# Sullivan-Journal

**Sullivan-Journal Nr. 6 (Dezember 2011)**

Vor 150 Jahren beendete Arthur Sullivan im April 1861 sein Studium am Konservatorium in Leipzig. Sein Thema für die Abschlussarbeit war die Bühnenmusik zu Shakespeares Drama *Der Sturm* (*The Tempest*), die am 6. April 1861 bei einem Konzert im Leipziger Gewandhaus vorgestellt wurde. Aus gegebenem Anlass widmet sich dementsprechend 150 Jahre nach der Uraufführung ein Beitrag im 6. *Sullivan-Journal* diesem Werk, das Sullivan im Folgejahr bei der englischen Erstaufführung in London am 5. April 1862 berühmt machte. Aus der frühen Phase seines Schaffens stammt auch das Konzert für Cello und Orchester (1866). Hierauf werfen wir einen Blick mit Beiträgen von beiden Seiten des Atlantiks: Richard Silverman (USA) und unser Mitglied David Mackie (Schottland) beleuchten die musikalische Struktur und die Rekonstruktion von Sullivans Cellokonzert.

Darüber hinaus befassen wir uns in einem historischen und einem neueren Beitrag mit der Konzertouvertüre *Marmion* (1867), mit einem neuen Blickwinkel auf Sullivans Opernschaffen und einem vielfach vernachlässigten Bereich in Sullivans Œuvre, dem Ballett. *Victoria and Merrie England* entstand 1897 zum Diamantenen Thronjubiläum von Königin Victoria. Ihr zu Ehren entwarf Sullivan ein Ballett, das – ähnlich wie das Finale von Smetanas *Libussa* – Episoden aus Legende und Geschichte auf die Bühne bringt. Mit diesem Beitrag verweisen wir zugleich auf das 60-jährige Thronjubiläum von Königin Elizabeth II., das im Sommer 2012 gefeiert wird.

Und schließlich hat unser Mitglied John Balls aus Norwich (der Partnerstadt von Koblenz) sich intensiv mit Sullivans Beziehung zu einem der bekanntesten Musikfestivals des 19. Jahrhunderts, dem Norwich Tiennial Festival, auseinander gesetzt.

**Inhalt**


| | | |
|---|---|---|
| William Parry: | Sullivan Bühnenmusik zu *The Tempest* | 2 |
| Richard Silverman: | Sullivans enigmatisches Konzert | 7 |
| David Mackie: | Die Rekonstruktion von Sullivans Cellokonzert | 13 |
| [G.]: | Die Konzertouvertüre *Marmion* | 19 |
| Richard Silverman: | Die *King Arthur*-Fassung von *Marmion* | 24 |
| Meinhard Saremba | Inszenierungsprobleme und Gegenwartsbezüge am Beispiel von Sullivans *The Pirates of Penzance* | 30 |
| Selwyn Tillett: | Das Ballett *Victoria and Merrie England* | 47 |
| John Balls: | Sullivan und das Norwich Triennial Festival | 66 |
| Anhang: | Notenausgaben von Sullivans Werk | 73 |

**William Parry**

# Sullivans Bühnenmusik zu *The Tempest*

[Dieser Beitrag erschien in dem Programmheft „Tempest! – A concert to celebrate the 150th Anniversary of Sir Arthur Sullivan's incidental music to Shakespeare's *The Tempest*". Das Konzert fand am 16. April 2011 im Bloomsbury Theatre in London statt. Robin Gordon-Powell leitete das London Gay SymphonyOrchestra, die Solisten waren Charlotte Page (Ariel), Sally Silver (Juno), Elinor Jane Moran (Ceres) und Simon Callow (Erzähler). Die Übersetzung erfolgte mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.]

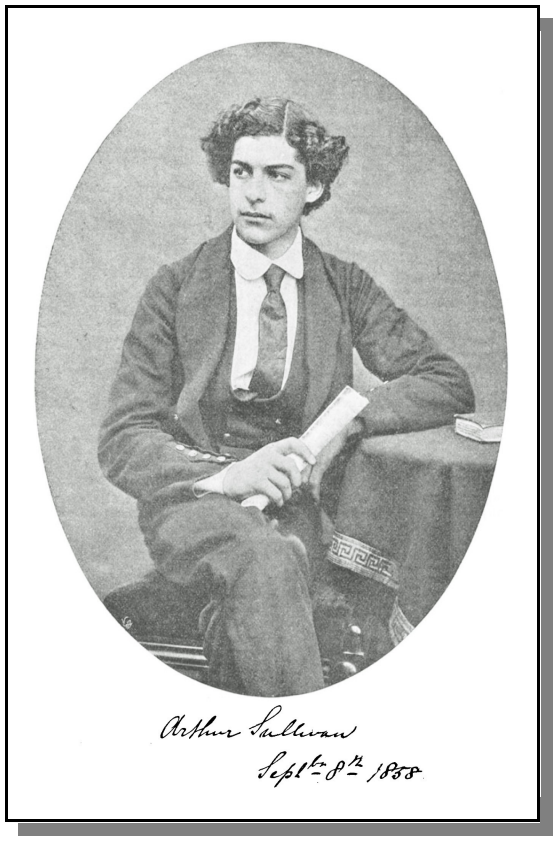
Es ist viel über den Prozess geschrieben worden, den man als englische Musikrenaissance bezeichnet, und der in etwa zwischen 1850 und 1900 zu einem Wiedererstarken der gesamten Musikszene Großbritanniens führte. Vieles von dem, was darüber zu Papier gebracht wurde, ist bestenfalls vordergründig und schlimmstenfalls polemisches Gift. Fast als Allgemeingut setzte sich die Annahme durch, Arthur Sullivan hätte in seiner Laufbahn nichts zu dieser Renaissance beigetragen. Tatsächlich ist aber die Bühnenmusik zu *The Tempest* gewiss das erste und keinesfalls das unwichtigste Werk, das die außergewöhnliche Wiedergeburt britischer Musik ankündigt. Eigentlich hätte Sullivan nicht unbedingt darauf hoffen können, da er die Musik als Prüfungsstück für sein Abschlussexamen am Leipziger Konservatorium schrieb, doch er hätte kaum einen Stoff wählen können, der besser für diese Aufgabe geeignet gewesen wäre: Für Sullivan war es der Beginn einer lebenslangen Verbindung zu Shakespeare, was in vielerlei Hinsicht für seine Karriere genauso wichtig war wie seine Zusammenarbeit mit W. S. Gilbert.

Sullivan erhielt 1856 sein Mendelssohn-Stipendium zunächst zur Ausbildung an der Royal Academy of Music. Er entwickelte sich so verheißungsvoll, dass sein Stipendium 1858 verlängert wurde, um es ihm zu ermöglichen, in Leipzig zu studieren. Das dortige Konservatorium war erst kurz zuvor von Mendelssohn 1843 gegründet worden. Zuerst konzentrierte er sich auf das Klavier, dann wandte sich Sullivan mehr dem Dirigieren und der Komposition zu. Zur Prüfung am Ende seines zweiten akademischen Jahrs komponierte und dirigierte er eine Ouvertüre, *Das Rosenfest*, die auf Thomas Moores *Lalla Rookh* basierte. Dieses Stück ist leider verloren gegangen, obwohl zeitgenössische Kritiker (nicht überraschend) den starken Einfluss von Mendelssohn feststellten. Der Mendelssohn-Stipendiat nahm sich jetzt ein noch größeres Werk des alten Meisters zum Vorbild. Mit der Musik zum *Sommernachtstraum* im Hinterkopf, begann er, eine vollständige Bühnenmusik für Shakespeares *The Tempest* (Der Sturm) zu komponieren. Briefe an seine Eltern zeichnen ein anschauliches Bild von der Mühe, die Sullivan in sein bereits 1860 begonnenes Werk investierte, und seinen Problemen mit einzelnen Passagen im Orchestervorspiel sowie dem, was er bei mancher Musik „Rauheit" (wahrscheinlich Modernität) nennt.

*The Tempest* tauchte zuerst im letzten Prüfungskonzert, der Hauptprüfung, am 6. April 1861 auf, wo – von Sullivan selbst dirigiert – sechs der letztlich zwölf Nummern natürlich unter dem deutschen Titel *Der Sturm* aufgeführt wurden. Das Konzert war vom Charakter her ungewöhnlich britisch. Walter Bache spielte Sterndale Bennets f-Moll Klavierkonzert und Leonora

Schmitz aus Edinburgh spielte Musik von John Field (der junge Carl Rosa tauchte ebenfalls auf). Das Hauptstück war unzweifelhaft Sullivans *Tempest*-Musik. Einer der Rezensenten dieses Konzerts bemerkte treffend, alles habe eine Art fantasievoller Mobilität und vor allem scheint es von einer sehr sicheren und praktischen Hand kontrolliert zu werden.

