung nach die jungen Mädchen zu viel.

9. Die aufgeführten Tänze sind nicht japanisch, sondern wahrscheinlich europäischen Ursprungs.

10. Das Lied, das im zweiten Akt bei der Ankunft des Mikado gesungen wird, ist keine Nationalhymne, sondern ein richtiges japanisches Lied, das zusammen mit der Musik, sehr gut gesungen ist. Diesem Lied mache ich mein aufrichtigstes und größtes Kompliment, und ich werde ihm immer mit demselben Vergnügen applaudieren. Aber ich möchte meine Leser daran erinnern, dass es kein ernsthaftes Lied ist, und oft von den Soldaten bei der großen Revolution in Japan von 1866 gesungen wurde, und dass die Polizei, sollte sie heute dieses Lied gesungen hören, jeden Japaner bestrafen würde, der es anstimmt.

11. Der erste und zweite Akt führen uns zum Eingang eines Gebäudes, das wie eine Kirche aussieht, aber da die agierenden Personen immer noch auf der Straße sind, können sie einander nicht kniend begrüßen, wie ich es hier gesehen habe. Eine solche Form der Begrüßung existiert in Japan überhaupt nicht, sondern eher in China, wo sie immer noch beim Empfang von Ehrenleuten genutzt wird.

12. Die Frisuren der männlichen Darsteller sehen komisch aus, denn sie erinnern einen an die der früheren niederen Klassen in Japan.

Gleichwohl, empfehle ich jedem, sich *Der Mikado* anzusehen, denn er ist ebenso komisch wie interessant. Alle Darsteller und Darstellerinnen sind sehr gut und spielen brillant. Soweit es mich betrifft, werde ich jeden Abend hingehen, um das Stück zu sehen und um das echte japanische Lied gesungen zu hören, („Mi-ya sau-mi-ya sau-o-moi-no-maeni-bouraboura-sourunowa-nan-daiva...“ etc.). In Japan könnte ich dieses Lied nur dann hören, wenn ich zu einem Haus ginge, das einen schlechten Ruf hat. Ich glaube, die Leute wären sehr erstaunt und die Zuhörer würden erröten, wenn sie eine wortgetreue Übersetzung des Liedes erhielten.

Mit freundlichen Grüßen

ein gebürtiger Japaner“

Hinter den Kulissen – *Der Mikado* 1886 in Hamburg

Meinhard Saremba

Warum vertonte Sullivan *The Mikado* und *The Rose of Persia*?

Anmerkungen zu Sullivans „exotischen" Opern

Anders als Mozart, der mit seiner Oper *Die Entführung aus dem Serail*, dem berühmten „Alla turca"-Schluss der A-Dur-Klaviersonate KV 331 und im Finale seines A-Dur-Violinkonzerts KV 219 auf die „Türkomanie" seiner Epoche eher gelegentlich reagierte, nahm sich Arthur Sullivan vom Beginn bis zum Ende seiner Laufbahn immer wieder exotischer Sujets an. Bereits für seine Hauptprüfung in Leipzig komponierte er die Ouvertüre *Das Rosenfest* (*The Feast of Roses*) nach der orientalischen Erzählung *Lalla Rookh* von Thomas Moore, welche leider verloren ging. Erhalten sind beispielsweise ein „Arabian Love Song", der Chor der Muslime in der Kantate *On Shore and Sea* sowie die Opern *The Mikado* (1885) auf ein Libretto von W. S. Gilbert (1836-1911) und *The Rose of Persia* (1899) mit dem Text von Basil Hood (1864-1917).

Sullivans letzte vollendete komische Oper *The Rose of Persia* (Die Rose Persien) entstand 1899 im gleichen Jahr, in dem die erste Lebensbeschreibung des Komponisten herauskam. Sullivan vertraute seinem Biografen Arthur Lawrence an, dass er ein kaum zu bezähmendes Faible für Reiseberichte habe und jede Reisebeschreibung lese, derer er habhaft werden kann. Zudem hatte er durch Reisen seine Kenntnisse über andere Kulturen – unter anderem Ägypten – vertieft, da er es sich als führender englischer Komponist des 19. Jahrhunderts finanziell leisten konnte, der damals noch nicht weit verbreiteten Leidenschaft zu frönen, fremde Länder vor Ort zu erkunden.

Doch schon bald nach Sullivans Ableben reduzierte sich die Wahrnehmung seines Werkes fast ausschließlich auf *The Mikado*[1] – ein Stück, das keineswegs charakteristisch ist für sein vielseitiges Œuvre und bei dessen Topsyturvy-Skurrilitäten sich viele fragen, warum er sich diesem Stoff überhaupt zuwandte.

The Mikado – Chaos statt Musik?

Nach dem frühen Tod von Richard D'Oyly Carte (1844-1901) wurde von den Erben seiner Opernkompagnie der Ansatz aufgegeben, englische Opern unterschiedlichster Couleur herauszubringen, und mit *The Rose of Persia* auch eine der erfolgreichsten Sullivan-Opern seiner letzten Jahre aus dem Repertoire ausgegrenzt. Das Angebot des Savoy Theatre reduzierte sich innerhalb weniger Jahre auf die Werke, die Sullivan auf die Textbücher seines Librettisten Gilbert komponiert hatte. Damit einhergehend fokussierte sich der Blick auf die szenische Um-

1 Zur Rezeption siehe M. Saremba: „In the Purgatory of Tradition: Arthur Sullivan and the English Musical Renaissance", in Brüstle, Christa / Heldt, Guido (Hrsg.): *Music as a Bridge – Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland*, Hildesheim 2005, S. 33 – 71; und M. Saremba: „Der Fall Sullivan – Anmerkungen zu einem europäischen Komponisten", in Ulrich Tadday (Hrsg.): *Arthur Sullivan*, edition text + kritik, Band 151, München 2011.

setzung und die Auseinandersetzung mit dem Text, wobei ein wesentlicher Bestandteil einer Oper, die Musik, ins Hintertreffen geriet. Gerade im Falle des *Mikado* führte dies zu erheblichen Beeinträchtigungen, die mit bunten Kostümen und Bühnenbildern kaschiert wurden. Die Diskrepanz zwischen Autor und Komponisten wurde ignoriert zugunsten einer harmonisierenden Darstellung der Beziehung. Dies führte dazu, dass den Reibungspunkten des kreativen Konflikts und den Brüchen, die sich auch innerhalb einzelner Werke finden, wenig Beachtung geschenkt wurde. Hatte sich Sullivan wirklich bedingungslos der puren Unterhaltung verschrieben?

Schon zu Lebzeiten Sullivans wurde angemahnt, dass er sich unter Wert verkaufe. Und somit ist alle Kritik am *Mikado* auch immer zu sehen in Anbetracht des allgemeinen Vorurteils, „ein Musiker, der in den Ritterstand erhoben wurde", könne „schwerlich Kaufhaus-Balladen schreiben", er dürfe „nicht wagen, sich mit etwas Geringerem als einem Anthem oder einem Madrigal die Hände schmutzig zu machen".[2]

Die Handlung verlaufe immer in unmittelbarer Nähe des Schaffotts, hieß es in einer zeitgenössischen Besprechung der am 14. März 1885 am Londoner Savoy Theatre uraufgeführten „Entirely New and Original Japanese Opera" *The Mikado*, und der Rezensent von *The Theatre* beanstandete zwei Wochen später nicht nur die „schauerliche Penetranz", mit der es in dem Stück um „Enthaupten, Bauchaufschlitzen und Eintauchen in kochendes Öl oder geschmolzenes Blei" gehe, sondern brachte ein grundsätzliches Dilemma auf den Punkt:

> Angeblich hatte Mr. Gilbert, den Musik- und Theaterkreisen zufolge, (...) sich dazu entschlossen, seinem Mitstreiter ein „Buch" zu liefern, das sich entlang natürlicher Begebenheiten entwickelt und verhältnismäßig frei ist von Ungereimtheiten, in denen wir bislang ständig geschwelgt hatten. Sullivans Genie wurde eine größere Gestaltungsvielfalt erlaubt, die bislang begrenzt war durch die Eiertänze, zu denen er wegen der Einschränkungen auf Grund der unnatürlichen Stoffe genötigt war. Ihm sollte gestattet werden, sich musikalisch der Leidenschaften und Abenteuer von realen menschlichen Wesen anzunehmen, anstatt der verschrobenen Launen drolliger Monster, jenen Kreationen, die Mr. Gilberts exzentrischer Phantasie entspringen (...)
>
> Die Uraufführung am 14. des Monats hat diese Illusion rasch vertrieben und damit auch die Hoffnung vieler Anwesender, dass sie das musikalische und dramatische Ergebnis eines völlig neuen Anfangs der Herren Gilbert & Sullivan erleben könnten.
>
> *The Mikado* erwies sich als Ausstattungsstück im alten Savoy-Stil – ein Stoff, in den vertrautes Material geschickt in adrette japanische Muster eingearbeitet worden war. Anachronismen, Überraschungen, Ungereimtheiten – schonungsloses Zurschaustellen menschlicher Schwächen und Fehltritte – selbst großen und sogar demütigen Dingen wird etwas Lächerliches abgewonnen – alle Motivationen, die unser Handeln bestimmen, werden auf die unerschöpflichen Ursprünge, Selbstsucht und Feigheit, zurückgeführt – eine seltsam gefühllose Frivolität zeigt sich in jeder einzel-

2 *Musical Review*, 1883, zitiert nach Christopher Hibbert: *Gilbert and Sullivan and Their Victorian World*, New York 1976, S. 167.

nen Schilderung eines Charakters, als ob der Autor vorhabe, das Publikum sanft darauf hinzuweisen, das jeder Einzelne seiner Akteure geistig mehr oder weniger verwirrt sei; dies sind die hervorstechenden Merkmale, die Mr. Gilberts letztes Opernlibretto mit seinen Vorgängern gemein hat.[3]

Was also hatte Arthur Sullivan dazu gebracht, 1885 *The Mikado* zu vertonen?

Erst kurz zuvor hatte er sich mit W. S. Gilbert über die dramaturgische Ausrichtung der Opern für das Savoy Theatre zerstritten. Nach Stücken wie *The Sorcerer* (1877) und *Princess Ida* (1884) verlangte der Komponist Stoffe „ohne die übernatürlichen und unwahrscheinlichen Elemente".[4] Bereits ein Jahr vor der *Mikado*-Uraufführung hatte er in einem Brief gefordert:

> Ich will, dass die Musik eine Möglichkeit bekommt, auf ihre Weise zu wirken – sie soll das emotionale Moment nicht nur der Worte, sondern der Situation verstärken.
>
> Ich würde gerne eine menschlich reizvolle und glaubwürdige Geschichte vertonen, bei der die humorvollen Worte in einer humorvollen (nicht ernsten) Situation erscheinen, und wenn die Situation zärtlich bzw. dramatisch ist, sollten die Worte ebenso sein. Das Ganze hätte dann einen Anflug von Wirklichkeit, was ein neues Interesse am Schreiben erwecken und unserer gemeinsamen Arbeit neues Leben geben würde.[5]

Doch dass Sullivan dann schließlich das Libretto zu *The Mikado* akzeptierte, scheint diesen Ansprüchen geradezu zu widersprechen. Dennoch muss es Etliches an dem Stoff gegeben haben, das ihn faszinierte, denn er nahm auch Einfluss auf dessen endgültige Ausgestaltung. „Der 1. Akt ist immer noch in einer unvollständigen Rohfassung", notierte er in sein Tagebuch. „Machte verschiedene wichtige Vorschläge, denen Gilbert zustimmte."[6]

Der Arbeitsprozess lässt sich nicht im Detail nachvollziehen, da keine umfangreiche Korrespondenz vorliegt wie etwa bei Boito und Verdi – Sullivan und Gilbert besprachen vieles einfach direkt miteinander. Und so kann man nur an Hand der Musik und aus Zusammenhängen erschließen, was Sullivan dazu bewogen haben konnte, ein Libretto zu vertonen, in dem – wie der *Theatre*-Kritiker monierte – „jeder Einzelne seiner Akteure geistig mehr oder weniger verwirrt" zu sein scheint.

Hierbei gilt es indes zu bedenken, dass das allgemeine Bild dieser komischen Oper bis heute mehr bestimmt ist durch die Optik von gängigen Aufführungen mit japanischen Kostümen und Dekor, Abbildungen von Aufführungen der D'Oyly Carte Opera Company oder dem Herumgetrippel in Mike Leighs Film *Topsy-Turvy*, der die Zusammenarbeit von Sullivan mit Gilbert auf die Entstehung des *Mikado* reduziert und angereichert ist mit alten Klischees und Vorbehalten gegen den Komponisten.[7]

---

3 *The Theatre*, 1. April 1885, S. 186-7.

4 Hibbert, 1976, S. 174 (s. Anm. 2).

5 Herbert Sullivan/Newman Flower: *Sir Arthur Sullivan*, London 1927, S. 140.

6 Sullivans Tagebuch, 20. November 1884.

7 Mike Leigh, der sich in den Äußerungen zu seinem 1999 herausgekommenen Film als konservativer „G&S-Fan" erweist (vgl. seinen Beitrag zu Eden / Saremba: *The Cambridge Companion to Gilbert*

Wie Berichte belegen, war es für Japaner bereits zu Zeiten der ersten Aufführungen kaum möglich, etwas wirklich „Japanisches“ an dem Stück zu entdecken – weder in der Ausstattung, noch in der Darstellung oder der Musik.[8] Dies braucht nicht weiter zu verwundern, denn tatsächlich gemeint war auch nicht Asien, sondern England.

So heißt es auch im Dialog, als man sich im 2. Akt nach dem Verbleib von Nanki-Poo fragt:

Mikado	Würde es Euch etwas ausmachen, wenn ich darum bitten würde. ihn herzubringen? Er nennt sich nun...
Katisha	Nanki-Poo.
Mikado	Nanki-Poo.
Ko-Ko	Nichts leichter als das. Das heißt, nichts schwieriger als das. Tja, die Sache ist die... er ist nun in einer anderen Region.
Mikado	Andere Region! Seine Anschrift?
Ko-Ko	Knightsbridge!

Knightsbridge war eine Straße in London, wo zu der Zeit, als *The Mikado* entstand, eine Japan-Ausstellung zu sehen war.[9] Dementsprechend bietet das Phantasie-Japan der Oper lediglich eine Folie, um das Leben im England der damaligen Zeit zu zeigen – und da sowohl Sullivan

---

and Sullivan, Cambridge University Press 2009, S. 153-176), zeigt demonstrativ Gilbert bei der Arbeit, Sullivan hingegen beim vermeintlichen Besuch in einem Pariser Bordell. (Zudem ist in dieser Szene Sullivan mit seinem Bijou, dem Abzeichen seiner Freimaurerloge, zu sehen. Da Mike Leigh eine ablehnende Haltung gegenüber Freimaurern vertritt, stellt dies eine bewusste Desavouierung dar, zumal auch Gilbert Freimaurer war. Darüber hinaus kommen Sullivans Kompositionen nicht angemessen zur Geltung, weil Leigh die Schauspieler selbst und keine Opernsänger singen lässt.) Dies bringt die in den Fan-Kreisen kultivierte Haltung auf den Punkt: Ohne Gilbert wäre Sullivan ein Niemand, da er zu ernsthaften schöpferischen Leistungen unfähig war und sein Talent gerade dazu reichte, eine klangvolle Folie zu Gilberts geistreichem Sprachwitz zu bieten. Doch Leighs manierliches Teekränzchen, bei dem Sullivan und Gilbert über das nächste Werk diskutieren, widerspricht den Fakten. In Sullivans Tagebüchern finden sich zahlreiche Hinweise auf erregte Auseinandersetzungen, z. B. „Gilbert stellt sich gegenüber meinem Vorschlag taub“ (7. März 1881) oder „Hitzige Diskussion mit Gilbert“ (21. April 1881) usw. Auch die Handschrift verrät hier einiges über Sullivans emotionalen Zustand. Überlieferte Skizzen und Hinweise Sullivans belegen, wie intensiv er an seinen Kompositionen gefeilt hat (siehe „Essays in rhythm“ in Arthur Lawrences Sullivan-Biographie, London 1899, S. 224 ff.).

8 Siehe „Eine japanische Sicht auf *The Mikado*“ (*Musical World*, 18. September 1886) in diesem *Sullivan-Journal*.

9 Nachdem das dort errichtete „Japanese Village“ wieder abgebaut worden war, wurde die Anspielung natürlich allmählich unverständlich. Bei einer Wiederaufnahme im Jahre 1908 gestatte Gilbert, dass „die Ortsangabe in *The Mikado* den Umständen entsprechend abgeändert“ werden kann. Für Aufführungen im deutschsprachigen Raum würden sich dann als Anspielung beispielsweise „Düsseldorf“ oder „Zürich“ eignen.

als auch Gilbert welterfahren genug waren, kann man auch die Zustände und menschlichen Befindlichkeiten in Europa und zumindest den USA hinzuzählen.

In ihren Überlegungen zu der Oper verfolgen Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) und William Aubrey Darlington (1890-1979) völlig unterschiedliche Positionen hinsichtlich der Deutung des Stücks. Seinem 1950 erschienen Buch *The World of Gilbert and Sullivan* zufolge sah der Theaterkritiker Darlington in der Oper lediglich Komik am Werk, Nonsense um des Nonsense willen, jeder tieferen Bedeutung abhold.

Chesterton hatte bereits über vierzig Jahre zuvor auf direkte Bezüge zur eigenen Zeit verwiesen: „Für England ist Pooh-Bah mehr als eine Satire, er ist die Wahrheit", schrieb er 1907 in einem Artikel.

> Es ist nun einmal wahr, dass wir in der britischen Politik (möglicherweise nicht in der japanischen) dem gleichen Mann zwanzig Mal in zwanzig verschiedenen Funktionen begegnen. Angenommen, es kommt zu einem Streit zwischen einem Grundbesitzer, Lord Jones, und einer Eisenbahn-Gesellschaft unter dem Vorsitz von Lord Smith. Energisch nimmt eine Zeitung zu dieser Sache Stellung (sie gehört Lord Brown), und nach endlosem Prozessieren wird die Angelegenheit an das Oberhaus weitergegeben, d. h. zu den Lords Jones, Smith und Brown. Im allgemeinen sind die Verhältnisse noch verwickelter. Der Grundbesitzer lebt nicht vom Grundbesitz, sondern vielmehr davon, dass er die Eisenbahn-Gesellschaft leitet. Dieser Eisenbahn-Lord ist so reich, dass er die Zeitung aufkauft. Das allgemeine Resultat lässt sich nur mit zwei Silben ausdrücken (die man mit äußerster Lungenanstrengung von sich geben sollte): Pooh-Bah.[10]

"MIKADO" BAN ENFORCED.

HOME OFFICE ACTION.

PROSECUTION TO BE ORDERED.

JAPANESE CRITICISM.

"The Mikado," an unlicensed play, having been performed at the Lyceum Theatre, Sheffield, on Thursday, the Lord Chamberlain, who, acting on his own responsibility, as Sir E. Grey explained in Parliament, withdrew the license, has reported to the Home Office, whose business it is to report to the police, who become the prosecutors.

The official attitude is that Mrs. D'Oyly Carte had been informed of the withdrawal, despite any statement by her to the contrary, and that it was unnecessary to give individual notice to persons or companies performing the opera. The performance of an unlicensed play in a licensed building cancels the license and renders the person producing the play liable to a penalty not exceeding £50.

Die Ursache von Chestertons Essay war das Verbot von Aufführungen des *Mikado* anlässlich des Staatsbesuchs des japanischen Prinzen Fushimi Sadanaru im Jahre 1907. Man befürchtete, allein der Titel[11] und Stellen wie Pish-Tushs Arie „Our great Mikado, virtuous man" könnten Anstoß erregen. Es war das einzige Mal, dass eine der komischen Opern am Savoy Theatre verboten wurde. In England blieben die Stücke ansonsten unbehelligt, denn schließlich rief man ja nicht dazu auf, die Königin oder den Premierminister zu enthaupten. Gegenüber hohen japanischen Gästen reagierte man jedoch übervorsichtig; letztlich kam die erste Aufführung in Japan erst 1948 zustande, als das Werk in Tokio auf Japanisch gegeben wurde.

