Meinhard Saremba

Viktorianische Avantgarde – Das Leben malen und vertonen

Arthur Sullivan und die Präraffaeliten (Teil 2)

„Schubert und Mozart haben vieles gemeinsam", äußerte Antonín Dvořák einmal über zwei von Arthur Sullivans Idolen, „bei beiden finden wir dasselbe delikate Gespür für das instrumentale Malen, den gleichen spontanen und ununterdrückbaren Fluß der Melodie, die gleiche instinktive Beherrschung der Ausdrucksmittel und die gleiche Vielseitigkeit in allen Zweigen der Kunst."[1] Dies alles könnte man auch in Bezug auf Sullivan feststellen, wesentlich ist hier allerdings in diesem Zusammenhang die Formulierung „instrumentales Malen". Es stellt sich die Frage, wo sich die Parallelen vom Komponieren zum Malen finden und ob es sie bei Sullivan auch in Bezug auf die ihm nahe stehenden Präraffaeliten[2] gibt.

Verbindungen zwischen Raffael und der Musik wurden schon lange vor dem Auftreten der Präraffaeliten hergestellt. Der Leipziger Autor, Komponist und Musikschriftsteller Johann Friedrich Rochlitz (1769-1842) hatte neun Jahre nach Mozarts Tod im Sommer 1800 eine, wie er es nannte, „Abhandlung" veröffentlicht, in der er sich mit „Raphael und Mozart" auseinandersetzte.[3] Ein Leser des englischen Magazins *The Harmonicon* empfahl dreißig Jahre später, den Beitrag in englischer Übersetzung zu veröffentlichen, da „die Parallele zwischen dem größten Maler und dem größten Musiker, die je gelebt haben" auch in einem Land akzeptabel sein muss, „in dem man täglich das Wissen um die beiden Kunstformen vertieft und die Musikliteratur zügig Fortschritte macht".[4] Weitere Nachdrucke folgten, unter anderem ein Jahr vor Sullivans Geburt in *The Musical World*.[5] Als das für beide Künstler charakteristische Gestaltungselement erkannte Rochlitz die „Erfindung" – ein Wort, das er isoliert kursiv setzen ließ und mit einem Rufzeichen versah – und führte näher aus:

> „Erfindung ist theils *poetische*, theils *artistische*. Poetische Erfindung giebt, was das Kunstwerk seyn soll; artistische, wie es das werden muß. Jene ist Erfindung der Idee, diese Erfindung des Ausdrucks der Idee. Jene giebt die Sache; diese das Mittel zur Erreichung der Sache."[6]

In einer Fußnote merkte Rochlitz an, man nenne das, was er „artistische Erfindung nannte, wohl auch Ausdruck". Die poetische Idee in der Musik wird allgemein als ein Wesensmerkmal der Musik in der Romatik angesehen, verfügt jedoch über weiter zurückliegende Wurzeln. Der

---

[1] Klaus Döge: *Antonín Dvořák – Leben, Werke, Dokumente*, Zürich/Mainz 1997, S. 343 f.

[2] Siehe Meinhard Saremba: „Viktorianische Avantgarde: Das Leben malen und vertonen – Arthur Sullivan und die Präraffaeliten (Teil 1)", in *Sullivan-Journal* Nr. 15, Juni 2016, S. 2-32.

[3] Friedrich Rochlitz: „Raphael und Mozart", in *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 2. Jahrgang, Nr. 37, 11. Juni 1800, S. 641-651. Zeitlich trennten Raffaello Sanzio da Urbino, kurz Raffael (1483-1520), und Wolfgang Amadé Mozart (1756-1791) zwei Jahrhunderte.

[4] „A Parallel between Raphael and Mozart", in *The Harmonicon*, Band 8, April 1830, S. 148-150.

[5] „Raphael and Mozart – A Parallel", in *The Musical World*, Band 16, 15. Juli 1841, S. 70-74.

[6] Rochlitz: „Raphael und Mozart", in *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 37, 11. Juni 1800, S. 645 f.

vielseitige Musikliterat Robert Schumann (1810-1856) hatte die Überlegungen weitergeführt und, wie er zudem hinsichtlich seiner eigenen Musik meinte, er habe „eine ganz andere Art zu componiren zu entwickeln begonnen“.[7] Auch er zog mitunter die Malerei zum Vergleich heran und urteilte etwa in Bezug auf Mendelssohns Sinfonie-Kantate „Lobgesang“: „Einzelnes heben wir nicht hervor; doch – jenen mit Chor unterbrochenen Zweigesang ‚Ich harrete des Herrn‘, nach dem sich ein Flüstern in der ganzen Versammlung erhob, das in der Kirche mehr gilt als der laute Beifallruf im Concertsaal. Es war wie ein Blick in einen Himmel Raphael’scher Madonnenaugen.“[8] Auf diesen Maler wurde ferner Bezug genommen, als Schumann unter dem Pseudonym „Eusebius“ bei einem Vergleich von William Sterndale Bennett mit Felix Mendelssohn schrieb:

> „Dieselbe Formschönheit, poetische Tiefe und Klarheit, ideale Reinheit, derselbe beseligende Eindruck nach Außen, und dennoch zu unterscheiden. Dieses sie unterscheidende Kennzeichen läßt sich in ihrem Spiel noch leichter entdecken, als in der Composition. Das Spiel des Engländers ist nämlich vielleicht um so viel zarter (mehr Detailarbeit), als das Mendelssohn’s energischer (mehr Ausführung im Großen). Jener schattiert noch im Leisesten so fein, wie dieser in den herrlichsten Kraftstellen erst noch recht von neuer Kraft überströmt; wenn uns hier der verklärte Ausdruck einer einzigen Gestalt bewältigt, so quellen dort wie aus einem Raphael’schen Himmel hunderte von wonnigen Engelsköpfen.“[9]

Der Kulturphilosoph John Ruskin (1819-1900) sprach in seinen Schriften über „Moderne Maler“ ebenfalls über „Erfindung auf formalem Gebiete“ und über „geistige Erfindung“. Für ihn waren die Freiheit der Erfindung grenzenlos, und die Abstufungen vorzüglicher Leistungen nicht minder unbegrenzt.[10]

Die Natur der Dinge und des Menschen

Im Zentrum der präraffaelitischen Bestrebungen stand das angemessene Erfassen der Natur und ihre Transformation in eine Kunst, die etwas zu sagen hat. Wie die Malergruppe bezog sich auch Arthur Sullivan thematisch überwiegend auf das Vereinigte Königreich (inklusive Irland, dessen Bürger durch den Act of Union ab dem 1. Januar 1800 offiziell Untertanen der britischen Krone waren), Südeuropa und den vorderen Orient. Dabei schuf er Kunstwerke, in denen er sich mit seinem Land und seiner Epoche auseinandersetzte. Zudem gab Sullivan vor, was Elgar später in seinen Vorträgen in Birmingham forderte. Bestand Sullivans Ziel im 19. Jahrhundert noch darin, England müsse die Chance ergreifen, „wieder die Stellung zu erlangen, die man einst innehatte, als man vor vielen hundert Jahren als Musiknation an der Spitze Europas

[7] Gerd Nauhaus (Hrsg.): *Robert Schumann – Tagebücher*, Bd. 2 (1836–1854), Leipzig 1987, S. 402.
[8] „Gutenbergfest in Leipzig“, in *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 13, Nr. 2, 4. Juli 1840, S. 8.
[9] „Wm. Sterndale Bennett“, in *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 6, Nr. 1, 3. Januar 1837, S. 3.
[10] Siehe John Ruskin: „Section 8 – Of Ideas of Relation“ in *Modern Painters*, Band 5, London 1860.

stand“,[11] so hatte sein Nachfolger konkrete Anregungen, wie dies zu erreichen sei. „Warum sollen wir als ein Ideal für die englische Musik einen Typus akzeptieren, den es in keiner anderen Kunst gibt?“, meinte Elgar Anfang 1905. „Ich plädiere dafür, dass die Jüngeren ihre Inspiration mehr aus ihrem eigenen Land gewinnen, aus ihrer eigenen Literatur und – ungeachtet dessen, was viele sagen würden – aus ihrem eigenen Klima. Nur wenn man auf eine wirklich englische Inspirationsquelle zurückgreift, werden wir zu einer englischen Kunst gelangen.“[12] Vaughan Williams pflegte zum Illustrieren dieser Haltung gerne auf den Schlußmonolog aus den *Meistersingern von Nürnberg* zu verweisen.

Bei der Gestaltung von *The Window* und *The Light of the World* gelang es Sullivan, auf sehr plastische Weise verschiedene Besonderheiten präraffaelitischer Gemälde in seiner Komposition zu vereinen. Die Anregungen, sich verstärkt mit der Natur zu beschäftigen, kamen durch die Schriften von John Ruskin. Als Kunstkritiker war er einer der einflussreichsten Intellektuellen seiner Epoche und hatte sich mit seinem fünfbändigen Werk über *Modern Painters* (1843–60) Respekt verschafft. Die Schriftstellerin George Eliot (1819-1880; eigentlich: Mary Ann Evans) schrieb in einer Besprechung des dritten Bandes, „jeder, dem die Natur, die Dichtung oder die Geschichte der menschlichen Entwicklung am Herzen liegt – jeder, dem die Literatur oder die Philosophie nahe steht, wird darin etwas finden, das für ihn bestimmt ist“.[13] Als Ruskin Anfang der 1850er Jahre einige heftig kritisierte Bilder der Präraffaeliten in Briefen an die *Times* verteidigte, hatte die Künstlergruppe einen wahrlich einflussreichen Fürsprecher gefunden. An den Präraffaeliten faszinierte Ruskin die „bewundernswerte Wahrheit im Detail und die Pracht der Farben“.[14] Doch allein daraus entsteht noch keine große Kunst, denn so Ruskin, „das wahrhaftige Werk bildet alle Objekte genau so ab, wie sie uns in der Natur in jener Position und Entfernung begegnen, die die Anlage des Bilds nahelegt. Das falsche Werk stellt sie in allen Einzelheiten wie durch ein Mikroskop betrachtet dar.“[15] Die Wahrhaftigkeit der präraffaelitischen Entwürfe ergibt sich für ihn erst durch die Präzision in der Darstellung der wesentlichen Bildelemente in Verbindung mit einem Blick für das große Ganze mit seinen unterschiedlichen Bedeutungsebenen. „Man betrachte nur einmal den Efeu an der Tür in Mr. Hunts Bild [„The Light of the World“] genauer“, verdeutlichte Ruskin, „und wird feststellen, dass nicht eine einzige deutliche Rand-

[11] Aus Sullivans programmatischer Rede „Über Musik“ („About Music“) vom 19. Oktober 1888 in Birmingham, publiziert in englischer Sprache in Lawrence, *Arthur Sullivan*, London 1899, S. 261-287, und in Albert Gier / Meinhard Saremba/ Benedict Taylor (Hrsg.): *SullivanPerspektiven I – Arthur Sullivans Opern, Kantaten, Orchester- und Sakralmusik*, Essen 2012, S. 21-34; und in deutscher Sprache in Meinhard Saremba, *Arthur Sullivan – Ein Komponistenleben im viktorianischen England*, Wilhelmshaven 1993, S. 328–338, und *Sullivan-Journal* Nr. 1, Juni 2009, S. 4-14.

[12] Percy Young (Hrsg.): *A Future for English Music and other Lectures*, London 1968, S. 51.

[13] Zitiert nach Sophia Andres: *The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel – Narrative Challenges to Visual Gendered Boundaries*, Ohio State University Press 2005, S. 13.

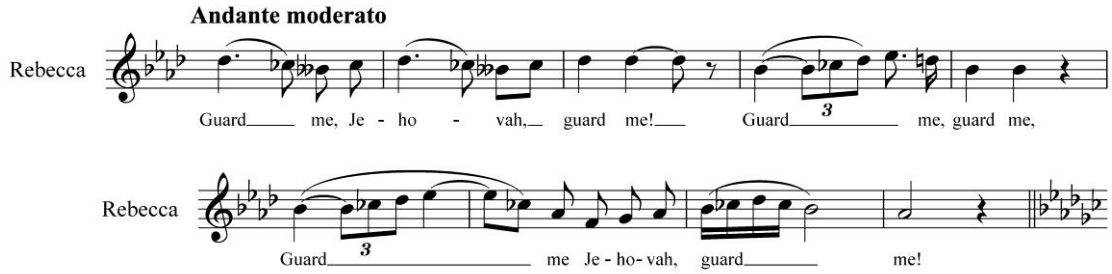
[14] Zitiert nach Andres: *The Pre-Raphaelite Art of the Victorian Novel*, S. 15.

[15] Ebenda, S. 15.

linie zu erkennen ist. Alles umgibt das auserlesenste Geheimnis von Farben und wird aus angemessener Entfernung betrachtet zur Realität.

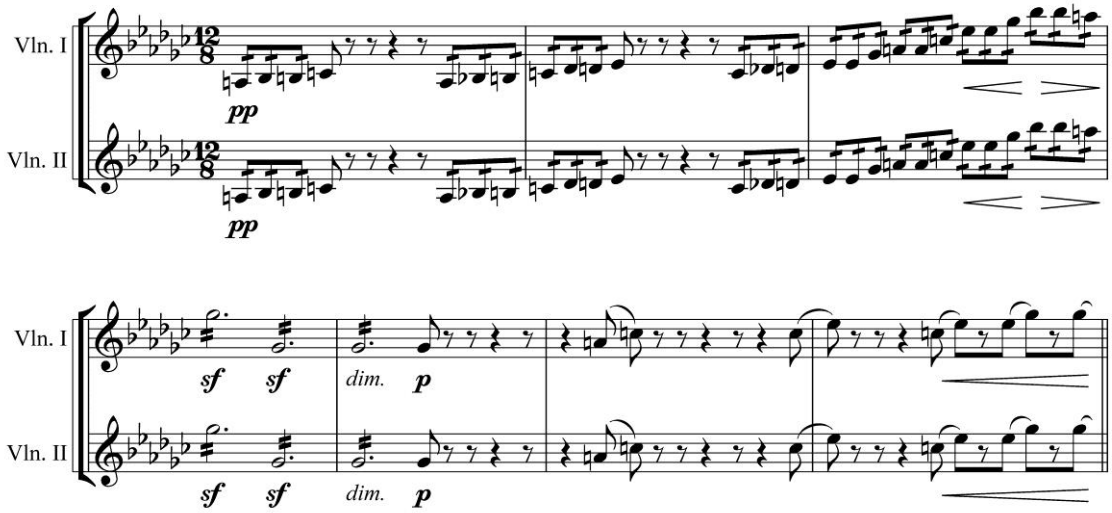
Man schaue sich auf die gleiche Weise die kleinen Edelsteine am Gewand der Person an. Von nicht einem wird man die genaue Form ausmachen können, und doch gibt es nicht einen einzelnen all dieser winzigen Punkte grüner Farbe allein, sondern zwei oder drei deutlich unterschiedliche Schattierungen von Grün, die ihr Wert und Glanz verleihen.“[16]

In Sullivans Musik findet sich gleichfalls ein Streben nach Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit. So liegt beispielsweise der Arie der Rebecca „Lord of our chosen race“ aus der 3. Szene des 2. Akts von Sullivans Oper *Ivanhoe* (1891) ein genaues Beobachten der „Natur“ zugrunde, denn Sullivan übernahm die Melodie der Phrase „guard me“, nachdem er sie in der Leipziger Synagoge bei einer improvisierten Gebetsrezitation gehört hatte.[17] Durch den Gebrauch von verminderten Terz- bzw. übermäßigen Sekundintervallen verweist er auf Rebeccas jüdische Sozialisation.



Bsp. 1a Sullivan, *Ivanhoe*, Arie der Rebecca, 2. Akt, Zitat aus Leipziger Synagoge

Die stockenden Phrasen der Geigen kurz vor ihrem Rezitativ „O awful depth“ illustrieren die Angst der jungen Frau:



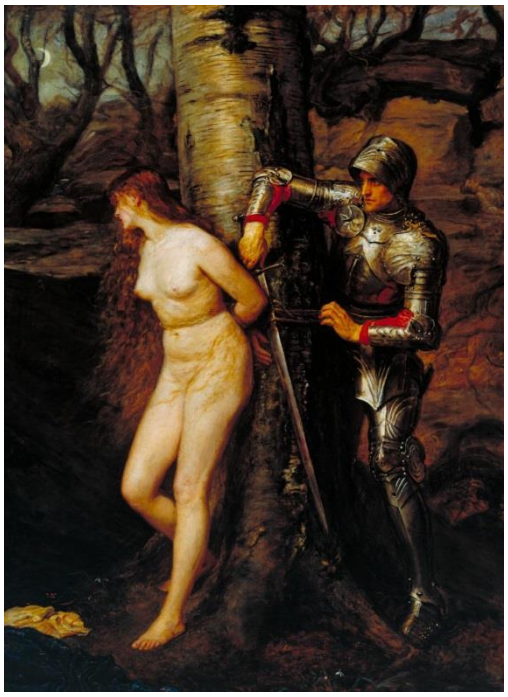
Bsp. 1b: Sullivan, Ivanhoe, Rezitativ der Rebecca, Violinen

[16] Ebenda, S. 15.

[17] Siehe Meinhard Saremba: „Rebeccas Melodie“, in *Sullivan-Journal* Nr. 12, Dezember 2014, S. 72.

Und der bedrückende Rhythmus der Bratschen bietet in der Arie eine neue Klang-Schattierung: Er zeigt ihre Beklemmung, während die Harfe auf einen biblischen Kontext anspielt, nämlich die Davidsharfe.[18] König David ist der Psalmist, auf den Rebecca mit den Worten verweist: „O for the wings / of which the Psalmist sang, / that I might fly, / and hide me from all eyes.“ (O möge ich Flügel bekommen, / die der Psalmenschreiber besang,[19] auf dass ich fliege, / um mich vor allen Augen zu verbergen.)

Rossetti: König David (1858-69)[20]



Millais: Der umherziehende Ritter rettet eine Maid in Not (1870)[21]

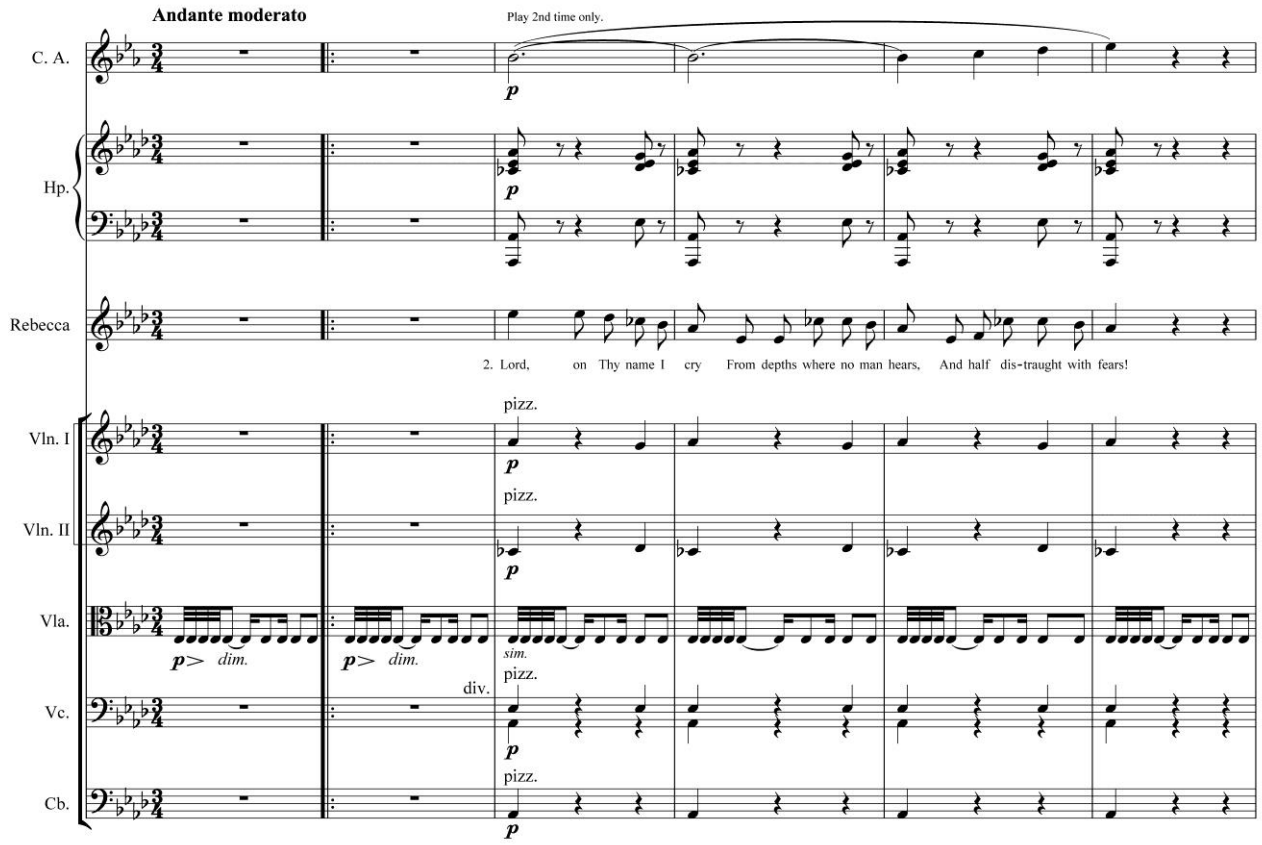
[18] Dabei dürfte es sich vielmehr um eine Kinnor gehandelt haben, ein altes israelitisches Zupfinstrument, das zu den Leiern gezählt wird. Die verbreitete Zuschreibung als Davidsharfe des biblischen Königs David berücksichtigt nicht die andersgeartete Bauform einer Leier.

[19] In Psalm 139, Vers 9 heißt es: „Nähme ich Flügel der Morgenröte und ließe mich nieder am äußersten Ende des Meers“.

[20] Llandaff Cathedral, Llandaff; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 77,7 × 153,6 cm (rechte Tafel eines Triptychons). Zum Instrument siehe Fußnote 18.

[21] Tate Britain, London; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 184,1 × 135,3 cm; mit Rahmen: 220 × 170,8 × 16 cm. Man beachte die erotische Konnotation des „damsel in distress“-Motivs; siehe auch *Sullivan-Journal* Nr. 15, Juni 2016, S. 22-24. Das Motiv findet sich auch im Perseus-Zyklus vor Burne-Jones (Staatsgalerie Stuttgart) und bei etlichen anderen Künstlern.

Wenn in der zweiten Strophe von bedrohlichen „Tiefen“ und der „Angst“ die Rede ist,[22] tritt mit dem Englischhorn das tiefe Alt-Instrument aus der Familie der Oboeninstrumente hinzu.[23]



Bsp. 1c: Sullivan, Ivanhoe, Arie der Rebecca, Englischhorn in zweiter Strophe

Das die Instrumente durchflutende Crescendo bei Rebeccas Bitte, der Himmel möge ihr Hilfe senden (ab „descend to me“), breitet sich gegen Ende der Arie wie ein Lichtstrahl der Hoffnung über dem Geschehen aus.

Die Wechselwirkungen sind offensichtlich: Gemälde haben Gedichte als Grundlage oder einen unmittelbaren literarischen Bezug; die Musik lässt sich von der Malerei inspirieren oder erhebt einen Anspruch auf eine individuelle Ausprägung des Realismus – letzten Endes werden in der Oper *Ruddigore* sogar die Bilder der Ahnengalerie durch Musik lebendig! Man sollte die Bezüge natürlich nicht überstrapazieren, aber Verbindungen zwischen der Malerei und der Musik im England des 19. Jahrhunderts lassen sich nicht leugnen. Das Arbeitsethos und der Kunstanspruch sind bei Sullivan und den Präraffaeliten ähnlich. Auch für das Verständnis seiner Werke geben die Absichten der Präraffaeliten äußerst nützliche Hinweise. Man braucht sich lediglich deutlich zu machen, dass sowohl die Natur bzw. der reale Gehalt des künstlerisch dar-

[22] „Lord, on Thy name I cry / from depths where no man hears / and half distraught with fears!“ (Herr, Deinen Namen rufe ich / aus Tiefen, wo kein Mensch mich hört, / vor Angst fast ganz außer mir!)

[23] Der Name „Englischhorn“ bezieht sich keineswegs darauf, dass dieses Instrument etwa aus England stammt. Wahrscheinlich ist der Ursprung dieser Bezeichnung der französische Begriff „cor anglé“ (abgewinkeltes Horn), der sich zu „cor anglais“ („englisches Horn“) gewandelt hat; denkbar ist auch, dass sich der Name aus „Engels-Horn“ entwickelte (Engel spielen auf sakralen Bildern Hörner, die an das Englischhorn erinnern).

gestellten Moments als auch die symbolische Ebene wesentlich sind. Sullivan imitierte nicht die Bildvorlagen, sondern hielt sich gleichfalls an die Verbindung von mehreren Bedeutungsebenen in seiner eigenen Kunst. Dabei ist es im weiteren Verlauf der Untersuchung sinnvoll, den Blick zu weiten. Zunächst einmal durch das Einbeziehen der zweiten Generation präraffaelitischer Maler, die sich weitgehend die gleichen Prinzipien zu eigen machte wie die Gründungsmitglieder. Und letztendlich ist es ergiebig, auch die englische Malerei des 19. Jahrhunderts in einem weiter gefassten Rahmen mit zu sehen, weil sich dadurch zusätzliche Themenkreise erschließen, die Sullivan und seine Zeitgenossen bewegten.

Das Erfassen und Entschlüsseln von Symbolen ist eine lohnende und erkenntnisbringende Beschäftigung. Dies wird sich an ausgewählten Beispielen in der Malerei zeigen, bei denen die sorgfältige Darstellung der Natur angereichert wurde mit vieldeutigen Details, die wesentliche Bestandteile der „Geschichte“ sind, die das jeweilige Bild erzählt. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob sich über die inhaltlichen Parallelen hinaus in der Musik auch weitere Beispiele für eine vergleichbare Bildhaftigkeit und Detailarbeit finden lassen.

Vielschichtige Bedeutungsebenen

Die Präraffaeliten hatten sich Ruskins Forderungen in ihrer Bildgestaltung zu Herzen genommen und sie zugleich um neue Dimensionen bereichert. „Die Natur an sich ist schon jeden Tag Malerei, ein Bild unendlicher Schönheit, wenn man nur Augen dafür hat, dies zu erkennen“, schrieb Ruskin und empfahl, sie unmittelbar zu studieren. Nicht erst die französischen Impressionisten haben unter freiem Himmel große Bilder geschaffen, sondern vor ihnen bereits der von Debussy[24] bewunderte William Turner (1775-1851) und die Präraffaeliten. Erleichtert wurde dies durch eine technische Neuentwicklung, die sich in der Zeit, als Sullivan zur Welt kam, allmählich durchsetzte. Nachdem bereits in den 1820er Jahren dreibeinige, zusammenklappbare Schemel und tragbare, leichtere Staffeleien aufgekommen waren, brachten in den 1840er Jahren Londoner Unternehmen für Künstlerbedarf zusammendrückbare Blechtuben auf den Markt, die sich der Amerikaner John G. Rand in London hatte patentiert lassen (weniger geschäftstüchtig war anscheinend jener Engländer, dem bereits 1824 für die Erfindung von Zinntuben für Farben ein Preis der Royal Society of Arts in London zuerkannt wurde). Um Farben zu transportieren, musste man nicht mehr länger schwere präparierte Harnblasen von geschlachteten Tieren mit sich herumschleppen – wie die stabilen, wasserdichten Schweinsblasen –, sondern lediglich Farben in Tuben.[25] Doch der eigentliche Inhalt der Bilder bestand nicht allein im vollendeten Erfassen und Nachahmen der Natur. Neben der realistischen Darstellung waren diese Bilder auch „Konversationsstücke“, die eine Geschichte erzählten, die zum Gespräch anregen und durch das Erschließen tieferer Bedeutungsschichten eine Erkenntnis vermittelten sollte – ein Anspruch, dem letzten Endes auch die Musik gerecht werden konnte.

[24] Siehe Arthur Wenk: *Claude Debussy and the Poets*, Berkeley/London 1976, S. 205 f.

[25] Siehe James Ayres: *The Artist's Craft – A History of Tools, Techniques and Materials*, London 1985.

William Holman Hunts Gemälde „The Hireling Shepherd“ (1851, Der angeheuerte Schäfer)[26] ist ein Beispiel von vielen für diese „conversation pieces“.

Der Natur ist unter anderem damit genüge getan, dass Hunt bis in die letzte Grashalmspitze hinein Präzision walten lässt und auf dem Apfel noch die Bissspuren der Schafszähne zu sehen sind. Vordergründig scheinen Menschen und Schafe in freier Natur auf eine romantische Idylle zu verweisen. Doch der Schäfer ist ein „hireling“, ein „Heuerling“, also ein Landpächter, der seine Pacht in Arbeit leistet. Dabei lässt er aber Engagement und Verantwortung vermissen. Anstatt seiner Herde Aufmerksamkeit zu schenken und die Schafe zu beschützen, tändelt er mit einem Mädchen herum und ist unaufmerksam. Die Schafe laufen davon und eines ist bereits gestürzt. Das kleine Schaf auf dem Schoß der jungen Dame frisst noch unreife Äpfel, von deren Verzehr es krank werden kann. Währenddessen neckt der Schäfer das Mädchen mit einem Totenkopfschwärmer (Acherontia atropos), einem Wanderfalter, der wegen seiner imposanten Erscheinung mit dem namensgebenden „Totenkopf“ auf dem Thorax als bedrohlich, ja unheilbringend gilt.[27] Ein weiterer symbolischer Aspekt kommt noch hinzu: Das Bild des Schäfers, der die Arbeit und seine Schutzbefohlenen vernachlässigt, stand im 19. Jahrhundert für die Kirche und Geistliche, die sich nicht oder nur unzureichend um ihre Gemeinden kümmern.[28]

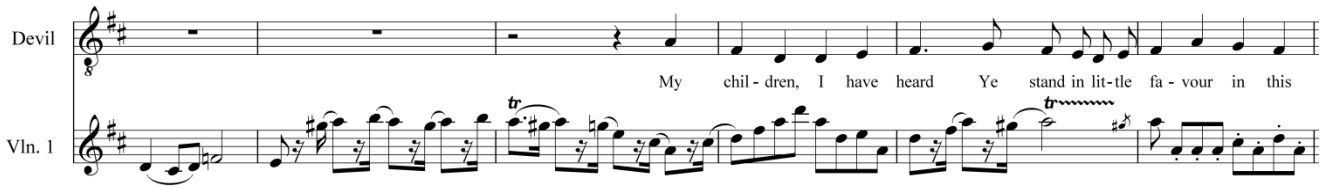
---

[26] Manchester Art Gallery; Öl auf Leinwand, Orignalgröße: 76,4 × 109,5 cm.

[27] Dieser bis zu 12 cm Flügelspannweite große Schmetterling wird auch im Roman *Das Schweigen der Lämmer* von Thomas Harris für das Böse stilisiert. Schon der Erstbeschreiber, Carl von Linné, gab der Art mit „Atropos“, einen an die Schicksalsgöttin der griechischen Mythologie erinnernden wissenschaftlichen Namen.

[28] Als das Bild erstmals in der Royal Academy präsentiert wurde, war ihm ein Shakespeare-Zitat zur Seite gestellt: „Sleepest or wakest thou, jolly shepherd? / Thy sheep be in the corn; / And for one blast of thy minikin mouth, / Thy sheep shall take no harm. “ (Schläfst oder wachst du, artiger

Sullivans Werke sind nicht minder vielschichtig. Hinter der vermeintlich gefälligen Oberfläche mit ihren eingängigen Melodien und unterhaltsamen Handlungsentwicklung finden sich auch Tiefenschichten voller Symbolkraft und psychologischer Differenzierung.[29] Wie bei „The Hireling Shepherd“ zeigt sich der Einfluss des Bösen[30] beispielsweise in der Oper *The Beauty Stone* (1898).[31] Analog zu Hunts Schmetterling findet sich hier Luzifer mit einer äußeren Gestalt, die auf den ersten Blick leicht in die Irre führt. Er tritt zunächst als Mönch auf, wobei er mit „father“ und „holy friar“ angesprochen wird, dann stellt er sich in der Gestalt eines Edelmannes als „Antonio, Count of Foscano“ vor, woraufhin er „master“, „Lord“ oder „Sir Count“ genannt wird. In *The Beauty Stone* richtet sich die Einflussnahme des Teufels auf drei Grundbedürfnisse des Menschen: den Wunsch nach Gemeinschaft und Anerkennung (Laine), dem Streben nach Schönheit und Jugend (Simon) und dem Willen, Macht und Einfluss zu nehmen (Saida). Bereits im Quartett des 1. Akts lullt Luzifer Laine und ihre Eltern ein: Die Szene beginnt in h-Moll und wechselt zur Dominante fis, bevor der Teufel sie nach D-Dur lenkt und dann nach H-Dur, wenn er im „Andante con moto (misterioso)“ den wundersamen Stein anpreist, der Heilung von allem Übeln verheißt. Bei der anschließenden Arie des Teufels, in der er Laines Eltern darüber aufklärt, welche fatalen Folgen es haben kann, wenn man das Geheimnis des Steins der Schönheit nicht mit Diskretion behandelt, ihn verliert oder unvorsichtigerweise weggibt, verheißt die achttaktige Orchestereinleitung ein gemütliches Geplauder. Der joviale Tonfall des Teufels aus dem vorangegangenen Quartett schwingt hier noch nach und soll seine Gesprächspartner in einer trügerischen Sicherheit wiegen (siehe Notenbeispiel 2a/b).



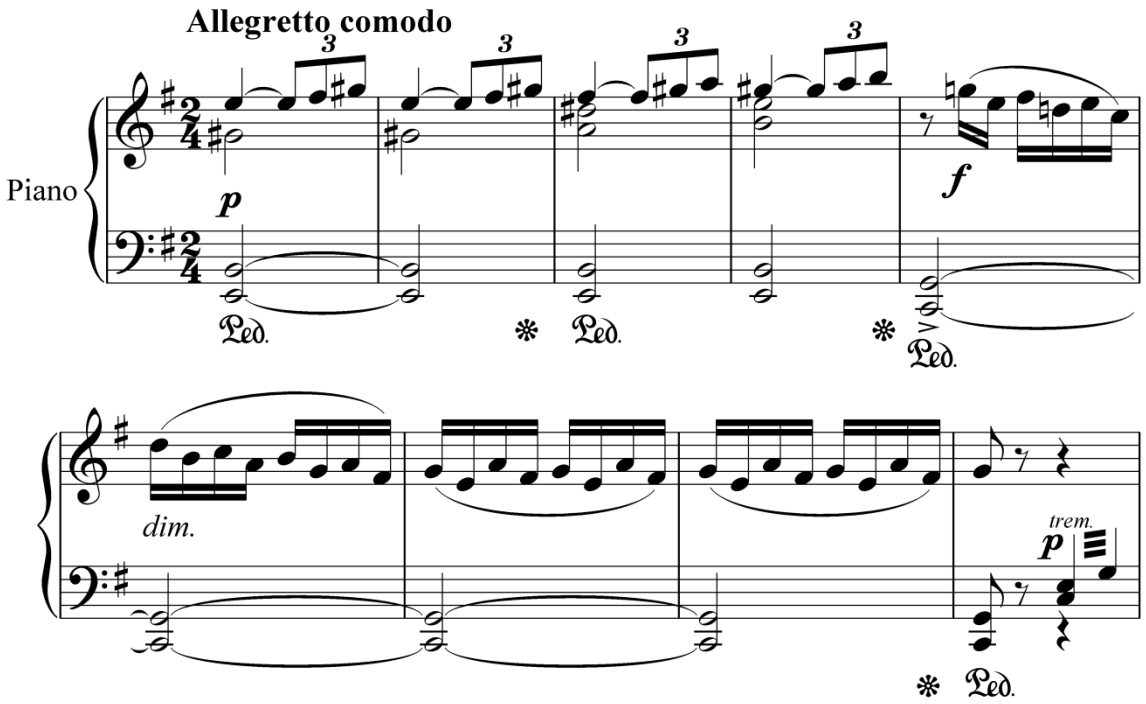
Bsp. 2a: *The Beauty Stone*, Quartett, 1. Akt ab Takt 19
(Gesangsstimme und Melodie in den ersten Geigen)

Schäfer? / Deine Schäfchen im Korne gehen, / Und flötet nur einmal dein niedlicher Mund, / Deinen Schäfchen kein Leid soll geschehen.“; Edgar in der 7. Szene des 3. Akts von *König Lear*.)