Darüber hinaus fand die erste Londoner Aufführung am 5. April 1862 im Crystal Palace statt, mit einem eigens verfassten Erzählerkommentar, den der Kritiker Henry Chorley lieferte (der bald mit Sullivan bei *Kenilworth* und anderen Projekten zusammenarbeiten sollte). An jenem Abend wurden fünf Zugaben gegeben, und das Werk konnte eine Woche später unter großem allgemeinem Beifall wiederholt werden, was eine durchaus seltene Ehre war. Charles Dickens erklärte das Stück zum Meisterwerk und Sullivan war mit gerade zwanzig Jahren berühmt. Chorley schrieb. „es war eines jener Ereignisse, die eine Epoche im Leben eines Menschen einleiten, und – was von eher universeller Konsequenz ist – es kann zudem eine Epoche in der englischer Musik einleiten, denn sonst wären wir wohl ziemlich enttäuscht. Viele Jahre sind vergangen seit wir ein Werk von einem so vielversprechenden jungen Künstler gehört haben, so fantasievoll, so voller Gewissenhaftigkeit und Können, das obendrein noch so wenige Bezüge zu irgendeinem Vorbild zeigt."




Es lohnt sich, einmal mehr Sir Alexander Mackenzie zu zitieren, dieses Mal in Bezug auf die Qualitäten von Sullivans Shakespeare-Musik: „Ohne irgendeinen unnützen Vergleich in Bezug auf den relativen oder spezifischen Wert der beiden Werke bemühen zu wollen, fiel mir des öfteren auf, dass es zwischen Mendelssohns *Sommernachtstraum*-Ouvertüre und Sullivans *Tempest*-Musik eine Affinität gibt. Beide schöpfen ihre Inspiration aus derselben, stets ergiebigen Quelle, und sind als Jugendwerke (die Komponisten waren jeweils 18 bzw. 20 Jahre alt) phänomenal hinsichtlich ihrer Vollständigkeit, Unmittelbarkeit und Vollendung. Sie sind keine Versuchsballons von Studenten, in denen ein gewisser Anteil an entschuldbarer Steifheit und Unentschlossenheit zu finden ist. In keinem der beiden Fälle gibt es jene zulässigen und sehr natürlichen Defekte und Schwächen. Im Gegenteil, sie sind ziemlich bemerkenswert als vollendete jugendliche Meisterwerke, als Belege von Genie, das ohne Erfahrung auskommt. Man könnte außerdem die Analogie dahingehend weiter verfolgen, dass die aufgezeigten Merkmale dieser frühen Werke bei den weiteren Arbeiten dieser Komponisten stark und unbeeinträchtigt fortgeführt wurden. Diese beiden Werke enthielten die persönlichen Markenzeichen ihrer Urheber, mit denen sie sogleich abgestempelt wurden." Natürlich hat Mackenzie Recht. So unterschiedlich die Projekte waren, für die Sullivan berühmt wurde, sie trugen denselben Stempel. *The Tempest*, *Iolanthe* und *Ivanhoe*

teilen sich diese „Gabe der Melodik, der anmutigen Klarheit der Instrumentierung genauso wie das dramatische Gespür, mit einfachen Mitteln zu Ergebnissen zu gelangen, die leicht auf die Bühne zu übertragen sind“.

Es dauerte nicht lange (tatsächlich bis 1864 im Prince’s Theatre in Manchester) bis Sullivans Musik bei einer Theateraufführung verwendet wurde. Es folgte (im Allgemeinen weniger umfangreiche) Bühnenmusik für *The Merchant of Venice*, *The Merry Wives of Windsor* und *Henry VIII*. Der Gipfelpunkt von Sullivans Beteiligung am Shakespear’schen Theater war 1888 seine Bühnenmusik zu Henry Irvings Inszenierung von *Macbeth.* Dabei handelte es sich wahrscheinlich um die berühmteste Produktion dieses Stücks, die je auf die Bühne gebracht wurde, und eine, die, wie jeder zustimmte, durch die spannende und dramatische Musik von Sullivan ungemein aufgewertet wurde.

Als kurz nach Sullivans Tod das Opernhaus in Buxton gebaut wurde, brachte man seitlich von den vorderen Parkettplätzen zwei Plaketten an. Auf einer stand einfach „Shakespeare“ und auf der anderen „Sullivan“. Da wir im 21. Jahrhundert den Prozess der Wiederherstellung von Sullivans Reputation fortführen und seinen fast unerreichten Beitrag zu unserem nationalen Musikleben auf allen Ebenen aufrecht erhalten wollen, ist es nützlich, sich daran zu erinnern, dass es eine Zeit gab, in der Sullivans Name neben dem unseres Nationaldichters die Vorstellung von Theater auf den Punkt brachte. *The Tempest* wird normalerweise auf 1611 datiert, und ist somit in diesem Jahr vierhundert Jahre alt. Zusammen mit dem 150. Jahrestag von Sullivans Bühnenmusik stellt es eine Verbindung dar, die es wirklich wert ist, gefeiert zu werden. Als Prospero seiner „rough magic“ abschwört, nimmt der junge Sullivan seine auf.

*The Tempest – Eine kurze Zusammenfassung*

*The Tempest* beinhaltet mehr Lieder und weitere Stichworte für die musikalische Begleitung als jedes andere Shakespeare-Stück. So ist es nicht überraschend, dass bereits seit den frühesten Aufführungen von „Full fathom five“ und „Where the bee sucks“, die Robert Johnson zugeschrieben werden, dieses Werk mehr Musik inspiriert hat als die meisten anderen – die Komponisten reichen von Sullivan über Sibelius bis zu Thomas Adès. Sullivan vertonte fast alle Lieder des Stücks und fügte noch andere Instrumentalstücke hinzu, wovon einige solistisch zu spielen, andere den gesprochenen Dialogen unterlegt sind. Die einzigen Teile des Werks, denen größtenteils eine musikalische Grundierung fehlt, sind jene mit Charakteren wie Caliban, Stephano und Trinculo. Die folgende Zusammenfassung umfasst nur jene Teile, die von Sullivans Bühnenmusik untermalt werden.

Der unrechtmäßige Herzog von Mailand, Antonio, befindet sich auf einem Schiff, auf dem er von der Hochzeit seiner Tochter mit dem König von Tunis zurückkehrt. Bei ihm sind seine Verbündeten Alonso, König von Neapel, und Alonsos Bruder Sebastian und der Sohn des Königs, Ferdinand. Prospero, der rechtmäßige Herzog von Mailand, der bis zu seiner Absetzung in den Händen seines Bruders Antonio war, verursacht einen Sturm, der die Reisenden Schiff-

bruch erleiden lässt, und versprengte Gruppen von ihnen, die nicht um das Schicksal der anderen wissen, auf verschiedene Teile der Insel bringt.

[1. Vorspiel]

Prospero enthüllt seiner Tochter Miranda erstmals die Wahrheit über ihre Geburt und die Umstände ihres Exils. Er befiehlt ihr zu schlafen und seinem Diener Ariel hereinzukommen. Ariel ist ein Geist, der von der Hexe Sycorax eingesperrt worden war. Prospero hat ihn gerettet und hält ihn jetzt bis zu seiner endgültigen Freilassung als Diener. Ariel erscheint wieder als Wassernymphe und verzaubert Ferdinand mit seinem Gesang. Ferdinand wird vor Prospero und Miranda gebracht.

[2. Einleitung – 'Come unto these yellow sands' – 'Full fathom five'
(Kommt auf diesen gelben Sand – Fünf Faden tief dein Vater liegt)]

In einem anderen Teil der Insel grübeln Alonso, Sebastian, Antonio und Prosperos alter Freund Gonzalo über das Schicksal ihrer Kameraden nach. Zur Begleitung von getragener Musik schickt Ariel alle außer Sebastian und Antonio schlafen. Beide verschwören sich gegen Alonso. Ariel kommt zurück und singt eine Warnung vor der Verschwörung in Gonzalos Ohr. Alle wachen auf und Alonso ist vorerst in Sicherheit.

[3. Getragene Musik – 'While you here do snoring lie'
(Wie du hier schläfst und schnarchst)]

[4. Vorspiel 3. Akt]

Vor Prosperos Kammer erklären Miranda und Ferdinand ihre Liebe füreinander. An anderer Stelle auf der Insel setzen Alonso, Sebastian, Gonzalo und Antonio erschöpft ihre Suche nach Ferdinand fort. Sebastian und Antonio sind entschlossen, ihre Verschwörung gegen Alonso diese Nacht in die Tat umzusetzen. An diesem Punkt hört man Musik und „seltsame Gestalten" bringen ein Bankett-Tafel herein und tanzen darum herum. Bevor irgendjemand essen kann, erscheint Ariel als Harpye wieder, das Bankett verschwindet und Ariel prangert die Rollen an, die Antonio, Sebastian und Alonso bei der Absetzung von Prospero gespielt haben.

[5. Feierliche und seltsame Musik]

[6. Bankett-Tanz]

[7. Einleitung 4. Akt]

Prospero gibt Miranda jetzt an Ferdinand, mahnt ihn aber, ihr Jungfernband erst zu zerreißen, nachdem die Hochzeitsfeierlichkeiten ordnungsgemäß vollendet sind. In der Zwischenzeit arrangieren Prospero und Ariel ein Maskenspiel mit Ceres, Iris und Juno. Die Maskerade endet mit einem ländlichen Tanz, von Nymphen und Schnittern.