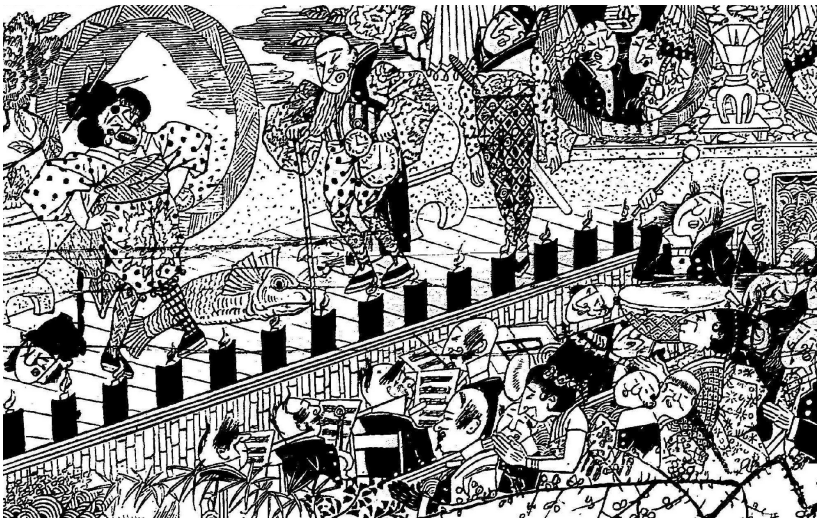
Tokio 1948: Mikado-Darsteller mit Bruder des Tenno

10 G. K. Chesterton: „Gilbert and Sullivan", in *The Eighteen-Eighties*, Cambridge 1930.

11 Mikado („erhabene Pforte") ist eine vornehme Bezeichnung für den japanischen Kaiser (Tenno) und hat auch eine religiöse Bedeutung.

Musikalisch dominiert Sullivans klassisch-pluralistischer Stil[12], in dem sich natürlich auch musikalische Einflüsse seines Heimatlandes finden. Dazu gehören in der britischen Liedtradition stehende Szenen wie die Arie Nanki-Poos „A wandering minstrel I“ (Mackerras-CD Track 2)[13], das Madrigal (Mackerras-CD Track 16) und der Chor „Behold the Lord High Executioner!“. (Mackerras-CD Track 6), der sich an die alte englische Melodie von „A Fine Old English Gentleman“ anlehnt, was einmal mehr verdeutlicht, wie englisch diese Bühnenjapaner sind.

Der Einwand, eine Inszenierung brauche das japanische Ambiente, weil Sullivan an wenigen Stellen pentatonische Klangelemente verwende und der Chor „Miya sama“ zum Auftritt des Mikado (Mackerras-CD Track 18) eindeutig auf Japan verweise,[14] berücksichtigt nicht, dass dies nur rudimentäre „folkloristische“ Farbtupfer sind, es sich ansonsten aber um die Musik eines europäischen Komponisten handelt. In dem 1960 erschienenen Buch „Art and Illusion“ von Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001; „Kunst und Illusion“ in dt. Übersetzung) findet man die Abbildung eines Aquarells, bei dem jeder auf den ersten Blick sagen würde: *Dies ist eindeutig eine Landschaft in China...* Im Text erfährt man dann allerdings, das hier eine Landschaft in England gezeigt wird! Gemalt wurde das Bild von einem chinesischen Künstler namens Chiang Yee, der England in den 1930er Jahren besuchte hatte. Selbst beim vermeintlich „authentischen“ Blick auf eine andere Welt, erkennt man stets das Eigene im Fremden. Die „Sinnestäuschung“, die hier optisch geschehen ist, vollzieht sich bei Puccinis *Turandot*, Dvořáks *Sinfonie aus der Neuen Welt* oder Sullivans *Mikado* akustisch. Wenn ein Europäer „exotische“ Musik komponiert, klingt sie höchstens für andere Europäer nach fernen Ländern.



Der japanische Künstler Kru Shan Ki zeichnet die Aufführung eines englischen Weihnachtsstücks („Christmas pantomime“), abgebildet in *London Illustrated News*, 25. Dezember 1880.

12 Siehe Meinhard Saremba: „Arthur Sullivan“, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart – MGG* Personenteil, Bd. 16 (Strat-Vil), Kassel 2006, S. 262-267; und Benedict Taylor: „Der Musiker Arthur Sullivan – Ästhetik und Kontext“, in Tadday 2011 (s. Anm. 1).

13 Die Hinweise auf CD-Tracks beziehen sich auf folgende Gesamtaufnahmen:
The Mikado, dirigiert von Charles Mackerras, Telarc CD-80248;
The Rose of Persia, dirigiert von Tom Higgins, CPO 777 07 4-2.

14 Sullivan griff hierbei auf ein Originallied zurück, das die Meiji-Armee beim Marsch auf Edo gesungen hatte. Die Stadt Edo wurde 1868 in Tokio umbenannt, ab 1869 war sie dann Residenz des Tenno und Regierungssitz. Siehe Edward G. Seidensticker: *Low City, High City – Tokyo from Edo to the Earthquake 1867-1923*, Rutland, Vt., Tokyo, Charles E. Tuttle Co., 1984, S. 27.

Dementsprechend kann man davon ausgehen, dass Sullivan sich dessen vollauf bewusst war, dass er eine Geschichte vertonte, die in seiner europäischen Gegenwart spielt und für die Japan nur eine Folie ist. So ist Yum-Yum auch kein japanischer Name, sondern meint ein „yummy girl“ (ein appetitlich aussehendes Mädchen) und Pitti-Sing ist Kleinkindersprache für „pretty thing“, ein besonders „hübsches Ding“.

Doch wenn es nicht um das ferne Asien geht, sondern um das „zivilisierte“ Europa, welche Aspekte mögen Sullivan gereizt haben? Immerhin entstand *The Mikado* nur gut ein Jahr vor einem elaborierten und komplexen Werk wie *The Golden Legend*. Im Gegensatz zur Kritik in *The Theatre*, die von der Art der Aufführung ausgehend falsche Schlüsse zieht („Ausstattungsstück“), muss man davon ausgehen, dass Sullivan in *The Mikado* seine Forderungen realisiert sah,

- dass das Stück „einen Anflug von Wirklichkeit“ hat,
- dass es sich um eine „menschlich reizvolle und glaubwürdige Geschichte“ handelt,
- dass „humorvolle Worte in einer humorvollen (nicht ernsten) Situation erscheinen, und wenn die Situation zärtlich bzw. dramatisch ist, die Worte ebenso sein“ sollten,
- und dass die Musik mehr Entfaltungsmöglichkeiten bekommt und „das emotionale Moment nicht nur der Worte, sondern der Situation verstärken“ kann.

Ausgedehnte musikalische Szenen finden sich beispielsweise in der gut siebeneinhalb Minuten langen Einleitung von *The Mikado* und dem Finale des 1. Aktes, das mit einer Viertelstunde durchgehend komponierter Musik eines der längsten Aktfinali in Sullivans Opern darstellt neben *Iolanthe* (insgesamt gut 20 Minuten); *Utopia Limited* (insg. ca. 19:30 Min.); *Patience*, *The Yeomen of the Guard* und *The Grand Duke* (ca. 17 bis 18 Min.), *The Rose of Persia* (ca. 16:30 Min.); *Ruddigore* (ca. 15:30 Min.); *HMS Pinafore* (ca. 13:30 Min.), *The Sorcerer* (mit der „Incantation“ ca. 12 Minuten durchgehende Musik), *The Gondoliers* (gut 12 Minuten, dem eine fast 19-minütige Einleitungsszene gegenübersteht und mit fast siebeneinhalb Minuten einer der längsten durchkomponierten Abschlüsse des 2. Aktes in Sullivans komischen Opern nach den gut 12 Minuten in *Yeomen* und den *Pirates*, bei denen mit gut 17 Minuten das zweite Finale mehr als doppelt so lang ist wie das Finale des 1. Aktes). Das Finale I in der dreiaktigen Oper *Haddon Hall* dauert ca. 12 Minuten, das Finale II ca. 11 und das Finale III ca. 5:30. Damit steht Sullivan den Opern Mozarts kaum nach.

Der Reiz von Allegorie und Absurditäten

So wie es zu Mozarts gesellschaftspolitischem Engagement gehörte, Opern in der Landessprache zu vertonen, komponierte auch Arthur Sullivan bewusst Bühnenwerke auf Texte in seiner Muttersprache (im Gegensatz etwa zu Balfe, der 1854 mit *La Zingara* oder 1874 mit *Il Talismano* noch Texte auf italienische Libretti vertonte). Mozart musste seinerzeit für die Abkehr vom Italienischen einen ganz anderen Bühnentypus für die lange vernachlässigte Oper in deutscher Sprache entwickeln. Die Welt der italienischen Opern ließ sich einfach nicht ins Deutsche

übernehmen, da sie zumeist in anderen Gesellschaftsschichten angesiedelt waren und eine eigene Emotionalität besaßen. Sullivan war bei seiner Wahl und Vertonung englischer Texte und Themen mit diesem Dilemma vertraut. Er wird die Unterschiede der Sprachvertonung sorgfältig studiert haben, denn zum einen beherrschte er die gängigen Opernsprachen fließend und dürfte andererseits wohl auch einer der besten Mozart-Kenner seiner Zeit gewesen sein. In England war Sullivan Herausgeber von *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte*; darüber hinaus führte er auch etliche Werke von Mozart in seinen Konzerten auf (u. a. auch Auszüge aus der damals selten gespielten Oper *Idomeneo*), wobei er sich den Gepflogenheiten der Mozart'schen Aufführungspraxis bewusst war und die Stücke in kleiner Besetzung bot, anstatt mit einem großen „romantischen" Orchester. Nicht zuletzt bereiste er auch die Wirkungsstätte seines Idols und besuchte auf dem Weg nach Wien Anfang Oktober 1867 Mozarts Geburtshaus in Salzburg.[15]

Sullivan mag sich durch seine Studien durchaus dessen bewusst gewesen sein, dass Mozarts *Zauberflöte* (die zu seiner Zeit in London noch als *Il flauto magico* gegeben wurde) anfangs auch als Gegenwartsstück verstanden und zunächst politisch gedeutet wurde.[16] Anfangs hatte die freimaurerische, humanistische Auslegung keine Rolle gespielt. Freimaurer waren im öffentlichen Bewusstsein von Mozarts Wien präsent und hatten nichts „Geheimnisvolles" an sich, deshalb lag es zunächst näher, Bezüge zur Französischen Revolution zu entschlüsseln als in der Oper Freimaurer-Symbolik zu erkennen. Da Sullivan selbst Freimaurer war[17], mag er zweierlei im Sinn gehabt haben, als er sich *The Mikado* zuwandte: Ein Werk zu vertonen, das einerseits politische und andererseits auch gesellschaftliche Relevanz besaß.

Doch Sullivan verfügte neben einer humanistisch geprägten Grundhaltung ebenso über einen Sinn für das Absurde – insofern sind alle Abstrusitäten im *Mikado* etwas, in denen er gewiss einen realistischen Kern erkannte. Aufschlussreich für Sullivans Beobachtungsgabe sind Schilderungen von seinen Reisen, in diesem Fall seiner Ägyptenreise, die er von Dezember 1881 bis April 1882 unternahm. Beispielsweise wenn er die Prozession erlebt, bei der der heilige Teppich aus Mekka durch Kairo gebracht wurde:

---

15 „Wir gingen zu dem Haus, in dem Mozart geboren wurde und lebte", berichtete Sullivan seiner Mutter in einem Brief, „und zum Mozarteum, wo alle Überbleibsel von ihm aufbewahrt werden. Hier befinden sich seine beiden Cembali, verschiedene Portraits sowie viele Briefe und Manuskripte. Als wir unsere Namen in das Besucherbuch eintrugen, fragte mich der Bibliothekar, ob ich der Komponist sei, von dem er oft in *Signale* und anderen Musikzeitschriften gelesen habe. Bescheiden gestand ich ein, dass ich gelegentlich etwas Musik schreibe, wir verbeugten uns und tauschten Komplimente aus." (Sullivan/Flower. S. 53; s. Anm. 5)

16 Beispielsweise ist aus dem Jahre 1794 eine projakobinische Interpretation erhalten, die das Werk als Allegorie auf die Französische Revolution auslegt: Die Königin der Nacht – Die vorige Regierung; Pamina, ihre Tochter – Die Freiheit, welche immer eine Tochter des Despotismus ist; Tamino – Das Volk; Sarastro – Die Weisheit einer besseren Gesetzgebung; Papageno – Die Reichen usw. Vgl. Volkmar Braunbehrens: *Mozart in Wien*, München 1986, S. 418 f.

17 Siehe M. Saremba: „Brother Sir Arthur Sullivan – Sullivan and Freemasonry", in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine* Nr. 61, Winter 2005, S. 14-19.

Voran marschierten alle Soldaten, Kavallerie und Infanterie, die Kapellen spielten, dann kamen einige der Religionsgemeinschaften, singend, den Koran lesend, ihre Fahnen schwenkend und schließlich das Kamel mit einem riesigen Palankin aus goldenem Leinen auf dem Rücken, in dem sich der heilige Teppich befand. Dahinter folgte der Scheich der Karawane, die den Teppich aus Mekka brachte: Ein alter Mann auf einem Kamel – mit langen, grauen Haaren, bis zur Hüfte splitternakt, völlig berauscht vom Opium bzw. „Haschisch" –, der die ganze Zeit mit seinem Kopf von einer Seite zur anderen nickte. Es heißt, er mache dies auf dem ganzen Weg von Mekka bis hierher und zurück, aber ich habe keine Zweifel daran, dass er, sobald er in der Wüste ist, sich wieder seine Sachen anzieht, mit dem Nicken aufhört und sich wie jeder andere vernünftige Araber benimmt.

Oder Sullivans Impressionen bei den Derwischen:

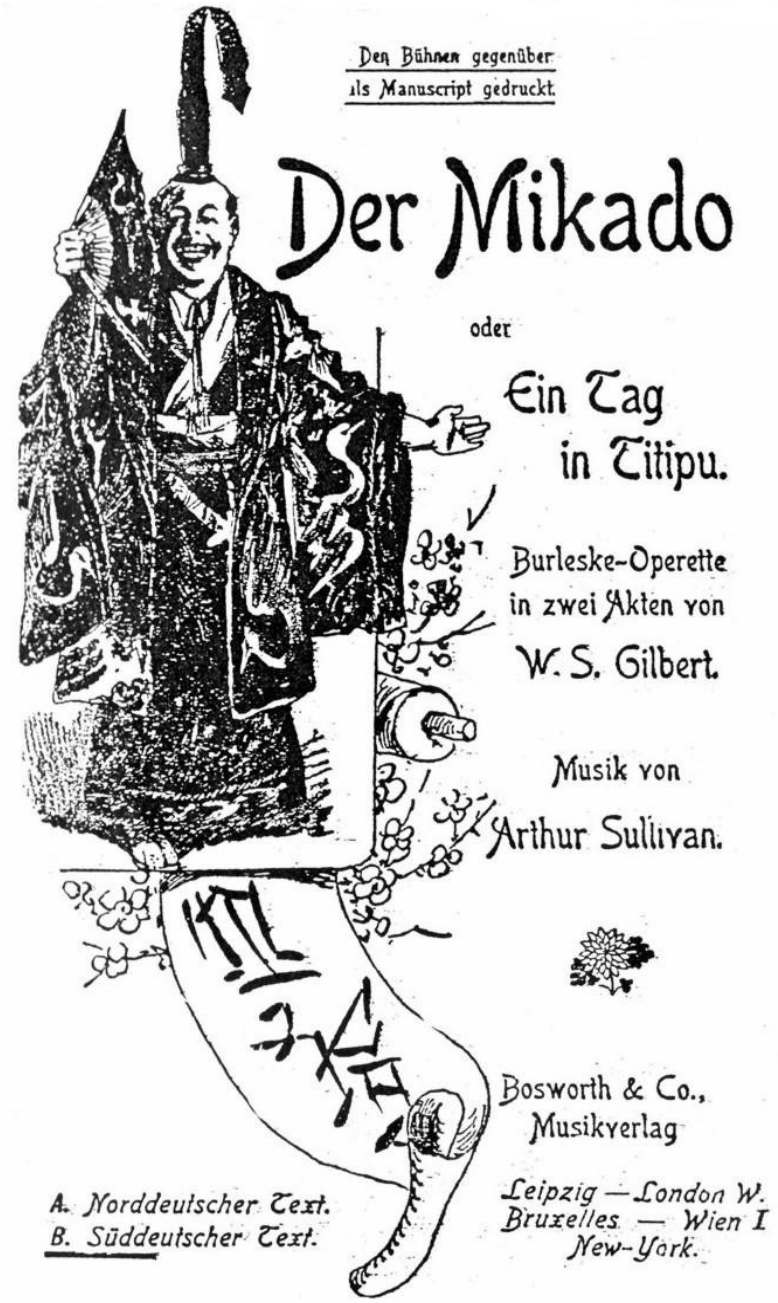
Am Freitag (27. Januar) habe ich mir die heulenden Derwische angesehen - wirklich ein schöner Anblick! Ich fuhr mit den Colvins zu einer kleinen Moschee, die mitten in einem Haufen verfallener und erst zur Hälfte errichteter Gebäude der Kairoer Altstadt liegt. Wir wurden von einem Diener in die Moschee geführt, nahmen auf Stühlen Platz und betrachteten unsere Freunde, die Derwische. Es war weder ein angenehmer Anblick noch einer, der einen zu der stolzen Feststellung veranlaßt: 'Auch ich bin ein Mensch wie sie.' Aber es war interessant. Sie hatten sich in einem Kreis aufgestellt, einen Oberderwisch in der Mitte – eine Art Dirigent, dessen Bewegungen sie folgten –, und an jeder Seite waren ein oder zwei talentierte Sänger, die originale arabische Musik zur Begleitung von Tomtoms zu Gehör brachten. Dann begann dies Häuflein menschlicher Geschöpfe zu heulen und zu keuchen (sie schnauften 'Al-lah'), und alle wiegten ihre Leiber vor-, rück- und seitwärts, ihre langen Haare wehten in der Luft, was ihnen ein wildes, irres Aussehen verlieh. Sie fuhren etwa zwanzig Munuten lang ohne Unterbrechung damit fort, dann herrschte für eine oder zwei Minuten Stille, während ein Vers aus dem Koran vorgelesen wurde, dann ging es wieder los. Das Ganze dauerte zwei Stunden, aber ich blieb nur eine dort. Am Schluß brachten sie alle seelenruhig wieder ihre Haare in Ordnung, setzten sich die Turbane auf und rauchten gemeinsam Zigaretten, als wenn nichts geschehen wäre. Soviel zu den heulenden Derwischen. Am nächsten Freitag werde ich mir die tanzenden Derwische anschauen! Immerhin war es sehr interessant und kaum schlimmer als eine Vorstellung der Zitterer[18] in England und Amerika.[19]

---

18 („Shakers") Protestantische Sekte, die sich 1747 in den USA von den Quäkern abspaltete. Bei der Bezeichnung handelt es sich um einen Spottnamen für das 'Zittern' bei ihren Gotteserlebnissen. Der Name der Quäker, dieser „Gesellschaft der Freunde", die Mitte des 17. Jahrhunderts in England von George Fox gegründet wurde, geht auf eine Aussage ihres Urhebers zurück: „I quake before the Lord."

19 Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Aldershot 1992, S. 170 f.