[29] Siehe u. a. James Brooks Kuykendall, „Musical contexts I: motives and methods in Sullivan’s allusions“ und Martin Yates, „Musical contexts II: characterisation and emotion in the Savoy operas“, in David Eden / Meinhard Saremba (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, Cambridge University Press 2009, S. 122-135 und S. 136-149.

[30] Siehe hierzu Meinhard Saremba: „Der Teufel als Ehrenmann – Das Böse und das Diabolische in Sullivans Oeuvre“, in Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.), *SullivanPerspektiven I*, Essen 2012, S. 53-83.

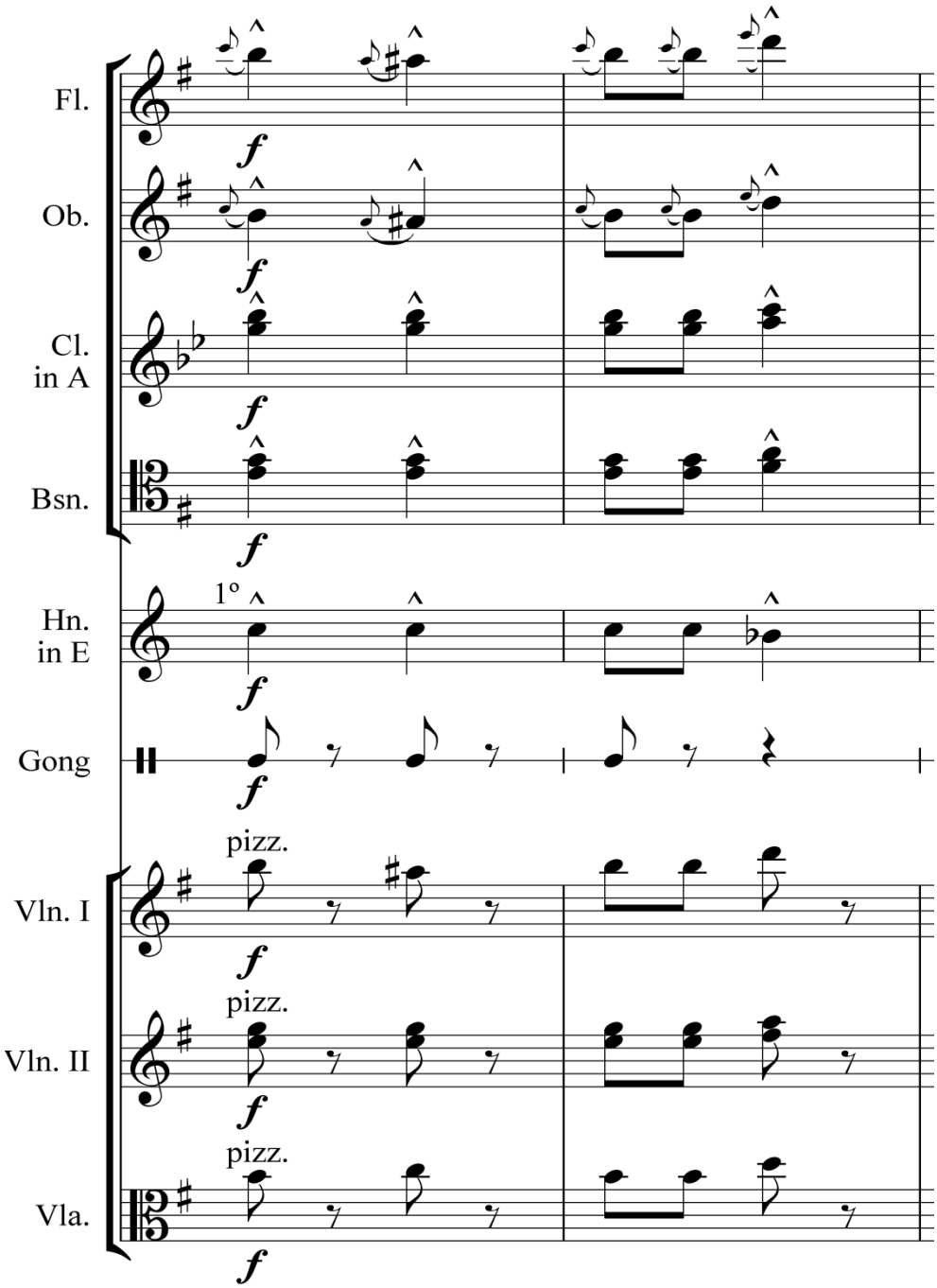
[31] Siehe Martin Yates: „The Music of *The Beauty Stone*“, in Albert Gier / Meinhard Saremba / Benedict Taylor (Hrsg.): *SullivanPerspektiven II – Arthur Sullivans Bühnenwerke, Oratorien, Schauspielmusik und Lieder*, Essen 2014, S. 127-149.



Bsp. 2b: *The Beauty Stone*, Vorspiel zur Arie des Teufels, 1. Akt

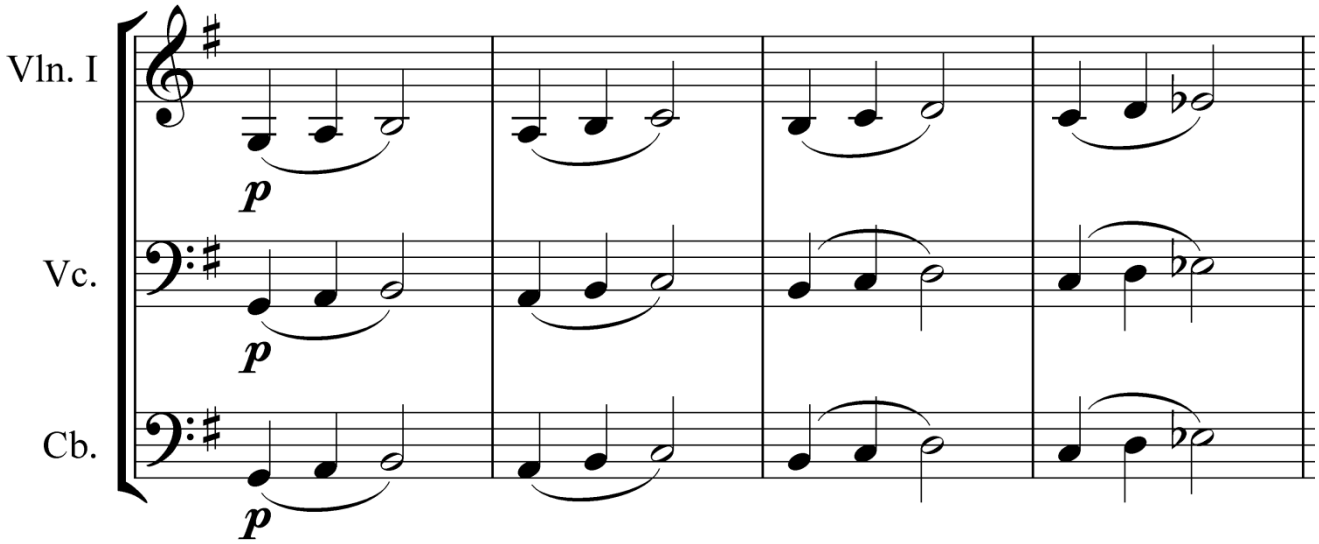
Bedrohliche Tremoli in den tiefen Streichern (Bratschen und Celli) untermalen dann die rezitativische Schilderung, wie der Stein der Schönheit in die Welt kam. Die bei oberflächlicher Betrachtung einschmeichelnde Melodie der Arie erklärt sich dadurch, dass Luzifer im Gespräch mit einfach strukturierten Persönlichkeiten ist, die es zu überzeugen gilt. Sein Bericht wird mehrfach unterbrochen durch messerscharfe, plötzlich im Forte hervorbrechende guren fast des gesamten Orchesters (ohne Celli und Bässe, aber mit „gong“[32]), die von beängstigender Wirkung sein können (siehe Notenbeispiel 3).

[32] In der Partitur steht „gong“, was nicht ganz eindeutig ist. Der Herausgeber der Partitur von *The Beauty Stone*, Robin Gordon-Powell, meint Sullivan dürfte ein glockenartiger Klang vorgeschwebt haben wie am Beginn von *The Golden Legend* (hierfür hatte Sullivan ursprünglich besondere Glocken mit einem dunklen Klang anfertigen lassen, die man beim Verlag Novello mieten konnte; allerdings waren sie spurlos verschwunden als Arthur Jacobs vor über dreißig Jahren für seine Sullivan-Biographie recherchierte; bei Aufführungen verwendete Sullivan auch die in Orchestern üblichen Röhrenglocken). Eine Triangel, wie sie in Aufnahmen der Arie Verwendung gefunden hat, ist auf jeden Fall auszuschließen. Der Dirigent und Musikwissenschaftler Florian Csizmadia interpretiert den „gong“ jedoch als Tamtam, also einen flachen, tellerförmigen Metallgong mit unbestimmter Tonhöhe, dessen Bronzescheibe gewöhnlich mit einem Schlägel aus Filz angeschlagen wird. Laut Csizmadia lehre es so unter anderem auch die englische Übersetzung der *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* von Berlioz. Hätte Sullivan eine Röhrenglocke gewollt, hätte er eine konkrete Tonhöhe angeben müssen. Die Notation auf einer Linie zeigt, dass es sich um ein Instrument mit unbestimmter Tonhöhe handele.

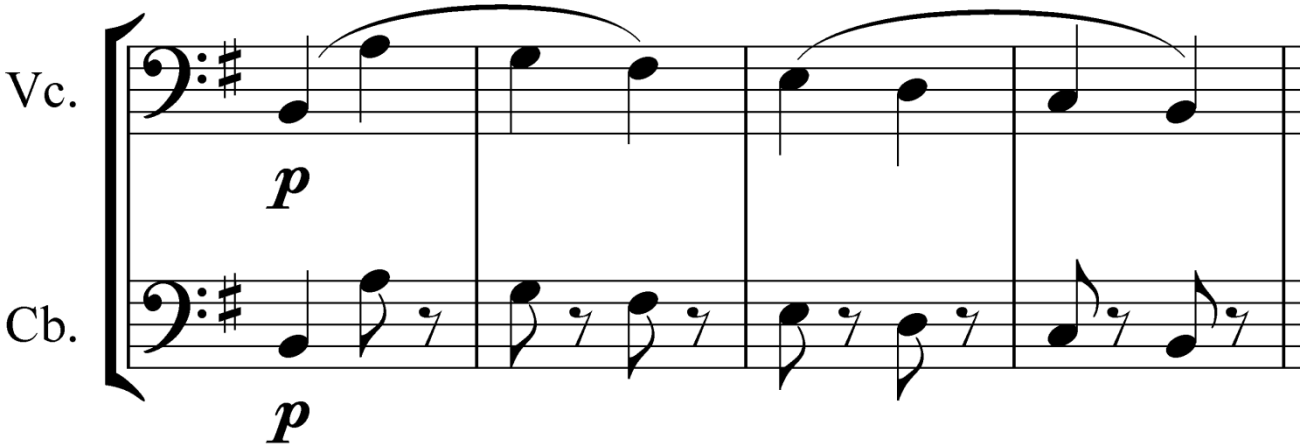


Bsp. 3: *The Beauty Stone*, Arie des Teufels, 1. Akt

Die eigentliche Erzählung wird begleitet von einer sich in den Celli und Kontrabässen vipernhaft schlängelnden melodischen Linie (die sich bereits im zuvor erklungenen Quartett angedeutet hatte, nun noch ergänzt durch die ersten Geigen in den tiefen Lagen (siehe Notenbeispiel 4a/b).



Bsp. 4a: *The Beauty Stone*, Quartett, 1. Akt



Bsp. 4b: *The Beauty Stone*, Arie des Teufels, 1. Akt

Dabei schimmert der Milton'sche Teufel durch, der höchst eloquent bereits Adam und Eva in Gestalt der Schlange dazu verführte, vom Baum der Erkenntnis zu essen. Auch die Erkenntnisse, die seine Opfer in *The Beauty Stone* gewinnen, sind verhängnisvoll. Wenn Luzifer das Los der Vorbesitzer schildert, schimmern bei „heart was free" and „fell to his knee" bissige Orchesterkommentare durch, die auf Arglist und Hohn verweisen. Interessanterweise kehrt im Refrain der Stein stets zum geräuschvollen Klang des „gongs" zu Luzifer zurück.[33]

So wie Sullivan in *The Golden Legend* und *The Beauty Stone* den Teufel als das personifizierte Unheil auf englischen Bühnen wieder salonfähig machte, zeigte er mit Margarita in *The Martyr of Antioch* (Die Märtyrerin von Antiochien, 1880) und Jesus in *The Light of the World* (Das Licht der Welt, 1873) das positive Gegenbild. Das 1898 noch szenisch aufgeführte „sacred musical drama" *The Martyr of Antioch* schildert den Konflikt zwischen Heiden und

[33] Verwendet man ein Tamtam, so nutzt man ein Symbol für das Teuflische („employed in dramatic scenes where horror is carried to its height", heißt es bei Berlioz in der englischen Version seiner Instrumentationslehre); der Klang einer (Röhren-)Glocke wäre als religiöses Symbol eine zynische Untermalung von Luzifers Gesang, zudem würde der Glockenton nicht zuletzt auch an die Totenglocke erinnern, die im Finale des 1. Akts von *The Yeomen of the Guard* erklingt.

frühen Christen, der auch in Hunts Gemälde „A Converted British Family Sheltering a Christian Missionary from the Persecution of the Druids“ (Eine konvertierte britische Familie gewährt einem christlichen Missionar Schutz vor der Verfolgung durch die Druiden, 1850)[34] eine Rolle spielt, und in *The Light of the World* stellte Sullivan die für die Präraffaeliten bedeutendste Persönlichkeit der Weltgeschichte ins Zentrums eines Oratoriums.

Kanon der Vorbilder

In einem weit gefassten Sinne ist das Präraffaelitische ein kulturhistorisches Phänomen, das seine Spuren in der Malerei, der Literatur und der Musik hinterlassen hat. Das von den Präraffaeliten geschaffene geistige Klima inspirierte letzten Endes sogar das Design gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Die Präferenzen bei der Themenwahl waren geprägt durch die 75 Persönlichkeiten, die die Mitglieder der Präraffaeliten 1848 auf einer „List of Immortals“[35] zusammengestellt hatten. Unter den Vertretern der sogenannten „bildenden Künste“ dieser Auswahl (Raffael, Pheidias, Giorgione, den frühgotischen Architekten, Titian, Tintoretto, Michelangelo, Giovanni Bellini, Poussin[36], Fra Angelico, Haydon[37], Leonardo da Vinci, Hilton[38] und Flaxman[39]) findet sich auch William Hogarth (1697-1764), ein sozialkritischer Maler und Grafiker, der ähnlich wie die Präraffaeliten komplex zu lesende Bilder schuf, und ähnlich wie Sullivan humorvolle, karikierende Blickwinkel auf das Leben, die Menschen und die Welt wählte. Nicht nur William Holman Hunt mochte den „Hogarthian humour“. [40] „Der echte Brite“, so Hunt, „hat sein Weltbild schon immer mit brillanten Geistesblitzen voller Esprit und gesundem Humor aufgelockert.“[41]

Bezüge zu den in der Liste der Unsterblichen genannten Literaten gibt es etliche. Sullivan vertonte Gedichte von Shakespeare, Tennyson, Poe, Goethe, Longfellow und Byron. Leigh Hunt (1784-1859), die Brownings (Robert, 1812-1889, und Elizabeth Barrett Browning, 1806-1861), William Makepeace Thackeray (1811-1863) und Coventry Patmore (1823-1896) gehörten zumindest vorübergehend zu seinen Zeitgenossen. Zu den anerkannten literarischen Größen rechnete man seinerzeit Milton, Bacon, Spenser, Pugliese[42], Hood[43], Emerson, Words-

[34] Ashmolean Museum, Oxford; Öl auf Leinwand, Orginalgröße: 111 × 141 cm.

[35] 1848 erklärte man: „Wir, die Unterzeichnenden, erklären, dass die folgende Liste der Unsterblichen unser gesamtes Credo darstellt, und dass es keine andere Unsterblichkeit gibt als jene, die durch diese Namen und deren Zeitgenossen repräsentiert wird, welche diese Liste wiedergibt.“ Siehe Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Bd. 1, London 1905, S. 159.

[36] Nicolas Poussin (1594-1665) war ein französischer Maler des klassizistischen Barock.

[37] Benjamin Robert Haydon (1786-1846) war ein britischer Historienmaler.

[38] William Hilton (1786-1839) war ein englischer Portrait- und Historienmaler.

[39] John Flaxman (1755-1826) war ein britischer Bildhauer und Medailleur.

[40] Hunt: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood*, Band 2, London 1905, S. 243.

[41] Ebenda, S. 484.

[42] Giacomino Pugliese war ein Poet der sizilianischen Dichterschule des 13. Jahrhunderts.

[43] Thomas Hood (1799-1845) war ein englischer Schriftsteller.

worth, Keats, Shelley, der „Verfasser der Stories after Nature“ (Charles Jeremiah Wells), Landor[44] und Wilkie[45]; auch wenn heute nicht mehr allen die gleiche Wertschätzung entgegengebracht wird. Darüber hinaus nennt das Verzeichnis noch Verfasser, die zu den allgemein anerkannten Klassikern gehören wie Homer, Dante und Boccaccio; ferner Cervantes und Chaucer, die Sullivan in der Tradition des satirischen Zugriffs nahestanden. Die Sektoren Wissenschaft und Forschung deckt ein Name wie Newton ab. Daneben finden sich auch biblische Gestalten, die wie Jesajah zum allgemeinen Bildungsgut zählten. Als „unsterblich“ galten den Präraffaeliten auch der Verfasser des Buchs *Hiob* und die „Early English Balladists“, also die Autoren aus Handschriftensammlungen des Mittelalters und der frühen Neuzeit, die gleichfalls zumeist anonym sind – etliche ihrer Texte haben beispielsweise Männer wie der mit Boswell und Johnson befreundete Dichter und Geistliche Thomas Percy (1729-1811) veröffentlicht.[46]

In den Bereichen Geschichte und Politik benennt die „List of Immortals“ Cromwell, der im 19. Jahrhundert wieder vielfach bewundert wurde (seine Doktrin spielt auch für Sullivans Oper *Haddon Hall*[47] eine Rolle), John Hampden[48], Alfred (Titelfigur in Thomas Arnes gleichnamiger Masque mit der vertrauten „Rule Britannia“-Melodie), Rienzi (Sullivan hatte Bulwer-Lyttons Roman in Leipzig gelesen und kannte Wagners Oper), Kolumbus, Jeanne d’Arc, Kosciusko[49] und Washington.

An der Spitze der bedeutenden Persönlichkeiten stand für die Gründungsmitglieder der Präraffaeliten jedoch Jesus Christus, der anfangs vielfach in den Gemälden in Erscheinung trat und bei Sullivans Oratorium *The Light of the World* zum wichtigsten Protagonisten wurde. Im Wesentlichen setzte sich Sullivan mit drei Aspekten auseinander, die auch für die „sister arts“ relevant waren: die Historie, die Gesellschaft und die menschliche Psyche.

---

[44] Walter Savage Landor (1775-1864) war ein englischer Schriftsteller.

[45] William Wilkie (1721-1772) war ein schottischer Dichter, der unter anderem *Moral Fables in Verse* verfasste; zudem wirkte er als Professor für Naturphilosophie an der Universität in St. Andrews.

[46] In den Texten finden sich unter anderem mittelalterliche Artus-Romanzen, Gedichte des 16. und 17. Jahrhunderts und Straßenlieder sowie volkstümliche und ritterlicher Abenteuergeschichten sowie Balladen über Robin Hood. Thomas Percy veröffentlichte sie in Sammlungen wie *Reliques of Ancient English Poetry, Cosisting of old heroic Ballads, Songs and other Pieces of our earlier Poets* (1765). Durch seine lebenslange Sammlung englischer Texte legte Percy die Basis für die nach ihm kommende systematische Literaturwissenschaft.

[47] Siehe Meinhard Saremba: „Die Dynamik des Statischen – Arthur Sullivans ‚Original Light English Opera‘ *Haddon Hall*“, in Pierre Degott / Albert Gier (Hrsg.): *Revue Musicorum* Nr. 18 (2017).

[48] John Hampden (1594-1643) war einer der führenden Parlamentarier, der die Autorität von Charles I (1600-1649) in Frage stellte.

[49] Andrzej Tadeusz Bonawentura Kościuszko (1746-1817) war ein polnischer Adliger, Nationalheld, General und Anführer des nach ihm benannten Aufstandes gegen die Teilungsmächte Russland und Preußen im Jahr 1794. Im Rang eines Generals kämpfte er auch im Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg in den Jahren 1777 bis 1783 an der Seite George Washingtons und unterstützte die weltweite Bewegung zur Abschaffung der Sklaverei.

Etliche Hauptlinien in Sullivans Œuvre stehen in unmittelbarem Bezug zu denen der Präraffaeliten:

- Lied:
  der Liederzyklus *The Window* (1871), der in Zusammenarbeit mit Alfred Tennyson (1809-1892) entstand, sollte von Millais illustriert werden;

- Werke für Solisten, Chor und Orchester:
  das Oratorium *The Light of the World* (1873) wurde von Hunts gleichnamigen Gemälde inspiriert;

- Musik für das Theater:
  Sullivan schrieb die Bühnenmusik für Carrs Drama *King Arthur* und Burne-Jones entwarf das Bühnenbild und die Kostüme;
  Sullivans Oper *Patience* nimmt – wie Hunt deutlich gemacht hat[50] – die mittelmäßigen Nachahmer der Präraffaeliten und die Ästheten aufs Korn.

In diesen und anderen Werken finden sich mehr oder weniger enge Verbindungen.

Multi-mediale Projekte I – The Window

Die intensiven multi-medialen Eindrücke der ersten Weltausstellung 1851 in London fanden in Sullivans „*Window*-Projekt“ eine Fortsetzung. Laut Sullivan entstand dieser erste englische Liederzyklus zwischen 1867 und 1870 auf seine Anregung hin, um „eine Kombination von Poesie, Malerei und Musik zu gestalten“.[51] Die Verknüpfung der Sinnesleistungen sollte zu einer nahezu synästhetischen Wahrnehmung verführen: Das Hören wurde durch Text und Klavierklang angesprochen, das haptische Erfassen durch das Berühren von Klaviertasten, Einband und Seiten mit Text, Noten und Illustrationen und das Sehen durch das Betrachten der Bilder, der Interpreten und die imaginäre Perzeption, die sich beim Vertiefen in die Lieder vor dem geistigen Auge einstellt. Dabei sollte jeder Kunstform gemäß dem von Ruskin propagierten Konzept der „sister arts“ – der Schwesterkünste Musik (Sullivan), Malerei (Millais) und Literatur (Tennyson) – ihre eigene Sphäre zugestanden werden; gleichzeitig ergänzten sich die verschiedenen Komponenten.[52]

---

[50] Siehe Meinhard Saremba: „Viktorianische Avantgarde: Das Leben malen und vertonen – Arthur Sullivan und die Präraffaeliten (Teil 1)“, in *Sullivan-Journal* Nr. 15, Juni 2016, S. 26-28.

[51] Vorwort zur Ausgabe von 1900.

[52] Siehe auch Lorraine Janzen Kooistra: „A Modern Poetry of Sensation: Three Christmas Gift Books and the Legacy of Victorian Material Culture“, in Colette Colligan / Margaret Linley (Hrsg.): *Media, Technology, and Literature in the Nineteenth Century – Image, Sound, Touch*, Farnham 2013, S. 126; und Lorraine Janzen Kooistra: *Poetry, Pictures, and Popular Publishing: The Illustrated Gift Book and Victorian Visual Culture, 1855-1875*, Ohio University Press 2011.

Millais, „A Reverie“, Illustration zu *The Window* (1868)

Leider gelang es nicht, das angestrebte Ideal zu realisieren, da die Beteiligten in unterschiedlichen Zeitmodi agierten: Tennyson feilte an seinen Texten und stimmte erst nach vier Jahren im November 1870 einer Veröffentlichung zu. Sullivan hatte bis dahin sorgfältig elf der zwölf Gedichte vertont, die Anfang 1871 schließlich herauskamen. Doch nur einem der Lieder war letztlich eine Illustration von Millais beigefügt, weil der ungeduldige Maler in der langen Phase der Ungewissheit, ob das Werk überhaupt publiziert wird, die anderen Bilder, sofern vollendet, bereits an Interessenten verkauft hatte. Da Tennyson zu lange gezögerte hatte, war Millais später schon zu sehr in andere Projekte eingespannt, um weitere Abbildungen zu liefern, als das Projekt schließlich doch vor dem Abschluss stand. Sullivan bedauerte, dass sich die Sache nicht wie anfangs geplant entwickelt hatte. Mit Millais’ verbliebenem Bild zeigte er sich indes höchst zufrieden. „Es handelte sich um eine wunderschöne Zeichnung von einem Mädchen an

einem Fenster, das Vögel umschwirren und von Weinreben und Zaun-Rosen umrankt wird“, sagte er später.[53]

Der seltsam anmutende Titel „Das Fenster oder Das Lied der Zaunkönige“, die Handlung des Zyklus’ und die Musik sind wie ein präraffaelisches Gemälde reich an Symbolik und Welthaltigkeit. Auf den ersten Blick, wird in *The Window* eine Liebesgeschichte mit glücklichem Ausgang erzählt. Das lyrische Ich ist ein junger Mann, der sich in ein Mädchen verliebt hat, das er zuweilen an ihrem Fenster beobachtet (Lieder 1-2). Im Winter zieht sie in den Süden (Lied 3-4), was möglicherweise auf eine Lungenerkrankung verweist (seltsamerweise verlässt sie ja ansonsten kaum das Haus; doch auch bei Poe und Dickens wird ja eine Faszination zarter, vergänglicher weiblicher Geschöpfe kultiviert).[54] Im Frühling kehrt die Angebetete zurück (Lied 5) und der Verehrer beschließt, ihr einen Brief zu schreiben, in dem er sie bittet, ihn zu heiraten (Lied 6). Lange bleibt er ohne Rückmeldung (Lied 7-8), was vielleicht an gesundheitlichen Problemen der Schönen liegen mag. Doch schließlich kommt eine positive Antwort (Lied 9-10) und man kann den Bund fürs Leben schließen (Lied 11).

Berücksichtigt man Sullivans Verbindung zu den Präraffaeliten, weitet sich das Panorama von einer einfachen Liebesgeschichte hin zu einem Kunstwerk voller Anspielungen und Assoziationen. Das Fenster im Titel ist eine bedeutsame Metapher für die Beziehung zur Welt und zum Leben. Von außen betrachtet umfasst es die junge Frau wie ein Bilderrahmen, was ja auch Millais’ Illustration nahelegt, und der Verehrer verliebt sich in sie wie Tamino in Pamina mit der Arie „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“ in Mozarts *Zauberflöte*. Für das Mädchen bietet das Fenster zugleich Schutz, aber auch einen Bezug zur Außenwelt. Dieses Fenster ist schwer zugänglich [„vine and eglantine, / Clasp her window, trail and twine“ (Lied 2)], da es von Reben und Rosen umfasst wird, doch immerhin ist die Scheibe transparent [„the window-pane of my dear“ (Lied 1)]. Gut dreißig Jahre zuvor hatte Tennyson in dem Gedicht „Mariana“ (1851) eine Frau geschaffen, die sich während des Wartens auf ihren Liebsten von der Außenwelt absondert. Inspiriert von den Zeilen 9 bis 12[55] entwarf John Everett Millais 1851 ein Gemälde, das die seelischen Leiden Marianas zeigt.[56] Das in diesem Bild nicht durchsichtige Fenster dient dabei als eindringliches Symbol ihrer Isolation. In der Dichtung sorgen Fenster für besondere Lichteffekte[57] und die damit einhergehenden Stimmungen: In *The Window* warden

---

[53] John Guille Millais (Hrsg.): *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*, Band II, London 1899, S. 423 und 421. Für Analysen der Musik siehe Richard Silverman: „Sullivan’s *The Window* – A Liederkreis for Victorian Britain“, in Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.): *Sullivan-Perspektiven II*, Essen 2014, S. 374-361; und Benedict Taylor: *Arthur Sullivan – A Musical Reappraisal*, Abingdon 2017.

[54] Siehe auch Katherine Byrne: *Tuberculosis and the Victorian Literary Imagination*, Cambridge 2011.

[55] „She only said, ‚My life is dreary, / He cometh not‘, she said; / She said, ‚I am aweary, aweary, / I would that I were dead!‘“ (aus Tennyson: *Mariana*, 1830).

[56] Tate; Öl auf Mahagoni, Originalgröße: 59,7 × 49,5 × 1,5 cm; mit Rahmen 87,6 × 76,7 × 5,5 cm.

[57] In *Mariana* heißt es in den Zeilen 88 bis 80: „[…] most she loathed the hour / When the thick-moted sunbeam lay / Athwart the chambers, and the day / Was sloping toward his western bower.“

Termini wie „light“, „shadow“, „sun“, „night“, „clouds“, „dark(en) “ und „bright(en)“ zu Schlüsselbegriffen in Tennysons Zyklus.

> The lights and shadows fly! […]
> And I follow them down to the window-pane of my dear,
> And it brightens and darkens and brightens like my hope,
> And it darkens and brightens and darkens like my fear […][58]

In der Malerei transformieren Künstler Fenster zu vielsagenden Vermittlern der räumlichen Wirkung – mal klar und durchsichtig als Bindeglied zum Dasein, mal halb geöffnet, um zu zeigen, dass draußen das Leben weitergeht, mal durch Milchglas oder Glasmalerei verschleiert, mal vergittert, wodurch das Zimmer zum Gefängnis wird.

Hunt: The Awakening Conscience / Claudio und Isabella Millais: Mariana Hughes: April Love

Einen bemerkenswerten Kontrast zu Millais’ Illustration für *The Window* bietet Arthur Hughes (1832-1915) Gemälde „April Love“ (1855/56).[59] Hier wendet sich das Mädchen von ihrem Galan und vom Fenster ab, das im Gegensatz zu Millais’ Darstellung von Blattwerk umwuchert ist. Auch bei diesem Bild wurde auf Alfred Tennyson Bezug genommen, denn Hughes fügte seinem Werk ein Zitat aus dessen Gedicht „The Miller’s Daughter“ (1833) bei: „Eyes with idle tears are wet; / Idle habit links us yet. / What is love? for we forget: / Ah, no! no!“[60]

---

[58] „Die Lichter und Schatten fliegen dahin / und ich folge ihnen bis zur Fensterscheibe meiner Liebsten,/ die sich aufhellt und verdüstert und aufhellt wie meine Hoffnung, / die sich verdüstert und aufhellt und verdüstert wie meine Angst.“

[59] Tate Britain, London; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 89 × 50 cm.

[60] Tate Britain, London; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 89 × 50 cm („Augen voll müßiger Tränen sind feucht; / müßige Gewohnheiten verbinden uns noch; / Was ist die Liebe? Denn wir vergessen: / Ach, nein, nein!“).

In Sullivans Vertonung des Liederzyklus *The Window* werden die differenzierten Schattierungen der Seelenregungen unter anderem durch Tonartenwechsel angezeigt.

Aufbau von Sullivans Liederzyklus
The Window, or the Songs/Loves of the Wrens

Beobachten der fernen Geliebten

No. 1	On the Hill	c-Moll	6/8
No. 2	At the Window	Es-Dur	2/4
No. 3	Gone	C-Dur	6/8
No. 4	Winter	a-Moll	4/4
No. 5	Spring	E-Dur	3/4

Wendepunkt

No. 6	The Letter	G-Dur	2/4

Dramatische Entwicklung von der Dunkelheit zum Licht

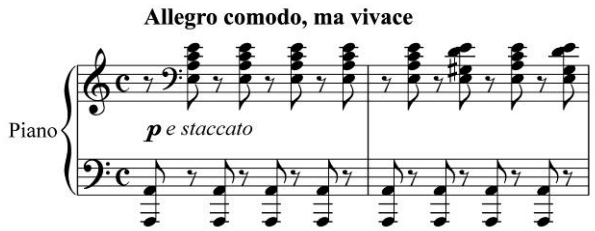
No. 7	No Answer' I	e-Moll	4/4
No. 8	No Answer' II	E-Dur	3/4
No. 9	The Answer	e-Moll	3/4
No. 10	When?	D-Dur	4/4
No. 11	Marriage Morning	Es-Dur	6/8

Der Natursymbolik kommt in dem Zyklus eine wichtige Rolle zu. Der Wechsel der Jahreszeiten bringt herzerwärmende Launen und Frost; Baum-, Pflanzen- und Blumenmotive Verheißung und Herausforderungen.