[8. Ein Maskenspiel]

[9. Duett 'Honour, Riches and Marriage Blessing' (Ehre, Reichtümer und Hochzeitssegen)]

[10. Tanz der Nymphen und Schnitter]

[11. Vorspiel 5. Akt]

Prospero zitiert Ariel herbei, er soll den König und seine Begleiter zu ihm bringen. Wieder alleine, legt er dar, dass er „diesem rohen Zauber" abschwören, sich von seinem Personal trennen und sein Zauberbuch im Meer versenken will.

[11a. Ernste Musik]

Alonso, Sebastian und Antonio werden vor Prospero gebracht. Er begrüßt seinen alten Freund Gonzalo und vergibt den drei Männern, die seine Ausweisung aus Mailand verursachten, aber sie erkennen ihn kaum. Er befiehlt Ariel, er soll ihm helfen, die Kleider seines früheren Selbst anzuziehen, und Ariel singt ein Lied, um diese Aufgabe zu begleiten. Prospero schickt Ariel fort, um den Kapitän und den Bootsmann zu holen.

[12. 'Where the bee sucks' (Wo die Biene trinkt, trink ich) – 12a. Ariels Abgang]

Ferdinand und Miranda wird eröffnet, dass sie sicher sind. Prospero und Alonso sind als Elternteile der beiden Liebenden vereint. Ariel wird freigelassen, und es wird ihm befohlen, für gutes Wetter bei der Heimreise zu sorgen. Alle ziehen sich in Prosperos Kammer zurück, wo er von seinen Abenteuern erzählen wird.

Prospero spricht den Epilog, in dem er das Publikum bittet, ihn mit Applaus zu entlassen.

[12b. Epilog]

**Richard Silverman:**

# Sullivans enigmatisches Konzert

[Veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.]

Bevor er seinen Platz als Komponist von Oratorien und Opern fand, erkundete der junge Arthur Sullivan die Gefilde der Orchester- und Instrumentalmusik. Viele dieser frühen Werke wurden nicht veröffentlicht, wenige sind überliefert. Glücklicherweise fand die vorzügliche e-Moll-Sinfonie 1915 einen Verleger. Die eindringliche, zuweilen an Schumanns *Manfred* gemahnende Konzertouvertüre *Marmion* blieb lediglich als Manuskript fast eineinhalb Jahrhunderte lang im Verborgenen erhalten. Eine Klaviersonate und drei Konzertouvertüren sind hingegen verschollen. Vor einiger Zeit ist zumindest ein Streichquartett, das lange als verloren galt, teilweise wieder aufgetaucht. Ob der lange erste Satz, der gefunden wurde, für das ganze Quartett als repräsentativ gelten darf, wissen wir nicht. Gervase Hughes berichtete 1960, dass er die Partitur des Cellokonzerts in D nicht finden könne.[1] Das 1866 entstandene Werk verschwand trotz seiner äußerst positiven Aufnahme sogleich wieder aus den Konzertsälen. Zwar ließ Sullivan in einem Brief vom 8. April 1867 wissen, dass das Cellokonzert „in Druck geht“,[2] allerdings trieb der ungenannt gebliebene Verleger die Publikation nicht voran und es gibt auch keine Hinweise darauf, dass der Komponist irgendwelche weiteren Versuche unternahm, eine Veröffentlichung sicherzustellen. Nach einer Darbietung in Edinburgh im Dezember 1866 wurde das Konzert zu Sullivans Lebzeiten nur noch zwei Mal aufgeführt, und zwar am 18. Oktober 1873 und am 6. (oder 16.) Februar 1887.

Ein Blick auf Sullivans Testament zeigt, dass geschätzte Manuskripte bestimmten Einzelpersonen oder Institutionen vermacht wurden. Viele Werke, die Orchester- und Instrumentalstücke eingeschlossen, wurden nicht separat ausgewiesen. Sie gingen als Teil des übrigen Nachlasses an den Neffen des Komponisten, Herbert. Fünf Jahre später befand sich das Cellokonzert eindeutig in seinem Besitz. In einem Brief vom 28. Juni 1905 nahm er darauf Bezug und schrieb die erste Seite ab.

Herbert Sullivan oder ein nachfolgender Nutznießer deponierte schließlich die Partitur und das Orchestermaterial beim Verlag Chappel and Company. Allerdings wurde das Material dort nicht sicher verwahrt. Weder publizierte der Verleger die Musik, noch fertigte man Kopien an. Die Originaldokumente gingen 1964 bei einem Brand verloren. Hätte Hughes 1960 davon gewusst, dass sie bei Chappel & Co. eingelagert sind, hätten wir wahrscheinlich eine Beschreibung der Originalfassung aus neuerer Zeit, kurz bevor sie verloren ging.

Dank der hingebungsvollen Arbeit von Sir Charles Mackerras und David Mackie ist Sullivans Cellokonzert in D wie ein neuer Phoenix aus der Asche wieder auferstanden und hat in dieser Fassung erheblich mehr Aufmerksamkeit erregt als in den 98 Jahren zuvor. In den letzten Jahren gab es mehrfach Aufführungen in Konzerten[3] sowie zwei neue Einspielungen. In den Anmerkungen zur ersten Aufnahme nach der Rekonstruktion wies Arthur Jacobs auf die

1 Gervase Hughes: *The Music of Arthur Sullivan*, London 1960.

2 Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Aldershot 1992.

unausgewogene Balance in der Struktur des Cellokonzerts hin.[4] Es besteht aus drei Sätzen, die ohne Unterbrechung miteinander verbunden sind. Der erste Satz ist erheblich kürzer als die anderen beiden, die mit jeweils etwa sieben Minuten ungefähr gleich lang sind. Der erste Satz enthält nur 75 Takte und benötigt in einer Aufführung etwa dreieinhalb Minuten. Bevor wir Sullivans Cellokonzert genauer betrachten, mag es aufschlussreich sein, einen Blick auf die Cellokonzerte jener Epoche zu werfen.

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts wurde kein großes romantisches Cellokonzert geschrieben, das den Meisterwerken für das Klavier oder die Geige, wie man sie von Beethoven, Chopin, Mendelssohn oder Schumann kannte, vergleichbar gewesen wäre. Bis zu dieser Zeit war Schumanns Opus 129 das bedeutendste und ambitionierteste Werk dieses Genres. Es entstand 1850 in einem bemerkenswerten Ausbruch kreativer Energie und wurde in weniger als einer Woche skizziert. Doch es konnte erst zehn Jahre später dem Publikum vorgestellt werden. Die Uraufführung am Leipziger Konservatorium mit Ludwig Ebert als Solist fand am 6. Juni 1860 statt. Schumann hatte das Werk ursprünglich nicht als Konzert im klassisch formalen Sinne verstanden. Zunächst bezeichnete er es als „Konzertstück". Es wurde dann als Solokonzert veröffentlicht und hat dementsprechend die zu erwartenden drei Sätze. Diese allerdings sind ohne Pause miteinander verbunden, wodurch eine einsätzige Form entsteht. Sogar die Taktzahlen sind durchgehend beziffert, obgleich die einzelnen „Sätze" auf den Seiten 35 und 49 deutlich erkennbar sind.

Alfred Niemann wies bereits darauf hin, dass dieses Spätwerk viele innovative Aspekte enthält: keine Orchesterexposition, eine begleitete Kadenz und zyklische Elemente.[5] Er zitiert auch Toveys anerkennende Bemerkung über die Instrumentation: Sie sei „bemerkenswerterweise frei von der bedenklichen Mächtigkeit des bei Schumann sonst üblichen Orchesterstils". Diese Anmerkung ist ganz besonders zutreffend, doch man findet immer wieder die Doppelung von Violinen und Flöten, welche das Farbspektrum des Orchesters monoton eintrübt. In ihrem Buch *The Cello* meint Elizabeth Cowling, die sowohl Cellistin als auch Musikwissenschaftlerin war, dass das Schumann-Konzert wegen seiner schönen musikalischen Einfälle überlebt hat, doch sei „die Komposition nicht mit einer erstklassigen Kontrolle der technischen Mittel ausgeführt, die Instrumentierung zuweilen schwach; und manche Interpreten nehmen Striche vor, wo der Satz diffus wird". Sie gelangt zu der Schlussfolgerung, es sei „kein großes Meisterwerk wie etwa sein Klavierkonzert in der gleichen Tonart".[6] Diese Haltung steht in völligem Gegensatz zu Alfred Nieman, der meint, es sei „das erste große Konzert, das jemals für das Solocello geschrieben wurde".[7]

---

3 In Deutschland wurde Sullivans Cellokonzert beispielsweise am 2. und 3. Oktober 2002 aufgeführt mit dem Solisten Wen-Sinn Yang. [Anm. d. Red.]

4 Arthur Jacobs: Anmerkungen zu der EMI-Einspielung von 1986 (EMI 7777-38318-1).

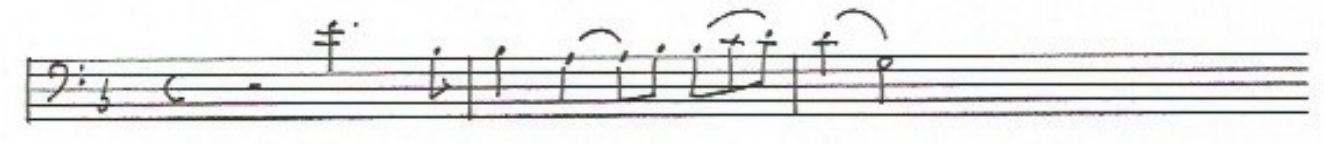
5 Alfred Nieman: *Robert Schumann – The Man and His Music*, hrsg. von Alan Walker, New York 1974.