Äußerst beeindruckend für den knapp 40jährigen Engländer war auch der Besuch des großen Basars von Abbasijeh mit seinem „höchst ungewöhnlichen Gewimmel: eine große Ansammlung an Zelten von teilweise gewaltigen Ausmaßen, die alle in einem Kreis errichtet sind, hell erleuchtet, und in jedem von ihnen steckt ein Vertreter irgendeiner Religionsgemeinschaft oder der Scheich der jeweiligen Gegend bzw. Vereinigung. In jedem Zelt befanden sich einige Gläubige, in einigen rezitierte man den Koran, in anderen wurde geklagt wie bei den Derwischen. In einem großen Zelt war sogar ein Kreis von gut hundert Heulenden, die alle ihre Leiber hin- und herwiegten und sich zu Boden warfen. In einem Zelt gab es einen Eiferer, der genauso herumtanzte wie die Figur, die die Kleinen in Fulham [seine Neffen] haben. Außerdem war dort eine riesige Prozession von ein paar tausend Männern, die Fackeln und Kerzen trugen und in den schrecklichsten Tönen flöteten, trommelten und sangen, wobei der Scheich feierlich in ihrer Mitte marschierte. Sie gingen zweimal um den Kreis herum und blieben dann vor einem großen, prachtvoll ausgestatten Zelt stehen, in dem ein Obereunuch, bei dem es sich um einen 'Hadschi' bzw. einen heiligen Mann handelte, da er schon einmal in Mekka gewesen war, sowie zwei wichtige Scheichs saßen. Man sang irgendetwas zu Ehren dieser 'prominent citizens', wie die Amerikaner sagen würden, und zog sich dann zurück. Die ganze Szene gehört zum eindrucksvollsten, was ich je gesehen habe.“[20]



Sullivan-Rezeption in Deutschland: „Nord- und Süddeutscher Text“ bezieht sich höchstwahrscheinlich auf regional unterschiedliche Varianten (wie bei der Berliner und Wiener Fassung von *My Fair Lady*)

20 Jacobs 1992, S. 170 (s. Anm. 19).

Weniger anerkennend fallen hingegen die Äußerungen über den Schriftsteller, Diplomaten und Arabisten Wilfred Scawen Blunt (1840-1922) aus, der sich für die Unabhängigkeit Ägyptens, Indiens und Irlands einsetzte. „Gestern fuhren wir eine gute Stunde lang nach Heliopolis an den Rand der Wüste, um die Blunts zu sehen", vermerkte Sullivan. „Sie sind von der Arabien-Manie angesteckt: leben in Zelten, reiten auf Kamelen, kleiden sich wie Araber und benehmen sich zumeist wie die Irren. Sie haben ihre Zelte in der Wüste aufgeschlagen wie Kinder, die 'Araber' spielen."[21]

Dies erinnert an die Formulierung des Rezensenten von *The Theatre*, im *Mikado* seien die Protagonisten „geistig mehr oder weniger verwirrt". Sullivan wahrte sowohl gegenüber der fremden als auch seiner eigenen Kultur kritische Distanz. In dem skurrilen Verhalten der *Mikado*-Protagonisten dürfte er jedoch – im Gegensatz zu dem erbosten Rezensenten – sicherlich seine eigene Gegenwart, jenen von ihm eingeforderten „Anflug von Wirklichkeit", erkannt haben.

Beispielsweise

- in den Problemen, die sich durch arrangierte Hochzeiten (Katisha/Nanki-Poo) und nicht standesgemäße Beziehungen ergeben (Nanki-Poo/Yum-Yum, Ko-Ko/Katisha);
- in der Figur des Pooh-Bah, des „Lord High Everything Else" – dessen realen Kern Chesterton später treffend umreißen sollte. Doch bereits aus den 1880er Jahren ist eine satirische Fotografie überliefert, die zeigt, wie ein Bürger in der Wahlkabine die offene Hand hinter seinen Rücken hält, damit er von einer anderen Person heimlich Geld zugesteckt bekommen kann. Diese Darstellung beinhaltet eine Anspielung auf die Gesetzesvorlage gegen Bestechung (Anti-Bribery Bill), die 1883 als „Corrupt and Illegal Practices Prevention Act" in Kraft trat[22];
- in dem Kuss-Verbot, das keineswegs so absurd ist, wie es klingt. In der Öffentlichkeit musste Sullivan auch Distanz wahren zu seiner Geliebten Fanny Ronalds (1839-1916), die von ihrem Mann getrennt lebte, aber nicht geschieden war. Es gibt ein Foto, das während eines gesellschaftlichen Treffens in Blenheim Palace aufgenommen wurde: Sullivan und Fanny Ronalds sind in gebührendem, sich ziemendem Abstand zu sehen (den auch Nanki-Poo und Yum-Yum wahren müssten, hielten sie sich streng an die Regeln)[23];
- in den Gewaltakten und Foltermethoden in *The Mikado*, denn über die rohen Zustände in britischen Gefängnissen beispielsweise hatte bereits Sullivans Freund Charles Dickens in seiner engagierten Zeitschrift *Household Words* berichtet[24];
- in den unmenschlich erscheinenden Sitten fremder Länder, wenn zum Beispiel in Indien – das immerhin Teil des britischen Empire war – Witwen zusammen mit ihrem toten Gatten verbrannt wurden, was bereits 1829 vom britische Generalgou-

21 Sullivan/Flower, S. 121 (s. Anm. 5) und Jacobs 1992, S. 170 (s. Anm. 19)

22 Abgebildet in A. N. Wilson: *The Victorians*, London 2007, S. 160.

23 Abgebildet auf Tafel XVI in M. Saremba: *Arthur Sullivan*, Wilhelmshaven 1993.

24 Siehe Neil Philip / Victor Neuburg (Hrsg.): *Charles Dickens: A December Vision – His Social Journalism*, London 1986.

verneur Lord William Cavendish-Bentinck verboten wurde. Aber selbst heute noch werden Frauen gelegentlich diesem Ritual unterzogen (in *The Mikado* ist ein vergleichbarer Brauch Auslöser für das Terzett „Here's a how-de-do“ im 2. Akt; Mackerras-CD Track 17).

Selbst Jahrzehnte nach den Uraufführungen können manche Anspielungen noch eine hochaktuelle Bedeutung erhalten. Die Verfügung des Mikado, dass eine bestimmte Anzahl von Hinrichtungen vorzuweisen sei, erinnert fatal an die „Operation Phoenix“ im Vietnamkrieg, bei der die Dorfältesten dazu verpflichtet wurden, monatliche Tötungsquoten zu erfüllen, weswegen sie die Entscheidung, wer nun ein Vietcong war und wer nicht, ziemlich sorglos handhabten.[25]

Von der Würde der Liebenden

Dass in der Bühnen-Realität des *Mikado*, also in einer Welt der Gewalt und Entfremdung, die Liebe eine zentrale Rolle spielt, ist keineswegs bloß der Konvention der komischen Oper geschuldet. Wie für Mozart stellte auch für Sullivan die Liebe einen wesentlichen Ausdruck der menschlichen Autonomie dar. Belege dafür finden sich nicht zuletzt unter anderem in Stücken wie *The Martyr of Antioch*, *The Golden Legend*, *The Yeomen of the Guard* oder *Ivanhoe*.

Wer *nur* den Text analysiert und/oder inszeniert, verfehlt den Kern von Sullivans Opern und Kantaten: Zum einen ist das Ganze stärker als die Summe einzelner Teile und zum anderen hat Sullivan mehr als einmal über schwache Textpassagen sowie Burleske und Häme einfach hinwegkomponiert. Erst dadurch erhalten viele Szenen und Figuren Profil und Charakter.

Das Duett von Nanki-Poo und Yum-Yum im 1. Akt (Mackerras-CD Track 11) beispielsweise entspringt der überzogen erscheinenden, aber damals (und in manchen Gegenden noch heute) durchaus realen Situation, dass der Austausch von Zärtlichkeiten in der Öffentlichkeit gesellschaftlich nicht opportun ist. Hier hatte Sullivan eine der geforderten „menschlich reizvollen und glaubwürdigen“ Situationen. Die Szene hat keineswegs etwa Albernes, ganz im Gegenteil: Hier muss in Darstellung und Gesang eher etwas Spielerisches (im Liebesgetändel) und Schmerzvolles (im Beklagen des Status quo) zum Ausdruck kommen. Beide leiden unter dem gesetzlichen Flirt-Verbot und dem Nicht-zueianander-kommen-dürfen. Die Phrasen auf „Were you not to Ko-Ko plighted“ (Wärst du nicht mit Ko-Ko verlobt) und „So, in spite of all temptation“ (Ungeachtet aller Verlockungen) haben in der Melodik einen ernst zu nehmenden „Klagegestus“, während „Will I kiss you fondly thus“ (Werde ich dich liebevoll so küssen) große Zärtlichkeit ausstrahlt und erst „Let it make me clear to you“ (Lass mich für dich klarstellen) etwas Spielerisches bekommt. Bei Yum-Yums „But as I'm engaged“ (Da ich aber verlobt bin) und dem „To-co“-Wechselspiel schwingt in der Musik etwas Verstörtes, Verängstigtes mit – das Gesetz (in seiner modernen Version: das Knutschverbot an italienischen Stränden oder die Ein-Kind-Regelung in China) ist ja eine Bedrohung für alle jungen Liebenden. Eine „Opernparodie“ kann das Duett demnach nicht sein – Sullivan hätte damit die Liebe an sich ins Lächerliche gezogen, was nicht in seiner Absicht gelegen haben kann. Eine vergleichbare Lie-

25 Siehe Gert Raeithel: *Geschichte der nordamerikanischen Kultur*, Weinheim 1989, 3. Band, S. 381.

beständelei, die bedroht ist durch Verbote, Regeln und Konventionen bieten die Szenen von Nanetta und Fenton im 2. Bild des 1. Aktes von Verdis *Falstaff* (acht Jahre nach *The Mikado* uraufgeführt).

Die Liebe wird in *The Mikado* gespiegelt durch ihr Gegenstück: Hass und Rache. Die von Nanki-Poo verschmähte Katisha erhält einen furiosen Auftritt im Finale des 1. Aktes. Hier gelingt es Sullivan, seine Forderung, das „emotionale Moment nicht nur der Worte, sondern der Situation zu verstärken", umzusetzen. Katishas bedrohliche Intervallsprünge auf „These arms shall thus *enfold you*!" (Die Arme sollen dich umfangen), „Thy *heart unbind*, oh fool, oh blind!" (Öffne Dein Herz, du blinder Narr!), „Thy *doom is* nigh" (Dein Untergang ist nahe!) oder „*Thy knell* is rung" (Deine Totenglocke schlägt) (Mackerras-CD Track 13, bei 5:19 f., 5:48 f., 6:48 f., 7:16 f.) sowie die erregten Ausbrüche des Orchesters verleihen dem Zorn der Verlassenen eine unheimliche Größe. Auch in diesem Fall hatte Sullivan keinen Grund, die „große Oper" zu parodieren – Katisha ist hier genau so ernst zu nehmen wie die „Königin der Nacht" mit ihren barock anmutenden Arien in Mozarts *Zauberflöte*. Gerade Katisha gehört zu Sullivans facettenreichsten Frauenportraits. Ihr Rezitativ und die Arie (Mackerras-CD Track 23) zeigen sie isoliert, ja verbittert. Wo Gilbert einmal mehr seinem Gespotte über alte Jungfern und dem Verfall ihrer einstigen Schönheit frönt, gestaltet Sullivan eine Szene, die Katisha durch die Musik nicht desavouiert, sondern im stockenden „Andante moderato"-Rhythmus von „Hearts do not break" (Herzen brechen nicht) ihre Empfindungen deutlich werden lässt. Die Oper um diese Szene zu berauben, wie es bei Produktionen der D'Oyly Carte Opera Company üblich wurde, bringt *The Mikado* um einen Moment größter Intimität.[26]

Menschen, die lieben, sind bereit, in dieser Selbstoffenbarung Schwächen zu zeigen. Dies macht sie um so angreifbarer und leichter verletzbar. Doch bei Sullivan erhalten die Protagonisten durch die Musik eine Persönlichkeit. Die Würde der Verletzlichen bleibt in seiner Melodieführung und Instrumentierung stets erhalten. Wenn die unerfahrene, selbstverliebte Yum-Yum in ihrer Arie ihre Schönheit mit den Himmelskörpern vergleicht (Mackerras-CD Track 15)[27], kichern die Instrumente nicht spöttelnd, sondern Flöte, Klarinette und Streicherbegleitung überstrahlen ihren Gesang mit dem Glanz von Mond und Sonne. Dementsprechend wird auch Katishas Arie nicht vom Grunzen tiefer Holzbläser untermalt, sondern von Klagefiguren in den Oboen und stockenden Streicherrhythmen. Selbst wenn die Lüge ins Spiel kommt in der Szene, in der Ko-Ko Liebe zu Katisha heuchelt, mag dieser Moment dadurch komisch sein, dass der Verlierer im Ringen um Yum-Yum genötigt wurde, um die Hand der allein gelassenen Hofdame anzuhalten. Er gaukelt ihr Liebe vor, die er nicht empfindet, indem er den Text eines Gedichts von Nicholas Rowe (1673-1718; seit 1725 „Poet Laureate" bei Hofe), abwandelt

26 Information nach Ian Bradley: The *Annotated Gilbert and Sullivan*, Band I, Penguin, Harmondsworth 1982, S. 340.

27 Diese Arie sollte ursprünglich im 1. Akt nach dem Auftritt der Mädchen und dem Quartett „So please you, Sir" erklingen. Bei einer Probe am Morgen nach der Premiere teilte die Sängerin Leonora Braham Sullivan mit, dass die beiden vorangehenden Nummern zu anstrengend seien, um danach Yum-Yums Lied angemessen vortragen zu können. Der Komponist billigte ihr eine „Atempause" zu und verlegte die Arie in den 2. Akt. Dadurch wich er von dem üblichen Schema ab, nach dem sich die Hauptpersonen erst durch ein Lied vorstellen, bevor sie in die Handlung eingreifen.

(Mackerras-CD Track 24). Die Verse mögen uns heute kitschig erscheinen – die Musik ist es ganz und gar nicht. Was auf der Textebene des Librettos bloß ein konventioneller Komödienulk ist, wird durch die Musik geadelt. Mit einem volksliedhaften Tonfall rührt Ko-Ko die bislang hartherzige Katisha und legt eine Facette ihres Wesen frei, die bisher verschüttet war: nämlich ihren Sinn für Humor, auch wenn dieser – wie das die Szene abrundende Duett zeigt – etwas makaber sein mag (Mackerras-CD Track 25). Ein vergleichbarer Moment, bei dem sich in einer Komödie ein tiefgreifender Bewusstseinswandel vollzieht, findet sich in dem Film *Ratatouille* (2007) in jener Szene, in der in dem erbarmungslosen Gourmet-Kritiker Anton Ego durch ein perfekt zubereitetes, schlichtes Bauerngericht – eben jenes Ratatouille des Titels – Erinnerungen an seine früheste Kindheit wachgerufen werden und er sich daraufhin, psychologisch vollkommen einleuchtend, zu einem neuen Menschen wandelt. Dementsprechend darf Ko-Kos Arie „On a tree by a river" (Auf einem Baum an einem Fluss) nicht albern vorgetragen werden, sondern vollkommen schlicht und so ausdrucksvoll wie möglich, um Katisha und die Zuschauer zu überzeugen.

Warum jedoch nutzt Sullivan in der Szene des Mikado im 2. Akt (Mackerras-CD Track 19) nicht die Gelegenheit, die pure Gewalt musikalisch darzustellen wie etwa Schostakowitsch im 2. Satz seiner 10. Sinfonie mit dem Stalin-Portrait? An dieser Stelle mag Sullivan „humorvolle Worte in einer humorvollen (nicht ernsten) Situation" gesehen haben. Für ihn ist der Mikado – wie alle Alleinherrscher, um die ein Personenkult getrieben wird – eine lächerliche Figur. Zwar geht vom Mikado eine nicht zu leugnende lebensbedrohende Gefahr aus, doch für Sullivan ist – wie auch für Mozart – die Gewissheit des Todes eine existenzielle Bedingung für ein authentisches Leben, was nicht zuletzt die Figur der Elsie in *The Golden Legend* belegt. Das Erleben der Liebe setzt Reife und Todeserfahrung voraus. Mozart notierte in einem seiner Briefe: „Ich lege mich nie zu Bette ohne zu bedenken, daß ich vielleicht (so jung als ich bin) den anderen Tag nicht mehr seyn werde."[28] Auch Sullivan war sich seit Anfang 1877 durch seine chronische Nierenerkrankung und den Verlust ihm nahe stehender Menschen, beispielsweise des 1866 verstorbenen Vaters und seines am 18. Januar 1877 mit erst 39 Jahren verstorbenen Bruders Frederic[29], dessen bewusst, dass das Ende schnell und zu jeder Zeit kommen kann. Kompositionen wie *In Memoriam*, das Lied „The Lost Chord" oder der Part Song „The Long Day Closes" zeigen, dass der Tod für ihn nichts Bedrohliches hat, sondern ein wesentlicher Teil des Lebens ist. Und so ist er, wie auch Mozart, in den tragikomischen Momenten seiner Opern eher zurückhaltend.

---

28 Brief vom 4. April 1787, zitiert nach Alfred Einstein: *Mozart – Sein Charakter, sein Werk*, Frankfurt a. M. 1978, S. 88 (Erstausgabe 1945).

29 Frederic Sullivan litt seit zwei Jahren an einer Lebererkrankung. Als er am 18. Januar 1877 verstarb, wurde auf dem Totenschein zudem noch Tuberkulose vermerkt. Er hinterließ seine Frau Charlotte und sieben Kinder im Alter von 2 bis 13 Jahren. Arthur Sullivan unterstützte die Familie finanziell, seine Mutter zog zu der vaterlosen Familie in Fulham. Sullivan kümmerte sich insbesondere um seinen am 31. Mai 1868 geborenen Neffen Herbert („Bertie"), der 1927, ein Jahr vor seinem Tod, eine Sullivan-Biographie mit Newman Flower veröffentlichte.

Bei seinen Kompositionen bestand Sullivans Hauptziel nicht darin, eine exotische Mode auszunutzen (dies ließe sich eher Sidney Jones' seichter *The Geisha* vorhalten, einem Musiker, den Welten trennen von Sullivans kompositorischen Leistungen). In Sullivans Opern finden sich Menschen aus den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Schichten.[30] Auch seine Opern mit exotischen Sujets zeigen ja nur die eigene Gegenwart. Und so erzählt auch *The Mikado* von gesellschaftlichem Abstieg und Aufstieg, dem Verstellen und Verbergen der Identität, dem Kampf der Geschlechter und nicht zuletzt auch von Generationsunterschieden. Wenn Sullivan die „Three Little Maids" (Mackerras-CD Track 9) musikalisch wie Irrwische über die Bühne fegen lässt, geht es ihm darum, die unverbrauchte Vitalität einer neuen Frauengeneration zu zeigen. Das sich anschließende Quartett „So please, you, Sir" (Mackerras-CD Track 10) macht den Altersunterschied von Pooh-Bah und den drei Freundinnen auch akustisch deutlich. Sullivan selbst war mit einer unabhängigen Dame liiert (im Gegensatz zu Gilbert, der in einer traditionellen Ehe lebte) und dürfte sich des allmählichen Wandels der Frauenrolle im 19. Jahrhundert durchaus bewusst gewesen sein. Nicht zuletzt kam ja in den 1880er Jahren die Kontroverse um die „Neue Frau" auf[31] – ein Typus, der von Sullivan durchaus positiv gezeichnet wird. Beispielsweise charakterisiert er mit der schwungvollen, aufmüpfigen Musik von Yum-Yum

Radfahren als Damensport.
(1895.)

30 Zu den gesellschaftlichen Schichten im 19. Jahrhundert siehe Ute Frevert / Heinz-Gerhard Haupt (Hrsg.): *Der Mensch des 19. Jahrhunderts*, Essen 2004.

31 Siehe Ina Schabert: *Englische Literaturgeschichte aus der Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart 1997, S. 575 ff.

und Co. die Generation der Rebellinnen in ihren Jugendjahren: Die um 1870 Geborenen, die 1885 im Teenager-Alter waren, wurden später zu Anhängerinnen der führenden Vorkämpferinnen der Frauenbewegung wie Emmeline Pankhurst (1858-1928) oder Ethel Mary Smyth (1858-1944). Wenn deutsche Autoren wie Ulrich Schreiber (1936-2007) in *The Mikado* nicht mehr erkennen als „den kolonialistischen Aspekt des Asienkults“[32], übernehmen sie lediglich die Sullivan-Klischees mancher englischer und amerikanischer Autoren. Der Kampf der Geschlechter spielt sowohl in *The Mikado* als auch *The Rose of Persia* eine wesentliche Rolle.