[…] frost is here	Der Frost ist da
And has bitten the heel of the going year.	und hat sich an der Ferse des scheidenden Jahres festgebissen
Bite, frost, bite! […]	Beiß' zu, Frost, beiß' zu! […]
[…] Passing with the weather,	Mit dem Wetter vergehen
Men's song and men's love,	die Lieder und die Liebe der Menschen,
To love once and for ever. […]	um einmal und auf immer zu lieben. […]
[…] Woods where we hid from the wet,	Wälder, in denen wir uns vor dem Regen verbargen.
Stiles where we stay'd to be kind,	Zauntritte, an denen wir für Zärtlichkeiten verweilten,
Meadows in which we met! […]	Wiesen, auf denen wir uns trafen! […]
Over the thorns and briers,	Über Dornen und Gestrüpp,
Over the meadows and stiles,	über Wiesen und Zauntritte,
Over the world to the end of it […]	durch die Welt bis zu ihrem Ende […]

Insbesondere der Erwähnung bzw. Darstellung von Blumen kommt seit Shakespeares Zeiten eine besondere Bedeutung zu. Im Jahr 1850 veröffentlichte Jane Giraud das Buch *The Flowers of Shakespeare*. Bereits 31 Jahre zuvor hatte Charlotte de La Tour mit *Le langage des fleurs* (1819) die Grundlagen der Floriographie gelegt. Das Wissen um die Zucht und Pflege von Blumen und die Zuweisung der Bedeutung von Blumenarten erlebte im 19. Jahrhundert einen Höhepunkt. Die Blumen-Ikonographie fand weitere Anregungen durch Anna Pratts Band *Flowers and their Associations* (1840), ein populäres Buch über Blumenkunde, und John Henry Ingrams Kompendium *Flory Symbolica* (1869). In Tennysons Versen und Millais' Bild verweist der Wein auf den Wechsel der Jahreszeiten sowie die Beständigkeit beim Wandeln und Wirken im Weinberg des Herrn – in Hunts Gemälde „The Girlhood of Virgin Mary" sieht man im Hintergrund, wie ihr Vater Weinreben pflegt und beschneidet. Die Rose galt den Viktorianern als die „Königin der Blumen" und zugleich als Zeichen der Jungfräulichkeit – sie verdeutlicht in dem Liederzyklus die Ehrbarkeit der jungen Frau am Fenster. Waldreben, auch Klematis genannt, stehen für geistige Schönheit, Findigkeit und Geschick, wahrscheinlich weil sich diese Pflanze an Gitter und Wänden gekonnt emporrankt. Die Wein-Rose, die auch als Zaun-Rose bekannt ist (Rosa rubiginosa), bedeutete zudem Einfachheit, konnte aber auch auf eine Wunde hindeuten, die es zu heilen galt, was wiederum für die Vermutung spricht, dass das Mädchen kränkelt.

In dem Liederzyklus, der sich tonal um c-Moll und Es-Dur bewegt, ist mit a-Moll bei „Winter" (Lied 4) eine der hintergründigsten Tonarten erreicht – auf Knecht wirkte sie „traurig",[61] Berlioz erschien sie „assez sonore, doux, triste" (recht volltönend, süß, traurig)[62] und E.T.A. Hoffmann charakterisierte sie als eine „Geistersprache".[63] Zudem kommt sie – passend zum Schnee der Jahreszeit – als einzige Moll-Tonart auf dem Klavier mit weißen Tasten aus. Eine entsprechende Metaphorik wird nicht nur in den Bildern präsent, sondern auch in Sullivans Musik. Wenn der Winter mit dieser raue Tonart Einzug hält, zeichnet sich das Klirren der frostigen Kälte im Notenbild ab.



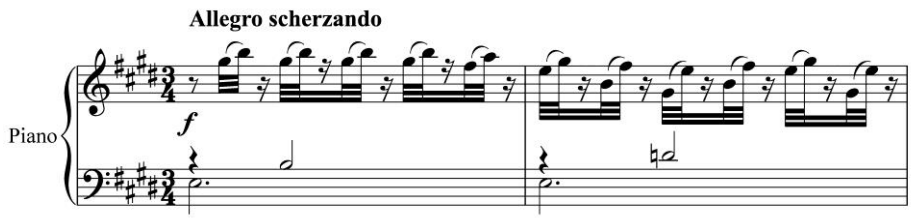
Bsp. 5: Sullivan, *The Window*, Nr. 4 „Winter"

[61] Justin Heinrich Knecht: *Allgemeiner musikalischer Katechismus*, Biberach 1803.

[62] Hector Berlioz: *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, Paris 1856.

[63] E.T.A. Hoffmann: *Kreisleriana*, 2. Teil, Leipzig 1815. Das Buch inspirierte 1838 auch Schumann zu seinem Klavierzyklus *Kreisleriana*, Opus 16. Hoffmanns blumige Umschreibung dieser Tonart ist überraschend zutreffend für die Empfindungen des Verehrers im vierten Lied des Zyklus: „Warum fliehst du, holdes Mädchen? Vermagst du es denn, da dich überall unsichtbare Bande festhalten? Du weißt es nicht zu sagen, nicht zu klagen, was sich so in deine Brust gelegt hat wie ein nagender Schmerz und dich doch mit süßer Lust durchbebt? Aber alles wirst du wissen, wenn ich mit dir rede, mit dir kose in der Geistersprache, die ich zu sprechen vermag und die du so wohl verstehst!"

In der Klavieruntermalung zum „Frühling“ (Lied 5) fallen die Arabesken des Vogelgesangs auf.



Bsp. 6: Sullivan, *The Window*, Nr. 5 „Spring“

Bei diesem Lied erschließt sich auch die Unterzeile des Titels: Die „Liebe“ bzw. die „Gesänge“ der Zaunkönige (auf der Titelseite der Ausgabe von 1871 lautete der Untertitel „The Loves of the Wrens“ und auf dem Frontispiz findet man das eher gebräuchliche „The Songs of the Wrens“).[64]

[…] Men’s love and birds’ love,	Der Menschen und der Vögel Liebe,
And women’s love and men’s!	Liebe der Frauen und Männer!
And you my wren with a crown of gold,	Und du, meine Zaunkönigin mit goldner Krone,
You my queen of the wrens!	Du, meine Königin der Zaunkönige!
We’ll be birds of a feather,	Wir sind Leute vom gleichen Schlag,
I’ll be King of the Queen of the wrens,	ich bin der König neben meiner Königin der Zaunkönige!
And all in a nest together. […]	Wir beide zusammen in einem Nest.

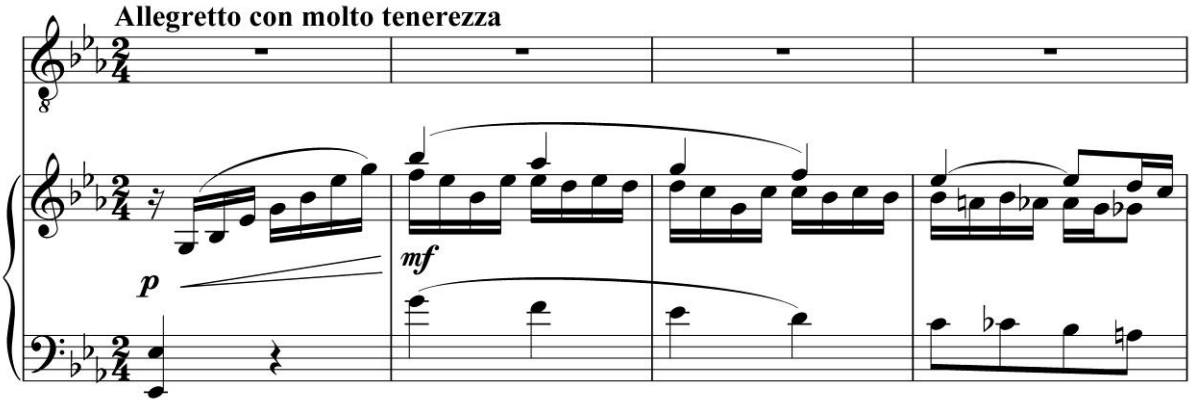
Das glückliche Ende der Liebesbeziehung mag überraschen, da in der Tradition deutschsprachiger Liederzyklen eher das Gegenteil die Regel zu sein scheint. Tennyson schätzte Beethovens Zyklus *An die ferne Geliebte*,[65] der durchaus Einfluss auf *The Window* ausgeübt hat. Allerdings bleibt bei Beethoven die Erfüllung versagt und in Schuberts Zyklen *Die schöne Müllerin* und *Die Winterreise* wie auch in Schumanns *Frauenliebe und -leben* endet das Geschehen tragisch. Bei Sullivan und Tennyson gibt es nur im 7. Lied („No Answer“) einen emotionalen Tiefpunkt, bei dem der Protagonist an Selbstmord denkt.

Ay is life for a hundred years,	Ein Ja gibt mir ein hundertjähriges Leben,
No will push me down to the worm,	ein Nein stößt mich hinab zum Gewürm;
And when I am there and dead and gone,	und selbst wenn ich dort bin, tot und verloren,
The wet west wind and the world will go on.	wird der nasse Westwind weiter wehen und die Welt sich drehen.

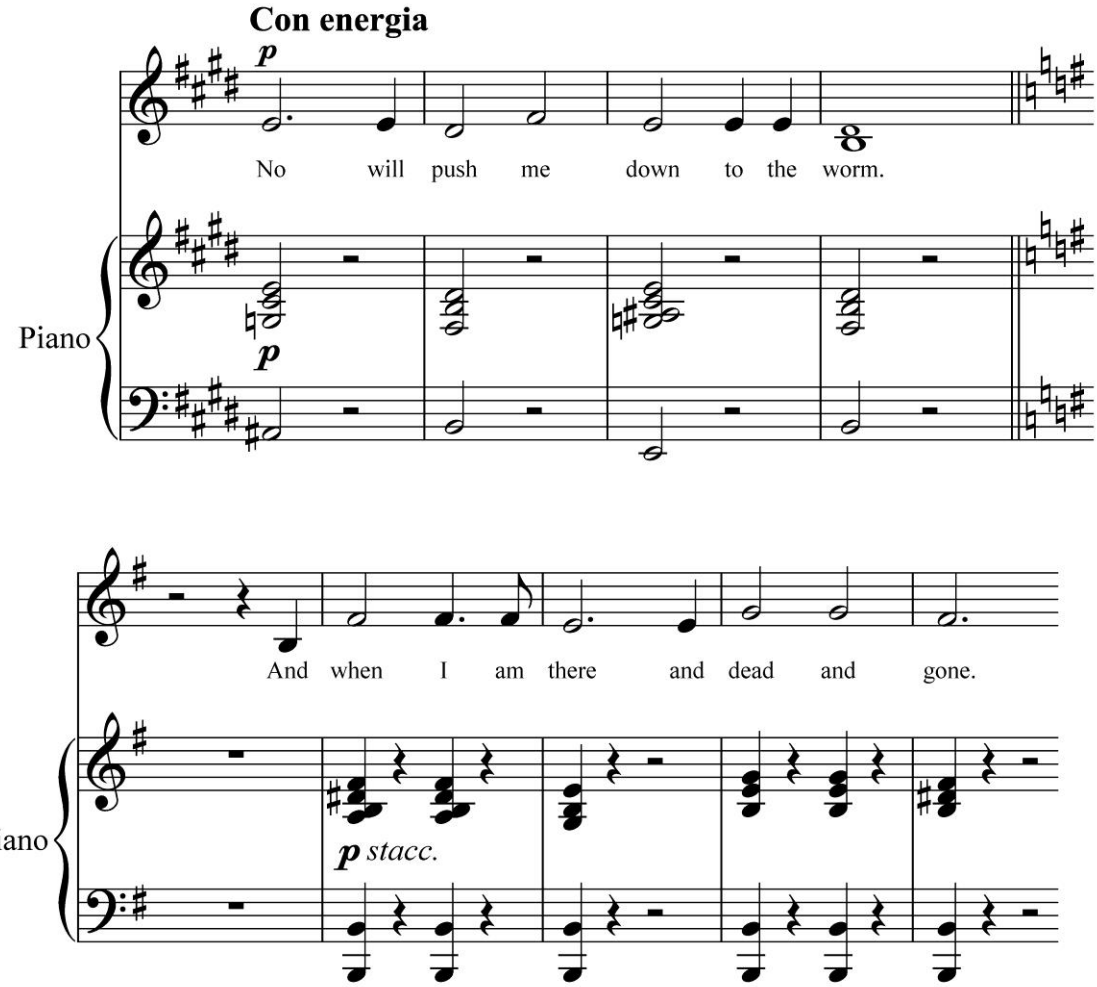
[64] Enthielt die Ausgabe von 1871 noch Millais’ Illustration, so war sie 1900 in einer Neuausgabe nicht mehr abgedruckt. In der schlichteren Neuausgabe fand sich allerdings nach Tennysons Ableben eine deutsche Textfassung in der Übertragung Willy Kastner.

[65] Siehe Hallam Tennyson: *Alfred Tennyson – A Memoir by His Son*, Band 2, London 1897, S. 40.

Dieser Augenblick äußerster Verzweiflung wird von Sullivan subtil vorbereitet durch absteigende Basslinien in den ersten Liedern, die sich ähnlich auch in vergleichbar gestimmten Momenten in anderen Vertonungen finden (wie etwa „Tears, Idle Tears“ oder „The Lost Chord“).



Bsp. 7a: Sullivan, The Window, No. 2 „At the Window“



Bsp. 7b: Sullivan, The Window, No. 7 „No answer“

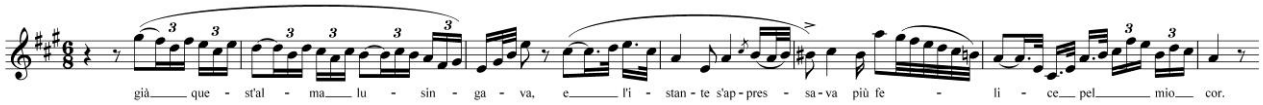
„No will push me down to the worm, / And when I am there and dead and gone […]“

Man könnte vermuten, dass der letztendlich gute Ausgang des Geschehens in *The Window* durch Tennysons und Sullivans Rücksichtnahme auf die britischen Rezipienten beeinflusst war. Bei Schubert wäre die Schönheit im Fenster dem Bittsteller sicherlich eine positive Antwort

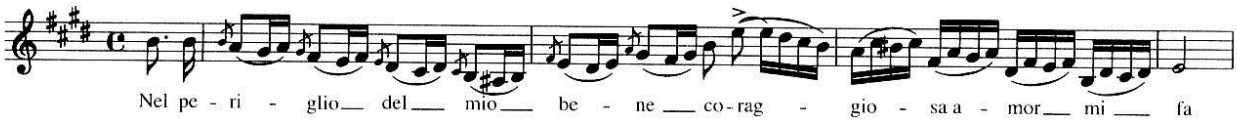
schuldig geblieben. Doch Sullivan hatte möglicherweise durch seine Freundschaft mit Charles Dickens[66] gelernt, dass in der englischen Kunst lichtere Momente durchaus geschätzt wurden. Als Herausgeber strebte Dickens danach, Toleranz, Fortschritt und Reformen zu unterstützen und „jenes Licht der Einbildungskraft hoch[zu]halten, das in jeder menschlichen Brust leuchtet“. Laut Dickens war es unangebracht, „auf irgendeinen Teil des Publikums herabzuschreiben“, vielmehr ermahnte er zu der Grundhaltung: „Macht es heller, heiterer, belebter!“[67]

Unter den großen Liederzyklen des 19. Jahrhunderts bietet lediglich Schumanns *Liederkreis*, Op. 39, ein vergleichbar positives Ende. Sullivan war mit Eichendorffs Dichtungen vertraut, hatte er doch selbst seinerzeit in Leipzig dessen Text „Lied, mit Tränen halb geschrieben“ vertont. Da die Bilder der Präraffaeliten stets auch eine positive Moral beinhalteten, war es bei dem *Windows*-Projekt angebracht, statt Unbehagen eher Hoffnung und Zuversicht zu vermitteln.

Der Schritt von dieser multi-medialen Sinneserfahrung hin zum Theater war für Arthur Sullivan nicht weit. Der Liederzyklus, der auf sein Bestreben hin eine enge Verbindung zu den Schwesterkünsten zeigt, weist bereits wichtige Charakteristika von Sullivans Zugriff als Musikdramatiker auf.[68] Analog zu den Präraffaeliten zeigte sich auch bei ihm sowohl ein unpathetischer Zugriff auf die Stoffe als auch eine klar strukturierte Darstellung. Dem Prinzip der Natürlichkeit folgend, lehnte er sowohl im Großen gekünstelte Darstellungsweisen ab – so verzichtete er auf Hosenrollen in seinen Opern[69] – als auch im Detail. Dementsprechend folgte seine Textbehandlung dem natürlichen Sprachfluss. Dadurch unterscheidet er sich beispielsweise deutlich von seinem Idol Gioachino Rossini (1792-1868),[70] der durch rhythmische, mechanisierte Wiederholungen die Diskrepanz zwischen dem Bühnengeschehen und der Natur bzw. dem wahren Leben noch hervorhebt. Im Gegensatz zu Sullivan löst der Italiener die Bedeutung einzelner Worte auf, indem er sogar einzelne Silben auf mehrere Noten verteilt:



Bsp. 8a: Rossini, *Semiramide*, Arie des Idreno, „La speranza più soave“



Bsp. 8b: Rossini, *L'Italiana in Algeri*, Rondo der Isabella, „Pensa alla patria“

---

66 Siehe S. J. Adair Fitzgerald; „Sullivans Freundschaft mit Dickens“, in *Sullivan-Journal* Nr. 4, Dezember 2010, S. 2-3.

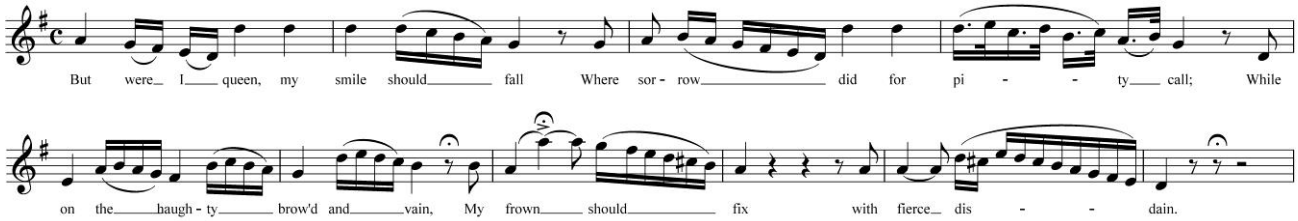
67 Johann N. Schmidt: *Dickens*, Reinbek 1983, S. 86 und 88.

68 Siehe James Brooks Kuykendall: „Sullivan, der Musikdramatiker“, in Ulrich Tadday (Hrsg.): *Arthur Sullivan*, München 2011, S. 69-84.

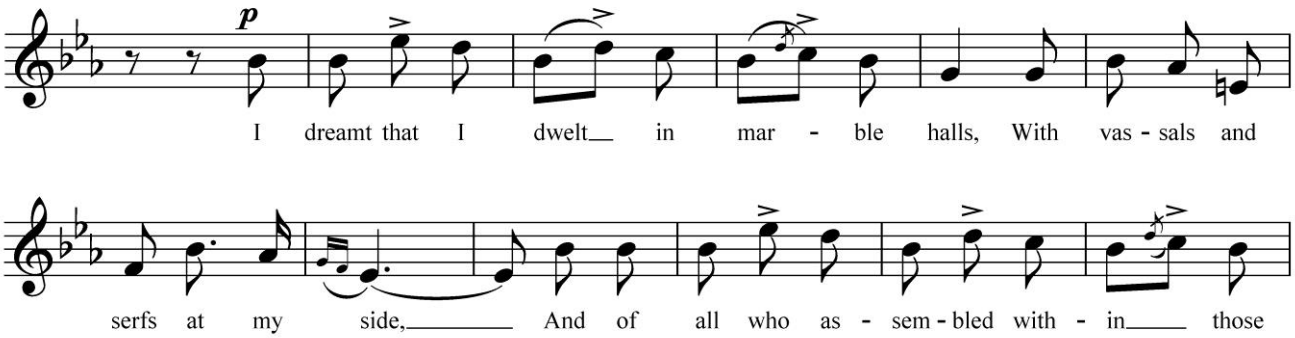
69 Ein Ausnahmebeispiel in *Thespis* verweist 1871 eher auf Gilberts traditionellen Ansatz und die Arbeitsumstände, denn in nur drei Wochen musste das Stück bühnenreif sein.

70 Siehe Meinhard Saremba: „Zwei Komiker ohne Sterbeszenen? – Anmerkungen zu Arthur Sullivan und Gioachino Rossini“, in *Sullivan-Journal* Nr. 2, Dezember 2009.

Ein vor Sullivan in England äußerst rühriger Opernkomponist war der Ire Michael William Balfe (1808-1870),[71] der, selbst wenn er englische Libretti vertonte, nie die Manierismen der italienischen und vor allem der französischen Oper ablegen konnte.

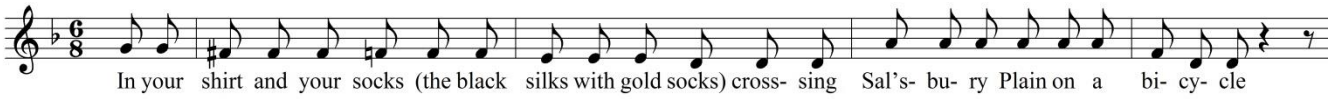


Bsp. 9a: Balfe, The Rose of Castille,
Elviras Arie „I'm but a simple peasant maid", 2. Akt

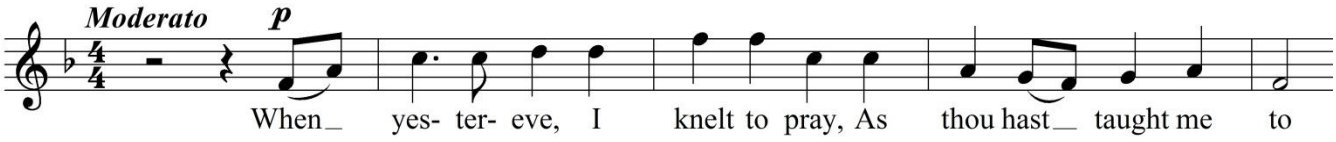


Bsp. 9b: Balfe, The Bohemian Girl,
Arlines Arie „I dreamt that I dwelt in marble halls", 2. Akt

In Interviews kritisierte Sullivan die „französische Schule mit ihren prunkhaften, kitschigen Melodien" sowie „die überspannten Arien, Fiorituren und an den Haaren herbeigezogenen Effekte" der italienischen Schule. Sullivan bedient sich sowohl in den Arien als auch den so genannten Patter-Songs zumeist einer Eine-Note-pro-Silbe-Kompositionsweise, um den natürlichen Sprachfluss hervorzuheben.



Bsp. 10a: Sullivan, *Iolanthe,* Arie des Lord Chancellor, „When you're lying awake"



Bsp. 10b: Sullivan, *Haddon Hall,* Finale des 1. Aktes

[71] Siehe Meinhard Saremba: „Ein Champion für die Königsklasse – Arthur Sullivan, das viktorianische Musiktheater und die englische Oper", in Antje Tumat / Meinhard Saremba / Benedict Taylor (Hrsg.): *SullivanPerspektiven III – Arthur Sullivans Musiktheater, Kammermusik, Chor- und Orchesterwerke,* Essen 2017.

Traditionsbewusstsein – Tonmaler und Klangdichter

Mit seinen Idealen der Ausgewogenheit und Natürlichkeit stand Sullivan der Ästhetik des 18. Jahrhunderts (Haydn, Mozart) und den Präraffaliten nahe. Darüber hinaus finden sich zwischen den Präraffaeliten und Sullivan bei folgenden Aspekten weitere Berührungspunkte:

- Beiden war ein Bewusstsein um die Tradition durch eine Rückschau auf frühere Kunst eigen;
- man wandte sich von den gängigen akademischen Prinzipien ab;
- den ausgewogenen Verhältnissen in den Bildkompositionen und einer Liebe zum Detail bei den Präraffaeliten stehen bei Sullivan ein transparentes Orchester-Klangbild und eine sorgfältige Instrumentierung gegenüber.

Beispiele für das Traditionsbewusstsein, eine anti-akademische Haltung und den souveränen Umgang mit Farbe bzw. Klang gibt es etliche. Doch man sollte bedenken, dass es bei den bereits genannten und den noch folgenden Beispielen um lose Analogien geht, um Auffälliges, das Assoziationen weckt. Keinesfalls lassen sich Bildinhalte unmittelbar in Musik umsetzen. Schon Ludwig van Beethoven (1770-1827) war sich während der Arbeit an seiner 6. Sinfonie bewusst: „Jede Malerei, nachdem sie in der Instrumentalmusik zu weit getrieben, verliert.“[72] Beethoven lieferte 1808 mit seiner „Pastoral-Sinfonie“ sein einziges Exemplar für „Programm-Musik“ in seiner Sinfonik – ein Begriff, der erst zur Mitte des 19. Jahrhunderts aufkam, während man dies zur Entstehungszeit des Werks noch „Malende Musik“ nannte.[73] Arthur Sullivan hatte Beethovens „Pastorale“ in seinem Repertoire als Dirigent.[74] Inwiefern er sich etwaiger Bildanalogien zur deutschen Malerei bewusst war, ist jedoch unklar. Doch wenn man berücksichtigt, dass Naturdarstellungen in den Gemälden der damaligen Zeit sehr wohl auch eine politische Aussage beinhalteten, liegt es nahe zu vermuten, dass es sich mit musikalischen Werken ebenso verhielt.[75] Die ernsteren Hintergründe zu Ludwig van Beethovens vermeintlich simpler Naturdarstellung dürften im 19. Jahrhundert noch sehr im Bewusstsein präsent gewesen sein: Zu Beethovens Zeiten war bereits klar, dass Naturphänomene keine Strafe Gottes sind, sondern physikalisch erklärbare Ursachen haben. Beethovens positive Darstellung der Natur und des Landlebens war indes erst denkbar geworden, nachdem Mitte des 18. Jahrhunderts der Blitzableiter erfunden worden war. Dadurch erwies sich das, was früher Angst und Schrecken verbreitete – wie das im 4. Satz geschilderte Gewitter mit Sturm – immer mehr als beherrschbar. Analog zu Joseph Anton Kochs zeitkritischem Gemälde „Heroische Landschaft mit Regenbogen“[76]

---

[72] Luigi Magnani: *Beethovens Konversationshefte*, München 1967, S. 112.

[73] Andere Beispiele hierfür sind Vivaldis „Jahreszeiten“ (1725) oder Justin Heinrich Knechts „Musikalisches Portrait der Natur oder Große Sinfonie“ (1785).

[74] Siehe „Sullivans Repertoire als Dirigent“, in *Sullivan-Journal* Nr. 4, Dezember 2010, S. 43-47; und John Sands, „Sullivan and the Covent Garden Promenade Concerts“, in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, Nr. 83, Winter 2013/14, S. 15-21.

[75] Siehe Roland Schmenner: *Die Pastorale – Beethoven, das Gewitter und der Blitzableiter*, Kassel 1998.

[76] Neue Pinakothek München; Öl auf Leinwand, 188,4 × 170,1 cm (1812; 2. Fassung 1814/15).

weist das Kunstwerk weit über das im Titel und der Charakterisierung genannte Thema hinaus. Nur wenige Jahre vor Entstehung der Sinfonie hatte Wien ungemein durch Krieg und die Besetzung durch französische Truppen gelitten. Der Kampf gegen Napoleon war noch längst nicht ausgestanden, aber es ist sehr wohl berechtigt, wie auch im Bild einen indirekten Kommentar zur politischen Situation zu sehen, wenn nach dem Unwetter im 5. Satz der Sehnsucht nach einer besseren Zukunft musikalisch Ausdruck verliehen wird (Allegretto: Hirtengesang – Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm).

Allzu eindeutige Zuschreibungen bzw. Benennungen können sich jedoch auf Dauer als problematisch erweisen. Deshalb betonte Beethoven hinsichtlich der „Pastorale", sie sei „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei".[77] Auf diese Formulierung nahm auch Robert Schumann in einem Brief an seinen Verleger Bezug, als er 1853 seinen Klavierzyklus *Gesänge der Frühe*, Opus 133, vorstellte und meinte, es handele sich um „Musikstücke, die die Empfindungen beim Herannahen und Wachsen des Morgens schildern, aber mehr aus Gefühlsausdruck als Malerei".[78] In der Nachfolge wandelte sich der „Ausdruck der Empfindung" aus der „malenden Musik" zur „poetischen Idee".

Bereits in seiner Jugend muss sich Arthur Sullivan der Verbindung von Malerei und Musik bewusst gewesen sein. Die Parallelen, die Rochlitz in der Leipziger Musikzeitschrift zwischen Mozart und Raffael gezogen hatte, fanden ja ab 1830 durch Übersetzungen auch in England Verbreitung. Das 19. Jahrhundert wurde zu einer Epoche, in der man etwa zur selben Zeit in der Malerei und der Musik Künstler vergangener Epochen wiederentdeckte und nach Anknüpfungspunkten suchte. Sullivan stand als ein Vertreter der nächsten Generation in vorderster Front mit Kollegen, die im Verdi'schen Sinne durch den Blick zurück Fortschritte machten.[79] Beispielsweise rezipierte Mendelssohn intensiv Bach und auch Robert Schumann betonte, wie wichtig es sei, „die alte Zeit und ihre Werke anzuerkennen, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können".[80] Dementsprechend schuf er *Das Paradies und die Peri* (1843) mit seiner triptychon-artigen Struktur sowie *Der Rose Pilgerfahrt* (1851) – Werke, in denen er Einflüsse von Bach und Händel nicht zu leugnen sucht. Brahms komponierte *Haydn-Variationen* (1873) und verwendet Fuge und Choral beispielsweise in seiner *Tragischen Ouvertüre* (1880). Bei Verdi finden sich in den

---

[77] Wolf Gerhard Schmidt (Hrsg.): *Faszinosum ‚Klang': Anthropologie – Medialität – kulturelle Praxis*, Berlin 2014, S. 154.

[78] Joachim Draheim: „Drei Fantasiestücke op. 111, Gesänge der Frühe op. 133", in Ulrich Tadday (Hrsg.): *Schumann-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2006, S. 279. In einem Brief an den Musikkritiker Richard Pohl vom Februar 1854 schrieb Schumann: „Was Sie für Zukunftsmusiker halten, das halt' ich für Gegenwartsmusiker, und was Sie für Vergangenheitsmusiker (Bach, Händel, Beethoven) halten, das scheinen mir die Zukunftmusiker. Geistige Schönheit in schönster Form kann ich nie für einen ‚überwundenen Standpunkt' halten."

[79] „Kehrt zurück zum Alten, es wird ein Fortschritt sein", lautete die Maxime des Italieners, denn „wir Nachfahren von Palestrina begehen, wenn wir Wagner imitieren, ein musikalisches Verbrechen und leisten eine unnütze, ja sogar schändliche Arbeit." (in Anselm Gerhard / Uwe Schweikert (Hrsg.): *Verdi-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 538.

[80] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 2, 2. Januar 1835, S. 3.

Quattro Pezzi Sacri (1887-97) gregorianische Klangelemente. Bruckner ließ mit den Bläserchorälen in seinen Sinfonien in den 1870er und 1880er Jahren die Klangwelt eines Gabrieli wieder aufleben und noch Mahler setzte sich intensiv mit Bach auseinander. Auch Sullivan integrierte in seine Musik Stilelemente früherer Epochen und führte zugleich die Ideale von Mendelssohn, Schumann und Berlioz weiter.[81]

a) Historisierende Musik

Mit seinen so genannten „Madrigalen" gelang es Sullivan, ganz eigene Akzente zu setzen. Allerdings ist zu bedenken, dass es sich beispielsweise bei „When Love and Beauty" (*The Sapphire Necklace*), „When the budding bloom of May" (*Haddon Hall*) und „Brightly dawns our wedding day" (*The Mikado*) satztechnisch nicht um Madrigale handelt[82], sondern um stilistische Anlehnungen, die letztendlich einem anderen Zweck dienen. Lediglich der Part-Song „Fair Daffodils" knüpft hinsichtlich des Textes von Robert Herrick (1591–1674) an die Madrigal-Tradition an, jedoch nicht in der musikalischen Ausgestaltung. Ein Stück wie „Brightly dawns our wedding day" kann man durchaus als eine ironische Replik an Sullivans Widersacher verstehen. Moralinsauere Haltungen puristisch eingestellter Gelehrter, Journalisten, Glaubensführer und Politiker beeinflussten in mehr oder weniger stark ausgeprägten Formen die Haltung zur Kunst. Die meisten sahen weniger im Theater eine (im Schiller'schen Sinne) „moralische Anstalt", sondern eher in den Kirchenkonzerten und in Aufführungen von Stücken mit religiösen Bezügen. Für die einwandfreien moralischen Zustände an Theatern und Opernhäusern hätte niemand die Hand ins Feuer legen wollen. Im Hinblick auf solche Einstellungen ist Arthur Sullivans Äußerung in seiner vielbeachteten Rede in Birmingham im Oktober 1888 zu verstehen, dass „eine der göttlichen Eigenschaften der Musik" darin besteht, „dass es nicht in ihrer Macht steht, irgendetwas Unmoralisches auszudrücken".[83] Doch Sullivan wurde selbst Opfer der Tugendwächter, die sein Engagement für die Oper missbilligten und ihm vorwarfen,

---

[81] Siehe u. a. Richard Silverman: „Sullivan, Berlioz und die *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*", in *Sullivan-Journal* Nr. 14, Dezember 2015, S. 2-45; Benedict Taylor: „Sullivan as Instrumental Composer – The Symphony & Orchestral Music", in Gier / Saremba/ Taylor (Hrsg.): *SullivanPerspektiven I*, Essen 2012, S. 96 ff.; Maximilian Burgdörfer: „Die englische Schumann-Rezeption, Sullivan & Schumann im Leipziger Kontext sowie Nachträge zu Sullivans Studienzeit daselbst", in *Sullivan-Journal* Nr. 15, Juni 2016, S. 33-64; und Nicholas Marston: „'The most significant musical question of the day' – Schumann's music in Britain in the later nineteenth century", in Matthias Wendt (Hrsg.): *Schumann-Forschungen 9 – Robert und Clara Schumann und die nationalen Musikkulturen des 19. Jahrhunderts*, Mainz 2005, S. 153–165.

[82] Siehe Florian Csizmadia: „Betrachtungen zu Arthur Sullivans Part-Songs", in Tumat / Saremba / Taylor (Hrsg.): *SullivanPerspektiven III*, Essen 2017.

[83] Arthur Lawrence, *Sir Arthur Sullivan*, London 1899, S. 285. Sullivans programmatische Rede „Über Musik" („About Music") vom 19. Oktober 1988 in Birmingham wurde publiziert in englischer Sprache in Lawrence, *Sir Arthur Sullivan*, S. 261–287, und in Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.), *SullivanPerspektiven I*, Essen 2012, S. 21-34; und in deutscher Sprache in Saremba, *Arthur Sullivan*, Wilhelmshaven 1993, S. 328–338, und *Sullivan-Journal* Nr. 1, Juni 2009, S. 4-14.

„ein Musiker, der in den Ritterstand erhoben wurde, kann schwerlich Kaufhaus-Balladen schreiben – er darf nicht wagen, sich mit etwas Geringerem als einem Anthem oder einem Madrigal die Hände schmutzig zu machen.“[84] Die Verwendung der Madrigalform in einer Oper ist nicht bloß eine emblematische Bezugnahme auf eine archetypische englische Gesangsform, sondern zugleich eine spöttische Entgegnung auf seine Kritiker, die puritanische Seriosität von ihm verlangten.