6 Elizabeth Cowling: *The Cello*, New York 1975.

7 Nieman.

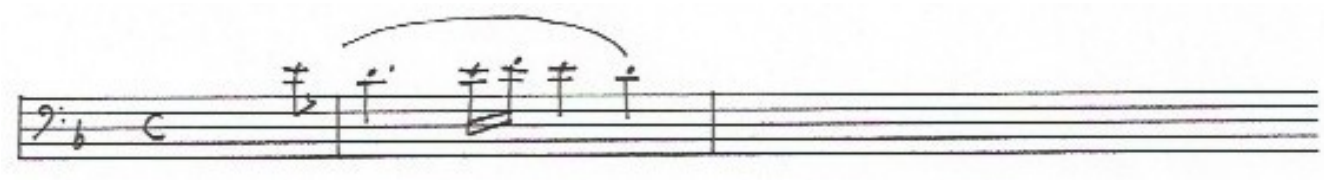
Wie immer man dieses bemerkenswerte Konzert auch bezeichnen mag – etwa als „eines der gewagtesten und originellsten Werke“[8] –, so verdient doch Cowlings Feststellung, das Stück sei „nicht mit einer erstklassigen Kontrolle der technischen Mittel“ zusammengefügt, eine nähere Untersuchung.

Der langsame Satz („Langsam“) beginnt bei Takt 286 mit einer schönen liedartigen Melodie.



**Bsp. 1: Schumann, Cellokonzert, 2. Satz (Thema)**

Darauf folgt keineswegs ein zweites Thema, sondern eine Reprise vom Thema des ersten Satzes: dem zuvor erwähnten zyklischen Element.



**Bsp. 2: Schumann, Cellokonzert, 1. Satz (Thema)**

Es schließt sich auch keineswegs die erwartete (und gewünschte) Wiederkehr der Hauptmelodie des langsamen Satzes an, sondern „das Cello stürzt sich in das Finale“.[9] Der gesamte zweite Satz ist nur 15 Takte lang.

Wenn dieser zweite Satz zu kurz ist, dann ist der dritte zu lang. Er verliert sich in den „sequentiellen Klischees und den Formeln des 18. Jahrhunderts“.[10] Die Koda, die bei Takt 756 beginnt („Schneller“), taucht unvermittelt auf. Der Ausklang des Konzerts entbehrt der unaufhaltsamen Schwungkraft hin zu einem entfernten, doch unverkennbaren Ziel, was Schumann ansonsten so großartig beherrschte. Die Schwächen des dritten Satzes mögen das Ergebnis „eines allzu zügigen Komponierens“ gewesen sein.[11]

Das andere herausragende Cellokonzert jener Epoche ist jenes von Robert Volkmann. Wie bei Schumann steht es auch in a-Moll, allerdings nahm die Komposition zwei Jahre in Anspruch (1853-1855). Es wurde 1857 uraufgeführt und im anschließenden Jahr veröffentlicht. Es ist ein kürzeres Werk als jenes von Schumann; die Aufführungsdauer für das einsätzige Stück beträgt etwa 17 Minuten. „Im Gegensatz zu vielen zeitgenössischen Kompositionen“, so Malcomess, „bei denen die Grenzen zur Dreisätzigkeit lediglich verschleiert sind, besitzt das Cellokonzert von Volkmann eine organische einsätzige Struktur.“[12] Malcomess verteidigt Volk-

8 Peter Ostwald: *Schumann*, Boston 1985.

9 Nieman.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Hilde Malcomess: Anmerkungen zu der cpo-Einspielung von 1994 (cpo 999 151-2).

manns unorthodoxe Form, indem sie anmerkt, dass „Abweichungen von der klassischen dreisätzigen Konzertform im 19. Jahrhundert gar nicht so selten waren“.

Die Form von Volkmanns Werk ist mehrdeutig genug, um gegensätzliche Deutungen zuzulassen, wie beispielsweise jene: „Insgesamt lässt sie sich als erweiterte Sonatenform charakterisieren. Ihre formale und technische Vollkommenheit ist in der simultanen Durchführung der drei Themen am offensichtlichsten.“[13] oder: „Er hängt nicht der strengen Sonatenform an, sondern schreibt stattdessen eine Art Fantasie mit einem energiegeladenen Mittelteil, der an eine Durchführung erinnert.“[14]

Ich stimme hinsichtlich der Form mit Malcomess’ Auffassung überein. Es handelt sich um eine unverhohlene Auseinandersetzung mit der Sonatenform mit drei anstatt der üblichen zwei Themen in der Exposition. Wie bei Schumann gibt es keine Orchestereinleitung. Das dritte Thema lässt sich mit dem ersten verbinden. Man könnte sagen, dass eine vierte, liedartige Melodie in etwa dem mittleren Satz eines dreisätzigen Konzerts entspricht. Wie bei Schumannn ist dieser langsame Abschnitt wiederum ziemlich kurz.

Ein umfangreicher Durchführungsteil stellt dann das unbegleitete Solocello in den Vordergrund. Die Rolle des Orchesters beschränkt sich des öfteren auf akkordartige Einsprengsel. Die folgende Reprise ist nicht notengetreu. Das zweite Thema ist nun dem Orchester zugewiesen anstatt dem Solocello. Dieses Thema wird mit beträchtlicher Energie, gepaart mit dem dichtesten Orchestersatz des Konzerts, verarbeitet. Zwei Kadenzen für den Solisten gehen der Koda voran. Volkmann löst das Problem, einem Solisten in den tiefen Registern gegenüber dem Orchester Gehör zu verschaffen, durch häufige Wechsel der Soli- und Tuttipassagen.

Als ein in Leipzig ausgebildeter Musiker war der gerade aus Deutschland zurückgekehrte Arthur Sullivan höchstwahrscheinlich mit Volkmanns Cellokonzert vertraut. Er interessierte sich für das Cello, denn sein Bruder Fred war Cellist. Das Konzert in D war nicht das einzige Werk, das er für dieses Instrument geschrieben hat. Obwohl er eigentlich eher Tasten- und Blasinstrumente spielte, besaß Sullivan ein Cello.[15]

Zweifelsohne kannte Sullivan auch Schumanns Cellokonzert. Dieses Werk wurde mit Piatti als Solist im April 1866 bei einem Konzert in London gegeben, bei dem auch Sullivans e-Moll-Sinfonie aufgeführt wurde. In der *Times* wurde Schumanns Konzert als „hoffnungslos verträumt“ bezeichnet.[16] Laut Young soll Sullivans Entschluss, ein eigenes Cellokonzert für Piatti zu schreiben, auf jenen Abend zurückgehen. Das sich daraus ergebende Cellokonzert in D-Dur hatte mit dem Schumann’schen in a-Moll mehrere Besonderheiten gemein: Drei Sätze werden ohne Unterbrechung miteinander verbunden, so dass ein einsätziges Werk entsteht. In jedem der Konzerte ist einer der „Sätze“ unverhältnismäßig kürzer als die anderen beiden. Sullivan folgt Schumanns Vorgabe hinsichtlich der Verwendung einer zyklischen Technik. Der kurze Einleitungssatz führt das thematische Material für die beiden folgenden Sätze ein. Auch Sulli-

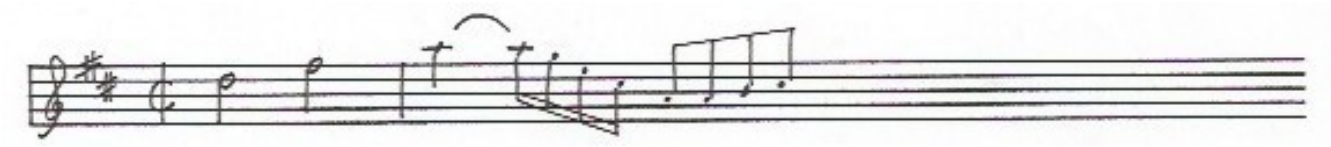
13 Ebd.

14 Hanspeter Krellmann: Anmerkungen zu der Einspielung bei Koch-Schwann von 1984 (Koch-Schwann 3-1205-2).

15 Auf der CD BBC MM203 (Beilage zu *BBC Music* vol. 9 Nr. 7) findet sich eine Aufnahme des Cellokonzerts mit Sullivans eigenem Cello, interpretiert von Paul Watkins [Anm. d. Red.].

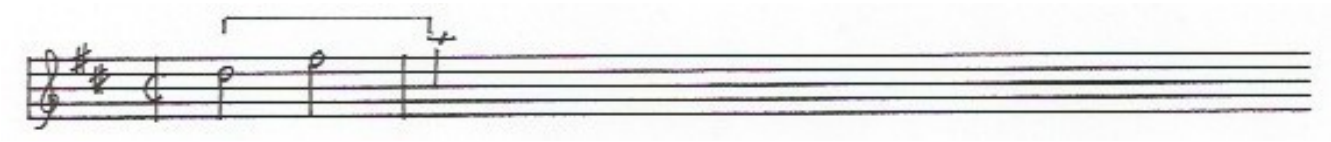
16 Percy Young: *Sir Arthur Sullivan*, New York 1971.

vans Konzert hat seine „träumerischen“ Momente, doch es beginnt mit seiner charakteristischen ausgelassenen Energie.



