

# Tage der britischen Musik

## Bamberg 2015 – 2017

Eine Veranstaltungsreihe der Deutschen Sullivan-Gesellschaft e.V.  
Unter der Schirmherrschaft von Sir Sebastian Wood  
(Botschafter des Vereinigten Königreichs Großbritannien und Nordirland)

**Programme der Veranstaltungen und Programmbuchtexte**

# BRITANNIA in BAMBERG

Tage der britischen Musik 2015

12. – 15. März 2015 Britische Musik des 20. Jahrhunderts

17. – 19. April 2015 Elgar entdecken!

07. – 10. Mai 2015 Purcell, Sullivan & Co. – Vokalmusik aus Großbritannien

*„Wir sollten einander durch unsere Kunst kennen und lieben und es muss unsere eigene Kunst sein, nicht ein farbloser Kosmopolitismus. Ich glaube, dass die eigene Gemeinschaft, die eigene Sprache, die Gebräuche und die Religion wesentlich sind für unser geistiges Wohlbefinden. Aus diesen Merkmalen, diesen ‚starken Verknüpfungen‘, können wir ein vereintes Europa und eine Weltföderation errichten.“*

*“We should know and love each other through our art – and it must be our own art, not a colourless cosmopolitanism. I believe that one’s community, own’s own language, customs and religion are essential to our spiritual health. Out of these characteristics, the ‚hard knots‘, we can build a united Europe and a world federation.”*

*Ralph Vaughan Williams (1872-1958)*

## Inhaltsverzeichnis

Grußworte und Einführung Seiten 6 | 7 | 8 | 9 | 28

Grußworte

Sir Simon McDonald, Britischer Botschafter, Berlin

Dr. Christian Lange, Bürgermeister

Hilary Elgar, Großenkelin von Edward Elgar

Meinhard Saremba (Künstlerischer Leiter) und Margit Brendl (Kaufmännische Leiterin)

Programm 12. bis 15. März 2015 Britische Musik des 20. Jahrhunderts Seiten 11 | 19 | 25

„Musik ist ein Zustand der Ewigkeit“ Kammermusik von Holst, Howard, Bliss und Gurney Seite 12

„Die Sterne zum Tanzen bringen“ Die Musik von Tippett, Britten und Vaughan Williams Seite 20

„Sing joyfully!“ Chormusik britischer Komponisten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert Seite 26

Programm 17. bis 19. April 2015 Elgar entdecken! Seiten 29 | 31 | 33

„Schwer fassbar und empfindsam...“ Der Komponist Edward Elgar Seite 34

Programm 07. bis 10. Mai 2015 Purcell, Sullivan & Co. Seiten 39 | 41 | 47

„Kampf auf 64 Feldern“ Das Ballett „Checkmate“ mit der Musik von Arthur Bliss Seite 38

„Unterhaltung für Aug' und Ohr“ Henry Purcell und Arthur Sullivan Seite 44

Dichtung und Musik Vertonungen englischer Lyrik Seite 48

Die Künstler und das Team Seiten 52 | 59

Veranstaltungsorte Seite 61

Partner und Förderer Seite 63

Eintrittskarten Seite 65

Impressum Seite 67

## 12. – 15. März 2015 Britische Musik des 20. Jahrhunderts

12.03.2015 | 20 Uhr | VHS | Eintritt frei

### Rule Britannia! – Musik aus England

Grußworte

Nick Pickard, *Stv. Botschafter des  
Vereinigten Königreichs Großbritannien und Nordirland*  
Wolfgang Metzner, *3. Bürgermeister*

Impulsreferat zur

Musik britischer Komponisten

Meinhard Saremba, *künstlerischer Leiter von „BRITANNIA in BAMBERG“*  
im Anschluss: Podiumsgespräch zur britischen Musik

Sir Roger Norrington, *Dirigent* | Norbert Abels, *Chefdramaturg Oper Frankfurt* |  
Florian Csizmadia, *Pianist & Dirigent* | Meinhard Saremba, *künstlerischer  
Leiter von „BRITANNIA in BAMBERG“* und Rupert Marshall-Luck, *Geiger*  
Musikalische Umrahmung durch die Musikschule Bamberg

Musikalische Umrahmung durch die Musikschule Bamberg.

ARTHUR SULLIVAN „Allegro risoluto“ für Klavier“  
FRANK BRIDGE „Sir Roger de Coverley“ für Streichquartett  
ARTHUR SULLIVAN „An Idyll“ für Cello und Klavier

13.03.2015 | 20 Uhr | St. Johanniskapelle | Kat. B

### „Music is a condition of eternity“

Kammermusik von Holst, Howells, Bliss und Gurney  
Rupert Marshall-Luck, *Violine*  
Matthew Rickard, *Klavier*

GUSTAV HOLST Fünf Stücke für Violine und Klavier

I Lied ohne Worte, II Maya: Allegretto, III Greeting: Andante, IV A Spring Song: Allegro  
tranquillo, V Valse-Étude: Allegro

HERBERT HOWELLS Violinsonate Nr. 3

I Poco allegro, semplice / II Allegro moderato, assai ritmico / III Vivace, assai ritmico

ARTHUR BLISS Sonate für Violine und Klavier

IVOR GURNEY Sonate in Es-Dur für Violine und Klavier

I Più allegro / II. Scherzo: Andante con moto / III. Lento / IV. Introduction: [Lento] – Allegro

14.03.2015 | 19.20 Uhr | Joseph-Keilberth-Saal, Konzerthalle

## Konzerteinführung

Meinhard Saremba, *künstlerischer Leiter von „BRITANNIA in BAMBERG“*

14.03.2015 | 20 Uhr | Joseph-Keilberth-Saal, Konzerthalle

eine Veranstaltung der Bamberger Symphoniker

## Die Sterne zum Tanzen bringen

Orchesterwerke von Tippett,

MICHAEL TIPPETT Concerto for Double String Orchestra

BENJAMIN BRITTEN „Four Sea Interludes“ aus der Oper *Peter Grimes*, op. 33a

I Dawn / II Sunday Morning / III Moonlight / IV Storm

RALPH VAUGHAN WILLIAMS Sinfonie Nr. 5

I Preludio / II Scherzo / III Romanza / IV Passacaglia

Bamberger Symphoniker

Sir Roger Norrington, *Dirigent*

15.03.2015 | 17 Uhr | St. Johanniskapelle | Kat. B

## Sing joyfully!

Chormusik britischer Komponisten

vom 16. bis zum 20. Jahrhundert

Vocalis, *Konzertchor aus Frankfurt*

Robin Doveton, *Chorleiter*

WILLIAM BYRD (1540-1623) Sing joyfully

WILLIAM BYRD Prevent us, O Lord

WILLIAM BYRD Praise our Lord, all ye Gentiles

THOMAS WEELKES (1576-1623) When David heard

ORLANDO GIBBONS (1583-1625) The eyes of all wait upon thee

JOHN CALLCOTT (1766-1821) O snatch me swift

ARTHUR SULLIVAN (1842-1900) The long day closes

C. HUBERT H. PARRY (1848-1918) Never, weather-beaten sail

HERBERT HOWELLS (1892-1983) Here is the little door

*Pause*

RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872-1958) [arr.] The dark eyed sailor

RALPH VAUGHAN WILLIAMS [arr.] The spring time of the year

RALPH VAUGHAN WILLIAMS Silence and music

C. HUBERT H. PARRY Tell me, O love

THOMAS MORLEY (1558-1603) Phillis, I fain would die now

THOMAS MORLEY Now is the month of maying

JOHN DOWLAND (1563–1626) [arr. Doveton] Flow, my tears (Lachrimae pavan)

WILLIAM BYRD Though Amaryllis dance in green

ORLANDO GIBBONS The silver swan

THOMAS WEELKES Hark, all ye lovely saints above

# 17. – 19. April 2015 Elgar entdecken!

## Elgar entdecken!

23.03. bis 18.04.2015 | VHS | Eintritt frei

### Elgars Enigmas

Begleitausstellung zum

Elgar-Wochenende in der VHS

17.04.2015 | 19 Uhr | VHS | Eintritt frei

### Klänge aus einer anderen Welt

Vortrag und Film über Elgars

Oratorium „The Dream of Gerontius“

Florian Csizmadia, *Pianist, Dirigent & Musikwissenschaftler*

EDWARD ELGAR: The Dream of Gerontius, op. 38

Philip Langridge, Catherine Wyn-Rogers, Alastair Miles, Andrew Davis,  
BBC Symphony Orchestra and Chorus (Aufnahme aus St. Paul's Cathedral)

## 18. April 2015 – Elgar und Deutschland

18.04.2015 | 14 Uhr | VHS | Eintritt frei

### Edward Elgar: The Man behind the Mask

Filmportrait des Komponisten von John Bridcut

(in englischer Sprache, 89 Minuten)

18.04.2015 | 16 Uhr | VHS | Eintritt frei

### „...adapted from the Volkslieder and Schnadahüpfer!“

EDWARD ELGAR „From the Bavarian Highlands“, op. 27

Chor der Musikschule Bamberg.

Leitung: Astrid Schön-Röder

1. The Dance (Sonnenbichl) – Allegretto giocoso / 2. False Love (Wamberg) – Allegretto ma moderato / 3.

Lullaby (In Hammersbach) – Moderato / 4. Aspiration (Bei Sankt Anton) – Adagio / 5. On the Alm (True Love,  
Hoch Alp) – Allegro piacevole / 6. The Marksmen (Bei Murnau) – Allegro vivace

18.04 2015 | 19.30 Uhr | Festsaal Bistumshaus St. Otto | Kat. A3

## Portraitkonzert Edward Elgar

„So elusive and delicate...“

Elgars Violinsonate, Op. 82

I Allegro: Risoluto / II Romance: Andante / III Allegro non troppo

Maja Hunziker, *Violine*

Florian Csizmadia, *Klavier*

„Love alone will stay“

EDWARD ELGAR: „Sea Pictures“, Op. 37

1. „Sea Slumber Song“ (Roden Noel) / 2. „In Haven“ (Caroline Alice Elgar) / 3. „Sabbath Morning at Sea“ (Elizabeth Barrett Browning) / 4. „Where Corals Lie“ (Richard Garnett) / 5. „The Swimmer“ (Adam Lindsay Gordon)

Deborah Humble *Mezzosopran*

Florian Csizmadia, *Klavier*

„A devil of a fugue!“

Werke für Streichorchester

EDWARD ELGAR: *Chanson de matin*

EDWARD ELGAR: *Serenade* für Streichorchester, Op.20

I Allegro piacevole / II Larghetto / III Allegretto

HENRY PURCELL: *Chacony* in g-Moll, Z.730

ARTHUR SULLIVAN: *Romanze* in g-Moll

(Fassung für Streichorchester von Robin Gordon-Powell)

EDWARD ELGAR: *Elegy* für Streicher, op. 58

EDWARD ELGAR: *Introduction and Allegro*, Op.47

Orchester Ventuno

John Lidfors, Dirigent

Lesung aus Briefen und Tagebüchern

Ila Stuckenberg, *Schauspielerin* und Matthias Tuzar, *Schauspieler*

19.04.2015 | 11 Uhr | Café Graupner, Lange Straße 5 | Eintritt frei

## Treffen des Elgar-Freundeskreises

Gäste sind herzlich willkommen!

19.04.2015 | 17 Uhr | Spiegelsaal der Harmonie | Kat. A

„It's ghostly stuff“

Kammermusik englischer Komponisten

Bamberger Streichquartett | Natalia Solotych, *Klavier*

EDWARD ELGAR: Streichquartett op. 83

I Allegro moderato / II Piacevole (poco andante) / III Finale (Allegro molto)

BENJAMIN BRITTEN: *Simple Symphony* (Fassung für Streichquartett)

I Boisterous Bourrée (Burschikose Bourrée) / II Playful Pizzicato (Putziges Pizzicato) / III Sentimental Sarabande (Sentimentale Sarabande) / IV Frolicsome Finale (Fröhliches Finale)

ARTHUR SULLIVAN: *Duo concertante* für Cello und Klavier

EDWARD ELGAR: Klavierquintett, op. 84

I Moderato – Allegro / II Adagio / III Andante – Allegro

## 07. – 10. Mai 2015 Purcell, Sullivan & Co. – Vokalmusik aus Großbritannien

07.05.2015 | 19.30 Uhr | JuZ Bamberg | Kat. C  
und 08.05.2015 | 16.00 Uhr | JuZ Bamberg | Kat. C

### Checkmate!

Tanzprojekt mit der Musik zu  
„Checkmate“ von Arthur Bliss  
Bamberger Jugendliche, *Tanz*  
Oliver Essigmann, *Choreograph*  
Ange Aoussou, *choreogr. Assistenz*

## 09. Mai 2015 – Dichtung und Musik

09.05.2015 | 13 Uhr | Grüner Saal der Harmonie  
nur für Mitglieder

### Mitgliederversammlung der Deutschen Sullivan-Gesellschaft e.V.

09.05.2015 | 16 Uhr | Spiegelsaal der Harmonie | Kat. C

### Dichtung und Musik

*If music be the food of love*  
Shakespeare-Szenen und –Lieder

Mit Shakespeare-Vertonungen von Gerald Finzi, Henry Purcell, Roger Quilter, Arthur Sullivan und Peter Warlock

Theaterakademie Bamberg & Musikschule Bamberg

**There is sweet music**  
**Englische Chormusik**  
**Cantaloupes, Chor aus Regensburg**  
**Walter Hansch, Chorleiter**

BENJAMIN BRITTEN (1913-1976) Hymn to the virgin  
THOMAS TALLIS (1505-1585) Why fumth in fight, O nata lux  
JOHN FARMER (1570-1601) Fair Phyllis  
ORLANDO GIBBONS (1583-1625) The Silver Swan  
THOMAS WEELKES (1576-1623) Hark all ye lovely  
JOHN BENNETT (1735-1784) All creatures now  
THOMAS MORLEY (1557-1602) The Month of Maying  
EDWARD ELGAR (1857-1934) There is sweet music  
ARTHUR SULLIVAN (1842-1900) Echoes

## 09. Mai 2015 – Portraitkonzert Sullivan & Arthur Purcell

09.05.2015 | 19 Uhr | Spiegelsaal der Harmonie | Kat. B2  
Beginn des Purcell-Teils ca. 20:30 Uhr

### Ritter, Tod und Teufel

Arthur Sullivans Lieder, Kantaten und Opern

Julia Bell, *Sopran*

Matthias Eschli, *Bariton*

Lionel Fawcett, *Bass*

Cantaloupes, *Chor*

Susanne Wendel, *Klavier*

### Henry Purcell – Orpheus Britannicus

Vokal- und Instrumentalmusik von Henry Purcell

Julia Bell, *Sopran*

Lionel Fawcett, *Bass*

Gerhard Weinzierl, *Orgel*

Gerhard Himmel, *Posaune*

Benjamin Sebald und Florian Zeh, *Trompete*

Elisabeth Kuen, *Violine I*; Lona Frießner *Violine II*; Johanna Seggelke, *Viola*; Veronika Firsching, *Cello*  
(Streichquartett des E.T.A. Hoffmann-Gymnasiums)

Chor der Musica Canterey Bamberg

Norbert Köhler, *Dirigent*

### Ritter, Tod und Teufel

Arthur Sullivans Lieder, Kantaten und Opern

*Ruddigore* (1887)

Geisterszene „When the night wind howls“

*The Prodigal Son* (1869)

Rezitativ und Arie des Vaters

*The Golden Legend* (1886)

„The night is calm“

„The Lost Chord“ (1877)

*The Yeomen of the Guard* (1888)

Arie der Elsie „Tis done! I am a bride!“

*Iolanthe* (1882)

Rezitativ und Arie des Lordkanzlers „When you're lying awake“

*The Beauty Stone* (1898)

Rezitativ und Arie des Teufels „Since it dwelled in that Rock“

Rezitativ und Arie der Saida „Mine at last!“, 3. Akt

Szene Saida und der Teufel „So all is lost forever“

*Ivanhoe* (1891)

Rezitativ und Arie des Templers „Woo thou thy snowflake“

Rezitativ und Arie der Rebecca „Lord of our chosen race“

& Szene Rebecca – Templer „Take thou these jewels“

## Henry Purcell – Orpheus Britannicus

Vokal- und Instrumentalmusik von Henry Purcell

„I was glad“, Z. 19 (1685)

„Hosanna to the highest“, Z. 187

Ouverture zu *The Fairy Queen*, Z. 629 (1692)  
(bearbeitet für Blechbläserquartett, Orgel und Pauken))

Funeral Music for Queen Mary, Z. 860 (1695)

March - Man that is born of a woman – Canzona – In the midst of life – Canzona - Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts – March

Ouverture aus der Musik zum Trauerspiel *Abdelazer*, Z. 570 (1695)

„Fairest Isle“ aus *King Arthur*, Z. 628 (1691)

Rondeau – Air (Nr. III) & Air (Nr. VI) aus *Abdelazer* (1695)

„O let me ever weep“ aus *The Fairy Queen*, Z. 629 (1692)

Dido & Aeneas, Z. 626 (1688)

Chor Nr. 11. To the hills and the vales

Chor Nr. 38. With drooping wings

Freche Kanons

(Down with Bacchus – Five Reasons – Once, Twice, Trice)

„Come, ye sons of art“ aus der *Ode for the birthday of Queen Mary*, Z. 323 (1694)

10.05.2015 | 17 Uhr | Festsaal des Bistumshauses St. Otto | Kat. A

## To a Poet

Liederzyklen von Finzi, Butterworth, Quilter und Vaughan Williams

Christopher Foster, *Bariton*

Audrey Hyland, *Klavier*

ARTHUR SOMERVELL Loveliest of trees (A.E. Housman)

GEORGE BUTTERWORTH The Lads in their hundreds (A.E. Housman)

CHARLES WILFRED ORR Along the field(A.E. Housman)

GEORGE BUTTERWORTH When I was one-and-twenty (A.E. Housman)

ARTHUR SOMERVELL Into my heart an air that kills (A.E. Housman)

TOBY YOUNG: Lie Still (Dylan Thomas)

1. Do not go gentle into that good night / 2. A saint about to fall / 3. Lie still, sleep becalmed

GERALD FINZI: To a poet

1. „To a Poet a thousand years hence“ (James Elroy Flecker) / 2. „On parent knees“ (William Jones) / 3. „Intrada“ (Thomas Traherne) / 4. „The Birthnight“ (Walter De la Mare) /

5. „June on Castle Hill“ (F. L. Lucas) / 6. „Ode on the rejection of Saint Cecilia“ (George Barker)

*Pause*

ROGER QUILTER: Three Shakespeare songs

1. „Come away, Death“ / 2. „O Mistress Mine“ / 3. „Blow, blow, thou winter wind“

RALPH VAUGHAN WILLIAMS: The House of Life (Dante Gabriel Rossetti)

1. „Love-Sight“ / 2. „Silent Noon“ / 3. „Love's Minstrels“ / 4. „Heart's Haven“ /

5. „Death in Love“ / 6. „Love's Last Gift“

# BRITANNIA in BAMBERG

## 2. Tage der britischen Musik 2016

19. bis 24. April 2016

Purcell | Sullivan | Vaughan Williams | Bennett | Butterworth

*„England kann viele Komponisten vorweisen, deren Werke sich, verglichen mit anderen Ländern, äußerst vorteilhaft ausnehmen.“*

*“England can exhibit many composers whose works would bear favourable comparison with those of other countries.”*

*William Sterndale Bennett (1816–1875)*

Inhaltsverzeichnis Grußworte Seiten 6 | 7 | 8 | 9

Einführung zu William Sterndale Bennett Seiten 11

Einführung zu George Butterworth Seiten 17

Grußworte

Sir Simon McDonald, Britischer Botschafter, Berlin

Dr. Christian Lange, Bürgermeister

Barry Sterndale Bennett, Ururenkel des Komponisten William Sterndale Bennett

Meinhard Sarembe (Künstlerischer Leiter) und Margit Brendl (Kaufmännische Leiterin)

Programm 19. April 2016 „Behold the Sea!“ – Britische Komponisten und das Meer Seiten 21

Die Musik und der Ozean – Sullivan, Elgar, Vaughan Williams & Co. Seiten 22

Programm 21. April 2016

„Wie man Aale ertränkt“ – Englische Lieder und Märchen Seiten 31

Singvögel und Geschichtenerzähler – Lieder & Märchen als Volksgut und Kunstprodukt Seiten 32

Programm 22. April 2016

To a Poet Vertonungen englischer Lyrik Seiten 39

Mitten im Leben – Musik und Poesie in Großbritannien Seiten 40

Programm vom 23. April 2016

„Musing on the Roaring Ocean“ Kammermusik, Lieder und Arien Seiten 43

Sinnlichkeit und Sinn – Anmerkungen zu den dt.-brit. Kulturbeziehungen in der Musik Seiten 44

Programm vom 24. April 2016

Gründungsversammlung „Freundeskreis Britannia in Bamberg e. V.“ Seiten 53

Die Künstler und das Team Seiten 54 | 57

Veranstaltungsorte Seite 59

Partner und Förderer Seite 61

Impressionen – Britannia in Bamberg 2015 Seite 62

Eintrittskarten Seite 65

Impressum Seite 67

19.04.2016 | 19 Uhr | VHS | Eintritt frei

## Britische Komponisten und das Meer

Vortrag von Meinhard Saremba

21.04.2016 | 20.00 Uhr | Brentano-Theater | Eine Veranstaltung des Brentano-Theaters in  
Zusammenarbeit mit „Britannia in Bamberg“

## „Wie man Aale ertränkt“

### Englische Volks- und Literaturmärchen

Musik-literarischer Abend mit britischen Volksliedern, Liedern von John Dowland u. a.

Martin Neubauer, *Texte*

Katharina Röder, *Sopran*

William Buchanan, *Laute*

22.04.2016 | 20 Uhr | St. Johanniskapelle | Kat. B

## „To a Poet“

Liederzyklen von Butterworth, Young, Finzi und Vaughan Williams

George BUTTERWORTH (1885-1916)

Drei Lieder aus *A Shropshire Lad* (A.E. Housman)

Loveliest of Trees / The lads in their hundreds / When I was one-and-twenty

Toby YOUNG (\* 1990), *Lie Still* (Dylan Thomas)

1. „Do not go gentle into that good night“ · 2. „A saint about to fall“ · 3. „Lie still, sleep becalmed“

Gerald FINZI (1901-1956), *To a poet*

1. „To a Poet a thousand years hence“ (James Elroy Flecker) · 2. „On parent knees“ (William Jones) ·

3. „Intrada“ (Thomas Traherne) · 4. „The Birthnight“ (Walter De la Mare) ·

5. „June on Castle Hill“ (F. L. Lucas) · 6. „Ode on the rejection of Saint Cecilia“ (George Barker)

Ralph VAUGHAN WILLIAMS (1872-1958), *The House of Life* (Dante Gabriel Rossetti)

1. „Love-Sight“ · 2. „Silent Noon“ · 3. „Love's Minstrels“ · 4. „Heart's Haven“ · 5. „Death in Love“ ·

6. „Love's Last Gift“

Christopher Foster, *Bariton*

Timothy End, *Klavier*

23.04.2016 | 20 Uhr | St Stephan, Kapitelsaal | Kat. A

„Musing on the Roaring Ocean“

Kammermusik, Lieder und Arien  
von Bennett, Butterworth, Sullivan und Purcell

Henry PURCELL (1659-1695)

Arie der Dido „When I'm laid in earth“ aus *Dido and Aeneas*, Z. 626

Ground in c, Z. D221 – Solostück für Cembalo

Clement HARRIS (1871-1897)

Aus *Songs of the Sea* (Auberon Herbert)

A grace

Yes, I shall go

Frank BRIDGE (1879-1941)

Sonate für Cello und Klavier in d-Moll, H. 125

George BUTTERWORTH (1885-1916)

Aus *A Shropshire Lad* (A. E. Housman)

Think no more Lad

Look not into my eyes

Is my team ploughing?

Arthur SULLIVAN (1842-1900)

Orpheus with his lute (William Shakespeare)

Ich möchte hinaus es jauchzen (August Corrodi)

Arie der Lady Jane „Sad is a woman's lot“ aus *Patience*

William Sterndale BENNETT (1816-1875)

Musing on the roaring ocean (Robert Burns), op. 23/1

Gentle Zephyr (Pietro Metastasio) op. 23/6

Sonate für Cello und Klavier, op. 32

Sing, Maiden, sing (Barry Cornwall), op. 35/6

Arie „I will love, thee, o Lord“ aus *The Woman of Samaria*, op.44

William BYRD (1543-1623): The Bells, T. 435

Henry PURCELL

Evening Hymn, Z. 193

Karlheinz Busch, Cello

Natalia Solotych, *Cembalo und Klavier*

Rebecca Broberg, Sopran

24.04.2016 | 11 Uhr | Café Graupner, Lange Straße 5 | Eintritt frei

Gründungsversammlung „Freundeskreis Britannia in Bamberg e. V.“

Gäste sind herzlich willkommen!

## Britannia in Bamberg

3. Tage der britischen Musik 2017

4. – 9. April 2017

Sullivan | Elgar

*„Musik soll zum Herzen sprechen und nicht zum Kopf.“*

*„Music should speak to the heart, and not to the head.“*

*Arthur Sullivan (1842-1900)*

## Inhaltsverzeichnis

Grußworte Seiten 6 | 7 | 8 | 9

### Grußworte

Sir Simon McDonald, Britischer Botschafter, Berlin

Dr. Christian Lange, Bürgermeister

W. Scott Hayes, Urgroßneffe und Scott M. Hayes, Ururgroßneffe von Arthur Sullivan

Meinhard Saremba (Künstlerischer Leiter) und Margit Brendl (Kaufmännische Leiterin)

Einführung zu Arthur Sullivan Seiten 11

### Programm 4. April 2017

Die Präraffaeliten, der Anglo-Katholizismus und die Musik Seiten 21

Klangdichter und Tonmaler – Sullivan, Elgar & Co. Seiten 22

### Programm 6. April 2017

„Von Hoffnung, Furcht, von Niederlag' und Sieg“ Seiten 31

Abtrünniger und Heiliger – Newman und Der Traum des Gerontius Seiten 32

### Programm 7./8. April 2017

Klänge aus einer anderen Welt Seiten 37

Humanität und Spiritualität – Elgars The Dream of Gerontius Seiten 38

### Programm vom 8. April 2017

Impressionen der Unsterblichen Seiten 43

„Sucher des Inneren im Äußeren“ – Arthur Sullivan und die Präraffaeliten Seiten 44

### Programm vom 9. April 2017

„The lights and shadows fly“ Seiten 47

„Wir waren alle Präraffaeliten“ – Liederzyklen unter präraffaelitischem Einfluss Seiten 48

### Programm vom 9. April 2017

Mitgliederversammlung „Freundeskreis Britannia in Bamberg e. V.“ Seiten 55

Die Künstler und das Team ·Seiten 56 | 59

Veranstaltungsorte Seite 61

Partner und Förderer Seite 63

Eintrittskarten · Seite 65

Impressum Seite 67

20.03. bis 07.04.2017 | Öffnungszeiten der VHS | VHS | Eintritt frei

## Arthur Sullivan zum 175. Geburtstag

Ausstellung über den englischen Komponisten Arthur Sullivan (1842-1900)

(In Kooperation mit der Volkshochschule Bamberg Stadt)

04.04.2017 | 19 Uhr | VHS | Eintritt frei

## Die Präraffaeliten, der Anglo-Katholizismus und die Musik – Sullivan, Elgar & Co.

Vortrag mit Illustrationen und Musikbeispielen

Meinhard Saremba, *künstlerischer Leiter „BRITANNIA in BAMBERG“*

06.04.2017 | 20:00 Uhr | Erlöserkirche

## „Von Hoffnung, Furcht, von Niederlag' und Sieg“ – Musik-literarischer Abend mit der Dichtung, die Elgar inspirierte: John Henry Newmans „Der Traum des Gerontius“

Textfassung von Martin Neubauer

Malcolm Arnold (1921-2006), *Fantasy for Cello*

John Tavener (1944-2013), *Thrinoboloi*

Elgar/Busch, Improvisationen über Themen aus *The Dream of Gerontius*

Mitwirkende des Brentano-Theaters

Martin Neubauer, Rezitation

Ila Stuckenberg, Rezitation

Karlheinz Busch, Cello

07./08. 04.2017 | 18.30 Uhr | Joseph-Keilberth-Saal, Konzerthalle

## Klänge aus einer anderen Welt

Konzerteinführung

Meinhard Saremba, *künstlerischer Leiter von „BRITANNIA in BAMBERG“*

07./08. 04.2016 | 19.30 Uhr | Joseph-Keilberth-Saal, Konzerthalle

eine Veranstaltung der Bamberger Symphoniker

## Edward Elgar: *The Dream of Gerontius*, op. 38

Alice Coote, *Mezzosopran*

Paul Appleby, *Tenor*

Nathan Berg, *Bass*

Chor der Bamberger Chor der Bamberger Symphoniker

Bamberger Symphoniker

David Zinman, *Dirigent*

08.04.2017 | 20:00 Uhr | Brentano-Theater

Eine Kooperation von Britannia in Bamberg, dem Brentano-Theaters  
und der Musikschule Bamberg

## Impressionen der Unsterblichen

Musik-literarischer Abend mit Part-Songs von Arthur Sullivan  
& Werken von Shakespeare, Tennyson, Rossetti, Keats & Co.

Martin Neubauer, Rezitation

Gesangsensemble der Musikschule Bamberg

(Leistung: Astrid Schön)

09.04.2017 | 11:00 Uhr | Johanniskapelle

„The lights and shadows fly“

Liederzyklen englischer Komponisten

mit Werken von Arthur Sullivan und Samuel Coleridge-Taylor

Rebecca Broberg, Sopran

Natalia Solotych, Klavier

Arthur SULLIVAN (1842-1900)

*Allegro risoluto* (Klavier solo)

*The Window, or the Song of the Wrens*

Text von Alfred Tennyson

- Nr. 1 On the Hill
- Nr. 2 At the Window
- Nr. 3 Gone
- Nr. 4 Winter
- Nr. 5 Spring
- Nr. 6 The Letter
- Nr. 7 No Answer I
- Nr. 8 No Answer II
- Nr. 9 The Answer
- Nr. 10 When?
- Nr. 11 Marriage Morning

Arthur SULLIVAN (1842-1900)

Twilight (Klavier solo)

Samuel COLERIDGE-TAYLOR (1875 - 1912)

*Six Sorrow Songs*, Opus 57

Text von Christina Georgina Rossetti (1830 - 1894),

- 1. Oh what comes over the sea
- 2. When I am dead, my dearest
- 3. Oh roses for the flush of youth
- 4. She sat and sang alway
- 5. Unmindful of the roses
- 6. Too late for love

Arthur SULLIVAN (1842-1900)

*Thoughts* (Klavier solo)

Nr. 1 Allegretto con grazia, Nr. 2 Allegro grazioso

*Shakespeare-Lieder*

O Mistress Mine (*Twelfth Night*)

Willow Song (*Othello*)

Rosalind (*As You Like It*)

Orpheus with his lute (*Henry VIII*)

09.04.2017 | 14 Uhr | Brudermühle

**Mitgliederversammlung**

„Freundeskreis Britannia in Bamberg e. V.“

Programmbuchtexte

Tage der britischen Musik

Bamberg 2015 – 2017

# BRITANNIA in BAMBERG

## Tage der britischen Musik 2015

12. – 15. März 2015 Britische Musik des 20. Jahrhunderts

17. – 19. April 2015 Elgar entdecken!