So wie die Präraffaeliten mit Bildern wie „The Hireling Shepherd“ auf aktuelle Probleme Bezug nahmen, konnte Sullivan durch musikalische Farben bzw. musikgeschichtliche Bezüge unmittelbar eine kulturpolitische Debatte seiner Epoche ins Bewusstsein bringen. Dies geschah nicht nur in seinen komischen Opern, sondern auch in seinen dramatischen bzw. romantischen Werken. Während Gegenwartsbezüge im historischen Gewand in *Haddon Hall* (1892) in einer epischen Erzählstruktur entfaltet werden, sind die Sticheleien in *The Mikado* (1885) in Momenten voller Situationskomik aneinandergereiht. Im Gegensatz zu dem, was oft in den Beurteilungen Sullivans anklingt, verhält es sich keineswegs so, dass er in Opern wie *Haddon Hall* – das auf eines der berühmtesten englischen Herrenhäuser Bezug nimmt – ein lebloses Historiengemälde bietet und in Stücken mit *Mikado*-Gestus Hogarth’schen Esprit. Beide Werke operieren in einander entgegengesetzten Modi des Dramas: dem ikonischen und dem dialektischen Modus. Der amerikanische Musikwissenschaftler Michael Beckerman macht diese an sich neutralen theoretischen Positionsbestimmungen zu Werturteilen, um Werke, die Sullivan nicht mit Gilbert geschrieben hat, zu desavouieren.[85] Beckerman versucht, seine Einschätzung exemplarisch mit dem Madrigal „When the budding bloom of May“ aus dem 1. Akt von *Had-*

---

[84] *Musical Review*, zitiert nach Christopher Hibbert, *Gilbert and Sullivan and their Victorian World*, New York 1976, S. 167. Siehe auch Robert Stradling/Meirion Hughes, *The English Musical Renaissance 1860-1940 – Construction and Deconstruction*, London/New York 1993 (Neuausgabe 2001); Meirion Hughes, *The English Musical Renaissance and the Press, 1850-1914: Watchmen of Music*, Farnham 2002; Meinhard Saremba, „In the Purgatory of Tradition – Arthur Sullivan and the English Musical Renaissance“, in Christa Brüstle / Guido Heldt (Hrsg.), *Music as a Bridge – German-British Musical Relationships*, Hildesheim 2005, S. 33-71; David Eden, „Die Unperson der britischen Musik“, in *Sullivan-Journal* Nr. 1, Juni 2009, S. 29–45; und Meinhard Saremba, „Das Problem Sullivan – Anmerkungen zu einem europäischen Komponisten”, in Ulrich Tadday (Hrsg.), *Arthur Sullivan*, München 2011, S. 41-68.

[85] Michael Beckerman: „Standing Still and Moving Forward: *The Mikado*, *Haddon Hall* and concepts of time in the Savoy Operas”, in David Eden / Meinhard Saremba (Hrsg.). *The Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, Cambridge University Press: 2009, S. 109-121. Siehe hierzu auch die Kapitel 5 und 7 in Benedict Taylor: *Arthur Sullivan: A Musical Reappraisal*, Abingdon 2017 (das *Ivanhoe*-Kapitel erschien zuvor bereits in einer längeren Fassung in Benedict Taylor, „Sullivan, Scott, and *Ivanhoe*: Constructing Historical Time and National Identity in Victorian Opera“, *Nineteenth-Century Music Review*, 9/2, Dezember 2012, 295-321), und Benedict Taylor in dem Tagungsband zur Rezeption von Der arme Heinrich: „The Receding Sea of Faith – Sullivan’s *The Golden Legend* and the Romantic Imagination“ in Albert Gier / Birgit Schmidt / Rolf Tybout (Hrsg.): *Akten der Tagung „Der arme Heinrich – Hartmann von Aue und seine moderne Rezeption“*, Heft 75 der *Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft*, Mainz 2015, S. 94-109.

don Hall zu belegen. Diesem Ensemblestück, an dem Chor und Protagonisten beteiligt sind, stellt er das Solistenmadrigal „Brightly dawns our wedding day“ aus dem 2. Akt von *The Mikado* entgegen. „Der Text [in *Haddon Hall*] glorifiziert Liebe und Natur, baut in keiner Weise Konflikte zum vorangegangenen Material auf, sondern ergänzt und bekräftigt es noch“, meint Beckerman, während „Gilberts bekanntes Madrigal […], obgleich es bei oberflächlicher Betrachtung in manchem ähnlich sein mag, in einer diametral entgegengesetzten dramatischen Situation vorkommt. […] Vieles von der Schärfe dieser Szene ergibt sich dadurch, dass ein ikonischer Moment im Verlauf einer dialektischen Situation zugelassen wird.“[86] Doch man kann diese unterschiedlichen *Modi operandi* auch anders beurteilen, wenn man die Zeithintergründe, die Handlungssituation und die psychologischen Befindlichkeiten der Protagonisten berücksichtigt.[87]

In *Haddon Hall* vollzieht sich ein entscheidender Wandel, indem die Tochter mit Billigung ihrer Mutter gegen die Belange der Familie aufbegehrt. Sie soll mit einem der herrschenden Puritaner verheiratet werden, doch durch die Flucht mit ihrem Liebhaber entzieht sie sich dem Willen ihres Vaters. Dieser vergibt ihr später, nachdem die Fanatiker besiegt sind und ihren freudlosen Idealen abschwören. Doch bis dahin belastet die Situation die Beziehungen. Das Madrigal in *Haddon Hall* erfüllt nun mehrere Funktionen – wie bei dem vieldeutigen Detailreichtum eines präraffaelitischen Gemäldes gilt es, die verschiedenen Bestandteile näher zu betrachten: Ein Blick in die Partitur zeigt, dass Sullivan an zwei entscheidenden Stellen die Stimmen individuell auf die unterschiedlichen Generationen der Familie Vernon verteilt. Was sie dort äußern, verrät zu Beginn viel über die Motivation der Figuren:[88]

Lady Vernon
May is playtime (Reminiszenzen an die unter den Puritanern verbotenen Maifeierlichkeiten)
Youth is pleasant (Erinnerungen an ihre Jugend)

Dorothy
June is haytime
(die Zeit, die man mit dem bzw. im Heu verbringt, kann man durchaus doppeldeutig verstehen)
Grasp the present (sie will ihre Jugend nicht an einen aufgezwungenen Ehemann vergeuden)

Sir George:
Seize the daytime (er lebt jeden Tag, als ob es sein letzter sein könnte)
Moons are crescent (denn der größte Teil seines Lebens ist vorbei)

Hinsichtlich der Frühlings- und Herbst-Konnotationen im Text bildet diese Szene eine Verknüpfung zu dem Duett von Sir George und Lady Vernon im 3. Akt.

---

[86] Beckerman: „Standing Still and Moving Forward”, S. 112 f.

[87] Siehe Meinhard Saremba: „Die Dynamik des Statischen – Arthur Sullivans ‚Original Light English Opera‘ *Haddon Hall*“, in Pierre Degott / Albert Gier (Hrsg.): *Revue Musicorum* Nr. 18 (2017).

[88] Roger Harris, *Partitur von Arthur Sullivans Haddon Hall*, Band 1, Chorleywood 2006, S. 55 ff.

Neben dem Persönlichen kommt noch ein kulturpolitischer Aspekt hinzu. Der madrigalartige Tonfall, den Sir George bei dem Ensemble „When the budding bloom of May“ im 1. Akt der Oper *Haddon Hall* anstimmt, verweist einerseits darauf, dass er ein Vertreter der älteren Generation ist; andererseits bringt er die Sehnsucht nach dem sagenumwobenen ‚Goldenen Zeitalter‘ vor der anglikanischen Reformation zu Beginn des 16. Jahrhunderts[89] zum Ausdruck. Die jungen Menschen stimmen im mitreißenden ersten Bühnenchor „Today, it is a festival time“ eine orgiastische „Allegro con brio“-Musik an, die alles andere ist als lediglich ein, wie Beckerman meint, harmloser „pastoral dance“.[90] Beide Stücke signalisieren einen Bezug zum Motiv des „Merrie Olde England“, für das eine Phase der Selbstbesinnung und der „May-Pole Dance“ charakteristisch sind. Da zur Zeit der Uraufführung von *Haddon Hall* ein Wiedererstarken puritanischer Kräfte in Politik und Gesellschaft zu beobachten war, kann man *Haddon Hall* als einen Appell verstehen, zum Ideal dieses „Merrie England“ zurückzufinden. Damit ist keineswegs die Sentimentalität pastoraler Idyllen gemeint, sondern das Werk spielt an auf eine Bewegung, die sich als Gegenentwurf zur Industrialisierung und den Prinzipien des Utilitarismus gebildet hatte.[91] Fünf Jahre nach *Haddon Hall* verband Sullivan in seinem Ballett *Victoria and Merrie England* – zu dem ein ähnlich lebhafter Maientanz gehört – die Gegenwart mit der Utopie eines England, wie man es in den zwei Centennien vor dem Auftreten eines sinnen- und vergnügungsfeindlichen Fundamentalismus vermutete: Eine Welt, in der Genuss und Fröhlichkeit nicht anrüchig waren und auch Christen munter Feste feierten und Maibäume aufstellten.[92] Im 19. Jahrhundert sympathisierten in erster Linie die Tories und die Sozialisten mit diesem Topos.

„A Garland for May Day 1895“; von Walter Crane für die Maidemonstration 1895 entworfen.

Doch der einflussreiche schottische Historiker Thomas Carlyle (1795-1881) hatte Oliver Cromwell (1599-1658) im 19. Jahrhundert wieder populär gemacht, als er ihn in seinen Diskurs über Helden und Heroismus mit einbezog. Galt dieser früheren Jahrhunderten noch als ein Mann voller „gewalttätigem Ehrgeiz und aufgewühltem Fanatismus“,[93] so erschien er Carlyle

[89] Siehe Ronald Hutton, *The Rise and Fall of Merry England: The Ritual Year, 1400–1700*, Oxford 2001.

[90] Beckerman: „Standing Still and Moving Forward”, S. 111 f.

[91] Hintergrundinformationen lieferte unter anderem Joseph Strutts (1749-1802) Buch *The sports and pastimes of the people of England – From the earliest period, including the rural and domestic recreations, May games, mummeries, pageants, processions and pompous spectacles* (1801).

[92] Siehe Hutton, *The Rise and Fall of Merry England: The Ritual Year, 1400–1700*, Oxford 2001.

[93] David Hume: *The History of England, from the Invasion of Julius Caesar to the Revolution in 1688*, Band 7, London 1822, S. 286.

als „eine der größten Seelen, die dem englischen Volk je entsprungen sind“.[94] Der Cromwell-Kult des 19. Jahrhunderts wurde ferner gespeist durch die Publikationen des Historikers Samuel Rawson Gardiner (1829-1902), für den der „Lord Protector“ jemand war, „dessen eigener starker puritanischer Glaube und der seiner Gleichgesinnten nicht durch konstitutionelle Traditionen gebrochen wurde […] Wenn der König und das Oberhaus sie wissen ließen, dass es für sie in der englischen Staatskirche keinen Platz gebe, dann würden sie sich an die Nation selbst wenden...“[95] („The state is the people“, sagt der Puritaner Simeon im 1. Akt von *Haddon Hall*). Die Phase des Bürgerkriegs und des puritanischen Regimes unter Cromwell wurde zu einem der bedeutendsamsten Themen für die englische Malerei des späten 19. Jahrhunderts.[96] Zwischen 1820 und 1900 konnte man allein in der Royal Academy gut 175 Gemälde bestaunen, die sich mit Charles I. und seiner Familie, Cromwell und dem Bürgerkrieg befassten. Zugleich erlebten die Briten im 19. Jahrhundert ihre eigene Form des „Kulturkampfes“ durch die Herausforderungen, die religiöse Gruppierungen als Puritaner im neuen Gewand an die Gesellschaft und den Staat stellten. So wie im 17. Jahrhundert die Puritaner danach trachteten, die ihrer Ansicht nach nur teilweise reformierte Church of England von allen katholischen Einflüssen zu reinigen und zu „puritanisieren“, strebten im 19. Jahrhundert von der Amtskirche abgespaltene Nachfolgegruppen wie die Nonkonformisten und Dissenter danach, die Kirche von staatlichen Einflüssen zu befreien.[97] Diese Auseinandersetzung spiegelt sich in der Oper *Haddon Hall* in dem Kontrast zwischen den Royalisten und den Puritanern wider.[98]

Wenige Jahre vor der Uraufführung hatte Ruskin bekannt, dass „mein Leben nie in meine Bücher Eingang gefundet hat; nur meine Zeit“.[99] Bei Sullivans Werken verhält es sich zumeist ähnlich. Dadurch sind die Protagonisten in *Haddon Hall* letzten Endes glaubwürdiger als die statisch erscheinden Pseudojapaner aus der komischen Oper. Während das vermeintliche „Madrigal“ in *The Mikado* lediglich den englischen Hintergrund der japanischen Folie deutlich werden lässt, bietet *Haddon Hall* wie manche Gemälde scheinbar idyllische Szenen voll gesellschaftspolitischer Brisanz. In dem Ensemble verschmelzen die Charakterisierung der Protagonisten und die Utopie einer besseren Welt. Die Vieldeutigkeit in Sullivans Musik hat durchaus etwas „Präraffaelitisches“.

---

[94] Thomas Carlyle (Hrsg.): *The Letters and Speeches of Oliver Cromwell*, Bd. 1, London 1845, S. 4.

[95] Samuel Rawson Gardiner: *The Fall of the Monarchy of Charles I. 1637-1649*, London 1882, S. 325. In einer späteren Biographie brachte Gardiner die vorherrschende Meinung zu Cromwell auf den Punkt, indem er „die edle Gesinnung seiner Motive, die Stärke seines Charakters und die Bandbreite seines Intellekts“ pries (Samuel Rawson Gardiner: *Oliver Cromwell*, London 1901, S. 318).

[96] Siehe Roy Strong: *Painting the Past – The Victorian Painter and Britsh History*, London 2004, S. 140 ff.

[97] Siehe A. N. Wilson: *The Victorians*, London 2007, S. 184 ff.; und F. L. Cross / E. A. Livingstone (Hrsg.): *The Oxford Dictionary of the Christian Church*, Oxford 2005, S. 490 f.

[98] Siehe Meinhard Saremba: „Die Dynamik des Statischen – Arthur Sullivans ‚Original Light English Opera‘ *Haddon Hall*“, in Pierre Degott / Albert Gier (Hrsg.): *Revue Musicorum* Nr. 18 (2017).

[99] John Dixon Hunt: *The Wider Sea – A Life of John Ruskin*, London 1982, S. 3

b) Poetische Musik

Für Sullivan waren Konzertouvertüren stets reizvoll. Nach Robert Schumanns Vorstellungen steht die Konzertouvertüre in unmittelbarer Verbindung mit der Sinfonie und ist eine Art nahe Verwandte mit zurückgenommenen Ansprüchen, dennoch muss sie das Charakteristische an ihrem Thema erfassen. „Auf welche Weise Kompositionen entstehen, macht nicht viel zur Sache. Meist wissen das die Komponisten selbst nicht“, notierte Schumann 1835 in einem Brief. „Oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jenes hervor. Die Hauptsache bleibt, daß gute Musik herauskommt, die immer auch rein als Musik befriedigt.“[100] Die Sinfonie hingegen stellte laut Robert Schumann in der Moderne ein größeres Problem dar. Der Orientierungspunkt war diesbezüglich Ludwig van Beethoven. „Wie nun die Schöpfungen dieses Meisters [Beethovens] mit unserem Innersten verwachsen“, notierte Schumann 1839, „so sollte man meinen, sie müßten auch tiefe Spuren hinterlassen haben.“ Doch: „Dem ist nicht so. Anklänge finden wir wohl“, fährt Schumann fort,

> „Anklänge nur zu viele und starke; Aufrechterhaltung oder Beherrschung aber der großartigen Form, wo Schlag auf Schlag der Ideen wechselnd erscheinen und doch durch ein inneres geistiges Band verkettet, mit einigen Ausnahmen nur selten. Die neueren Symphonien verflachen sich zum größten Teil in den Ouverturenstil hinein, die ersten Sätze namentlich; die langsamen sind nur da, weil sie nicht fehlen dürfen; die Scherzos haben nur den Namen davon; die letzten Sätze wissen nicht mehr, was die vorigen enthalten.“[101]

Sullivan und auch andere Komponisten müssen sich die Frage gestellt haben, ob sie diesen Ansprüchen an die moderne Sinfonie gerecht werden konnten. Vielleicht liegt hierin ein Grund, warum Arthur Sullivan nur *eine* Sinfonie hinterließ. Natürlich gab es den finanziellen Aspekt: Während Werke für Chor und Orchester noch im Jahr der Uraufführung im Druck erschienen, kam die Partitur von Sullivans Sinfonie erst über dreißig Jahre später heraus – etlichen Kollegen erging es kaum besser.[102] Dass Sullivan sich nicht zum reinen Sinfoniker entwickelte, kann kaum daran gelegen haben, dass er nicht in der Lage gewesen wäre, umfangreiche musikalische Strukturen zu bewältigen, denn die Orchesterwerke, *The Martyr of Antioch*, *The Light of the World*, *The Golden Legend* und *Ivanhoe* beweisen das Gegenteil.

Aber um Sinfonien zu schreiben, bei denen die poetische Idee alle Sätze durchdringt – dabei stieß die Erfindungskraft selbst der besten Komponisten an natürliche Grenzen. Statt wie noch die Musiker früherer Generationen dutzendweise Sinfonien auf den Markt zu werfen, liegen diesbezügliche Schöpfungen der Künstler im 19. Jahrhunderts überwiegend im einstelligen Bereich. Neben wenigen von poetischen Ideen vollends beseelten Sinfonien, finden sich immer

---

[100] Karl H. Wörner: *Robert Schumann*, München 1987, S. 264.

[101] „Neue Symphonien für Orchester“, in *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 11, Nr. 1, 2. Juli 1839, S. 1.

[102] Große Orchesterwerke boten im 19. Jahrhunderts kaum ein ausreichendes Einkommen. Sinfoniker wie Raff, Dvořák, Bruckner, Macfarren, Parry oder Stanford hatten alle regelmäßige Einkünfte durch ihre Lehrtätigkeiten.

wieder abstrakte Werke. Arthur Sullivans *Sinfonie in E* entstand ungefähr zur gleichen Zeit wie die seinerzeit nicht aufgeführten ersten Sinfonien von Antonín Dvořák und Anton Bruckner. Bruckner hegte keinerlei Interesse an Literatur und Theater, doch auch er konnte sich wirkungsmächtiger Bilder und Assoziationen nicht entziehen. „Bruckner gemahnt uns an die schlaue Demut und augenverdrehende Frömmigkeit Overbecks und seiner Nazarener", notierte der Schriftsteller Ludwig Speidel (1830-1906).[103] In seinen frühen Werken gelang es Bruckner noch nicht, seine unausgesprochenen metaphysischen Botschaften so prägnant in den Griff zu bekommen wie in seinen späteren Sinfonien. Auch Dvořáks juveniles Konzept einer Sinfonie über „Die Glocken von Zlonice" erwies sich als nicht tragfähig. Sullivan konnte seine „Irish Symphony" zwar erfolgreich der Öffentlichkeit vorstellen, aber er erkannte, dass es äußerst schwierig ist, regelmäßig in Sinfonien zusammenhängende Geschichten zu erzählen bzw. übergreifende Ideen zu bündeln. Auch ein Komponist wie Mahler verspürte Unbehagen, seiner ersten Sinfonie den Beinamen „Der Titan" (nach Jean Pauls Roman) verpasst zu haben und bestenfalls kann man mit programmatischen Sinfonietiteln wie „Elegische" (Stanfords Zweite), „Cambridge-" (Parry) oder „London-Sinfonie" (Vaughan Williams) Stimmungen einfangen. Und Arthur Sullivan war letzen Endes nicht willens, ausschließlich „Musik über Musik" zu schreiben. „Metaphysische Musik", wie er es nannte,[104] behagte ihm nicht und Themen, die ihn zu Orchesterwerken inspirierten, waren rar. Als Dirigent hatte er die Werke der unterschiedlichsten Ausprägungen im Repertoire (unter anderem Beethovens 5. und 7. Sinfonie sowie die „Eroica" und „Pastorale"; Dvořáks 7. Sinfonie sowie Mendelssohns „Schottische" und „Italienische" Sinfonie; Schumanns 2. Sinfonie nebst „Ouvertüre, Scherzo und Finale" sowie Brahms' 3. Sinfonie und das Violinkonzert). Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgebauten unversöhnlichen Gegensätze zwischen einer bildhaften Ausdeutung von Musik und der Theorie der „reinen", der „absoluten Musik" – wie sie Eduard Hanslick (1825-1904) ab 1854 propagierte[105] – dürften für ihn eher Spiegelfechterei gewesen sein. Aber die einflussreichen Theoretiker konnten gefährlich werden, da ihre scharfzüngigen Urteile die Marschrichtung vorgaben. Hatte Hanslick noch das erste Klavierkonzert von Brahms verdammt, denn „seine gewitterschwüle, versengende Leidenschaft und Tongewalt scheint das Gemüt des Hörers wie ein Dämon des Pessimismus zu bedrohen",[106] so pries er das 22 Jahre später im November 1881 uraufgeführte zweite Klavierkonzert, denn „dasselbe ist reine Musik und gibt keinen Anhaltspunkt für poetisches Nach- und Hineindichten".[107] Sullivans Überzeugung, Musik solle „zum

---

[103] Ernst Décsey: *Bruckner*, Berlin 1920, S. 90. Obwohl sie mitunter mit ihnen verglichen werden, stand die klösterliche Gemeinschaft und die katholische Frömmigkeit der Nazarener den Präraffaeliten fern.

[104] *San Francisco Chronicle*, 22. Juli 1885, zitiert nach Jacobs: *Arthur Sullivan*, S. 218.

[105] Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen – Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854.

[106] Constantin Floros: *Johannes Brahms, „Frei, aber einsam" – Ein Leben für eine poetische Musik*, Zürich/Hamburg 1997, S. 231 f.

[107] Ebenda, S. 227 ff.

Herzen sprechen und nicht zum Kopf“,[108] und müsse „Gefühle“ und „Leidenschaften“ zum Ausdruck bringen[109], passte nicht zu dieser Haltung.

Sullivan stand letzten Endes die visuelle Vorstellung und die Poesie näher als das „L’art pur l’art“-Prinzip, das er ab April 1881 in der Oper *Patience* auf die Schippe nahm. Er schrieb mehrere Konzertouvertüren, aber nur ein Cellokonzert und eine Sinfonie. Anders als Bruckner oder Dvořák benötigte der Engländer eine Verbindung von Sprache und Tönen. Selbst in vermeintlich abstrakter Musik bevorzugte er wie Schumann oder Bennett poetische Assoziationen für seine Klangmalerei. Bereits bei seiner frühen Klaviermusik wählte er Titel wie etwa bei den Zyklen „Thoughts“ (1862) und „Day Dreams“ (1867) sowie dem Stück „Twilight“ (1868). Konzertouvertüren gingen zumindest auf literarische Anregungen zurück.

Sullivans großformatige Orchesterwerke lassen sich nicht so einfach in programmatischen Zusammenfassungen beschreiben wie Berlioz’ „Fantastische“ oder der Beginn von Mendelssohns „Schottischer Sinfonie“.[110] Bei Sullivan bringt der Titel eine poetische Idee zum Ausdruck, aus der sich nicht unbedingt ein Handlungsgerüst entwickeln lässt. Im Falle der Sinfonie zögerte er sogar, sie mit einem eindeutigen Titel zu versehen. Am 8. März 1893 schrieb er an Joseph Bennett:

> „Ich habe meine Sinfonie ‚In Irland‘ genannt. Ich entwarf sie, als ich 1864[111] in Irland war und wollte sie immer die ‚Irische Sinfonie‘ nennen; aber ich habe dies aus Bescheidenheit unterlassen, da dies Vergleiche mit der ‚Schottischen Sinfonie‘ [von Mendelssohn] nahegelegt hätte. Doch Stanford bezeichnete seine [dritte] Sinfonie als die ‚Irische‘, und so sehe ich nicht ein, warum ich im Ausland auf meinen Titel verzichten sollte!“[112]

In einem anderen Schreiben bringt er seinen Ärger über seine Zurückhaltung zum Ausdruck, denn, so der Komponist, „hätte ich vorausgesehen, dass Stanford sein Werk ‚Irish Symphony‘ nennt, dann hätte ich, so glaube ich, mir meine Bescheidenheit sonstwohin gesteckt.“[113] Die Verwendung des geplanten Titels ist sehr wohl angemessen für ein Werk, das eine Synthese der Sinfonik von Mendelssohn und Schumann darstellt.[114] Sullivans individueller Stil zeigt sich daran, dass seine Komposition selbst in den dichtesten Strukturen noch Transparenz und Klarheit besitzt. Dies wird in erster Linie dann deutlich, wenn seine Stücke unter Berücksichtigung der seinerzeit üblichen Orchesteraufstellung und mit vibratoarmem bzw. -freiem Spiel aufgeführt werden.[115]

---

[108] Jacobs: *Arthur Sullivan*, S. 218.

[109] Jacobs: *Arthur Sullivan*, S. 218.

[110] In Briefen beschrieb Mendelssohn im Sommer 1829, wie ihn die Ruine von Holyrood Chapel in Edinburgh inspirierte; vgl. R. Larry Todd, „Mendelssohn“, in D. Kern Holoman (Hrsg.): *The Nineteenth-Century Symphony*, New York 1997, S. 78–107.

[111] Hier trog Sullivan die Erinnerung, denn er unternahm die Irlandreise bereits 1863.

[112] Joseph Bennett: *Forty Years of Music 1865-1905*, London 1908, S. 71.

[113] B.W. Findon: *Sir Arthur Sullivan’s Life and Music*, London 1904, S. 55 f.

[114] Vgl. Taylor und Burgdörfer (Fußnote 70).

[115] Siehe Roger Norrington: „Sullivan’s Orchestral Sound World“, in Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.), *SullivanPerspektiven I*, Essen 2012, S. 87-94.

Sogar ein Auftragswerk wie das für den berühmten Alfredo Piatti entstandene Cellokonzert in D-Dur besitzt assoziative Qualitäten. Bereits Sullivans Vorbild, das a-Moll-Cellokonzert von Robert Schumann, hatte man bei seiner Londoner Erstaufführung im April 1866 in der *Times* bescheinigt, es sei „hoffnungslos verträumt“.[116] Auch Sullivans Konzert ist durchaus etwas Träumerisches eigen. Zudem werden die drei Sätze bei beiden Solokonzerten ohne Unterbrechung miteinander verbunden. Dadurch entsteht der Eindruck einer sinfonischen Dichtung für Cello und Orchester.

Sullivan stand Mendelssohn und Schumann hinsichtlich der Konzertouvertüren in nichts nach.[117] Abgesehen von seinen Ouvertüren für Opernaufführungen[118], präsentierte Sullivan folgende Werke als eigenständige Orchesterstücke im Konzertsaal:

Jahr	*Werk*	*Vorlage*
1858	Ouvertüre in d-Moll (Partitur nicht erhalten)	
1858	Timon of Athens (Partitur nicht erhalten)	Shakespeare
1860	Ouvertüre *The Feast of Roses* (Partitur nicht erhalten)	Moore
1866	*Ouvertüre in C* (In Memoriam)	Tennyson
1867	*Marmion* (Konzertouvertüre)	Scott
1870	*Overture di ballo*	
1888	*Macbeth* (Konzertfassung)	Shakespeare
1893	Imperial March	

[116] Percy Young: *Sir Arthur Sullivan*, New York 1971.

[117] Mendelssohn: *Ein Sommernachtstraum* op. 21 (1826/1831), *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 27 (1828/1833/1834), *Die Hebriden* op. 26 (1832), *Das Märchen von der schönen Melusine* op. 32 (1833), *Ruy Blas* op. 95 (1839). Schumann: Ouvertüre in c-Moll zu Schillers Drama *Die Braut von Messina* op. 100 (1850-51), Ouvertüre zu Byrons *Manfred*, op. 115 (1848-52), Ouvertüre in f-Moll zu Shakespeares Drama *Julius Caesar* op. 128 (1851), Ouvertüre in h-Moll zu Goethes Versepos *Hermann und Dorothea* op. 136 (1851). Das Werk „Ouvertüre, Scherzo und Finale“ op. 52 (1841) gleicht eher einer dreisätzigen Sinfonie.

[118] Aus praktischen Gründen überließ Sullivan die Instrumentierung einiger Opernouvertüren seinen Mitarbeitern. Sullivans Originalkompositionen für die Oper sind die Ouvertüren zu *Cox and Box*, *Iolanthe*, *Princess Ida*, *The Yeomen of the Guard*, *The Gondoliers*, *Utopia Limited* und *The Grand Duke*.

c) Instrumentation mit Seele

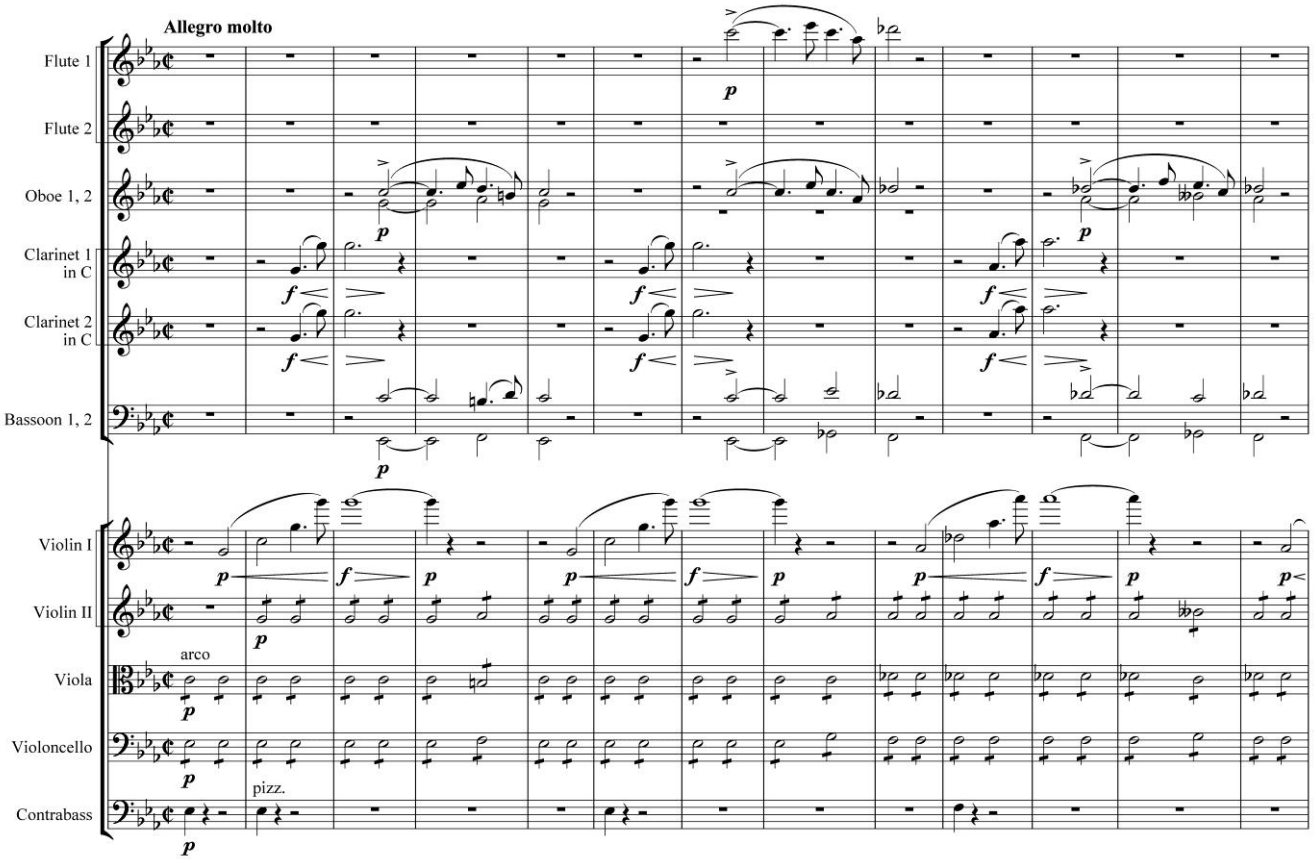
Die Konzertouvertüre *In Memorian* ist eines von Sullivans persönlichsten Werken. Sie wurde angeregt von Tennysons Dichtung und steht in enger Verbindung mit dem Tod von Sullivans Vater. Ausgehend von einer Praxis, die seit dem 16. Jahrhundert von Josquin des Préz' „Soggetto cavato"-Technik (soggetto cavato dalle parole – wörtlich „Thema aus den Wörtern geholt") über das Motiv B-A-C-H bis hin zu Schostakowitschs vergleichbaren Verschlüsselungen im 20. Jahrhundert verbreitet ist, kann man durchaus die Hypothese formulieren, dass sich auch Sullivan vergleichbarer Techniken bediente: Bei der Vorstellung des Hauptthemas fällt auf, dass dieses unter den Holzblasinstrumenten zunächst von den Klarinetten angestimmt wird – die Klarinette war Thomas Sullivans ureigenstes Instrument, denn an der Militärmusikschule Kneller Hall firmierte er als „chief professor of the clarinet".[119] Den Oktavsprung und die weiten Tonräume, die die ersten Geigen und die Holzbläser umspannen, kann man symbolisch für die allumfassende Vertrautheit einer Musikerfamilie mit der Welt der Töne sehen. Zudem beziehen sich die gewählten Noten, die an dieser Stelle am häufigsten auftreten, auf die Lebensumstände und die Familie: Den Ton g in den Geigen und Oboen kann man symbolisch für das Wort „grief" (Trauer) bzw. „god" (Gott) sehen – beides Schlüsselbegriffe in Tennysons Dichtung „In Memoriam", die Sullivan auch in seiner Korrespondenz aufgreift.[120] Die Hinterbliebenen klingen an im c der ersten Violinen und Bratschen (Clementina, geborene Coghlan, die Mutter), im f von Fagott und Celli (Frederick, den Bruder) und im a der Klarinetten (Arthur). Das „as" der zweiten Geigen kann als Kürzel für „Arthur Sullivan" angesehen werden; zudem findet sich in den Oboen mehrfach ein „es"– nach der Aussprache der deutschen Schreibweise klingt es wie der erste Buchstabe des Familiennamens (siehe Notenbeispiel 11).

---

[119] Jacobs: *Arthur Sullivan*, S. 430.

[120] In Tennysons 1849 vollendeter Dichtung „In Memoriam", die ein Requiem für den 1833 jung und unerwartet verstorbenen Freund Arthur Henry Hallam darstellt, heißt es unter anderem: „Forgive my grief for one removed, / Thy creature, whom I found so fair. / I trust he lives in thee, and there / I find him worthier to be loved." (Vergib mir meine Trauer für den Entschlafenen, / Dein Geschöpf, das mir so lieb war, / ich vertraue darauf, dass er in Dir weiterlebt, und dort / geliebt zu werden, ist wichtiger, finde ich.) Sullivan und die Familie vertraute nach dem Verlust des in der Nacht zum 23. September 1865 verstorbenen Vaters im Moment der größten Trauer auch auf „god" – in einem Brief an einen Freund schrieb Arthur Sullivan: „Mein lieber, lieber Vater, den ich so leidenschaftlich geliebt habe und der meine Liebe hundertfach erwidert hat, wenn das möglich wäre! Oh, es ist so schwer – es ist so furchtbar schwer – daran zu denken, daß ich sein liebes Gesicht niemals wiedersehen werde oder seine muntere Stimme werde sagen hören: ‚Gott segne Dich, mein Junge'. [...] Um meiner armen Mutter willen, der fast das Herz bricht, kann ich den ganzen Tag lang stark sein (sie waren 30 Jahre verheiratet und haben sich fast 50 Jahre lang gut gekannt!); aber in der Nacht, wenn ich allein bin, bricht die Wunde auf, und dann denke ich an ihn und seine zärtliche Liebe und Fürsorge für mich und an seinen Stolz auf alles, was ich gemacht habe – und nun ist er für immer von uns gegangen. Vielleicht kann er jetzt von oben auf mich herunterblicken und alles sehen, was ich mache; mit Gottes Hilfe werde ich versuchen, nie etwas zu tun, vor dem er sein Gesicht abwenden und bedauern muß, daß er mich hier allein gelassen hat." (Jacobs: *Arthur Sullivan*, S. 44)

Natürlich äußern sich Komponisten nicht ausgiebig zu solchen Vorgehensweisen, aber sie bei Sullivan völlig auszuschließen, hieße ihn zu unterschätzen.