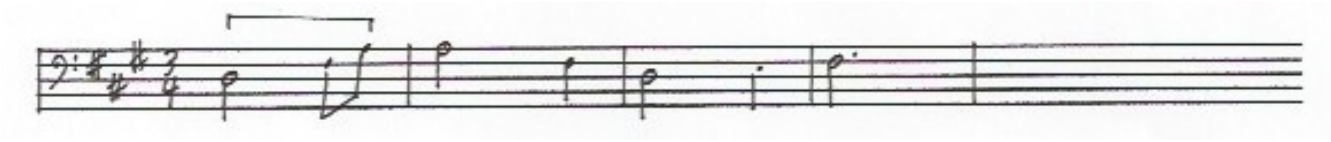
**Bsp. 3: Sullivan, Cellokonzert, Einleitungsthema**

Dieses Einleitungsthema kehrt nicht nur im dritten Satz wieder, sondern bildet auch die Grundlage für die Melodie des langsamen Satzes. Das Thema des ersten Satzes beruht auf dem Dreiklang



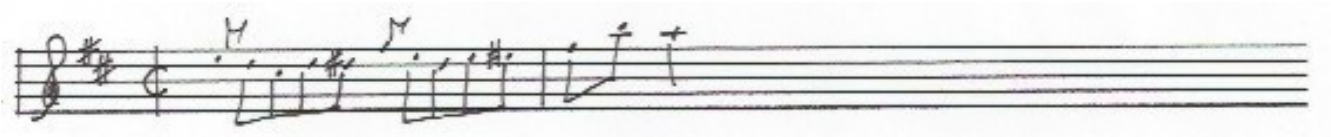
**Bsp. 4: Sullivan, Cellokonzert, Thema des 1. Satzes**

Der zweite Satz basiert auf den drei gleichen Noten, obwohl er sich hinsichtlich Charakter und Tempo unterscheidet.

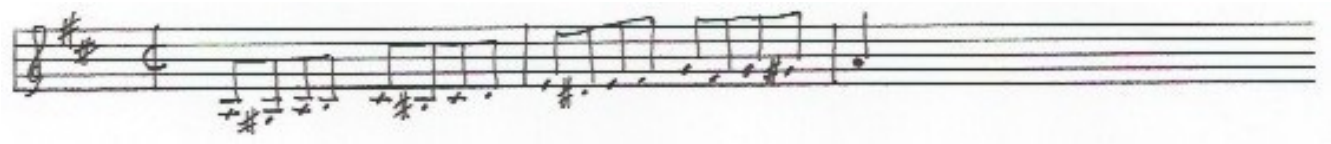


**Bsp. 5: Sullivan, Cellokonzert, 2. Satz**

Das Thema des dritten Satzes ist eine Variante jenes Themas, das der Hauptmelodie des ersten Satzes antwortet.



**Bsp. 6: Sullivan, Cellokonzert, Thema 1. Satz**



**Bsp. 6: Sullivan, Cellokonzert, Thema 3. Satz**

Als thematische Quelle für den zweiten und dritten Satz erschließt sich der erste eher, wenn man ihn als Introduktion betrachtet.

Sieben Jahre nach Sullivans Cellokonzert in D-Dur komponierte Saint-Saëns sein a-Moll-Konzert. Bei seinen fünf Klavierkonzerten schrieb er ausgedehnte Werke in mehreren Sätzen. Zwei davon, die Nr. 3 und 4, haben zwei Sätze, dauern jedoch etwa eine halbe Stunde. Im Gegensatz dazu wendet er sich 1873 bei seinem Cellokonzert der kürzeren, einsätzigen Form zu. Saint-Saëns’ a-Moll-Stück ist etwa so lang wie die Konzerte von Volkmann und Sullivan und

hat drei zusammenhängende Abschnitte, die der traditionellen Dreisätzigkeit entsprechen. Die ersten beiden sind gleich lang, während der dritte die Dauer der ersten beiden zusammen hat.

Erst im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts brachte die romantische Ära ein großes Meisterwerk für Cello und Orchester hervor. Dvořák hatte bereits zu Beginn seiner Laufbahn Entwürfe für ein Cellokonzert zu Papier gebracht, jedoch auf eine Ausarbeitung verzichtet noch bevor er mit der Instrumentierung begonnen hatte. Als gereifter Komponist mied er diese Form, da er das Cello als Soloinstrument für ungeeignet hielt.[17] Als er sich in den USA aufhielt, hörte er Victor Herberts neues e-Moll-Konzert. Obwohl es hinsichtlich der Struktur keine neuen Perspektiven eröffnete, bot Herberts Konzert abermals jene drei miteinander verbundenen Sätze, die ein einsätziges Werk bilden. Dies inspirierte Dvořák, um sich selbst wieder dem Idiom des Cellokonzerts zuzuwenden. Vielleicht waren es der emotional aufgeladene Cellopart und die kraftvolle Instrumentierung, die Dvořák zeigten, welche Möglichkeiten das Cello im Verbund mit dem Orchester in sich barg. Bei Dvořáks Opus 104 in a-Moll handelt es sich um ein Werk von sinfonischen Dimensionen. Es hat schließlich mit dazu beigetragen, das Cello als Soloinstrument Seite an Seite mit der Geige und dem Klavier bei langen Solokonzerten zu etablieren. Die Zurückhaltung, die die Komponisten des 19. Jahrhunderts gegenüber dem Cello als ebenbürtiges Soloinstrument an den Tag legten, zeigt sich in Brahms Reaktion, als er die Partitur von Dvořáks Opus 104 zu Gesicht bekam. Warum um alles in der Welt habe er nicht gewusst, dass man solch ein Cellokonzert schreiben könne, klagte er, denn hätte er es gewusst, hätte er es schon vor langer Zeit geschrieben.[18]

Die von Brahms beeinflussten Komponisten der „English Musical Renaissance“ beschränkten ihre Auseinandersetzung mit dem Solokonzert auf das Klavier und die Violine. Während Parry, Stanford und Mackenzie das Cellokonzert mieden, folgte Sullivans Schüler D’Albert dem Beispiel seines Lehrers. Sullivan und D’Albert widmeten schließlich den größten Teil ihrer Laufbahn der Oper. Als junge Künstler jedoch komponierte jeder eine Sinfonie und ein Cellokonzert.

D’Alberts Opus 20 wurde 1900 fertiggestellt. Es führt die Tradition der Einsätzigkeit fort. Anders als bei seinen Vorgängern, spielt die Sonatenform hier kaum eine Rolle. Falls man seine freie Formgestaltung benennen müsste, dürfte „Suite“ wohl der angemessenste Ausdruck sein. Die einzige Lektion, die D’Albert von Dvořáks Konzert gelernt haben mag, ist hinsichtlich der Verwendung des Orchesters. Als ausgezeichneter Instrumentator verwendet D’Albert Orchesterfarben, um jene schönen Melodien zu entwickeln, die er dem Solisten und dem Klangkörper anvertraut.

Im Hinblick auf Sullivans Cellokonzert in D-Dur lässt sich feststellen, dass es durchaus den Haltungen des 19. Jahrhunderts hinsichtlich dieser Form entspricht: der Zurückhaltung gegenüber einem umfangreicheren Stück für Cello und Orchester und der daraus resultierenden zwanglosen Gestaltung der Struktur. Innerhalb dieser Grenzen schrieb Sullivan ein thematisch prägnantes, einheitliches Werk, das genau die Balance hält zwischen lyrischem Ausdruck und virtuosem Auftrumpfen.

---

17 Benjamin Folkman: Anmerkungen zu der Guild-Einspielung von 2001 (GMCD 7235).

18 Cowling.

**David Mackie**

# Die Rekonstruktion von Sullivans Cellokonzert

[Erstmals veröffentlicht im *Sir Arthur Sullivan Society Magazine* Nr. 69, Herbst 2008. Übersetzung mit freundlicher Genehmigung des Herausgebers und des Verfassers.]

1971 erhielt ich meinen M. A. an der Birminghamer Universität mit einer Abschlussarbeit, die den Titel „The Songs of Arthur Sullivan – a Catalogue and Commentary“ trug. 1975 (im Jahr des einhundertjährigen Gedenkens der Uraufführung von *Trial by Jury*) trat ich der D'Oyly Carte Opera Company bei. Das schien nicht nur ein zufälliger Karriereschritt zu sein, sondern die perfekte Möglichkeit, meine Forschungen zu Sullivans Musik weiter zu verfolgen, wenn auch mit einem anstrengenden Zeitplan von acht Vorstellungen pro Woche in über 48 Wochen jährlich (das sind mehr Aufführungen als Tage in einem Jahr!) sowie Proben und dauernden Reisen, so dass nicht viel Zeit für etwas anderes übrig blieb.