07. – 10. Mai 2015 Purcell, Sullivan & Co. – Vokalmusik aus Großbritannien

## Einführung

Bereits in seiner berühmten Ansprache vom Oktober 1888 in der Town Hall in Birmingham wies Arthur Sullivan darauf hin, „wie sorgfältig und hingebungsvoll Musik in England“ seit den Tagen von König Alfred ausgeübt wird. Voller Genugtuung konnte er auf Chronisten verweisen, die die „englische Manier“ der Instrumental- und Gesangskunst früherer Epochen rühmten, auf die Komponisten aus der Zeit von Königin Elisabeth I. und auf die Leistungen seiner Zeitgenossen. Nachdem sich das reiche Land im 18. und frühen 19. Jahrhundert lieber namhafte Musiker anderer Nationen einkaufte, anstatt den eigenen Nachwuchs zu fördern, trug Sullivan selbst wesentlich dazu bei, Großbritannien wieder zu einer bedeutenden Musiknation zu machen, so dass er voller Stolz feststellen konnte: „Bei den Fortschritten, die unser Land in den letzten fünfzig Jahren gemacht hat, waren wohl keine größer als die im Bereich der Musik.“

Sullivans Engagement für die gute Ausbildung von Musikern, die er als wesentlich erachtete für ein florierendes Kulturleben, führten seine großen Nachfolger wie Edward Elgar, Ralph Vaughan Williams, Benjamin Britten und Peter Maxwell Davies im 20. und 21. Jahrhundert weiter. „Ich glaube leidenschaftlich an den Professionalismus und denke, dass der Profi sein Metier von Grund auf beherrschen muss, aber das sollte ihn nicht daran hindern, für Amateure zu schreiben“, betonte Britten, „eher im Gegenteil – schließlich sind sie immer eine wichtige Kraft in der Herausbildung unserer Tradition gewesen.“ Britten selbst arbeitete nicht nur bei dem von ihm gegründeten Musikfestival in Aldeburgh vielfach mit Jugendlichen und Hobby-Musikern zusammen, sondern komponierte auch etliche Werke für sie.

Wesentliche Merkmale der britischen Musikkultur sind ein Verständnis für die Wurzeln und keinerlei Berührungängste. Genau das sollen die „Tage der britischen Musik“ in Bamberg auch vermitteln: Ein Bewusstsein für die Tradition der Musik von den vergangenen Jahrhunderten bis in die heutige Zeit sowie sorgfältig vorbereitete, hingebungsvolle Aufführungen der unterschiedlichsten Art für jedermann.

Gemäß Arthur Sullivans Forderung nach einem „Verständnis für Musik, das der Aufführung vorausgehen“ muss, werden die „Tage der britischen Musik“ in Vorträgen, Konzerteinführungen und -moderationen mit den bekannten und neu zu entdeckenden britischen Komponisten vertraut machen. Sullivan pries bei seinen Landsleuten die „melodische Erfindung und den gesunden Menschenverstand; ihre Kompositionen zeigen eine ‚angenehme Verständigkeit‘, eine menschliche Empfindung, eine Übereinstimmung mit den Worten und eine Entschlossenheit, wodurch sie mehr sind als bloß ein technisches, mechanisches Puzzle“. Von der frühen Neuzeit bis zur Moderne hat die Musik aus Großbritannien viel zu bieten!

„Musik ist ein Zustand der Ewigkeit“ Kammermusik von Holst, Howard, Bliss und Gurney Seite 12  
„Die Sterne zum Tanzen bringen“ Die Musik von Tippett, Britten und Vaughan Williams Seite 20  
„Sing joyfully!“ Chormusik britischer Komponisten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert Seite 26

### **„Musik ist ein Zustand der Ewigkeit“**

***Kammermusik von Holst, Howells, Bliss und Gurney***

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm das Musikleben in Großbritannien einen ungeahnten Aufschwung, so dass der namhafteste englische Komponist der damaligen Zeit, Arthur Sullivan, in einem landesweit beachteten Vortrag frohlocken konnte, man werde zwar „noch viel leisten müssen, bevor wir wieder die Musiknation werden, die wir in den fernen Jahrhunderten unserer Geschichte waren“, doch man könne sich „des Eindrucks nicht erwehren“, dass man zumindest „am Eingang zum Gelobten Land“ stehe. Der Weg, um England als Musiknation seine Vorrangstellung wiederzugeben bestehe, so Sullivan, in der Ausbildung: „Wir müssen gelernt haben, Musik zu schätzen, und ein Verständnis für Musik muss der Aufführung vorausgehen. Geben Sie uns intelligente und gebildete Hörer, und wir werden Komponisten und Interpreten hervorbringen, die ihrer würdig sind.“ Er selbst trug unter anderem dazu bei, indem er der 1822 gegründeten Royal Academy of Music 1876 seine National Training School for Music zur Seite stellte, aus der nach einigen Jahren dann das Royal College of Music hervorging. Hinsichtlich der Aufführungsmöglichkeiten der Werke englischer Komponisten war das Musikleben in Großbritannien im Bereich der Oper vor allem auf die Hauptstadt London fokussiert. Für die Orchestermusik spielte die Entwicklung der Klangkörper in den großen Städten wie London, Birmingham, Liverpool und Manchester eine Rolle. Oratorien und Kantaten wurden oft bei den bedeutenden Musikfestspielen des Landes erstmals vorgestellt wie etwa bei denen in Leeds, Birmingham und Norwich oder beim Three Choirs Festival, das bis heute abwechselnd in den Kathedralenstädten Worcester, Gloucester und Hereford stattfindet. Chor- und Kammermusik war indes in allen britischen Regionen lebendig.

Aus den an Wales angrenzenden Grafschaften Gloucestershire und Shropshire kamen um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert besonders viele talentierte Dichter und Musiker wie Vaughan Williams (aus Down Ampney), Gustav Holst (aus Cheltenham), Ivor Gurney (aus Gloucester), Herbert Howells (aus Lydney) oder Wilfred Owen (aus Oswestry). Die hügelige Region der Cotswolds inspirierte nicht bloß Künstler, die in der Nähe geboren wurden. Werktitel wie *A Shropshire Lad* (George Butterworth), *Egdon Heath* (Gustav Holst) oder *A Gloucestershire Rhapsody* (Ivor Gurney) sprechen für sich. Arthur Bliss betonte schon in den 1920er Jahren, dass die Musik aus Großbritannien dennoch kein regionales Phänomen sei, sondern dass „von einer kosmopolitischen Warte aus beurteilt in England deutliche Anzeichen für eine musikalische Aufklärung zu sehen sind“.

Die Künstler standen für die unterschiedlichsten Stilrichtungen und Temperamente. **Gustav Holst (1874-1934)**, den das Orchesterwerk *The Planets* weltweit bekannt gemacht hatte, schreckte zurück vor öffentlicher Anerkennung und Lobeslitaneien der Medien. Allein die Pressemeldungen zu seinem Chorwerk „The Hymn of Jesus“ hatten ihm, wie er bekannte, „klargemacht welche Wahrheit in dem Satz ‚Wehe euch, wenn euch alle Menschen umschmeicheln‘ steckt“. Nach Ansicht seines Freundes Ralph Vaughan Williams verkörperte Holst in besonderem Maße den Typus des „modernen Komponisten“. In einem 1920 veröffentlichten Beitrag über Gustav Holst für die Zeitschrift *Music and Letters* definierte er sein Verständnis des abgeschliffenen Begriffs „modern“: „Zwischen der Musik, die modern und jener, die ‚im modernen Idiom‘ geschrieben ist, liegen Welten. Das ‚moderne Idiom‘ setzt sich zusammen aus einer Handvoll Klischees über die Instrumentierung, die mit einer harmonischen Textur aus den Werken der vor etwa 25 Jahren aktiven Komponisten verwässert werden. Damit hat die Musik von Holst nichts gemein; er serviert uns nicht all die harmonischen Spielereien des letzten Vierteljahrhunderts, er führt nicht mit schöner Regelmäßigkeit in jedem achten Takt eine ‚große None‘ ein, er scheut lange Melodien nicht (oft hat er sogar den Mut, sie für sich allein oder mit nur einer leichten Andeutung einer Harmonisierung stehen zu lassen), er lässt nicht ständig acht Hörner das hohe D blöken; er ist vielfach Bach, Purcell, Byrd und Wilbye verpflichtet, und dennoch (oder gerade deshalb) ist er einer der wenigen Komponisten, die man als wirklich modern bezeichnen kann. Und wenn Holsts Musik modern ist, dann nicht deshalb, weil er sich einige Kunstgriffe angeeignet hat, die heute als Wunder angepriesen werden und morgen genauso schal sind wie ein abgestandenes Ingwerbier, sondern weil er über einen Verstand verfügt, der Erbe aller Jahrhunderte ist und die Sprache gefunden hat, mit der er diesem Verstand Ausdruck verleihen kann.“ Eine Beschreibung, mit der man das Werk etlicher britischer Komponisten des 20. Jahrhunderts charakterisieren kann. Holsts **Fünf Stücke für Violine und Klavier** gehören zu seinem Frühwerk. Die genaue Entstehungszeit ist nicht bekannt, veröffentlicht wurden die Miniaturen unabhängig voneinander zwischen 1902 und 1904. Lediglich von der „Valse-Étude“ ist eine öffentliche Aufführung zu Holsts Lebzeiten belegt. Dieses Stück ist der Geigerin Marie Hall gewidmet, die es 1924 zusammen mit Marguerite Tilleard für die „Gramophone Company“ einspielte. Holst, der auch ein fähiger Musikpädagoge war, schrieb diese Stücke mit ihren einfühlsamen Lyrismen möglicherweise als anregende Herausforderung für hochbegabte Instrumentalisten. „In die Musik brachte Holst etwas ganz Neues im Bereich der Erwachsenenbildung ein“, meinte Michael Tippett, „nämlich seinen nachdrücklichen Einsatz für seine unnachgiebigen Anforderungen an die künstlerische Ausführung.“ Der melodische Reichtum dieser Miniaturen belegt Holsts Grundhaltung, die auch für sein komplexeres Spätwerk Gültigkeit hat. „Wir alle beginnen unsere Ausbildung als Amateure, und im wahrsten Sinne des Wortes müssen wir auch Amateure bleiben“, war er überzeugt, „wie jener japanische Künstler, der als seine Grabinschrift wählte: ‚Hier ruht ein alter Mann, dem das Malen Freude bereitet hat.‘“

Holsts gelassene Einstellung, dass die Musik, wie er sagte, „nicht bloß eine Sache ist, die für ein paar flüchtige Augenblicke oder gar Stunden Erregung verschafft – sie ist ein Zustand der Ewigkeit“, musste **Herbert Howells (1892-1983)** im Laufe der Jahre erst lernen. Er bewunderte wie Holst die englischen Musiker des 16. und 17. Jahrhunderts. In der Folge wurde er vor allem durch seine Sakralmusik bekannt, doch erlebte er in seiner Laufbahn als Komponist unterschiedliche kreative Phasen. Sie wurden zumeist durch

einschneidende äußere Ereignisse beendet und in neue Bahnen gelenkt. Mit seiner Haltung, dass „wir jungen Komponisten die Sinfonik und die Sonatenform von neuen Richtungen her angehen müssen“, fand er nicht überall Anhänger. Die harsche Ablehnung seines kühnen zweiten Klavierkonzerts verleidete ihm die Arbeit an umfangreichen Orchesterwerken. Nachdem 1935 sein Sohn Michael verstorben war, wandte er sich verstärkt der Kirchenmusik zu und schuf mit *Hymnus Paradisi* eines der bedeutendsten englischen Chorwerke des 20. Jahrhunderts. In seiner Kammermusik zeigte Howells eine besondere Vorliebe für Streichinstrumente. Seine Werke für Violine und Klavier gehören zu seinen eindringlichsten Kompositionen. Die **dritte Violinsonate**, sein **op. 38**, entstand 1923, nachdem Howells als Mitglied einer Musikjury nach Kanada gereist war und dort die Rocky Mountains bewundert hatte. Unabhängig davon, ob seine Musik tatsächlich von der schroffen Felsenlandschaft der „Canadian Rockies“ inspiriert wurde, wie manche meinen, oder eher von englischen Gebirgsgegenden, wie andere behaupten, so erscheint die e-Moll-Sonate stringenter und kühner als andere seiner kammermusikalischen Stücke jener Zeit. Allein im Kopfsatz gibt es acht verschiedene Themen. Auf den traditionellen langsamen Satz wartet man vergebens. Das Werk steckt voller Energie bis es gegen Ende in ruhigere Fahrwasser gerät und Erinnerungen an den Beginn des Einleitungssatzes wieder aufscheinen.

Howells Freund **Ivor Gurney (1890-1937)** schrieb seinem Kumpan aus den Schützengräben in Frankreich: „Geh weiter Deinen Weg, schaffe Musik und Freude, gib nie auf, die englische Musik zu dem zu machen, was sie sein sollte und verachte gelassen, was die Kritiker sagen.“ Während Howells aus gesundheitlichen Gründen der Einsatz im Ersten Weltkrieg erspart blieb, war für Gurney anschließend nichts mehr wie zuvor. Er gehörte zwar zu jenen englischen Künstlern, die den „Great War“ überlebten – im Gegensatz zu dem Komponisten George Butterworth und dem Dichter Wilfred Owen –, doch er wurde in Frankreich verwundet und kehrte traumatisiert von der Front zurück. Im Laufe der Jahre erlitt er mehrfach Nervenzusammenbrüche bis sich sein Zustand schließlich derart verschlechterte, dass er die letzten 15 Jahre seines Lebens in einer Anstalt verbrachte. Abgesehen von den Kriegserfahrungen wirkten sich möglicherweise auch eine Schizophrenie oder die Auswirkungen von Syphilis auf seine Psyche aus. Neben seinen Kompositionen hinterließ Gurney auch zahlreiche Gedichte, darunter den im November 1917 veröffentlichten Band *Severn and Somme*. Über 300 Liedvertonungen bildeten den Kern seines Gesamtwerks. Die instrumentale Kammermusik von Gurney ist noch weitgehend unentdeckt. Seine **Sonate in Es-Dur für Violine und Klavier** entstand 1918/19 und zeigt einen höchst individuellen Ausdruck in einem von persönlichen Erfahrungen geprägten Werk. Auch wenn die Umstände von Gurneys Leben dazu scheinbar wenig Anlass boten, so würdigten ihn die Seinen in einer Inschrift auf dem Grabstein zurecht als einen „Liebhaber und Schöpfer von Schönheit“.

Dass **Arthur Bliss (1891-1975)** ein verhältnismäßig schmales kammermusikalisches Œuvre zuwege brachte, lässt sich nicht zuletzt darauf zurückführen, dass er Zeit seines Lebens ein außergewöhnlich selbstkritischer Künstler blieb. Seinem hohen Anspruch, dem angestrebten emotionalen Ausdruck durch eine angemessene musikalische Umsetzung gerecht zu werden, vermochte er in einem Sektor, in dem die instrumentale Aussage auf das Wesentliche konzentriert bleiben muss, erst als gereifter Charakter zu genügen. Er erwartete von Kompositionen eine „Erhöhung des Lebens“: „Hinter dieser Musik muss

man eine große Persönlichkeit spüren“, meinte Bliss, „die für mich etwas über Erfahrungen zu sagen hat, die ich vorher nicht hatte.“ Unter seinen umfangreichen Orchester- und Bühnenwerken ragen besonders seine Beiträge zur Sinfonik, Film- und Ballettmusik heraus wie etwa die *Colour Symphony*, *Things to Come* oder *Checkmate*. Charakteristisch für den stets zügig arbeitenden Komponisten wurde ein Wechselspiel von durch Themen angeregte Musik – wie etwa die Sinfonie *Morning Heroes* zum Gedenken an seinen im Ersten Weltkrieg auf den Schlachtfeldern an der Somme ums Leben gekommenen Bruder Kennard – und abstrakten Werken wie seinen Streichquartetten. Die einsätzliche **Sonate für Violine und Klavier** bietet eine Fülle musikalischer Ideen, die kunstvoll miteinander verflochten sind. Das Wesen seiner Musik umriss Arthur Bliss in einem Interview, wobei er auch grundlegende Charakteristika der Musik britischer Komponisten ansprach: „Ich glaube, dass die Grundlage aller Musik die Emotion ist, und dass ohne die Fähigkeit für tiefe, subtile Empfindungen ein Komponist die Ressourcen seines Mediums nur zur Hälfte ausschöpft. Ich glaube, dass diese Emotion erzeugt werden sollte durch das plötzliche Bewusstwerden von wirklicher Schönheit, die man selbst erlebt oder sich lebhaft vorstellt. Ich glaube, dass die Emotion, die sich aus der vorgestellten Schönheit ergibt, festgehalten und fixiert werden sollte in einer Form, die ihr, und nur ihr allein, vollkommen angemessen ist.“

## Die Sterne zum Tanzen bringen

### *Die Musik von Michael Tippett, Benjamin Britten und Ralph Vaughan Williams*

In seiner Autobiographie *Those Twentieth Century Blues* berichtet Michael Tippett, dass sich ihm bei der Lektüre einer Briefsammlung Giuseppe Verdis „eine seiner Bemerkungen für immer eingepägt hat: ‚Alle Komponisten wollen nur in ihrem Elfenbeinturm leben, aber sie müssen hinausgehen auf den Marktplatz.‘“ Auch britische Künstler haben stets einen Bezug zur Praxis im Sinn, dem Tippett wie auch die meisten seiner Kollegen gefolgt sind. Sie gestalteten Werke, die sowohl die Geruhsamkeit pastoraler Abgeschiedenheit suggerierten als auch emotionale Höhepunkte und Abgründe des Daseins. Benjamin Britten stellte sich der Öffentlichkeit, indem er mit der English Opera Group ein Ensemble für Kammeropern sowie mit dem Aldeburgh Festival sogar eigene Musikfestspiele gründete. Und Ralph Vaughan Williams war davon überzeugt, dass „eine Komposition nach ihrer Erstellung nur halb fertig ist, und solange nicht der eigentliche Klang hergestellt wird, diese Komposition nicht existiert“. In seiner pointierten Ausdrucksweise resümierte Vaughan Williams: „Hätte sich Odysseus etwa an den Mast binden lassen müssen, wenn ihm die Sirenen – anstatt zu singen – mit Noten bedrucktes Papier unter die Nase gehalten hätten?“ Diese Bekenntnisse zur einer sinnlichen und zugleich an der Lebenswirklichkeit orientierten künstlerischen Arbeit prägen die Musik der bedeutenden britischen Komponisten des 20. Jahrhunderts.

**Michael Tippett (1905-1998)** war im Gegensatz zu dem acht Jahre jüngeren Benjamin Britten eher ein Spätentwickler. Erst mit Anfang Dreißig schrieb er seine ersten für ihn gültigen Werke. Mit einer Klaviersonate und einem Streichquartett tastete er sich Ende der 1930er Jahre an die Orchestermusik heran. In seinem **Konzert für zwei Streichorchester** (Concerto for Double String Orchestra) vereinte Tippett schließlich Gestaltungsprinzipien der Barockzeit mit Klangelementen der Gegenwart. „Ich betrachtete die beiden Orchester nicht als Vehikel für eine konzertante Satzweise, wie man sie womöglich in den Concertino-Gruppen von Händels Concerti grossi findet“, meinte Tippett, „vielmehr waren sie als antiphonale Gruppen gedacht.“ Dieser antiphonale, also „gegeneinander tönende“ Effekt, verweist auf „sakrale Concerti“ wie Gabriellis „Symphoniae Sacrae“ oder frühbarocke liturgische Gesänge, in denen beim Kehrsvers eine Gemeinschaft einer Vorsängergruppe antwortet. Zugleich hielt sich Tippett formal bewusst an deutsche Vorbilder, wenn neben dem einleitenden dramatischen Sonatenallegro und dem Sonaten-Rondo-Ausklang mit Koda der langsame Satz dem Lied-Fuge-Lied-Schema aus dem Andante in Beethovens f-Moll-Streichquartett op. 95 nachgebildet ist. Auf dieser Grundlage wollte Tippett durch Einbeziehen außereuropäischer Elemente etwas völlig Eigenständiges gestalten. Zur Zeit der Entstehung hörte er Platten von Bessie Smith und las Bücher über Jazz. In dieser neuen Musikform sah er eine Möglichkeit dem, was er als Gefühlsduselei der Romantik empfand, etwas entgegenzusetzen. Und so mutet nicht nur der rhythmischen Vitalität des 1. und 3. Satzes etwas Jazziges an. Im 2. Satz verwendet der Komponist mit „blue notes“ gezielt Klänge, die der Musik in Dur-Tonarten auch einen herausfordernden, melancholischen bzw. moll-artigen Anstrich verleihen. Das Konzert für zwei Streichorchester wurde im April 1940 in London von einem Orchester mit arbeitslosen Musikern aus aufgelösten Kinoorchestern uraufgeführt, die der Tonfilm um ihre Haupteinnahmequelle gebracht hatte. Mit der vitalen Musik dieses zur Zeit des Spanischen Bürgerkriegs und kurz vor dem Zweitem Weltkrieg entstandenen Werks wollte

Tippett bewusst Hoffnung verbreiten. Es ist seinem Freund Jeffrey Mark gewidmet, der, traumatisiert durch die Erfahrungen im Ersten Weltkrieg, an manischer Depression litt. Dem engagierten Pazifisten Tippett wurde beim Anblick der Kriegsgräber in Flandern überdeutlich, dass er „zusammen mit anderen daran arbeiten musste, ein Meinungsklima“ zu schaffen, in dem „eine Wiederholung solcher Gewalttaten nie mehr hingenommen“ würde. Und so finden sich in dem Konzert Anweisungen wie „dolce“, „cantabile“ oder „scherzando“, die die Interaktion lebhaft gestalten und dafür sorgen, dass das Wechselspiel der Beteiligten Vergnügen bereitet und Zuversicht vermittelt.

Während Tippett mehrere Werke zu allen Gattungen beitrug, sah sich Benjamin Britten (1913-1976) in erster Linie als Opernkomponist. *Peter Grimes* gehörte im Juni 1945 zu seinen ersten großen Erfolgen. Daraus gingen als sein Opus 33a die **Vier Meeres-Intermezzi** (Four Sea Interludes) hervor, die nur eine Woche nach der Londoner Premiere des Bühnenwerks erstmals in Cheltenham vorgestellt wurden. Die Oper basiert auf der 1810 erschienenen Versdichtung „The Borough“ von George Crabbe aus Brittens heimatlichem Suffolk. Erzählt wird die Geschichte des Fischers Peter Grimes, dem vorgeworfen wird, am Tode seines jungen Gehilfen Schuld gewesen zu sein. Nach Auffassung von Brittens Lebensgefährten Peter Pears, der als erster die Hauptrolle verkörperte, kommt der Polarität zwischen Grimes und der Dorfgemeinschaft eine zentrale Rolle zu. Erst gut fünfzehn Jahre nach der Erstaufführung räumte der Komponist Britten ein, dass die Grundkonstellation von Individuum gegen (Volks-)Masse „ironische Zwischentöne zu unserer eigenen Situation hatte“. Als homosexuelles Paar stand man nicht nur in Konflikt mit den herrschenden gesellschaftlichen Normen, offiziell musste man die Beziehung sogar geheim halten. „Wir konnten nicht sagen, dass wir körperlich litten, aber natürlich spürten wir eine ungeheure Anspannung“, bekannte Britten. „Ich glaube, dass es teilweise diese Empfindung war, die uns dazu brachte, aus Grimes einen gepeinigten Idealisten zu machen und nicht den Schurken, der er bei Crabbe war.“ Nach dem Vorbild von Dmitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth von Mzensk“ und Alban Bergs „Wozzeck“ finden sich in Brittens Opus 33 sechs Orchesterzwischenstücke. Sie sind keineswegs nur koloristische Verbindungselemente zwischen den Szenen, sondern ein wesentlicher Bestandteil der Handlung. Vier davon fasste Britten anschließend zu den „Sea Interludes“ zusammen. In den Abschnitten „Dawn“ (Dämmerung), „Sunday Morning“ (Sonntagmorgen), „Moonlight“ (Mondschein) und „Storm“ (Sturm) weisen die illustrativen Elemente der Musik über sich selbst hinaus – die Klangmalerei wird zum Symbol. „Das Meer und die Unwetter stellen die Stürme des Lebens dar, Grimes' innere Unruhe“, erläuterte der kanadische Tenor Jon Vickers, einer der führenden Vertreter der Titelrolle. „Für mich war dieses Stück über die Angstgefühle und die Zurückweisung eines Menschen ein Kunstwerk von geradezu gewaltigen Ausmaßen. Dies ist eine Geschichte von den Ängsten der Menschheit.“

**Ralph Vaughan Williams' (1872-1958)** zwei Jahre vor Brittens Durchbruch uraufgeführte **Sinfonie Nr. 5** ist nicht minder kontrastreich und steht auch in Bezug zu einer Oper. Sie bildet den denkbar schärfsten Kontrast zu der sieben Jahre vorher herausgebrachten 4. Sinfonie. Diese ist noch reich an aggressiven Dissonanzen und enthält für etliche Beobachter schon Verweise auf den drohenden Krieg. Die „Fünfte“ hingegen wirkt auf den ersten Blick eher entspannt, abgeklärt und legt ein Wiederanknüpfen an die „Pastoral Symphony“ von 1922 nahe. Doch bereits dieses Werk war doppelbödig und pendelte –

vier Jahre nach dem „Great War“ – zwischen der Sehnsucht nach friedvollem Landleben und der Darstellung von Klangschleiern, die das bedrückende Bild von Rauchschwaden des Geschützfeuers auf mit Leichen übersäten verlassenen Schlachtfeldern vermitteln. „Es ist wirklich Musik aus Kriegszeiten“, bekannte auch der Komponist, „es geht nicht um herumhüpfende Lämmlein.“ Dementsprechend bietet auch die 5. Sinfonie zuweilen eine fragile Idylle. Das Werk hat die bisher kleinste Orchesterbesetzung von Vaughan Williams' Sinfonien. Es entstand zwischen 1938 und 1943 in einer Zeit als Fragen nach Moral und Verantwortung immer drängender wurden, da die britische Beschwichtigungspolitik gegenüber Hitler gescheitert war und der Zweite Weltkrieg sich schon über Jahre hinzog. Doch diesmal bedurfte es für Vaughan Williams nicht der explosionsartigen Brutalität der „Vierten“, um eindringliche ambivalente Klangbilder heraufzubeschwören. Die ersehnte Ruhe, die die zumeist zwischen tonalen und modalen Klangbereichen changierende 5. Sinfonie auf den ersten Eindruck vermittelt, kann leicht aus dem Gleichgewicht gebracht werden. Dies geschieht sogar im „Romanza“ überschriebenen 3. Satz, in dem das zarte Gewebe von Streichern und Holzbläserstimmen im Mittelteil durch Fortissimo-Attacken einer geballten Bläser-Phalanx bedroht wird.

Etliche der musikalischen Themen übernahm Vaughan Williams aus seinem Opernprojekt *The Pilgrim's Progress*. Der Komponist bezeichnete seine erst acht Jahre nach der Sinfonie uraufgeführte John Bunyan-Vertonung als „Moralstück“. Die Sinfonie ist bereits vom Ethos dieser Oper geprägt, zumal in ihr Themen, die für das Bühnenwerk vorgesehen waren, formal weiterentwickelt wurden. Selbst wenn man die Sinfonie als abstrakte Musik betrachtet, entdeckt man Konflikte und innere Unruhe. Ähnlich wie beim Widmungsträger Sibelius bilden mitunter eher mosaikartige Klangpartikel anstatt lang ausgesponnene Themen die Bausteine der sinfonischen Satzweise, die reich an Binnenspannung ist. Zudem wirkt die Tonalität gelegentlich instabil, wenn beispielsweise der Beginn zwischen C- und D-Dur pendelt. Daraus entwickelt sich eine Art Suche nach einer festen tonalen Grundlage – ein „Pilgrim's Progress“ der musikalischen Art! Der polarisierende Anfang bildet einen Auftakt für eine Klangreise voller Poesie, Ambiguität und Harmonie, bis im Epilog wieder Motive der Einleitung aufgegriffen werden, gemäß einer Maxime aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra*: „Man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.“ Die Erfahrung von zwei Weltkriegen blieb folgenreich für Vaughan Williams' Schaffen. „Ein langes und abwechslungsreiches Leben hat mich gelehrt, dass die Welt politisch einer neuen Vision der Eintracht bedarf“, resümierte er, „und es obliegt häufig dem Künstler, den Weg zu weisen.“

## Sing joyfully!

### **Chormusik britischer Komponisten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert**

Die bedeutendsten Phasen der frühen englischen Musik liegen in der Zeit der Renaissance und im 15. Jahrhundert, als der französische Dichter Martin le Franc den besonderen Stil der englischen Polyphonie als „Contenance Angloise“ pries. In der Folge bereicherten Komponisten wie Thomas Tallis, William Byrd, Thomas Weelkes, Orlando Gibbons, Thomas Morley John Dowland und Henry Purcell die weltliche und die sakrale Musik. Mit Beginn des 18. Jahrhunderts begann man in Großbritannien, Künstler aus anderen Ländern zu hofieren und die eigenen Künstler zu vernachlässigen. In seiner programmatischen Rede „Über Musik“, die Arthur Sullivan am 19. Oktober 1888 in Birmingham hielt, sprach er sein Bedauern darüber aus, dass man „seit fast 200 Jahren die hohe Stellung verloren“ habe und sich „so berühmten Ausländern anvertraut hat wie Händel, Haydn, Spohr, Mendelssohn (bis jetzt der Lieblingskomponist der Engländer) und der italienischen Oper, die ausschließlich die Aufmerksamkeit der vornehmen Klassen auf sich gezogen hat und sich wie ein großer Moloch über alle Bemühungen um die eigene Musik rücksichtslos hinwegsetzte und sie beiseite drückte“. „Nach meiner Auffassung“, so Sullivan, „liegt die Ursache dafür größtenteils an dem Enthusiasmus, mit dem man Handel betrieb, und an dem außergewöhnlichen Maß, mit dem religiöse und politische Kämpfe und später noch angewandte Wissenschaft unsere Energien beansprucht haben. Wir gaben uns damit zufrieden, Musik zu kaufen, während wir Kirchen, Dampfmaschinen, Eisenbahnen, Baumwollspinnereien, Verfassungen, Ligen gegen die Getreidezölle und Parteiausschüsse machten.“

In der seinerzeit auch publizierten Ansprache vermittelte Sullivan seinen Landsleuten einen Überblick über die Bedeutung der Musik seines Landes. Von den keltischen Barden sowie den Gesängen und Manuskripten des Mittelalters schlug er den Bogen bis in die Neuzeit: „Palestrina schrieb zweifellos bedeutendere Werke als alle seine Zeitgenossen, unsere eigenen Komponisten Tallis und Byrd eingeschlossen. Aber es ist kaum übertrieben, wenn man feststellt, dass die englischen Vorläufer von Tallis und Byrd – Edwards, Redford, Shepperd, Tye, White, Johnson und Marbecke, die zwischen 1500 und 1550 wirkten, den Vorgängern von Palestrina auf dem Kontinent weit voraus waren. Sie besaßen nämlich eine genauso gute Technik, überragten sie aber weit in ihrer melodischen Erfindung und ihrem, wie ich es nennen würde, gesunden Menschenverstand ihrer Musik. Ihre Kompositionen zeigen eine ‚angenehme Verständigkeit‘, eine menschliche Empfindung, eine Übereinstimmung mit den Worten und eine Entschlossenheit, wodurch sie mehr sind als bloß ein technisches, mechanisches Puzzle, was nur wenigen Komponisten auf dem Kontinent, wenn überhaupt, vor 1550 gelungen ist. Ich brauche nur den bekannten Titel des entzückenden, beliebten Madrigals „In going to my lonely bed“ (von Edwards, 1523-1566) zu nennen, um viele der hier Anwesenden davon zu überzeugen, dass das, was ich sage, stimmt. So sah unsere Situation in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus, und die nächsten fünfzig Jahre, die sich daran anschlossen, sind die Glanzzeit der englischen Musik, in der berühmte Namen wie Morley, Weekes, Wilbye, Ford, Dowland und Orlando Gibbons wie Sterne funkeln. Diese Namen mögen einigen von Ihnen unbekannt sein, aber diese Männer gab es wirklich und ihre Werke leben; sie leben nicht nur durch ihr technisches Können, ihre reine Stimmführung und die reiche Harmonik, sondern durch den Strom schöner Melodik, der durch all ihre

Werke fließt – eine Melodik, die selbst uns modernen, erschöpften Kreaturen noch wahre Ohrwürmer bietet und zu der es einfach nichts Vergleichbares gibt. Diejenigen von Ihnen, die Werke wie ‚Silver Swan‘ von Gibbons und ‚Since first I saw your face‘ von Ford gehört haben, werden mir, da bin ich sicher, beipflichten.“

Inspiziert von dem reichhaltigen musikalischen Schatz vergangener Epochen, haben britische Komponisten wie der Pepusch-Schüler John Bennett, der Haydn-Eleve John Wall Callcott, Arthur Sullivan, Hubert Parry – der fast ein Vierteljahrhundert lang das Royal College of Music in London leitete –, Edward Elgar, Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst und Benjamin Britten bis in unsere Zeit das Repertoire von Chören in aller Welt bereichert.