Bsp. 11: Sullivan, *In Memoriam*, Hauptthema Takt 47 – 59

Den Grundgedanken, dass jedem Orchesterinstrument eine Seele zu eigen ist, könnte Arthur Sullivan aus Frankreich übernommen haben. Durch seine Besuche in Paris war er ab 1862 mit der französischen Kulturszene vertraut und kannte die aktuellen Diskussionsthemen. Ihm dürfte kaum entgangen sein, dass der Literat Théophile Gautier eine „Trinité romantique“ (Dreifaltigkeit der Romantik)[121] gekürt hatte, indem er das künstlerische Potenzial des Malers Eugène Delacroix (1798-1863), des Komponisten Hector Berlioz (1803-1869) und des Schriftstellers Victor Hugo (1802-1885) auf den Schild hob. Sullivan konnten die großformatigen Bilder Delacroixs eigentlich kaum verborgen geblieben sein, zudem hatte er Hugos Lyrik vertont und er teilte mit Berlioz die Begeisterung für Shakespeare. Außerdem war der Engländer als Leser und Dirigent bestens mit Berlioz’ Œuvre vertraut.[122] Der Franzose hatte sehr individuelle Facetten in die Musik des 19. Jahrhunderts eingebracht und schon wenige Jahre nach

[121] Steven P. Sondrup / Virgil Nemoianu / Gerald Gillespie (Hrsg.): *Nonfictional Romantic Prose – Expanding Borders*, Amsterdam 2004, S. 52.

[122] Siehe Richard Silverman: „Sullivan, Berlioz und die *Grand Traité d’Instrumentation et d’Orchestration Modernes*“, in *Sullivan-Journal* Nr. 14, Dezember 2015, S. 2-45; und „Sullivans Repertoire als Dirigent“, in *Sullivan-Journal* Nr. 4, Dezember 2010, S. 43-47; und John Sands: „Sullivan and the Covent Garden Promenade Concerts“, in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, Nr. 83, Winter 2013/14, S. 15-21.

Beethovens[123] Tod den Begriff des Sinfonischen und der musikalischen Darstellung wie etwa mit der *Symphonie fantastique* erweitert. Dieses Werk wurde 1830 drei Jahre nach Beethovens Tod uraufgeführt. Schon seit Berlioz im März 1828 bei der französischen Erstaufführung der „Eroica“ am Pariser Konservatorium Beethoven für sich entdeckt hatte, war ihm bewusst, dass dramatische Werke *im Konzertsaal* noch ungeahnte Möglichkeiten in sich bargen. Gute Orchestermusiker waren zudem leichter zu finden als angemessene Gesangssolisten für Opernhauptrollen.[124] Ein Künstler wie Berlioz wusste, dass es möglich war, allein mit dem Orchester Bilder und Situationen zu erschaffen. Nachdem er erst einmal erkannt hatte, dass, wie er sagte, „die Musik weite Flügel hat, die sie innerhalb der Mauern eines Theaters nicht ganz entfalten kann“, war er frei, in Werken wie der *Symphonie fantastique*, *Harold en Italie* und *Roméo et Juliette* die Grenzen des sinfonisch Machbaren weiterzuentwickeln und das Konzertpodium zur imaginären Bühne zu machen. Sullivan schätzte Berlioz’ Werke sicher auch weil diese Stücke das vereinen, was Berlioz als „die dominierenden Eigenschaften meiner Musik“ charakterisierte: „Leidenschaftlichen Ausdruck, innere Glut, rhythmische Energie und unerwartete Wendungen.“[125] Théophile Gautier sah in Berlioz schließlich schlichtweg den „Vollender Beethovenscher Ideen“, denn „jedem Instrument im Orchester hat Berlioz eine Seele verliehen, jeder Note einen Ausdruck, jeder Phrase einen bestimmten Sinn.“[126] Dafür hatte Berlioz höchstpersönlich die technischen Voraussetzungen gelegt, als er 1843 seine *Grand Traité d’Instrumentation et d’Orchestration Modernes* veröffentlichte. Auf Grundlage dieser auch Sullivan bestens vertrauten „Instrumentationslehre“ strebten viele Musiker danach, das Wesen des Dramatischen und Romantischen im Geiste von Victor Hugo zu realisieren, der die Haltung vertrat: „Die Kunst taugt nicht für Fesseln, Gängelbänder und Knebel, sie sagt zum freien Mann: geh! Und entlässt ihn in den Garten der Poesie, in dem es keine verbotenen Früchte gibt.“[127]

Dementsprechend ging Arthur Sullivan seine eigenen Wege. Wer mag, kann analog zu

---

[123] Siehe Meinhard Saremba: „Sullivan und Beethoven“, in *Sullivan-Journal* Nr. 13, Juli 2015, S. 52-58.

[124] Berlioz hatte unter anderem gegen die Pariser Grand Opéra gewettert, das Haus sei „ein Basar, der sich Theater schimpft“ und wolle man dort Gluck aufführen, sei dies eine „Entweihung“ dieses „Shakespeare der Musik“ durch eine Stätte, an der „Musik und Drama durch den Schmutz gezogen werden“ (David Cairns: *Berlioz*, Band 2, University of California Press 1999, S. 179). Sullivan hatte ab Herbst 1862 das Kulturleben in Paris vielfach erlebt und wird sich dieser Begrenzungen bewusst gewesen sein.

[125] Berlioz’ Einfallsreichtum entzündete sich nicht an Solistenvirtuosität oder akademischen Regeln, sondern an der dramatischen Idee. Berlioz wollte ausdrucksstarke Stoffe zum Leben erwecken „durch die Sprache der Instrumente; eine Sprache, die reicher und vielseitiger ist, weniger eingeschränkt und durch ihre Unbestimmtheit unvergleichlich ausdrucksvoller“. Sein neuer Typus der Sinfonie wirkte auf viele Komponisten des 19. Jahrhunderts inspirierend. „So sprich denn, mein Orchester!“, lautete seine Devise (David Cairns: *Berlioz*, Band 2, University of California Press 1999, S. 179), wodurch er anregte, auch in Opern und Kantaten das Orchester über den reinen Status des Begleitinstrumentariums zu erheben.

[126] Wolfgang Dömling: *Hector Berlioz und seine Zeit*, Laaber 1986, S. 53 f.

[127] Ebenda, S. 232 f.

Gautiers Charakterisierung der „Trinité romantique“ Sullivan, Millais und Tennyson bzw. Sullivan, Hunt und Scott zu einer „Victorian trinity“ stilisieren. So ließe sich die clevere Charakterisierung des Engländers als „Pre-Raphaelite composer“ noch dahingehend ergänzen, dass man ihn in musikalischer Hinsicht vielleicht sogar eher als Prä-Wagnerianer bezeichnen könnte, denn Sullivans Ästhetik stand es fern, sich von Richard Wagners Nachahmern vereinnahmen zu lassen. Allein ein Blick auf die Orchestergröße zeigt Verbindendes und Trennendes (siehe Tabelle).[128] Die Bilder der Präraffaeliten fesselten indes außer Sullivan noch etliche andere Künstler wie Schriftsteller und Theatermacher. Entsprechende Spuren finden sich in Sullivan Gesamtwerk.

---

[128] Die Übersicht zeigt Tendenzen, wie sich die Orchesterbesetzung im Bereich von Oper, Chorkonzert und Sinfonik zu Sullivans Lebzeiten bis zum Ersten Weltkrieg entwickelte. Es geht hier um allgemeine Entwicklungen hin zu einer opulenteren Instrumentierung – entscheidend für eine ästhetische Beurteilung ist letzten Endes, wie ein Komponist im Einzelfall bestimmte Instrumente bzw. Instrumentengruppen miteinander kombiniert. Abweichungen von der Ausgangsbesetzung waren seinerzeit je nach Saalgröße im Bedarfsfall möglich; so nutzte Schumann in Leipzig acht erste und zweite Geigen; hatte aber beim Niederrheinische Musikfest nichts gegen eine doppelt so große Streicherbesetzung einzuwenden (was natürlich auch eine Vergrößerung des Bläserapparats zur Folge hatte). Wagner und Strauss wiederum sanktionierten für kleine Orchestergräben Aufführungen ihrer großbesetzten Werke mit reduzierten Besetzungen. Zu Aspekten der Forschungen zum Konzert und zur Geschichte des musikalischen Hörens siehe Hansjakob Ziemer: *Die Moderne hören – Das Konzert als urbanes Forum, 1890-1940*, Frankfurt am Main 2008; H. Ziemer: „Klang der Gesellschaft: zur Soziologisierung des Klangs im Konzert, 1900-1933“, in A. Volmar / J. Schröter (Hrsg.): *Auditive Medienkulturen: Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld 2013, S. 145-163; und Daniel Morat (Hrsg.): *Sounds of Modern History – Auditory Cultures in 19th- and 20th- Century Europe*, New York / Oxford 2014; siehe auch „Forschernetzwerk "Hör-Wissen im Wandel"“ (http://www.hoer-wissen-im-wandel.de/). Zu den in der Tabelle genannten „Idealbesetzungen“ kommen noch die Streichinstrumente obligatorisch hinzu (1. und 2. Geigen, Bratschen, Celli und Kontrabässe). Einige der genannten Werke bedürfen noch zusätzlicher Instrumente: Schumann, *Das Paradies und die Peri* (1843): Ophikleide statt Tuba; Triangel, Großer Trommel, Harfe. Wagner, *Parsifal* (1882): 2 Harfen; Bühnenmusik: 2 Trompeten, 4 Posaunen, Rührtrommel, Glocken in tiefem C, G, A, E. Strauss, *Macbeth* (1886-91): Basstrompete, Pauken, großer Trommel, kleiner Trommel, Becken, Tamtam. Strauss, Guntram (1894): Basstrommel, Tenor Drum, Triangel, Becken (große und kleine), Laute, 2 Harfen. Kienzl, *Der Evangelimann* (1895): Große Trommel, Tamburin, Triangel, Glocken, Becken, Tamtam, Ratsche, Orgel, Harfe; Bühnenmusik: Horn, Trompete, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Glocken, Klavier, Harfe. Elgar, *The Dream of Gerontius* (1900): Harfe, Orgel und Streicher (ad libitum können eine weitere Harfe und 3 Trompeten hinzutreten). Holbrooke: 1. Sinfonie „Les Hommages“ (1905): Oboe d’amore, 4 Saxophone, Bassetthorn, Kontrabassposaune, Kontrabasstuba, timpani, Basstrommel, Rührtrommel, Tenor Drum, Becken, Triangel, Tambourin, kleine und große Gongs, Harfe. Schreker, *Der ferne Klang* (1912): Becken, Glocken, Tamtam, Triangel, Tamburin, Kastagnetten, Glockenspiel, Große Trommel, Baskische Trommel, 2 Harfen, Celesta, Streicher; Auf der Bühne: Venetianische Musik mit Flöte, Klarinette, 3 Mandolinen, Tamburin, 2 Gitarren, Streicher; Zigeunermusik mit Klarinette, Streicher, Cymbal; Theatermusik : Klarinette, 2 Hörner, Pauken, Harfe, Streicher; Vision des fernen Klangs mit Celesta, Klavier und Harfe. Schönberg, *Gurre-Lieder* (1913): 6 Pauken, Große Rührtrommel, Becken, Triangel, Glockenspiel, kleine Trommel, große Trommel, Xylophon, Ratschen, Tamtam, einige große eiserne Ketten; 4 Harfen, Celesta.

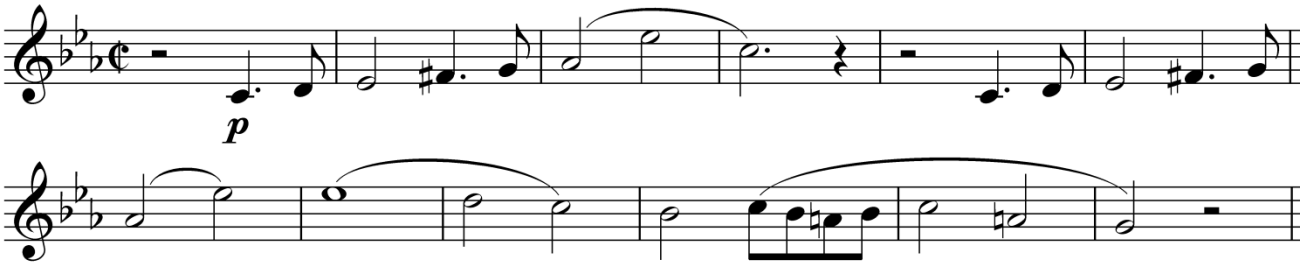
Tendenzen der Orchesterbesetzung 1842 – 1913

Titel	Jahr	Flöte	Oboe	Klarinette	Fagott	Piccolo	Englischhorn	Bassklarinette	Kontrafagott	Horn	Trompete	Posaune	Tuba/Ophikleide	Pauke	Sonstiges	
Mendelssohn, "Schottische" Sinfonie	1842	2	2	2	2					4	2			1		
Schumann, Das Paradies und die Peri	1843	2	2	2	2	1				4	2	3	1	1	div.	siehe Fußnote
Schumann, "Rheinische" Sinfonie	1851	2	2	2	2					4	2	3		1		
Sullivan, The Tempest	1862	2	2	2	2	1				2	2	3		2	4	
Sullivan, Sinfonie in E	1866	2	2	2	2					4	2	3		2	2	
Sullivan, Marmion (Konzertouvertüre)	1867	2	2	2	2					4	2	3	1	1		Ophikleide statt Tuba
Sullivan, Light of the World (Oratorium)	1873	2	2	2	2			1	1	4	2	3	1	3	2	Orgel, Harfe, Ophikleide
Bruckner, 5. Sinfonie	1878	2	2	2	2					4	3	3	1	1		
Sullivan, Patience (Oper)	1881	2	1	2	1					2		2		2	4	2 Kornette
Wagner, Parsifal (Oper)	1882	3	3	3	3		1	2	1	4	3	3	1		1	siehe Fußnote
Brahms, 3. Sinfonie	1883	2	2	2	2				1	4	2	3		2	4	
Dvořák, 7. Sinfonie	1885	2	2	2	2	1				4	2	3		1		
Sullivan, Golden Legend (Kantate)	1886	2	2	2	2	1	1	1	1	4	2	3	1	2	div.	Orgel, Harfe
Sullivan, Ruddigore (Oper)	1887	2	1	2	1	1				2		2		2	4	2 Kornette
Stanford, 3. Sinfonie "The Irish"	1887	2	2	2	2					4	3	3		1		Harfe
Sullivan, Yeomen of the Guard (Oper)	1888	2	1	2	2	1				2		3		2	4	2 Kornette
Strauss, Macbeth (Konzertouvertüre)	1886-91	3	2	2	2	1	1	1	1	4	3	3	1	1	div.	siehe Fußnote
Sullivan, Macbeth-Ouv. (Konzertfassung)	1888	2	2	2	2	1				4	2	3	1	2		Harfe
Parry, 3. Sinfonie "The English"	1889	2	2	2	2					4	2	3	1	2		Tuba ad. Lib.
Sullivan, Ivanhoe (Oper)	1891	2	2	2	2	1	1	1	1	4	2	3	1	2	div.	Harfe, Trompeten auf der Bühne
Sullivan, Haddon Hall (Oper)	1892	2	1	2	2	1				2	2	3		2	4	2 Kornette
Bruckner, 8. Sinfonie	1892	3	3	3	3	3			1	8	3	3	1	1	2	2 Harfen
Sullivan, Imperial March	1893	2	2	2	2	1		1		4	4	3		1	3	Harfe
Strauss, Guntram (Oper)	1894	3	3	3	3	1	1	1	1	4	3	3	1	2	div.	siehe Fußnote
Kienzl, Der Evangelimann (Oper)	1895	2	2	2	2	1	1	1	1	4	3	3	1	1	div.	siehe Fußnote
Elgar, The Dream of Gerontius	1900	2	2	2	2	1	1	1	1	4	3	3	1	1	div.	siehe Fußnote
Sullivan, Te Deum laudamus	1900	2	2	2	2	1			1	4	4	4		1	div.	Orgel, Flügelhorn, 2 Euphoniums
Mahler, 5. Sinfonie	1904	4	3	3	3	4	1	1	1	6	4	3	1	4	div.	Perkussions, Harfe
Holbrooke: 1. Sinfonie "Les Hommages"	1905	4	3	3	3	1	1	1	1	8	4	3	1	1	div.	siehe Fußnote
Schreker, Der ferne Klang (Oper)	1912	2	2	2	2	1	1	1	1	4	3	3	1	1	div.	siehe Fußnote
Schönberg, Gurre-Lieder	1913	4	2	5	3	4	2	2	2	10	6	7	1	6	div.	siehe Fußnote

Der Schriftsteller Algernon Swinburne (1837-1909) verwendete den Gepflogenheiten seiner Zeit entsprechend Formulierungen wie „Melodie der Farben“ und „die Sinfonie der Form“.[129] Grundlage für diese Aufgeschlossenheit gegenüber einer synästhetischen Wahrnehmung war Ruskins Diktum, „die Fähigkeit des Künstlers bzw. seine Herrschaft über die Farbe” sei „genauso subtil wie die des Musikers über den Klang“,[130] denn das „Spiel auf einer Farben-Violine“ und das „Gestalten des Tons beim Spielen“ sind einander ebenbürtig. [131]

So wie es bei den Präraffaeliten bevorzugte Pigmente gibt, zog Sullivan mit bestimmten Instrumenten wie dem Cello oder den Holzbläsern bestimmte Klangfarbenpigmentierungen vor. Davon zeugen nicht nur seine Opern sondern auch die Sinfonie und das Cellokonzert als sein einziges Solokonzert. In seinen Konzertouvertüren und Schauspielmusiken strebte Sullivan danach, so wie die Malerei in seinem Medium Klang-Bilder zu erzeugen. Die Präraffaeliten verwendeten neues Material[132] und moderne Farben[133]; Sullivan das aktuelle Instrumentarium seiner Zeit, das er mit alten Klangfarben von Kornett und Ophikleide anreicherte.[134]

In der Bühnenmusik zu Shakespeares *Macbeth*[135] charakterisiert Sullivan die psychische Disposition der Titelfigur durch ein sinisteres Thema in den ersten Geigen und Celli, angereichert mit düsteren Holzbläserfarben.



Bsp. 12a: Sullivan, *Macbeth*, Charakterisierung Macbeths

[129] Stephen Calloway / Lynn Federle Orr (Hrsg.): *The Cult of Beauty – The Aesthetic Movement 1860-1900*, London 2011, S. 30.

[130] E. T. Cook/Alexander Wedderburn (Hrsg.): *The complete works of John Ruskin*, Bd. 20, S. 203.

[131] E. T. Cook/Alexander Wedderburn (Hrsg.): *The complete works of John Ruskin*, Bd. 15, S. 416.

[132] Unter anderem verwendete man Mohnöl und Kopalharz als Bindemittel. Hunt verfolgte Experimente des Chemikers George Field, der sich mit der Haltbarkeit von Farben befasste.

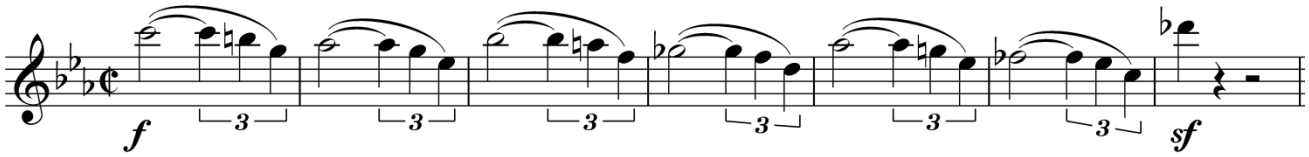
[133] Beispielsweise das Schweinfurter Grün (das auch als Pariser Grün, Patentgrün oder Mitisgrün bezeichnet wird), bei dem es sich um ein Kupfer(II)-arsenitacetat handelt, ein Doppelsalz, das Kupfer, Arsen und das Anion der Essigsäure enthält. Es wurde wegen seiner Farbintensität und Lichtechtheit geschätzt, allerdings war seine Giftigkeit schon früh bekannt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis etwa zur Mitte des 20. Jahrhunderts wurde es auch als eines der ersten Pflanzenschutzmittel eingesetzt.

[134] Siehe Richard Silverman: „Stilelemente von Sullivans Musik und deren Interpretation“, in Ulrich Tadday (Hrsg.): *Arthur Sullivan*, München 2011, S. 85-104.

[135] Siehe Kenneth DeLong, „Arthur Sullivan’s Incidental Music to Henry Irving's Production of *Macbeth* (1888)“ in Richard Foulkes (Hrsg.), *Henry Irving – A Re-Evaluation of the Pre-Eminent Victorian Actor-Manager*, Rickmansworth 2008, S. 149-184.

Das Vorspiel zum 2. Akt, in dem Macbeth den Mord am König vollzieht, ist ein chromatisch durchsetztes Adagio mit starken Kontrasten wie etwa einem Solo von zwei Harfen, zunächst mit Cello-, dann mit Orchesterbegleitung. Die melancholische „Andante con espressione"-Einleitung des zweiteiligen 5. Akts präludiert ein Bild, das seine Widersacher Malcolm und Macduff im Exil zeigt, worauf anschließend die Wahnsinnsszene der Lady Macbeth folgt.

Die drei Hexen, die Macbeth weissagen, sind für Sullivan eindeutig Boten einer Unheil verkündenden Anderswelt – deswegen stehen die drei brutalen Einleitungsakkorde der Ouvertüre für sie. Doch das hochdramatische Motiv ab Takt 25, das dann abermals in den Akkordketten des Vorspiels zum 4. Akt anklingt, in dem Macbeth die Hexen erneut aufsucht, ist mit Hekate[136] verbunden.



Bsp. 12b: Sullivan, *Macbeth*, Hekate-Motiv

Um das Unheimliche akustisch darzustellen, verwendet Sullivan hier alle zwölf Töne der chromatischen Skala, emazipiert damit das Dissonante und nutzt die dadurch freigesetzte Energie zugleich als Klangsymbol für etwas Bedrohliches.[137]

Diese *Macbeth*-Produktion inspirierte übrigens sogar die Malerei und regte den in England lebenden Amerikaner Maler John Singer Sargent (1856-1925) zu dem Bild „Ellen Terry as Lady Macbeth" (1889) an.[138]

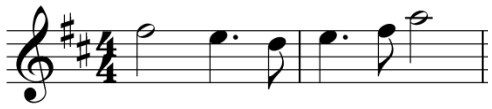
In einem Gemälde können die Körperhaltung und die Augen einen Menschen charakterisieren, ein Komponist muss nach anderen Ausdrucksmitteln suchen. Wenn Sullivan beispielsweise in der Konzertouvertüre *Marmion* bei Takt 269 ff. dem Motiv des Lord Marmion (siehe Notenbeispiel 13a) Flöten, Klarinetten, zweite Geigen und Bratschen mit schrillen Trillerfiguren in den hohen Lagen zur Seite stellt, verweist er auch auf dessen schändlichen Charakter und seine verworfene Natur (siehe Notenbeispiel 13b).

---

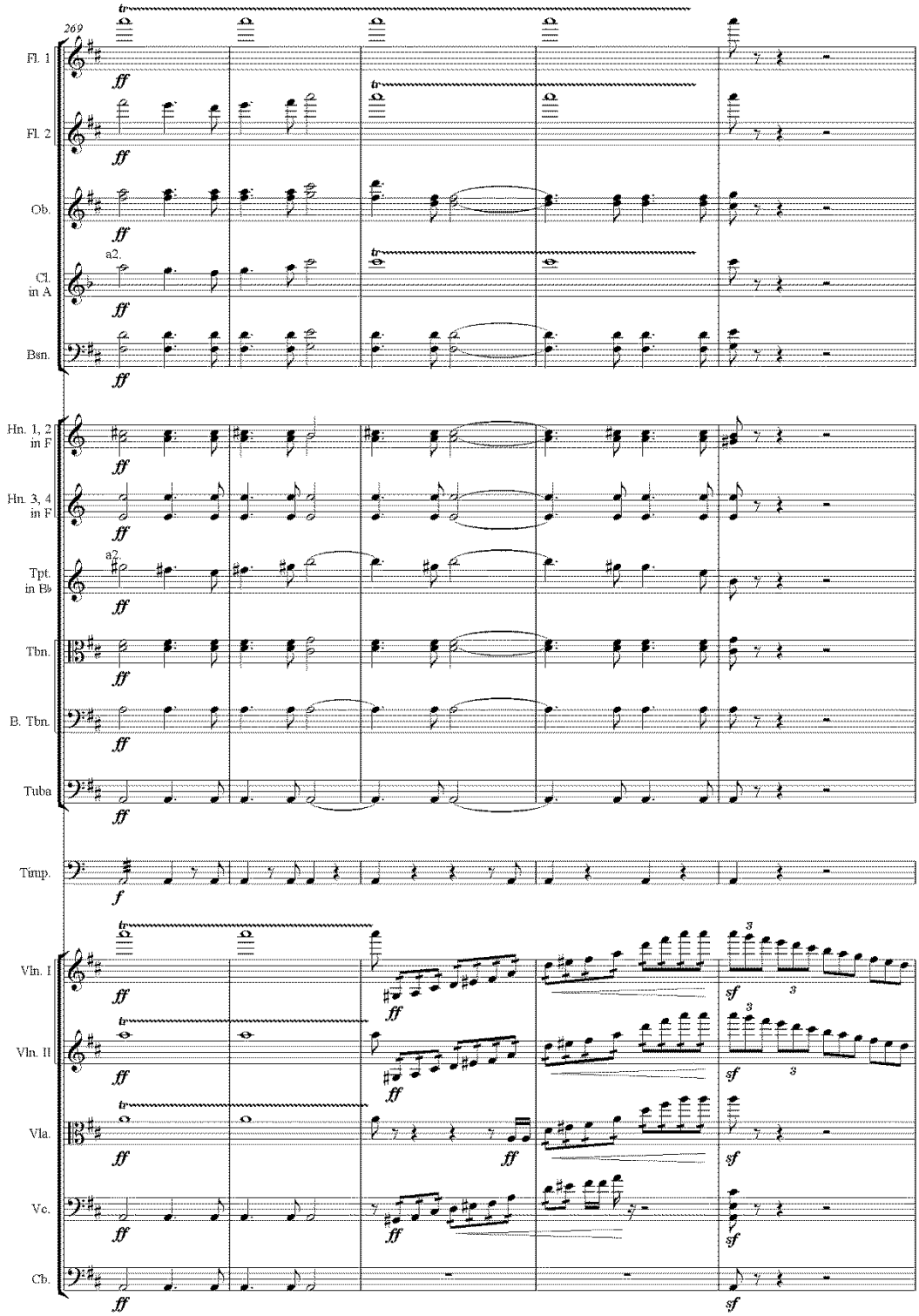
[136] Hekate ist in der griechischen Mythologie noch Wächterin zwischen den Welten, Göttin von Magie, Nekromantie und Spuk, wurde aber mit dem Aufstieg des Christentums zunehmend dämonisiert und mutierte zum Inbegriff der dunklen Magie.

[137] Dieses Verfahren erinnert an die reiche chromatische Ausgestaltung in der Einleitung zu Liszts *Faust-Sinfonie* (1854). Sullivan war mit Liszt seit seiner Studienzeit in Leipzig auch persönlich bekannt. Zur Unnatürlichkeit von Atonalität und Emanzipation der Dissonanz siehe J.P. E. Harper-Scott: „Facetten der Moderne in Elgars Musik", in Ulrich Tadday (Hrsg.): *Edward Elgar*, München 2013, S. 103 f.

[138] Tate, London, Öl auf Leinwand, Originalgröße: 221 × 114,3 cm; mit Rahmen 250 × 143,4 × 105 cm.



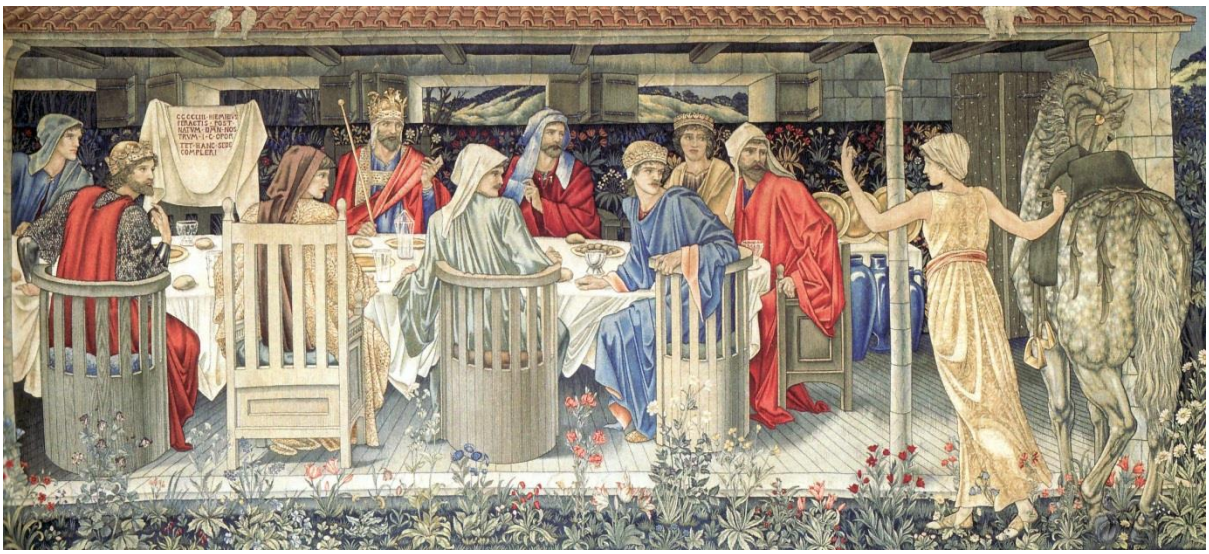
Bsp. 13a: Sullivan, *Marmion*, „Marmion-Motiv“



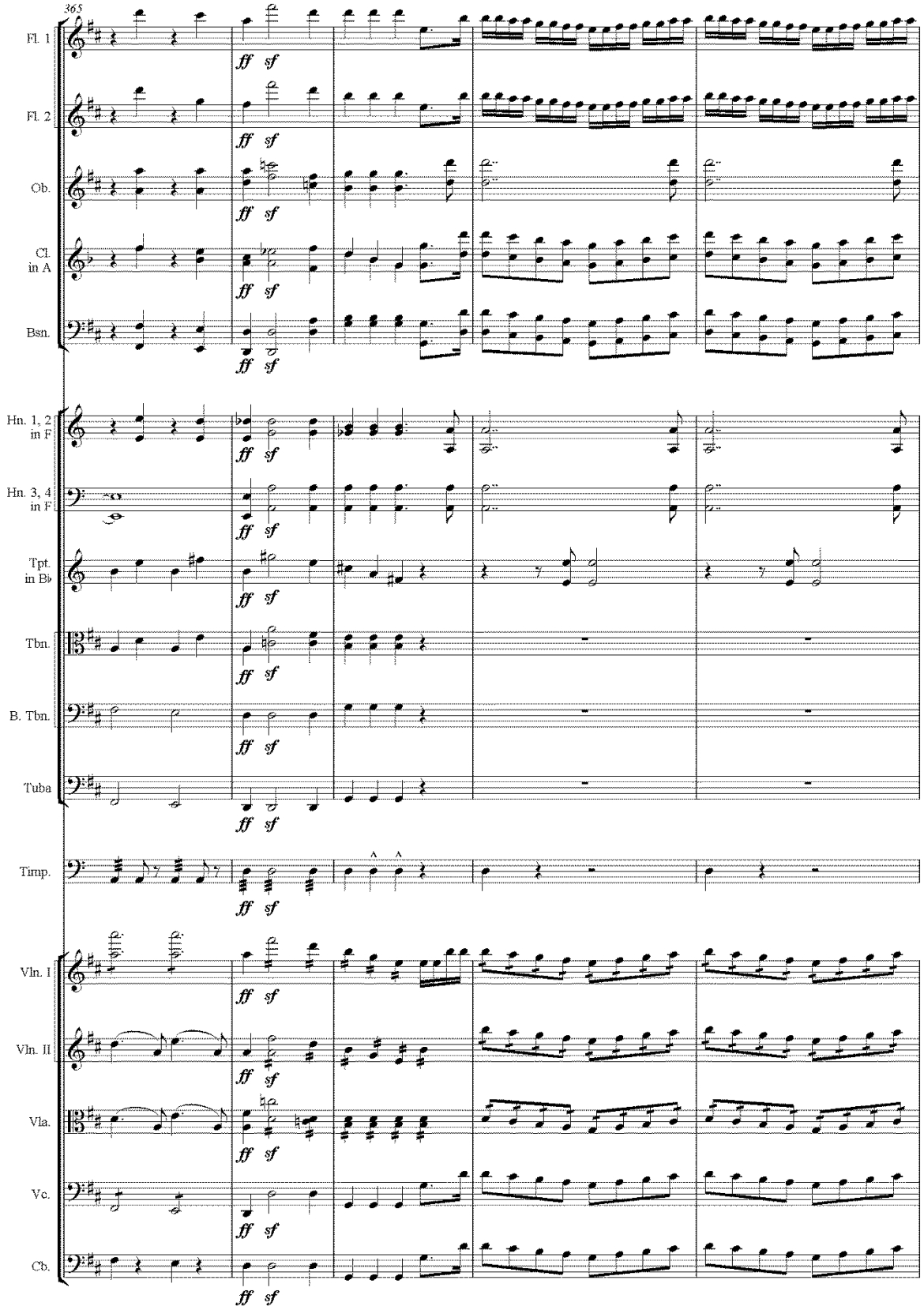
Bsp. 13b: Sullivan, *Marmion*, Das Marmion-Motiv im Zusammenhang

Obwohl *Marmion* als reinem Orchesterstück kein Programm zugrunde liegt, das auf konkrete Entsprechungen zu Scotts gleichnamiger Dichtung verweist, ist es denkbar, Bezüge herzustellen. Teilweise könnte man – so wie es Maler bei ihren Bildern gemacht haben – den Klängen auch einzelne Textpassagen zuordnen. Im Mittelteil dieses Werks (ab Takt 338) bahnt sich eine Schilderung von kämpferischen Auseinandersetzungen an – hier konkret die Schlacht bei Flodden in Northumberland am 9. September 1513. Wenn Sullivan bis zum Höhepunkt des Kampfes bei Takt 372 ff. Holzbläser in den hohen Lagen kreischen lässt und die Streicher fortissimo in wilder Jagd durch die Skalen hetzt, dann bedient er sich jener Chiffrierungen, die im 19. Jahrhundert gemeinhin für die Darstellung von Schrecken und Gewalt verwendet wurden (siehe Notenbeispiel 14).