Humor und Humanität

The Rose of Persia wirkt nicht so „überdreht“ wie die ständig unter Hochdruck stehende Musik des *Mikado*. Vereinfacht könnte man sagen, wenn es im *Mikado* um Misanthropie geht, behandelt *The Rose of Persia* das Gegenteil, die Philanthropie. Der Kern der *Rose of Persia*-Geschichte von Abu el-Hasan und dem Kalifen Harun er-Raschid (Sultan Mahmoud in der Oper) basiert auf dem ersten Teil der Erzählung der 389. Nacht, die sich in der Breslauer, aber nicht der Kalkuttaer Ausgabe von *Tausendundeine Nacht* findet. Bei dieser Geschichte vom „Erwachten Schläfer“, bzw. „vom Schlafenden und Wachenden“ in anderen Übersetzungen, hatte sich bereits Weber für seinen Einakter *Abu Hassan* bedient, indem er den bösen Streich aus dem zweiten Teil übernahm, während Sullivan und Hood sich auf den Philantropen Hassan konzentrieren und die Handlung noch durch Verwicklungen um den professionellen Geschichtenerzähler Yussuf, den Furcht einflößenden Sultan und deren Frauen anreichern. Ungeachtet manch exotischer Klischees wissen Sullivan und Hood um die große Erzähltradition der arabischen Kultur und lösen so am Schluss von *The Rose of Persia* auch den Konflikt, als Hassan seinen Kopf retten kann, indem er dem Sultan eine Geschichte erzählt. Das Motiv vom Sieg der Menschlichkeit über die Gewalt findet sich nicht nur in seiner Oper, sondern auch in der Rahmenhandlung von *Tausendundeine Nacht*. Indem es der Märchenerzählerin Scheherazade gelingt, stets die Neugier des Sultans auf neue Geschichten zu wecken, schiebt sie ihre Hinrichtung so lange hinaus, bis sich die destruktive Einstellung des Herrschers in Zuneigung, ja Liebe verwandelt hat. In Hassans Erzählung schenkt ein bettelarmer Perser dem Sultan ein einfaches Gänseblümchen. Dieser nimmt die bescheidene Gabe als „eine wunderschöne Blume aus dem Paradies“ an und bewundert den armen Mann ob seiner Weisheit und seines inneren Reichtums.

Dem gegenüber stehen Hassans Ehefrauen, die den exzentrischen Gatten für verrückt halten. Der Wunsch nach Wohlergehen treibt vor allem „Dancing Sunbeam“ (Tanzender Sonnenstrahl) an, die ihm immer wieder in den Ohren liegt, dass sie ihn nur wegen des gesellschaftlichen Aufstiegs geheiratet habe. Im Gegensatz dazu versucht die Sultanin Zubeydeh, genannt

32 Ulrich Schreiber, *Die Kunst der Oper – Geschichte des Musiktheaters, Band II: Das 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1991, S. 794. Zum Aspekt der Rezeption siehe M. Saremba: „Das Problem Sullivan“, in Tadday 2011 (s. Anm. 1).

„Rose-in-Bloom“ (Blühende Rose), im Bunde mit ihren drei Lieblingssklavinnen dem Palastleben, dessen sie mittlerweile überdrüssig geworden sind, zu entgehen. In ihrer „Allegretto vivace“-Arie „Neath my lattice“ (Unterhalb meines Gitters) im 1. Akt (Higgins-CD1 Track 7) singt sie davon, wie sie der Duft des Westwinds hinauslockt ins Leben, frei vom Gefängnis eines Ehelebens im goldenen Käfig. Wenn sie sich später in dem „Andante con moto“-Duett mit dem Sultan an ihre herrschaftlichen Pflichten erinnert, schwingt ein eher melancholischer Unterton mit (Higgins-CD2 Track 3).

Die weltberühmte Sammlung indischer, persischer und arabischer Erzählungen aus *Tausendundeine Nacht*, die in Europa erstmals 1704 in der französischen Fassung von Antoine Galland bekannt wurde, war Sullivan möglicherweise bereits ein Begriff, noch bevor sie als *Arabian Nights' Entertainment* 1882-84 erstmals vollständig in limitierter Auflage in der englischen Übersetzung von John Payne erschienen, 1885-88 gefolgt von der gewagteren Übertragung von Richard Burton, die ein großer Erfolg wurde. Viele Künstler im Westen regte das exotische Ambiente ferner Länder vor allem deshalb an, weil es ein aufregendes, Ablenkung und Befriedigung verschaffendes Element in den tristen Alltag des technisierten und industrialisierten Großstadtlebens einbrachte. Sullivan hingegen wählte bezeichnenderweise eine Episode, bei der Menschen zu Bühnenhelden werden, die gefangen sind in einer von Fremdbestimmung und Gewalt bestimmten Welt, in der sie einfühlsam und geschickt um ihr Leben kämpfen müssen. Trotz vieler menschlicher Schwächen war Sullivan ein humanistisch eingestellter Zeitgenosse, der als großzügig und hilfsbereit geschildert wird, sodass eine Identifikation mit dem Menschenfreund Hassan durchaus denkbar ist. Bezeichnenderweise lief das neue Opernprojekt ursprünglich unter dem Arbeitstitel „Hassan“. Inwiefern man Parallelen zu Sullivans Entwicklung sehen mag (Sullivan, der unbekannte Musiker aus einfachen Verhältnissen, der als erfolgreicher Künstler buchstäblich als ein Herrscher in seinem Reich in Palästen erwachte und in der High Society ein- und ausging) bleibt Psychologen überlassen. Immerhin entwickelte er mit *The Rose of Persia* eine komische Oper mit menschlichem Antlitz ohne Gilberts gelegentliche Gehässigkeit, Topsyturvy-Burleske und satirische Zuspitzungen. Auch wenn mitunter Gesellschaftskritik aufblitzt wie in dem Lied „Let the satirist enumerate a catalogue of crimes“ (Lasst die Satiriker einen Katalog der Verbrechen aufzählen) im 2. Akt (Higgins-CD2 Track 1), so erzählt die Oper vor allem von der Hoffnung auf den Triumph von Fantasie und Menschlichkeit über sinnlose Gräueltaten.

Wie bei Mozart ist bei Sullivan das Verhalten der Protagonisten in Ausnahmesituationen wesentlich. Sullivans subtiles Gespür für Klangfarben und seine feinfühlige Orchesterbehandlung zeigt sich bereits in dem knappen Vorspiel (Higgins-CD1 Track 1). Obwohl das Werk in der Tradition der englischen komischen Oper des späten 19. Jahrhunderts mit Dialogen nach dem Vorbild der deutschen Opern von Mozart und Lortzing durchsetzt ist, finden sich viele durch-

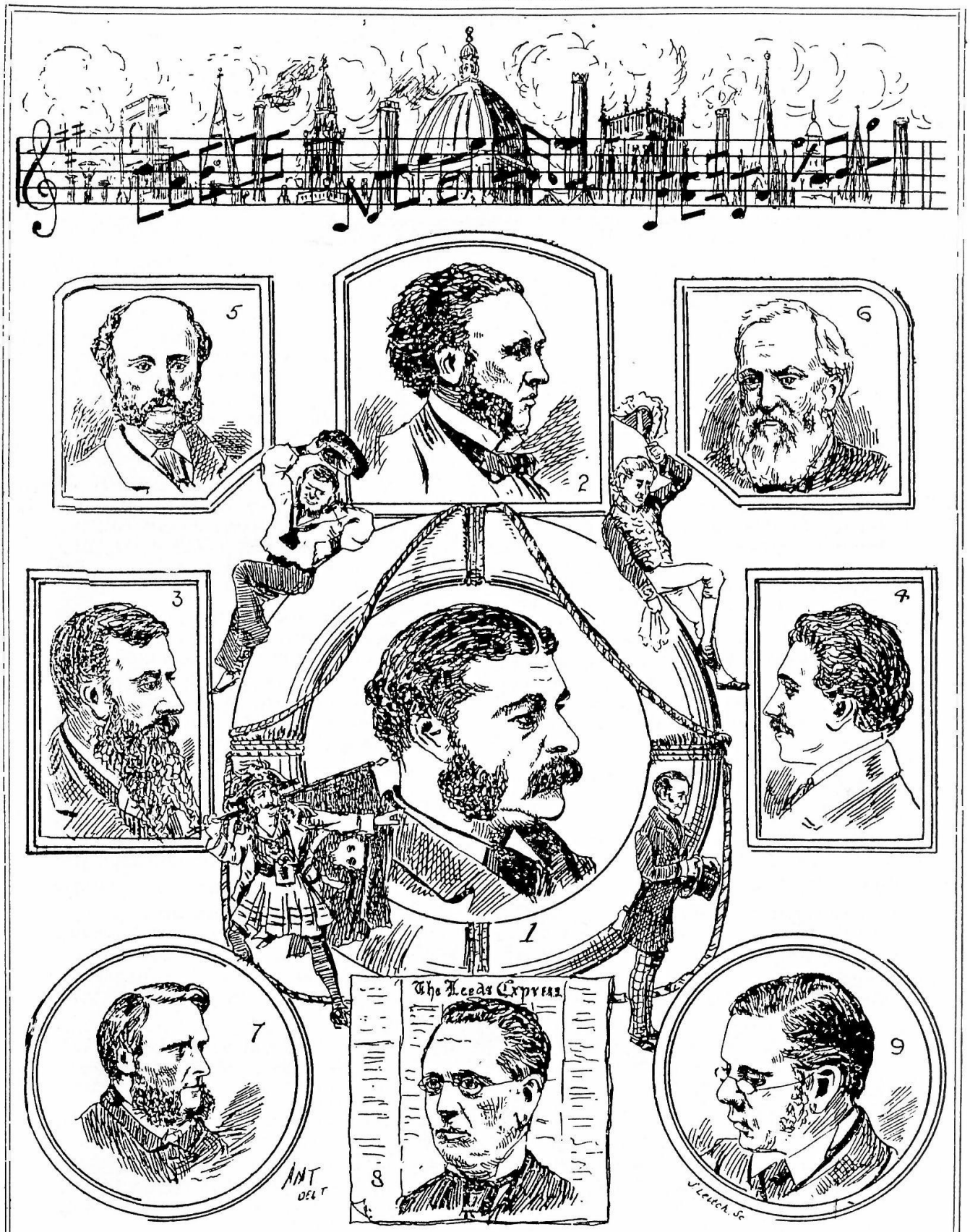
komponierte, durch Rezitative bzw. Orchesteruntermalung verbundene Szenen (z. B. CD1 Track 1-2, 4-5, 7-10, 11-12; Higgins-CD2 Track 8-11). Große Sorgfalt verwendete Sullivan auf die vokale Charakterisierung der Figuren. Während Hassans „Hauptfrau“ Dancing Sunbeam in einem lyrischen Ton singt wie in der Arie „O life has put into my hand his bunch of keys“ (Das Leben hat mir sein Schlüsselbund in meine Hände gegeben; Higgins-CD1 Track 4) oder dem Septett „In my hearts of hearts I've always known“ (Tief im Herzen wusste ich immer; Higgins-CD2 Track 2), sind viele Szenen der Sultans-Gattin gespickt mit herrschaftlichen Koloraturen. Hassans Arien (Higgins-CD1 Track 2 ab 1:27 und 9; Higgins-CD2 Track 10) erinnern mitunter an die tragische Figur des fahrenden Spaßmachers Jack Point aus der Oper *The Yeomen of the Guard*. Die Rolle des Sultans ist hingegen für einen lyrischen Bariton gedacht. Sullivan, der als Herausgeber neben Mozart auch Werke von Rossini betreute, verstand es, in seine heiteren Opern eine ernste Note einzubringen, die die konfliktreiche Handlung oft mit dramatischen Elementen durchsetzt. In *The Rose of Persia* finden sich entsprechende Passagen unter anderem im Vorspiel (CD1 Track 1 ab 0:55), Dancing Sunbeams Arie (Higgins-CD1 Track 4), der Bitte der Sultanin um Gnade, die an Rebeccas Arie aus *Ivanhoe* erinnert (Higgins-CD1 Track 15 ab 11:05) und Yussufs Arie „Our tale is told“ (Higgins-CD2 Track 6). Wenn die Werke „als Kompositionen irgendwelche Ansprüche für sich geltend machen können“, so Sullivan, „dann zähle ich voll und ganz auf den ernsten Unterton, der sich durch alle meine Opern zieht. Beim Ausarbeiten der Partituren halte ich mich an die Grundsätze jener Kunst, die ich bei der Arbeit an gewichtigeren Werken gelernt habe. Jeder Musiker, der die Partituren dieser komischen Opern analysiert, wird nicht vergebens nach dieser Ernsthaftigkeit und Seriosität suchen.“[33] Darüber hinaus verstand es der Komponist auch, *The Rose of Persia* durch seine harmonische Gestaltung mit exotischen Klangeffekten einen besonderen Reiz zu verleihen, wie in den Holzbläserpassagen der Einleitung, dem Chor der Bettler (Higgins-CD1 Track 8) oder dem Tanz der Frauen (Higgins-CD1 Track 11 bei 2:35). Dass mit diesem Persien wiederum England gemeint ist, zeigt sich an dem Loblied auf den Sultan im Finale des 1. Aktes, das im Stile eines englischen Kirchengesangs erschallt (Higgins-CD1 Track 15 bei 8:00), und dem Madrigal im 2. Akt (Higgins-CD2 Track 7 ab 0:31). Nicht zuletzt das Lied des Sultans über „our shallow modern times“ (unsere oberflächlichen modernen Zeiten) zeigt, dass wie einst beim *Mikado* das exotische Gewand letztlich als Folie für ein Hinterfragen der zweifelhaften Werte der Gegenwart dient.

33 Jacobs 1992, S. 222 f. (s. Anm. 19).

Auch wenn bei einer Wiederaufnahme von *The Rose of Persia* im Jahre 1935 der Rezensent der *Times* das Werk als „eine Verbindung von *The Mikado* und *Tausendundeine Nacht*“ charakterisierte, ist das später entstandene Stück völlig anders gestaltet und musikalisch oft viel subtiler als *The Mikado*, was belegt, wie anregend die Zusammenarbeit mit einem flexibleren Autor als Gilbert sein konnte (auf Hood fiel dann auch die Wahl als Librettist für *The Emerald Isle*). Bemerkenswert ist vor allem die Vielzahl von ausgefeilten Ensembleszenen, unter denen sich Terzette (Higgins-CD1 Track 5 und 6), Quartette (Higgins-CD1 Track 14 und 17; Higgins-CD2 Track 7), ein Quintett (Higgins-CD2 Track 5), zwei Septette (Higgins-CD2 Track 2 und 8) und ein Oktett (Higgins-CD1 Track 13) finden.

Die *Musical Times* urteilte nach den ersten Aufführungen, bezüglich „der Details und der allgemeinen Behandlung des Materials, handelt es sich um ein sorgfältiger ausgearbeitetes und künstlerisch hochwertigeres Projekt, bei dem das vollkommene Wissen um den Effekt zu den hervorstechendsten Merkmalen des Werkes gehört“. Mit einer komischen Oper wie *The Rose of Persia* setzte Sullivan zugleich ein Gegenstück zu den forcierten imperialistischen Bestrebungen seines Heimatlandes, das sich mit hurrapatriotischem Verve in den Burenkrieg in Südafrika stürzte. Auch in seinem posthum aufgeführten *Te Deum* zur Beendigung des Krieges lässt Sullivan keinen martialischen Jubelgesang erschallen, sondern gibt jener Stelle, bei der er sein Kirchenlied „Onward, Christian Soldiers“ wieder anklingen lässt, etwas beinahe Schwermütig-klagendes.

Natürlich handelt es sich bei dem Persien in *The Rose of Persia* genauso um einen Phantasieorient wie in Mozarts *Entführung aus dem Serail* – das realistische Bild eines Harems ist in der Oper von Sullivans Vorbild nicht zu erwarten. Exotismen, insbesondere aus der osmanischen Welt, waren nun mal um die Wende zum 19. Jahrhundert auf westeuropäischen Bühnen genau so beliebt wie der Asienkult um die Wende zum 20. Jahrhundert oder die „Multi-Kulti“-Welle im frühen 21. Jahrhundert. Doch es scheint, als ob Sullivan sich am aufgeklärten Geist der *Entführung* und der *Zauberflöte* orientierte, um einen Gegenentwurf zu den Rohheiten des *Mikado* zu schaffen. Letztendlich bieten *The Mikado* und *The Rose of Persia* zwei Seiten derselben Medaille: Sie erzählen vom Überleben in einer enthumanisierten Welt.



LEEDS TRIENNIAL MUSICAL FESTIVAL.

1—Dr. Arthur Sullivan. 2—Dr. Spark. 3—Mr. James Broughton. 4—Mr. Alfred Broughton 5—Mr. George Tetley, 6—Ald. Addyman. 7—Rev. Dr. Gott. 8—Mr. F. R. Spark. 9—Mr. E. O. Dykes.

Anne Stanyon

Das große Leeds-Komplott

Sullivan, das Festival von 1898 und danach

[Erstveröffentlichung im *Sir Arthur Sullivan Society Magazine* Nr. 31, Winter 1990.
Dieser Artikel wurde als Vortrag beim Sullivan Society Festival in Brighton am Samstag, den 30. Juni 1990 präsentiert.]

„Am Ende war Madame Albani offensichtlich dabei, die Bühne zu verlassen, als Sir Arthur Sullivan sie freundlich zurückrief… und dann, als alle wieder standen, endete das Festival so, wie es begonnen hatte, nämlich mit der Darbietung von 'God Save The Queen'. Wir sagen ‚endete', aber der Chor ließ einen Hochruf nach dem anderen erschallen für seinen Dirigenten, bis Sir Arthur Sullivan es nicht mehr aushielt und, seine Hand vor das Gesicht haltend, vom Orchester fort eilte, um die Tiefe seiner Emotion zu verbergen.

Das war das Ende und der Beweis für die gegenseitige Zuneigung zwischen dem Chor und seinem Dirigenten. Sir Arthur Sullivan ist niemals ein auffälliger Chef, und da sein Gesundheitszustand noch immer unverändert war, war er weniger auffällig als üblich. Dieser Erfolg jedoch hängt nicht von der Bewegungsfreiheit des Dirigenten ab, wie die bei diesem Anlass erreichten hervorragenden Resultate beweisen, die in der Vergangenheit noch von keinem Festival übertroffen worden sind."

Sogar mit dem zeitlichen Abstand von 92 Jahren ist es schwierig, nicht – wie der Musikkritiker des *Leeds Mercury* – von der freudigen Erregung der Schlussmomente des Leeds Triennial Musical Festival im Jahre 1898 mitgerissen zu werden. Es war etwas Besonderes bei diesem Festival von 1898, man könnte sogar sagen, dass zwischen dem 5. und 8. Oktober vier Herbsttage lang Magie in der Luft von West Riding in Yorkshire lag. Zeitgenossen nannten es „den großen Karneval der Musik" und im Zentrum präsidierte Sir Arthur Sullivan, wie schon bei den vorangegangenen sechs Festivals seit 1880.

Nur wenige hätten vorhergesehen, dass es Sullivans letztes Auftreten als Festival-Dirigent sein würde. Durch ihn erlangten die Musikfestspiele von 1898 ausgezeichnete Kritiken und finanziellen Erfolg, was für ihn einen unglaublichen künstlerischen und persönlichen Triumph darstellte. Was immer in diesen vier Jahren stattfand, wer immer auch anwesend war, welche Erfolge und Misserfolge die einzelnen Aufführungen auch immer haben mochten, Sullivan stand im Mittelpunkt des Geschehens – er war der Star!

Seine Rolle als künstlerischer Leiter und Festival-Dirigent war kein Ruheposten. Die Planung für die nächsten Festspiele begann praktisch, sobald die Karteneinnahmen des vorhergehenden gezählt waren, die Ausgaben beglichen und der Rest an verschiedene Wohltätigkeitsorganisationen in Leeds, die davon profitierten, verteilt war.