## „Schwer fassbar und empfindsam...“

### **Der Komponist Edward Elgar**

Zu den ersten bedeutenden Komponisten, die ihre Werke für die Plattenindustrie einspielten und für Rundfunkübertragungen dirigierten, gehörte **Edward Elgar (1857-1934)**. Damit engagierte er sich in den 1920er- und 1930er Jahren für die neuen Medien seiner Epoche zu einer Zeit, als er kaum noch mit aktuellen Werken in Erscheinung trat. Es gibt sogar Mitschnitte, wie er im November 1929 am Klavier improvisiert, einem Instrument, dem er eher distanziert gegenüberstand, obwohl er es als Musiker regelmäßig nutzte. Über Klaviermusik wisse er wenig bis nichts, bekannte er gegenüber einer Freundin, und in Vorträgen betonte er, dass man eine Orchesterkomposition nicht über das Klavier angehen könne. „Alles ist ‚arrangiert‘ oder arrangierbar für das Klavier“, ärgerte er sich. „Dadurch entstand der Eindruck, Musik werde immer erst am Klavier komponiert und dann anschließend für das Orchester ‚arrangiert‘.“ Bei der Arbeit hatte Elgar hingegen stets die Klangeigenschaften des Orchesters oder bestimmter Instrumente im Sinn. Bereits 1899 pries ihn die Tageszeitung *The Guardian* als den „bedeutendsten Meister orchestraler Wirkungen, den unser Land je hervorgebracht hat, ausgenommen vielleicht Sir Arthur Sullivan“.

Die beiden Komponisten kannten sich seit den 1890er Jahren persönlich, als Elgar gerade anfing, sich einen Namen zu machen. Sullivan, dem Elgar viele Anregungen verdankt, unterstützte ihn dabei. Beide fühlten sich, wie Elgar es in einem Brief an den 15 Jahre älteren Kollegen formulierte, „nicht den Schulen verbunden“ und erarbeiteten sich ihre Stellung als die führenden britischen Komponisten ihrer Ära abseits der akademischen Institutionen, an denen Musiker wie Hubert Parry und Charles Villiers Stanford wirkten. Diesen standen sie weitgehend distanziert gegenüber, ebenso wie später Benjamin Britten.

Hatten die gebürtigen Londoner Purcell und Sullivan ihre Karriere in der Hauptstadt gemacht, so wuchs Elgar weitab der Kulturmetropole in Worcester in den West Midlands auf. Dort besaß sein Vater ein Musikgeschäft, in dem Edward von Jugend an die Werke der alten und neuesten Musik studieren konnte. „Als ich mich entschieden hatte, Musiker zu werden und feststellte, dass die Lebensumstände mich daran hindern würden, blieb mir nur übrig, mich selbst zu unterweisen“, schilderte er seinen Werdegang. „Ich sah und lernte einen Großteil über Musik durch die Flut an Musikstücken, die durch die Firma meines Vaters ging. Ich las alles, spielte alles und hörte alles, was ich bekommen konnte. Ich bin ein Autodidakt auf dem Gebiet der Harmonie, des Kontrapunkts, der Form, und kurz gesagt, bei allem, was das ‚Geheimnis‘ der Musik ausmacht.“ Dies führte dazu, dass Edward Elgar mit seinen Orchester- und Chorwerken, den Sinfonien, den Solokonzerten für Violine bzw. Cello sowie seiner Kammermusik ausgesprochen individuelle Beiträge zu den verschiedenen Genres leistete. Lediglich für die Oper engagierte er sich, abseits der Metropole London, nicht.

Dem aus einfachen Verhältnissen stammenden Elgar gelang der gesellschaftliche Aufstieg, nachdem er im Mai 1889 Caroline Alice Roberts, die Tochter eines Generalmajors, geheiratet hatte. Alice Elgar war nicht nur eine talentierte Autorin und Übersetzerin, die unter anderem Werke von E.T.A. Hoffmann ins Englische übertrug, sie

unterstützte ihren Mann auch bei der Arbeit. Dieser wiederum vertonte etliche ihrer Gedichte. In den 1890er Jahren reisten beide vielfach nach Deutschland. Das Ergebnis war sein **Opus 27 „From the Bavarian Highlands“** – Chorlieder, die nach Aufhalten in Oberbayern, zumeist bei Garmisch, entstanden waren. „Adapted from the Volkslieder and Schnadahüpfler“, verkündete der Klavierauszug, und in der Tat hatte Alice Elgar die Texte in Anlehnung an entsprechende Vorlagen gestaltet, wobei die Untertitel an bevorzugte Urlaubsziele in der Region erinnerten. Dort entwickelten die Elgars Sympathien für die Musik der Einheimischen und erlebten auch originale „Schnadahüpfler!“ in einem Lokal. Vom ersten, dritten und sechsten der ursprünglichen Chorlieder gestaltete Elgar später noch die Orchestersuite *Three Bavarian Dances*.

Seinen Durchbruch hatte Elgar erst Anfang Vierzig im Juni 1899 mit der Uraufführung der ***Enigma Variations*** in der Londoner St. James's Hall unter der Leitung von Hans Richter. Mit orchestralen Mitteln illustriert Elgar darin einige Freunde von sich und seiner Frau. Auch wenn die mit Abkürzungen versehenen Überschriften der einzelnen Teile sich nicht für alle erschlossen, genossen die Zuhörer das Wechselspiel von intimen Momenten und überschäumender Lebensfreude. Die Premiere des Liederzyklus' ***Sea Pictures*** im Oktober desselben Jahres in Norwich konsolidierte Elgars Stellung im englischen Kulturleben. Der Ursprung des Werks liegt in einem kleinen Lied, das er 1897 auf Worte seiner Gattin anlässlich eines Urlaubs auf Capri geschrieben hatte. Im folgenden Jahr brachte er es als „Lute Song“ heraus. Bereits damals wurde Elgar nahegelegt, daraus einen Zyklus zu machen. Doch erst als er den Auftrag erhielt, für das Musikfestival in Norwich ein Opus für die Staraltistin Clara Butt beizusteuern, griff er die Idee wieder auf. Noch während er intensiv mit der Fertigstellung der *Enigma-Variationen* beschäftigt war, wählte er Texte unterschiedlicher Autoren aus, die er unter einem verbindenden Thema zusammenfassen konnte. Aus dem „Lute Song“ wurde mit leichten Umstellungen das zweite Lied „In Haven (Capri)“. In dessen auf- und absteigenden Arpeggi liegt der Keim des musikalischen Materials, aus dem die Musik des Zyklus' entwickelt wurde.

Mit dem Oratorium ***The Dream of Gerontius*** hatte Elgar indes einen schweren Stand. Elgar war – 300 Jahre nach William Byrd – wieder der erste namhafte englische Komponist, der als Katholik erzogen worden war. Aufgrund der Textvorlage von Kardinal Henry Newman ließ die Akzeptanz von *The Dream of Gerontius* in der anglikanischen Welt auf sich warten. Bei Aufführungen im katholischen Rheinland wurde die Vertonung des Sterbens und der Himmelsreise eines alten Mannes als „Klänge aus einer anderen Welt“ gelobt, doch die Verantwortlichen des namhaften „Three Choirs Festival“ in Elgars Heimatstadt Worcester bestanden noch 1902 darauf, für eine Darbietung in der anglikanischen Kathedrale Worte wie „Maria“ durch „Jesus“ zu ersetzen und von „souls“ zu singen anstatt „souls in Purgatory“ (Seelen im Fegefeuer). Die Vorstellung vom Fegefeuer, also eines Läuterungsortes nach dem Tode, ist den protestantischen Kirchen fremd. Dennoch findet sich heute in der Kathedrale zu Worcester das Elgar-Fenster, das 1935 – ein Jahr nach dem Tod des Komponisten – zu dessen Gedenken eingeweiht wurde. Es zeigt mehrere Szenen aus *The Dream of Gerontius*.

Auch bei kleiner dimensionierten Werken erwies sich Elgar stets als ein Könnner. Als ausgebildeter Geiger gelangen ihm besonders aparte **Werke für Streichorchester**, die verschiedene Phasen seiner Laufbahn beleuchten. Neben einigen Miniaturen ragen dabei besonders die ***Serenade, op. 20***, von 1892 heraus, die im Kern auf drei frühere Stücke für Streicher zurückgeht. Die Überschriften der ursprünglichen Fassungen – Spring Song (Frühlingslied), Elegy und Finale – schimmern im Klangcharakter der endgültigen Version

noch immer durch. Sein **Opus 47, *Introduktion und Allegro***, entwarf Elgar 1905 für Streichquartett und -orchester, um das Repertoire der aufstrebenden englischen Instrumentalisten um ein virtuoses und klangprächtiges Stück zu bereichern. Eine besonders schwierige Passage im Allegro-Teil bezeichnete er selbst als „eine teuflische Fuge“. Die ***Elegy für Streicher, op. 58***, entstand 1909 in Erinnerung an seinen deutschen Freund August Jaeger, der Jahre lang als Lektor des Verlags Novello seine Werke betreut hatte. Für ihn hatte Elgar bereits zehn Jahre zuvor die „Nimrod-Variation“ in seine *Enigma Variations* eingefügt.

Als der Erste Weltkrieg die bis dahin guten Verbindungen zwischen Großbritannien und Deutschland zerschlug, wandte sich Elgar verstärkt der Kammermusik zu. Schockiert über die politischen Entwicklungen zog er sich für eine Weile mit Alice nach Sussex zurück. Den Tagebüchern seiner Frau zufolge fing er mit seiner **Violinsonate, op. 82**, die „Magie des Waldes“ ein, die „so schwer fassbar und empfindsam“ ist. Auch das **Streichquartett, op. 83**, und das **Klavierquintett, op. 84**, stehen unter dem Eindruck der politischen Ereignisse. Den ersten Satz seines Opus 84 charakterisierte Elgar als „seltsame Musik“ – „Ich mag sie, aber es ist geisterhaftes Zeug.“

Der Tod seiner Frau im April 1920 bedeutete für Elgar einen schweren Schlag. Er widmete sich in den folgenden Jahren lieber als Dirigent der Vermittlung von Musik, anstatt noch viele neue Stücke zu entwerfen. Eine dritte Sinfonie blieb unvollendet, als er im Februar 1934 starb. Die europäische Musik verdankt ihm eine Fülle gehaltvoller Kompositionen. „Elgars Gespür für Orchesterfarben war unerreicht, und nur sein Freund Strauss konnte mit seinem kunstvollen Einsatz der Instrumente konkurrieren“, meinte der Dirigent Adrian Boult. „Ständig lauschte er nach neuen Klängen, und als ich einmal, während im Orchester vor einem Konzert die Instrumente gestimmt wurden, mit ihm in der Galerie der Queen’s Hall saß, spürte ich plötzlich seinen Ellbogen in meinen Rippen: ‚Hör‘ Dir mal die Trompete an, Adrian. Verblüffend, nicht wahr? Und wenn ich so etwas für ihn schreiben würde, hieße es, das sei unspielbar!“ Auch Vertreter der jüngeren Generationen zollten ihm – wenn auch mitunter verspätet – Respekt. Als Benjamin Britten 1971 Elgars *The Dream of Gerontius* mit Peter Pears in der Hauptrolle für die Schallplatte einspielte, machte er sich das Werk in seiner Wertschätzung so zu eigen, dass er bei den Proben immer von den „beiden Akten“ sprach, gerade so, als ob es sich um eine Oper handelte. Mit seinen Orchesterwerken, Oratorien und Kantaten hatte Elgar bewiesen, dass man auch ohne Opern zu schreiben, ein formidabler Musikdramatiker sein kann.

## **Kampf auf 64 Feldern**

### ***Das Ballett „Checkmate“ von Arthur Bliss***

Für seine Filmmusiken und Bühnenwerke wählte **Arthur Bliss (1891-1975)** stets höchst ungewöhnliche Themen: Sie reichen von der Science-Fiction-Geschichte *Things to Come* (Was kommen wird), für die der Regisseur William Cameron Menzies einen Roman von H. G. Wells adaptierte, bis zu einem Schach-Ballett. Als der leidenschaftliche Schachspieler Bliss 1937 von Ninette de Valois den Auftrag erhielt, ein Stück für das Sadler's Wells Ballet zu schreiben, schlug er das Thema „Schach“ als Grundlage vor: „Der Ursprung des Schachspiels dürfte mit der nicht überlieferten Historie verloren gegangen sein; doch unabhängig davon, ob es nun aus Persien, Indien oder China stammte, alle scheinen darin übereinzustimmen, dass es wilde und barbarische Hintergründe gibt“, schrieb Bliss. „Persönlich bevorzuge ich den Mythos, dass es von einem Minister des persischen Hofes erfunden wurde, der das Königreich vor dem sadistischen Kriegstreiben seines Herrschers bewahren wollte. Soll doch der Schah mit Figuren aus Elfenbein, Jade oder geschnitztem Holz morden und gewinnen, anstatt mit Menschen aus Fleisch und Blut.“

Die Musik beschreibt folgende Szenen:

1. Prolog – Die Spieler (Prologue – The Players)
2. Tanz der roten Bauern (Dance of the Red Pawns)
3. Tanz der vier Springer (Dance of the Four Knights)
4. Auftritt der schwarzen Dame (Entry of the Black Queen)
5. Mazurka der roten Springer (The Red Knight's Mazurka)
6. Zeremonie der roten Läufer (Ceremony of the Red Bishops)
7. Auftritt der roten Türme (Entry of the Red Castles)
8. Auftritt des roten Königs und der seiner Dame (Entry of the Red King and Queen)
9. Der Angriff (The Attack)
10. Das Duell (The Duel)
11. Die schwarze Dame tanzt (The Black Queen Dances)
12. Finale – Schachmatt (Finale – Checkmate)

## „Unterhaltung für Aug' und Ohr“ *Henry Purcell und Arthur Sullivan*

Die moderne englische Musikgeschichte beginnt mit Arthur Sullivans 1861/62 entstandener Musik zu Shakespeares Drama *The Tempest*, womit der Komponist zugleich eine Brücke schlug zu Henry Purcells *Tempest*-Musik aus dessen Sterbejahr 1695. Beide Künstler gaben der englischen Oper wesentliche Impulse, stets eingedenk der Haltung, die bereits 1692 im *Gentleman's Journal* zum Ausdruck gebracht worden war, dass nämlich „andere Nationen den Namen ‚Oper‘ nur für solche Stücke verwenden, in denen jedes Wort gesungen wird; doch die Erfahrung hat uns gelehrt, dass unserem englischen Genie das ewige Singen nicht gefällt – ein englischer Gentleman wünscht, wenn sein Ohr befriedigt ist, seinen Geist beschäftigt, folglich Musik und Tanz fleißig vermischt mit gesprochener Komödie oder Tragödie“. Sowohl Sullivan als auch Purcell schrieben vorwiegend Opern mit gesprochenen Dialogen – darüber hinaus erlangten sie aber auch Bedeutung durch ihre Sakral- und Instrumentalwerke, Lieder, Chöre und die Musik für Theaterstücke.

**Henry Purcell (1659-1695)** war bei seiner Arbeit schon in jungen Jahren viel stärker in das Kulturleben bei Hofe eingebunden. Er hatte das Glück, gegen Ende der puritanischen Ära aufzuwachsen, während der das Musikleben drastisch eingeschränkt worden war. In der Restaurationszeit wurden Musiker wieder gebraucht und die Künste kamen in den Genuss der königlichen Schirmherrschaft. Purcell erlebte die Regierungszeit von König Charles II. (1660-85) und dem katholischen König James III. (1685-88), der in der „Glorreichen (weil unblutig verlaufenden) Revolution“ vom alten protestantischen Adel abgesetzt und durch seine älteste Tochter Mary und deren Gemahl Wilhelm von Oranien ersetzt wurde. Mary II. zählte zu den beliebtesten Herrscherinnen des Landes und Purcell beschenkte sie mit mehreren Geburtstagsoden. Als sie unerwartet früh mit nur 32 Jahren an den Pocken verstarb, komponierte er eine umfangreiche, bewegende Trauermusik. Durch den Einfluss ihres Mannes, Wilhelm III. von Oranien, konnten sich Künstler zunehmend weniger der Gunst des Königshauses erfreuen. In seinen letzten Lebensjahren wirkte Purcell vor allem freiberuflich für das Theater. Hierfür entstanden neben Bühnenmusiken auch mehrere seit dem 19. Jahrhundert als „Semi Operas“ bezeichneten Werke: „Halb-Opern“ wie *The Fairy Queen* oder *King Arthur*, die eine Verbindung darstellen von Schauspiel und Musiktheater, bei denen lediglich allegorische Figuren singen, nicht die Protagonisten des Schauspielteils. „Semi Operas“ boten – wie es Purcells Textdichter John Dryden ausdrückte – „Unterhaltung für Aug' und Ohr“: Ein opulentes Spektakel mit einem Riesenaufwand an Personal, Material und Dekoration, mit dem das Publikum gut vier bis fünf Stunden divertierte wurde. Purcell blieb vor allem durch die Qualität seiner Musik in Erinnerung. Kurz nach seinem Tod wurde er in einer 1698 von Henry Playford herausgegebenen Sammlung seiner Lieder als „Orpheus Britannicus“ gewürdigt. Im Vorwort hieß es: „Er wurde besonders für seine Vokalmusik bewundert, weil er eine ausgeprägte Begabung besaß, die Kraft der englischen Worte auszudrücken, womit er die Gefühle all seiner Zuhörer bewegte.“ Doch in den folgenden Jahrzehnten geriet Purcell allmählich in Vergessenheit und erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts begann man in England, seine Leistungen anzuerkennen und seine Werke herauszugeben. Arthur Bliss stellte ihn in einem Essay in den 1920er Jahren Mozart zur

Seite, denn „beide waren reich mit der Gabe der Melodik gesegnet“ und „stellten ihrem Werk weder eine Theorie zur Seite, noch liebäugelten sie mit einer Philosophie“.

Bei Purcell finden sich, wie auch bei Sullivan, mitunter die gleichen Gestaltungselemente für „ernste“ sakrale Werke wie für das Unterhaltungstheater. Auch integrierten beide die unterschiedlichsten Einflüsse in ihren Personalstil. Fast eineinhalb Jahrhunderte nach Purcell erhielt England mit **Arthur Sullivan (1842-1900)** wieder einen Komponisten von Rang, der mit seiner Bühnenmusik zu Shakespeare-Stücken, seinen Orchesterwerken, Oratorien und Kantaten, seinen Liedern und Chorwerken sowie seinen Opern der englischen Musik wieder zu internationalem Ansehen verhalf. Die „Oper der Zukunft“ war für Sullivan, wie er in einem Interview äußerte, „ein Kompromiss“ zwischen der französischen, der italienischen und der deutschen Schule, bei dem die „Vorzüge der drei“ zusammengeführt werden, um Handlungen zu gestalten, die „Charaktere aus Fleisch und Blut ermöglichen, mit menschlichen Gefühlen und menschlichen Leidenschaften“.

Aufgrund der Dominanz von Literatur und Sprechtheater in Großbritannien, sah man es nicht als ungewöhnlich an, dass es in den meisten von Sullivans Opern noch gesprochene Dialoge gab. Vorbild hierfür waren die deutschen Opern von Weber, Lortzing und Marschner, die er während seines Studiums am Leipziger Konservatorium kennengelernt hatte. Die Freundschaft mit Gioachino Rossini inspirierte Sullivan überhaupt erst, Opern zu schreiben und so ist es nicht weiter verwunderlich, dass er wie der Italiener mit gleicher Hingabe komische, lyrische, romantische und dramatische Bühnenwerke komponierte. Wie Purcell leistete er wesentliche Beiträge zu allen Genres. „Ich bin der Meinung, dass die Musik als Kunstgattung in England sehr bald zum Teufel gehen wird, wenn nicht ein paar begeisterte, geschickte, fähige und junge ausgebildete Musiker die Sache in die Hand nehmen“, hatte er als junger Mann in einem Brief geschrieben und sich in der Folge tatkräftig für die Entwicklung des heimischen Musiklebens engagiert: Er schrieb ein Cellokonzert und eine gehaltvolle Sinfonie (zu einem Zeitpunkt als Dvořák und Brahms als Sinfoniker noch kein Begriff waren), Chor-, Orchester- und Kammermusik, Oratorien und Kantaten, über hundert Lieder (darunter mit „The Window“ den ersten englischen Liederzyklus) und betätigte sich auch musikwissenschaftlich mit Beiträgen zur Erstausgabe von Groves berühmtem Musiklexikon und der Entdeckung etlicher Manuskripte von Schuberts Musik zu *Rosamunde* in Wien. Mit seinen Bühnenwerken – zu denen man durchaus auch jene an Berlioz' Opus *La Damnation de Faust* angelehnten Werke zählen kann wie das „opernhafte“ Oratorium *The Prodigal Son* und die teilweise auch szenisch erprobten dramatischen Kantaten *The Martyr of Antioch* und *The Golden Legend* – prägte Sullivan die unterschiedlichen Archetypen des englischen Musiktheaters in einer Epoche, in der sich die deutsche Oper längst neben der italienischen und französischen etabliert hatte und die tschechische Oper dank Smetana bereits eine solide Grundlage erhalten hatte. Mit Sullivan wurde die englische Oper in einem eigenen Theater etabliert, doch erst durch Britten wurde sie nach dem Zweiten Weltkrieg auch akzeptiert. Britten schätzte seine Vorgänger durchaus, legte eine Bearbeitung von Purcells *The Fairy Queen* vor und schuf mit der Oper *Gloriana*, die zur Krönung von Elizabeth II. entstand, ein Pendant zu Sullivans Oper *Ivanhoe*, die Königin Victoria gewidmet ist. In einem Vortrag formulierte Sullivan prägnant einen Grundsatz, an dem sich britische Musiker vor und nach ihm weitgehend orientierten: „Musik soll zum Herzen sprechen und nicht zum Kopf.“

## Dichtung und Musik

### Vertonungen englischer Lyrik

„Die Techniken der Lied-Vertonung ähneln denen der Oper“, schrieb Michael Tippett 1989 in einem Essay. „Die Situationen, aus denen sich gute Lieder ergeben, sind häufig jene, die sich in den menschlichen Dramen der Oper herauskristallisieren.“ Tippett erkannte diese Verbindungen auch in den Werken seiner Kollegen. William Shakespeare (1564-1616), dessen Komödien und Dramen zahllose Werke für das Musiktheater inspirierten, beflügelte die Phantasie von Musikern besonders. Aber auch Autoren, die vornehmlich als Lyriker in Erscheinung traten, brachten in ihre Werke einen dramatischen Instinkt ein. Die Poesie genoss in Großbritannien schon immer hohes Ansehen. Der Zugang, den die Komponisten wählten, war indes jeweils sehr individuell. Elgar meinte, es sei „besser zweitklassige Dichtung zu vertonen, weil die unsterblichsten Verse bereits selbst Musik sind“. Sullivan und Britten scheuten nicht davor zurück, sich die Verse der bedeutendsten Poeten zu eigen zu machen. Bis in unsere Zeit betrachten es englische Komponisten als spannende Herausforderung, sich mit Gedichten auseinanderzusetzen. Manche von ihnen entwickelten sich dabei zu ausgesprochenen Spezialisten, wie etwa **Roger Quilter (1877-1953)**, der mit gut 120 Vertonungen zu den profiliertesten Liedkomponisten zählt. Zu seinen besonderen Lieblingen gehörte Shakespeare, dessen Texte aus Theaterstücken und Sonetten ihn immer wieder zu Liedern inspirierten.

Anfang des 20. Jahrhunderts erfreute sich die Lyrik von Alfred Edward Housman (1859-1936) wachsender Beliebtheit. Sein 1896 erschienener Band *A Shropshire Lad* enthielt 63 Gedichte, die sich in einer präzisen Sprache und ausdrucksstarken Symbolik mit dem Leben im ländlichen England auseinandersetzen. Zu seinen Bewunderern zählten der aus dem Lake District stammende Komponist **Arthur Somervell (1863-1937)**, **Charles Wilfred Orr (1893-1976)** aus Cheltenham und der im Ersten Weltkrieg umgekommene **George Butterworth (1885-1916)**, der in Yorkshire aufgewachsen war. Sie entwickelten ein besonderes Gespür für Housmans Verse, die die pastorale Phase der englischen Musik um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert inspirierten.

Vorwiegend mit Chormusik hatte sich **Gerald Finzi (1901-1956)** einen Namen gemacht. Seine Kantate *Dies natalis* zählt zu den herausragenden Stücken der Gattung, aber auch sein letztes großes Werk, das Cellokonzert, erregte viel Aufmerksamkeit. Als Liedkomponist widmete sich Finzi vor allem Thomas Hardy (1840-1928) – allein sechs seiner neun Zyklen entstanden nach Texten von ihm. Doch getreu Elgars Vorstellung, dass man auch Poeten der zweiten Garde nicht verachten soll, wählte Finzi mitunter weniger bekannte Vorlagen. Bei *To a Poet* handelt es sich um eine Liedsammlung, die nach seinem Tod aus einigen seiner unveröffentlichten Arbeiten zusammengestellt wurde. Die Stücke umfassen verschiedene Phasen seiner Laufbahn ab den 1920er Jahren. Eine Kopie des titelgebenden Liedes, „To a Poet“, vergrub Finzi in einer Zeitkapsel, als er sein Haus in Ashmansworth bauen ließ. In dem Gedicht von James Elroy Flecker geht es um die Vorstellung, dass die „Seele“ eines Künstlers durch seine Werke die Jahrhunderte überdauert.

Indem **Ralph Vaughan Williams' (1872-1958)** für seinen Liederzyklus *The House of Life* sechs Sonette von Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) wählte, zeigte er, dass er – wie Sullivan – eine Neigung zur Kunst der Präraffaeliten hegte. Vaughan Williams' Umgang mit den symbolreichen Versen Rossettis ist wesentlich vielschichtiger und facettenreicher

als die eher robusten Stevenson-Vertonungen aus den *Songs of Travel*, die 1904 im gleichen Konzert uraufgeführt wurden. Noch im 21. Jahrhundert lassen sich Musiker von Lyrik in englischer Sprache inspirieren, wie **Toby Young (geb. 1990)**. Er gehört zu den vielversprechendsten englischen Komponisten. Young erhielt zwar eine klassische Ausbildung, hegt aber – wie Tippett – auch Sympathien für Musikrichtungen wie den Jazz. „Ich möchte in der Lage sein, eine Vielzahl von Klängen vorzustellen, ohne dabei ein ‚Crossover-Komponist‘ zu werden“, äußerte Young. „Es gibt ein Vorurteil, dass ‚schwere‘ moderne Musik das Publikum außer Acht lässt. Ich glaube, dass dies nicht sein muss, solange sich der Komponist der Wirkung auf sein Publikum bewusst ist.“ Mit seinen Vertonungen von Texten des walisischen Dichters Dylan Thomas (1914-1953) beweist Young, dass er bereits als junger Komponist seine eigene Stimme gefunden hat, mit der er einem der bedeutendsten Lyriker der Weltliteratur wieder neues Leben einhaucht. Gerald Finzi hat für diese Wechselwirkung von Vergangenheit und Gegenwart die treffenden Worte gefunden als er einmal schrieb: „Mir gefällt die Vorstellung, dass es in jeder Generation einige empfängliche Wesen gibt, für die Kunstwerke noch zugänglich sein sollten. Einem guten Freund über die Jahrhunderte hinweg die Hand zu schütteln ist angenehm, und die Zuneigung, die ein Individuum nach seinem Abtreten erhält, ist vielleicht das Einzige, das seinem Werk ein Nachleben garantiert.“

# BRITANNIA in BAMBERG

## 2. Tage der britischen Musik

19. bis 24. April 2016

Purcell | Sullivan | Vaughan Williams | Bennett | Butterworth

## Einführung

**William Sterndale Bennett (1816–1875)**

**zum 200. Geburtstag am 13. April**

Nachdem Robert Schumann William Sterndale Bennetts „Three Diversions“ für Klavier zu vier Händen, wie er verlauten ließ, „auf das Innigste ergötzt“ hatten, lobte er im November 1839 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*: „In der Tat wüsste ich außer Mendelssohn keinen der lebenden Komponisten, der mit so wenigem Aufwand so viel zu sagen wüsste. Italien treibt nur Schmetterlingstaub herüber, und am wundersamen Berlioz schrecken die knotigen Auswüchse. Aber jener Engländer ist unter allen Fremden der deutschen Teilnahme am würdigsten, ein geborener Künstler, wie selbst Deutschland wenige aufzuweisen.“

Einem Musiker, dem so ein Lob von Schumann zuteil geworden war, standen die Türen in ganz Europa offen. Doch William Sterndale Bennett verkörperte einen Künstlertypus, der mit viel Bedacht seinen Weg ging und sorgfältiges, zurückgezogenes Arbeiten Glanz und Glorie vorzog. Selbst als ihm im Juli 1853 angeboten wurde, die Leitung des Gewandhausorchesters in Leipzig zu übernehmen, lehnte er dankend ab. Eine Tätigkeit als reisender Pultstar oder als Klaviervirtuose hätte nicht zu seinem Temperament gepasst. Für beides besaß er die künstlerischen Fähigkeiten, doch er war ebenso ein hochtalentierter Musikpädagoge. Auch als Komponist feierte Bennett Erfolge, allerdings sind aus 43 Jahren gerade einmal 42 vollendete Werke mit Opuszahlen überliefert sowie weitere 85 Stücke ohne Opusnummerierung. Auch hier ging er behutsam vor.