Man kann leicht vergessen, dass in den 1970ern die seriöse Sullivan-Forschung immer noch in den Kinderschuhen steckte. Der externe Prüfer für mein M. A.-Examen war Percy Young (später wurde er ein guter Freund), dessen Biographie von Sullivan (1971) damals das letzte Wort zum Thema war. Die Sir Arthur Sullivan Society selbst wurde erst 1977 gegründet. Neben „G & S“ war vieles von Sullivans Werk nahezu unbekannt (die *Di ballo*-Ouvertüre war eine bemerkenswerte Ausnahme), obwohl vor einiger Zeit zwei Aufnahmen aufgetaucht sind, die Meilensteine in der Diskographie waren: Eine war die „Symphony in E“ zusammen mit der so populären *Overture di ballo* (Royal Liverpool Philharmonic Orchestra/Charles Groves, 1968) und die andere die Bühnenmusik zu *The Tempest* mit der Suite aus *The Merchant of Venice* und der Ouvertüre *In Memoriam* (City of Birmingham Symphony Orchestra/Vivian Dunn, 1972) – beide zufälligerweise mit Anmerkungen von Percy Young.

Die D'Oyly Carte Company trug auch zu einer umfassenderen Wahrnehmung von Sullivans Gesamtleistung bei. Es kam zu den ersten professionellen Aufnahmen von *Utopia Limited* (1975) and *The Grand Duke* (1976), und um die Platten zu füllen, wurden in den letzten Jahren der alten D'Oyly Carte Opera Company Einspielungen einiger anderer Werke gemacht, wie etwa des *Imperial March,* der effektvoll als Vorspiel für die im gleichen Jahr uraufgeführte Oper *Utopia Limited* verwendet wurde, der Konzertouvertüre *Marmion* zusammen mit *The Gondoliers* (1977), *The Zoo* mit *Cox and Box* (1978) – eine D'Oyly Carte-Platte ohne Gilbert! – und zum Schluss, die Suite Nr. 1 aus *Victoria and Merrie England* mit *The Yeomen of the Guard* (1979).

Mit diesem aufkeimenden Bewusstsein für den „anderen“ Sullivan dauerte es nicht lange, bis sich meine Aufmerksamkeit auf das schwer zu fassende und „verlorene“ Cellokonzert fokussierte. Ich kannte die bloßen Fakten – dass es 1866 für Alfredo Piatti (1822-1901, siehe Abbildung) komponiert worden war, der es am 24. November dieses Jahres zur Uraufführung brachte, dass es ein paar nachfolgende Aufführungen gegeben hatte (die letzte bekannte fand 1953 statt, ausgestrahlt im Dritten Programm der BBC, mit William Pleeth als Solist und dem Goldsbrough Orchestra mit dem jungen Charles Mackerras, der 1951 gerade erst mit *Pineapple Poll*

Triumphe gefeiert hatte) und dass es schließlich verloren ging. Das Autograph von Sullivans Partitur und das gesamte originale Aufführungsmaterial (zusammen mit vielen anderen Dingen einschließlich eines Lebens) wurden 1964 bei einem katastrophalen Brand im Verlagshaus Chappell & Co. zerstört. Im Gegensatz zur D'Oyly Carte Company erlebte es sein Hundertjähriges nicht ganz.

Das Konzert wird von einigen als nicht ganz zufriedenstellend betrachtet (Rachel Scott Russell riet Sullivan, es zu überarbeiten, obwohl, soweit bekannt ist, er das nie getan hat) und das ist vielleicht der Grund, warum es nie veröffentlicht worden ist und schließlich bei einem Brand vernichtet wurde – doch nicht vollends: Bei einem Besuch in der Pierpont Morgan Library in New York während der 1978er D'Oyly Carte-Tournee durch die USA und Kanada fand ich heraus, dass deren ausgedehnte Gilbert und Sullivan-Sammlung eine Kopie des Soloparts enthielt, der 1887 für eine Aufführung in London gemacht worden war (die Kopie datiert vom 7.2.87).[19] Diese existierte unabhängig von Chappells Aufführungsmaterial und ist demzufolge 1964 der Zerstörung entgangen. Ich fragte mich damals, ob es möglich wäre, dieses Solokonzert zu rekonstruieren.

Zurück in England, verblieben der D'Oyly Carte Opera Company noch etwa dreieinhalb Jahre bis zur Auflösung. Das Arbeitspensum lief weiter wie vorher (einschließlich einer Tournee durch Australien und Neuseeland 1979) und die Ideen blieben vorerst Ideen. Tatsächlich war es dann mein Kollege Paul Seeley, der sich als erster eine Kopie des Manuskripts besorgte, und

19 Dem Datum gehen die Initialen JH, möglicherweise JEH voran (unklar, da alles in einem Schriftzug). Dies könnte auf J. Edward Hambleton verweisen, der am 16. Februar 1887 Sullivans Cellokonzert aufführte. [Hinweis des Verfassers an die Redaktion.]

ich erinnere mich ganz genau, wie ich in dem alten Ballettprobenraum im Sadler's Wells am Klavier saß und die betörenden Überbleibsel durchspielte. Paul Seeley arbeitete am langsamen Satz und gewann die Mithilfe unseres Hauptcellisten Andrew Adams, um seine Ausarbeitung des Materials durchzuprobieren – dies war ziemlich sicher die erste „Aufführung" seit 1953!

Ich fragte mich damals auch, ob Sir Charles Mackerras selbst jemals eine Rekonstruktion in Betracht gezogen hatte und erfuhr später, dass er bei mehreren Gelegenheiten gefragt worden war, dies zu tun. Er fand aber unter dem Druck einer geschäftigen internationalen Karriere praktisch keine Zeit dafür. (Eine der Personen, die Sir Charles fragte, war der Cellist Julian Lloyd Webber, der später die erste Aufführung der Rekonstruktion spielen sollte.) Schließlich erhielt ich eine Kopie des Manuskripts, die im April 1982 bei mir eintraf, etwa zwei Monate nach dem Ende der D'Oyly Carte Company am 27. Februar. Nachdem ich in den letzten sieben Jahren Vollzeit beschäftigt gewesen war, hatte ich jetzt viel Zeit zur Verfügung, und konnte mich endlich einem tiefer gehenden Studium des Manuskripts widmen, auch im Hinblick auf eine mögliche Rekonstruktion.

Bei einem Konzert spielt ein Solist niemals ständig während des gesamten Werkes. Es wird immer irgendeine Art von Orchestereinleitung geben (manchmal sehr kurz, mitunter von beträchtlicher Länge) und es finden sich andere Momente, in denen der Solist nicht spielt – auch hier manchmal nur für ein paar Takte, manchmal länger. Unter Berücksichtigung dessen hatte ich mich auf Lücken innerhalb des üblichen Orchestermaterials eingestellt. (Wenn beispielsweise ein Orchestermusiker 24 Takte lang pausiert, kann das thematische Material des ersten Takts angegeben werden, gefolgt von einem anderen Takt, der nur die Ziffer 23 enthält: dies ergibt 24 Takte, während derer der Spieler vor seinem nächsten Einsatz pausiert – er muss natürlich mitzählen –, doch offensichtlich gibt es keine schriftlichen Hinweise darauf, was das Orchester während der letzten 23 Takte zu spielen hat.) Glücklicherweise stellte sich heraus, dass genau so wie der vollständige Solopart erhalten war, auch für jeden Takt des gesamten Werks Hinweise auf thematisches Material vorlagen (fast durchweg melodisch). Es gab also einen Ariadnefaden, der vom Anfang bis zum Ende durch das ganze Stück führte und sicherstellte, dass, wenn eine Rekonstruktion gemacht werden könnte, es zumindest ein bisschen authentischen Sullivan in jedem Takt geben würde. Damit war in der Tat ein ganz wichtiger Punkt gelöst.

Es war also möglich, das Konzert in einer einzigen melodischen Linie durchzuspielen und in einem ersten Schritt eine Rekonstruktion der begleitenden Harmonien zu versuchen. Eine derartige Prozedur ähnelt jenen alten Torturen, derer sich Musikstudenten in ihren Harmonieübungen unterziehen müssen, bei denen die unglückseligen Prüflinge gebeten werden, eine Choralmelodie im Stil von J. S. Bach oder ähnlichem zu harmonisieren.

Da ich ein Jahrzehnt lang von Sullivans Musik durchdrungen war, fühlte ich, dass ein solches Unterfangen jetzt möglich war – oder zumindest versucht werden konnte. Es wäre aber auf jeden Fall eine größere Aufgabe als nur eine Choralmelodie zu harmonisieren. Das Konzert ist gut 679 Takte lang, und nicht das ganze Material im Soloteil ist offensichtlich melodisch: besonders der dritte Satz enthält lange Passagen, die hauptsächlich „Figurationen" sind, die man immer wieder spielen muss, bis sich eine gewisse Ähnlichkeit mit einer unterlegten har-

monischen Struktur von selbst aufdrängt. Ich konnte diese Aufgabe eindeutig nicht, wenn überhaupt, innerhalb der normalen drei Stunden schaffen, die man für eine übliche Harmonieprüfung benötigt.