Obwohl das Festivalkomitee für die Gesamtorganisation verantwortlich war, war es vor allem der künstlerischer Leiter, der mit ihm zusammenarbeitete – besonders mit dem Geschäftsführer Frederick Spark und dem Vorsitzenden Thomas Marshall – und die

Programme bestimmte. Er stand mit den Komponisten in Kontakt, an die Aufträge ergangen, und mit den Künstlern, die engagiert worden waren. Er war verantwortlich für das Rekrutieren des Orchesters, die Überwachung der anfänglichen Proben in London, er hielt Verbindung mit dem Chorleiter, Alfred Benton, und den verschiedenen Chor-Kontingenten, die von überall her aus West Riding in Yorkshire kamen. Es war ein anspruchsvoller Posten, der Taktgefühl und die Fähigkeit zu ausgesprochen harter Arbeit erforderte, da alles zusammengeführt und die Kräfte gebündelt werden mussten, und das innerhalb des Zeitraums der drei letzten, vollen Probetage. Er stand nicht nur einfach abends dort vorne und schwang seinen Taktstock.

Die Leitung war eine undankbare Position, die keine Sicherheit bot – der Posten wurde durch eine Wahl vergeben und das Festival Komitee, das sich aus der Geschäftswelt von Leeds zusammensetzte, beharrte auf seinem Wahlrecht eines jeden Einzelnen vor jedem Festival: Es gab keine Garantie, dass die Leitung stets erneuert werden würde. Dass Sullivan über sieben Festspiele dabei war, sagt viel über seine Fähigkeiten, nicht nur als Musiker sondern auch als Diplomat, denn er war in der Lage, langfristige Arbeitsbeziehungen mit Leuten zu erhalten, die primär an Valuta und hohen Renditen für ihre Kapitaleinlagen interessiert waren. Die Festivalleitung wurde noch nicht einmal gut bezahlt – Sullivans Honorar für die ganze Zeit, die investierte Energie und den allgemein benötigten Aufwand betrug 300 Guineen – zum Vergleich: Emma Albani, die große Sopranistin, erhielt 200 Guineen pro Abend! Offensichtlich waren Festivalleiter billiger zu haben.

Zu Sullivans erster aktiver Mitwirkung im frühen Planungsstadium des Festival von 1898 kam es am 1. Dezember 1897. In seinen Tagebuchaufzeichnungen heißt es: „2.30 [Uhr] Spark kam aus Leeds. Langes Gespräch über das nächste Festival. Einige Absprachen für den Chor wie gehabt. Ausgewählte Komponisten: Stanford mit einem *Te Deum* (…), Sinfonische Dichtung von Humperdinck und ich selbst mit Kantate“. Sechs Tage später grübelte er schon über den neuen Auftrag: „Prüfte, ob sich aus den 'Heiligentragödien' etwas für Leeds machen lässt – nicht dramatisch genug, fürchte ich…“

An dieser Stelle sollte darauf hingewiesen werden, dass Sullivan damals bereits intensiv mit der Komposition von *The Beauty Stone* beschäftigt war, dennoch wandte er sich am 21. Dezember wieder Leeds zu: „Nach Hause um Alan Gray zu treffen, der mir ein Chorwerk für Leeds brachte – sehr gut“. Gray muss sich dessen bewusst gewesen sein, dass Sullivans Zustimmung den Weg zu einer Aufführung öffnen würde, und obwohl es letztlich einer der am wenigsten erfolgreichen Programmpunkte beim Festival von 1898 war, wurde sein Chorwerk *A Song of Redemption* rechtzeitig ins Programm genommen.

Zum Jahreswechsel entfloh Sullivan dem englischen Winter nach Südfrankreich, aber den Anforderungen der Festspiele in Leeds vermochte er nicht zu entgehen. Der Brief des Geschäftsführers Spark verfolgte ihn bis nach Beaulieu, und beanspruchte seine Aufmerksamkeit für jedes Detail des kommenden Ereignisses, das zusätzlichen Arbeitsaufwand für einen Mann bedeutete, der bis zum Frühjahr 1898 mit einer rasch näherrückenden Uraufführung am Savoy Theatre mehr als genug zu tun hatte.

Warum befasste sich jemand von Sullivans Ansehen innerhalb des britischen Musiklebens dann überhaupt weiterhin mit einer Sache, die hauptsächlich beschwerlich war? Die Antwort scheint einfach eine Frage des Prestiges gewesen zu sein.

Seit seiner anfänglichen Berufung auf diesen Posten 1880 war Sullivan hauptsächlich dafür verantwortlich, Leeds als Veranstaltungsort für *das* Großereignis des nationalen Festivalkalenders schlechthin zu etablieren. Es mag Festivals gegeben haben, wie das in Norwich oder das Three Choirs Festival, die älter als das in Leeds waren, es mag jene gegeben haben wie das beim großen Rivalen von Leeds, Birmingham, das sich rühmen konnte, Hans Richter als Dirigenten zu haben, was ihm europaweit Ansehen verschaffte. Aber Leeds war es, das Zauber und Glanz verbreitete… Und es genoss künstlerisches Ansehen: ein Aspekt, den die Presse in Birmingham, wenn auch widerwillig, bereit war anzuerkennen. „Es gibt Etliches, das Birmingham von Leeds lernen kann“, schrieb der Kritiker der *Birmingham Post* über das Festival von 1898.

Unter Sullivans Leitung hatte das Komitee versucht, neue Werke bei Verdi und Brahms in Auftrag zu geben, erfolgreich war man bei Dvořák. Sullivan selbst hatte zwei seiner größten Werke für Leeds komponiert: *The Martyr of Antioch* und *The Golden Legend*, was in Anbetracht ihrer Popularität und ihres Erfolgs keine geringe Leistung war. Beim Festival von 1898 erlebte man auch neue Werke von Alan Gray, Stanford, Faure, Humperdinck und den damals aufstrebenden Edward Elgar. Verglichen damit hatte Birmingham wenig zu bieten seit jener Zeit, als es 1846 einen außerordentlichen Triumph mit Mendelssohns *Elijah* hatte.

Ein altes Sprichwort sagt, nichts ist erfolgreicher als Erfolg – dass nun das Leeds Triennial Musical Festival ein internationaler Erfolg geworden war (beim Festival von 1898 waren sogar Pressevertreter aus den USA anwesend), erklärt Sullivans dauerhaftes Mitwirken. Es gibt einen weiteren Punkt, den man berücksichtigen muss: Bis zum Jahre 1898 war es der wichtigste Weg, der Sullivan als seriöser Musiker noch geblieben war, im Gegensatz zum Komponisten populärer Werke „auf dem Marktplatz“.

Bis zu einem gewissen Grad erscheint es schwierig, den Mann, der die Savoy-Opern schrieb, in Verbindung zu bringen mit jenem, der in Leeds Wagner oder Mozart, Palestrina oder Tschaikowski dirigierte. Irgendwie passen die beiden Bilder nicht ganz zusammen – dennoch hatte im Jahre 1898 Sullivans Karriere als Dirigent bereits genauso lange gedauert und hatte ihm ebenso viel Anerkennung eingebracht wie seine Laufbahn als Komponist. Er hatte schließlich auch die Glasgow Orchestral and Choral Union und das Philharmonic Society Orchestra dirigiert, allerdings hatte er die letztgenannte Stellen bereits vor über einem Jahrzehnt aufgegeben, und ich glaube, dass es nicht bloß reine Spekulation ist anzunehmen, dass es auch in Sullivans Bewusstsein eine größer werdende Glaubwürdigkeitslücke gab – eine Lücke, die nur durch seine fortdauernde Verbindung mit Leeds gefüllt werden konnte.

Im März 1898, mitten in einem ungezwungenen Brief an seinen Sekretär, Wilfed Bendall, zu einer Zeit, als sich die Sorgen um *The Beauty Stone* und Leeds schnell beschleunigten, hegte er den Gedanken, die Leitung der Festspiele niederzulegen. Sein Gesundheitszustand war bedenklich, und er war sich dessen bewusst, dass die pure physische Anstrengung, das Festival durchzuführen, zusammen mit dem neuen Kompositonsauftrag, ihn wahrscheinlich krank

machen würde. Er nannte bestimmte Phasen wie bei der Komposition von *H.M.S. Pinafore* und *Iolanthe*, als er trotz Schmerzen durchgearbeitet hatte, meinte aber, dass es ihn jetzt beängstigen würde. Er war sich jedoch bewusst, was passieren würde, sollte er seinen Posten aufgeben: „Stanford steht dafür bereit und ist willig!“ Und so könnte man sich darüber hinaus fragen, wo stünde seine Reputation, wenn er seinen Erwägungen nachgibt? Sullivan gibt uns keine Antwort, aber die Tatsache, dass er irgendwann im Frühjahr 1898 beschloss, das Festival dann doch durchzuziehen, obgleich er sich dadurch gezwungen sah – entweder auf Grund von Krankheit, Mangel in Inspiration oder Zeitmangel – den Gedanken an eine neue Komposition aufzugeben, zeigt, welche Priorität es für ihn besaß.

Was hat seinen nachdenklichen Brief an Bendall veranlasst? Hatte er zu diesem Zeitpunkt das Komitee von Leeds informiert, dass er nicht in der Lage war, ihren Kompositionsauftrag auszuführen? Gewiss, denn im selben Monat schrieb er einen Brief an Frederick Spark, der andeutet, dass etwas zwischen ihnen vorgefallen ist: „Habe ich das Interesse am Festival verloren? Nein, bestimmt nicht. Es ist das einzige praktische musikalische Vergnügen, das mir geblieben ist, und ich freue mich außerordentlich darauf. Aber ich kann mich des Gefühls nicht erwehren, dass es umgekehrt ist, dass das Festival sein Interesse an mir verloren hat. Wir kennen die Wirkung eines Wassertropfens, der beständig auf einen Stein fällt und von 1889 bis jetzt, wurde immer derselbe Pressestil über mich ergossen, bis sogar Leeds selbst glaubt, dass jeder Möchtegern-Musiker, der einen Taktstock schwingt, besonders wenn er aus einem anderen Land kommt, ein besserer Dirigent ist als ich, und ich lediglich auf Grund des Prestiges meines Namens als Dirigent auserkoren wurde“. Im Einzelnen zitierte er „die Häme der *Times*” – ein passender Bezugspunkt, wie wir noch sehen werden.

Er scheint sogar versucht zu haben, sich auf die bevorstehende Nervenprobe vorzubereiten. Im Juli unterzog er sich einer Kur in Bad Gastein und schrieb danach: „Mein dreiwöchiger Aufenthalt (...) ist sehr ruhig gewesen und ich denke sehr hilfreich. Ich fühle mich viel besser und frischer.“ Das war am 6. August, aber bis zum 22. berichtete er erneut von Krankheit. Er kehrte am 23. nach England zurück und von da an bis zum 13. September beschäftigte er sich mit den Festival-Vorbereitungen, einschließlich einer Reise nach Leeds am 27. August – ein schwieriges Unterfangen in den Tagen der Dampfmaschinen und der Great Northern Railway!

Einmal in Leeds angekommen, diskutierte er die Angelegenheiten mit dem Komitee und beobachtete Alan Gray, Frederick Cowen und Edward Elgar bei den Proben ihrer eigenen Kompositionen. Elgar, der zwei Tage später aus Malvern schrieb, gibt uns einen kurzen Einblick in Sullivans Besuch, der vielleicht seinen nächsten Schritt erklären kann: „Sir A. sieht wirklich krank aus, aber ich habe ihn (nur) einmal zuvor 1884 gesehen, so kann ich es nicht wirklich beurteilen.“

Am 13. September fuhr Sullivan erneut auf den Kontinent, dieses Mal wieder nach Spa, vielleicht um die nötige Energie zu gewinnen, um selbst über die Runden zu kommen. Er hielt sich dort neun Tage lang auf. Am Freitag, den 23., befand er sich wieder in England. Den folgenden Tag war er erneut in Leeds zu Chorproben – der Festival-Alltag hatte begonnen.

Der Probenplan, sowohl mit dem Orchester in London als auch mit dem ganzen Ensemble in Leeds, war eine Strapaze. Im Tagebuch notierte er in Leeds am Samstag, den 1. Oktober:

„Probendurchgang – Beginn um 10 mit meiner Version von 'God Save the Queen'. Den ganzen Tag geprobt, mit Pausen von 1-2 – 4.30 bis 7. Ende um 10. Alles zufriedenstellend, gute Voraussetzungen.“ Auf diese Art wiederholen sich die Eintragungen als das Festival näher rückte. Natürlich wurden die neuen Werke in diesem letzten Stadium von ihren Komponisten selbst einstudiert, aber Sullivan, so scheint es, war immer dabei, machte sich Notizen oder fungierte als Übersetzer für Humperdinck und Gabriel Fauré, und er war es, der die letzte Verantwortung trug für die Aufstellung der Künstler am Eröffnungstag: Ein Chor von 356 und ein Orchester von 117 Mitwirkenden. Sollten Fehler passieren, sollte das Endergebnis, das in Leeds der Öffentlichkeit präsentiert wurde, nicht den Erwartungen entsprechen, so wäre er als Festivalleiter es gewesen, der dafür verantwortlich gemacht worden wäre. Und so verwundert es kaum, dass am Mittwoch, den 5. Oktober, als Sullivan auf der Konzertbühne erschien, der Kritiker der *Yorkshire Post* bemerkte dass er „sehr blass und müde aussah nach seinen anstrengenden Pflichten bei den Proben“.

Sullivans Gesundheitszustand während des Festivalverlaufes wurde heiß diskutiert – in der Biographie von Herbert Sullivan und Newman Flower geht man sogar so weit festzustellen: „als Sullivan 1898 die Festspiele leitete, wurden während der ganzen Zeit Frederick Cowen und Charles Stanford in Leeds zurückgehalten, sodass sie im Falle seines Kollapses hätten einspringen können.“ Diese Aussage wird jedoch nicht durch irgendwelche verfügbaren Beweise gestützt. Cowen und Stanford waren beide bei dem Festival zugegen, aber, wie bereits erwähnt, um ihre eigenen Werke zu dirigieren und als Teil des großen gesellschaftlichen Ereignisses, zu dem die Festspiele geworden waren, und nicht, um wie die Geier darauf zu lauern, ob eventuell irgendein Notfall auftreten würde.

Es ist unbestritten, dass Sullivan spätestens 1898 beinahe ununterbrochen gesundheitlich angeschlagen war, aber die Tagebucheintragungen über das Festival erzählen überraschenderweise von keinen anderen Indispositionen als der entschuldbaren Müdigkeit am Ende. Tatsächlich zeichnet die *Yorkshire Evening Post* dieses Bild von ihm, als gerade das Eröffnungskonzert begann: „Er erschien genau um 20 Minuten nach 11 – gerade 10 Minuten vor dem Beginn. Er eilte herbei, legte seinen Seidenhut ab, warf seine Zigarette in den Aschenbecher und eilte wieder hinaus zur Künstlergarderobe (...) Sir Arthur, obwohl er für gewöhnlich durch die Korridore schießt wie ein Fisch im Wasser und von Nervosität überwältigt zu sein scheint, war der vielleicht gelassenste Mensch, der an diesem Morgen mit der Sache befasst war. Um 11:27 Uhr, ganz kurz vor dem Beginn, kam er heraus (...) ganz gemächlich. Jemand sprach ihn auf den Konzertbeginn an, er aber zog seine kleine goldene Uhr heraus, die er trägt, und bemerkte ruhig: 'Oh, es sind noch drei Minuten bis dahin', und ging seelenruhig in das Zimmer zurück. Gerade in dem Moment tauchte Madame Albani auf, gefolgt von Herrn Elgar und den anderen. Sir Arthur kam kurz nach ihnen und der aufbrausende Applaus, der sofort darauf zu hören war, zeigte, dass der gefeierte Komponist im Saal erschienen war.“

Zwei Aspekte gehen aus diesem Bericht hervor: Erstens, wenn Sullivan krank war, dann verstand er es, diesen Umstand so gut zu verbergen, dass der Journalist es überhaupt nicht bemerkte. Zweitens, der „gefeierte Komponist“ war in diesem Moment nicht Edward Elgar

sondern Sullivan. Sullivan war 1898 der Star der Festspiele. Er wusste es, wie beispielsweise aus dem bitteren Ton seines früheren Briefes an Sparks hervorgeht, und die Öffentlichkeit in Leeds wusste es – er war es, den sie sehen wollten; und die Presse, ob lokal oder national, wusste es, da sie, wie gerade gesehen, jeder seiner Bewegungen mit begeistertem Interesse folgte. Um aus dem *Windsor Magazine* zu zitieren: „Sir Arthur Sullivan (...) ist immer die Attraktion par excellence in Leeds."

Wie stand es mit Sullivans Beiträgen zu den Aufführungen selbst? Er dirigierte bei allen acht Konzerten und laut Presseberichten erzielte er einen persönlichen Triumph. Die morgendliche Eröffnungsaufführung von Mendelssohns *Elijah*, Bachs *h-Moll-Messe*, Mozarts Prager und Beethovens 9. Sinfonie sind besonders mit Lob überschüttet worden. Der Kritiker des *Manchester Courier* hielt nicht viel von Sullivans Wagner-Interpretation und verglich ihn unvorteilhaft mit Hans Richter, aber der *Musical Standard* nannte sie eine der besten Leistungen, die er geboten hatte. Ähnlich der *Daily Telegraph*, der bemerkte: „Es gibt jene, die Sir Arthur Sullivans Fähigkeiten als Wagner-Dirigent anzweifeln. Wären solche Leute heute Abend anwesend gewesen, hätten sie gehört, wie des Bayreuther Meisters Musik mit wahrem Verständnis und einem absoluten Gefühl für seine vielfältige Schönheit gespielt wurde." Fuller-Maitland kritisierte in der *Times* die Kürzungen in der Bach'schen *h-Moll-Messe*, und meinte, dass es „solche Grausamkeiten" in Birmingham nicht gegeben hätte, gestand aber den vollen Triumph zu. Die *Birmingham Post*, kein großer Liebhaber des Festivals der Konkurrenzstadt, war geneigt zuzugeben, dass „Sir Arthur Sullivan durchweg in einem meisterlichen Stil dirigierte". Der Cousin des Komponisten, Benjamin William Findon, der für *The Echo* berichtete, schwärmte beinahe übertrieben in den höchsten Tönen, obschon seine Kommentare bestimmt aufrichtig gemeint waren: „Er (Sullivan) war ohne Frage in allem, was er unternahm, erfolgreich. (...) Sowohl als Chor- als auch Orchesterleiter fühlte er sich gleich wohl und es gab nicht diese merkwürdige Unausgewogenheit, die Dr. Richters Dirigat bei den letzten Festspielen in Birmingham charakterisierte."

Ausnahmsweise schien Sullivan den meisten einflussreichen Leuten größtenteils gefallen zu haben. Tatsächlich ist die Art der Pressekommentare am Ende des Festivals von 1898 so, dass man fast meinen könnte, man hätte – wenn auch ziemlich spät – einen nationalen Schatz entdeckt. Anstatt ihn zu kritisieren war immer wieder Sullivans Dirigiertechnik gelobt worden, die sich durch die Abwesenheit von Showeffekten auf der Bühne auszeichnete. „Sir Arthur Sullivan fuchtelt nicht in der Luft herum, vielmehr sind seine Fingerspitzen, sein Gesichtsausdruck und seine Schultern alle voller Gefühl und Mitteilsamkeit. Es ist phantastisch, ihm zuzusehen (...) wie er die ungestüme Klanglawine des Chores mit seiner linken Hand kontrolliert und sie mit seiner rechten allmählich in seine unterschiedlichen Instrumentalgruppen überführt (...) Und man sieht, wenn er zufrieden ist – seine Schultern hören auf, zerknittert und angespannt auszusehen, sein Kopf ist über die Partitur gebeugt, und alles läuft reibungslos bis zum nächsten strategisch wichtigen Moment. Zweckdienlichkeit, nicht theatralischer Effekt ist sein Motiv."(*Aberdeen Free Press*)

War das möglicherweise provinzieller Überenthusiasmus? Bei der Zeitung *Athenaeum* hieß es indes: „Die Abwesenheit jeglicher Showeffekte bei seinem Dirigat könnte man leicht als

Kälte missdeuten, aber hier, wie überall, trügt oft der Schein. Sir Arthur ist auf Grund seines Wissens, seiner schnellen Auffassungsgabe und seiner Erfahrung einer der sichersten Dirigenten und unter den englischen Dirigenten wahrscheinlich der Beste.“ Im *Morning Advertiser* hieß es: „Es stimmt, dass er jedwedem Manierismus moderner Orchesterleiter abhold ist und seine Arbeit in der Öffentlichkeit mit einer ruhigen Bescheidenheit absolviert, die jene täuschen mag, die die akribische Arbeit bei den Proben und sein Mienenspiel nicht kennen.“ Schließlich heißt es im *Daily Graphic*: „Es gibt keine besondere Lektion aus dem Leeds-Festival von 1898 zu lernen. Wir wussten vorher, dass der Chor von Leeds der beste der Welt ist und dass Sir Arthur Sullivan in seiner ruhigen, unaufdringlichen Art einer der besten Dirigenten ist, die wir haben.“ Falls man mich beschuldigt, eine Hagiographie von Sullivan als Dirigenten zu erschaffen, würde ich mich beeilen hinzuzufügen, dass diese Quellen die Meinung der Mehrheit wiedergeben.