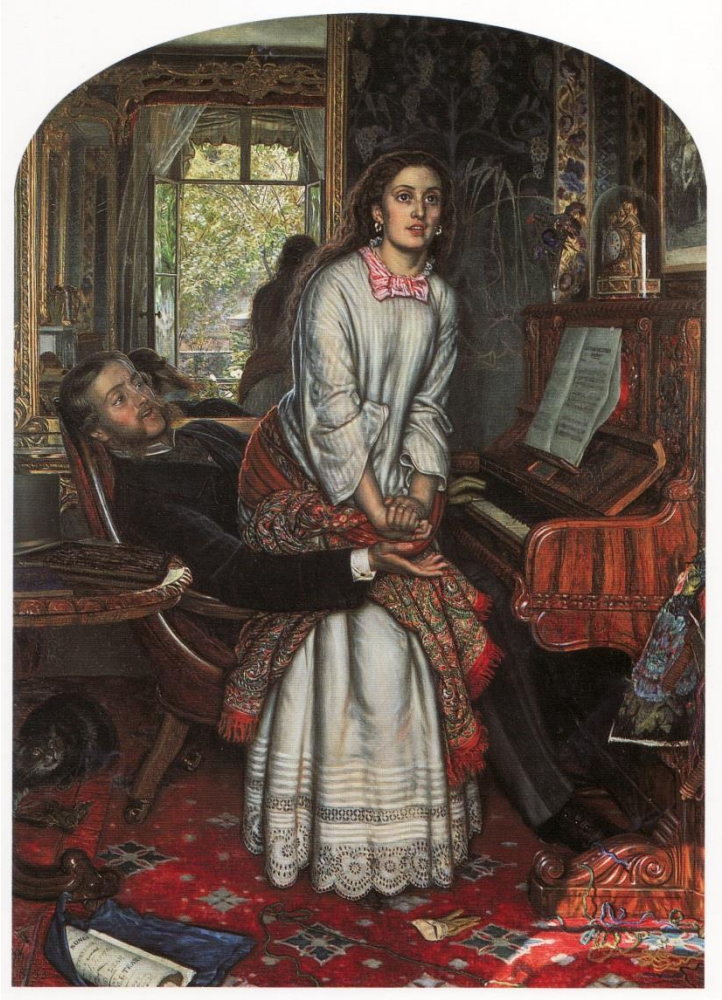
Burne-Jones: Flodden Field (1882)



Burne-Jones: King Arthur (1890)



Bsp. 14: Sullivan, *Marmion*, Kriegerische Auseinandersetzungen



In der Ausstellung, in der 1853 Hunts „The Light of the World“ erstmals vorgestellt wurde, gab es auch dessen Gemälde „The awakening conscience“ (Das erwachende Gewissen, 1853)[139] zu sehen. Beide Bilder ergänzen sich thematisch, denn das eine zeigt die sakrale, das andere die weltliche Form der Erleuchtung. Auch die Grundidee von „Das erwachende Gewissen“ geht von einem Bibelzitat aus, in diesem Fall aus dem „Buch der Sprüche“: „Wer einem betrübten Herzen Lieder singt, das ist, wie wenn einer das Kleid ablegt am kalten Tage, und wie Essig auf der Kreide.“ (Sprüche 25:20) Um die Szene so naturgetreu wie möglich einzufangen, hatte Hunt für diese Darstellung eines Mannes und einer Frau in einem Zimmer für regelmäßige Stelldicheins eigens einen Raum in der Woodbine Villa, 7 Alpha Place, St John’s Wood, in London angemietet. Wie nahezu alle Bilder der Präraffaeliten erzählt auch dieses eine Geschichte – die Symbolsprache war dazu gedacht, „gelesen“ zu werden. Bei dem Paar handelt es sich um einen gut gekleideten Herrn aus vornehmem Hause mit seiner Geliebten. Dies erkennt man daran, dass sie keinen Ehering trägt. Die Katze, die unter dem Tisch einen Vogel mit gebrochenem Flügel malträtiert, zeigt die missliche Lage der jungen Frau. Ein verhedderter Wollfaden am Boden steht für das Netz, in dem das Mädchen gefangen ist: Der weggeworfene Handschuh des Mannes deutet an, dass das mögliche Los einer Geliebten, von der man sich getrennt hat, darin besteht, zur Prostituierten zu werden. Nach Ruskins Beschreibung birgt „allein der Kleidersaum des armen Mädchens, an dem der Künstler so sorgfältig, Faden für Faden gearbeitet hat, eine Geschichte für sich, wenn man lediglich bedenkt, wie bald schon das reine Weiß von Staub und Regen beschmutzt sein mögen, wenn die Füße der Ausgestoßenen in den Straßen den Dienst versagen“.[140] Noch vertreibt sich das Liebespaar gerade die Zeit mit Musizieren; er spielt und sie singt das Lied „Oft in the stilly night“ von Thomas Moore. Darin geht es um Erinnerungen an die schönen Tage der jungen Liebe und der Freundschaft. Am Boden liegen die Noten zu „Tears, idle tears“ mit den Versen von Tennyson, die Sullivan

[139] Tate, London; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 76 × 56 cm; mit Rahmen: 106 × 85,7 × 9,7 cm.
[140] *The Times*, 25. Mai 1854.

47 Jahre später vertonen sollte. Das Spiegelbild symbolisiert die verlorene Unschuld der Frau, doch der Lichtstrahl im Vordergrund deutet an, dass noch Zeit ist für eine Umkehr. Eine plötzliche Erkenntnis lässt ihr Gesicht aufleuchten, sie erhebt sich vom Schoß ihres Liebhabers und blickt in den von der Sonne beschienenen Garten, der hinter ihr im Spiegel wiedergegeben wird. Auch der Rahmen, den Hunt höchstpersönlich entwarf, enthält verschiedene Symbole. So sind die Glocken ein Hinweis auf eine Warnung, die Ringelblumen stehen für Kummer und Reue (sie sind auch die klassischen Blumen der Liebesweissagung), doch der Stern verheißt Erlösung. Auch Sullivan greift diese Aspekte in etlichen seiner Werke auf. Wie relevant das Thema ist, zeigt allein schon die komische Oper *Trial by Jury*, in der es um ein Gerichtsverfahren wegen eines gebrochenen Eheversprechens geht. Das Schicksal von Geliebten, die vergeblich auf die eroffte Ehe warten, war ein schwerwiegendes Problem in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. In äußerster Konsequenz drohte der Abstieg in die Prostitution, was das Bild „Found“ (Gefunden, Zeichnung 1854–55, Gemälde 1859–81)[141] von Dante Gabriel Rossetti thematisiert.

In der Oper *The Beauty Stone* endet das Leben der Geliebten des Prinzen, Saida, in Verzweiflung. Vielleicht ist ihr ein Los bestimmt, wie es Rossetti in „Found“ darstellt. Dies wirft ein anderes Licht auf die vielzitierte Prüderie des 19. Jahrhunderts (die übrigens auch in Deutschland bis in die 1970er Jahre hinein verbreitet war, in vielen Gesellschaften noch die Regel ist und zudem teilweise eine Renaissance erlebt[142]). Das Beharren auf ehrbarem Verhalten bot seinerzeit einen wichtigen Schutz für im Leben unerfahrene Mädchen. Freiheiten ohne angemessene Schutzmechanismen können gefährlich werden. Dass jedoch Lehrbücher über tugendhaftes Verhalten auch verwirrend sein können, da junge Frauen daraus nicht erfahren, wie man den eigenen Gefühlen vertraut, zeigt Rose Maybud in *Ruddigore*. Sie wirft sich konfus mal dem einen, mal dem anderen Mann an den Hals. Ungeachtet ihres eifrigen Studiums eines Buchs über Anstandsregeln wirkt sie mit dem „richtigen Leben“ überfordert.

Wenn sich in *Iolanthe* die Schäferin Phyllis recht flatterhaft gibt und mal Lord Tolloler, mal dem Schäfer Strephon schöne Augen macht, wirkt es, als ob die Denkschemata des Utilitarismus-Prinzips auf Liebesbeziehungen übertragen werden. Zudem spielt in *Iolanthe* der negative Einfluss von gesellschaftlichen Divergenzen eine Rolle. Die Fee Iolanthe hat durch eine frühere Affäre ein Kind mit dem britischen Lordkanzler, von dessen Geburt dieser durch die vorzeitige Trennung allerdings nichts weiß. Die auch erotisch geprägte Beziehung von Menschen und Najaden bzw. Feenwesen haben Briten schon immer fasziniert und wurden in Gemälden wie „Hylas and the Nymphs (1896, Hylas und die Nymphen)[143] von John William Waterhouse (1849-1917) besonders prickelnd dargestellt. Ein weiterer wichtiger Topos war die nicht stan-

[141] Delaware Art Museum, Wilmington, Delaware; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 91,4 × 80 cm.
[142] Siehe auch Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.): *Sullivan-Perspektiven II*, Essen 2014, S. 52.
[143] Manchester City Art Gallery; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 132,10 × 197,50 cm.

desgemäße Liebe, wie sie beispielsweise Millais in „The Woodman's Daughter" (1851, Die Tochter des Försters)[144] darstellt. Das Bild basiert auf einem Gedicht von Coventry Patmore und zeigt die Jugendliebe einer Försterstochter mit dem Sohn eines Landedelmanns. Die Kindheitsbeziehung ist langfristig zum Scheitern verurteilt, denn der Klassenunterschied macht eine spätere Eheschließung unmöglich – die junge Frau tötet das gemeinsame Kind und verfällt dem Wahnsinn. Wenn im Rezitativ und der Arie im 2. Akt Iolanthe dem Lordkanzler berichtet, was sich ereignet hat, spielt sie auch auf einen möglichen Suizid des unglücklich verliebten gemeinsamen Sohns Strephon an, für den – wie beim Protagonisten in *The Window* („No will push me down to the worm") – eine Zurückweisung den Tod bedeuten würde:

My lord, a suppliant at your feet I kneel,
Oh, listen to a mother's fond appeal!
Hear me to-night! I come in urgent need –
'Tis for my son, young Strephon, that I plead!

He loves! If in the bygone years
Thine eyes have ever shed
Tears – bitter, unavailing tears,
For one untimely dead –
If, in the eventide of life,
Sad thoughts of her arise,
Then let the memory of thy wife
Plead for my boy – he dies!

He dies! If fondly laid aside
In some old cabinet,
Memorials of thy long-dead bride
Lie, dearly treasured yet,
Then let her hallowed bridal dress –
Her little dainty gloves –
Her withered flowers – her faded tress –
Plead for my boy – he loves![145]

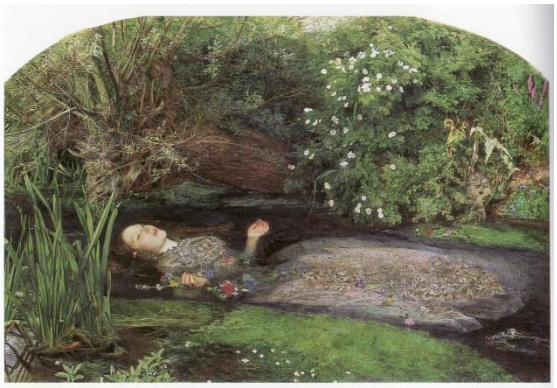
Brown: „Take Your Son, Sir!" (1851-6)

[144] Guildhall Art Gallery, Londen; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 89 × 63,8 cm.

[145] „Mein Herr, als Bittstellerin knie ich vor Euch; / oh, hört auf die sehnlichen Bitten einer Mutter! / Hört mich heute Abend an! / Ich komme wegen einer dringenden Notlage – / Ich flehe Euch wegen meines Sohnes an, den jungen Strephon! / Er ist verliebt! Wenn in den verflossenen Jahren / Deine Augen jemals Tränen vergossen haben, / bittere, vergebliche Tränen, / für einen, der vorzeitig gestorben ist – / Wenn, in der Abendzeit des Lebens / traurige Gedanken an sie aufkommen, / dann lasst die Erinnerung an Eure Frau / für meinen Jungen bitten – er stirbt! / Er stirbt! Falls Ihr zärtlich/ in irgendeinem alten Schränkchen / Erinnerungen an Eure längst verstorbene Frau abgelegt habt, / die dort noch innigst aufbewahrt werden, / dann lasst ihr geheiligtes Brautkleid – / ihre kleinen eleganten Handschuhe – / ihre verwelkten Blumen – ihre verblasste Locke – / für meinen Jungen bitten – er liebt!"

Die Szene von Iolanthe und dem Lordkanzler erinnert an das Gemälde „Take Your Son, Sir!“ (1851-56, Nehmt Euren Sohn, Sir!)[146] von Ford Madox Brown (1821-1893). Dieses zeigt eine Frau, die ihr Neugeborenes dem Vater, der im Spiegel zu sehen ist, präsentiert. Das Bild blieb möglicherweise deswegen unvollendet, weil zur Entstehungszeit ein Sohn des Malers im Alter von zehn Monaten verstarb. Es gibt zwei Auslegungen der Darstellung, die beide auch Iolanthes Situation berühren: Einerseits kann es sich um eine Ehefrau handeln, die ihrem Gatten das Baby in die Arme legen will – immerhin umfasst der Spiegel ihren Kopf wie ein Heiligenschein; andererseits ist es auch möglich, dass eine verlassene Geliebte gezeigt wird, die das gemeinsame Kind dem Erzeuger übergibt. Die Dualität von Leben und Tod wird berührt, indem die Positionierung des Kindes an einen Fötus erinnert, der von den inneren Organen umgeben wird, während die Frau, bleich und ausgemergelt, durch ihre Kleidung an eine gespensterhafte „Weiße Frau“ aus dem Volksglauben gemahnt (1859 hatte ja Wilkie Collins diese Bezeichnung durch seinen Roman *The Woman in White* wieder in das öffentliche Bewusstsein gerückt; in dem Buch ist Anne Catherick auch unehelich zur Welt gekommen[147]).

Nicht selten endeten unglücklich Liebende im Selbstmord. Die durch die Rezeption von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* aufgeworfene Problematik war auch in England durch frühe Übersetzungen und Theaterfassungen relevant. In der Malerei wurde ein Beispiel aus der englischen Literatur zum paradigmatischen Beispiel: der Suizid der Tochter des königlichen Ratgebers Polonius, der in Hamlet verliebten Ophelia. In John Everett Millais’ Gemälde „Ophelia“ (1852)[148] wird eine konturenlose Farbkomposition aus der Entfernung zur Darstellung des Suizids schlechthin. Der an den oberen Enden gerundete Rahmen vermittelt den Eindruck, auf die Bühne eines Naturtheaters zu blicken, bei dem Ophelia Opfer und Anklägerin zugleich ist. Das Thema Selbstmord spielt bei Sullivan durchaus eine Rolle. In seinen Opern stehen Menschen verschiedentlich vor dieser Entscheidung, wie etwa Ralph in *HMS Pinafore*, Nanki-Poo und Katisha in *The Mikado*, Rebecca droht in *Ivanhoe* dem Templer mit der Selbsttötung, ja, auch die missgestaltete Laine in *The Beauty Stone* wünscht sich, wenn ihr die Liebe versagt bleiben sollte, den Tod.[149]



[146] Tate Britain, London; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 38,1 × 70,5 cm.

[147] Angeblich beruht die Geschichte auf einer wahren Begebenheit von Wilkie Collins (1824-1889), der in Begleitung seines Bruders Charles und des Malers John Millais 1858 einer Frau in weißem Kleid begegnete, die aus einem Haus geflüchtet war, in dem sie festgehalten wurde (vgl. John Guille Millais (Hrsg.): *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*, Band I, London 1899, S. 278 ff.). Diese Frau, Caroline Graves (1830-1895), wurde später für drei Jahrzehnte die Lebensgefährtin des Autors.

[148] Tate Britain, London; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 76,2 × 111,8 cm.

[149] Siehe auch M. Saremba: „Der Teufel als Ehrenmann – Das Böse und das Diabolische in Sullivans Œuvre“, in Gier/Saremba/Taylor (Hg.): *SullivanPerspektiven I*, Essen 2012, S. 53-83.

Millais' Bild stammt aus einer Phase, in der noch ein Zusammenhalt zwischen einigen Gründungsmitgliedern der Präraphaeliten bestand. Während Hunt an „The Hireling Shepherd" arbeitete, war John Everett Millais im gleichen Atelier gerade mit seiner Darstellung der Ophelia aus Shakespeares *Hamlet* beschäftigt. Beide Bilder zeigen das ländliche England in Surrey, und doch ist in ihnen die vermeintliche Darstellung der Unschuld dadurch beeinträchtigt, dass die Harmonie der Natur gestört ist. Millais' Gemälde provozierte durch seine schonungslose Darbietung des toten Mädchens, während Delacroix (1853), Cabanel (1883), Gerveux (1892), Waterhouse (1894), MacDonald (1898), Martini (1911) und andere davor zurückschreckten, den leblosen Körper der Selbstmörderin zu zeigen und sich in Ästhetik und heroische Posen flüchteten. Der Kritiker der Zeitschrift *Atheneaum* fand das Gemälde „auf seltsame Weise pervers", denn er raubt dem Todeskampf des ertrinkenden, liebeskranken Mädchens alles Pathos und alle Schönheit".[150] Doch die Kunst ist bei den Präraffaeliten – wie auch bei Sullivan – *per se* unpathetisch.[151]

Um den Ansprüchen an Glaubhaftigkeit und naturverbundener Darstellung Genüge zu tun, malte Millais die Pflanzenumgebung im Freien an den Ufern des Flusses Hogsmill in der Nähe von Tolwort bei London.[152] Für die Tote im Wasser lag ihm die Dichterin und Malerin Elizabeth Siddal (1829-1862) tagelang in einer Badewanne in seinem Atelier in der Londoner Gower Street, Hausnummer 7, Modell – vollständig bekleidet, damit der ungemein echt wirkende aufbauschende Faltenwurf des Kleids im Wasser überzeugend zur Geltung kommt. Und doch liegt über Millais' Gemälde der Schleier des Unbestimmten. Im Schauspiel ist die Szene nicht zu sehen, wird aber im 4. Akt durch Gertrudes Schreckensbericht übermittelt. Millais folgt jedem Detail. Die gepflückten Blumen, ihre „unkrautartigen Trophäen", entgleiten ihren Händen – unter ihnen eine Mohnblume, die auf den Tod verweist – und ihre Kleidung „weitete sich wie bei einer Wasserníxe" als sie mit der Strömung davontreibt. Alle genannten Pflanzen sind zu sehen: Die Weide, die Nessel und das Gänseblümchen als Symbole von Trauer, Kummer und Unschuld.

---

[150] Zitiert nach Debra Mancoff: *The Pre-Raphaelite Language of Flowers*, New York 2012, S. 18.

[151] Beispielsweise bei Rebeccas nicht von Instrumenten begleiteter Drohung „I will leap down to death" im Duett mit dem Templer oder dem Lied der Desdemona.

[152] Angeblich soll die genaue Stelle bei der Six Acre Meadow, neben der Church Road in Old Malden sein.

There is a willow grows aslant a brook	Ein Weidenbaum neigt sich übern Bach,
That shows his hoar leaves in the glassy stream.	der sein graues Laub im klaren Strom zeigt.
There with fantastic garlands did she come	Dorthin kam sie mit wunderlichen Kränzen
Of crowflowers, nettles, daisies,	aus Kornblumen, Nesseln, Gänseblumen
and long purples […]	und Knabenkraut […]
There, on the pendant boughs her coronet weeds	Als sie die herabhängenden Äste erklettern
Clambering to hang, an envious sliver broke […]	wollte, um ihr Diadem aus Unkraut daran aufzuhängen, brach ein missgünstiges Stück
When down her weedy trophies and herself	und ihre unkrautartigen Trophäen und sie
Fell in the weeping brook.	selbst stürzten ins weinende Gewässer.
Her clothes spread wide,	Ihre Kleider weiteten sich
And mermaid-like a while they bore her up […],	und wie bei einer Wassernixe hoben sie sie noch ein Weilchen empor […]

Millais hat Nachahmer gefunden, denn er beeinflusste neben anderen Bildern unter anderem auch Felice Carenas Darstellung (1912) sowie die Umsetzung von Ophelias Ende in Kenneth Branaghs *Hamlet*-Verfilmung (1996). Die präraffaelitische Bilderwelt prägte damit für Generationen visuell das Imaginieren von Vergangenem, Gegenwart und Literarischem. Wie Millais verehrte auch Sullivan William Shakespeare.[153] Deswegen ist es nicht weiter verwunderlich, dass er 1878 in der komischen Oper *HMS Pinafore* den Verleger William Henry Smith (1825-1891) in Gestalt des „First Lord of the Admiralty" Sir Joseph Porter lächerlich machte, denn der Aufsteiger Smith wurde nicht nur nach Beginn seiner politischen Laufbahn von Premierminister Disraeli zum Marineminister ernannt, obwohl er eine eingefleischte Landratte war, sondern er war zudem einer der ersten Verfechter der Oxfordianer, was Sullivan ein Dorn im Auge gewesen sein dürfte.[154] Diese zweifelten an, dass Shakespeare seine Texte selbst geschrieben hat und mutmaßen bis heute, dass sie von einer Person höheren Standes geschrieben worden seien. Anhand der unzulänglichen Quellenlage früherer Epochen lassen sich allerhand fantasievolle Spekulationen anstellen. Doch es gibt im besser dokumentierten 19. Jahrhundert Künstler wie Verdi oder Sullivan, die ungünstigere Startbedingungen hatten als Shakespeare, der immerhin Sohn eines Stadtrats und Bürgermeisters war. Dennoch kamen nie Zweifel an der Authentizität ihrer Werke auf. Sullivan bewunderte Shakespeare und hat sich wie die Maler der Präraffaeliten vielfach mit ihm auseinandergesetzt. Somit hat er wesentlich dazu beigetragen, mit seiner Musik die Aufmerksamkeit auf den Autor zu lenken,[155] von dem zwischen 1863 und 1866 auch eine neue neunbändige Gesamtausgabe erschien.

[153] Zu Sullivans Interesse an Shakespeare siehe die Beiträge von David Eden, Sarah Spiegel, Benedict Taylor und Antje Tumat in Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.): *Sullivan-Perspektiven II*, Essen 2014.

[154] William Henry Smith: *Was Lord Bacon the author of Shakespeare's plays?*, London 1856.

[155] Siehe David Eden: „From Masques to a *Gesamtkunstwerk* – Sullivan and Shakespeare", in Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.): *Sullivan-Perspektiven II*, Essen 2014, S. 239-254.

Sullivan	*Malerei*
The Tempest (1861/62)	Millais: Ferdinand lured by Ariel (1850)
The Merchant of Venice (1871)	Millais: Portia (1886)
The Merry Wives of Windsor (1874)	Gilbert[156]: The Merry Wives of Windsor (1858-60)
Henry VIII (1877)	Burnell[157]: Mary Ann Davenport as Lady Denny in Henry VIII (1819), Millais: Sketches of Armour – Study for Henry VIII (1844), Frank Cadogan Cowper[158]: Henry VIII and Catherine of Aragon before Papal Legates at Blackfriars (1910)
Macbeth (1888)	Sargent: Ellen Terry as Lady Macbeth (1889), Rossetti: The Death of Lady Macbeth (1875)
„Orpheus with his lute“ (1866; Henry VIII, III/1)	
„It was a lover and his lass“ (1857; As you like it, IV/3)	Deverell[159]: A Scene from As You Like It (1845-50)
Rosalind (1866; As you like it, III/2)	Rossetti: Rosalind Tutoring Orlando in the Ceremony of Marriage or The Mock Marriage (1850)
„O Mistress Mine“ (1866; Twelfth Night, II/3)	Deverell: Viola in Twelfth Night (1850)
„Sigh no more, ladies“ (1866; Much Ado About Nothing, II/3)	Rossetti: Sketches of Benedick and Beatrice from Much Ado about Nothing (1849)
„The Willow Song“ (1866, Othello, IV/3)	Millais: Othello and Desdemona (1843)

Desdemonas „Willow Song“ gehört zu den eindringlichsten der Liedvertonungen. Millais hatte 1843 in jungen Jahren ein Gemälde von Othello und Desdemona angefertigt, auf dem Othellos Argwohn erwacht.[160] Wahrscheinlich kannte Sullivan das Bild seines Freundes. Das Lied der Desdemona aus *Othello* stand für theatererfahrene Musikliebhaber in einem Zusammenhang. Es erklingt in dem Drama als Othellos Gattin sich auf das Zubettgehen vorbereitet und sie böse Ahnungen überkommen, kurz bevor ihr Mann sie aus Eifersucht tötet. Frederic Leighton legte erst 1888 ein Portait der Desdemona vor, das eine nachdenkliche, besorgte junge Frau zeigt, die von Sullivans Vertonung inspiriert zu sein scheint.[161] Desdemona singt ein Lied, das sie ur-

[156] Der Maler John Gilbert (1817-1897) illustrierte Werke aller namhaften englischen Dichter und steuerte allein für Shakespeare-Ausgaben etwa 750 Zeichnungen bei.

[157] Benjamin Burnell (1769-1828) war ein angesehener Portraitmaler.

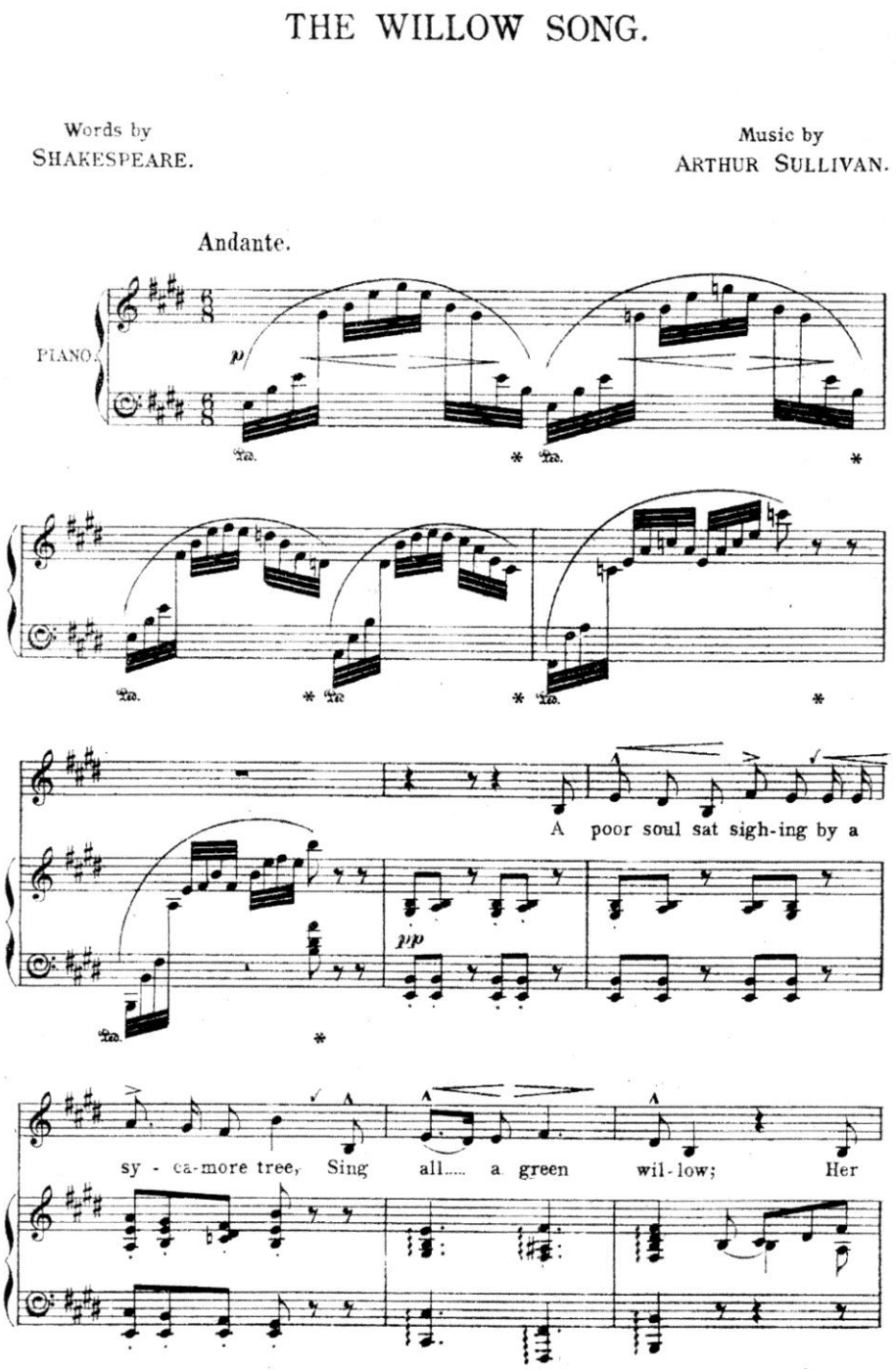
[158] Frank Cadogan Cowper (1877-1958) galt als einer „der letzten der Präraffaeliten“.

[159] Walter Howell Deverell (1827-1854) kam als Kind einer englischen Familie in den USA zur Welt, und freundete sich später mit Dante Gabriel Rossetti an, mit dem er sich 1851 ein Atelier teilte.

[160] Wightwick Manor, West Midlands; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 33 × 22,5 cm.

[161] Leighton House, London; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 55,9 × 69,85 cm.

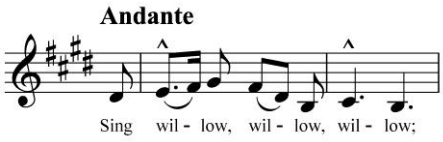
sprünglich wohl schon von einer Bediensteten ihrer Mutter gehört hatte. Es geht um die Liebe zu einem unzuverlässigen Mann, der das Mädchen in den Wahnsinn treibt, als er es im Stich lässt. Der Weidenbaum ist ein traditionelles Symbol für die verlassene Geliebte – auch Ophelia stürzt ja von einer Weide aus in den Fluss. Die Verzweiflung der Desdemona in ihrem Vortrag illustriert bei Sullivan schon das Changieren zwischen Dur und Moll im Einleitungstakt vom „Lied von der Weide“ (siehe Notenbeispiel 15).



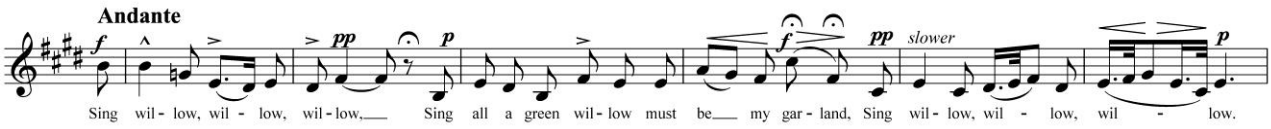
Bsp. 15: Sullivan, Willow Song, Einleitung
(aus *Contralto Songs*, Volume II, Boosey & Co., London 1900) [162]

[162] Da der Verbleib des Autographs nicht bekannt ist, empfiehlt es sich, auf frühestmögliche Druckausgaben zurückzugreifen, weil moderne Ausgaben mitunter zu stark bearbeitet wurden. Die ver-

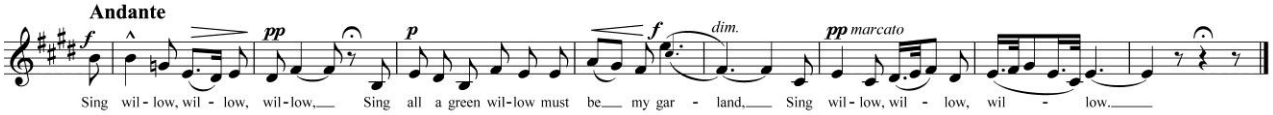
Sullivan gelingt in seiner Version des Lieds ein treffliches Stimmungsbild durch die wehmütig monotone Melodie und subtile Klangschattierungen bei dem sich regelmäßig wiederholenden Anrufen der Weide.



Bsp. 16a: Sullivan, Willow Song, Thema



Bsp. 16b: Sullivan, Willow Song, erste Wiederholung



Bsp. 16c: Sullivan, Willow Song, zweite Wiederholung

Der Realismus des schlichten, aber eindringlichen Tonfalls macht das Lied durchaus geeignet für Aufführungen des Schauspiels. Die Angaben sind sehr präzise. Bei der Wiederholung gilt es beispielsweise, innerhalb weniger Takte die Gesangsstimme von einem kraftvollen Ausbruch zurückzunehmen zu Piano und Pianissimo. Auch der Klavierpart weist mehrere Pianissimo-Anweisungen auf. Zudem ist der Gesang und die Begleitung von etlichen Pausen durchsetzt, was den Vortrag wie improvisiert wirken lässt. Beachtenswert sind subtile Veränderungen in der Melodieführung und dem Instrumentalpart: Desdemonas Reminiszenz des „green willow my garland shall be"-Refrains wird in Anbetracht ihrer Todesahnung modifiziert.

Realismus und Kontemplation – Psychologische Aspekte

Zeigen Bilder wie Hunts „The Awakening Conscience" auf realistische Weise psychologische Hintergründe, so bietet ein Gemälde wie Millais' „Ferdinand lured by Ariel"[163] den Einfluss der Anderswelt auf die emotionale Befindlichkeit des Menschen. Hierin zeigt sich das Bewusstsein für eine Sphäre jenseits der real erfahrbaren Existenz sowie für den Nachhall archetypischer Grundmuster. Ein markantes Beispiel, wie Sullivan selbst Szenen in einer komischen Oper Resonanz verleiht, findet sich bei dem Chor der Ahnen im 2. Akt von *Ruddigore*. Wenn die Vorfahren aus ihren Bildern in der Galerie steigen und sich versammeln, begleitet sie ein melodischer Gestus (Notenbeispiel 17a), der an das Adagio aus Schuberts Opus 15 erinnert, der

wendete Ausgabe beruht noch auf einer zu Lebzeiten des Komponisten veröffentlichten Sammlung („Desdemona's song from Othello", aus *Contralto Songs*, Volume II, Boosey & Co., London 1900).

[163] Privatsammlung (Roger Makins, First Baron Sherfield); Öl auf Leinwand, Originalgröße: 65 × 51 cm.

so genannten „Wanderer-Fantasie“ (Notenbeispiel 17b). Diese Bezeichnung geht wiederum zurück auf ein Lied Schuberts, „Der Wanderer“, das 1821 als Opus 4, Nr. 1, veröffentlicht worden war und während Sullivans Studienzeit in Leipzig mehrfach aufgeführt wurde. Dort vernimmt man die nocturneartige Adagio-Stimmung zu den Worten: „Die Sonne dünkt mich hier so kalt, die Blüte welk, das Leben alt, und was sie reden, leerer Schall, ich bin ein Fremdling überall.“ (Notenbeispiel 17c) Der subtile Verweis auf diese Vertonung eines Textes des Lyrikers Georg Philipp Schmidt von Lübeck (1766-1849) gibt Sullivans Geistergestalten eine Grundierung, die Fragen des menschlichen Daseins berühren. Auch wenn es in den Versen nicht um Verstorbene geht, so entsprechen die Emotionen der Niedergeschlagenheit und der Sehnsucht den musikalisch zum Ausdruck gebrachten Empfindungen der Ahnen in *Ruddigore*. Man muss sich nur den Text der Schubert-Vorlage vergegenwärtigen und das Wort „Gebirge“ aus der ersten Zeile durch „Jenseits“ ersetzen, um zu erfassen, wie – bezogen auf die Oper – die Untoten an ihrem Übergangsstadium leiden:

Ich komme vom Gebirge her,
Es dampft das Tal, es braust das Meer.
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer, wo?