Bezeichnend ist die Episode als Bennett einmal einen Studenten, der mit Bleistift und Radiergummi an Harmonieübungen herumwerkelt, ermahnte: „Nein, Sie müssen mit Tinte schreiben und sich angewöhnen, sich zu entscheiden bevor Sie etwas zu Papier bringen.“

In neuerer Zeit wird sein Name in der Musikhistoriographie zumeist unter „S“ eingeordnet, dabei gehört er eigentlich zum Buchstaben „B“. Auf dem Taufschein sind William sowie Sterndale als Vornamen eingetragen und Bennett als Nachname. „Sterndale“ wurde er nach einem Musikerkollegen seines Vaters benannt. Dieser Zusatz fand als zweiter Vorname Verwendung und nicht als Teil des Nachnamens. Nach seinem Tod fügte jedoch sein Sohn und erster Biograph, James Robert mit Vornamen, „Sterndale“ urkundlich beglaubigt dem Nachnamen hinzu und alle Nachfahren haben diesen verdoppelten Nachnamen – mal mit, mal ohne Bindestrich – übernommen. Als Bennett von Königin Victoria zum Ritter geschlagen wurde, sprach man ihn unter der üblichen Nutzung des

Vornamens als „Sir Sterndale“ an. Diese Ernennung kam 1871 zwar spät, aber hochverdient. Gerade die Kombination seiner verschiedenen Tätigkeiten machte Bennett zum bedeutendsten englischen Musiker in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Prägende Impulse erhielt er durch deutsche Künstler und diese wiederum von ihm. Seine Klavierstücke und Lieder wurden auch in Leipzig verlegt und erfreuten sich großer Beliebtheit; ja, er inspirierte mit seinen Klavierkonzerten möglicherweise auch Mendelssohn und Schumann. Bennett wiederum engagierte sich in England für die von Mendelssohn initiierte Bach-Renaissance, indem er 1849 zu den Gründungsmitgliedern der English Bach Society gehörte und im April 1854 die erste englische Aufführung der „Matthäus-Passion“ leitete. Für seinen Freund Felix Mendelssohn Bartholdy war er „einer der vielversprechendsten jungen Musiker“ in ganz Europa. Obgleich Bennetts Hauptinstrument die Violine war – eine wertvolle Ausbildung, die ihn ebenso wie seine Kenntnisse des Bratschenspiels zu einem höchst kompetenten Dirigenten machte –, erzielte er die größten Erfolge als Pianist und Komponist von Klaviermusik. Von seinem ersten Klavierkonzert zeigte sich Mendelssohn so begeistert, dass er Bennett spontan nach Leipzig einlud. Der Engländer entpuppte sich als ein Wunderknabe, der schon als Siebzehnjähriger an der Royal Academy of Music seine 1. Sinfonie schrieb und im Alter von zwanzig Jahren bereits vier Klavierkonzerte und vier vollendete Sinfonien vorweisen konnte.

Nach drei ausgedehnten Aufenthalten in Deutschland (Oktober 1836 bis Juni 1837, Oktober 1838 bis März 1839, Januar bis März 1843; denen viele weitere Besuche folgten) stand er in seiner Heimat jedoch vor dem Dilemma, sich als Komponist und damit einhergehend auch als reisender Tastenzauberer zu verdingen oder sein Leben zusammen mit seiner Freundin Mary Anne Wood auf eine solide Grundlage zu stellen und für ein gesichertes Auskommen sein Talent als Musikpädagoge und Orchesterleiter zu nutzen. Bennett, der bereits im Alter von drei Jahren seine Eltern verloren hatte und bei seinem Großvater in Cambridge aufgewachsen war, entschied sich für das private Glück und eine abgesicherte musikalische Laufbahn. Als Frühwaise suchte er nach Beständigkeit im Leben und musste sich dennoch mit Eifersüchteleien und Intrigen herumschlagen, die – wie etwa bei seinem Konflikt mit dem Dirigenten Michael Costa – ab 1848 zu zeitweiligen Zerwürfnissen mit der Philharmonischen Gesellschaft in London führten, der er seit 1842 eng verbunden war. Dennoch sollte Bennett deren Orchester nach Beilegung der Diskrepanzen ab 1856 zehn Jahre lang leiten. Er trennte scharf zwischen seinem öffentlichen Wirken und seiner privaten Person. Als er sich 1868 nach seinem Empfinden „persönlichen Beleidigungen“ durch die Zeitschrift „Athenaeum“ ausgesetzt sah, verlangte er eine Gegendarstellung: „Als öffentliche Persönlichkeit bin ich Gemeineigentum, aber als Privatmensch gehöre ich mir selbst, und hier darf niemand straffrei hineinfuschen.“

Als Künstler strebte Bennett nach Werken, die sich aus einer Fortentwicklung der Tradition ergaben, scheinbar abrupte Paradigmenwechsel verunsicherten ihn. Wagner und Verdi blieben ihm fremd, wie er überhaupt der Oper nach Rossini kaum Verständnis entgegenbrachte. Mit Schumann kam er persönlich sehr gut aus, für dessen Musik hegte er indes wenig Begeisterung. Arthur Sullivan berichtete, dass sein früherer Klavierlehrer „gegen die neue Schule, wie er sie nannte, äußerste Vorbehalte hegte – von Schumann wollte er keine Note hören und Wagner war für ihn nicht kritikwürdig. Cipriani Potter ließ sich überzeugen und wurde ein blinder Bewunderer von Schumann, aber bei Sterndale Bennett blieben all meine Bemühungen erfolglos“.

Als Professor für Musik an der Universität von Cambridge (1856-1866) und Leiter der Royal Academy of Music (1866 bis zu seinem Tode 1875) legte Bennett die akademischen und künstlerischen Grundlagen für die nachfolgenden Generationen. Als Komponist blieb er durch äußere Umstände ein Unvollendeter. Bei seinen Arbeiten ließ er sich von der Literatur, der Historie und der Natur anregen – Titel wie „The Lake“ (Der See), „A Stroll through the Meadows“ (Ein Spaziergang durch die Wiesen), „Parisina“ (eine Konzertouvertüre nach Byrons Gedicht), „Paradise and the Peri“ (eine von Thomas Moores „Lalla-Rookh“-Geschichten inspirierte „Fantasy Overture“) und „The Maid of Orleans“ für eine vierteilige Klaviersonate sprechen für sich. Da Bennett auch ein namhafter Pianist war, der unter anderem Mendelssohn und Schumann Stücke widmete (die diese freundschaftliche Geste auch erwiderten) – erachtet man die Klavierwerke für gewöhnlich als seine bedeutsamsten Leistungen. Über sein 4. Klavierkonzert notierte Bennett in einem Brief, er habe „nie etwas geschrieben, das besser aufgenommen worden“ sei. In der Tat gehören seine Klavierkonzerte (entstanden 1832-38), die Sonate in f-Moll, op.13, die Fantasie in A, op.16 (beide von 1837), die Suite de Pièces, op. 24 (1841) sowie die programmatische zweite Sonate, „Die Jungfrau von Orleans“ op. 46 (1869-71), zum Bemerkenswertesten, was außerhalb Deutschlands an Klaviermusik im 19. Jahrhundert geschrieben wurde. All diese Werke stellen höchste Anforderungen an die technische Flexibilität und die emotionale Ausdrucksfähigkeit. Doch William Sterndale Bennett verstand es auch, Orchesterfarben zum Tenor zu bringen. Ein Ohrschmaus sind vor allem seine Konzertouvertüren sowie seine letzte sinfonische Arbeit, die 1864 uraufgeführte und drei Jahre später um die „Romanza“ ergänzte Sinfonie in g-Moll, op. 43. Dieses ambitionierte Stück wurde die erste Sinfonie eines britischen Komponisten, die sich zu einem Repertoirewerk mauserte, das von Leipzig bis New York gespielt wurde – zu einer Zeit wohl gemerkt, als sich Brahms, Bruckner und Dvořák als Sinfoniker noch in ihren Anfängen befanden. Der Erfolg von Bennetts komplexestem Orchesterwerk wurde dadurch begünstigt, dass der Leipziger Verleger Kistner 1872 Partitur und Orchestermaterial veröffentlichte, was wegen der hohen Kosten damals eher selten war und der 1866 erstmals vorgestellten, nicht minder grandiosen Sinfonie des jungen Sullivan erst 1915 zuteil wurde. Bennetts Konzertouvertüre „The Naiades“, op. 15 (1836), die von einer Schiffsfahrt auf dem Rhein angeregt wurde – Najaden sind in der griechischen Mythologie Nymphen, die über Gewässer aller Art wachen –, wurde ebenso in Deutschland herausgegeben wie auch die in Leipzig vollendete und uraufgeführte Konzertouvertüre „The Wood Nymph“, op. 20 (1838). Insbesondere in seinen Konzertouvertüren beweist Bennett *en miniature* seinen melodischen Einfallsreichtum und sein sicheres Gespür für eine abwechslungsreiche Palette an Klangfarben. Bennetts umfangreiche Tätigkeit als Dirigent, Redner und Musikpädagoge ließ ihm später nur noch wenig Muße für eigene Kompositionen. Denkbare rentable Einkommensquellen wie das Theater blieben ihm versagt, da er einer Kunstform wie der Oper ausgesprochen kritisch gegenüberstand. Für Oratorien und Kantaten hegte er eher Verständnis. Dennoch erklärte er sich auch hier erst verhältnismäßig spät bereit, im Auftrag der Musikfestspiele in Leeds bzw. Birmingham umfangreiche dramatische Werke für Solisten, Chor und Orchester zu komponieren. Die als „Pastorale“ charakterisierte Kantate „The May Queen“ (1858) wurde nicht nur vom Herrscherpaar Victoria und Albert gepriesen, die sogar eine Aufführung in Windsor Castle initiierten. Die 1867 entstandene geistliche Kantate „The Woman of Samaria“ fand nicht minder Beachtung und inspirierte etliche britische Musiker.

Ein ausgeprägtes Spätwerk findet sich bei Bennett indes nicht. Er schrieb den Großteil seines Œuvres in den 1830er Jahren als er zwischen 16 und 24 Jahre alt war. In jener Zeit war er mit Musikgrößen der Gegenwart befreundet, speiste in Leipzig regelmäßig gemeinsam mit Mendelssohn und Schumann und wurde vor allem als Pianist gefeiert. Je älter er wurde, desto weniger ließen ihm seine Lehrverpflichtungen Muße zum Komponieren, sodass er sich vornehmlich nur noch der Kammermusik widmete und handverlesen größere Auftragsarbeiten übernahm. Problematisch war dabei nicht, wie ihm mitunter vorgeworfen wurde, dass er dem Stil aus der Zeit von Spohr und Mendelssohn treu blieb, sondern dass er einfach zu wenig neue Stücke zu Papier brachte, um ab den späten 1840er Jahren neuen Tendenzen in der Musikwelt, die er missbilligte, ein umfangreiches Œuvre entgegenzusetzen. Seine Bedeutung liegt nicht allein in seinen musikalischen Werken, sondern auch darin, dass er den Weg mitbereitete für die hohe Qualität der kommenden britischen Instrumentalisten, Musikwissenschaftler und Komponisten. Nicht zuletzt stand William Sterndale Bennett auch für jene Tugenden, die später Sullivan, Elgar, Vaughan Williams, Tippett, Britten und andere weiterpfl egten: Sie alle wirkten als Künstler nicht abseits der Gesellschaft, denn sie wollten niveauvolle Musik in ihrem Zentrum verankern, um die Menschen in die Lage zu versetzen, wie Bennett es formulierte, „Größe in der Kunst zu erkennen“.

## **George Butterworth (1885–1916)** **zum 100. Todestag am 5. August**

Der Tod kam im Morgengrauen. Bei dem Dorf Pozières im Département Somme in der Region Picardie starb Lieutenant George Butterworth am 5. August des dritten Kriegsjahrs um 4:45 Uhr durch einen Kopfschuss. „Der Schützengraben war sehr niedrig und beschädigt, deshalb ermahnte er mich ständig, mich gebückt zu halten“, erinnerte sich ein Kamerad. „Er, der so um meine Sicherheit bedacht war, erlitt genau jenes Schicksal, vor dem er mich kurz zuvor noch gewarnt hatte.“ Butterworth kam nur drei Wochen nach seinem einunddreißigsten Geburtstag ums Leben. Gewichtige Dokumente, gar geistreiche Stellungnahmen zu seinem künstlerischen Schaffen, sind kaum überliefert. Lediglich Erinnerungen seiner Verwandten, Freunde und Bekannten geben Auskunft über seine Persönlichkeit. Und seine Kompositionen. In nur wenigen aktiven Jahren hinterließ er, abgesehen von einigen früheren Jugendwerken aus der Schulzeit, drei vollendete Orchesterwerke („Two English Idylls“, „A Shropshire Lad“, „The Banks of Green Willow“), wenige Einzellieder und elf Housmann-Vertonungen in den Liederzyklen „Six Songs from ‚A Shropshire Lad‘“ und „Bredon Hill‘ and Other Songs“, sowie Kammermusik und Chorstücke, die man an einer Hand abzählen kann. Die Qualität und Reife dieser Arbeiten ist indes so hoch, dass sich sein Freund Vaughan Williams schon bald nach Butterworths Tod für deren Veröffentlichung einsetzte. „Ich glaube, ich kenne keinen Komponisten, dessen Musik seinen Charakter so genau zum Ausdruck bringt“, bekannte Vaughan Williams in einem Brief. „Er war entschlossen, genau das, was er meinte, zu sein und zu sagen und niemand anders.“

Kurz bevor Butterworth 1914 Soldat wurde und nach Frankreich aufbrach, ordnete er seine Papiere und vernichtete einige Arbeiten, vornehmlich Klavierstücke und Lieder, mit denen er nicht restlos zufrieden war. Was er der Nachwelt überlieferte, besticht durch instrumentale Feinheiten, Eleganz und ein hochsensibles Gespür dafür, Textnuancen musikalisch auszuleuchten. Wäre Elgar bereits mit 31 Jahren verstorben, hätte er 1888 zwar mehr Werke hinterlassen, allerdings keine mit einer derart gekonnt umgesetzten handwerklichen Souveränität und Inspiration. Wie ein Freund es formulierte, war „George gerade erst dabei, zunehmend an Ausdruckskraft und Unabhängigkeit zu gewinnen“. Seine Persönlichkeit galt als zurückhaltend, aber durchsetzungsfähig. Die einen erlebten ihn als „warmherzig und mutig“, die anderen als „geradlinig, methodisch und kurz angebunden“.

Der Künstler George Butterworth fand zu sich selbst, als er 1906 die Volksmusik für sich entdeckte und der erst seit acht Jahren bestehenden Folk Song Society beitrug. 1911 wurde er Gründungsmitglied der English Folk Dance Society. Die Volksmusik brachte ein bis dahin noch unerschlossenes Reservoir an Klängen und Interpretationsmöglichkeiten in die Kunstmusik ein. Als Hugh Allen, Professor in Oxford und Leiter des Royal College of Music in London, einmal Butterworth und seinen gleichgesinnten Komponistenkumpel R.O. Morris auf der Straße sah, bemerkte er zu einem Kollegen: „Da drüben läuft mehr rote Revolution als in Russland!“

So wie ab den 1880er bis in die 1930er Jahre hinein Bartók und Kodály in Ungarn und Janáček in Böhmen und Mähren Volksmusik in den Dörfern sammelten und herausgaben, engagierten sich in England Butterworth, Vaughan Williams, Sharp und Holst für das systematische Bewahren und Erkunden von Volksmelodien. Butterworths spezielles Interesse am Brauchtum wie dem Morris Dance wurde 1912 mit einem seinerzeit im

Privatgebrauch populären Kinora-Apparat sogar in kurzen Filmen dokumentiert, in denen er und die Volkskundler Cecil Sharp, Maud Karpeles sowie deren Schwester Helen „Hey boys, up we go“ tanzen und Butterworth solistisch unter anderem den Field Town Jig „Molly Oxford“ vorführt. Butterworth selbst sammelte etwa 450 Volksmelodien (Vaughan Williams fast das Doppelte, Sharp mehr als das Zehnfache), viele davon 1907 in Sussex, wobei er für Aufzeichnungen außer Stift und Papier mitunter auch einen Phonographen nutzte. Die Volksmusikstudien bereicherten seine Kunstmusik, indem sie ihn einerseits bis zu einem gewissen Grad unabhängig machten von kontinentalen Vorbildern und andererseits seinen Kompositionen eine gelassene Natürlichkeit und einen unpräzisen Gestus verliehen. Dadurch konnte er seine persönliche Stimme zur Entfaltung bringen. „Einen eigenen Ausdruck finden“ – dies schien für Butterworth eine der höchsten Tugenden zu sein. Bereits in einem Artikel über die auf seine Anregung hin entstandene „London Symphony“ von Vaughan Williams verwendete er die Formulierung, hier handele es sich um einen „erstklassigen Komponisten, der sich selbst gefunden“ habe und Vaughan Williams selbst sagte über seinen Kumpan, durch Volksmusik und -tanz sei es ihm gelungen, „sich selbst so wahrzunehmen, wie er ist, und sich von den Fesseln alles Teutonischen zu befreien“.

George Butterworth (der mit dem englischen Komponisten Arthur Butterworth, 1923-2014, nicht verwandt ist), erhielt in seiner Jugend eine eher unsystematische musikalische Ausbildung in Yorkshire und am Eton College. Der Komponist Thomas Dunhill, der dort unterrichtete bevor er ans Royal College of Music nach London ging, bezeichnete ihn als „einen der besten Schüler, die ich je hatte“. Am Trinity College in Oxford studierte Butterworth die Klassiker der Antike und beteiligte sich an Aktivitäten in Musikzirkeln. Ab 1908 wurde er zeitweise als Lehrer und Musikkritiker tätig. Doch er spürte bei seinen kompositorischen Arbeiten gewisse technische Unfertigkeiten. Unzufrieden mit sich selbst, besuchte er vom Oktober 1910 bis November 1911 das Royal College of Music, um Kenntnisdefizite in Musiktheorie und Kompositionstechnik zu beheben. Dennoch lag es ihm fern, sich vom akademischen Musikleben und dessen Wertorientierungen vereinnahmen zu lassen. In seinen Kompositionen verschmelzen Kunst- und Volksmusik zu einer fesselnden Verbindung von Expressivität, Transparenz und anspruchsvoller Schlichtheit, die viel interpretatorisches Können verlangt, um den geeigneten Tonfall zu treffen.

George Butterworth hatte das Potenzial, einer der bedeutendsten Komponisten des 20. Jahrhunderts zu werden. Doch am frühen Morgen des 5. August 1916 verlor Europa einen der bemerkenswertesten Künstler seiner Generation. Im Heeresbericht des Tages stand wahrscheinlich nur: An der Westfront nichts Neues. In einem Nachruf im „Times Literary Supplement“ hieß es im April 1917: „Die gleichen Qualitäten, die ihn als Soldat auszeichneten, hätten ihm zweifellos auch als Komponist die verdiente Anerkennung gebracht: Mut, Geduld, Initiative, weitreichende Beliebtheit, hehre Motive und der Instinkt des Genies für das Wesentliche waren ihm eigen.“

## „Behold the Sea!“ – Britische Komponisten und das Meer **Sullivan, Elgar, Vaughan Williams & Co.**

Man musste als britischer Komponist schon jung sterben – wie etwa George Butterworth mit nur einunddreißig Jahren im Ersten Weltkrieg –, um in seinem Gesamtwerk keine Komposition aufzuweisen, die nicht in irgendeiner Weise das Meer thematisiert. Dass die Engländer ein Volk von Seefahrern sind, merkt man auch an ihrer Musik: Wohl in keinem anderen Land sind mehr Kompositionen über den Ozean entstanden. Ob Sullivan, Elgar, Parry, Vaughan Williams, Britten, Maxwell Davies oder Adès – die rauschenden Wogen inspirierten fast jeden, der auf der Insel Noten zu Papier brachte. Titel wie „On Shore and Sea“, „Sea Pictures“, „Sea Drift“, „A Sea Symphony“ oder „Sea Interludes“ sprechen für sich.

Die intensive Beschäftigung mit dem Wasser ist naheliegend, da der Ozean nicht nur Schutz für die insgesamt 12.429 Meter lange Küste Großbritanniens bietet, sondern dem Land auch eine besondere Stellung verschafft. Doch für die Briten ist das Meer nicht nur Garant für die insulare Sonderstellung, sondern auch eine wichtige Quelle für den Lebensunterhalt und es gemahnt zugleich an die Allgegenwart des Lebensendes. Diese Urerfahrung, dass das Meer Lebensspender und Todbringer zugleich sein kann, findet sich in Vaughan Williams' Oper „Riders to the Sea“ (Seefahrer, 1937), in der er wörtlich einen Text des Dramatikers John Millington Synge vertonte. Eine Mutter, die bereits ihren Mann und mehrere Söhne an das Meer verloren hat und sich um ihren Jüngsten sorgt, klagt bezeichnenderweise: „In der großen Welt lassen die Alten Dinge zurück für ihre Kinder, doch hier sind es die jungen Männer, die den Alten die Sachen hinterlassen.“ Wie brutal das Leben am Meer wirklich ist, wird in erster Linie in Werken des 20. Jahrhunderts deutlich. Beispielsweise in der Oper „The Wreckers“ (Strandpiraten), die Ethel Smyth 1906 herausbrachte. Sie erzählt von Menschen in einem Küstenort, die mit falschen Signallichtern Schiffe auf ihre Riffe locken, um sie auszurauben. Auch Britten's „Peter Grimes“ zeigt 1945 die Schattenseiten vermeintlich idyllischer, doch zutiefst bigotter und homophober Fischerdörfer.

Neben dem Einbeziehen dieser realistischen Erfahrungen spielen historische Hintergründe eine wesentliche Rolle. Mit dem Sieg über die spanische Armada hatte sich die britische Seemacht ab 1588 durchgesetzt. Noch 1897 ließ Stanford diesen Triumph in „Drake's drum“, dem ersten seiner „Songs of the Sea“, besingen. Die Beherrschung der See, „the command of the sea“, spielt seit gut 3000 Jahren, also seit den Phöniziern, eine entscheidende Bedeutung im Entstehungsprozess von Völkern und Imperien sowie den Auseinandersetzungen zwischen den Nationen. Für Großbritannien stellte die Seeherrschaft ab 1600 durch die British East India Company nicht nur einen bedeutenden Wirtschaftsfaktor dar, sondern sie wurde auch ein Mittel, um europäische Kultur und christliche Missionierung in die entlegensten Winkel der Erde zu bringen. Letztendlich vermittelte sie zudem auch Erkenntnisgewinn über unsere Welt, denn sie ermöglichte die Erforschung fremder Länder und beispielsweise die Erkundung der südlichen Meere und Landmassen. Deswegen muss es keineswegs verwundern, dass dem Meer letztlich sogar eine symbolische Dimension zukam. Nicht zuletzt wurden in der Kunst Inseln und Schiffe zum Mikrokosmos des Lebens. Das Erleben der grandiosen Natur führte schließlich auch zu Erkenntnissen von etwas Gewaltigem bzw. der Hinwendung zu etwas Höherem.

Diese unterschiedlichen Aspekte – das Meer als etwas Reales, Historisches und Symbolisches – überlagern sich in den Kunstwerken. Noch bis zur Zeit der elisabethanischen Komponisten an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert war der Ozean kaum präsent. Musiker wie etwa Byrd, Dowland, Gibbons oder Tallis interessierte das Thema kaum mehr als Dunstable oder Taverner vor ihnen. Erst mit Henry Purcell deutete sich allmählich ein Umschwung an und fast alle der nachfolgenden Komponisten nutzten die vielfältigen Möglichkeiten, die Beziehung zum Meer und zur Seefahrt musikalisch umzusetzen.

Sehr realistische Klangelemente bilden Hornpipes, traditionelle englische Tanzstücke, die man gelegentlich als typische Matrosentänze ansieht – vielleicht deswegen, weil sie als Solotänze nur ganz wenig Raum brauchen und deswegen besonders gut für Schiffe geeignet sind. Hornpipes finden sich nicht nur in Purcells „King Arthur“ (1691) und „Dido and Aeneas“ (1689), sondern auch in Sullivans Oper „Ruddigore“ (1887) und dem Ballett „Victoria and Merrie England“ (1897). In Sullivans komischer Oper „The Mikado“ (1885) gibt es in der Auftrittsarie des Nanki-Poo sogar eine Anspielung auf jene Seemannsgesänge, die mit einem spezifischen Rhythmus die Arbeit begleiteten, damit die Tätigkeit leichter von der Hand geht, in diesem Fall das Auf- und Niederlassen der Ankerkette.

Angeregt durch die Vorstellung von der Beherrschung der Elemente und der Welt erfasste musikalisch zunächst Thomas Arne die historische Dimension des Ozeans. Am nachdrücklichsten brachte er dies im Jahre 1740 mit der Schlussnummer zu der Masque „Alfred“ in dem Refrain „Rule, Britannia“ zum Ausdruck. Das später von Arne noch überarbeitete Maskenspiel verknüpfte Frederick, den Prinzen von Wales, mit dem legendären Herrscher Alfred dem Großen, der im 9. Jahrhundert die Wikinger besiegte und die Grundlagen für den Aufbau der britischen Seemacht legte. „Rule Britannia“ inspirierte nicht nur englische Komponisten, denn auch Beethoven und Wagner bearbeiteten das Thema für Musikstücke. Alexander Mackenzie griff die Melodie in „Britannia – A Nautical Overture“ (1894) auf und in Henry Woods „Fantasia on British Sea Songs“ (1905) erklingt sie ebenfalls. Bei Sullivan findet sich eine Anspielung auf „Rule Britannia“ in der Oper „Utopia Limited“ (1893) kurz bevor der König und seine Tochter mit dem Chor die mahnende Schlussnummer singen. Am Ende der Kantate „On Shore and Sea“ (An der Küste und auf dem Meer, 1871) werden nicht vergangene oder zukünftige militärische Triumphe besungen, sondern der Chor „Sink and scatter, clouds of war / Sun of peace, shine full and far!“ (Verblasst und zerstiebt, Kriegswolken / Sonne des Friedens, erstrahle voll und weit!) verleiht der Hoffnung auf Frieden Ausdruck.

Im Ersten Weltkrieg schlugen Komponisten mitunter noch viel ernstere Töne an. Nicht nur führte Elgar in „For the Fallen“ die stilistische Entwicklung weiter, die Sullivan mit seinem Te Deum zum Ende des Burenkrieges eingeschlagen hatte, auch Werke, die mit dem Seekrieg in Verbindung standen, enthielten nachdenkliche und düstere Untertöne. Bei der brutalen Auseinandersetzung vor dem Skagerrak, die im Englischen als „Battle of Jutland“ bezeichnet wird – der größten Seeschlacht des Ersten Weltkriegs –, kamen bei Gefechten zwischen der deutschen Hochseeflotte und der Grand Fleet der Royal Navy vom 31. Mai 1916 bis zum 1. Juni 1916 knapp 10.000 Menschen ums Leben, ohne dass am Ende ein Gewinner der Kämpfe auszumachen war. Noch 1916 komponierte Parry die Kantate „The Chivalry of the Sea“ (Ritterlichkeit auf See) in der er an die Ereignisse und Opfer erinnerte. Infolge dieser Auseinandersetzung verschärfte sich der U-Boot-Krieg. Auch dieser wurde in musikalischen Werken thematisiert. Elgar schrieb 1917 für

Wohltätigkeitsveranstaltungen den Liederzyklus „The Fringes of the Fleet“, dessen Titel sich frei mit „Im Fahrwasser der Flotte“ übersetzen lässt. Er entstand für eine szenische Darbietung mit fünf Nummern für Solobariton, drei Baritone und Orchester. Der Titel bezeichnet die Randbereiche (fringes) der Royal Navy, deren Kern die großen Schlachtschiffe bilden. Im Mittelpunkt stehen bei Elgar jedoch kleinere Schiffe, die für den Krieg rekrutiert werden (wie „The Lowestoft Boat“), Minensuchboote (in „The Sweepers“) oder Unterseeboote (in „Submarines“). Laut Elgar sollten die Lieder in einem „robusten Salzwasserstil“ vorgetragen werden.

Das symbolische Potenzial von Insel, Schiff und Ozean blieb den Musikern nicht verborgen. William Sterndale Bennett widmete 1836 seine Konzertouvertüre „Die Najaden“ sogar den Wassernymphen der griechischen Mythologie. Wie bereits Henry Purcell entwarf auch Sullivan Schauspielmusik zu Shakespeares „The Tempest“ – ihm sollten noch etliche englische Komponisten von Benjamin Britten bis Thomas Adès folgen. Die Insel als Spiegelbild des Lebens spielt auch in Sullivans Oper „Utopia Limited“ eine Rolle, in der versucht wird, ein entlegenes Eiland nach britischem Vorbild umzulen. Doch Sullivan wählte auch das Schiff als Mikrokosmos der Gesellschaft. Wie in komischen Opern üblich, spielte in „HMS Pinafore“ (1878) natürlich auch das weibliche Geschlecht eine wichtige Rolle. Erst Benjamin Britten schuf 1951 mit „Billy Budd“ nach Herman Melvilles Erzählung eine umfangreiche reine „Männeroper“. Der symbolische Gehalt des Meeres kommt bei Sullivan zudem auch in der dramatischen Kantate „On Shore and Sea“ zum Tragen, in der ein Matrose und sein Mädchen durch einen Krieg getrennt werden und nach langen Irrwegen wieder zueinander finden. Diese Grenzerfahrungen, die zur Lebensreife beitragen, spielten auch in Thomas Arnes Oper „Thomas and Sally or The Sailor's Return“ (1760) bereits gut einhundert Jahre zuvor eine Rolle.

Doch weder Purcell, Arne noch Sullivan stellen einen Bezug zu transzendentalen Erleben her. Erst Edward Elgar mit dem dritten Lied des Zyklus' „Sea Pictures“ (1899), „Sabbath Morning at Sea“ (Sabbatmorgen auf dem Meer), und Ralph Vaughan Williams mit der 1910 beim Leeds Festival uraufgeführten „Sea Symphony“ führen das Meer als Symbol für das Überweltliche und das Gewahrwerden von etwas Höherem ein. „Behold, the sea itself“ (Seht an, das Meer selbst), heißt es zu Beginn der kantatenartigen Sinfonie, die sich im letzten Satz zu der Anrufung „O Thou transcendent“ (O du Transzendent) steigert. Betrachtete man das Meer bis ins erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hinein noch weitgehend als positiven Resonanzraum für Lebenserfahrungen und -erwartungen, vollzog sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ein Wandel: Der Ozean wurde zunehmend als Chiffre für etwas Bedrohliches gesehen. Die Gründe hierfür dürften in zwei traumatischen Erfahrungen liegen: der *Titanic*-Katastrophe im April 1912, die die Grenzen der technischen Machbarkeit aufzeigte, und dem Ersten Weltkrieg 1914-18. Beide Ereignisse veränderten die Art und Weise, sich in der Musik mit dem Thema „Meer“ auseinanderzusetzen.

Um die Zeit des „Great War“, wie er in England seinerzeit genannt wurde, schwelgten Komponisten teilweise schon in pastoralen Idyllen, von denen die Werke von George Butterworth und Vaughan Williams am bekanntesten sein dürften. Vaughan Williams würdigte in seiner 1953 uraufgeführten „Sinfonia antartica“ sogar noch das Engagement großer Entdecker – und stellt im Scherzo wohl als erster Komponist Tiere des Meeres wie Wale und Pinguine musikalisch dar. Doch zumeist ist dem aller Illusionen abholden 20. Jahrhundert nicht nur ein nüchterner Blickwinkel zu eigen, sondern auch ein verstärktes Bewusstsein für Bedrohungen und Gefahren. Die Orchesterzweischenspiele in Brittens

„Peter Grimes“ (1945) sind nicht bloß Illustration eines Naturgeschehens, nicht „Seebilder“, sondern zugleich *Seele*nbilder, die die Ängste und die innere Zerrissenheit der Figuren deutlich machen. Britten gelingt es, im „Storm Interlude“ aus „Peter Grimes“ den Gefahren durch das Meer einen Doppelsinn abzugewinnen, der die psychologischen Abgründe der Protagonisten thematisiert. Erst wenige Jahre zuvor hatte Vaughan Williams in der Oper „Riders to the Sea“ die Tiefe und Unergründlichkeit des Ozeans sowie die Bedrohung für Leben und Seele thematisiert. Peter Maxwell Davies sollte gut vierzig Jahre später mit dem Opernthriller „The Lighthouse“ (1980) an diese thematische Entwicklung anknüpfen.