Den Höhepunkt erlebte man bei den erstaunlichen Szenen während der Schlussmomente des Festivals, weil nämlich etwas Außerordentliches in diesem Jahr passiert war, sowohl in Bezug auf das Programm selbst als auch durch Sullivans Beitrag. Auch er schien sich dessen bewusst zu sein, als er über den letzten Abend schrieb: „Insgesamt war das die beste Aufführung, die wir je hatten. Der Chor ist besser ausbalanciert denn je und hat einen wunderschönen Klang. Das Orchester ist superb und spielt mit mehr Feingefühl und dezenter als üblich.“

Das Festivalkomitee hatte allen Grund, zufrieden zu sein. Die Einnahmen waren gestiegen – in der Tat war das ganze Festival drei Monate im Voraus ausverkauft gewesen, wobei trotz des spektakulären Erfolges die Kosten niedriger gewesen waren als bei den vorherigen Festspielen im Jahre 1895. Sullivan konnte sich sicher fühlen mit dem, was er erreicht hat. Er erholte sich bei einem Besuch in Newmarket, dem ein Abstecher nach Paris folgte, in Begleitung seiner Geliebten, Fanny Ronalds. Doch die folgenden Ereignisse, die unter den gegebenen Umständen völlig unerwartet kamen, sind weniger leicht zu entwirren und müssen größtenteils spekulativ bleiben. Das Protokoll der Versammlung des Festivalkomitees ist interessanterweise nicht vorhanden.

Leeds heute: Town Hall und Arkaden in der Innenstadt.

Im September 1899, weniger als zwölf Monate nach diesem einzigartigen Erfolg, wurde Sullivan dazu überredet, die Leitung für das Festival 1901 abzugeben. Obwohl es erst am 10. November 1899 zu einer öffentliche Bekanntgabe kam, ist klar, dass es sowohl zur Zeit der Ankündigung als auch danach hinter den Kulissen genügend scharfe Auseinandersetzungen und nicht wenige Streitigkeiten gegeben haben muss – sie führten dazu, dass beim nachfolgenden Bericht zu den Festspielen im Jahre 1904 das Komitee es für notwendig erachtete, eine öffentliche Stellungnahme zu den Ereignissen herauszugeben. Diese Tatsache lässt mich annehmen, dass das eigentliche Protokoll jener Sitzung vernichtet wurde, in der es um die Entscheidung ging, Sullivan schließlich fallen zu lassen – oder um es rechtlich korrekter auszudrücken – seine Wahl für ein weiteres Festival abzulehnen.

Frederick Spark, der Geschäftsführer des Festivalkomitees, war kein Mann, der Sachen einfach wegwirft, am wenigsten so etwas Wichtiges wie Aufzeichnungen über einen einschneidenden Personalwechsel bei den Festspielen. Wir haben seinen eigenen Bericht über die Entscheidung, Sullivan 1880 zum Leiter der Festspiele zu ernennen, sowie die Auswirkungen der verschiedenen, damit einhergehenden Wahlen – alles dargelegt in minutiösen Auflistungen. Zusätzlich steht eine gewaltige Materialsammlung über das Musikfestival in der „Leeds Central Reference Library“ zur Verfügung, aber es gibt einfach keinerlei Hinweise auf die eine entscheidende Information, die aufzeigt, was das Komitee dazu gebracht hat, Sullivan abzusetzen.

Die öffentliche Erklärung aus dem Jahre 1904 nennt seinen schlechten Gesundheitszustand als den Motivationsfaktor, aber wenn man das vorher erwähnte berücksichtigt, kann man es indes als Verschleierung sehen, einen Deckmantel: Schließlich wusste jeder, dass Sullivan über Jahre hinweg periodische Krankheitsanfälle mit unterschiedlichen Schweregraden hatte. Eine solche Ankündigung hätte niemanden überrascht, sodass beide Parteien hätten getrennte Wege gehen und dennoch ihr Gesicht wahren können. Bei den wenigen zur Verfügung stehenden Beweisen neige ich jedoch dazu zu vermuten, dass noch mehr dahinter verborgen liegt. Wenn man bedenkt, was sich 1898 zugetragen hatte, ergibt Sullivans Abwahl keinen Sinn. Auch Sullivan schien es nicht einzuleuchten.

Die erste Andeutung darauf, dass seine Dienste von Leeds nicht länger benötigt wurden, dürfte Sullivan überrascht haben. Am 16. September 1899 zeigt ein Tagebucheintrag, dass er „an Spark geschrieben“ hatte, um „die wahre Bedeutung seines Briefes zu hinterfragen ...“. Zwei Tage später bekam er eine Klarstellung: „Erhielt einen Brief von Spark, in dem er mir mitteilte, dass mein schlechter Gesundheitszustand dem Komitee soviel Sorge bereitet hätte und dass sie dieses 'Risiko' nicht noch einmal eingehen wollten. Blödsinn. Natürlich weiß ich was das bedeutet.“ Sullivan war entlassen worden.

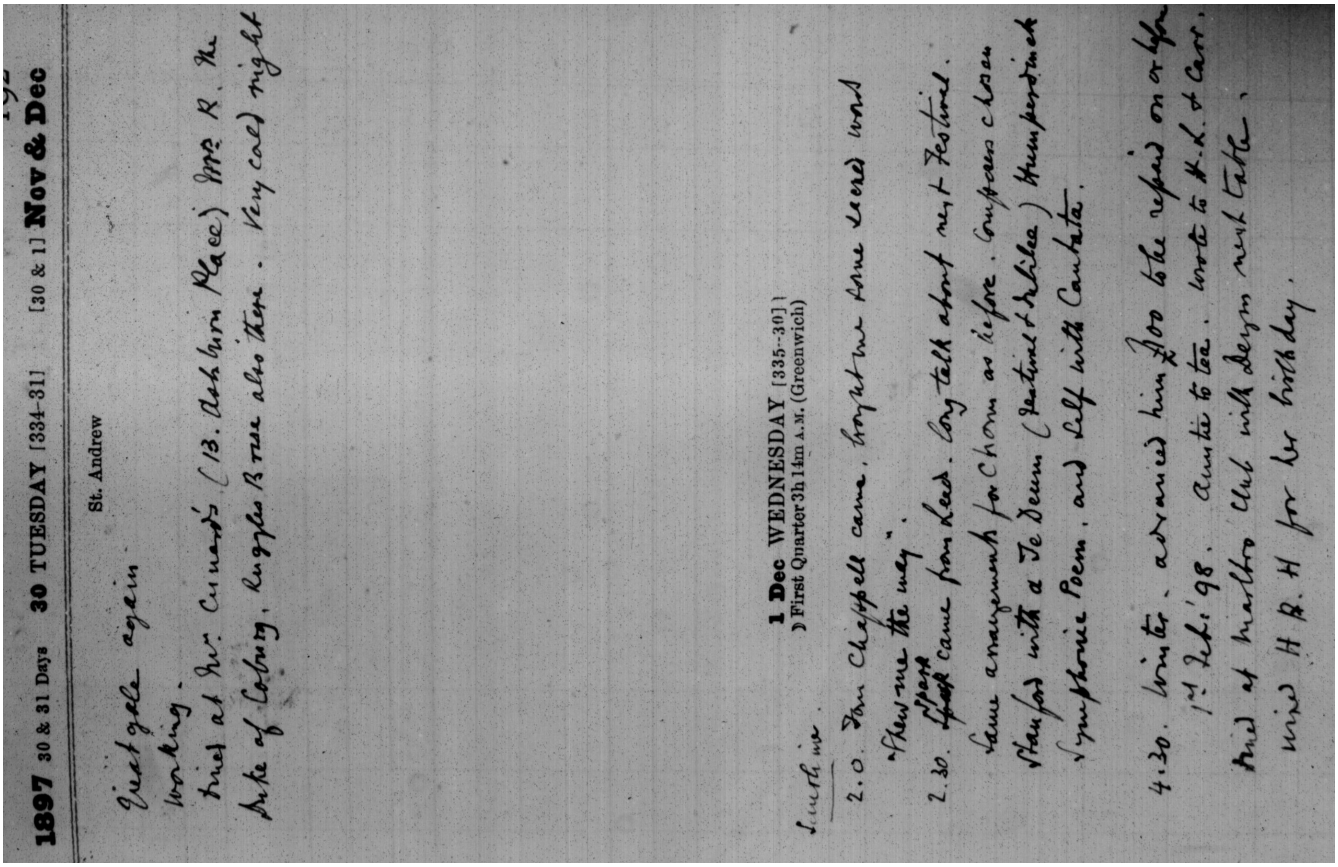
Da eine vollständige Korrespondenz bzw. die Komiteeprotokolle nicht vorliegen, ist es schwierig, die Abfolge der sich daran anschließenden Ereignisse zu rekonstruieren. Dem Komitee war jedoch offensichtlich bewusst, dass die Entlassung einer so bedeutenden öffentlichen Persönlichkeit nicht auf die leichte Schulter genommen werden konnte und wahrscheinlich um nachteilige Kommentare sowohl über die Veranstalter selbst als auch die

Festspiele zu vermeiden, suchte man Sullivans Einverständnis für eine Erklärung, die denkbare Peinlichkeiten bemäntelt.

Unglücklicherweise hatten sie ihren Mann an der Spitze falsch eingeschätzt. Trotz Sullivans Charme und seinem diplomatischen Wesen, verfügte er über einen stählernen Kern, den das Komitee nicht erschüttern konnte. Im Entwurf eines Briefes an Spark, den Professor Jacobs in seiner Biographie zitiert, weigerte sich Sullivan höflich, aber bestimmt, dem Vorschlag des Komitees zuzustimmen. Sein eigener Vorschlag war, dass das Komitee ankündigen könnte „dass wir nicht derselben Meinung waren hinsichtlich der dem künstlerischen Leiter abverlangten Arbeit und den Pflichten, und deshalb kommen wir darin überein, uns zu trennen“. Soweit es Sullivan betraf, war seine Gesundheit stabil genug, um ein nächstes Festival zu überstehen. Er war nicht bereit, seine Integrität zu kompromittieren, um dem Komitee den Weg zur Ernennung eines neuen Leiters zu ebnen. Jedoch hätte eine solche Ankündigung zweifellos das Komitee genau in die Art von Skandal gestürzt, den es zu vermeiden trachtete.

Sullivans Kompromisslosigkeit kann vielleicht durch den nachstehenden Abschnitt erklärt werden. Die Entscheidung, ihn zu entlassen, war willkürlich getroffen worden und es scheint sogar, obwohl keine Namen genannt werden, dass über seine Nachfolge schon entschieden worden war: „Ich bin verblüfft über die Haltung des Komitees, denn ich denke, es hat (unfair) geurteilt und gehandelt. Es ist eine Sache rein zwischen dem Komitee und mir, und es hat das Recht, solche Konditionen zu schaffen, die sie für das Festival als förderlich erachten, und den Mann zu wählen, der sie am besten ausführen kann. Ich bin mir nicht bewusst, dass es in meinem Verhalten irgendetwas gab, das den Erfolg des Festivals beeinträchtigt hätte.“ Darüber hinaus verloren die Entscheidungsträger in Leeds durch diese Ereignisse auch noch den Anspruch darauf, Uraufführungen weiterer Werke von Sullivan vorzustellen, solange er nicht wieder die vollständige Kontrolle über die Leitung erhielt.

Gemäß Sullivans Tagebucheintrag vom 25. September 1899 war man in eine Sackgasse geraten: „Ich schrieb an Spark und teilte ihm mit, dass meine Gesundheit beim letzten Festival stabil genug gewesen war, um es hervorragend durchzuführen und dass ich meinerseits keinerlei Schritte unternehmen werde. Verlangte ich von dem Komitee, mich *nicht* als künstlerischen Leiter einzuladen, läge es nahe zu entgegnen: 'Das hatten wir auch nicht vor...'“ Soweit es Sullivan betraf, war es Sache des Komitees, eine Lösung zu finden. Es gibt einen Hinweis im Tagebuch auf einen Brief an Thomas Marshall, den Vorsitzenden des Festivals, vom 15. Oktober, der sehr gut Sullivans formelle Rücktrittserklärung gewesen sein könnte, da es keinen zusätzlichen Kommentar in Bezug auf die Leeds-Affäre gibt. Am Mittwoch, den 15. November 1899, enthielt der *Leeds Mercury* die folgende Ankündigung: „In einem privaten Schreiben an Herrn Fred R. Spark, den ehrenwerten Geschäftsführer des Festival in Leeds, hat Sir Arthur Sullivan seine Absicht angekündigt, die Leitung der Festspiele 1901 abzulehnen, sollte das Komitee sie ihm anbieten.“ Man war zu einem Kompromiss gelangt, zumindest sah es allem Anschein nach so aus, außer dass sich Sullivans Verbindung zu Leeds nicht so ohne Weiteres zu Grabe tragen ließ.



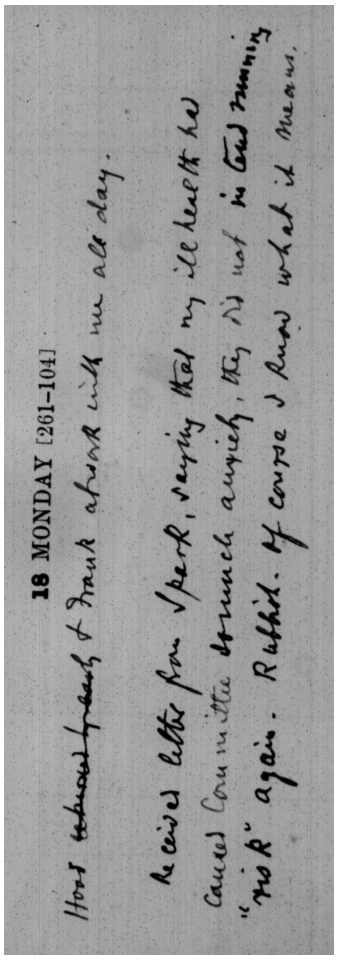
1897 30 & 31 Days 30 TUESDAY [334-31] [30 & 1] Nov & Dec

St. Andrew

Quietgeln again
working.
Tried at Mr. Cunard's (13. Ashburn Place) Mr. R. the
Duke of Coburg, Rugby & Tree also there. Very cold night

1 Dec WEDNESDAY [335-30]
☽ First Quarter 3h 14m A.M. (Greenwich)

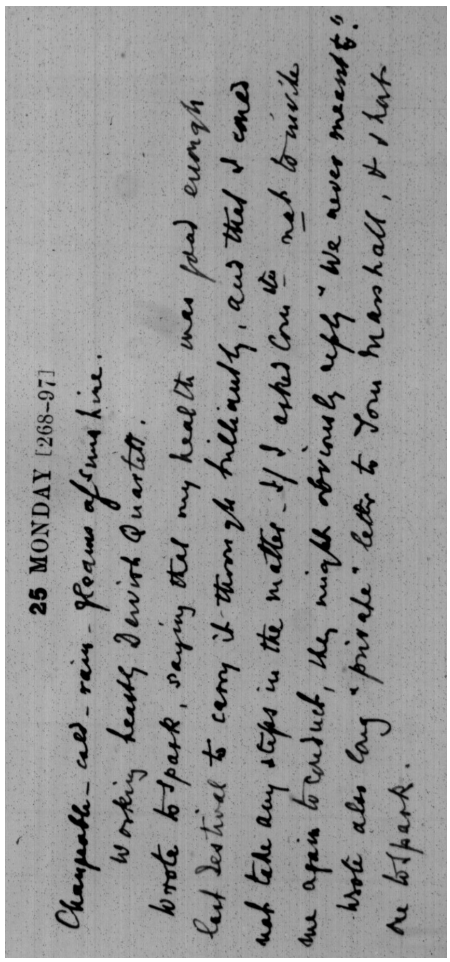
Lunch in.
2.0. Tom Chappell came, brought me some wood
"Flewme the way".
2.30. Sport came from Reed. Long talk about next Festival.
Same arrangement for Chorus as before. Suggests choice
Stanford with a Te Deum (Festival & Jubilee) Humperdinck
Symphonic Poem, and Elgar with Cantata.
4.30. Winter. arranged him to the repairs on or before
1st Feb: '98. Auntie to tea. Wrote to H.K. & Carr,
Dial of Hartley Club with Sherry next Tuesday.
Wrd H R. H for her birthday.



18 MONDAY [261-104]

Hot ~~[illegible]~~ & Frank afraid will me all day.

Received letter from Spark, saying that my ill health has caused Committee Council anxiety, they did not in fact running "mis R" again. Rubbish. Of course I know what it means.



25 MONDAY [268-97]

Champagne-cab-rain-Room opening line.
Working hearty Devil Quartett.
Wrote to Spark, saying that my health was good enough
but Festival to carry it through fairly, and that I could
not take any steps in the matter. If I asked Cu to
me again to conduct, they might obviously reply "We never meant to"
Wrote also long "private" letter to Tom Marshall, that
re Spark.

Auszüge aus Sullivans Tagebüchern 1897 und 1899
(Quelle: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.)

Gleichzeitig zu diesen Entwicklungen in Leeds erreichte *The Rose of Persia* die Endphase bei den Proben am Savoy Theatre. Am 19. November schrieb Sullivan an Hermann Klein, den Musikkritiker der *Sunday Times*, und lud ihn zum Besuch einer musikalischen Probe der neuen Oper ein. Die Mitteilung endete: „Über Leeds – da könnte ich Ihnen viel erzählen, aber nicht schreiben. Wie H. K. vorschlägt, hoffe ich, dass sie keinen Ausländer zu meinem Nachfolger bestimmen. Wenn dem so sein sollte, wird das für jemanden eine sehr große Enttäuschung sein.“ Hatte Sullivan Klein hiermit irgendetwas zu verstehen gegeben? Ich glaube ja, wenn man Kleins Kommentar berücksichtigt, dass „die Leitung in Leeds schließlich Sir C. Villiers Stanford übertragen wurde. Es bestand nie wirklich eine große Gefahr der Ernennung eines „unliebsamen Ausländers“.

Warum war Sullivan so ausweichend? Hier ist sein Kontakt mit Edward Elgar hilfreich. Vor der Uraufführung von *Caractacus* in Leeds schrieb Elgar eine Mitteilung an Sullivan, der ihm als Festivalleiter den Weg bereitet hatte: „Ich konnte den letzten Tag der Probe nicht verstreichen lassen, ohne Ihnen meinen Dank zu senden, dass Sie mir meine 'Chance' gegeben und alles so angenehm wie möglich gemacht haben – natürlich weiß man, dass *Sie* es so handhaben, aber es steht in ziemlichem Kontrast zu dem, wie einige andere Leute mit jemandem umgehen, der keinerlei Verbindungen zu den Schulen hat – ohne Freunde ist und allein...“.