Am 21. Mai 1982 habe ich mit der Arbeit an meiner Rekonstruktion begonnen und den Entwurf schließlich am 1. März 1983 abgeschlossen (eigentlich eine Klavierbegleitung mit Angaben zu einer möglichen Instrumentierung). Als dies erledigt war, machte ich mich an eine vollständige Orchestrierung, was viel weniger Zeit brauchte: sie wurde am 23. März 1983 begonnen und weniger als einen Monat später, am 20. April beendet (interessanterweise am selben Tag, an dem die Rekonstruktion drei Jahre später uraufgeführt werden sollte). Mangels genauerer Informationen, die dagegen sprachen, beschloss ich, sie für doppelte Holzblasinstrumente, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher zu schreiben, da diese die Besetzung des Schumann'schen Cello-Konzerts (das Sullivan vielleicht im Sinn gehabt hatte) und von Mendelssohns Violinkonzert erforderte.

Dann beschloss ich, an Sir Charles Mackerras zu schreiben, da ich wusste, dass er einer der wenigen lebenden Künstler war, die das Werk je aufgeführt hatten (zusammen mit dem Solisten William Pleeth und den noch lebenden Mitgliedern des Goldsbrough Orchestra). Sir Charles war außer Landes zu der Zeit, aber schließlich erhielt ich einen Brief von ihm, demzufolge er an meiner Rekonstruktion sehr interessiert sei und sie bei seiner Rückkehr gerne sehen würde.

Sir Charles leitete meine Briefe an den Verleger Josef Weinberger weiter und am 17. Mai 1983 fand in dessen Londoner Büro unser erstes Treffen mit Gerald Kingsley statt, der den Fortschritt der Rekonstruktion bis zur letzendlichen Veröffentlichung begleiten sollte. Ich spielte meine Rekonstruktion den Mitarbeitern von Weinberger vor und man sagte mir, dass sie an einer Veröffentlichung interessiert wären, aber nur mit der Beteiligung von Sir Charles Mackerras und wenn ich die von ihm vorgeschlagene Änderungen akzeptieren würde – mit anderen Worten: die Rekonstruktion würde als Kooperation veröffentlicht werden. Angesichts des weltweiten Rufs von Sir Charles, seinem bekannten Interesse an Sullivan und der Tatsache, dass er tatsächlich das Originalwerk dirigiert hatte, konnte ich schlecht dagegen argumentieren!

Später in dem Jahr traf ich Sir Charles dann in seiner Londoner Wohnung und wir gingen meine Rekonstruktion durch. Er sagte, dass meine Instrumentierung vielleicht etwas zu dicht sei, und er schien sich daran zu erinnern, dass es im Original keine Trompeten und Pauken gab. Er meinte auch, dass der langsame Satz von Streicher-Pizziccati begleitet wurde, eher wie „Fair moon, to thee I sing" *(H.M.S. Pinafore)* and „Free from his fetters grim" *(The Yeomen of the Guard).* Die noch erhaltene Kopie des Soloparts enthielt Hinweise auf die Noten der begleitenden Phrase in den beiden Takten, die dem Einsatz des Solisten vorausgingen: zwar steht dort „violin", aber ohne Angabe von „pizz". Es bestand jedoch kein Grund, hier drastische Änderungen vorzunehmen. „Es ist wirklich ganz einfach – das Einfügen eines einzigen Wortes reicht aus." Dann schlug Sir Charles vor, dass ich die Partitur mitnehmen und „ausdünnen" sollte, was ich tat. Ich änderte jedoch nicht nur das Original (abgesehen von „pizz" an den entsprechenden Stellen im langsamen Satz hinzuzufügen), sondern schrieb stattdessen eine ganz neue Partitur aus. Dies wurde am 27. November 1983 begonnen und am 2. Februar 1984 abgeschlossen.

Ich traf mich wieder mit Sir Charles und er sagte, er fände die überarbeitete Partitur viel näher an dem, was er vom Original in Erinnerung hatte, obwohl er immer noch ein paar Änderungen anbringen wollte. Weinberger schickte mir dann freundlicherweise eine Fotokopie dieser überarbeiteten Fassung, bevor Sir Charles andere Änderungen anbrachte. An dieser Stelle war die Rekonstruktion praktisch nicht mehr in meinen Händen.

Eine Erörterung des nachfolgenden Fortgangs der Zusammenarbeit würde den Rahmen dieses Artikels sprengen, doch mehrere Aspekte sollten beachtet werden:

- Obwohl Sir Charles dachte, dass Sullivan die Trompeten und Pauken weggelassen hatte, beschloss er am Ende, sie beizubehalten.
- Sowohl im zweiten als auch im dritten Satz fügte Sir Charles Elemente von Sullivans bevorzugtem Kunstgriff ein: der Kombination zweier anscheinend unterschiedlicher Themen, die schon unabhängig voneinander gehört worden waren.
- Man nahm an, dass die Kadenz am Ende der Einleitung wahrscheinlich nicht von Sullivan war und obwohl sie letzten Endes veröffentlicht wurde, lieferte Sir Charles zwei Alternativen.

Irgendwann im Laufe des Jahres 1985 wussten wir, dass die Partitur bis Dezember fertig sein musste, da für April 1986 zwei Aufführungen geplant waren. Weinberger wollte nicht nur die gesamte Partitur, sondern auch einen Klavierauszug veröffentlichen. Dies sollte mir anvertraut werden, aber ich konnte mit der Arbeit nicht anfangen, bis Sir Charles die endgültige Fassung der vollständigen Partitur vollendet hatte. Er war natürlich wie immer sehr beschäftigt, aber krankheitsbedingt war er 1985 zuhause, was ihm die Zeit ließ, seine Arbeit zu beenden. Später in diesem Jahr, im September, traf ich Julian Lloyd Webber und konnte einen Teil des Konzerts mit ihm durchspielen unter Benutzung meiner Originalrekonstruktion der zugrundeliegenden Harmonik. Aber damit ist die Geschichte noch nicht beendet.

Tom Higgins, ein Orchestermusiker, Dirigent und Autor, bereitete zur selben Zeit einen Artikel über das Cello-Konzert vor, der rechtzeitig zur Premiere erscheinen sollte (siehe Tom Higgins: „Sullivan's cello concerto" in *Music and Musicians,* April 1986). Nachdem er den Artikel beendet hatte, beschloss er, die Karriere der Cellistin May Mukle (1880-1963) zu erforschen, die das Werk 1910 in Bournemouth unter Sir Dan Godfrey aufgeführt hatte. Seine Nachforschungen führten ihn zu May Mukles Großnichte, die selbst Cellistin war und einen Großteil der Musik ihrer Großtante geerbt hatte. Es ist fast nicht zu glauben, aber dieser enthielt eine weitere Kopie des Soloparts. Mit dem drohenden Abgabetermin wurde sie gerade noch rechtzeitig entdeckt.

Wiederum ist hier ein detaillierter Vergleich dieser Primärquellen nicht möglich, aber der wichtigste Unterschied besteht darin, dass im ersten Satz, wo die Pierpont Morgan Library-Quelle melodisches Material an den Tutti-Stellen vorgibt, die Mukle-Quelle die Basslinie des Orchesters angibt. Es war natürlich gut, diese weiteren Hinweise in Sullivans eigener Handschrift zu haben, aber das bedeutete unausweichlich weitere Anpassungen.

Ein anderer Unterschied ist, dass an mehreren Stellen des moto perpetuo-ähnlichen Satzes die Mukle-Kopie wie das übliche Orchestermaterial aussieht, indem an Stellen, wo der Solist nicht spielt, nur ein Takt die Anzahl der zu pausierenden Takte angibt. Wäre die Mukle-Kopie

diejenige in der Pierpont Morgan Library gewesen, hätte mein ursprünglicher Versuch bei der Rekonstruktion das für diese Takte zu vermutende Material beinhalten müssen. Die gravierendste Lücke findet sich in dem zentralen Tutti-Abschnitt, wo die ersten 31 Takte einfach durch einen Takt mit der Ziffer 31 angegeben werden. Die Mukle-Kopie hat auch einen ausgeschriebenen Wiederholungsteil im langsamen Satz (Takte 121-132), obwohl diese Takte gestrichen worden waren, um mit der Kopie aus der Pierpont Morgan Library übereinzustimmen (oder vermutlich eher mit dem originalen Orchestermaterial). Die Wiederholung erscheint nicht in der veröffentlichten Partitur.