Der Niedergang des britischen Imperiums nach 1945, die wachsenden Probleme der Fischindustrie und die Verknüpfung der Insel mit dem Festland durch den Kanaltunnel führten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dazu, dass dem Thema „Meer“ viel von seiner Faszination genommen wurde. Zudem haben durch die verstärkte Nutzung von Flugzeugen als Transportmittel die Hochsee und das Schiff ihre Attraktivität eingebüßt. Dass indes Flugzeuge nicht im gleichen Maße Künstler inspiriert haben, macht der englische Schriftsteller James Hamilton-Paterson in seiner 1995 auch in deutscher Sprache erschienenen Essaysammlung „Seestücke“ (Seven-Tenths: The Sea and Its Thresholds) deutlich, denn „Flughäfen verschlucken Freunde und Geliebte, wie Schiffshäfen es nie vermochten“. Hamilton-Paterson weist auch darauf hin, dass im Norden von Hawaii, verstreut über die Murray-Verwerfungszone, etliche nach Musikern benannte Tiefseeberge liegen. In den 1970er Jahren benannten Meeresforscher unterseeische Gebirge nach ihren Lieblingskomponisten. Und so findet man dort einen „Brahms seamount“, aber auch einen Debussy, Mahler, Mozart, Tschaikowsky oder Verdi seamount und viele mehr. Britische Komponisten sind erst spät hinzugekommen. Vor einigen Jahren wurde ein Antrag gestellt, ein unterseeisches Gebirge „Vaughan Williams seamount“ zu nennen. Doch es scheinen im „seamount catalogue“ noch etliche weitere Komponisten von der Insel zu fehlen.

## Singvögel und Geschichtenerzähler

### *Lieder und Märchen als Volksgut und Kunstprodukt*

In einem Vortrag stellte der Komponist Ralph Vaughan Williams die Annahme eines Gelehrten in Frage, dass das Lied „Mein G'müth ist mir verwirret“ im Jahr 1601 von Hans Leo Haßler *vertont* worden sei. Es handele sich, so der Engländer, „allem Anschein nach um ein Volkslied“, bei dem „durchaus wahrscheinlich ist, dass Haßler es lediglich arrangiert hat. So etwas war zu jener Zeit gang und gäbe, bevor der moderne Individualitäts-Fimmel um sich griff“. Dementsprechend ist ebenso denkbar, dass auch der vielgereiste John Dowland (1563-1626) nach volkstümlichen Melodien einige seiner Lautenstücke und Lieder gestaltete, für die er bereits in seinem ersten „Booke of Ayres“ verschiedene Möglichkeiten zur Darbietung offenließ. So inspirierend Volkstümliches auch gewesen sein mag, engagierten sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch namhafte Komponisten wie Vaughan Williams, Holst, Butterworth, Bartók, Kodály und Janáček dafür, Volkslieder wissenschaftlich zu erschließen. Ein wenig früher hatte man bereits damit begonnen, alte Erzähltraditionen zu erkunden.

Durch die ursprünglich mündliche Überlieferung sind Volkslieder und Märchen seit jeher ein flüchtiges Kulturgut. Als man im vorletzten Jahrhundert ernsthaft damit begann, sie zu sammeln und zu systematisieren, erschien es fast zu spät. Das Singen von Volksliedern war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer mehr zurückgegangen. Ja, früher habe man noch auf dem Weg zur Arbeit, auf dem Felde und des Abends auf dem Heimweg stets Lieder gesungen, erzählten die Dorfältesten. Rückblickend schrieb der Musikforscher Cecil Sharp (1859-1924) im Jahr 1907, dass „noch vor dreißig oder vierzig Jahren in England jedes Dorf auf dem Lande ein Nest von Singvögeln war. Es erscheint unwahrscheinlich, dass dies den Gutsbesitzern oder der Geistlichkeit nicht bekannt war. Ich glaube, wir müssen eher annehmen, dass sie davon wussten, jedoch die Bedeutung nicht erkannten.“ Als Sharp mit seiner Arbeit begann, meinte er bereits, dass es sinnlos sei, ein Lied von einem Menschen aufzunehmen, der nicht mindestens fünfzig Jahre alt sei. Märchensammlern erging es ähnlich. In Großbritannien gab es allerdings keine kanonbildenden Gelehrten der Märchenforschung wie Jacob und Wilhelm Grimm in den deutschsprachigen Ländern. Noch 1856 schrieben die Grimms im dritten Band der „Kinder- und Haus-Märchen“, in „dem eigentlichen England und in den schottischen Niederungen, wo die aus der Mischung der angelsächsischen mit der französischen gebildete Sprache herrscht, mag die Quelle der lebendigen Sage nicht weniger reichhaltig fließen“, nur „ist bisher wenig aufgefaßt und mitgeteilt worden“. Insbesondere der Sprach- und Literaturwissenschaftler Wilhelm Grimm (1786–1859) interessierte sich ab Anfang der 1820er Jahre für englische und irische Märchen, doch ist seine Übersetzung von Thomas Crofton Crokers 1825 erschienenen „Fairy Legends and Traditions“ nicht über den ersten Band hinausgekommen. Auf der Insel bewahrten regional engagierte Herausgeber das Volksgut, insbesondere nachdem im Anschluss an positive Berichte in Zeitschriften 1823 eine Auswahl der Grimmschen Märchen unter dem Titel „German Popular Stories“ erschienen war. Zuvor hatte bereits der Spediteur und Privatgelehrte Joseph Ritson (1752-1803) mit seinen Gedicht- und Liededitionen und dem erst 1831 nach seinem Ableben veröffentlichten Band „Fairy Tales“ Maßstäbe für die Genauigkeit der Wiedergabe gesetzt. Der Philologe Robert Forby (1759–1825) kümmerte sich um „The Vocabulary of East Anglia“ (1830) und der Bankier und Dichter John Roby (1793-1850) veröffentlichte 1829

„The Traditions of Lancashire“ in zwei Bänden, während die Romanautorin Anna Eliza Bray (1790-1883) „Traditions, Legends, Superstitions and Sketches of Devonshire“ (1838) zusammenstellte. Der schottische Gelehrte John Francis Campbell (1821-1885) publizierte eine zweisprachige gälisch-englische Ausgabe von „Popular Tales of the West Highlands“ in vier Bänden (1860–62), während sich Robert Hunt (1807-1887) in seinen „Popular Romances of the West of England“ (1865) mit den Volkserzählungen Cornwalls befasste, die William Bottrell (1816-1881) um seine „Traditions and Hearthside Stories of West Cornwall“ (1870) und „Stories and Folk-Lore of West Cornwall“ (1880) ergänzte. Alle Bestrebungen, die mündlich überlieferten Volkserzählungen ernst zu nehmen, bündelte man schließlich 1878 in der Gründung der Folk-Lore Society. Die bedeutendsten englischen Sammlungen stammen von deren zeitweiligem Vorsitzenden Sidney Hartland (1848–1927), dessen „English Fairy and Other Folk Tales“ (1890 und 1893) unter anderem „Jack, der Riesentöter“ bekannt machte, und dem Historiker und Volkskundler Joseph Jacobs (1854-1916). Er edierte zwischen 1890 und 1912 fünf Sammlungen englischer und keltischer Märchen, womit er heute noch bekannte Geschichten wie „John und die Bohnenranke“ und „Die drei kleinen Schweinchen“ populär machte. Wie vielfältig die englischen und keltischen Märchen sind, zeigen die Inhaltsübersichten mit ihren Unterteilungen in Kindermärchen (Nursery Tales), regionale Historie (Historical and Local), Schwänke (Drolls) sowie Geschichten von Riesen (Giants), Feen (Fairies), Kobolden (Goblins), Hexerei (Witchcraft) und Geistern (Ghosts). Zu diesem Zeitpunkt wurden zudem Kunstmärchen von John Ruskin, Charles Dickens, Dante Gabriel Rossetti, Oscar Wilde und Richard Hughes populär. Sie verhalten sich im Gegensatz zu Volksmärchen wie das Kunstlied zum Volkslied. Die Urheber der Volkskunst sind zumeist anonym, der Stil ist leichter gefasst und die überlieferten Texte oder Melodien sind – einer moderneren Definition zufolge – „im Gedächtnis der Mitglieder einer soziologischen Gruppe allgegenwärtige Medien, die den Strömungen von Tradition, Kulturepochen, Herrschaftsverhältnissen unterworfen sind und somit nie feste Formen annehmen, die man dokumentarisch oder materiell fassen könnte“. Sowohl in der Literatur als auch der Musik inspirierte das Volksgut professionelle Autoren und Komponisten. Dass Kunstmusik im Gegenzug auch volkstümlich werden kann, zeigen nicht zuletzt Stücke wie Overbecks von Mozart vertonter Text „Komm, lieber Mai, und mache“, Schuberts „Am Brunnen vor dem Tore“ (nach Müller) und Brahms’ „Guten Abend, gut’ Nacht“ (nach Brentano). Möglicherweise hat sich auch John Dowland gelegentlich volkstümliche Texte und Melodien zunutze gemacht. Dies würde zu dem in der Elisabethanischen Zeit üblichen freien Vortragsstil und dem Bescheidenheitsideal der höfischen Interpreten passen. Nicht minder bedeutende englische Liedkomponisten waren später Sullivan und Britten. Ihre Verbundenheit mit Dowland und seiner Epoche bekundeten beide. Arthur Sullivan (1842-1900) ordnete ihn 1888 in einer Rede der „Glanzzeit der englischen Musik“ zu und Benjamin Britten (1913-1976) schrieb 1963 das Gitarrenstück „Nocturnal“, op. 70, nach Dowlands Lied „Come, heavy sleep“ und zitierte bereits 1950 in „Lachrymae – Reflektionen über ein Lied von John Dowland“ für Bratsche und Klavier, op. 48, aus „Flow my tears“ und „If my complaints could passions move“. All diese Komponisten schrieben ebenfalls populäre Melodien, Britten arrangierte sogar etliche Volkslieder und führte sie häufig auf.

Das Interesse von Musikern an volkstümlichen Überlieferungen hatte sich parallel zu den Märchensammlungen schon Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelt, als vereinzelt Ausgaben erschienen, deren bemerkenswerteste 1843 die zunächst privat publizierte

Sammlung der „Old English Songs as now sung by the Peasantry of the Weald of Surrey and Sussex“ von Reverend John Broadwood war. Mit einer erweiterten Neufassung dieses Bandes setzte um 1889 auch eine systematische Beschäftigung mit den Volksmelodien ein. Aus verschiedenen Teilen Großbritanniens wurden Liedersammlungen herausgebracht, und am 16. Juni 1898 die „Folk Song Society“ gegründet, zu deren Vizepräsidenten Parry, Stanford, Mackenzie und Stainer gehörten, und deren ersten Jahresbericht „Mr. Edward Elgar“ vorlegte. Wesentliche Anregungen verdankte die Volksliedbewegung Cecil Sharp, der von 1903 bis zu seinem Lebensende insgesamt 4977 Melodien sammelte, von denen er 1118 veröffentlichte (Vaughan Williams trug zwischen 1903 und 1913 über 800 Lieder und Varianten zusammen; Butterworth um 1907 ungefähr 450). Ein Verdienst von Sharps Bemühungen bestand darin, dass es möglich wurde, volksliedhafte Anklänge in den Kompositionen mit den authentischen Volksliedern zu vergleichen. Bereits ab 1899 hatte Sharp sich auch mit Volkstänzen befasst, und Ralph Vaughan Williams (1872-1958), der zunächst fürchtete, dass er mit seinem Interesse an der Volksmusik seine Freunde zu Tode langweilen würde, entdeckte erst spät diese Gemeinsamkeit mit ihm. Der Ältere steckte mit seinem Enthusiasmus nicht nur Vaughan Williams sondern auch Gustav Holst (1874-1934) an, und auf zahlreichen Wanderungen hielt man Lieder der Dorfbewohner schriftlich fest. Modernere Methoden wandte später Percy Grainger (1882-1961) an, der als erster die Tonaufzeichnung zur Liederarchivierung einsetzte und mit einem Phonographen über Land zog – 1974 widmete ihm Britten seine „Suite on English Folk Tunes“. Ralph Vaughan Williams arbeitete außerdem mit der Volkskundlerin Ella Mary Leather (1874-1928) zusammen, die 1912 in ihrem Buch „The Folk-Lore of Herefordshire“ Texte und Melodien von 23 traditionellen Weihnachtsstücken, Balladen und Liedern zusammengetragen hatte. Nach Auffassung von Vaughan Williams stellte Herefordshire eine besonders ergiebige Quelle für Volksüberlieferungen dar; folglich sorgte er dafür, dass Miss Leather für ihre Recherchen mit einem Phonographen ausgestattet wurde und begleitete sie zusammen mit Sharp bei einigen Exkursionen. 1920 gab er mit Leather den Band „Twelve Traditional Carols from Herefordshire“ heraus. Dass das Interesse an einer Wiederbelebung von Märchen und Volksliedern mit dem fast zur gleichen Zeit einsetzenden Verfall der mündlichen Überlieferung einhergeht, hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass das 19. Jahrhundert einerseits das Zeitalter der Selbstbestimmung nationaler Identität und der Erkundung der kulturellen Wurzeln war, andererseits aber auch das der Industrialisierung und des technischen Fortschritts, der zum Verfall der ländlichen Strukturen führte. Die gesellschaftlichen Veränderungen hatten auch die kulturellen Betätigungen auf dem Lande entscheidend beeinflusst: Die sich stetig verbessernden Fortbewegungs- und Bildungsmöglichkeiten versetzten die Menschen in die Lage, sich vom dörflichen Leben zu lösen und in der Stadt gleichfalls die bereitgestellten Vergnügungsangebote in Anspruch zu nehmen. Wozu dann noch selber Geschichten erzählen und Lieder singen? Vaughan Williams führte diese Entwicklung auf den Education Act von 1871 zurück; nicht minder einflussreich waren aber auch die Folgen der Migrationsbewegung, die mit Englands Entwicklung zu einer Industrienation einhergingen. So stellte der Schriftsteller Thomas Hardy 1902 in einem Brief fest, dass die Dorftradition mit ihrem großen Reichtum an nie aufgeschriebenen Volkssagen, Chroniken sowie ländlicher Topographie und Nomenklatur fast schon völlig vergessen sei. „Ich kann mich nicht an einen einzigen Arbeiter erinnern, der noch auf dem Hof wohnt, auf dem er geboren wurde, und ich kenne einige, die fünf Jahre auf ihren jetzigen Höfen waren. Wie man sieht, gibt es keine Kontinuität in ihrem Leben und dem Weiterreichen von

Kenntnissen“, notierte Hardy. Schon 1871 hatte der angesehene Komponist William Sterndale Bennett (1816-1875) öffentlich bekundet, er „hoffe ernsthaft, dass Volkslieder von den Nationen bewahrt werden“. Doch erst Vaughan Williams verdeutlichte über ein halbes Jahrhundert später in einer Vortragsreihe, worin deren wahre Bedeutung liegt. „Ich glaube, dass wir von den Erfindern dieser Volksmusik eine Lektion lernen können“, meinte er und sein Resümee gilt für Volkserzählungen gleichermaßen: „Warum dachten sie sich diese Volkslieder aus und sangen sie? Nicht weil sie etwas Neues schaffen wollten, nicht weil sie ein Unterhaltungsprogramm zusammenstellen wollten, um die Schulden für die Orgel zu bezahlen, und auch nicht, weil ein Festival anstand, bei dem jedermann erschien. Der Grund, weshalb diese frühen Musiker sangen, spielten, sich etwas ausdachten und komponierten war einfach und allein, weil sie es wollten, und ich denke, dass die Lektion, die wir davon lernen können, die der Aufrichtigkeit ist.“

## Mitten im Leben

### *Musik und Poesie in Großbritannien*

„Ein Komponist darf sich nicht abschotten und nur über die Kunst nachgrübeln“, meinte Vaughan Williams einmal, „er muss unter seinen Mitmenschen weilen und seine Kunst zu einem Ausdruck des ganzen Lebens der Gesellschaft werden lassen.“ Die Vertonung von Sprache – und sei sie noch so poetisch – wird diesem Anspruch leichter gerecht als rein abstrakte Instrumentalmusik. Die Poesie genoss in Großbritannien schon immer hohes Ansehen. Der Zugang, den die Komponisten wählten, war indes jeweils sehr individuell. Elgar meinte, es sei „besser zweitklassige Dichtung zu vertonen, weil die unvergänglichen Verse bereits selbst Musik sind“. Sullivan und Britten scheuten nicht davor zurück, sich die Verse der bedeutendsten Poeten zu eignen zu machen. Bis in unsere Zeit betrachten es englische Komponisten immer noch als spannende Herausforderung, sich mit Gedichten auseinanderzusetzen.

Anfang des 20. Jahrhunderts erfreute sich die Lyrik von Alfred Edward Housman (1859-1936) wachsender Beliebtheit. Sein 1896 erschienener Band „A Shropshire Lad“ enthielt 63 Gedichte, die sich in einer präzisen Sprache und ausdrucksstarken Symbolik mit dem Leben im ländlichen England auseinandersetzen. Zu Housmans Bewunderern zählte unter anderem George Butterworth (1885-1916), der in Yorkshire aufgewachsen war. Er entwickelte ein besonderes Gespür für Housmans Verse, die die pastorale Phase der englischen Musik um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert inspirierten. In seinen zwischen 1909 und 1911 entstandenen Liederzyklen „Six Songs from ‚A Shropshire Lad‘“ und „Bredon Hill‘ and Other Songs“ vertonte er elf der 63 Housmann-Texte, in denen der Dichter einfachen Menschen eine Stimme gibt: Handwerksgesellen, Bauernjungen, Arbeitern, die wenig Ideale haben und um die Unbeständigkeit des Daseins wissen. Housman selbst hielt „Is my team ploughing?“ (Pflügt mein Gespann noch?) für sein gelungenstes Lied und auch Butterworths Vertonung gehört zu den eindringlichsten Stücken in dem Zyklus: Ein Toter fragt seinen noch lebenden Freund, ob man noch immer unten am Fluss Fußball spiele, „jetzt, wo ich schlafen muss“. Die Perspektivlosigkeit daheim trieb etliche junge Menschen zum Militärdienst, bei dem sie dann im fernen Indien oder Südafrika bei Kampfeinsätzen umkamen. Das ehrende Gedenken währt nicht lange, denn der frühere Kumpel schläft mittlerweile mit der Freundin des Toten. Housmans anfangs kaum wahrgenommene Texte wurden populär, als die „Times“ 1915 einen Sonderdruck mit einigen der Gedichte herausbrachte und an Frontsoldaten verteilte. Housman wird es recht gewesen sein, denn er vertrat den Standpunkt: „Ich gebe auch immer allen Komponisten die Genehmigung zur Vertonung, in der Hoffnung, auf irgendeine Weise unsterblich zu werden.“

Vorwiegend mit Chormusik hatte sich Gerald Finzi (1901-1956) einen Namen gemacht. Seine Kantate „Dies natalis“ zählt zu den herausragenden Stücken der Gattung, aber auch sein letztes großes Werk, das Cellokonzert, erregte viel Aufmerksamkeit. Als Liedkomponist widmete sich Finzi vor allem Thomas Hardy (1840-1928) – allein sechs seiner neun Zyklen entstanden nach Texten von ihm. Doch getreu Elgars Vorstellung, dass man auch Poeten der zweiten Garde nicht verachten soll, wählte Finzi mitunter weniger bekannte Vorlagen. Bei „To a Poet“ handelt es sich um eine Liedsammlung, die nach seinem Tod aus einigen seiner unveröffentlichten Arbeiten zusammengestellt wurde. Die Stücke umfassen verschiedene Phasen seiner Laufbahn ab den 1920er Jahren. Eine

Kopie des titelgebenden Liedes, „To a Poet“, vergrub Finzi in einer Zeitkapsel, als er sein Haus in Ashmansworth bauen ließ. In dem Gedicht von James Elroy Flecker geht es um die Vorstellung, dass die „Seele“ eines Künstlers durch seine Werke die Jahrhunderte überdauert.

Indem Ralph Vaughan Williams' (1872-1958) für seinen Liederzyklus „The House of Life“ sechs Sonette von Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) wählte, zeigte er, dass er – wie Sullivan – eine Neigung zur Kunst der Präraffaeliten hegte. 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. Noch im 21. Jahrhundert lassen sich Musiker von Lyrik in englischer Sprache inspirieren, wie Toby Young (geb. 1990). Er gehört zu den vielversprechendsten englischen Komponisten. Young erhielt zwar eine klassische Ausbildung, hegt aber – wie vor ihm etwa Tippett – auch Sympathien für Musikrichtungen wie den Jazz. „Ich möchte in der Lage sein, eine Vielzahl von Klängen vorzustellen, ohne dabei ein ‚Crossover-Komponist‘ zu werden“, äußerte Young. „Es gibt ein Vorurteil, dass ‚schwere‘ moderne Musik das Publikum außer Acht lässt. Ich glaube, dass dies nicht sein muss, solange sich der Komponist der Wirkung auf sein Publikum bewusst ist.“ Mit seinen Vertonungen von Texten des walisischen Dichters Dylan Thomas (1914-1953) beweist Young, dass er bereits als junger Komponist seine eigene Stimme gefunden hat, mit der er einem der bedeutendsten Lyriker der Weltliteratur wieder neues Leben einhaucht. Gerald Finzi hat für diese Wechselwirkung von Vergangenheit und Gegenwart die treffenden Worte gefunden als er einmal schrieb: „Mir gefällt die Vorstellung, dass es in jeder Generation einige empfängliche Wesen gibt, für die Kunstwerke noch zugänglich sein sollten. Einem guten Freund über die Jahrhunderte hinweg die Hand zu schütteln ist angenehm, und die Zuneigung, die ein Individuum nach seinem Abtreten erhält, ist vielleicht das Einzige, das seinem Werk ein Nachleben garantiert.“

## **Sinnlichkeit und Sinn**

### ***Anmerkungen zu den deutsch-britischen Kulturbeziehungen in der Musik***

Ob Arthur Schnitzler an Großbritannien gedacht hat, als er sein Bonmot „Wer Vorurteile revidieren kann, hat keine“ schuf? Noch sein Schriftstellerkollege Theodor Fontane behauptete Mitte des 19. Jahrhunderts, die Musik sei – „wie jedermann weiß“ – die „Achillesferse Englands“, sprach kurzerhand „dem Engländer jeden Sinn für Wohlklang“ ab und spöttelte, dass es den Briten zwar „des musikalischen Gehörs entbehrt“, allerdings nicht der „musikalischen Lust“. Doch es gab auch gewichtige Gegenstimmen. Bereits in den 1830er Jahren hatte sich der ansonsten in seinem Urteil nicht gerade zimperliche Robert Schumann äußerst positiv geäußert über die Musik der Engländer Henry Bishop (1786-1855), Cipriani Potter (1792-1871) und William Sterndale Bennett (1816-1875) sowie jener von George Onslow (1784-1853, dem Sohn eines englischen Diplomaten, den ein Sexskandal zur Auswanderung nach Frankreich nötigte) und des Iren John Field (1782-1837, der durch den Act of Union ab dem 1.1.1800 offiziell Untertan der britischen Krone wurde). „In der Tat, wär' es denn ein Wunder, wären sich Dicht- und Tonkunst so fremd, daß jenes hochberühmte Land, wie es uns Shakespeare und Byron gab, nicht auch einen Musiker hervorbringen könnte!“, schrieb Schumann bereits 1837 in der „Neuen Zeitschrift für Musik“. Schon für ihn war seinerzeit die Behauptung, England habe keine brauchbaren Komponisten vorzuweisen, ein „altes Vorurteil“, das nun „wankend gemacht wird“. Sogar einem peniblen Kritiker wie Eduard Hanslick dämmerte eines Tages die Erkenntnis: „In England bethätigt sich so viel Eifer und Liebe zur Musik, daß nur albernes Vorurtheil dies ganze Verhalten für falschen Schein und eitle Ostentation erklären kann. Es geschieht so Vernünftiges, Andauerndes, Großes für die Tonkunst, daß der Deutsche zur höchsten Anerkennung mitunter den Neid fügen darf.“

Die „Engländerfeinde“, wie Schumann sie nannte, hatten Einschätzungen verinnerlicht, die schon seit dem 18. Jahrhundert grassierten – zumindest liegen aus dieser Zeit Quellen vor, doch möglicherweise ist die Haltung noch älter. So notierte der Patrizierspross Zacharias Konrad von Uffenbach 1710, „die Engelländer sind in der Musik nicht viel besser als die Holländer, das ist: ziemlich schlecht“. Obgleich vielerlei Gutes über den Charakter der Briten sowie die Errungenschaften in Politik und Forschung berichtet wurde, fasste der Jurist Johann Basilius Küchelbecker die Erkenntnisse 1737 in das Urteil, „in Erlernung allerhand Wissenschaften übertreffen sie die meisten Völker, die Musik ausgenommen.“ Der Mathematiker und Berufslästerer Georg Christoph Lichtenberg spottete 1778 nach zwei England-Reisen in seinen „Sudelbüchern“: „Die schlechte Disposition der Engländer zur Musik kann man schon aus den Cries [Rufen] auf den Straßen abnehmen, die meistens abscheulich sind.“ Es entwickelte sich ein deutscher Nationalstereotyp, dem zufolge die Briten zwar viel Geld in die Kunst investieren, ohne allerdings fähig zu sein, selbst welche hervorzubringen. Letzten Endes glaubten sogar viele Bewohner der Insel selbst daran. Bleibt einem nichts anderes übrig, wenn man von Heinrich Heine als „lächerliche Pfuscher“ bezeichnet wird und Oscar Adolf Hermann Schmitz im Vorfeld des Ersten Weltkriegs in seinem chauvinistischen Machwerk „Das Land ohne Musik – Englische Gesellschaftsprobleme“ das haarsträubende Schlagwort vom „Land ohne Musik“ schon im Titel einzementiert, um dann so gut wie gar nicht über Musik an sich zu reden, sondern sich nur darüber auszulassen, dass „die angelsächsische Rasse“ eher „ungemütlich und langweilig“ ist, „eine allgemeine Lieblosigkeit jeden sich selbst überlässt“ und die Engländer als „das einzige Kulturvolk ohne eigene Musik

(Gassenhauer ausgenommen)“ dastehen und ein Volk ohne Seele seien – emotionslos, kühl, ohne Herz und Gefühl, denn „Musik in sich haben, und wäre es noch so wenig, heißt, die Fähigkeit besitzen, Starres zu lösen, die Welt als einen Strom zu fühlen und das Geschehen als ein Fließen“? Noch im 21. Jahrhundert forderte ein deutscher Musikkritiker, Elgars Violinkonzert solle, wenn überhaupt, lieber gekürzt gespielt werden und ein anderer sinnierte, eigentlich sei ja Händel der größte englische Komponist (obwohl dieser nachweislich in Halle geboren wurde).

Zurück zu Schumann: In seinem bereits erwähnten Essay zu William Sterndale Bennett charakterisierte er Komponisten verschiedener Nationen eher wertfrei, wenn er über des Engländers „glückliche Individualität“ notierte: „Es ist dies keine Beethoven'sche, die jahrelangen Kampf nach sich zöge, kein Berlioz, der Aufstand predigt mit Heldenstimme, und zu seinen Idealen erst Schrecken und Vernichtung um sich verbreitet, vielmehr ein stiller, schöner Geist, der, wie es auch unter ihm tobte, einsam in der Höhe wie ein Sternwärter, fortarbeitet, dem Kreislauf der Erscheinungen nachspürt und der Natur ihre Zeichen ablauscht.“ Die Marotte, nur die Spitze der Pyramide bzw. des Eisbergs zu bewundern und alles andere zu ignorieren, ist weit verbreitet. Als ein penetranter Reporter im Januar 2016 den Dirigenten Reinhard Goebel fragte, ob man die Werke der Mannheimer Schule denn noch spielen müsse, „wo wir doch Besseres, also Mozart und so, haben“, antwortete dieser schlagfertig: „Nein, die Werke müssen wir nicht mehr spielen – wir räumen ja in Kürze auch alle Museen aus und hängen da eine Kopie von der ‚Mona Lisa‘ und eine ‚Nachtwache‘ hin und stellen noch'n Arc de Triomphe an die Stelle des ekelerregenden Mannheimer Wasserturm, damit wir uns auf nichts Ungewöhnliches und unübertroffen Meisterhaftes mehr einlassen müssen.“

Doch „Ungewöhnliches und unübertroffen Meisterhaftes“ findet man bei britischen Komponisten genug, wenn vielleicht auch auf andere Weise als in Frankreich, Italien, Russland oder Deutschland, zudem ist die „besser“-Behauptung nie zu allen Zeiten geteilt worden. „Es wird so viel über Musik gesprochen und so wenig gesagt“, wusste schon Felix Mendelssohn Bartholdy, der ein äußerst positives Verhältnis zu Großbritannien hatte, dessen Komponisten sich an sein Diktum hielten: „Mehr an den eigenen Fortschritten, weniger an der Meinung anderer arbeiten!“ Schon lange vor seiner Zeit hatte es einen regen musikalischen Austausch zwischen England und Deutschland gegeben. Bereits 1586 wurden bei der Dresdner Hofkapelle erstmals fünf englische „Geyger und Instrumentisten“ namentlich erwähnt, die Kurfürst Christian II. engagiert hatte, damit sie nicht nur in der Kirche und an der Tafel musizieren sollten, sondern, da sie offensichtlich auch viel Unterhaltungstalent hatten, „Vns aüch mit ihrer Springkunst und andern, was sie in Zirlichkeit gelernnett, lüst Vnd ergetzlichkeit machen“. Zu dieser Zeit war in England mit William Byrd (1543-1623) ein Komponist aktiv, der um die 500 Werke hinterließ – zumeist Messen, Motetten, Madrigale und Kanons, aber auch Stücke für Virginal und Streicher. Beim Virginal handelt es sich um eine kleine Bauform des Cembalos für den Hausgebrauch, dessen Name zu Ehren der „virgin queen“, Elizabeth I. (1533-1603), geprägt wurde, die es ausgezeichnet beherrscht haben soll. Das Instrumentalstück „The Bells“ (Die Glocken) ist aus dem „Fitzwilliam Virginal Book“ überliefert, eine von dem Komponisten Francis Tregian (1574–1619) zusammengestellte umfangreiche Sammlung der Cembalo-Musik des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts in England. Byrd ließ sich durch den Klang von Kirchenglocken zu „The Bells“ anregen und bietet damit den frühesten Beleg für die nur in Großbritannien verbreitete Praxis des „change-ringing“, des Wechselläutens. Bei dieser Kunstform des Glockenläutens werden drei bis zwölf,

manchmal mehr, selten aber über sechzehn Glocken reihum geläutet, wobei bei jeder Wiederholung, jedem Wechsel, die Reihenfolge der Glocken so variiert wird, dass keine Reihe doppelt auftaucht, mit Ausnahme der letzte Wechsel, in dem die Glocken wie zu Beginn in absteigender Tonhöhe geläutet werden.

Etwa hundert Jahre später orientierte sich Henry Purcell (1659-1695) bei seinem „Ground in C minor“ an der auch auf dem Kontinent geläufigen Praxis des Generalbassspiels. Purcells Klänge wurde so einflussreich, dass sich noch 1982 Michael Nyman (geb. 1944) bei seiner Musik zu dem Film „Der Kontrakt des Zeichners“ zu Variationen unter anderem über den „Ground“ anregen ließ. Für Benjamin Britten (1913-1976) war Purcell erklärtermaßen der Lieblingskomponist, nicht zuletzt weil er die ersten bemerkenswerten englischen Opern schrieb. Zwar sind die meisten davon nur „halbe Opern“, sogenannte „semi operas“, die eine ausgewogene Mischung aus Musik und Schauspiel bieten, doch mit „Dido and Aeneas“ stellte er Ende der 1680er Jahre auch ein durchkomponiertes Bühnenwerk vor. Insbesondere die Abschiedsarie der Königin Dido, „When I am laid in earth“ (Wenn ich ins Grab gebettet werde), gehört zu den bewegendsten Momenten der Opernliteratur.