Es ist dieser Kommentar über die Schulen, den ich hier hervorheben möchte. Elgar, ein Musiker aus den altmodischen West Midlands, der sich das meiste selbst beigebracht hatte, bezog sich auf die Royal Academy of Music und das Royal College of Music, dessen Professur für Komposition Charles Villiers Stanford inne hatte.

Stanfords Verbindung zu Sullivan reicht viele Jahre zurück. Es lagen gut zehn Jahre zwischen ihnen, und die beiden waren sich 1864 zum ersten Mal begegnet. Dr. Emmerson zufolge hegten beide sogar Bewunderung für dieselbe Frau bzw. waren von ihr betört – Louise Scott Russell. Stanfords Laufbahn entsprach jener, die sich viele für Sullivan gewünscht hatten. Sullivan hatte jedoch der akademischen Welt den Rücken gekehrt und sich der Vermarktung seiner Werke zugewandt und damit ein Vermögen verdient, das es ihm ermöglichte, sich des Lebensstils der gehobenen Gesellschaft zu erfreuen. Dies hatte zur Folge, dass ihm die Schmähung des Musikestablishments zuteil wurde, wie Stanfords eigener Kommentar zur Uraufführung von *The Golden Legend* zeigt: „Dieses Werk stellt seine legitime Stellung als einer der führenden Musiker der Englischen Schule wieder her, zumal dieser wahre Erfolg seiner letzten Komposition es schwierig, wenn nicht sogar unmöglich machen wird, zu den weniger erhabenen Kunstgattungen zurückzukehren und so kann die Musikwelt noch auf eine Reihe Schätze von bleibendem Wert aus der Feder dieses Genies hoffen...“ Man sollte sich vielleicht daran erinnern, dass zu der Zeit, als Stanford diese Zeilen schrieb, Sullivan tatsächlich dabei war, einen „Schatz von bleibendem Wert“ zu produzieren... *Ruddigore*.

Wie dem auch sei, bis zu den 1890er Jahren war Sullivans Stellung als führender Musiker Englands scheinbar unanfechtbar – eine Tatsache, die für jene, die sich als die offensichtlichen Erben sahen, ausgesprochen ärgerlich gewesen sein muss. Ganz oben auf der Liste der Anwärter stand Charles Villiers Stanford. Stanford hatte seinen eigenen Klüngel von Fans,

insbesondere John Fuller-Maitland, den Musikkritiker der *Times*. Wir haben uns bereits mit Sullivans Kommentaren gegenüber Spark in Bezug auf die ihm gegenüber ablehnende Pressekritik in den auf 1889 folgenden Jahren befasst (dem Jahr, als Fuller-Maitland seinen Posten bei der *Times* erhielt) – es war letztendlich Fuller-Maitland, der das Rudel anführte und schließlich in seinem berüchtigten Nachruf im *Cornhill Magazine* vollends sein Gift verspritzte.

Stanfords Weg nach oben wurde 1898 immer noch durch den kränkelnden Sullivan behindert, den Mann, in dessen Schatten er solange gewirkt hatte. Stanfords eigene verbitterte Kommentare über eine Aufführung von *The Golden Legend* beim Norwich Festival 1887, die von dem Komponisten dirigiert wurde, fassten die Lage zusammen: Das Publikum war gekommen, um Sullivan zu sehen, und plauderte während Stanfords eigenem Werk *The Revenge*. Was immer Stanford auch tun oder wie wertvoll er auch in den Augen des Musikestablishments erscheinen mochte, Sullivan war der Nonkonformist, der das Herz des Publikums erobert hatte. Doch 1899 war Stanfords Zeit gekommen.

Klingt das melodramatisch? Wenn ja, so muss man berücksichtigen, dass Stanford bereits seit 1897 der Dirigent des Leeds Philharmonic Choir war – und dieser bildete zusammen mit der Leeds Choral Union das Rückgrat des Festivalchors. Er war keine unbekannte Größe für die musikalische Bruderschaft in Leeds, was Sullivan auch genau wusste: „Stanford steht sicher dafür bereit und ist willig! Warum sonst akzeptierte er die Leeds Phil. Soc.?“

Als die Nachricht von Sullivans Rücktritt bekannt wurde, handelte man in der Presse sogleich Stanfords Namen als möglichen Nachfolger. Ich nehme an, dass der geheimnisvolle „Jemand“, den Sullivan gegenüber Hermann Klein erwähnt hatte, Stanford war, der wahrscheinlich enttäuscht gewesen wäre, wenn die Wahl des Komitees für den neuen künstlerischen Leiter in Leeds auf einen Ausländer gefallen wäre. Stanford machte Sullivan derart zu schaffen, dass er nach einem Treffen mit ihm bei einem Konzert am 12. Dezember 1899 trocken bemerkte: „Ging nachher weg (...) mit Stanford, der mich seinem eigenen Bruder vorzuziehen schien.“

Es fällt auf, dass das Datum nach der Ankündigung aus Leeds liegt. Versuchte Stanford, dem Gerücht entgegenzuwirken, dass er in diese Affäre verwickelt war, indem er augenscheinlich Freundschaft demonstriert – oder waren es verspätete Gewissensbisse?

Stanford war verärgert über Pressebeschuldigungen gegen Ende des Jahres 1899, denen zufolge er für die Entlassung Sullivans verantwortlich gewesen sein soll. Als Sohn eines Rechtsanwalts, mit einer ebenso streitbaren Gesinnung wie W. S. Gilbert, ging er so weit damit zu drohen, einen Journalisten der Zeitschrift *Truth* für Veröffentlichungen zu verklagen, die er hinsichtlich der Affäre in Leeds als Verleumdung betrachtete. Im Falle von Benjamin William Findon ging er sogar noch weiter.

1904 veröffentlicht Findon eine kritische Biografie seines Cousins mit dem Titel *Sir Arthur Sullivan – His Life and Music*. Dabei handelt es sich nicht um das gleiche Buch wie *Sir Arthur Sullivan and his Operas*, das 1908 erschien. Findon äußert sich 1904 ausführlich über den Skandal in Leeds. Er greift das Komitee boshaft an und nennt Namen, etwas was Sullivan offensichtlich vermeiden wollte. Auf Grund von Sullivans sowohl persönlicher als auch

beruflicher Verbindung zu Findon, denke ich, dass man annehmen kann, dass Findon über Sullivans Standpunkt zu diesen Vorkommnissen informiert war und sich dazu verpflichtet fühlte, Sullivans Sicht darzustellen. Es war die Veröffentlichung von Findons Buch, die die für das Festival zuständigen Obrigkeiten dazu veranlasste, ihre Stellungnahme aufzusetzen, sowie Stanford dazu, einen Widerruf der beleidigenden Passage sowie eine Entschuldigung zu fordern. Ich zitiere diesen Abschnitt praktisch vollständig, denn er wurde aus der Veröffentlichung von 1908 gelöscht, und Kopien des Originals sind schwer zu bekommen. Die Ausgabe von 1904 wurde auf Stanfords Initiative hin makuliert; die darin enthaltenen Bemerkungen erschienen unter den Kapitelüberschriften „Verfängliche Kritiken" (Captious Criticisms) und „Undankbares Leeds" (Ungrateful Leeds):

> Während der letzten paar Jahre seiner Verbindung zu Leeds sollte Sullivan auf eine beängstigendere und weniger wohlwollende Kritik treffen. Eine kleine Gruppe von Zeitungskritikern war aufgetaucht, die ihm gegenüber in jeder Hinsicht feindselig eingestellt war. Alles, was nicht Kensington Gore entsprang (d. h. der Straße mit dem Royal College of Music) entsprach nicht ihrem Geschmack. Jede Musik und jede Interpretationsmethode sind für Kritik offen. Nörgeln und Höhnen sind die am leichtesten zu handhabenden Waffen der Kritik. Und sie nutzten sie erfolgreich. Sullivan war auf Grund seiner überwältigenden Popularität ein Dorn in ihrem Weltbild. Mit verschiedenen Mitteln versuchten sie, Sullivans Einfluss bei dem Komitee der Festspiele zu unterminieren und seine Position in der Öffentlichkeit zu beeinträchtigen. Im Laufe der Zeit wurde so in bestimmten Kreisen ein gegen Sullivan gerichtetes Klima geschaffen, und Stanford offen als sein möglicher Nachfolger gehandelt. Sir Charles Stanford war zum Leiter einer bedeutenden musikalischen Einrichtung in West Riding ernannt worden, und seine unermüdliche Aufmerksamkeit gegenüber seinen Pflichten beeindruckte die geschäftsorientierten Leute in Yorkshire positiv.
>
> Sullivan hatte für Leeds so viel geleistet (er hatte das Festival zum bedeutendsten im ganzen Land gemacht), dass es entschuldbar ist, wenn er meinte, dass man ihm besondere Aufmerksamkeit schuldete. Wahrscheinlich wurden auf beiden Seiten Fehler begangen, aber sofort nach dem Festival von 1898 verdeutlichten die Parteigänger von Sir Charles Stanford, dass sie alles dafür tun würden, die Wahl ihres Mannes für das nächste Festival zu sichern.
>
> Bald folgte der endgültige Bruch und Sullivan wurde erlaubt, seine Verbindungen nach Leeds abzubrechen und das ohne die geringste Anerkennung für seine in einundzwanzig Jahren geleistete Arbeit, in denen er dort musikalischer Leiter war. Es gab auch kein offizielles Dankschreiben (es sei denn, es wurde im allerletzten Moment verschickt). Unter solchen Umständen überrascht es nicht, dass Sullivan äußerst empört war, über die Art und Weise, wie er behandelt wurde und dies auch heftig zum Ausdruck brachte.
>
> Sein großer gesellschaftlicher Einfluss hatte Mitglieder des Königshauses zu den Konzerten gebracht und dafür gesorgt, dass das Musikfestival aus diesen Kreisen

einen Präsidenten erhielt. Die Profite des Festivals beliefen sich 1880 auf über £1.500 zusätzliche Einnahmen verglichen mit den Vorjahren. Die Nettoeinkünfte 1889 betrugen fast die Hälfte der Summe der Gesamteinnahmen von 1877. Leeds hatte die Ehre, von ihm die beste und populärste Kantate zu erhalten, die je von einem Engländer komponiert worden war. Und trotz alledem gab es nicht genügend Dankbarkeit in der Grafschaft Yorkshire, um ihm zu seinem Abschied auf eine wie auch immer geartete Weise die Ehre zu erweisen.

Beim Festival im Jahr nach seinem Tod war der einzige Tribut, der seinem Andenken gezollt wurde, die Aufführung der *In Memoriam*-Ouvertüre. Ansonsten taucht sein Name nicht im Programm auf. Verdis *Requiem* wurde aufgeführt, um an den Tod des Komponisten zu erinnern, Glasunows *Kantate auf Puschkin* war gewählt worden, um den 100-jährigen Geburtstag des russischen Dichters zu feiern; aber für den Mann, der für einen so guten Zweck für Leeds gearbeitet hatte, und der so viel für die englische Kunst getan hatte, wurde es als ausreichend erachtet, dass er nur mit einem kurzen Orchesterwerk bedacht wurde...

Es gab damals noch nicht einmal einen kleinen Kommentar über diesen offensichtlichen Mangel an Gefühl, den die Leute in Leeds an den Tag legten. Sie nahmen das Beste von ihm, und als er weg war, hatte er für sie nicht mehr Bedeutung als die Fabrikmaschinen, die nicht mehr funktionieren. Doch der Vorwurf bleibt...

Dementsprechend sollten wir uns noch mit Leeds befassen. Es scheint, als ob Findons Empörung wegen seines Cousins ihn übermannt hätte. In seiner Stellungnahme vom Jahr 1904 heißt es: „Zu diesem Zeitpunkt (d. h. von Sullivans Rücktritt) war ein Komitee für die Festspiele 1901 noch nicht gewählt worden. Als die für die Wahl Verantwortlichen am 10. November 1900 das Treffen abhielten, wurde die folgende Resolution einmütig verabschiedet und an den Ehrenpräsidenten weitergereicht:

> Diese Versammlung bedauert, dass Sir Arthur Sullivan nicht länger als künstlerischer Leiter für das Musikfestival in Leeds fungieren kann – ein Amt, das er zwanzig Jahre lang ausgezeichnet versehen hatte. Sie erkennt dankbar an, dass viel von dem Erfolg, den die Festspiele während dieser Zeit hatten, seinem Engagement und seinen Fähigkeiten zu verdanken ist, und ist sicher, dass er durch den Verzicht auf die mühsamen Pflichten einer Festivalleitung, der englischen Musik seine wertvollen Dienste als Komponist zur Verfügung stellen und die Karriere fortsetzen kann, in der er so großes und wohlverdientes Ansehen errang.

Am 16. November antwortete Herr Wilfred Bendall (im Namen von Sir Arthur Sullivan), und sagte, dass Sir Arthur in den zwei Wochen sehr krank gewesen sei und fügte hinzu: „Ich habe ihm gerade Ihren Brief vorgelesen. Er zeigte sich sehr zufrieden über die freundliche Resolution des Komitees in Leeds. Er wird selbstverständlich offiziell antworten, sobald er seinen Geschäften wieder nachgehen kann.“ Von dieser Erkrankung erholte sich Sir Arthur

nicht mehr – sein Tod trat am 22. November ein. Frederick Spark und Thomas Marshall, der Geschäftsführer bzw. der Vorsitzende des Festivalkomitees in Leeds, nahmen an Sullivans Beisetzung in der St. Pauls-Kathedrale am 27. November teil. Es schien, als habe das Festivalkomitee von Leeds Sullivan gegenüber seine Pflicht erfüllt. Das ist mehr als man von Stanford sagen kann, der durch seine Abwesenheit in St. Pauls glänzte.

Selbst in dieser Geschichte gibt es eine überraschende Wendung. Als Stanford in seiner Autobiographie die Kontroversen um den Rücktritt von Sullivan abhandelte, betonte er, dass 1899 das Komitee für das nächste Festival erst noch gewählt werden müsse, bevor ein Leiter ernannt werden könne. Daher sei er unschuldig an jeglichem Mitwirken hinsichtlich Sullivans Rücktritt und seiner anschließenden Amtsübernahme. Dies war ein Aspekt, der in der Stellungnahme von 1904 beibehalten wurde. Allerdings war bereits am 23. November 1898 ein provisorisches Komitee ins Leben gerufen worden – ein Komitee, in dessen Macht es stand, Sullivan hinauszuwerfen, aber offensichtlich nicht, ihm zu danken. Betrachtet man die Reihenfolge der Ereignisse, dann würde ich behaupten, dass die letzte Entscheidung darüber, Sullivan fallenzulassen, bei zwei langjährigen Mitarbeitern in Leeds lag, Spark und Marshall – eine Entscheidung, die vom provisorischen Komitee ratifiziert wurde, um vollendete Tatsachen zu schaffen, noch bevor das vollständige Komitee tatsächlich zusammentrat.

Vielleicht meinten Spark und Marshall, dass sie ihr Bestes sowohl für das Festival als auch für Sullivan tun würden. Schließlich hatten sie es gesetzmäßig nicht nötig, auf Sullivan Rücksicht zu nehmen, sobald er seine Verpflichtungen für das Festival 1898 erfüllt hatte. Letztlich könnte man in Anbetracht von Sullivans langjähriger Verbindung mit Leeds die unverblümte Bekanntgabe eines neuen künstlerischen Leiters bestenfalls als schlechtes Benehmen auslegen und schlimmstenfalls als kaltschnäuzigen Rauswurf eines Mannes, dem sie viel zu verdanken hatten und der immer noch, gemäß der Resolution aus dem Jahre 1900, die Wertschätzung des gesamten Komitees genoss.

In jedem Fall ist es schwierig, nicht zu dem Fazit zu gelangen, dass was immer ihre Absicht gewesen sein mag, Spark und Marshall die ganze Sache falsch angepackt hatten. Sullivans Prestige und seine Popularität in und jenseits von West Riding in Yorkshire waren dergestalt, dass das Komitee in einen öffentlichen Skandal verwickelt wurde, den es offensichtlich zu vermeiden trachtete, indem es einen indirekten Weg für seine Entfernung aus dem Amt suchte. Vielleicht hatten sie erwartet, dass Sullivan den Taktstock von Leeds gerne abgeben würde... Aber das bringt uns dem Verständnis ihrer Motive immer noch nicht näher.

Sollte die Sorge um Sullivans Gesundheit ein zentraler Faktor für seine Abwahl gewesen sein, warum war Spark zwei Dekaden früher, 1880, offensichtlich bereit gewesen, alle Hebel in Bewegung zu setzen, um seine Wahl als Dirigent zu sichern? Sullivans physischer Zustand gab sogar damals schon Anlass zur Sorge – das Festivalkomitee muss sich dessen bewusst gewesen sein, da landesweit berichtet wurde, dass Sullivans Erscheinen als Dirigent bei den Promenadenkonzerten von 1879 durch Krankheit schwer eingeschränkt gewesen war.

Wenn seine Gesundheit angeblich eine solche Belastung war, warum wurde er 1889 und 1892 dann erneut für die Festspiele engagiert? Bei beiden Gelegenheiten war sein körperliches Befinden beträchtlich schlechter als 1898. Solche Entscheidungen scheinen anzuzeigen, dass zu

der damaligen Zeit das Komitee zu der Erkenntnis gelangt war, dass es ein größeres Risiko gewesen wäre, ein Festival ohne Sullivan zu präsentieren als eines mit ihm.

Auf fahrlässige Weise gefährdete das Komitee wertvolle Einkünfte. Sullivans Name auf dem Programm war eine Garantie für den Kartenverkauf – ein Umstand, der mit zwei Beispielen belegt werden kann, die sich auf die Jahre um die Streitigkeiten in Leeds beziehen. 1895 engagierte das Festivalmanagement in Cardiff, das in finanziellen Schwierigkeiten steckte, Sullivan, um sein Oratorium *The Light of the World* zu dirigieren, da man sich des öffentlichen Interesses an seinem Auftreten auf dem Konzertpodium beim Dirigieren eines seiner eigenen Werke bewusst war – und ein Ergebnis dieser Aufführung war, dass das Festival in Cardiff fortbestehen konnte.

Nach dem Skandal in Leeds war Sheffield, das gerade seine eigenen Festspiele etablieren wollte, bereit, das Risiko von Sullivans labilem Gesundheitszustand in Kauf zu nehmen. Man wollte ihn zum künstlerischen Leiter ernennen, jedoch wurde man durch seinen Tod dieser Möglichkeit beraubt – eine Tatsache, die zunächst einmal die Entscheidung des Komitees in Leeds, ihn abzuwählen, rechtfertigt. Jedoch sollte man für einen Moment noch einmal über das Ansinnen von Sheffield nachdenken. Gab es um 1900 – vielleicht abgesehen von Hans Richter – irgendjemanden, der es mit Sullivan an persönlicher Anziehungskraft hätte aufnehmen können? Spark, Marshall und die Mitglieder des provisorischen Komitees hatten sich selbst getäuscht – oder es sich erlaubt, getäuscht zu werden –, wenn sie ernsthaft glaubten, dass die Zuneigung, die die Öffentlichkeit Sullivan entgegenbrachte, sich auf Stanford hätte übertragen können. Im Bewusstsein der Öffentlichkeit war Stanford einfach nicht profiliert genug, unabhängig davon, wie seine anderen Referenzen auch immer ausgesehen haben mögen – eine Tatsache, die durch rückläufige Einkünfte der Festspiele von 1901 und 1904 nachdrücklich belegt wird.

Lassen Sie uns jedoch mit dem letzten Tag des Festivals von 1898 enden. Das Herbstwetter war, typisch für die Jahreszeit, alles andere als festlich gewesen: es nieselte. Leeds war von Nebel eingehüllt, aber am Samstag gab es herrlichsten Sonnenschein. Nach dem stürmischen Abschied, den man Sullivan in der Victoria Hall bereitete, wurde ihm von einer Gruppe männlicher Chorsänger zum Abendessen ein Ständchen gebracht. Eines der Werke, das sie ausgewählt hatten – passenderweise könnte man im Nachhinein denken – war Sullivans Glee „The Beleagured“, ein frühes Werk, das der Komponist, wie er sagte, fast vergessen hatte. Als er seinen Tagebucheintrag für diesen Tag ergänzte, notierte er „... ging müde zu Bett – ein ziemlich anstrengender Tag“.