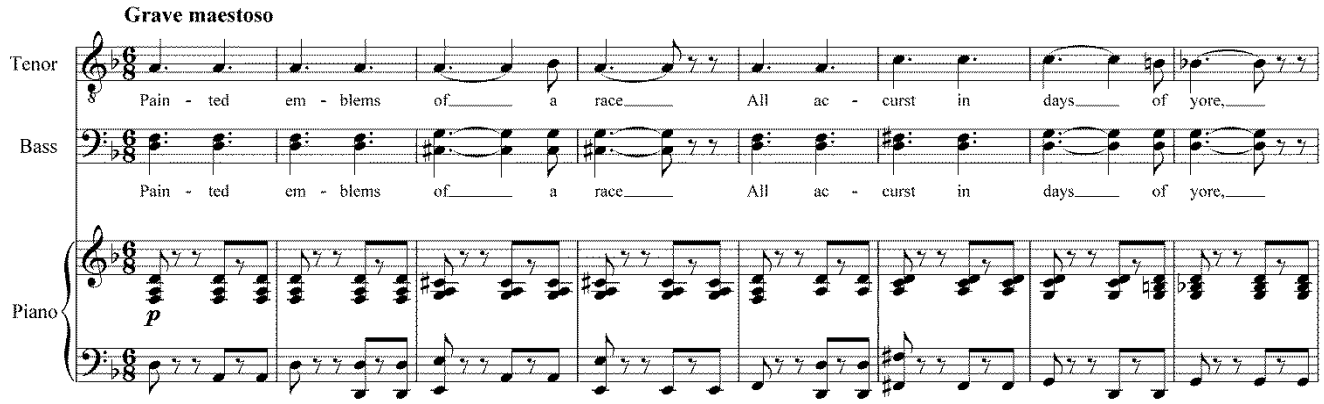
Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüte welk, das Leben alt,
Und was sie reden, leerer Schall;
Ich bin ein Fremdling überall.

Wo bist du, mein geliebtes Land?
Gesucht, geahnt, und nie gekannt!
Das Land, das Land so hoffnungsgrün,
Das Land, wo meine Rosen blühn.

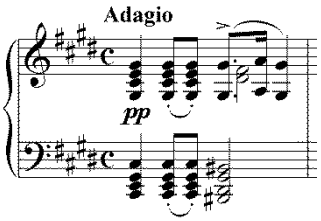
Wo meine Freunde wandelnd gehn,
Wo meine Toten auferstehn,
Das Land, das meine Sprache spricht,
O Land, wo bist du? . . .

Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer, wo?
Im Geisterhauch tönt’s mir zurück:
„Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück.“[164]

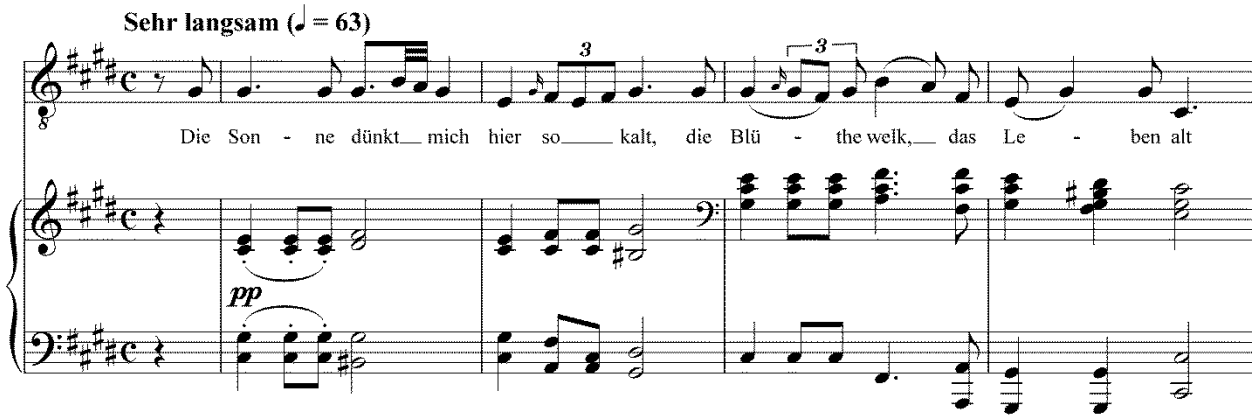
[164] Der Glaube, dass die Verstorbenen noch unerkannt unter den Menschen wandeln, war im 19. Jahrhundert weit verbreitet und Geisterfotographien wie die des Amerikaners William H. Mumler (1832–1884) beflügelten die Phantasie. Es galt als verpönt, Leichen einfach zu verbrennen – erst ein Gerichtsurteil in Cardiff im Februar 1884 ebnete allmählich den Weg dafür. (Noch 1914 wurden



Bsp. 17a: Sullivan, Ruddigore, Chor der Ahnen, 2. Akt



Bsp. 17b: Schubert, Fantasie für Klavier Opus 15, D 760, Opus 15, Adagio



Bsp. 17c: Schubert, „Der Wanderer“ Opus 4, Nr. 1 (D 493)

Unerfüllte Sehnsüchte sind wichtige Topoi in der Malerei des 19. Jahrhunderts und in der Musik. Personen aller Stände sind davon geplagt: Der Sohn eines wohlhabenden Mannes in *The Prodigal Son* ebenso wie der „love-sick boy“ in *Trial by Jury*, Lady Rowena in *Ivanhoe* nicht minder wie die Dorfbewohner in *The Sorcerer*, Prinz Henry in *The Golden Legend* genauso wie Phoebe und Jack Point in *The Yeomen of the Guard*. Während in den komischen Opern mit einem distanzierten Blick auf die Welt eher menschliche Schwächen beleuchtet werden, thematisiert Sullivan in den dramatischen Bühnenwerken, Oratorien und Kantaten Wertvorstellungen und Lösungsansätze für die Dilemmata des Daseins. Beispielsweise sorgt in *The Prodigal Son* die Tugend der Vergebung für ein einvernehmliches Zusammenleben. Mit *The Golden Legend* (1886) hat Sullivan aus Hartmann von Aues und Longfellows Gleichnis über die aufopferungsvolle Hingabe, um das Leiden eines anderen Menschen zu lindern, ein Werk geschaffen, das im Konzertsaal (bzw. in denkbaren szenischen Darbietungen) diese

indes nur 0,2 Prozent der Toten verbrannt. Siehe das Kapitel „The Victorian Way of Death“, in A.N. Wilson: *The Victorians*, London 2007, S. 279-283.)

Geschichte von „Caritas“ mit den musikalischen Mitteln des späten 19. Jahrhunderts erzählt. Dadurch gelang es ihm, die dramatische Kantate mit ihrem Appell an die Mitmenschlichkeit, die auf einem Jahrhunderte alten Stoff basiert, zu einem Drama seiner Gegenwart zu machen.[165] Somit boten die Kunstwerke ähnliche Identifikationsmöglichkeiten für Jedermann wie auch Gegenwartsbezüge auf anderen Ebenen.

Die Gegenwart im Vergangenen – Musik unter dem Einfluss der Malerei

Das 1878 entstandene Gemälde „And When Did You Last see Your Father?“ von William Frederick Yeames (1835-1918)[166] gehört zu den berühmtesten Bildern englischer Künstler des 19. Jahrhunderts. Es zeigt eine Szene aus der Zeit der zwei Centennien zurückliegenden Puritanerherrschaft mit einem Jungen, der von Fundamentalisten verhört wird, während im Hintergrund seine Familie bangt, ob er ehrlich antwortet oder seinen königstreuen Vater schützen wird. Die allgemeine Faszination dieser Epoche und der Thematik belegt, dass getreu nach diesem Vorbild ein lebensgroßes Tableau in Madame Tussauds Wachsfigurenkabinett der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Dies ist jedoch nur die Spitze des Eisbergs hinsichtlich der Begeisterung, die man in der viktorianischen Ära für die Zeit des „Civil War“ und für Cromwell aufbrachte. Insofern ist es durchaus verständlich, dass der Komponist Arthur Sullivan und sein Librettist Sydney Grundy (1848-1914) der Verbindung von Dorothy Vernon und John Manners aus dem 16. Jahrhundert, die in der 1892 im Londoner Savoy Theatre uraufgeführten Oper *Haddon Hall* thematisiert wird, im Libretto und auf den Besetzungszetteln den Hinweis voranstellten:

> Die Uhr der Zeiten wurde um ein Jahrhundert vorgestellt, zudem hat man sich auch andere Freiheiten hinsichtlich historischer Vorkommnisse gestattet.

Wie auf dem Rahmen eines präraffaelitischen Bildes findet sich ein literarisches Zitat – Worte, die in Shakespeares *Hamlet* Polonius an Laertes richtet – als Motto:

> Sei dir selbst treu, / und so wie die Nacht dem Tag folgt dann daraus, / dass du keinem anderen Menschen untreu sein kannst.

Im Finale des 1. Akts wird dies in Dorothys Solo paraphrasiert zu „To thine own heart be true“. Shakespeare (1564-1616) war als Bühnenautor durch das Theaterverbot der Puritaner 1642 zusammen mit der Monarchie untergegangen, um 18 Jahre später mit der Epoche der Restauration wieder gemeinsam eine neue Blüte zu erleben, als sich das moderne Theaterspielen entwickel-

[165] Siehe Meinhard Saremba: „Ein Drama unserer Zeit – Arthur Sullivan interpretiert Longfellow und Hartmann von Aue“, in: Albert Gier / Birgit Schmidt / Rolf Tybout (Hrsg.): *Akten der Tagung „Der arme Heinrich – Hartmann von Aue und seine moderne Rezeption“*, Heft 75 der *Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft*, Mainz 2015, S. 73-93.

[166] Das Bild befindet sich seit 1878 in der Walker Art Gallery in Liverpool (ein Jahr nach Eröffnung dieser Kunsthalle); Inventurnummer 2679, Originalgröße: 131 × 251,5 cm.

te, bei dem auch Frauen mitwirkten durften. Im 19. Jahrhundert nahm die Bedeutung von Shakespeare noch völlig andere Dimensionen an, als Thomas Carlyle den Dramatiker zum „größten aller Dichter“ kürte und zum „größten Intellekt, der in unserer Welt, soweit sie überliefert ist, in Form von Literatur ein Zeugnis von sich gelassen hat“.[167] Den Gehalt der Oper *Haddon Hall* mit einem Shakespeare-Zitat zu adeln und die Handlung in eine Epoche zu verlegen, in der seine Werte missachtet wurden, gehört zu den wesentlichen Parametern des Stücks. So wie *Haddon Hall* anhand einer konstruierten Vergangenheit Probleme des Fundamentalismus in der Gegenwart anspricht, wird in *Ivanhoe* die Frage nach der idealen Herrschaft thematisiert.[168] Die präzise Ausgestaltung einer Bühnenillusion empfing wesentliche Impulse von der Malerei. Sullivan hatte ja schon beim Besuch einer seiner Opern bewundert, dass „einige Mädchen aussahen, als wären sie einem Bild von Gainsborough entsprungen“.[169] Ab der Phase, als die Aufklärung begann, auch Kunst, Literatur und Politik zu beeinflussen, ergänzte man die Fantasie mit Fakten. Um ein Höchstmaß an Glaubwürdigkeit zu erzielen, nutzten Maler und Kostümdesigner im 19. Jahrhundert zunehmend Publikationen von Forschern, die Nachschlagewerke herausbrachten, in denen sie die Kleidung und Gebrauchsgegenstände früherer Epochen dokumentierten. Wegweisend war diesbezüglich Joseph Strutt (1749-1802) mit Büchern wie *Manners, Customs, Arms, Habits etc. of the People of England* (1774 and 1776), *A Complete View of the Dress and Habits of the People of England: From the Saxons in Britain to the Present Time* (1796-99) und *The sports and pastimes of the people of England – From the earliest period, including the rural and domestic recreations, May games, mummeries, pageants, processions and pompous spectacles* (1801). Für die Uraufführungen von *Ivanhoe* und *Haddon Hall* beispielsweise gestaltete Percy Anderson (1851-1928) die Kostüme, dessen Wirken auch bei Künstler wie Léon Bakst und Gordon Craig Spuren hinterließ. Neben anderen entwarf Hawes Craven (1837-1910), der zu den letzten großen Theatermalern gehörte, jene Bühnenbilder, die für einen detailgenauen Realismus standen. Letztendlich beeinflussten diese Bestrebungen in ihren Wechselwirkungen auch die Wortwahl von Musikern. So wie Sullivan seine Protagonisten nach eigenem Bekunden individuell „mit Musik auskleidete“ (*clothed with music by me*),[170] staffierte auch Elgar „jede Persönlichkeit“ mit einem „musikalischen Gewand“ wie für einen Bühnenauftritt aus (*every personality appears to me in a musical dress*).[171]

---

[167] Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841), zitiert nach Gary Taylor, *Shakespeare – wie er euch gefällt* (Original: *Reinventing Shakespeare – A Cultural History*), Hamburg 1992, S. 200.

[168] Siehe Meinhard Saremba, „*Ivanhoe* und die Utopien der Bürgerlichkeit – Annäherungen an eine Werkdramaturgie“, in *Sullivan-Journal* Nr. 3, Juli 2010, S. 19-32.

[169] Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Muscian*, Aldershot 1992, S. 138.

[170] Jacobs: *Arthur Sullivan*, S. 288.

[171] Robert J. Buckley: *Sir Edward Elgar*, London 1905, S. 75.

In einem Brief an Sullivan bezeichnete Elgar beide als „den Schulen nicht verbunden“.[172] Im Gegensatz zu dem akademischen „Tot-kolorieren“ in der Malerei und den Kompositionen der Wagner-Nachfolge à la Parry oder Holbrooke verwendete Sullivan klare (Klang-)Farben. Ein Vergleich mit den Instrumentationskünsten Sullivans galt seinerzeit als besonderes Lob: Als Elgar 1899 seinen Durchbruch feierte, pries ihn die Tageszeitung *The Guardian* als den „bedeutendsten Meister orchestraler Wirkungen, den unser Land je hervorgebracht hat, ausgenommen vielleicht Sir Arthur Sullivan“.[173] Auch Elgar hegte stets Bewunderung für die Präraffaeliten, die ja ursprünglich aus dem Widerstand gegen die Doktrinen der Royal Academy zusammengefunden hatten und ihr Signaturkürzel „P.R.B“ (*Pre-Raphaelite Brotherhood*) als spöttisches Pendant zu dem „R.A“-Gütesiegel (*Royal Academician*) geschaffen hatten. Sullivan gab sich in seinen Vorbemerkungen zu Partituren nicht minder anti-akademisch. Im Vorwort zu *The Prodigal Son* schrieb er:

> „Der verlorene Sohn wurde selbst nicht als jemand konzipiert, der von Natur aus gefühllos und verkommen ist – eine Sichtweise, die viele Kommentatoren hegten, die offensichtlich wenig Kenntnis der menschlichen Natur und keinerlei Erinnerungen an ihre eigenen jugendlichen Impulse haben –, sondern eher als ein lebensfroher, ruheloser junger Mensch, der der heimischen Monotonie überdrüssig ist und begierig, zu sehen, was hinter den engen Grenzen des väterlichen Bauernhofs liegen mag.“[174]

Doch Kenntnis der menschlichen Natur war aus Sicht der Theoretiker für die Musik irrelevant. Wahre Kunst brauche in diesem Bereich nur etwas „spezifisch Musikalisches“, worunter man – so formulierte es Hanslick – „ein Schönes“ verstand, „das unabhängig und unbedürftig eines von Außen her kommenden Inhaltes“ ist und „einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung liegt“.[175] Maßstab für Sullivan waren indes „Handlungen, die Charaktere aus Fleisch und Blut ermöglichen, mit menschlichen Gefühlen und menschlichen Leidenschaf-

---

[172] Zur Verbindung von Sullivan und Elgar siehe Meinhard Saremba: „„... unconnected with the schools’ – Arthur Sullivan und Edward Elgar“, in *Sullivan-Journal* Nr. 5, Juli 2011, S. 51-68 (in deutscher Sprache); und Meinhard Saremba, „„... unconnected with the schools’ – Edward Elgar and Arthur Sullivan“, in *The Elgar Society Journal*, vol. 17, Nr. 4, April 2012, S. 4-23 (überarbeitete Fassung in englischer Sprache); M. Saremba: „Präraffaelitische Klangwelten und Chiaroscuro – Sullivans *The Light of the World* und Elgars Oratorien”, in Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.): *Sullivan-Perspektiven II*, Essen 2014, S. 179-199, und M. Saremba: „Establishing the dramatic oratorio – The Life of Jesus in the works of Arthur Sullivan and Edward Elgar”, in Sylvie Le Moël (Hrsg.): *Métamorphoses de l’oratorio du XVIIème siècle au XXIème siècle*, Revue Musicorum Nr. 16 (2015), S. 79-98.

[173] Zitiert nach Julian Rushton: *Elgar’s ‘Enigma’ Variations*, Cambridge 1999, S. 79 f.

[174] Robin Gordon-Powell (Hrsg.): *Arthur Sullivan, The Prodigal Son* (Full Score), London 2003.

[175] Stephen Downes: *Aesthetics of Music – Musicological Perspectives*, Abingdon 2014, S. 59.

ten“[176], was sowohl für die Bühnenwerke, die Kantaten als auch Orchesterwerke relevant wurde. Sullivan betonte im Vorwort zu seinem Oratorium *The Light of the World*:

> „Bei diesem Oratorium bestand die Absicht nicht darin, die spirituelle Vorstellung von Erlöser zu vermitteln, wie im *Messias*, oder an die Leiden Christi zu gemahnen wie in der ‚Passionsmusik‘, sondern die menschlichen Aspekte vom Leben unseres Herrn auf Erden darzustellen, wofür einige tatsächliche Geschehnisse aus seinem Werdegang als Beispiele dienen, die insbesondere seine Tätigkeit als Prediger, Heiler und Prophet umfassen.“[177]

Sullivan gelang eine angemessene musikalische Umsetzung. Die Anregung für den Titel von Sullivans Werk ergab sich unmittelbar durch das gleichnamige Gemälde von William Holman Hunt. Dieses zeigt einen Christus mit brennender Laterne, der an eine Pforte klopft. Der Ausgangspunkt des Bildes war eine Bibelstelle aus der Offenbarung des Johannes (Kapitel 3, Vers 20):

> „Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an; wenn einer meine Stimme hört und die Tür aufmacht, bei dem will ich eintreten und das Mahl mit ihm halten und er mit mir.“

Hunt zufolge malte er das Bild – so „unwürdig“ er selbst auch sein mochte – quasi „in göttlichem Auftrag und nicht einfach, weil es ein gutes Thema war“.[178] In späteren Jahren erläuterte er den Symbolgehalt: So hat die Tür in dem Gemälde keinen Griff und kann dementsprechend nur von Innen geöffnet werden – sie repräsentiert den „starrsinnig verschlossenen Geist“ der Menschen.[179]

Bei seiner Darstellung von Jesus als Mensch stellte der Komponist Aspekte in den Mittelpunkt, die über ein halbes Jahrhundert lang auch in den Bildern der Präraffaeliten und ihrem Umfeld eine Rolle spielten (in Klammern ist eine repräsentative Auswahl genannt):

- die Anfänge mit der Geburt und Jugend Jesu
  [Rossettis „The Girlhood of Mary Virgin“ (1849) und „Ecce Ancilla Domini, or The Annunciation“ (1850); Hunts „The Triumph of the Innocents“ (1883–84) und „The Finding of the Saviour in the Temple“ (1854-60), Millias’ „Christ in the House of His Parents“ (1849–50)],
- die Lehre mit Gleichnissen Jesu
  [Millias’ „The Parables of Our Lord“ (1864)],
- die Wunder (Lazarus)
  [Millias’ „The Rich Man and Lazarus“ (1864), Burne-Jones’ „The Raising of Lazarus“ (1877)],

[176] Jacobs: *Arthur Sullivan*, S. 218.

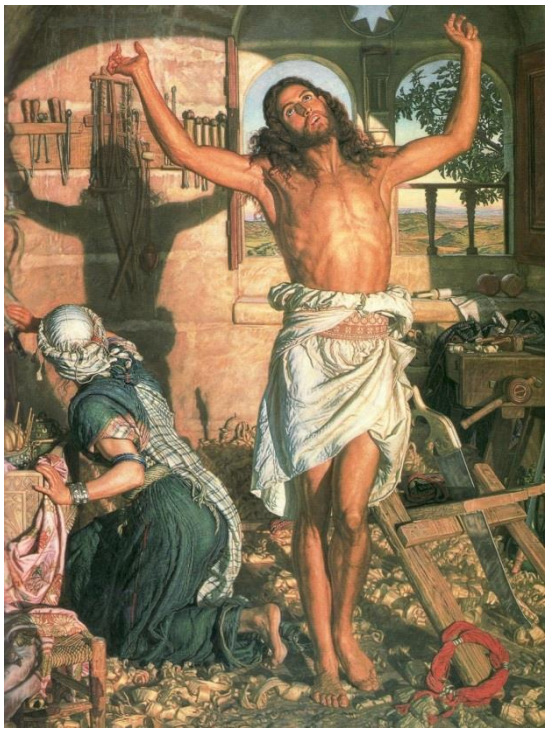
[177] Robin Gordon-Powell (Hrsg.): *Sullivan, The Light of the World* (Full Score), London 2017.

[178] C. Forbes: „Images of Christ In Nineteenth-Century British Paintings in The Forbes Magazine Collection“, in *Magazine Antiques*, December 2001.

[179] W.H. Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Bd. 1, London 1905, S. 350.

- das Leiden und Sterben Jesu,
  [Hunts „The Shadow of Death“ (1870-73), Dyces „The Man Of Sorrows“ (1860)]
- die Geschehnisse am Grab
  [Hunts „The Risen Christ with the Two Marys in the Garden of Joseph of Aramathea“ (1893) mit einer parallelen Pose Jesu in „The Shadow of Death“ (1897)],
- Erhöhung und Verklärung
  [Madox Browns „The Ascension“ (1843-45)].

The Light of the World ist mit Abstand Sullivans längstes Werk für Solisten, Chor und Orchester. Während in Oratorien die Geschehnisse nur chronologisch nacheinander entwickelt werden können, bieten Bilder hingegen die Möglichkeit der gleichzeitigen Darstellung: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft können auf einer einzigen Fläche simultan vorgeführt werden. Und so entdeckt man in Rossettis „Die Jugendzeit der Jungfrau Maria“ mit Palmzweigen und einer dornigen Rose Verweise auf das Martyrium ihres späteren Sohnes und die Blessuren, die sich in Millais’ „Christus im Haus seiner Eltern“ Jesus als Knabe in der Schreinerwerkstatt seines Vaters an Händen und Füßen zugezogen hat, versinnbildlichen bereits die Wundmale des Gekreuzigten. Abgesehen davon, dass das Oratorium ohnehin in Verbindung zu Hunts gleichnamigen Gemälde steht, findet sich auch ein enger Bezug zu Hunts Bild „The Shadow of Death“ (1870-73). Auch hier steht Jesus im Zentrum, ja, bei vordergründiger Betrachtung fällt zunächst nur der kraftstrotzende, im Abendlicht glänzende nackte Körper Jesu auf – man denke an das bereits erwähnte Schlagwort vom „muskulösen Christentum“.[180] Bei genauerem Hinsehen fällt indes der Realismus des Bildes und die gehaltvolle Verflechtung unterschiedlichster Zeitebenen auf. Kurz bevor Hunt das Bild entwarf, las er Ernest Renans 1863 erschienes Buch *Vie de Jesus*, in dem dieser das Idol der Präraffaeliten als einen von seiner Zeit geprägten Menschen darstellt, der erst nach seinem Tod von seinen Anhängern zum „Gott“ ausgerufen wurde. Auch Hunt zeigt einen Jesus, der der jüdischen Tradition entsprechend als angehender Gelehrter in einem Handwerk ausgebildetet wurde und zwar in der Tradition seines Vaters als Zimmermann. Nach einem anstrengenden Arbeitstag dehnt er die Glieder, wobei der Moment, in dem Hunt ihn einfängt, durchaus auch an eine segnende bzw. betende Geste erinnert. Dadurch wirft Jesus einen Schatten an die Wand, der die Umrisse des Gekreuzigten zeigt, wobei das rote Gewicht eines Schnurlots an der Wand an das Herz gemahnt. Die bedrohlichen Verweise auf künftige Geschehnisse erschrecken Maria, seine Mutter. Diese hat eine Truhe geöffnet, die die Geschenke der drei Weisen enthält, doch ihr Blick fällt nicht auf die Schätze, sondern auf den riesigen Schatten an der Wand. Als ob sie die Büchse



[180] Siehe *Sullivan-Journal* Nr. 15, Juni 2016, S. 22 f.

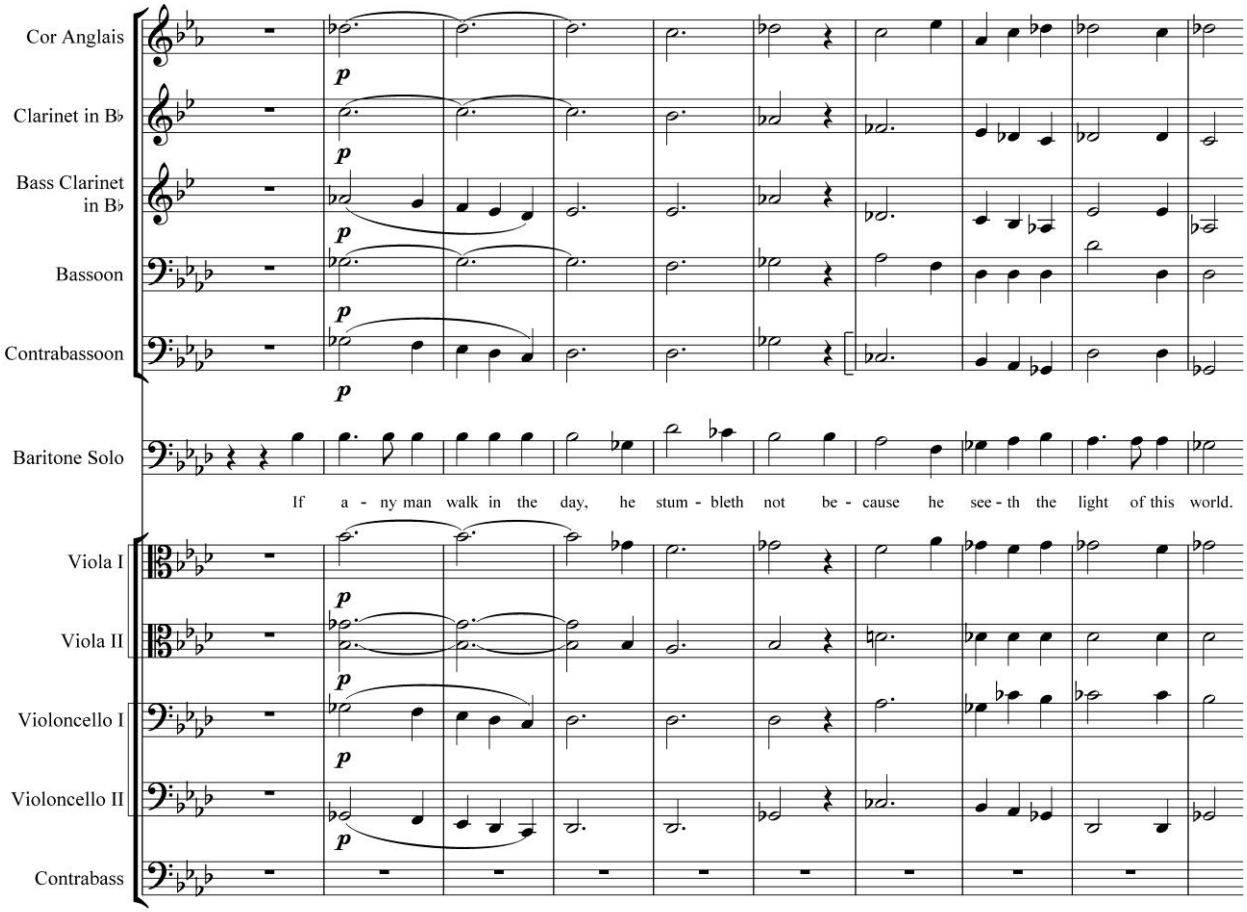
der Pandora geöffnet hätte, reagiert sie – vom Betrachter abgewendet – entsetzt auf die Vision vom Kreuzestod. Diese Bedeutung wird verstärkt durch ein rotes Band, das rechts am Boden liegt und Assoziationen zur Dornenkrone weckt, sowie die Schilfrohre links, die zur Geißelung verwendet wurden. Die spätere Auferstehung wird angedeutet durch die symbolhaltigen Granatäpfel auf dem Fenstersims sowie den Fensterbogen, der an einen Heiligenschein gemahnt. In Verbindung mit den alten Maltechniken entstand ein „Konversationsstück", das Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit umfasst und zugleich zur Mahnung und Erbauung diente. Das einzige Äquivalent, das einem Komponisten zur Verfügung steht, sind Verweise in der Musik. Kurz nach Bennetts *The Woman of Samaria* (1868) und Brahms' *Deutschem Requiem* (1869; in London erstmals 1871 in einer Klavierfassung gegeben; später von Sullivan in Leeds aufgeführt) schreibt Sullivan mit *The Light of the World* Musik seiner Zeit und nimmt Bezug auf frühe, in England entstandene Sakralmusik. Byrd und Tallis sind insbesondere in der Stimmführung des Chors „The Lord is Risen" präsent, während Gibbons in dem Chor „Blessed be the Kingdom" sogar einmal zitiert wird.[181] Bach und Händel inspirierten das „Andante pastorale" und die Fuge des Schlusschors. Doch nicht nur stilistisch bewegt sich *The Light of the World* auf verschiedenen Zeitebenen, auch innerhalb des Geschehens gibt es durch die Musik auffallende Verweise. So werden die Worte „Lazarus is dead" sowohl melodisch als auch harmonisch bei „have crucified and slain" im Chor „Men and Brethren" aufgegriffen. Schon Sullivans Freund Millais hatte sich mit dem Lazarus-Thema beschäftigt. Sullivan präsentierte den wundertätigen Jesus mit der Erweckung des Lazarus, dessen leibliche Auferstehung allerdings nicht vorgeführt wird – diese bleibt Jesus vorbehalten. Möglicherweise wollte der Komponist das Dilemma der unmittelbaren Darstellung vermeiden, um sich die Deutungsmöglichkeit offen zu halten, dass es sich um einen geistigen Tod und eine spirituelle Erweckung handeln könnte. Dementsprechend heißt es auch, „Diese Krankheit ist nicht zum Tode, sondern zur Verherrlichung Gottes" (Johannes Kapitel 11, Vers 4), denn „wandert einer bei Nacht, stößt er an, denn das Licht ist nicht um ihn" (Joh 11,10).

So wie bei den Präraffaeliten blutrote Details an das Martyrium oder heiligenscheinartige Fensterbögen bzw. Granatäpfel an die Auferstehung gemahnen, kann man in *The Light of the World* beispielsweise die Tonart As-Dur als Symbol für Christi Überwinden des Todes betrachten.[182] Sie findet unter anderem bereits im Prolog Verwendung bei den Worten „He will swallow up Death, Death in Victory" (es-Moll/As-Dur), und erscheint in „Bethlehem" bei „In Rama was there a voice heard" (as-Moll/As-Dur) und der Arie „Refrain thyself from weeping" sowie dem Chor „Men and Brethren". Wie bei den Präraffaeliten verwendete Sullivan keinen üppigen, dichten, barocken Chiaroscuro-Stil, sondern klare, transparente (Klang-)Farben. Er verdeutlicht das „Licht der Welt" auch in seiner Musik, wenn er an Stellen wie „In the world ye shall have tribulation, but be of good cheer" (In der Welt habt Ihr Drangsal, doch seid getrost; Johannes Kapitel 16, Vers 33) in Jesu Solo „Daughters of Jerusalem" im zweiten Teil oder in der Lazarus-Szene mit Holzbläsern und vor allem Streichern in den hohen Lagen einen strah-

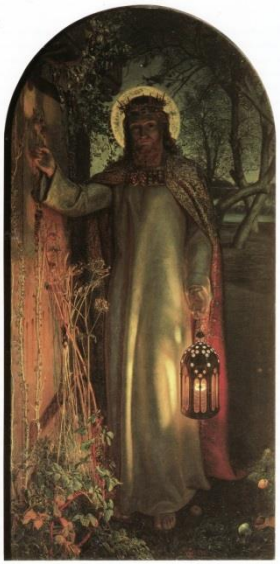
[181] Siehe Martin Yates: „*The Light of the World* shines through", in Tumat / Saremba / Taylor (Hrsg.): *SullivanPerspektiven III*, Essen 2017.

[182] Siehe Yates' Beitrag in *SullivanPerspektiven III*.