Damals und bis in die Zeit von Jane Austen hinein fand man bei Musikdarbietungen vielfach jene Besucher, von denen die Autorin in ihrem Roman „Sense and Sensibility“ (Sinn und Sinnlichkeit) noch schrieb, sie äußern „am Schluss jedes Liedes laut ihre Bewunderung und sind nicht minder laut bei der Konversation mit anderen, solange der Gesang andauert“. Doch in England, Deutschland und andernorts in Europa setzte man sich im 19. Jahrhundert dafür ein, die Bürger in der Kunst des Zuhörens zu unterweisen und die Musik, wie der französische Chronist M. P. Lahalle schrieb, zur „Hauptkunst des Jahrhunderts“ zu machen, die genau jene Gunst genießt, „die der Poesie abhanden gekommen ist“. Williams Sterndale Bennett (1816-1875) und Arthur Sullivan (1842-1900) leisteten dazu markante Beiträge. Beide legten ein umfangreiches Liedschaffen vor: Während Sullivan in seiner Leipziger Studienzeit nur wenige Texte in deutscher Sprache vertonte, richtete sich Bennett stets nach der Ausgangssprache seiner literarischen Vorlage. Da Bennett das Theater fern stand, widmete er sich vornehmlich der Kammer- und Orchestermusik und wählte als große musikdramatische Ausdrucksformen ausschließlich Kantate nebst Oratorium. Sein Opus 32, die 1853 von Kistner in Leipzig verlegte „Sonata Duo for Piano and Cello“ gehört zu seinen intensivsten Stücken, und in „The Woman of Samaria“ (1867) erzählt er unter Bezugnahme auf das Neue Testament (Johannes 4) von der Begegnung Jesu mit einer Samariterin sowie deren Erlösung durch den Glauben. Sullivan hingegen war wie Verdi ein „uomo di teatro“ und nutzte beispielsweise wie in seiner komischen Oper „Patience“ (1881) szenische Elemente für seine musikalische Ausgestaltung, wenn etwa Lady Jane bei ihrer Arie laut Bühnenanweisung mit einem Cello zu sehen ist. Nicht nur Sullivan und Bennett waren Deutschland eng verbunden, sondern auch Clement Harris (1871-1897), der sich in Frankfurt bei Clara Schumann als Pianist vervollkommen wollte. Doch dann erlag er der Magie der Musik Richard Wagners, was zum Bruch mit seiner Lehrerin und zur engen Freundschaft mit dessen Sohn Siegfried führte. Neben einfühlsamer Klavier- und Kammermusik hinterließ Harris einige bemerkenswerte Orchesterstücke, wie die von Milton angeregte sinfonische Dichtung „Paradise Lost“. Ähnlich wie George Butterworth (1885–1916) kostete auch Clement Harris sein jugenhafter Wagemut schon früh das Leben: In seiner Begeisterung für die hellenische Kultur stellte er einen Trupp an Mitstreitern zusammen, um wie einst Byron die Griechen bei Aufständen gegen die

Herrschaft der Osmanen zu unterstützen. Sein Ende war genauso unheroisch wie sein Einsatz nutzlos: Als man eine Gruppe von vermeintlichen Kampfgenossen begrüßen wollte, starb er im Kugelhagel. In Erinnerung an seinen Freund schrieb Siegfried Wagner später die sinfonische Dichtung „Glück“. In der englischen Welt ist Harris nicht zuletzt aufgrund seines wertvollen, aber äußerst schmalen Œuvres leider fast vergessen. Dass ungeachtet einer scheinbar „kultivierten Aura der Distanziertheit“ auch „viel Wärme, Gefühl und Intensität – sowohl individuell als auch insgesamt – hinter dem gelassenen Äußerlichen des Englischen ihre Wirkung entfaltet“, wie es Yehudi Menuhin in seinen Erinnerungen an Clement Harris' Zeitgenossen Edward Elgar (1857-1934) formulierte, kann man auch auf andere britische Musiker übertragen. Deutschsprachige Komponisten ließen sich immer wieder von den Klängen der angeblich so empfindungsarmen Inselbewohner inspirieren: Haydn und Beethoven schrieben schottische und walisische Lieder; Beethoven, Marschner, Wagner und andere integrierten Arnes „Rule Britannia“-Melodie in Musikstücke, Henze arrangierte noch 2008 englische Volkslieder für Violoncello und Orchester; Bennett, Schumann und Mendelssohn widmeten sich gegenseitig ebenso Werke wie in neuerer Zeit Benjamin Britten und Hans Werner Henze. Voreingenommene Kritik, auch über Ländergrenzen hinweg, fruchtete letzten Endes wenig. Die von der Literaturprofessorin Christy Wampole 2012 in der „New York Times“ diagnostizierten hipstermäßigen ironischen Attitüden und die Nonchalance vieler Zeitgenossen, zeugen von einer defensiven Lebensweise, bei der man – auf die Musik übertragen – sich mit den eingangs erwähnten Vorurteilen bequem einrichten kann, damit jedoch ästhetische Auseinandersetzungen und Entscheidungen vermeidet. Ganz allmählich finden britische Komponisten nun aber auch bei einigen Kreisen der Musikwissenschaft in Deutschland Beachtung, wie die Bände über Brian Ferneyhough, Frederick Delius, Arthur Sullivan, Edward Elgar, Benjamin Britten und (demnächst) Ralph Vaughan Williams in der angesehenen Buchreihe „Musik-Konzepte“ zeigen sowie unter anderem Diplomarbeiten über Sullivan nebst Doktorarbeiten über die Natur in der englischen Musik (Erik Dremel), Britten (Sarah-Lisa Beier) oder Elgar (Florian Csizmadia, der auch ausführlich die deutschen Vorbehalte und die englischen Selbsteinschätzungen analysiert hat). Die Musik aus Großbritannien verdient nicht zuletzt wegen der jahrhundertelangen Beziehungen zwischen Deutschland und England eine weitreichende Beschäftigung mit ihrer Vielseitigkeit, ihren Künstlern und deren Konzepten. Frank Bridge (1879-1941) beispielsweise, den die Lehren aus zahlreichen Kriegen zu einem radikalen Pazifisten gemacht hatten – zu dem er auch Britten bekehren sollte –, experimentierte mit den unterschiedlichsten stilistischen Ausrichtungen und fand vor allem in der Kammermusik zu sich selbst. Getreu dem Motto Senecas d. J., das seit über 200 Jahren das Leipziger Gewandhaus ziert – „Res severa est verum gaudium“ (Wahre Freude ist eine ernste Sache) –, zählt nach Bridges Ansicht für die Komponisten letzten Endes nur eines: „Die Selbstkritik, der sich der Künstler unterzieht, wird ihn davon abhalten, dem Publikum ein wenig durchdachtes Werk vorzusetzen. Dem wahren Künstler mag man vertrauen, dass er sich diese Mühe macht, und je größer ein Künstler ist, desto größer ist die Sorgfalt, mit der er vorgeht. Danach muss sich die Wahrheit seiner Botschaft von selbst erschließen. Ist sie aufrichtig, dann ist alles gut. In der Lauterkeit seines Werks besteht die eigentliche Zerreißprobe.“

# BRITANNIA in BAMBERG

## 3. Tage der britischen Musik

4. bis 9. April 2017

Arthur Sullivan | Edward Elgar

## Einführung

### Arthur Sullivan (1842–1900)

zum 175. Geburtstag am 13. Mai

„Hinsichtlich der Musik könnte die englische Geschichte des 19. Jahrhunderts keinen Menschen finden, dessen Lebenswerk es mehr verdienen würde, ihn zu ehren, zu studieren und zu bewundern als Sir Arthur Sullivan“, heißt es in einem Artikel des Italieners Gian Andrea Mazzucato aus dem Jahre 1899 über den englischen Komponisten. „Seine wertvollen Aktivitäten, so darf man erwarten, werden beträchtlich bis ins 20. Jahrhundert hineinreichen, und man mag darüber streiten, ob die Weltgeschichte der Musik seit den Tagen von Haydn, Mozart und Beethoven eine andere Persönlichkeit aufweisen kann, deren Einfluss aller Wahrscheinlichkeit nach dauerhafter ist als der Einfluss dieses großen Engländer, der langsam, aber stetig zunimmt und dessen Ergebnisse vielleicht erst von der Nachwelt deutlich gesehen werden.“ Sullivan, so Mazzucato, „hat seinen Landsleuten eine englische Musiksprache gegeben, die sie im nächsten Jahrhundert in die Lage versetzen wird, den allerfeinsten Nuancen ihrer edelsten Empfindungen angemessen Ausdruck zu verleihen und einem verblüfften Europa die Schätze von zarter Empfindung und Pathos der so unzulänglich verstandenen englischen Nation zu enthüllen“. Dieser Blickwinkel eines Ausländers in seiner Rezension der 1899 erschienenen Sullivan-Biografie von Arthur Lawrence belegt in noch stärkerem Maße als die Würdigungen der Briten Alexander Mackenzie und Charles Maclean, der Sullivans Werke als „national stilbildend“ charakterisierte, dass Arthur Sullivan bereits zu Lebzeiten als der wichtigste englische Komponist des 19. Jahrhunderts galt. Auch in Deutschland wurde vielfach anerkannt, er gehöre „zu den bedeutendsten englischen Musikern der neueren Zeit“ und sei der „Urheber der englischen Nationaloper“. Diese Einschätzungen mögen manche heute verwundern, doch sie werden Sullivan in viel stärkerem Maße gerecht als die einseitige Konzentration auf seine komischen Opern. Wie nach ihm Schostakowitsch bot ihm das Komödiantische einen distanzierenden Blick auf die Welt, das Expressive und Dramatische hingegen Wertvorstellungen und Orientierung.

Arthur Seymour Sullivan war ein Mensch der Großstadt – geboren und verstorben in London, das wirtschaftlich und politisch damals der Mittelpunkt der Welt war. Auch Paris, die kulturelle Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, war ihm bestens vertraut; vielfach bereiste er Deutschland und andere Länder Mitteleuropas, aber er kam auch mehrfach in die USA und erkundete Russland sowie Ägypten. Neben seiner Muttersprache beherrschte er Deutsch fließend, konnte aber auch in Italienisch oder Französisch parlieren. Er verfügte über umfassende Kenntnisse der Musikgeschichte, der Literatur nebst Malerei, kannte wichtige Exponenten der Künste persönlich und war als Musiker zugleich Praktiker und kreativer Kopf.

In seiner Jugend erkannte man alsbald das Talent des Chapel Royal-Chorknaben. Als erster Mendelssohn-Stipendiat studierte der Engländer von Oktober 1858 bis April 1861 am Konservatorium in Leipzig, wo er den letzten Feinschliff erhielt. Mit 19 Jahren stand der junge Komponist durch seine Musik zu Shakespeares *The Tempest* (Der Sturm) im Blickpunkt der

Öffentlichkeit. Seitdem pflegte er Kontakt mit Musiker- und Intellektuellenzirkeln – zu seinen Freunden gehörten unter anderem der Schriftsteller Charles Dickens, der Komponist Gioachino Rossini und der Maler John Everett Millais. In der von scheinbar undurchlässigen Klassenhierarchien dominierten Gesellschaft seiner Zeit nutzte der Sohn einer Musikerfamilie die Chance, durch seine Fähigkeiten als Musikforscher, Dirigent und Komponist in die High Society aufzusteigen.

Die Erfahrungen in Deutschland waren für Sullivan von entscheidender Bedeutung. Dort hatte er nicht nur eine höchst solide Ausbildung am Leipziger Konservatorium durchlaufen und sich mit prägenden Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit wie Ignaz Moscheles, Clara Schumann sowie Ferenc Liszt austauschen können, sondern auch die hitzigen Debatten der klassisch orientierten und der „neudeutschen“ Schule miterlebt. Den Geist der Erneuerung brachte er nach Großbritannien, wo er dem Kulturleben frische Impulse vermitteln wollte. Konkret verwies er in Briefen auf das Repertoireangebot und die besonderen Qualitäten der Orchester, die er auf dem europäischen Festland erlebte. „In England haben sie keine Vorstellung davon, die Orchester mit dem Maß an Feuer und farblichen Abstufungen spielen zu lassen, wie sie es hier vermögen“, notierte er und schmiedete sogleich Pläne für die Zukunft: „Genau das möchte ich erreichen: die englischen Orchester genauso perfekt zu machen wie die auf dem Kontinent, und sogar noch mehr, denn die Kraft und der Ton der unsrigen ist stärker als bei den ausländischen.“ Zu diesem Zweck legte er auch geeignete Kompositionen vor. Die Erfahrungen in Sachsen beflügelten Sullivan geradezu. „Stellt Euch vor, man sieht in England Schumann und Wagner in dem gleichen Programm. Ich hoffe, dass diese Zeit noch kommen wird“, schrieb er den Daheimgebliebenen. „Ich bin der Meinung, dass die Musik als Kunstgattung in England sehr bald zum Teufel gehen wird, wenn nicht ein paar begeisterte, geschickte, fähige und junge ausgebildete Musiker die Sache in die Hand nehmen.“

Zu diesen gehörte vor allem Arthur Sullivan selbst. Einerseits stellte er als frischgebackener Ehrendoktor der Universität Cambridge (für das Oratorium *The Light of the World*) der 1822 gegründeten Royal Academy of Music im Mai 1876 in London die National Training School for Music zur Seite, die zum Vorläufer des Royal College of Music werden sollte; andererseits engagierte er sich als Dirigent und Komponist für die Entwicklung des englischen Musiklebens. Sullivan trug wesentlich dazu bei, seine Landsleute mit den Werken von Berlioz, Schumann und Schubert vertraut zu machen (im Oktober 1867 war er an der Entdeckung verloren geglaubter Autographe Schuberts in Wien beteiligt); zudem leitete er unter anderem die Philharmonische Gesellschaft sowie das Musikfestival in Leeds und nutzte seine Popularität für ein kulturpolitisches Engagement in der „Royal Society of Musicians“.

Als Komponist hat Sullivan eindrucksvolle Beiträge zu allen musikalischen Gattungen geleistet, mit Ausnahme der Solomusik für Orgel, die höchstens in einigen Anthems und Orchesterstücken eine wichtige Rolle spielt. Manche seiner Kirchenlieder finden sich noch heute in anglikanischen Gesangbüchern; seine Anthems und Part Songs bieten einige der besten Beispiele für diese Gattungen. Mit seinen dramatischen Kantaten und Oratorien gab er großen Werken für Chor und Orchester belebende Impulse. Ferner schrieb er den ersten englischen Liederzyklus, eine der ersten wirklich hörenswerten englischen Sinfonien und legte die Grundlagen für die englische Oper. Zu einem Zeitpunkt, da Brahms, Bruckner, Tschaikowsky und Dvořák als Sinfoniker noch kein Begriff waren, ragte Sullivans E-Dur Sinfonie (1866) aus dem kompositorischen Schaffen britischer Musiker weit heraus. Sie bildet mit ihren reichen Klangfarben, den dynamischen Kontrasten und der subtilen Holzbläserkolorierung eine Synthese aus den Anregungen von Mendelssohn und Schumann. Im Sinne dieser Inspirationsquellen ist das dreisätziges Cellokonzert in D-Dur, das für den berühmten italienischen Virtuosen Alfredo Piatti entstand, durch die nahtlos ineinander übergehenden Sätze eher eine Cello-Fantasie. Selbst die Konzertouvertüren kennzeichnet eine starke Expressivität, wie etwa die auf Scotts Dichtung basierende *Marmion*-Ouvertüre (1867), die in der Ausführung auf Berlioz verweist mit mehrfach geteilten Streichern, individualisierten Instrumenten, ungewöhnlichen Extremlagen sowie der Verwendung

ungebräuchlicher Blasinstrumente wie der Ophikleide. Zu einer Zeit als Theaterbesuche in den gehobenen Schichten nicht unbedingt als gesellschaftsfähig galten, schrieb Sullivan ungewöhnlich viele Bühnenmusiken zu Shakespeare-Produktionen (*The Tempest*, *Macbeth* u. a.), die zu seinen herausragenden Orchesterwerken gehören.

Anregungen für das Musiktheater aktiv zu werden empfing Sullivan von Gioacchino Rossini, der sich in Paris niedergelassen hatte. „Ich glaube“, meinte Sullivan später über Rossinis Bedeutung für seine Arbeit, „dass er der erste war, der mich mit einer Liebe zur Bühne und allem, was mit Oper zusammenhängt, begeistert hat. Bis zu seinem Tod besuchte ich Rossini weiterhin jedes Mal, wenn ich nach Paris kam, und nichts trübte das herzliche Verhältnis unserer Freundschaft.“ Als Herausgeber von Werken Rossinis und Mozarts in England arbeitete Sullivan bei seinen eigenen Kompositionen wie diese parallel sowohl an ernsten, dramatischen Werken als auch an komischen Opern. Die „Oper der Zukunft“, die ihm vorschwebte, stellte für den Engländer einen Kompromiss zwischen der deutschen, italienischen und französischen Schule dar. Kennzeichen seines eigenen Schaffens sind ein abwechslungsreicher Kontrastreichtum, eine ausgefeilte Instrumentierung sowie melodischer und rhythmischer Erfindungsreichtum. Sullivans subtiler Umgang mit komplizierten metrischen Strukturen (z. B. bei „The sun whose rays“ in *The Mikado*, „Were I thy bride“ oder „I have a song to sing, O“ in *The Yeomen of the Guard*) besaß Vorbildcharakter für die Vertonung englischer Lyrik. Nicht minder bemerkenswert ist sein technisches Geschick, mit wenigen Instrumenten eine große Tonfülle zu erzeugen. Nur bei großen Opern wie *Ivanhoe* und Kantaten wie *The Golden Legend* war es ihm möglich, mit einem erweiterten Orchesterapparat eindrucksvolle Klangwirkungen zu erzielen. Der Hauptakzent liegt dennoch weniger auf der Suggestionskraft immer größerer Orchesterbesetzungen – einer Tendenz, der sich Sullivan verweigerte, wie er auch Distanz zu Wagner hielt, obwohl er dessen *Meistersinger von Nürnberg* als „die beste komische Oper, die je geschrieben wurde“ bezeichnete –, sondern ihm waren Instrumentaleffekte, Klangfarben und melodische Entwicklung wichtig. In Sullivans Œuvre überwiegen die Vokalkompositionen, in erster Linie Opern, Kantaten, Oratorien und Lieder. In der Vielseitigkeit seines Schaffens eiferte er Haydn, Mozart nebst Rossini nach und wirkte sowohl im Komischen als auch im Tragischen. Sullivan betonte, wenn seine Bühnenwerke „als Kompositionen irgendwelche Ansprüche für sich geltend machen können, dann zähle ich voll und ganz auf den ernsten Unterton, der sich durch alle meine Opern zieht“. Es ist ein Beleg für seine Individualität und sein künstlerisches Potenzial, dass er in einer Phase der zunehmenden Hyperdramatisierung der Oper sowohl Gesellschaftskomödien (*The Sorcerer*, *HMS Pinafore*), romantische Opern (*The Yeomen of the Guard*, *The Beauty Stone*), komische Opern (*The Pirates of Penzance*, *The Mikado*) und satirische Bühnenwerke mit aktuellen Bezügen (*Iolanthe*, *Patience*) als auch dramatische Werke schuf (*The Martyr of Antioch*, *The Golden Legend*, *Ivanhoe*). Von seinen Textbuchautoren wünschte sich Sullivan glaubwürdige Stoffe, die „einen Anflug von Wirklichkeit“ sowie „Charaktere aus Fleisch und Blut“ mit „menschlichen Gefühlen und menschlichen Leidenschaften“ boten. Seinem Ideal kam er in *The Golden Legend* (1886), *The Yeomen of the Guard* (1888) und *Ivanhoe* (1891) durch die sensible Charakterisierung der Protagonisten und der unterschiedlichen Volksgruppen am nächsten. Sein Humanismus zeigt sich exemplarisch in einfühlsamen Vertonungen der Szenen von Maria Magdalena (*The Light of the World*), Elsie (*The Golden Legend*) und Rebecca (*Ivanhoe*) sowie den Arien der Lady Jane (*Patience*) und Katisha (*The Mikado*).

Sullivans Opern, Liedern und Chorwerken war ein immenser Erfolg beschieden. Von seinen Oratorien und Kantaten wurde das Notenmaterial zumeist schon im Jahr der Uraufführung veröffentlicht. Mit dem Oratorium *The Prodigal Son* (1869) belebte er ein in die Jahre gekommenes Genre neu, indem er opernhafte Gestaltungselemente verwendete. In einem Vorwort hatte Sullivan seine künstlerischen Intentionen dargelegt: Für ihn war der verlorene Sohn niemand, „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 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“. Um das Geschehen zu vermitteln und die Handlung voranzutreiben, bedient sich Sullivan zwar noch eines traditionellen Erzählers bzw. „testo“, doch an dramatischen Schnittstellen verzichtet er auf diesen. Um zu veranschaulichen, wie – so der Komponist – der Sohn „voll Vertrauen auf seine eigene Naivität und Begeisterungsfähigkeit fortgeht und allmählich mancherlei Torheiten und Sünden verfällt, die ihm anfangs noch zuwider und fremd waren“, werden dem Chor und den Solisten darstellerische Qualitäten abverlangt. In dem Oratorium *The Light of the World* (1873) schildert Sullivan Episoden aus dem Leben Jesu Christi, allerdings grenzte er sich von traditionellen Vorstellungen ab, indem er betonte: „Bei diesem Oratorium bestand die Absicht nicht darin, die spirituelle Vorstellung von einem 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.“ Dementsprechend verzichtete der Komponist auf einen Erzähler und gestaltete ein Handlungsoratorium, das von der Geburt bis zum Tod fesselnde und meditative Momente vereint. Als das erste englische Oratorium, in dem die Gestalt Jesu als handelnde Person eingeführt wird, hinterließ das Werk auch bei Elgar nachhaltigen Eindruck. Der Oper noch näher stehen Sullivans Kantaten *The Martyr of Antioch* (1880) und *The Golden Legend* (1886), deren dramatische Anlage bis hin zu Elgars *The Dream of Gerontius* (1900) und Waltons *Belshazzar's Feast* (1931) spürbar ist. Die Geschichte der Margarethe von Antiochien wird in *The Martyr of Antioch* in einer als „Sacred Musical Drama“ bezeichneten, gut 80-minütigen Tour de force erzählt, bei der nicht nur die Solisten, sondern auch die Chorsängerinnen und -sänger mal als „Heiden“, mal als Christen auftrumpfen dürfen. Bei seiner „dramatic cantata“ *The Golden Legend* nach Hartmann von Aues mittelalterlicher Dichtung verwendete Sullivan Longfellows Adaption von *Der arme Heinrich*, der beeinflusst von Goethe, noch die Figur des Luzifer einbringt, wodurch das Werk eine Faust'sche Dimension erhält. Die Verwandtschaft zu Berlioz' „dramatischer Legende“ *Fausts Verdammnis* wird spürbar, zumal Sullivan mit dessen Werk bestens vertraut war – der Engländer trachtete danach, anstatt Nummern-Kantate bei der Vertonung zusammenhängende Szenen aus einem Guss zu gestalten. Sullivan entwarf ein wirkungsvolles Wechselspiel von lyrischen Elementen und Momenten, in denen die Geschichte von Vergebung und Mitgefühl vorangetrieben wird.

Als Komponist wurde Sullivan für seine Konzert- und Sakralmusik mit dem Ritterschlag geehrt und ab 1881 zu „Sir Arthur“, während ihm zugleich sein Wirken für das Musiktheater ein finanzielles Auskommen und große Beliebtheit verschaffte. Dies machte ihn indes angreifbar und er wurde zur Zielscheibe der Tugendwächter, die sein Engagement für die Oper missbilligten und ihm vorwarfen, „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.“ Sullivans Replik bestand darin, in seine komischen Opern Madrigal-Imitationen einzubauen. Dramatische Kantaten und Opern schienen ihm reizvoller zu sein als „tönend bewegten Formen“ – wie Hanslick das neue Ideal nannte – Leben einzuhauchen. Das Establishment sah indes 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, dementsprechend überließ man dieses Feld vorsorglich dem freien Markt. Im Hinblick auf solche Einstellungen ist Arthur Sullivans Äußerung in seiner 1888 in Birmingham gehaltenen Rede zur Lage des Musiklebens zu verstehen, dass „eine der göttlichen Eigenschaften der Musik“ darin besteht, „dass es nicht in ihrer Macht steht, etwas Unmoralisches auszudrücken“. Wie etliche seiner Kollegen plädierte auch Sullivan im Bereich der Musik für Kulturförderung und Volksbildung.

Hinsichtlich der Interpretation war Sullivan seit jungen Jahren auf äußerste Präzision bedacht. Schon als er seiner Familie aus Leipzig seine „Romanze für vier Streichinstrumente“ schickte,

unterstrich er, sie dürfe nur gespielt werden, „solange Ihr verspricht, alle Piano-, Forte- und Stakkatoangaben deutlich zu beachten, da das Ding ohne sie seiner Wirkung beraubt wird“. Sullivan hob stets die große Bedeutung des Orchesters für seine Bühnenwerke hervor. Er bedauerte, wenn seine Musik „nicht so aufgeführt wird, wie ich sie geschrieben habe“, denn: „Orchesterfarben spielen in meinem Werk eine so große Rolle, dass es seinen Reiz verliert, wenn sie ihm genommen werden.“ Auch unzureichende Orchesterleistungen kritisierte Sullivan scharf und gelegentlich drohte er bei Missachtung auch schon mal mit Aufführungsverboten. Ein Vergleich mit ihm galt 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“. Wie Elgar, den er unterstützte und beeinflusste, stand er den akademischen Musikinstitutionen fern – beide seien „unconnected with the schools“, wie Elgar dies in einem Brief an Sullivan nannte. Dementsprechend fiel es einer neuen Generation von Musikwissenschaftlern und Journalisten leichter, Arthur Sullivan nach seinem Tod aus der englischen Musikgeschichte herauszuschreiben. Sein erster Biograph Arthur Lawrence hatte kurz zuvor bereits zu Bedenken gegeben: „Die musikalische Renaissance Großbritanniens ist ein Teil der Geschichte der letzten dreißig Jahre. Es muss der Nachwelt überlassen bleiben, sie genau einzuordnen. Wie genau diese Renaissance dem Genie Sullivans zuzuschreiben war und dem Umstand, dass er sozusagen *coram populo* schreiben konnte, wird sich bestimmen lassen, wenn es dem Historiker möglich ist, unvoreingenommen das Werk und den Einfluss auf die Menschen seiner Generation zu untersuchen, zu einer Zeit also, wenn unsere gegenwärtigen kleinen Eifersüchteleien und Meinungsverschiedenheiten der Vergessenheit anheimgefallen sein werden.“ Mit gebührendem Abstand wird nun deutlich, welche große Bedeutung Sullivan in der Entwicklung der britischen Musik zukommt. Durch die Arbeit der englischen Sir Arthur Sullivan Society und der Deutschen Sullivan-Gesellschaft sind in den letzten zwanzig Jahren etliche neue Noteneditionen, CD-Ersteinspielungen und Fachpublikationen herausgekommen, die das Wirken des Künstlers in einen weiter gefassten Rahmen einordnen. Dadurch wird deutlich, dass Sullivan der wichtigste englische Komponist zwischen Purcell und Elgar ist. Schon 1872 hieß es über ihn, sein *Festival Te Deum* sei aus der Feder eines englischen Tonsetzers „das Beste was seit dem Tod von Purcell geschrieben“ wurde.

Durch den soziokulturellen Wandel in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geriet Vieles aus viktorianischer Zeit in Vergessenheit. Sullivan blieb dem Repertoire über Jahrzehnte vor allem durch seine komischen Opern erhalten. Allerdings gerieten seine anderen Leistungen nie völlig in Vergessenheit: Ein Werk wie *The Golden Legend* – einst so populär wie Händels *Messias* und Mendelssohns *Elias* – wurde 1942 zum 100. Geburtstag und 1986 zum 100. Jahrestag der Uraufführung in Starbesetzung unter dem Dirigat von Malcolm Sargent bzw. Charles Mackerras aufgeführt; von der Sinfonie und einigen Schauspielmusiken gab es bereits in den 1960er Jahren Stereo-Einspielungen. Heute wird erkannt, dass man Sullivans Bedeutung nur durch die Betrachtung seines Gesamtwerks gerecht werden kann. Und dabei entdeckt man manches Juwel, das eine Sullivan-Renaissance rechtfertigt.