Sullivans Repertoire als Dirigent

Die folgende Übersicht wurde zusammengestellt nach Informationen von David Eden und Arthur Jacobs, dessen Sullivan-Biographie 1992 in zweiter Auflage bei Scolar Press, Aldershot, erschien.

Die Übersicht erhebt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, vermittelt aber einen Eindruck über das Repertoire Sullivans als Dirigent.

Verglichen mit seinen Einkünften als Opernkomponist war das Honorar als Dirigent eher gering. Für sechs Konzerte pro Saison bei der London Philharmonic Society erhielt er 100 Pfund; für die künstlerische Leitung des Musikfestivals in Leeds, zu der auch Auftritte als Dirigent gehörten, bekam er 315 Pfund (zum Vergleich: Der Stargeiger August Wilhelmj verdiente in London 40 Pfund pro Konzert bzw. 60 Pfund für zwei Konzerte; nach Informationen aus dem Tagebuch[34] des Bruders von Helen Lenoir, Cartes zweiter Frau, verdiente er selbst Ende 1875 als zweiter Buchhalter bei der Oriental Bank 100 Pfund jährlich. Dies galt als ein gutes Gehalt, da einige andere Londoner Banken nur 50 Pfund pro Jahr zahlten, in Schottland lediglich 30 Pfund. Der Vater der Brontë-Schwestern erhielt als Geistlicher 200 Pfund *Jahres*gehalt; viele Arbeiter verdienten weniger als zwei Pfund *pro Woche*.)

Sullivan trat bei Konzerten und Festivals immer wieder als Dirigent in Erscheinung. Dabei leitete er nicht nur eigene Werke, sondern – wie beim Three Choirs Festival in Gloucester 1889 – außer *The Golden Legend*, *The Prodigal Son* und die *In Memoriam*-Ouvertüre auch den zweiten Teil von Spohrs *The Last Judgement* (*Das Jüngste Gericht*).

Bei zwei Konzerten in Mentone an der Côte d'Azur (damals Italien, heute Frankreich) dirigierte er im März 1893 ein Orchester mit 74 Musikern bei einem Konzert mit eigenen Werken und einem weiteren mit folgendem Programm:

Parry: Ouvertüre zu *The Frogs*
Mackenzie: „Benedictus“ und „Courante“ aus der Bühnenmusik zu *Ravenswood*
Stanford: „Scherzo“ aus der *Irish Symphony*
Cowen: Orchestersuite *The Language of Flowers*

Zu Sullivans regelmäßigen Verpflichtungen als Dirigent gehörten:
1875-76 Glasgow Choral and Orchestral Union
1885-87 London Philharmonic Society
1880-98 Leeds Triennial Musical Festival

34 Andrew Marjorie / Shirley Clissold: *The Diaries of John McConnell Black*, 1. Band: 1875-1886, Investigator Press, Hawthorndene (South Australia) 1986, S. 36. Helen Lenoirs Bruder wanderte 1877 nach Australien aus.

Glasgow Choral and Orchestral Union 1875 – 1876

Im Jahre 1875 übernahm Sullivan die Glasgow Choral and Orchestral Union, mit der Glasgow eine neue, regelmäßige Konzertreihe erhielt. Es wurden sechs Konzerte geplant, „vorbereitet von Mr. George Grove in Absprache mit Mr. Sullivan“ (vgl. Jacobs, S. 100). Das erste dieser Konzerte fand am 16. November 1875 in der City Hall in Glasgow statt, die bis 1990 noch regelmäßig vom Scottish National Orchestra genutzt wurde, das aus dem Orchester, das der 33-jährige Sullivan gegründet hatte, hervorging.

Beethoven: 7. Sinfonie
Macfarren *Festival Overture*
Sterndale Bennett: Sinfonie in g-Moll (Menuett und Trio)
Sullivan: *Di ballo*-Ouvertüre, Part Song „“Oh hush thee, my babie“ (Scott), Lied „Once again“ (Lewin), Masque aus *The Merchant of Venice*, *In Memorian*-Ouvertüre, *Procession March* (anderer Titel für *Princess of Wales's March*), Ouvertüre zu *The Sapphire Necklace*, Auszüge aus *The Light of the World*, Auszüge aus *The Tempest*.
Wagner: Ballettmusik aus *Rienzi*, Trauermarsch aus *Götterdämmerung*
Weber: Ouvertüre zu *Oberon*

London Philharmonic Society 1885 – 1887

Neben Klavierstücken von Chopin und Rubinstein gab es in Sullivans Konzerten folgende Werke zu hören:

Auber: Ouvertüre zu *La Sirène*, Arie „Je veux briser“ aus *Les Diamants de la couronne*
Bach: Solo für Pedalklavier, Toccata in F (BWV 540 ?)
Beethoven: Violinkonzert (mit Joseph Joachim), Ouvertüre „Namensfeier“, Arie „Ah, perfido!“, *Leonoren*-Ouvertüre Nr. 1 und Nr. 3, Klavierkonzert Nr. 1, 3 und 4 (mit Saint-Saëns als Solist) und 5; 3. („Eroica“), 5. und 6. Sinfonie („Pastorale“)
Bellini: Arie „Come per me sereno“ aus *La Sonnambula*
Berlioz: Adagio und „Queen Mab“ aus Roméo et Juliette, Ouvertüre *Le Carneval romain*
Bottesini: Elegie und Tarantella für Kontrabass, Concertino für Kontrabass in fis-Moll
Brahms: 3. Sinfonie, Violinkonzert (mit Joseph Joachim)
Bruch: Vorspiel zu *Die Loreley*
Cherubini: Ouvertüre zu *Les deux journées*
Corder: Roumanian Suite
David, Félicien: Couplets „Charmant oiseau“ aus Le perle du Brésil
Dvořák: 7. Sinfonie, Ouvertüre Husitská, Violinkonzert
Ernst, Gustav: „Dramatic Overture“
Gadsby, Henry: Szene „The Forest of Arden“

Gluck: Arie „Che farò“ aus *Orfeo ed Euridice*

Goetz: Rezitativ und Arie „My strength is spent“ aus *The Taming of the Shrew*, Sinfonie in F

Gounod: Szene „Me voilà seule“ und Septett aus *La Reine de Saba*, Konzert für Pedalklavier, Ouvertüre zu Mireille, Duett „Angiol che vesti“ aus *Romèo et Juliette*

Halévy: Rezitativ und Arie „Rachel, quand du Seigneur“ aus *La Juive*

Händel: Arie „Sweet bird“ aus *L'Allegro*, Ouvertüre zu *Occasional Oratorio*, Rezitativ und Arie „Sorge, infausta“ aus *Orlando*

Haydn: Sinfonie Nr. 97 und Nr. 103

Liszt: Ungarische Rhapsodie Nr. 4

Lotti: Arie „Pur dicesti“

Macfarren: Ouvertüre *Chevy Chase*, Ouvertüre *Kenilworth*

Mackenzie: Szene „When sets the sun“ aus *The Story of Sayid*

Massenet: Arie „Il est doux“ aus *Hérodiade*

Mendelssohn: Ouvertüre zu *Athalia*, Hebriden-Ouvertüre, Violinkonzert (mit Joseph Joachim), Klavierkonzert Nr. 2, 3. Sinfonie („Schottische“), 4. Sinfonie („Italienische“)

Meyerbeer: Kavatine „Nobil signor“ aus *Les Huguenots*, Arie „Ombra leggiera“ aus *Dinorah*

Moszkowski: Sinfonische Dichtung *Johanna d'Arc*, Violinkonzert in C, Suite für Orchester

Mozart: Ouvertüre und Sextett aus *Don Giovanni*, Rezitativ und Arie „A questo seno“ KV 374, Arie „Per questa bella mano“ KV 612, Klavierkonzert in Es-Dur (welches ?), Rezitativ und Arie „Deh vieni“ aus *Le Nozze di Figaro*, Sinfonie Nr. 40 und Nr. 41 („Jupiter“)

Purcell: Lied „Let the dreadful engines“ aus *Don Quixote*

Randegger: Szene für Tenor „Prayer of Nature“

Saint-Saëns: 3. Sinfonie

Sarti: Arietta „Lungi dal caro bene“

Schubert: 9. Sinfonie

Schumann: Klavierkonzert (Oscar Berin ersetzt kurzfristig Clara Schumann), 2. Sinfonie; Ouvertüre, Scherzo und Finale

Spohr: Ouvertüre und Arie „Questi affetti“ aus *Faust*, Ouvertüre zu *Jessonda*, 3. Sinfonie

Stanford: Arie „There's a bower of roses“ aus *The Veiled Prophet of Khorassan*, Duett „Hark, her step“ aus *The Canterbury Pilgrims*

Sterndale Bennett: Ouvertüre *The Wood Nymphs*, Klavierkonzerte in c-Moll und E-Dur

Sullivan: Di ballo-Ouvertüre, Duett „How sweet“ aus *Kenilworth*, Ode „I wish to tune my quiv'ring lyre“, Pastoral Introduction und Vorspiel zum 2. Teil von *The Light of the World*

Thomas, Arthur Goring: Lieder „Wind in the trees“ und „A lake and a fairy boat“

Vieuxtemps: Violinsolo „Fantasia appassionata“, Introduktion und Rondo für Violine

Wagner: Ouvertüre und Preislied aus *Die Meistersinger von Nürnberg*, Walkürenritt aus *Die Walküre*, Ouvertüre zu *Der fliegende Holländer*

Weber: Ouvertüre „Beherrscher der Geister“, Jubel-Ouvertüre, Arie „Wie nahte mir der Schlummer“ und Scena „Piano, piano“ aus *Der Freischütz*, Konzertstück für Klavier und Orchester, Ouvertüre zu *Euryanthe*, Ouvertüre zu *Oberon*

Wingham, Thomas: Serenade for Orchestra

Musikfestival in Leeds 1880 – 1898

Achtzehn Jahre lang leitet Sullivan das alle drei Jahre stattfindende viertägige Festival in Leeds. Sullivans Vorgänger war Michael Costa (1806-1884; siehe *Sullivan-Journal* Nr. 1, S. 74).

Bei der Programmgestaltung musste Sullivan auch die Wünsche des Komitees der Musikfestspiele berücksichtigen. So waren Werke von Raff und Gade nicht unbedingt seine eigene Wahl, sondern die der Mitglieder des Komitees. Sullivans Wunsch war es hingegen, zumindest Auszüge aus Mozarts *Idomeneo* und Beethovens *Missa solemnis* aufzuführen, die als *Mass in D* im Programm angekündigt wurde. Auch bei *La Damnation de Faust* von Berlioz wurde der Titel abgeändert, da man das Wort „damnation" (Verdammnis) vermeiden wollte und das Stück schließlich nur als „Berlioz: *Faust*" vorstellte.

Sullivan zeigte ein reges Interesse an neuen und alten Instrumenten (vgl. Jacobs, S. 345 f.) sowie an einer historisch informierten Aufführungspraxis. Werke von Bach und Mozart wurden unter seiner Leitung – entgegen den üblichen Gepflogenheiten – mit kleiner Orcehster-besetzung gespielt, zudem verlangte Sullivan beispielsweise, dass für eine Aufführung von Mozarts *Requiem* mit Bassetthorn ein Klarinettist engagiert wurde, der beide Instrumente beherrschen sollte.

Bach: „God's time is the best" (Kantate Nr. 106), h-Moll-Messe
Beethoven: Mass in C, Grand Mass in D (Missa Solemnis), 9. Sinfonie
Bennett: *The May Queen*
Berlioz: *La Damnation de Faust*
Bishop: Tramp Chorus
Bizet: Carillon aus *L'Arlesienne*-Suite Nr. 1
Boito: Szene „L'altra notte" aus *Mefistofele*
Brahms: Deutsches Requiem
Cellier, Alfred: Elegy
Delibes: Pizzicato aus *Sylvia*
Gade: The Crusaders
Gounod: Valse aus *La Reine des Saba*, Ouvertüre zu *Mireille*
Halévy: Auszüge aus *La Juive*
Händel: *Axis und Galatea*, *L'Allegro*, *Alexander's Feast*, *Samson*, *Messiah* (Auszüge), *Israel in Egypt*, *Samson* (gekürzte Fassung)
Macfarren: *King David*
Mendelssohn: *Elias*, *Paulus* (1. Teil), Psalm 114, Hymn of Praise, 3. Sinfonie („Schottische"), Violinkonzert, Auszüge aus *Ein Sommernachtstraum*
Moszkowski: ein Satz aus der Suite für Orchester
Mozart: Requiem, Sinfonie Nr. 40, Auszüge aus *Idomeneo*
Raff: Weltende
Schubert: Mass in E flat, *Miriams Siegesgesang*

Schumann: *The Pilgrimage of a Rose*, Advent Hymn

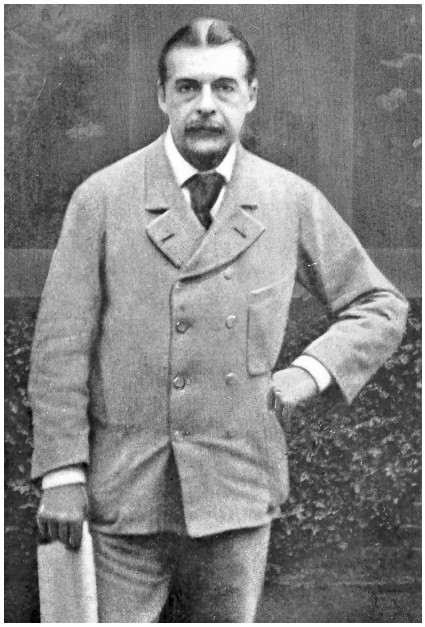
Sullivan: *The Martyr of Antioch*, *The Golden Legend*, Graceful Dance aus *Henry VIII*, *Macbeth* (Konzertsuite)

Thomas, Arthur Goring: Suit de Ballet

Verdi: Szene „Sperato, o figli“ aus *Nabucco*

Wagner: Ouvertüre zu *Der fliegende Holländer*; 3. Akt aus *Tannhäuser*; Auszüge aus *Die Meistersinger von Nürnberg*

Weber: „Leise, leise“ aus *Der Freischütz*, Ouvertüre zu *Euryanthe*

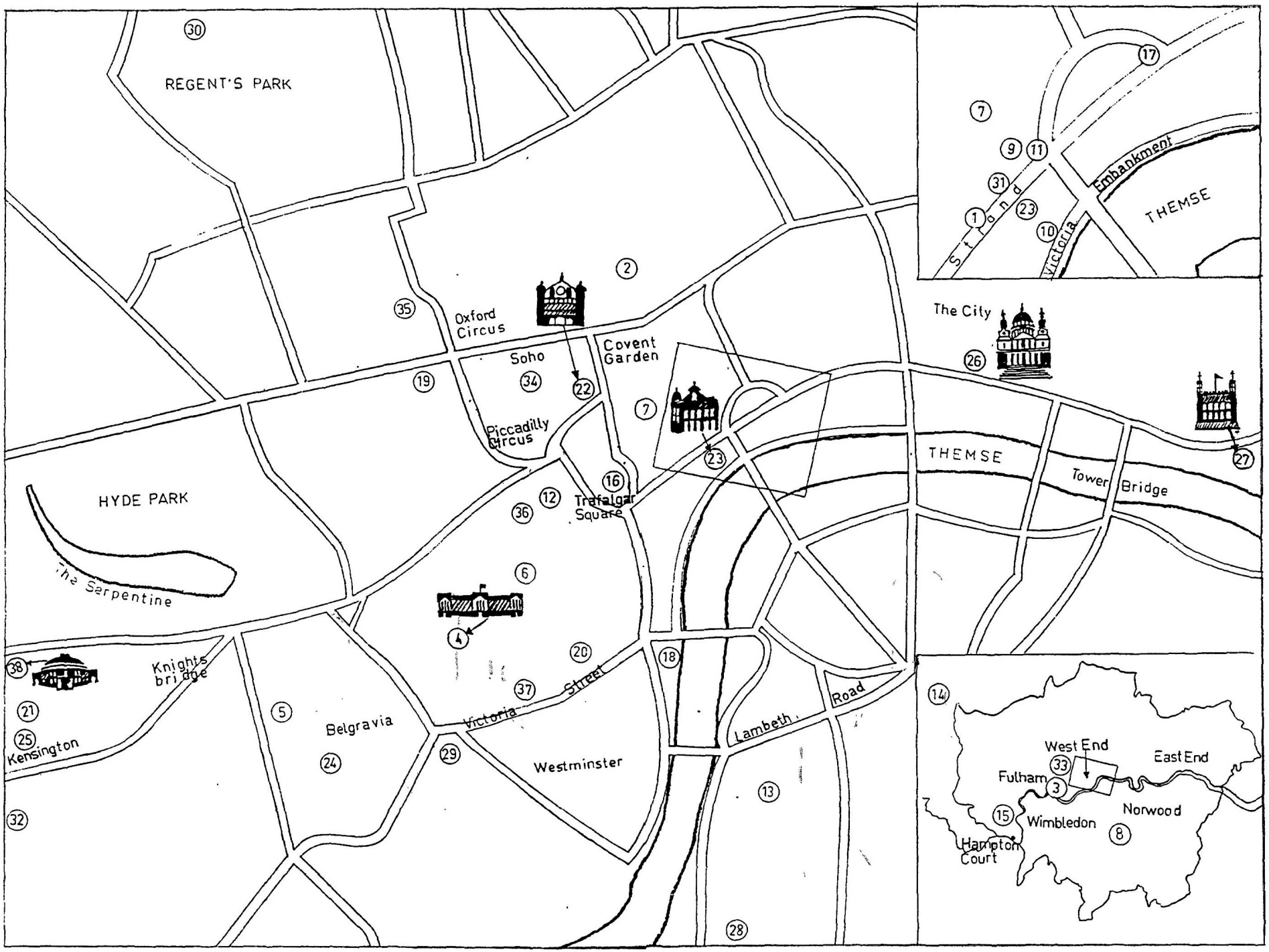


Arthur Sullivan im Jahre 1900.

Legende zur Karte auf Seite 48:

1. Adelphi Theatre; 2. Britisches Museum; 3. Friedhof in Brompton; 4. Buckingham Palace; 5. Cadogan Place Nr. 7; 6. Chapel Royal (ein Teil des St. James's Palace); 7. Covent Garden; 8. Crystal Palace (nahe davon die Wohnungen von Scott Russell und Grove); 9. Drury Lane; 10. Embankment Gardens (Sullivan Memorial); 11. Gaiety Theatre; 12. Gallery of Illustrations; 13. Geburtshaus Sullivans; 14. Grim's Dyke, Old Redding, Harrow Weald; 15. Kneller Hall; 16. National Gallery; 17. Opéra Comique, 18. Parlament; 19. Royal Academy of Music; 20. Royal Aquarium Theatre; 21. Royal College of Music; 22. Royal English Opera House; 23. Savoy Theatre und Hotel; 24. St. Michael's Church, Chester Square; 25. St. Peter's Church, Cranley Gardens; 26. St. Paul's Cathedral; 27. Tower; 28. Vauxhall Gardens; 29. Victoria Station; 30. Zoo; 31. Geburtshaus Gilberts, Southampton Street, Nr. 17; 32. Harrington Gardens, Gilberts Wohnung 1883-91; 33. Moray Lodge, Campden Hill, der Moray Minstrels; 34. Royalty Theatre; 35. Sl. George's Hall; 36. St. James's Theatre; 37. Queen's Mansions, Sullivans Wohnung; 38. Royal Albert Hall. (T. Zipp/ B. Jones)

Quelle: M. Saremba, *Arthur Sullivan*, Wilhelmshaven 1993.


REGENT'S PARK
HYDE PARK
The Serpentine
Oxford Circus
Soho
Covent Garden
Piccadilly Circus
Trafalgar Square
Knightsbridge
Kensington
Belgravia
Victoria Street
Westminster
Lambeth Road
The City
THEMSE
Tower Bridge
Strand
Victoria
Embankment
THEMSE
West End
East End
Fulham
Wimbledon
Norwood
Hampton Court