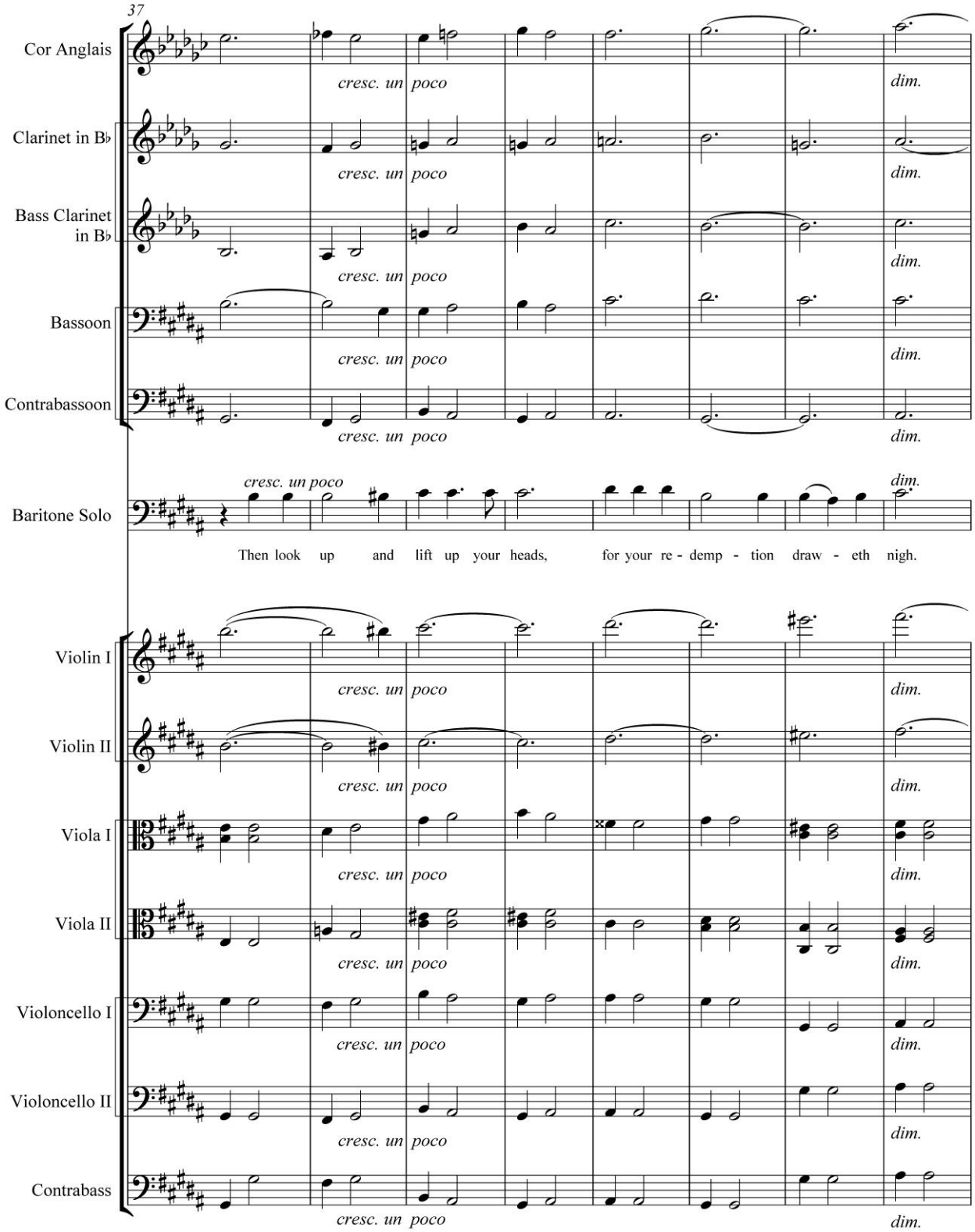
lenden Klangeffekt erzeugt (siehe Notenbeispiel 18b). Wenn „the light of this world“ explizit genannt wird – wie in Jesu Solo „Are there not twelve hours in the day“ – verwendet Sullivan Holzbläser (siehe Notenbeispiel 18a): eine Parallele zum ersten Auftreten des Hauptmotivs aus *In Memoriam*, wo in Stunden der Trauer auf Trost und Erlösung durch das Licht der Welt vertraut wird. Dass das Leben ohne das „Licht“ des Glaubens und des Erlösers undenkbar ist, wird durch diese wiederholten Verweise bis hin zum „God, who commanded the light to shine out of darkness“ (Gott, der befahl, dass aus der Finsternis Licht aufsteige; 2 Korinther, Kapitel 4, Vers 6) in der Schlussszene verdeutlicht.



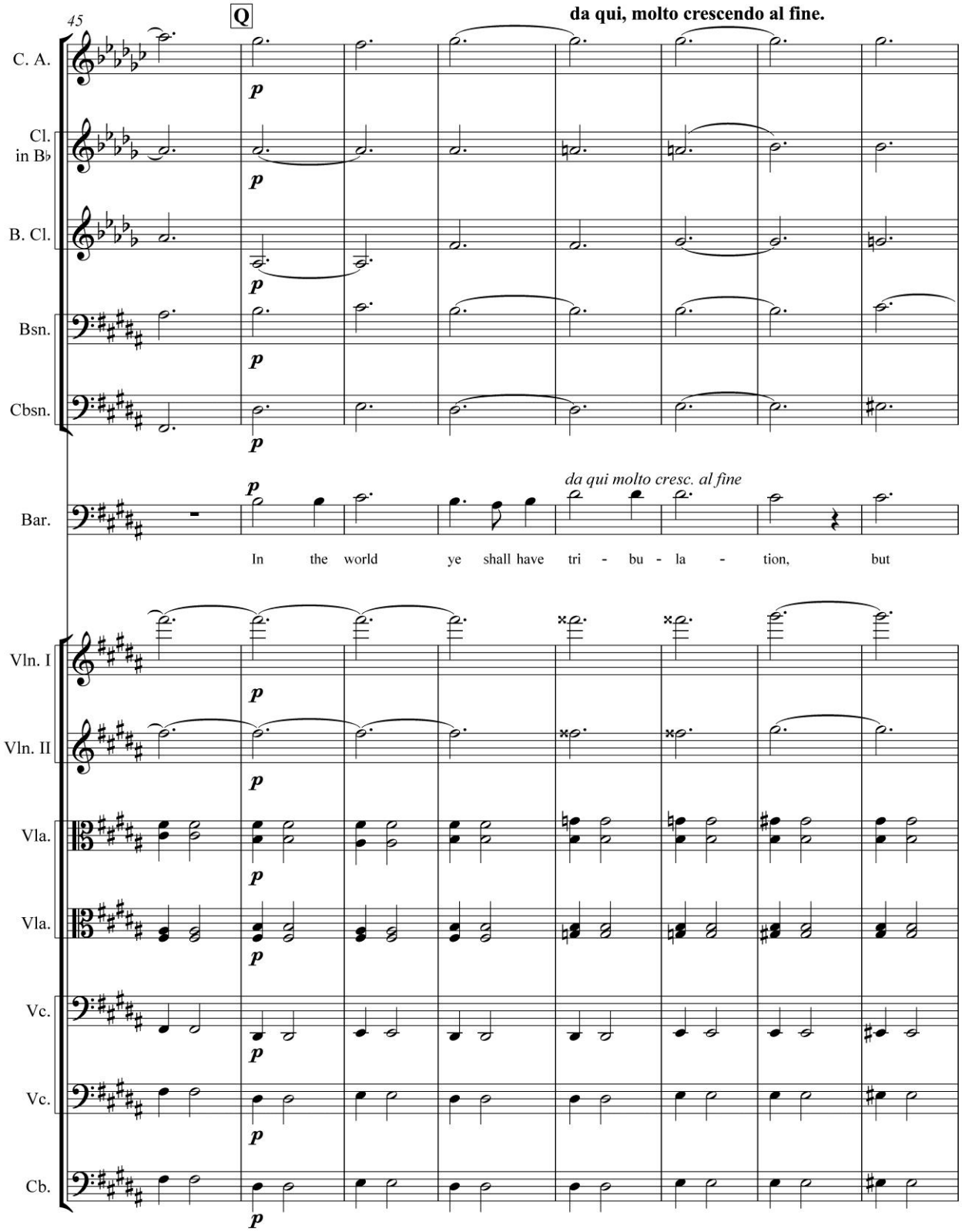
Bsp. 18a: Sullivan, The Light of the World, *„the light of this world“*
in Jesu Solo „Are there not twelve hours in the day“

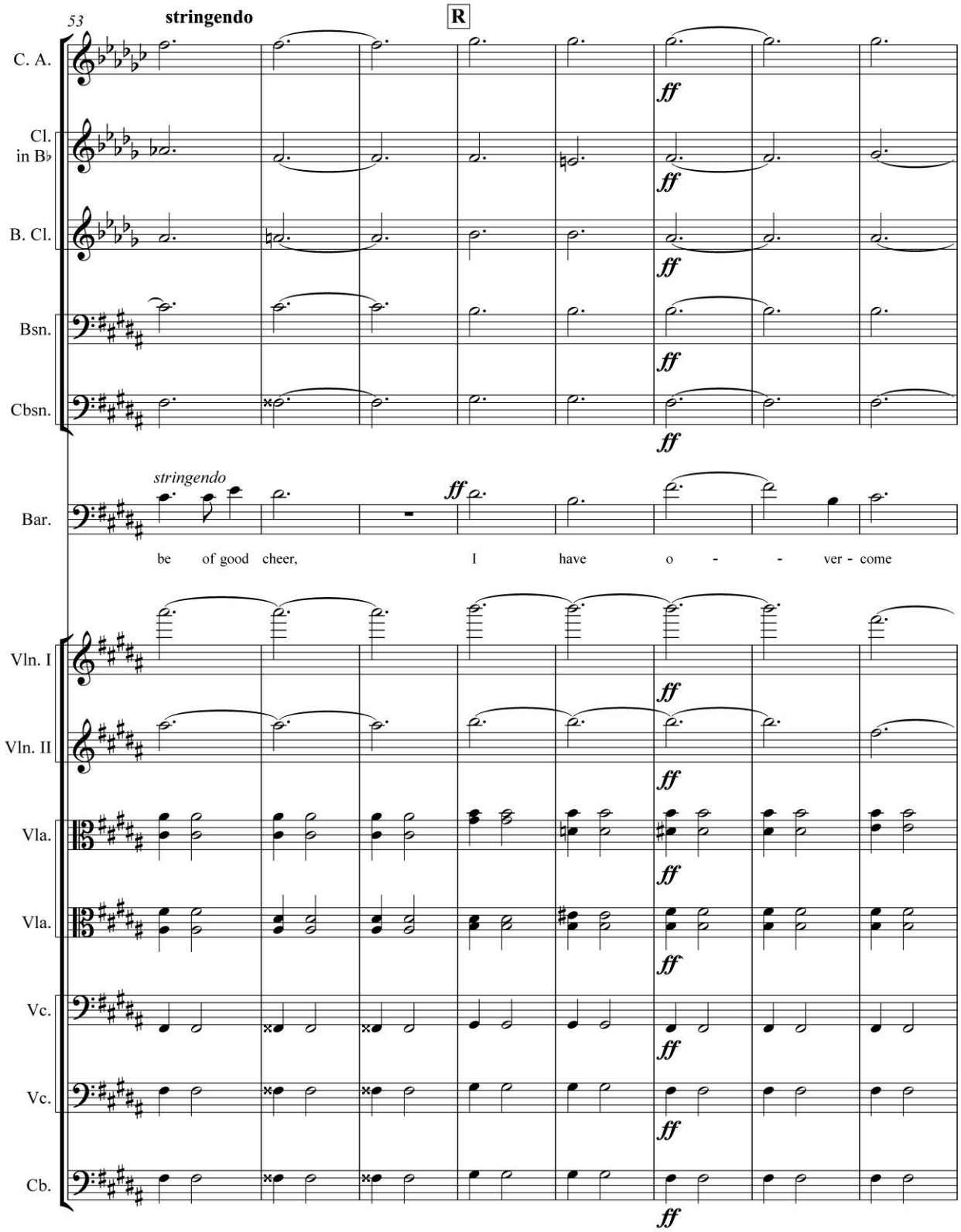


Hunt: The Light of the World



Bsp. 18b: Sullivan, The Light of the World, *„In the world ye shall have tribulation, but be of good cheer“* *in Jesu Solo „Daughters of Jerusalem“*


45
Q
da qui, molto crescendo al fine.
C. A.
Cl. in B♭
B. Cl.
Bsn.
Cbsn.
Bar.
da qui molto cresc. al fine
In the world ye shall have tri - bu - la - tion, but
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vla.
Vc.
Vc.
Cb.



Verrat und Leiden Jesu sowie seine Erhöhung und Verklärung folgen im zweiten Teil. Passend zu dem muskulösen Christentum der präraffaelitischen Bilderwelt besitzt die Anlage von *The Light of the World* für einen genuin musikdramatischen Künstler wie Sullivan einen opernhaften Duktus. Damit wies dieses Oratorium den Weg zu einer theatergerechten Ausweitung neutestamentarischer Themen.

Schon in *The Prodigal Son* finden sich 1869 opernhafte Szenen.[183] Der Typus von „sakralen“ Opern bzw. Opern mit stark religiösen Bezügen hatte sich bereits Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelt mit Werken wie Rossinis *Mosè in Egitto* (1818). Andere prominente Werke wie Rubinsteins *Der Dämon* (1875), Saint-Saëns' *Samson et Dalila* (1877) bzw. Gounods *Polyeucte* (1878) entstanden erst nach Sullivans Oratorien – interessanterweise waren Rubinstein, Gounod und Sullivan regelmäßig bei Ignaz Moscheles Witwe Charlotte in der Londoner „Sloane Str. No. 14“ zu Gast;[184] zudem lebte Gounod nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 vorübergehend in London und erlebte dort Sullivans *The Light of the World*, das er als „Meisterwerk“ lobte.[185] Im 20. Jahrhundert folgten Musiker wie Rutland Boughton mit *Bethlehem* (1924) und Vaughan Williams mit *The Pilgrim's Progress* (1951) nach John Bunyans Allegorie, wobei letzterer in die zweite Szene des 4. Akts seine 1921 entstandene einaktige Oper *The Shepherds of the Delectable Mountains* integrierte. Noch in unserer Zeit fasziniert der Stoff, wie etwa James MacMillans Oper *Visitatio Sepulchri* (1992-93) und Harrison Birtwistles Oper *The Last Supper* (2000) zeigen.

Multi-mediale Projekte II – King Arthur

Nach dem *Window*-Projekt in den 1890er Jahren war Sullivan gegen Ende seines Lebens Sullivan ein weiteres Mal in ein Multi-Media-Projekt mit eingebunden, bei dem die „sisters arts“ Malerei, Literatur und Musik miteinander verschmolzen werden sollten und die führenden englischen Künstler der damaligen Zeit bei einem Gesamtkunstwerk zusammenwirkten. Am Lyceum Theatre in London inszenierte Henry Irving 1895 ein neues Drama von Joseph Comyns Carr (1849-1916), für das Burne-Jones Bühnenbild und Kostüme lieferte und Sullivan die Musik: *King Arthur*. König Artus gehörte zu den prägenden keltischen Mythengestalten, da er der Legende nach die britischen Stämme zusammenführte und noch heute auf der im Nebel verborgen sagenhaften Insel Avalon schlummern soll, um sich einst in Zeiten großer Not zu erheben und seine Gefolgsleute anzuführen. In seinen *Idylls of the Kings*, den Königsidyllen, hatte mit Alfred Tennyson einer der führenden englischen Dichter bereits 1859 eine erfolgreiche Nachdichtung des Stoffes verfasst. Er zog darin Parallelen zwischen dem Untergang Camelots und dem Niedergang des ländlichen, friedvollen Englands durch die Industrielle Revolution. Selbst der früh verstorbene Förderer der Künste Prinz Albert erfuhr darin eine Würdigung, als

[183] Siehe Richard Silverman: „Heeding Britain's Command – Sullivan turns to the Oratorio: Arthur Sullivan's *The Prodigal Son*“, in Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.): *Sullivan-Perspektiven II*, Essen 2014, S. 153-178; und R. Silverman, „Dem Ruf Britanniens folgen – Arthur Sullivan und sein erstes Oratorium *The Prodigal Son*“, in: *Sullivan-Journal* Nr. 7, Juni 2012, S. 7-29.

[184] Mark Kroll: *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*, Woodbridge 2014,S.154f.

[185] Siehe Martin Yates: „The Light of the World shines through“, in Tumat / Saremba / Taylor (Hrsg.): *SullivanPerspektiven III*, Essen 2017.

Tennyson eine Widmung hinzufügte.[186] Camelot galt als ein Symbol des Goldenen Zeitalters. Das verstärkte Interesse an den Legenden um König Artus fand in der Folge auch eine Parallele in den Visionen vom „irdischen Paradies“, die der englische Intellektuelle William Morris (1834-1896) propagierte. Er wurde wie sein Weggefährte Edward Burne-Jones von der keltischen Renaissance beeinflusst. Burne-Jones hatte seine Verbindung zur Musik bereits in seinem Gemälde *The Golden Stairs* (1880)[187] verdeutlicht und ab 1890 einen bedeutenden Artus-Zyklus geschaffen.[188] Im Bereich der Malerei war Carr ausgesprochen beschlagen, hatte er doch bereits Bücher wie *Drawings by the Old Masters* (1877), *Essays on Art* (1879) und *Papers on Art* (1885) veröffentlicht. Drei Jahre nach der Zusammenarbeit publizierte er auch den Band *Exhibition of Works of Sir Edward Burne-Jones* (1898). Die Beteiligung an einer Bühnenproduktion des King Arthur-Themas war für Sullivan die sinnvolle Fortsetzung von *Ivanhoe*. Mit der Stoffwahl schließt sich für Sullivan ein Kreis, denn in seinen Hauptwerken führt er die vier klassischen Grundtugenden vor: die Mäßigung (bzw. die Folgen ihres Missachtens in *The Prodigal Son* und *The Sorcerer*), die Gerechtigkeit (durch ein musterhaftes Leben wie in *The Light of the World*), die Tapferkeit (durch das engagierte Handeln in *The Golden Legend* und *The Yeomen of the Guard*) sowie die Weisheit (durch Herrscher wie Artus in *King Arthur* und Richard Löwenherz in *Ivanhoe*).

Arthur Sullivan hat die König Artus-Thematik über zwanzig Jahre lang beschäftigt. Aus dem Jahr 1872 stammt die Vertonung des Gedichts „Guinevere“, das aus der Feder seines Freunds Lionel Henry Lewin (1846-1874) kam. Der unwartet frühe Tod des Dichters brachte Artus-Projekte für einige Zeit zum Erliegen, sodass Irvings Initiative für ein neues Bühnenstück eine willkommene Gelegenheit bot. Im Gegensatz zu dem für jedermann nachvollziehbaren Liederzyklus *The Window* konnte *King Arthur* allerdings nur im Rahmen einer Bühnenaufführung als Gesamtkunstwerk wirken. Doch als multi-mediales Spektakel lässt sich *King Arthur* nur ansatzweise rekonstruieren. Da Schauspielmusik im 19. Jahrhundert zum großen Teil auch Gebrauchsmusik war, hing manches vom Spieltempo der Darsteller, den Auf- und Abgängen sowie der Dauer der Szenenwechsel ab, die an den jeweiligen Abenden unterschiedlich ausfallen konnten.[189] Hierfür gab es musikalische Versatzstücke, die nach Bedarf wiederholt und somit ausgedehnt werden konnten. Durch die primär begleitende Funktion der Musik bei Theateraufführungen blieb es Sullivan versagt, für Schlüsselszenen umfangreiche, durchkomponierte Szenen beizusteuern: In einer Oper wäre die Auseinandersetzung zwischen König Artus und seiner Frau Guinevere, die ihn mit Lancelot betrog, sicher ein Höhepunkt geworden wie das Duett

---

[186] „These to His Memory – since he held them dear, / Perchance as finding there unconsciously / Some image of himself…“

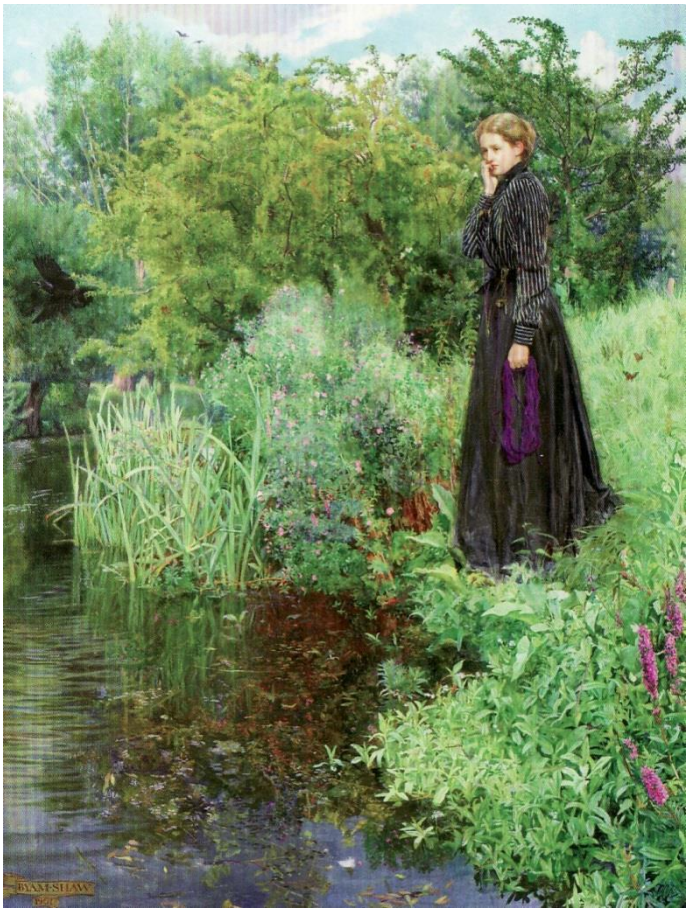
[187] Tate, London; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 269,2 × 116,8 cm; mit Rahmen 316,2 × 163,7 × 12,2 cm.

[188] Siehe Christopher Conrad / Annabel Zettel (Hrsg.): *Edward Burne-Jones – Das irdische Paradies*, Ostfildern 2009.

[189] Siehe Richard Silverman: „Die *King Arthur*-Fassung von *Marmion*“, in *Sullivan-Journal* Nr. 6, Dezember 2011, S. 24-29; und Selwyn Tillett: „Arthur Sullivans Bühnenmusik zu *King Arthur*“, in *Sullivan-Journal* Nr. 7, Juni 2012, S. 30-45.

von Rebecca und dem Templer in *Ivanhoe*. Doch dieser große Moment muss im Schauspiel ohne Musik auskommen. Überliefert ist letzten Endes nur eine Suite mit Motiven aus *King Arthur*.

„Wir waren alle Präraffaeliten“



Wie nah Sullivan auch den Nachfolgern der Präraffaeliten stand, zeigt sein letztes vollendetes großes Werk, das sogenannte *Boer War Te Deum*. Im Jahr seiner Vollendung thematisierte auch John Byam Liston Shaw (1872-1919) den „Burenkrieg“ in einem gleichnamigen Gemälde.[190] Diesem waren zwei Zeilen eines Gedichts von Christina Rossetti (1830-1894), der Schwester des Gründungsmitglieds der Präraffaeliten, beigefügt: „Last Summer greener things were greener / Brambles fewer, the blue sky bluer“ (Im vergangenen Sommer waren die grünen Dinge grüner, / die Dornen weniger und der blaue Himmel blauer). Das Bild zeigt jedoch keine Szene einer Schlacht, sondern die seelischen Konsequenzen für die Hinterbliebenen.

Unabhängig davon setzte auch Sullivan ein bedeutsames Zitat in seiner Komposition auf eine Weise subtil ein, die die Stimmung des Werkes dämpft: Das *Te Deum laudamus* aus dem Jahre 1900 ist ein sehr zurückhaltendes, nur gut 15-minütiges Werk. Nach dem ersten Drittel erhält Sullivans Musik im Anschluss an eine Fanfare mit barockem Gestus den Charakter eines Trauermarsches (bei „When thou tookest upon thee to deliver man“). Mit einem Selbstzitat, das zu Beginn und im letzten Drittel des *Te Deums* zu hören ist, nimmt der Komponist sogar Bezug auf beide Kriegsparteien: Von der Leitmelodie von „Onward, Christian soldiers“[191] können sich sowohl die Buren als auch die Briten, die beide Christen sind, angesprochen fühlen. In Anbetracht des vermeintlich martialischen Charakters des Textes muss man bedenken, dass es in der zweiten Zeile „...marching *as* to war“ (*als ob* man in den Krieg zöge) und keineswegs „*off* to

[190] City Art Gallery, Birmingham; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 101,8 × 76 cm.

[191] Die Worte zu „Onward Christian Soldier“ wurden 1865 verfasst und stammen von dem Priester William Sabine Baring-Gould (1834-1924). Sie nehmen Bezug auf den zweiten Brief an Timotheus (Kapitel 2, 3): „Thou shalt endure hardness, as a good soldier of Jesus Christ“ (Trage mit am schweren Dienst als guter Soldat Jesu Christi).

war“ (zieht in den Krieg) heißt.[192] Die Melodie des Kirchenliedes schleicht sich gegen Ende erstmals nach „... and we worship Thy Name, ever world without end“ (...und wir loben deinen Namen, von Ewigkeit zu Ewigkeit) wieder hinein. Nach der Lobpreisung „Vouchsafe, O Lord, to keep us this day without sin“ (In Gnaden wollest du, Herr, an diesem Tag uns ohne Schuld bewahren) gewinnt sie bei der abschließenden Bitte um Gottes Erbarmen erst allmählich Kontur. Auch hier wird der Befindlichkeit der Hinterbliebenen mehr Beachtung geschenkt als dem Stricken verlogener Heldenmythen.

Die Verbindungen der Musik zur Malerei wurden keineswegs mit Sullivan zu Grabe getragen. Vielmehr zeigt das Gesamtbild eine eher poetisch-piktographische Ausrichtung der Musik britischer Komponisten. Der Schriftsteller Walter Pater ließ bereits 1873 in seinem Buch *The Renaissance – Studies in Art and Literature* verlauten: „Alle Kunst strebt unablässig zur Daseinsform der Musik.“[193] Und deshalb erscheint das Anliegen, die „Schwesterkünste“ miteinander zu verschmelzen, auch für zukünftige Generationen als ein natürlicher Entwicklungsschritt. Der australische Komponist Percy Grainger (1882-1961) betonte letztendlich: „Perhaps it might be true to say we were all of us PRERAPHAELITE [*sic!*] composers“.[194]

Sullivan hat in seinen späten Jahren den jungen Musiker Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912) sehr geschätzt. Coleridge-Taylor wurde im Londoner Stadtteil Croydon als Sohn eines aus Sierra Leone stammenden Arztes und einer englischen Mutter geboren. Nachdem Sullivan 1898 Coleridge-Taylors *Hiawatha's Wedding Feast* in London gehört hatte, schrieb er über den damals 23-jährigen Komponisten: „Das Genie dieses Burschen hat mich sehr beeindruckt. Er ist ein Komponist und nicht nur ein Musikant. Die Musik ist frisch und originell – er verfügt in Hülle und Fülle über Melodien und Harmonien, seine Instrumentierung ist brillant und reich an Farben – mal üppig, dann wieder kraftvoll und sinnlich.“[195] Coleridge-Taylor vertonte in seinen *Six Sorrow Songs*, Opus 57, Texte von Christina Rossetti. Auch Edward Elgar (1857-1934) nutzte verschiedentlich Dichtungen aus dem Umfeld der Präraffaeliten. Indem Ralph Vaughan Williams (1872-1958) für seinen Liederzyklus *The House of Life* sechs Sonette von Dante Gabriel Rossetti wählte, zeigte auch er eine Neigung zur Kunst dieser Malergruppe. Vaughan Williams' Umgang mit den symbolreichen Versen Rossettis ist wesentlich vielschichtiger und facettenreicher als seine eher robusten Stevenson-Vertonungen aus den *Songs of Travel*, die 1904 im gleichen Konzert uraufgeführt wurden. Granville Bantock (1868-1946) verlieh einem der Lieblingsmotive von Dante Gabriel Rossetti klangliche Gestalt in seiner sinfonischen Dichtung *Dante und Beatri*ce (1901). Letztlich geht die Verbindung zur Malerei sogar so weit, dass Arthur Bliss ein Werk schrieb, das *A Colour Symphony* (Eine Farben-Sinfonie) heißt. Das

---

[192] Siehe Benedict Taylor: „Musical aspects of Sullivan's *Boer War Te Deum*“, in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, Nr. 75, Frühling 2011, S.11-16.

[193] Walter Pater: „The School of Giorgione“, in *The Renaissance: Studies in Art and Literature*, London 1873, S. 130-154.

[194] Alain Frogley / Aidan J. Thomson (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Vaughan Williams*, Cambridge 2013, S. 113.

[195] Peter Fryer: *Staying Power – The History of Black People in Britain*, London 1984, S. 258.

Werk wurde 1922 auf Empfehlung von Edward Elgar beim Three Choirs' Festival in Gloucester uraufgeführt.[196]

Sullivan hatte durch seine engen Verbindungen zu den Praraffaeliten den Weg gewiesen. Doch nicht jede künstlerische Ausrichtung eignet sich für Kooperationen. Dementsprechend wurde zu der Entfremdung von den Zielen der Präraffaeliten durch den Ästhetizismus in der komischen Oper *Patience* (1881) auch eine kritische Distanz gewahrt.[197] Zwar nahm die Wertschätzung, die den Präraffaeliten, Sullivan und den Literaten ihrer Zeit bis kurz nach der Jahrhundertwende entgegengebracht wurde, allmählich ab, doch es gab durchaus Kreise, die diese Künstler achteten. So wie es noch 1926 in einem deutschen Buch über Schauspielmusik hieß, Sullivan sei ein „ernster Musiker, wie viele Kammermusikwerke, Werke für Orchester und Opern bezeugen"[198], so äußerte sich Hugo von Hofmannsthal begeistert über die Präraffaeliten. Wohl wegen deren reicher Symbolsprache inspiriert, bekannte Dalí 1936, er sei „geblendet von dem flagranten Surrealismus der englischen Präraffaeliten".[199] In „Über das Geistige in der Kunst" bezeichnete Kandinsky 1912 Maler wie „Rossetti und seinen Schüler Burne-Jones mit der Reihe ihrer Nachfolger" als „die Sucher des Inneren im Äußeren".[200] Auch Filmregisseure wie Peter Greenaway ließen sich von ihnen beeinflussen.

Etliche Kunstwissenschaftler unserer Tage gehen mittlerweile davon aus, dass die Präraffaeliten die Avantgarde der damaligen Zeit bildeten. Arthur Sullivan war ein Teil ihrer Welt und leistete wie etwa auch Elgar Beiträge zur Moderne in der viktorianischen Epoche.[201] Es ist nicht überliefert, welchen Vortrag Sullivan von Ruskin 1873 in Oxford gehört hat,[202] allerdings dürften aus seinen Publikationen folgende Worte über die „offenkundigen Proportionen der Melodie von Linien" für den jungen Komponisten Ermutigung und Inspiration bedeutet haben:

> „Nicht allein bei Kurvaturen, sondern bei allen Verbindungen von Linien jeder Art ist es wünschenswert, dass es wechselseitige Beziehungen gibt, denn es ist unbefriedigend für das Auge, wenn es sie nicht wahrnimmt. Es ist völlig vergeblich zu versuchen, diese Proportionsverhältnisse auf beengte Regeln zu reduzieren, denn sie sind so mannigfaltig wie musikalische Melodien, und die Gesetze, denen sie unterliegen, sind von der gleichen allgemeinen Art, sodass die Festlegung von richtiger oder falscher Proportion größtenteils eine Sache des Gefühls und der Erfahrung ist wie auch die Wertschätzung einer guten

---

[196] In den einzelnen Sätzen bringt Bliss die Farben Lila (Andante maestoso), Rot (Allegro vivace), Blau (Gently flowing) und Grün (Moderato) zum klingen.

[197] Siehe *Sullivan-Journal* Nr. 15, Juni 2016, S. 26-28.

[198] Adolf Aber: *Die Musik im Schauspiel - Geschichtliches und Ästhetisches*, Leipzig 1926, S. 55.

[199] Tim Barringer / Jason Rosenfeld / Alison Smith: *Pre-Raphaelites – Victorian Avant-Garde*, London 2012, S. 235; und Anne-Gaëlle Saliot: *The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine Across the Tides of Modernity*, Oxford 2015, S. 95 f.

[200] Wibke Neugebauer: *Von Böcklin bis Kandinsky – Kunsttechnologische Forschungen zur Temperamalerei in München zwischen 1850 und 1914*, Berlin 2016, S. 175.

[201] Siehe Ulrich Tadday (Hrsg.): *Arthur Sullivan*, München 2011, S. 65-84; *Sullivan-Journal* Nr. 15, Juni 2016, S. 17-19, 31-32; und J.P. E. Harper-Scott: „Facetten der Moderne in Elgars Musik", in Ulrich Tadday (Hrsg.): *Edward Elgar*, München 2013, S. 96-120.

[202] Siehe *Sullivan-Journal* Nr. 15, Juni 2016, S. 2; und Jacobs: *Arthur Sullivan*, S. 85.

musikalischen Komposition; es gibt keine für beide gültige Wissenschaft oder Prinzipien, gegen die nicht verstoßen werden darf, denn innerhalb dieser Grenzen ist die Freiheit der Erfindung grenzenlos, ebenso wie die Grade des Grandiosen.“[203]

The Amber Ring / Sir Arthur Sullivan Première Edition –

Orchestral, vocal and theatrical scores, never before available!
All scores edited directly from the composer's autograph and other original sources, with an Introduction to each of the larger works.
Complete orchestral material also available, hire prices on request.

Kenilworth * "A Masque of the Days of Queen Elizabeth"	Libretto by Henry Chorley; Based on an episode from the novel *Kenilworth* by Sir Walter Scott. Birmingham Festival, 1864	M-708031-18-5	**£65-00**
Kenilworth ORCHESTRAL PARTS	2*2*22 42(/cornets)31; Tmp+3; Harp; Strings 76543 / FS		**£350-00**
Marmion (Concert Overture) and **Imperial March** *	Inspired by the epic poem of Sir Walter Scott, 1867. Composed for the State Opening of the Imperial Institute, 1893.	M-708031-20-8	**£50-00**
Marmion **Imperial March** ORCHESTRAL PARTS	2222 4231; Tmp; Strings 76543 / FS 2*22*2 4432; Tmp+3; Harp; Strings 76543 / FS		**£150-00** each
The Prodigal Son * Oratorio	Commissioned for the Worcester Music Festival, 1869 (Recently recorded on Hyperion label)	M-708031-23-9	**£65-00**
The Prodigal Son ORCHESTRAL PARTS	2222* 4231; Tmp+1; Strings 76543 / FS		**£350-00**
The Contrabandista * Comic Opera in 2 Acts	Libretto by Sir Francis Cowley Burnand. 1867 (Recently recorded on Hyperion label)	M-708031-24-6	**£85-00**
The Contrabandista ORCHESTRAL PARTS	2*121 2210; Tmp+2; Strings 76543 / FS		**£300-00**
Macbeth Complete Incidental Music	Commissioned by Sir Henry Irving for the Lyceum Theatre production, 1888	M-708031-29-1	**£75-00**
Macbeth * ORCHESTRAL PARTS	2*222 2230; Tmp+2; 2Harps; Strings 76543 / FS		**£250-00**
On Shore and Sea * "Dramatic Cantata" (ed. Martin Wright)	Commissioned for the opening of the Royal Albert Hall, Third International Exhibition, 1871	M-708031-30-7	**£75-00**
On Shore and Sea ORCHESTRAL PARTS	2*222 42(/cornets)31; Tmp+2; Organ; Strings 76543 / FS		**£250-00**
Macbeth Concert Overture – SCORE	Sullivan's extended version, prepared for the Leeds Festival, 1889, has 37 additional bars, and is scored for a larger orchestra than the stage version	M-708031-41-3	**£50-00**
Macbeth Concert Overture – ORCHESTRAL PARTS	2*222 4230; Tmp+1; Harp; Strings 76543 / FS	M-708031-47-5	**£200-00**
Ivanhoe * Opera – FULL SCORE in 3 volumes	Commissioned by Richard D'Oyly Carte for the opening of the Royal English Opera House, first performed 31 January 1891	M-708031-50-5 Separate Volumes: 1:-51-2 / 2:-52-9 / 3:-53-6	**£180-00** **Set** £75-00 each

THE AMBER RING

ROBIN GORDON-POWELL
– MUSIC PUBLISHER, CONDUCTOR, EDITOR, RESEARCHER, WRITER
9 KILLIESER AVENUE, LONDON, SW2 4NU ~ MOBILE 07881 934 165 ~ EMAIL robin@amber-ring.co.uk ~ www.amber-ring.co.uk

[203] John Ruskin: „Chapter 4 – Sec. 13: Apparent proportion in melodies of line“, in *Modern Painters*, Band 2, London 1860.