In der Musikgeschichte finden sich entscheidende Zäsuren durch das Schaffen prägender Werke für neue Genres wie etwa der Oper durch Monteverdi, der Sinfonie durch Haydn, Mozart und Beethoven oder durch intellektuell gestaltete Umbrüche, denen in Manifesten ein theoretischer Überbau vorgegeben wird wie bei Gluck, Wagner oder Schönberg. Sullivans avantgardistische Leistung in der englischen Musik bestand darin, für einige der wichtigsten Gattungen Schlüsselwerke der englischen Musikgeschichte geschrieben zu haben wie *The Window* (Liederzyklus), *The Golden Legend* (Kantate), *The Yeomen of the Guard* oder *Ivanhoe* (Oper). Sullivan legt – ähnlich wie Smetana, Mussorgski oder Debussy – eine andere Schneise durch die Musikgeschichte als die bislang bekannten Wege. Sein mehrfach zum Ausdruck gebrachtes Ideal, für seine und zukünftige Generationen das Musikleben in England voranzubringen, korrespondiert mit einem Œuvre, mit dem er unter Einbeziehung vielfältiger Einflüsse die englische Musik auf ein

internationales Niveau hob. In der Wahl seiner Sujets trug Sullivan den sozialen Utopien seiner Epoche Rechnung, mit denen er durch seine Freundschaften mit Charles Dickens oder Edward Burne-Jones vertraut war. Mit diesen gehörte Sullivan zu den modernsten Künstlern im England seiner Zeit. Definiert man (wie Assmann und Harth) die „Moderne“ als „das In-Fluss-Geraten von Traditionen durch systematische Freisetzung von Evolutionspotentialen“, ist es durchaus gerechtfertigt, Sullivans Leistungen der Avantgarde seiner Epoche zuzurechnen. Mit Sullivan wurde die englische Oper etabliert, durch Britten wurde sie nach dem Zweiten Weltkrieg akzeptiert. Eigentlich gilt die Polystilistik als eine Kompositionsweise der Postmoderne im 20. Jahrhundert, bei der verschiedene Musikstile miteinander kombiniert werden. Doch Sullivan gehörte zu den Vorreitern, die musikalischen Ausdrucksmittel seiner Gegenwart mit Elementen früherer Musik wie etwa Madrigal und Choral zu verbinden. Er selbst besaß das, was er an seinen Vorgängern aus Elisabethanischer Zeit wie Tallis, Gibbons und Byrd lobte: Nämlich „eine genauso gute Technik“, eine „überragende melodische Erfindung“ sowie „gesunden Menschenverstand in der Musik“, der sich auszeichnet durch „eine angenehme Verständigkeit, Empfindsamkeit, treffliche Textbehandlung und den Willen, aus Kompositionen mehr zu machen als lediglich technische, mechanische Puzzle“. Mit dem von dem eingangs zitierten Arthur Lawrence geforderten gebührenden Abstand zur eigenen Epoche gelangte nicht nur Edward Algernon Baughan 1921 zu der Einschätzung: „The Savoy operas are our only national opera“, sondern ein Kritiker des *Daily Telegraph* betonte gleichfalls Sullivans Rang als er 1939 konstatierte: „Erst wenn wir Sullivan mit dem gleichen künstlerischen Respekt begegnen, den wir Mozart und Schubert entgegenbringen, vermag sein ganz besonderes Genie unverhüllt zu strahlen.“

## Klangdichter und Tonmaler

*Sullivan, Elgar & Co.*

Die viktorianische Gesellschaft war ausgesprochen debattierfreudig und streitbar. Die Aggressivität, mit der die Standpunkte vertreten wurden, zeigt sich beispielsweise in dem Bekenntnis des Priesters Richard Hurrell Froude, der 1835 in einem Brief an John Henry Newman schrieb, er „hasse die Reformation und die Reformer wirklich mehr und mehr“. Darwin wurde als „Advokat des Teufels“ verunglimpft und Dickens hetzte 1850 über die Präraffaeliten, sie befassten sich lediglich mit den „tiefsten Abgründen des Gemeinen, Verabscheuungswürdigen, Abstoßenden und Rebellischen“. Und auch Literatur und Musik blieben nicht verschont. Kein Wunder, dass Darwin sich nach eigenem Bekunden fühlte, „als ob man einen Mord begeht“, als er mit seiner Evolutionstheorie das gängige Menschenbild in Frage stellte. Umbrüche gab es auf verschiedenen Ebenen. Revolutionen im Denken erschütterten das Großbritannien des 19. Jahrhunderts nicht minder wie der mitunter blutige (Straßen-)Kampf um soziale Reformen, politische Diskurse und kriegerisch ausgefochtene Auseinandersetzungen. Gläubige Menschen wurden seinerzeit an mehreren Fronten herausgefordert. Auf der einen Seite zwangen nicht nur die neuesten Erkenntnisse der Wissenschaft und ein historisch-kritischer Blick auf biblische Überlieferungen zu einem Überdenken althergebrachter Positionen, auf einer anderen gewann auch ein konkurrierender nebulöser Mystizismus an Popularität. Doch anstatt die Probleme vereint anzugehen, neigten die Kirchenverbände eher dazu, sich noch gegenseitig zu zerfleischen. In den 1830er Jahren gewann eine Gruppe von Akademikern aus Oxford zunehmend an Aufmerksamkeit, nach deren Auffassung sich die traditionelle anglikanische Kirche immer weiter von ihrer eigentlichen Aufgabe entfernte. Am 9. September 1833 wurde in der *Times* erstmals ein „Traktat“ veröffentlicht, in dem es hieß, man habe „den wahren Grund, auf den sich unsere Autorität als Kirche stützt, vernachlässigt – unsere apostolische Herkunft“. Die „heilige Mission“ sah man darin, zu ergründen, was das eigentliche Wesen der Kirche ausmache und was dies für die Lebensführung und die Ausgestaltung des Glaubens bedeute. Durch weitere dieser von den Theologen John Keble (1792-1866), Edward Bouverie Pusey (1800-1882) und John Henry Newman (1801-1890) verantworteten „Tracts“ erhielt die Bewegung die Bezeichnung „Traktarier“ bzw. „Oxford movement“, da alle in der Universitätsstadt wirkten. Ermöglicht wurde dieses Aufbegehren und die Neuorientierung, nachdem 1829 durch die Act of Toleration sowohl Katholiken als auch Dissenter, Andersgläubige, den Anglikanern rechtlich gleichgestellt wurden und 1832 durch weitere Gesetze alle Beschränkungen für katholische Gläubige aufgehoben wurden. Da etliche Reformideen wie das Supremat der Lehren Christi und das Episkopat der katholischen Kirche nahestanden, entwickelte sich der sogenannte Anglo-Katholizismus. Dieser stellte eine Ausrichtung innerhalb der anglikanischen Kirche dar, denn nach wie vor galt für die Abweichler Volkes Stimme, die „No Popery!“ verlangte und es ablehnte, sich mit den Papstanhängern gemein zu machen. Doch die Hinwendung zu Elementen des katholischen Ursprungs brachte es mit sich, dass die Musik eine zunehmend größere Bedeutung erlangte. Newmans Dichtung „Lead, kindly light“ wurde zur Hymne der Traktarier-Bewegung. Arthur Sullivan vertonte den Text 1871 und gab das noch heute beliebte Stück als Teil seiner „Five Sacred Part-Songs“ heraus.

Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden im Zuge der liturgischen Erneuerungsbewegung etliche neu gegründete Chöre, die für alle denkbaren Anlässe – wie Kirchenjahreszeiten, Eucharistiefiern und Tagzeitenliturgie usw. – angemessene Werke für unterschiedliche Leistungsstufen benötigten. Der Notenmarkt expandierte und die Verlage benötigten Editionen bzw. Arrangements von Musik des 16.–17. Jahrhunderts sowie Neukompositionen. Die Gründung des Royal College of Organists sollte ab 1864 zur Generierung des qualifizierten Nachwuchses beitragen. In den 1860er Jahren waren in nahezu allen Kirchen Orgeln errichtet oder bereits vorhandene Instrumente erweitert worden. Zudem baute man aufgrund der wachsenden Bevölkerungszahlen und der intensiver

gepflegten kirchlichen Spiritualität neue Kirchen. In dieser Phase war Arthur Sullivan mit seinem Studienabschluss vom Leipziger Konservatorium in seine Heimatstadt London zurückgekehrt, wo er sich im April 1862 mit der englischen Erstaufführung seiner Musik zu Shakespeares Drama *The Tempest* einen Namen machte. Seine Tätigkeit als Organist und Chorleiter an der St. Michael's Church am Chester Square (1861-69) und der St. Peter's Church in Kensington (1867-72) diente nicht allein dem Geldverdienen durch eine feste Anstellung, sondern die St. Peter's Church wollte sich beispielsweise bei der Weihe 1867 mit einem angesehenen englischen Musiker schmücken. Zudem reizte den jungen Künstler ein inspirierendes kreatives Betätigungsfeld: Er schrieb über fünfzig Kirchenlieder, von denen sich noch heute einige in den Gesangbüchern finden, sakrale Chorwerke, Anthems und Oratorien. Widmungen an namhafte Vertreter der Kirchenmusik zeigen, dass Sullivan gut in der Szene der musikalisch-liturgischen Erneuerung und ihrer Protagonisten verankert war. Doch hierbei stellt sich die berechtigte Frage, warum Sullivan, dessen Familie väterlicherseits aus dem Westen Irlands stammte, eigentlich nicht, wie Elgar, katholisch war. Dies lag daran, dass Mary Sullivan, die Großmutter des Komponisten, aus Bandon (County Cork) kam, einem Ort, der als „severely Protestant“ inmitten eines ländlichen, katholischen Umfelds galt. Als Einwohnerin von Brandon wäre sie folglich in der protestantischen, d. h. anglikanischen Tradition erzogen worden und hätte auch jemanden mit der gleichen Glaubensorientierung geheiratet. Zwar trugen eingewanderte Iren erheblich zur Steigerung der Anzahl katholischer Christen in England und Wales bei (von 80.000 im Jahr 1770 auf etwa 750.000 im Jahr 1851), doch immerhin waren ein Fünftel der irischen Einwanderer Protestanten.

Eine der einflussreichsten Ausrichtungen bei der kirchlichen Neuorientierungen war der bereits erwähnte Anglo-Katholizismus, der auch als High Church bzw. Puseyismus bezeichnet wird. Dabei handelt es sich um eine Ausprägung innerhalb der Church of England, deren Vertreter kritisiert wurden, nicht weil sie katholisch waren, sondern weil sie mit der römisch-katholischen Kirche sympathisierten. Nach und nach wurden wieder Weihrauch, Glockengeläut, lateinische Gesänge, prachtvolles Ornat und vergoldete Altäre in den anglikanischen Gottesdienst hineingeschmuggelt. Diese Entwicklung war ein jahrzehntelanger Prozess, denn Gewänder und Rüschen spielten anfangs noch keine Rolle – so hat Newman den Gottesdienst in anglikanischen Kirchen stets in Schwarz gewandet gehalten. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts gerieten die Zeremonien pompöser und unterwarfen sich zunehmend weniger den förmlichen anglikanischen Riten. Ein weiterer Schritt zu einer Liberalisierung stellte 1889 die Publikation der Essaysammlung *Lux Mundi* (Das Licht der Welt) dar, mit welcher der den Begründern des Anglo-Katholizismus Pusey und Newman nahestehende Kirchengelehrte Charles Gore (1853-1932) versuchte, den Glauben in Einklang zu bringen mit der modernen Wissenschaft, Politik und Ethik (Newman hatte sich zu diesem Zeitpunkt schon weit vom Anglo-Katholizismus entfernt und war zum katholischen Glauben übergetreten).

Das kraftvolle Sinnbild des „Light of the World“ verband die Theologie mit Kunstwerken der Präraffaeliten und mit Arthur Sullivan. Der Komponist hatte im August 1873 sein gleichnamiges Oratorium über das Leben Jesu herausgebracht, mit dem er Bezug nahm auf ein Gemälde von William Holman Hunt (1827-1910), das 1853 erstmals vorgestellt worden war. 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“. 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. Sullivans Zugang zu den Episoden aus dem Neuen Testament war weniger theologischer, sondern vielmehr persönlicher Art. Er betonte im Vorwort zu *The Light of the World*, er wolle „nicht die spirituelle Vorstellung von Erlöser vermitteln, sondern die menschlichen Aspekte vom Leben unseres Herrn auf Erden“ zeigen. Dabei 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, wie beispielsweise die Anfänge mit der Geburt und Jugend Jesu [Rossettis „The Girlhood of Mary Virgin“ (1849); 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)], 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)] und Erhöhung und Verklärung [Madox Browns „The Ascension“ (1843-45)].

Damit stand die Musik einer der prägenden Kunstbewegungen nahe. Die „Pre-Raphaelite Brotherhood“, wie man sich selbst nannte, wurde initiiert von einer Gruppe junger Künstler, die im September 1848 in London zusammengefunden hatte. Das Ziel bestand zunächst darin, der akademischen Kunst etwas entgegenzusetzen. Als deren Hauptexponenten sah man Sir Joshua Reynolds (1723-1792) und seine Nachfolger an, den Gründer der English Royal Academy of Arts, den man spöttisch „Sir Sloshua“ nannte [„slosh“ bedeutet (über)schwappen, (ver)spritzen, platschen]. Die jungen Leute verachteten, so William Michael Rossetti, „alles, was bei der Ausführung eines Bildes nachlässig oder hingepfuscht wirkte“. Ihr neues Ideal sollte eine detailreiche Darstellung, eine intensive Farbgebung sowie eine komplex angelegte Komposition des Bildes werden, genauso wie es in der italienischen Kunst des Quattrocento üblich war. Neben den Künstlern des 15. Jahrhunderts achteten sie auch den jung verstorbenen Raffael; als „Raffaeliten“ sind daher seine Nachahmer im folgenden Centennium anzusehen. Die „Präraffaelitische Bruderschaft“ pflegte bis etwa 1851 einen engen Zusammenhalt. Als die wichtigsten Mitglieder des inneren Zirkels – Hunt, Millais, Rossetti – danach jeweils eigene Wege gingen, wurden die Anregungen der Präraffaeliten im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts auch von anderen Künstlern aufgegriffen. Arthur Sullivan war mit John Everett Millais (1829-1896) eng befreundet, der 1888 auch sein dessen, heute in der National Portrait Gallery zu findendes Portrait malte.

Auch Elgar hegte große Bewunderung für die Präraffaeliten, die ja ursprünglich aus der Abneigung 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. In einem Brief an Sullivan hatte Elgar auch sich und seinen Vorgänger ebenso als „den Schulen nicht verbunden“ bezeichnet, da beide abseits der Universitäten unabhängig wirkten. Sullivan gab sich in seinen Vorbemerkungen zu Partituren nicht minder anti-akademisch. Im Vorwort zu seinem opernhaf angelegten Oratorium *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.“ Die Komponisten hatten indes nie ein Manifest mit ihren Ansichten veröffentlicht. Um klarzustellen, wie man die, so Hunt, „ungekünstelte Anmut die italienische Kunst“ in die Gegenwart übertragen wollte, brachten die Präraffaeliten zwischen Januar und April 1850 das Magazin *The Germ* (Der Keim) heraus, in dem man seine Ideale darlegte. Zu den Grundsätzen gehörte, dass die auszudrückenden Ideen authentisch und nicht artifiziell sein sollten, dass die Natur aufmerksam studiert werden müsse, damit man weiß, wie man seine Überlegungen zum Ausdruck bringen kann und mit dem sympathisieren soll, was in der Kunst früherer Zeiten ernsthaft und aufrichtig ist. Zudem galt es, alles Konventionelle, Angelernte und Selbstparodistische abzulehnen. Die präraffaelitische Bewegung beeinflusste nicht nur die Malerei, sondern auch die Literatur, den Druck, das Produktdesign sowie die Musik. Die Grundprinzipien waren nicht allzu dogmatisch gehalten, weil man den einzelnen Künstlern Raum lassen wollte, um die jeweilige Individualität zu entfalten und eigene Gedanken und Grundlagen zu entwickeln. Und so fielen die ersten

Ergebnisse auch entsprechend unterschiedlich aus. Die Maxime, „eine vollständige Hingabe an die Schlichtheit der Natur zu fördern und daran festzuhalten“ fand ihre bildnerische Umsetzung in den ersten drei 1849 als präraffaelitisch vorgestellten Bildern: Dante Gabriel Rossettis „The Girlhood of Mary Virgin“ (Die Jugendzeit der Jungfrau Maria, entstanden 1848–9; präsentiert in einer unabhängigen Ausstellung in Hyde Park Corner), Millais' „Isabella“ (1849) und Hunts „Rienzi“ (1849; wie das Bild von Millais in der Royal Academy ausgestellt). Trotz der jeweils völlig unterschiedlichen literarischen und thematischen Ausrichtung ist den Gemälden gemeinsam, dass sie zum Ausgangspunkt wurden für eine Auseinandersetzung zwischen dem englischen Kulturestablishment und einer avantgardistischen Ausrichtung junger Künstler, die die folgenden Jahrzehnte prägen sollte. Die verschiedenen Bereiche der intellektuellen Auseinandersetzung überlagerten einander, als beispielsweise Hunt 1853 wegen der katholischen Tendenzen in seinem Gemälde stark kritisiert wurde. Doch der einflussreiche Philosoph, Kunsthistoriker und -kritiker John Ruskin (1819-1900) verteidigte ihn in der *Times* und erläuterte den Symbolgehalt. Ruskin wurde zu einem der einflussreichsten Fürsprecher der Präraffaeliten.

Doch selbst er konnte nicht verhindern, dass dem anglikanischen Establishment nicht nur Rossettis (1828-1882) Marien-Bilder suspekt waren, auch ein vielschichtiges Gemälde wie Millais' „Christus im Haus seiner Eltern“ erregte 1850 Anstoß. Dabei folgte der Künstler nur dem Ideal einer naturnahen Darstellung. Die Natur spielte eine Rolle für die Gestaltung von Tieren, Pflanzen, Bildhintergründen und Menschen. Selbst bei biblischen Figuren legte man keinen Wert mehr auf in wallenden Gewändern umherwandelnde Gestalten mit verklärtem Blick, sondern auf realistische Figuren aus dem Alltag: Für Fischer, Zimmerleute und Arbeiter mit kraftvollen Armen und straffen Oberkörpern wählte man Verwandte, Freunde und Handwerker als Vorbild. Diese als „muskulöses Christentum“ kritisierten Darstellungen eckten an. Es handelte sich nicht mehr um idealisierte Bilder, bei denen, wie Millais es formulierte, „die Seele der Natur außen vor blieb“, sondern um an der Wirklichkeit orientierte Wiedergaben, bei denen beispielsweise für Jesus' Vater sogar ein echter Zimmermann Modell stand. Dementsprechend unterscheiden sich die sanften Wesen aus John Rogers Herberts „Our Saviour, Subject to his parents at Nazareth“ (Unser Erlöser, seinen Eltern in Nazareth untertan, 1847-56) drastisch von Millais' „Christ in the House of his parents“ (Christus im Haus seiner Eltern, 1849/50). Trotz des sehr ähnlichen Themas ist Herberts Bild ein ehrfurchtsvoller Zugang eigen, mit dem er die Situation weihvoll und idealisierend einfängt. Millais hingegen, bodenständig und natürlich, verleiht der Szene mit scheinbarer Respektlosigkeit eine damals ungewohnte Welt- und Alltäglichkeit – augenfällig allein durch die im Gegensatz zu Herbert entblößten Arme. Dass die Gemälde der Präraffaeliten in angesehenen Galerien hingen und wohlhabende, ehrbare Sammler in Industriestädten Nordenglands auf den Plan riefen – wodurch heute neben London viele Originale in Birmingham, Manchester, Leeds und Liverpool zu bestaunen sind –, zeigt, wie unreflektiert eindimensionale Klischees von der angeblichen Prüderie der viktorianischen Epoche übernommen werden. Ungeachtet einer vorherrschenden Schicklichkeit war man fasziniert vom menschlichen Körper und durchaus bereit, die kaum bis gar nicht bekleideten schönen Mädchen und Frauen sowie muskelbepackte männliche Leiber an den Wänden der Salons zu akzeptieren – die pralle Sinnlichkeit musste keineswegs unter dem Ladentisch gehandelt werden, sondern konnte selbstverständlich öffentlich präsentiert werden. Dort erblickte man dann etwa den durch körperliche Arbeit gestählten Leib von Hunts Jesus in dessen Gemälde „The Shadow of Death“ (Der Schatten des Todes, 1873) oder die zarten, schlanken Formen von Andromeda und Perseus in Burne-Jones' Impressionen aus dem „Perseus-Zyklus“ (1875-1890er Jahre). Alles was zur Natur gehörte, sollte lebensecht wirken, denn eine naive Verklärung war verpönt. Damit setzte sich eine allgemeine Tendenz der Epoche in der Kunst fort. Neue Erkenntnis und frisch erworbenes Wissen über das Leben und die Welt führten im 19. Jahrhundert zu einem Umdenken, das sich auch in der Forschung und der Kunst niederschlug. Auch Sullivan und Elgar stand alles Artifizielle fern. Wenn Sullivan Themen aufgriff, die die Präraffaeliten ebenfalls reizten, wählte er einen vergleichbar realistischen Zugang. Wie Sullivan zeigt auch Millais' bei seiner Darstellung des Gleichnisses vom verlorenen Sohn in dem 1864

veröffentlichten Holzstich „The Prodigal Son“ keine stilisierte Hagiographie, sondern eine bewegende, glaubwürdige Darstellung der Wiederbegegnung mit dem Vater.

Es gehörte zu den Grundannahmen der Künstlergruppe der Präraffaeliten, dass es möglich ist, ein Gedicht wie ein Gemälde zu erfassen und ein Bild als Poem zu betrachten. Zudem schätzte man die Musik als eine „Schwesterkunst“. Bereits Ruskin hatte in seinen Publikationen auf die Verbindungen hingewiesen. Für ihn stellten die verschiedenen Kunstgattungen wesentliche Darstellungsformen des Gefühls- und Geisteslebens dar. „Die Musik wird zurecht als Ausdruck der Freude oder des Kummers edler Seelen aus edlen Gründen angesehen“, schrieb er und insbesondere in der zweidimensionalen und der akustischen Farbgebung sah Ruskin die Wiedergabe der Empfindungen, denn „die Fähigkeit des Künstlers bzw. seine Herrschaft über die Farbe ist genauso subtil wie die des Musikers über den Klang“. Das „Spiel auf einer Farben-Violine“ und das „Gestalten des Tons beim Spielen“ sind einander ebenbürtig. Dementsprechend findet sich auch bei Arthur Sullivan, der Ruskin in Oxford bei Vorträgen erlebt hatte, eine analoge Wortwahl. Bereits zur Entstehungszeit seiner Sinfonie hatte Sullivan in den 1860er Jahren in einem Brief geschrieben, dass seine Ideen „neuere und frischere Farben annehmen“. Nur wenige Jahre später betonte er in einem Schreiben, Orchesterfarben spielen in seinem Werk „eine so große Rolle, dass es seinen Reiz verliert, wenn sie ihm genommen werden“. Zu einer direkten Zusammenarbeit mit den Präraffaeliten kam es bereits in den 1860er Jahren, als Sullivan Tennysons Gedichtzyklus *The Window* vertonte, der von Millais illustriert werden sollte, und noch 1895 als ein bedeutender Nachfolger der Malergruppe wie Edward Burne-Jones (1833-1898) die Bühnenbilder für die *King Arthur*-Inszenierung am Lyceum Theatre in London entwarf, für die Sullivan die Musik schuf. Der Symbolreichtum in dem ersten englischen Liederzyklus, Sullivans *The Window*, erinnert mitunter an präraffaelitische Gemälde.

Auch Edward Elgar standen die Schwesterkünsten Musik, Literatur und Malerei nahe. Wie Sullivans *The Light of the World* wurde auch Elgars *The Apostles* durch Bilder inspiriert, deren Reproduktionen die Künstler jeweils in ihren Arbeitszimmern hatten. Bei Elgar handelte es sich um das 1872 entstandene Bild „Christus in der Wüste“ von dem russischen Künstler Ivan Kramskoi (1837-1887). Es zeigt einen auf einem Steinblock sitzenden, traurig zu Boden blickenden Christus mit verkrampft gefalteten Händen in einer trostlosen Felslandschaft. „Es ist mein Idealbild des einsamen Christus, als ich versucht habe (und hart versucht habe) den Charakter (musikalisch für einige von uns) darzustellen“, schrieb der Komponist 1903 an den Sänger des Jesus. Als Katholik hatte sich Elgar von Newman anregen lassen, als Musiker von Sullivan. Zu den vielen Verbindungen, die es zwischen Arthur Sullivan und Edward Elgar gibt, gehört auch, dass beide Komponisten Werke geschrieben haben, in denen Facetten vom Leben Jesu Christi dargestellt werden. Sullivans *The Light of the World* (1873) ist ein Singulär, während Elgars *The Light of Life* (1896) eine Art Vorläufer zu einer Oratorien-Trilogie über das Christentum darstellt, von der er lediglich *The Apostles* (1903) und *The Kingdom* (1906) vollendete. Elgar war 16 Jahre alt als *The Light of the World* am 27. August 1873 beim Musikfestival in Birmingham uraufgeführt wurde. Auch wenn er nicht aus dem gut 35 Kilometer entfernten Worcester angereist sein mag, hatte Elgar doch bei einer der vielen Folgeaufführungen in Großbritannien die Möglichkeit, das Oratorium zu erleben. Zudem erschien der Klavierauszug bereits 1873 beim Verlag J.B. Cramer & Co., sodass er das Stück durch das Musikgeschäft seines Vaters alsbald kennengelernt haben muss. Im Oktober 1886 wirkte er schließlich selbst bei einer Aufführung im Orchester mit. Unter dem Einfluss dieses komplexen Werks entstand bereits Elgars erstes Oratorium *The Light of Life*, mit dem er die anvisierte Trilogie vorwegnahm, denn manche Themen sind denen von *The Apostles* und *The Kingdom* nicht unähnlich. Im 20. Jahrhundert folgten britische Musiker mit Opern wie Rutland Boughtons *Bethlehem* (1924) und Vaughan Williams' *The Pilgrim's Progress* (1951) nach John Bunyans Allegorie, wobei der Komponist 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 *Visitatio Sepulchri* (1992-93) und

Harrison Birtwistles *The Last Supper* (2000) zeigen – symbol- und bildgewaltige Opern, bei denen die Schwesterkünste in Verbindung mit der Theologie eine Symbiose eingehen.

## Abtrünniger und Heiliger

### **Newman und „Der Traum des Gerontius“**

Bis in die 1930er Jahre hinein galt Elgars *The Dream of Gerontius* in seiner Heimat als schwierig, gar anstößig, und war heftig umstritten. Dies lag einerseits an der verheerenden Uraufführung, für die – wie damals bei Festivals üblich – nur eine einzige Gesamtprobe angesetzt war, so dass die Darbietung musikalisch in einem Desaster endete. Zum anderen ließ die Akzeptanz von Elgars *Traum des Gerontius* in der anglikanischen Welt wegen der Textvorlage von **John Henry Newman (1801-1890)** auf sich warten. Bei Aufführungen im katholischen Rheinland fand die Vertonung des Sterbens und der Jenseitsreise eines alten Mannes Anerkennung, doch die Verantwortlichen des namhaften (und noch heute aktiven) „Three Choirs Festival“ in Elgars Heimatstadt Worcester bestanden noch Anfang des 20. Jahrhunderts darauf, für eine Darbietung in der anglikanischen Kathedrale Worte wie „Maria“ durch „Jesus“ zu ersetzen und von „souls“ zu singen anstatt „souls in Purgatory“ (Seelen im Fegefeuer). Die Vorstellung von einem Läuterungsort nach dem Tode, ist den protestantischen Kirchen fremd. Dennoch findet sich heute in der Kathedrale zu Worcester das Elgar-Fenster, das 1935 – ein Jahr nach dem Tod des Komponisten – zu dessen Gedenken eingeweiht wurde. Es zeigt mehrere Szenen aus *The Dream of Gerontius*.

Doch wie konnte es überhaupt dazu kommen, dass in dem seit 1534 über 350 Jahre lang anglikanischen England ein Musiker es wagte, ein so offensichtlich katholisches Sujet zu präsentieren? Gut 300 Jahre nach William Byrd war **Edward Elgar (1857-1934)** wieder der erste namhafte englische Komponist, der als Katholik erzogen worden war. Somit war ihm John Henry Newmans 1865 erschienene Dichtung *The Dream of Gerontius* natürlich bekannt. Bei dem Verfasser handelte es sich um einen ehemaligen anglikanischen Geistlichen, der die Legitimität der anglikanischen Kirche zunehmend in Frage stellte. Der Priester und Theologe hatte es „immer als eine intellektuelle Feigheit empfunden, für seinen Glauben keine Grundlage zu haben“. Und so setzte sich der Spross einer Familie aus dem christlichen Bildungsbürgertum bereits als Jugendlicher mit den verschiedensten Glaubensinterpretationen auseinander, um seine religiöse Identität näher bestimmen zu können. Als Student geriet er unter den Einfluss einer calvinistischen, dogmatisch evangelikalen Ausrichtung. Später wandte er sich liberaleren Strömungen zu, wobei er dennoch lange Zeit davon überzeugt blieb, „der Papst sei der Antichrist“. Mittlerweile war er in Oxford zum Tutor am Oriel-College, Pfarrer an der St. Mary's Church und Universitätsprediger aufgestiegen. Ein einschneidendes Erlebnis wurde 1832/33 seine Italienreise, die ihn auch in das Zentrum des katholischen Machtbereichs führte, nach Rom. Zu diesem Zeitpunkt machten ihm bereits Zweifel an der Entwicklung der anglikanischen Kirche zu schaffen. Auf Sizilien erkrankte Newman lebensgefährlich. Die Überzeugung „Ich werde nicht sterben, denn ich habe nicht gegen das Licht gesündigt...“ hielt ihn aufrecht. Nach überstandener Krise entwarf er auf der Seereise in die Heimat unter anderem Gedichte wie „The pillar of the cloud“, das mit den Worten „Lead, kindly light“ beginnt, der späteren Hymne der Traktarier, denen Newman sich anschloss. Ein Theologenkollege aus Oxford kommentierte, dass Newman, als er im Dezember 1832 England verlassen hatte, ein zutiefst verstörter Gläubiger gewesen sei, doch nach seiner Rückkehr im Juli 1833 „ein Mann mit einer Mission“.

In seiner nun folgenden anglo-katholischen Phase setzte er sich dafür ein, dass sich die anglikanische Kirche wieder zurückbesann auf ihre Grundlagen. Dies bedeutete für diese Strömung innerhalb der Church of England, den Anglikanismus katholisch, also sakramental und in bruchloser Tradition mit der Alten Kirche auszulegen, was auch ein katholisches Eucharistie- und

Amtsverständnis beinhaltete. „Wahrheit und Irrtum in der Religion sind heute nur noch eine Frage der privaten Meinung – dass eine Doktrin so gut sei wie jede andere; dass der Schöpfer von uns nicht das Streben nach der Wahrheit erwarte“, meinte Newman und kritisierte, „dass wir uns ihm nicht akzeptabler machten dadurch, dass wir dies oder jenes glauben; dass es unsere Pflicht sei, dem zu folgen, was wir für wahr halten, unbesorgt darum, dass es das Falsche sein könne; dass wir religiöse Überzeugungen aufgreifen und ablegen könnten nach Belieben; dass der Glaube allein dem Intellekt entspringe, nicht dem Herzen; dass wir in religiösen Dingen nur uns selber vertrauen sollten, entretend jeder Anleitung. Das alles sind die Prinzipien von Philosophien aber auch von Häresien, und darin genau liegt ihre Schwäche.“

In letzter Konsequenz vollzog Newman im Oktober 1845 die Konversion zur katholischen Kirche. Wie er in Büchern wie *Essays on the Development of Christian Doctrine* und *Apologia pro vita sua*, der *Rechtfertigung seines Lebens*, darlegte, sah er schließlich in der katholischen Kirche die „lebendige und kühne Realisierung“ des göttlichen Auftrags ohne eigenmächtige Zusätze. „Die Väter haben mich katholisch gemacht“, schrieb er, denn nur die Katholiken hätten über die Jahrhunderte hinweg den Glauben treu bewahrt. Das Motto „Cor ad cor loquitur“ (Das Herz spricht zum Herzen) entwickelte er zu seinem Leitspruch. Doch so wie er bei der anglikanischen Kirche angeeckt war, machte er sich auch unter den Katholiken nicht nur Freunde. In Rom sah man in ihm mitunter „den gefährlichsten Engländer“, da er sich kritisch über die Machtfülle des Papstes geäußert hatte und 1870 die Verkündigung des Dogmas der päpstlichen Unfehlbarkeit in Frage stellte. „Auf das Gewissen trinke ich zuerst, und dann auf den Papst“, kommentierte er dazu. Nach seinem Übertritt zum Katholizismus ließ sich Newman 1847 in Rom zum Priester weihen, trat in den Orden der Oratorianer ein und leitete ab 1851 sieben Jahre lang als erster Rektor die neu gegründete katholische Universität Dublin. Schließlich erhielt er von Papst Leo XIII. 1879 die Kardinalswürde, eine ungewöhnliche Ehrung für jemanden, der kein Bischof war. Nur zwei Jahre später ließ er von einem der Mitbegründer der Präraffaeliten, John Everett Millais, sein offizielles Portrait anfertigen.

Newman nutzte sein dichterisches Talent, um das Dogma durch poetische Wahrheiten zu ergänzen. Neben Tennysons einem Freund gewidmeten Poem *In Memoriam A.H.H.* (1849) ist Newmans Dichtung *The Dream of Gerontius* (1865) die bedeutendste literarische Auseinandersetzung der englischen Literatur mit dem Sterben und dem Leben im Jenseits. Tennysons Verse inspirierten Arthur Sullivan, als er nach dem Tod seines Vaters 1866 seine Konzertouvertüre *In Memoriam* komponierte, und auch Elgar hatte wie einst Newman schon früh in seinem Leben einschneidende Erfahrungen mit dem Tod gemacht, bevor er etwa die Hälfte von Newmans Text für seine Vertonung verwendete. Noch als Kind musste Edward Elgar miterleben, dass Geschwister im Alter von 7 bzw. 16 Jahren verstarben; als John Henry Newman 23 Jahre alt war, kam sein Vater ums Leben und nur vier Jahre später verlor er seine jüngste Schwester Mary. Schließlich gingen viele seiner seelischen und realen Erfahrungen – wie etwa die lebensbedrohliche Erkrankung in Italien – in seine literarischen Werke ein. In einer Welt, in der der Verlust nahestehender Menschen in jungen Jahren sowie die zunehmende Rationalisierung und Industrialisierung zum Alltag gehörten, boten Kunstwerke wie Newmans *Traum des Gerontius* alternative Visionen eines Daseins voller Spiritualität und Humanität.

Eine Welt der Beliebigkeit betrachtete Newman als eine der großen Gefahren für die Moderne. „Vom Christentum hieß es einst in jedem Land, ‚dies ist die Grundlage unserer Nation‘“, äußerte Newman in einer Ansprache. „Heute erleben wir, wie die Gesellschaft dieses ihr stattliches Gerüst, die Geburt aus dem Christentum, abwirft.“ Als Vordenker und mahnende Stimme gilt Newman heute als einer der bedeutendsten Kirchenlehrer der Neuzeit und als „Brücke zwischen Anglikanern und Katholiken“. Beide Konfessionen schätzen ihn gleichermaßen und die literarischen Dokumente seiner Selbsterforschung – wie die in der *Apologia pro vita sua* dargelegte Geschichte seiner religiösen Überzeugungen – werden den Bekenntnissen des Augustinus (354-430) gleichgestellt. Dementsprechend kann man zu Elgars Newman-Vertonung *The Dream of Gerontius* (1900) durchaus Michael Tippetts Kantate *The Vision of St Augustine* (1966) als

modernes Pendant sehen. Newmans Ruhm ist bis heute nicht verblasst: Zum Abschluss der viertägigen Großbritannien-Reise von Benedict XVI. im September 2010 wurde der Theologe und Schriftsteller für seine Verdienste bei einer großen Messe vom Papst seliggesprochen – und zwar in Birmingham, wohin 2008 seine sterblichen Überreste übergeführt worden waren und wo auch Elgars *Dream of Gerontius* erstmals erklang. Eine der spirituellen Kraft vom *Traum des Gerontius* vergleichbare Energie findet sich in dem 1990 entstandenen Cellostück ***Thrinós*** von **John Tavener (1944-2013)**. Dem Komponisten zufolge hat dieses Lamento „in Griechenland sowohl eine liturgische als auch volkstümliche Bedeutung – das Thrinós, die Klage der Gottesmutter, wird als Epitaphios am Karfreitag gesungen und als Thrinós der Trauer beim Toten im Haus eines guten Freundes“. Auch Tavener schrieb das in Griechenland entstandene *Thrinós* zum Gedenken an einen engen Freund. Das Opus 130 von **Malcolm Arnold (1921-2006)**, die ***Fantasy für Cello***, entstand 1987 – sie durchmisst die unterschiedlichsten Stimmungen und erkundet sowohl die kantablen Facetten des Instruments als auch Pizzikato- und Glissandoklänge. Benjamin Britten's Freund, der Cellist Mstislav Rostropowitsch betonte einmal, das Cello sei der menschlichen Stimme am nächsten. Seiner Auffassung nach werde zu viel Wert auf die technische Perfektion gelegt, doch „nicht darauf, worum es in der Musik eigentlich geht – Ironie, Freude, menschliches Leid, Liebe.“

## Humanität und Spiritualität

### Elgars *The Dream of Gerontius*

In dem Roman *Gerontius*, der 2002 auch in deutscher Sprache unter dem Titel *Der Traum des Gerontius* erschien, nimmt der Autor James Hamilton-Paterson die Brasilienreise, die Elgar Ende 1923 antrat, zum Anlass, um den Künstler über das Leben und den Tod reflektieren zu lassen. Wie wohl auch im wirklichen Leben, fühlt sich der Roman-Elgar dem Gerontius aus seinem im Oktober 1900 uraufgeführten Werk für Solisten, Chor und Orchester verbunden, weil er wie dieser – wie es bei Newman heißt – von der Musik nicht genau sagen kann, auf welche Weise er Klang überhaupt wahrnimmt. „Wie Gerontius bin ich im Ungewissen“, lässt Hamilton-Paterson im Roman Elgar reflektieren, „denn ich ‚kann von der Musik nicht deutlich sagen, ob ich die Töne höre, fühle, schmecke‘. Seltsam, wie ich es erst jetzt (23 Jahre später) dem intimen Papier anzuvertrauen wage, dass es diese Stelle in Newmans Gedicht war, derentwegen ich beschloss, es zu vertonen. [...] In Wahrheit hatte es überhaupt nichts mit der Religion zu tun... [...] Es waren nicht so sehr Newmans Verse – ich sah damals ganz klar, dass sie Flickwerk waren – als vielmehr die dramatische Vision des Dichters. Eine wundervolle Eingebung, die Vorstellung von einer eben erst abgeschiedenen Seele, die dahingetragen wird, ohne dass man weiß, wo oder wann. Es wird nie deutlich, was aus ihm geworden ist, mit welchen Sinnen er die Dinge wahrnimmt, wie schnell er von dem ‚gleichförmigen und sachten Druck‘ getragen wird. Und wenn man sich (unsinnigerweise) fragt, wo zum Teufel er sich denn nun befindet und wie lange er schon tot ist (ist er überhaupt tot?), wird es ein echter Schock für uns, wenn er die Stimmen seiner Freunde, die um sein Totenbett stehen, das ‚Subvenite‘ singen hört. Das war es eigentlich, was mich überzeugt hat: das Dasein in zwei Welten zugleich, die Aufhebung von Ort & Zeit.“

Mit diesen Überlegungen seines fiktiven Elgar bietet der Literat Hamilton-Paterson eine treffende Charakterisierung vom Gehalt einer der erfolgreichsten und geachtetsten englischen Kompositionen: ***The Dream of Gerontius*. Edward Elgar (1857-1934)** vertonte den etwa um die Hälfte gekürzten Text Newmans nicht aus einem religiösen Eifer heraus, denn Anfang des 20. Jahrhunderts wandelte sich seine katholische Grundhaltung zu einer eher allgemein humanistischen Einstellung. „Ich habe schon immer gesagt, dass Gott gegen die Kunst ist und das glaube ich weiterhin“, heißt es in seiner Korrespondenz. „Einst hatte ich meinem Herzen gestattet, sich zu öffnen – jetzt ist es gegenüber jedweden religiösen Empfindungen verschlossen und auf immer auch gegenüber allen sanften, behutsamen Anregungen.“ Vielmehr beschritt der Komponist mit dieser Stoffwahl einen Mittelweg: So wie seine Eltern eine gemischte Ehe eingegangen waren (der Vater war katholisch, die Mutter anglikanisch), heiratete auch Elgar eine Anglikanerin. Diese seinerzeit beargwöhnten Verbindungen legalisierten sowohl die Eltern als auch der Sohn nicht im heimatlich-provinziellen Worcester, sondern in der Metropole London. Mit der Wahl des Stoffes eines Konvertiten vollzog Elgar einen weiteren Brückenschlag zwischen den Glaubensausrichtungen. Die Widmung „A.M.D.G.“ (Ad Majorem Dei Gloriam; Zur größeren Ehre Gottes) war indes für britische Komponisten höchst ungewöhnlich und erinnert an Bruckner'sche Frömmigkeit. Möglicherweise wollte Elgar bewusst damit provozieren, denn wie eine Freundin berichtete, sei „seine Laufbahn ernsthaft durch seinen Katholizismus behindert“ worden. „Er erzählte mir, dass ihm ein Posten nach dem Anderen, der ihm offengestanden hätte, durch Vorurteile gegen seine Religion entgangen sei, und dass schlechtere Leute als er aufgrund ihrer genehmeren Ansichten ihm manch glänzende Gelegenheiten vor der Nase weggeschnappt hätten“, hieß es bei ihr weiter. „Bei diesem Thema konnte er ganz offensichtlich äußerst verbittert reagieren, denn er ließ sich ausgiebig darüber aus.“

Mit der anglikanischen Musiktradition war Elgar vertraut: William Sterndale Bennetts *The Woman of Samaria* (1870), John Stainers *The Crucifixion* (1887) und vor allem Arthur Sullivans *The Prodigal Son* (1869), *The Light of the World* (1873), *The Martyr of Antioch* (1880) und insbesondere *The Golden Legend* (1886) gehörten zu den bedeutendsten Werken jener Zeit. Elgar

bewunderte auch den (protestantischen) Komponisten Robert Schumann, dessen seinerzeit „neue“ und „moderne“ Musik durch George Grove und Arthur Sullivan in England populär gemacht wurde. Schumanns Vertonung des 1852 uraufgeführten Kunstmärchens *Der Rose Pilgerfahrt* war nicht nur in Deutschland, sondern auch in Großbritannien beliebt. Es schildert den Weg der Tochter der Elfenkönigin, Rose, die die Liebe erfahren will, indem sie wie ein Mensch alle Freuden und Leiden der irdischen Welt durchlebt. Im Gegensatz zu den meisten Feenmärchen, in denen den Wesen aus der Anderswelt am Schluss eine Höherentwicklung verwehrt bleibt, darf sich Rose, nun ganz Liebe geworden, am Ende ihres Erlösungswegs zu den Engeln emporschwingen. So wie Schumanns Rose sich auf eine Pilgerreise auf dem Weg zur Erkenntnis begibt, schickt sich Elgars *Gerontius* an zu einer Wanderung, an deren Ende die Begegnung mit dem über alles Irdische Erhabenen steht. Auch wenn man die Parallelen nicht zu weit treiben sollte, fällt auf, dass beide Stücke von einer spirituellen Reise handeln – die eine durchs Diesseits, die andere durchs Jenseits –, und beide mit einem Tenor-Solo beginnen (bei Schumann nach, bei Elgar vor einem kurzen Chor) sowie mit einem Chor der Engelsstimmen enden. Musikalisch ist Elgar bei der Ausgestaltung eines weltlichen Werks mit sakralem Einschlag für Solisten, Chor und Orchester sowie dem einleitenden Rezitativ indes stärker beeinflusst von Arthur Sullivans dramatischer Kantate *The Golden Legend*, die Hartmann von Aues Geschichte vom „Armen Heinrich“ schildert – dieses Hauptwerk des bedeutendsten englischen Komponisten vor Elgar war bis zum Ersten Weltkrieg das neben Händels *Messias* meistgespielte Werk auf der Insel.

Wie dieses Stück ist auch Elgars *Dream of Gerontius* schwer zu charakterisieren. Es wirkt oratorienartig, ist aber keines, denn in Oratorien werden, streng genommen, nur biblische Stoffe behandelt. Letzten Endes verzichtete Elgar auf eine genaue Bezeichnung und ließ einfach nur „set to music by“ auf die Titelseite des Klavierauszugs drucken. Bei dem geschilderten „Traum“ handelt es sich um das Sterben eines alten Mannes und den Übergang seiner Seele in das Reich der Toten. Der Name „Gerontius“ bezieht sich auf die Edlen im alten Griechenland, die im Ältestenrat unter dem Vorsitz des Königs die Staatsangelegenheiten regelten. Nach einem gut zehnminütigen Orchestervorspiel, in dem bereits einige wichtige musikalische Themen anklingen, erlebt man im ersten Teil die Todesstunde von Gerontius. Freunde und ein Priester haben sich um sein Sterbebett versammelt. Gerontius spürt das nahe Ende, wird von Angst erfasst, betet, verzweifelt und gibt sich schließlich dem ewigen Schlaf hin. Gerontius sei „weder ein Geistlicher noch ein Heiliger, sondern ein Sünder“, sagte Elgar, deswegen erklangen für ihn auch „keine Kirchenlieder“; seine Musik sei vielmehr erfüllt von einer „gesunden, heißblütigen romantischen Weltlichkeit“. Dementsprechend weist das Werk auch weit über eine einseitige religiöse Deutung hinaus. „Die Musik verallgemeinert das Besondere“, betonte der angesehene Elgar-Interpret Colin Davis in einem Interview. „Man erhält ein gewaltiges Gemälde, bei dem nicht so sehr die Details auffallen, sondern der weite Horizont des gesamten Werks. Das trifft auf jede große Komposition zu. Bei der *Missa solennis* debattiert man ja auch nicht herum: ‚Ich glaube an dies... Warum glaubst du an das?‘ Der Künstler musste nicht gläubig sein, sondern wollte dem Glauben an sich Ausdruck verleihen. Er musste nicht unbedingt an diese Worte glauben – sie waren nun mal das Einzige, was er zur Verfügung hatte. Als Katholik mag Elgar den Worten vertraut haben, aber als Künstler hat er sich von ihnen gelöst.“

Im zweiten Teil von *The Dream of Gerontius* erlebt man den im Titel angesprochenen Traum: Nun tritt die Seele des verstorbenen Gerontius in Erscheinung – wiederum vom Tenor gesungen. Unmittelbar nach dem Tod erkundet sie die Himmelsphären. Ihr Begleiter ist ein Engel: Bei Newman ist er eigentlich männlich, doch Elgar hat ihm – wahrscheinlich aus rein musikalischen Gründen – die Stimme eines Mezzosoprans verliehen. Dieser Engel geleitet die Seele des Gerontius sicher vorbei an Dämonen, die ihn bedrängen, und an den Engelschören. Dann gelangt die Seele des Gerontius in die Gegenwart Gottes. Ein Todesengel, gesungen vom Bass, legt Fürsprache für sie ein. Als die Seele des Gerontius erkennt: „Nun trete ich vor meinen Richter...“, hört man von Ferne wieder die Stimmen der Betenden an Gerontius Sterbebett, was nahelegt, dass alle Ereignisse des zweiten Teils in einem ungemein kurzen Moment gebündelt sind. Wenn

die Seele des Gerontius gerichtet und des Antlitzes Gottes gegenwärtig wird, verlangt Elgar in der Partitur, dass „für einen einzigen Augenblick alle Instrumente mit äußerster Kraft“ zu spielen haben. Die Seele des Gerontius wird dann unter die Gerechten aufgenommen.

Musikalisch schöpfte Elgar für *The Dream of Gerontius* aus der Chor- und Oratorientradition seines Landes sowie dem Klangspektrum der Orchestermusik seiner Epoche, die er mit seinem Personalstil verbindet. Die Erinnerungsmotive sind keine Etiketten wie bei Wagner, sondern eng mit Elgars melodischem Ausdruck verbundene Bestandteile der kompositorischen Struktur. Wie er es später über sein Violinkonzert, die zweite Sinfonie und die Kantate *The Music Makers* äußern sollte, hatte Elgar sich bereits bei *The Dream of Gerontius* „die Seele aus dem Leib geschrieben“ und sich „selbst offenbart“.

## „Sucher des Inneren im Äußeren“

### *Arthur Sullivan und die Präraffaeliten*

In der Kunst der Präraffaeliten sah Hugo von Hofmannsthal noch in den 1890er Jahren eine neuartige künstlerische Ausdruckssprache realisiert und lobte ihre „Durchseelung des Leiblichen“ in ihrer kraftvollen, allegorienreichen Kunst, die er gegen den antikisierenden Idealismus eines Winckelmann anführte. Fast zeitgleich wurde Arthur Sullivan in Tengers *Conversations-Lexikon der Tonkunst* als „hervorragender englischer Componist“ gerühmt. Zwar nahm die Wertschätzung, die den Präraffaeliten, Sullivan und den Literaten ihrer Zeit bis kurz nach der Jahrhundertwende entgegengebracht wurde, im Zuge einer Gegenreaktion gegen die Epoche von Queen Victoria und Edward VII. 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“, äußerten sich Künstler der Moderne begeistert über die Präraffaeliten. Wohl von deren reicher Symbolsprache inspiriert, bekannte Dalí 1936, er sei „geblendet von dem flagranten Surrealismus der englischen Präraffaeliten“. 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“. Auch Filmregisseure wie Peter Greenaway ließen sich von ihnen beeinflussen.

Die Präferenzen bei der Themenwahl waren geprägt durch die 75 Persönlichkeiten, die die Mitglieder der Präraffaeliten 1848 auf einer „List of Immortals“ zusammengestellt hatten. Programmatisch verkündete 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.“ Unter den Vertretern der sogenannten „bildenden Künste“ dieser Auswahl (Raffael, Pheidias, Giorgione, den frühgotischen Architekten, Titian, Tintoretto, Michelangelo, Giovanni Bellini, Poussin, Fra Angelico, Haydon, Leonardo da Vinci, Hilton und Flaxman) 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“. „Der echte Brite“, so Hunt, „hat sein Weltbild schon immer mit brillanten Geistesblitzen voller Esprit und gesundem Humor aufgelockert.“ 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 und Elizabeth Barrett Browning), William Makepeace Thackeray und Coventry Patmore gehörten zumindest vorübergehend zu seinen Zeitgenossen. Zu den anerkannten literarischen Größen rechnete man seinerzeit Milton, Bacon, Spenser, Pugliese, Hood, Emerson, Wordsworth, Keats, Shelley, den „Verfasser der Stories after Nature“ (Charles Jeremiah Wells), Landor und Wilkie; 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 veröffentlicht. In den Bereichen Geschichte und Politik benennt die „Liste der Unsterblichen“ Cromwell, der im 19. Jahrhundert wieder vielfach bewundert wurde (seine Doktrin spielt auch für Sullivans Oper *Haddon Hall* eine

Rolle), John Hampden, 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 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. Etliche Hauptlinien in seinem Œuvre stehen in unmittelbarem Bezug zu denen der Präraffaeliten, wie unter anderem *The Light of the World*, *The Window* und *King Arthur* zeigen; während seine Komödie *Patience* eher die mittelmäßigen Nachahmer der Präraffaeliten und die Ästheten aufs Korn nimmt – jene „überschwänglichen verlotterten Leute“, wie Hunt sie nannte, „die mit ihrer blinden Verehrung für diese abgeschmackte Zurschaustellung des Genies hausieren gingen“.

Neben den großen Werken sind auch etliche von Sullivans kürzeren Stücken von den Themen und Idolen der Malergruppe inspiriert. So auch seine Part-Songs, die auf eine Zeit zurückgehen, in der das Singen daheim oder in Glee Clubs noch üblich war. Wie wichtig Arthur Sullivan die Chormusik war, belegt dass sein erstes und sein letztes Werk Chorkompositionen waren. Die mehrstimmigen Gesänge („part“ bedeutet „Gesangsstimme“) fanden vielfach in Sammlungen oder als Notenbeilagen zu Musikzeitschriften Verbreitung. Mitunter reichte es schon aus, wenn jede Stimme zumindest einfach besetzt war – je nach Möglichkeit konnten die Ensembles auch größer ausfallen. Unter den 18 Part-Songs von Arthur Sullivan findet man dreizehn weltliche und fünf geistliche, darunter zwei Weihnachtslieder, sogenannte „carols“ („I Sing the Birth“ und „It Came Upon the Midnight Clear“). Herausragende Beispiele der Gattung sind vor allem „O Hush Thee, My Babie“ (auf einen Text von Walter Scott), eine Miniatur mit Haydn’scher Verschmitztheit, das kunstvoll geformte „The Rainy Day“ (Henry Wadsworth Longfellow), das harmonisch besonders aparte „Evening“ (Lord Houghtons Übertragung von Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh“) sowie das atmosphärisch fesselnde „The Long Day Closes“ (Henry Chorley). Auch wenn es sich um ein Abendlied handelt, das auch gerne zum Abschluss von Konzerten verwendet wird, ist der Text durchsetzt mit Metaphern für das Altern und Sterben. Ungeachtet der subtilen rhythmischen und harmonischen Varianten zwischen den einzelnen Strophen strahlt das Stück große Gelassenheit, Kontemplation und Würde aus. Aber auch Werke wie „The Way is Long and Dreary“ von der „Lost Chord“-Dichterin Adelaide Procter, Tennysons „The Sisters“ oder Newmans „Lead, Kindly Light“ bieten eine gelungene Verbindung von Wort und Klang. Gerade Stücke dieser Art zählte Sullivan zu den „Früchten meiner lebhaftesten Fantasie“, die „die Ergebnisse ernsthaftester Überlegungen und unablässiger Mühen“ waren.

## „Wir waren alle Präraffaeliten“

### *Liederzyklen unter präraffaelitischem Einfluss*

Fast achtzig Jahre lang war der Crystal Palace in London eine der bedeutendsten Ausstellungs- und Aufführungsstätten der Welt. Dort erklang erstmals im April 1862 Arthur Sullivans revidierte Fassung seiner Bühnenmusik zu Shakespeares *The Tempest*, 1866 seine Sinfonie und das Cellokonzert, 1867 Auszüge aus seiner Oper *The Sapphire Necklace* und 1872 sein *Festival Te Deum*; dorthin unternahm Elgar von Worcester aus Tagesreisen per Bahn, um bei lehrreichen Konzerterlebnissen prägende Eindrücke zu sammeln, bevor auch von ihm hier Werke uraufgeführt wurden wie 1897 zum diamantenen Thronjubiläum von Queen Victoria der *Imperial March* und 1930 die *Severn Suite*.

Der 1851 für Prinz Alberts Weltausstellung im Hyde Park errichtete Kristallpalast – ein mit neuen Bautechniken aus Eisen und Glas gestalteter Monumentalbau – wurde drei Jahre später im Süden Londons in Sydenham in erweiterter Form wiedereröffnet. Dort mauserte sich der Kristallpalast neben den vielen Theater- und Konzertsälen Londons zur ersten Adresse für Kulturveranstaltungen und klassische Musik. Der Crystal Palace war ein für das Kultur- und Gesellschaftsleben seiner Zeit gleichermaßen charakteristischer Bau. Es handelte sich um ein gut 500 Meter langes Riesenschiff mit Seitenflügeln und Nebenräumen, über das sich ein luftfarbenedes, geschwungenes Dach bis nahezu 60 Meter über dem Fußboden wölbte, überragt von 86 Meter hohen Wassertürmen an den beiden Enden. Von der Galerie des Nordturms aus bot sich ein Rundblick über die Millionenstadt und ihre südliche Umgebung, der bei klarem Wetter bis zu Schloss Windsor im Westen reichte, die Themse erkennen ließ sowie die Gartenlandschaft von Kent und das gewaltige Häusermeer. Außer Wintergartengemütlichkeit nebst Naturgenuss bot das Gebäude technische, geographische und zoologische Ausstellungen und eine Kunstsammlung, ferner befanden sich im mittleren Querschiff die Bühnen für musikalische und dramatische Aufführungen. Bei besonderen Anlässen wirkten dort bis zu 4000 Sänger mit, während Zehntausende von Zuhörern teils sitzend, teils in den weiten Räumen flanierend, der Musik lauschten. Die 1852 vor dem Aufbau des neuen Kristallpalastes gegründete Aktiengesellschaft „Crystal Palace Compagnie“ hatte es sich ausdrücklich zur Aufgabe gemacht, „der Erziehung der großen Massen des Volkes und der Veredelung ihrer Erholungsgenüsse einen Universaltempel zu bauen“. Dieser mauserte sich unter anderem zu einer wichtigen Stätte der Shakespeare-Pflege. Zum Gedenken an William Shakespeare (1564-1616) wurde hier anlässlich seines 300. Geburtstags ein gewaltiges Standbild errichtet – jenem Dramatiker, den man auch durch Aufführungen im Crystal Palace im 19. Jahrhundert wieder unter neuen Blickwinkeln für sich entdeckte und der zu einem der inspirierendsten Dichter für britische Komponisten wurde. Im Jahr 1936 zerstörte ein verheerender Brand den Bau, an dessen einstige Bedeutung heute nur noch Mauer- und Säulenreste, ein Museum und ein großer Park erinnern. Doch die intensiven multi-medialen Eindrücke der ersten Weltausstellung und folgender Präsentationen im Crystal Palace fanden in kreativen Unternehmungen ihre Fortsetzung. Schon in den 1860er Jahren regte die vielseitige Universalerfahrung „Kristallpalast“ führende Künstler zu einem bedeutsamen Gemeinschaftsprojekt an: den ersten englischen Liederzyklus. **Arthur Sullivan (1842-1900)** plante, in Zusammenarbeit mit dem Dichter Alfred Tennyson (1809-1892) und dem Maler John Everett Millais (1829-1896) mit *The Window, or The Song of the Wrens* (Das Fenster oder Das Lied der Zaunkönige) ein ganzheitliches Erlebnis für alle Sinne zu schaffen und zwar durch das Erklingen von Wort und Ton, das Betrachten der Illustrationen und das Ertasten von Buch und Klavier. Francis Byng, der Geistliche der St. Peter's Church in Kensington, an der Sullivan seinerzeit Organist war, berichtete über ein Zusammentreffen der Künstler in Sullivans Wohnung in der Claverton Terrace, Pimlico, in London: „Ich war auf [Sullivans] Einladung hin bei einem Essen zugegen, als er, Tennyson und Millais zusammen in seinem Haus speisten. Tennyson las aus *The Window, Song of the Wrens* – Millais stellte seine Überlegungen zu geeigneten Illustrationen vor –

Sullivan gab Hinweise zur Musik – Ein einzigartiges Vergnügen und Privileg.“ (Auf der Titelseite der Ausgabe von 1871 lautete der Untertitel noch „The Loves of the Wrens“, doch auf dem Frontispiz findet man schließlich das eher gebräuchliche „The Songs of the Wrens“.) 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“. Der Zyklus sollte zu einer nahezu synästhetischen Wahrnehmung verführen: Das Hören wurde durch Text und Klavierklang angesprochen, die haptische Wahrnehmung durch das Berühren von Klaviertasten, Einband und Seiten mit Text, Noten und Illustrationen und das Sehen durch das Betrachten der Bilder, der Interpretieren und der Wahrnehmung, die sich beim Vertiefen in die Lieder vor dem geistigen Auge einstellen. 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 und doch ergänzten sich die verschiedenen Komponenten. 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 involviert, um weitere Abbildungen zu liefern, als das Vorhaben 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 Zaunrosen umrankt wird“, sagte er später.

Der seltsam anmutende Titel *Das Fenster oder Das Lied der Zaunkönige*, die Handlung des Zyklus' und die Musik sind wie ein präraffaelitisches 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 wird ja eine Faszination zarter, vergänglicher weiblicher Geschöpfe kultiviert). 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 Mozart *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 entwarf John Everett Millais 1851 ein Gemälde, das die seelischen Leiden Marianas zeigt. Das nicht durchsichtige Fenster dient dabei als eindringliches Symbol ihrer Isolation. In der Dichtung sorgen Fenster für besondere Lichteffekte und die damit einhergehenden Stimmungen: In *The Window* werden Worte wie „light“, „shadow“, „sun“, „night“, „clouds“, „dark(en)“ und

„bright(en)“ zu Schlüsselbegriffen in Tennysons Lyrik. In Sullivans Vertonung zeigen Tonartenwechsel die differenzierten Schattierungen der Seelenregungen an. Auch 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. 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*, 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, / No will push me down to the worm.“]. 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“). Man könnte vermuten, dass der letztendlich glückliche 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 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 hochzuhalten, 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!“ 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 letzten Endes auch stets eine positive Moral vermitteln sollten, war es gewiss auch bei dem *Windows*-Projekt angebracht, statt Unbehagen eher Hoffnung und Zuversicht zu vermitteln.

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. Seinen Namen erhielt er im Gedenken an den Dichter Samuel Taylor Coleridge, doch der Junge wurde zumeist Coleridge Taylor genannt. In späteren Jahren fügte er seinem Namen einen Bindestrich hinzu. Coleridge-Taylor leitete das Konservatoriumsorchester in Croydon, lehrte an der Crystal Palace School of Music und komponierte. Nachdem Sullivan 1898 *Hiawatha's Wedding Feast* in London gehört hatte, Coleridge-Taylors bedeutendstes Werk für Soli, Chor und Orchester, 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.“ Als Künstler versuchte Coleridge-Taylor, außereuropäischen Kulturen eine eigene Stimme im Gewand der westlichen Kunstmusik zu verleihen. So gestaltete er sein Opus 59, die 24 *Negro Melodies*, auf Grundlage seiner afrikanischen Wurzeln. „Was Brahms für die ungarische, Dvořák für die böhmische und Grieg für die norwegische Volksmusik getan hat, habe ich für diese *Negro Melodies* versucht“, schrieb er in einer Programmnotiz. Für seine **Six Sorrow Songs**, Opus 57, wählte Coleridge-Taylor 1904 Texte von Christina Rossetti, der Schwester des präraffaelitischen Malers Dante Gabriel Rossetti. Im Gegensatz zu dem Projekt von Sullivan, Tennyson und Millais hatte der Musiker die Verfasserin nie kennengelernt, sondern wählte ihm geeignet erscheinende Texte aus verschiedenen Gedichtsammlungen. Das verbindende Element ist der Aspekt von Trauer und Klage: Trauer über den Verlust des Liebsten (Lied 1 „Oh what comes over the sea“), Reflexionen über die

Vergänglichkeit (Lied 3 „Oh roses for the flush of youth“), Nachsinnen über Erinnerungen (Lied 4 „She sat and sang away“ und Lied 5 „Unmindful of the roses“) sowie den Umgang mit Verlusten (Lied 2 „When I am dead, my dearest“ und Lied 6 „Too late for love“). Vom „Allegro, molto appassionato“-Beginn bis hin zu dem in doppeltem und dreifachem Piano verstummenden Finale gestaltete Coleridge-Taylor ein abwechslungsreiches Wechselbad der Empfindungen voller Leidenschaft und subtiler Klangnuancen, die die symbolreiche Lyrik von Christina Rossetti eindrucksvoll zum Erklingen bringt.

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. Sullivan hatte durch seine engen Verbindungen zu den Präraffaeliten den Weg gewiesen. 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.“ Und deshalb erschien 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“. 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 (der Zyklus war bei „Britannia in Bamberg 2016“ zu erleben), 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 Beatrice* (1901). Letztlich geht die Verbindung zur Malerei sogar so weit, dass Arthur Bliss (1891-1975) ein Werk schrieb, das *A Colour Symphony* (Eine Farben-Sinfonie) heißt. Das Werk wurde 1922 auf Empfehlung von Edward Elgar beim Three Choirs' Festival in Gloucester uraufgeführt. Ruskin, der immer wieder die Gemeinsamkeiten der Künste betonte, war überzeugt, dass die „offenkundigen Proportionen der Melodie von Linien“ auch für junge 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“, schrieb der Philosoph. „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 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.“

# Veranstaltungsorte

## Bistumshaus St. Otto

Heinrichsdamm 32 | 96047 Bamberg  
0951 · 5027100 | [www.erzbistum-bamberg.de](http://www.erzbistum-bamberg.de)

## Brentano-Theater

Gartenstraße 7 | 96049 Bamberg  
0951 · 54528 | [www.theater-im-altstadthaus.de](http://www.theater-im-altstadthaus.de)

## Erlöserkirche

Kunigundendamm 15 | 96050 Bamberg  
0951 23688 | [www.erloeserkirche-bamberg.de/ce.bamberg.de](http://www.erloeserkirche-bamberg.de/ce.bamberg.de)

## Harmonie-Säle

Schillerplatz 7 | 96047 Bamberg  
0951 · 9647200 | [www.ce.bamberg.de](http://www.ce.bamberg.de)

## JuZ Bamberg

Margaretendamm 12a | 96052 Bamberg  
0951 · 30120132 | [www.jugendarbeit-bamberg.de](http://www.jugendarbeit-bamberg.de)

## Konzerthalle Bamberg

Mußstraße 1 | 96047 Bamberg  
0951 · 9647200 | [www.ce.bamberg.de](http://www.ce.bamberg.de)

## St. Johanniskapelle

Oberer Stephansberg 7 | 96049 Bamberg

## St. Stephan

Stephansplatz 5 | 96049 Bamberg

## Volkshochschule Bamberg Stadt (VHS)

Tränkgasse 4 | 96052 Bamberg  
0951 · 871108 | [www.vhs-bamberg.de](http://www.vhs-bamberg.de)

# Impressum

Deutsche Sullivan-Gesellschaft e.V.  
[www.DeutscheSullivanGesellschaft.de](http://www.DeutscheSullivanGesellschaft.de)  
[www.facebook.com/deutsche.sullivan.gesellschaft](https://www.facebook.com/deutsche.sullivan.gesellschaft)

Verantwortlich für den Inhalt: Meinhard Saremba, Margit Brendl  
Texte: Meinhard Saremba  
Corporate Design: Thomas Heinemann, Mannheim

*Exemplare der Programmbücher sind über die Deutsche Sullivan-Gesellschaft erhältlich.  
Unkostenbeitrag (inkl. Verpackung & Versand pro Programmbuch 5 Euro)*