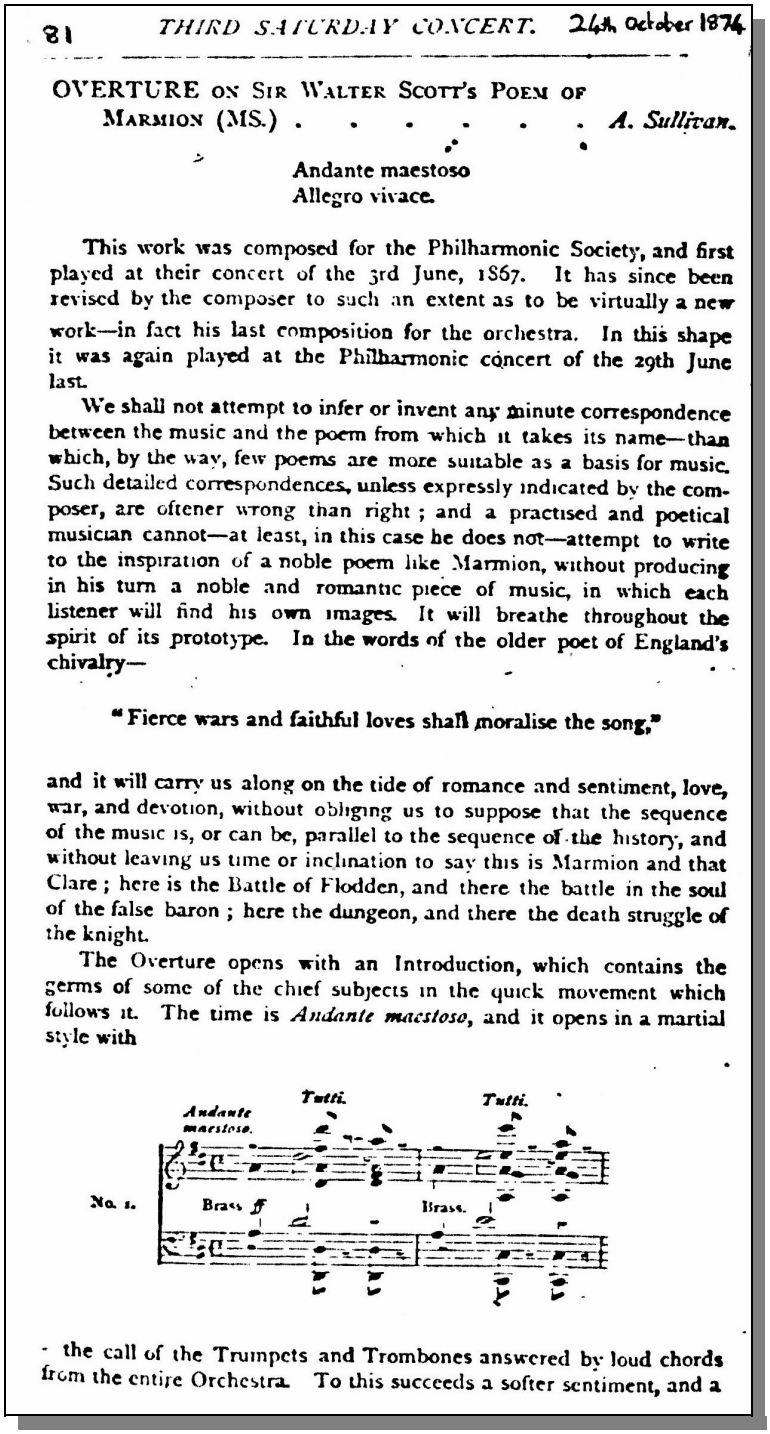
Nachdem Sir Charles seine Arbeit an der Partitur beendet hatte, bereitete ich eine Klavierfassung vor. Tatsächlich machte ich zwei Versionen, deren erste am 24. Februar 1986 fertiggestellt war. Sir Charles war der Meinung, dass ich zu viel darin untergebracht hätte, daher erstellte ich eine vereinfachte Version, die am 5. März vollendet war. Es war diese Fassung, die von Weinberger gleichzeitig mit der Partitur veröffentlicht wurde.

Die Premiere der Rekonstruktion wurde am 20. April 1986 im Barbican Centre in London von Julian Lloyd Webber geboten mit dem London Symphony Orchestra, dirigiert von Sir Charles – gut dreißig Jahre nachdem er die letzte bekannte Darbietung des Originals dirigiert hatte. Wie das Glück es wollte, befand ich mich zu dieser Zeit außer Landes, tourte durch die Vereinigten Staaten mit Mitgliedern der früheren D'Oyly Carte Company, war aber rechtzeitig zurück in England, um die zweite Aufführung von Julian Lloyd Webber am 27. April in Manchester besuchen zu können, dieses Mal aber mit der Manchester Camerata, dirigiert von Brian Wright. Es war natürlich spannend, dieses Werk zum ersten Mal zu hören, aber es war auch aus anderen Gründen bemerkenswert. Nach den einleitenden Tutti kam Julian Lloyd Webber mit seinem ersten Einsatz, woraufhin eine seiner Saiten riss. Das verursachte eine Verzögerung, weil eine andere Saite aufgezogen werden musste, bevor die Aufführung weitergehen konnte, die dann zum Glück ohne weitere Zwischenfälle verlief!

Später in dem Jahr wurde Sullivans Cellokonzert mit Julian Lloyd Webber und dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von Sir Charles aufgezeichnet – der ersten von nunmehr verschiedenen Einspielungen. Es ist jetzt sogar möglich, ein Konzert zu präsentieren, das sich ausschließlich Sullivans Musik widmet: Es kann die traditionellen Bestandteile enthalten wie eine Konzertouvertüre (davon stehen mehrere zur Auswahl), ein Cellokonzert und eine Sinfonie – so etwas hätte man vor vierzig Jahren nicht für möglich gehalten, als man noch glaubte, dass Sullivans einziges Solokonzert für immer verloren gegangen sei.

## [G.]
## Arthur Sullivans Konzertouvertüre *Marmion*

[Die Konzertouvertüre *Marmion* von Arthur Sullivan, die auf Walter Scotts 1808 veröffentlichter Dichtung beruht, entstand im Auftrag der Londoner Philharmonischen Gesellschaft. Die Erstfassung wurde am 3. Juni 1867 in der St. James's Hall in London uraufgeführt. Sie gehört zu Sullivans herausragenden Orchesterwerken und wurde wenige Jahre später vom Komponisten noch einmal stark überarbeitet. Die Neufassung erklang erstmals bei einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft am 29. Juni 1874 in London. Bei dem folgenden Text handelt es sich um eine Analyse, die am 24. Oktober 1874 erschien. Hinter dem Autorenkürzel „G." verbirgt sich möglicherweise George Grove.



81 THIRD SATURDAY CONCERT. 24th October 1874

OVERTURE ON SIR WALTER SCOTT'S POEM OF MARMION (MS.) . . . . . *A. Sullivan.*

Andante maestoso
Allegro vivace.

This work was composed for the Philharmonic Society, and first played at their concert of the 3rd June, 1867. It has since been revised by the composer to such an extent as to be virtually a new work—in fact his last composition for the orchestra. In this shape it was again played at the Philharmonic concert of the 29th June last.

We shall not attempt to infer or invent any minute correspondence between the music and the poem from which it takes its name—than which, by the way, few poems are more suitable as a basis for music. Such detailed correspondences, unless expressly indicated by the composer, are oftener wrong than right; and a practised and poetical musician cannot—at least, in this case he does not—attempt to write to the inspiration of a noble poem like Marmion, without producing in his turn a noble and romantic piece of music, in which each listener will find his own images. It will breathe throughout the spirit of its prototype. In the words of the older poet of England's chivalry—

"Fierce wars and faithful loves shall moralise the song,"

and it will carry us along on the tide of romance and sentiment, love, war, and devotion, without obliging us to suppose that the sequence of the music is, or can be, parallel to the sequence of the history, and without leaving us time or inclination to say this is Marmion and that Clare; here is the Battle of Flodden, and there the battle in the soul of the false baron; here the dungeon, and there the death struggle of the knight.

The Overture opens with an Introduction, which contains the germs of some of the chief subjects in the quick movement which follows it. The time is *Andante maestoso*, and it opens in a martial style with



the call of the Trumpets and Trombones answered by loud chords from the entire Orchestra. To this succeeds a softer sentiment, and a

Zum Inhalt: Scotts Versdichtung *Marmion: A Tale of Flodden Field* erzählt eine fiktive Geschichte, die zur Zeit der Auseinandersetzungen zwischen England und Schottland spielt, welche in der Schlacht bei Flodden in Nurthumberland kulminieren. Die Ereignisse der Handlung finden im Jahre 1513 statt. Lord Marmion[20] kennzeichnet eine Mischung aus Niedertracht und Adel. Marmion, ein Günstling von Henry VIII., ist Constance de Beverley überdrüssig geworden. Bei ihr handelt es sich um eine abtrünnige Nonne, die sich ihm als Page verkleidet angeschlossen hatte. Marmion will nun aber lieber die wohlhabende Lady Clare heiraten, die indes bereits mit Sir Ralph de Wilton verlobt ist. Er beschuldigt de Wilton des Verrats, was er mit einem gefälschten Brief belegen will. Seine frühere Geliebte Constance unterstützt Marmion dabei, da

20 Lord Marmion ist eine erfundene Figur, die nichts mit dem Schriftsteller Shackerley Marmion (1603-1639) gemein hat.

sie hofft, wieder starken Einfluss gewinnen zu können. Sie wird jedoch an ihr Kloster verraten und lebendig eingemauert.

Nach einem Kampf zwischen Marmion und de Wilton wird Letzterer für tot gehalten. Lady Clare geht in ein Koster, um Marmion zu entkommen. Als dieser sich in Schottland aufhält, begegnet er – ohne es zu ahnen – de Wilton, der überlebt und sich nun als Pilger getarnt hat. Die Äbtissin von St. Hilda, die von Constance die Beweise für die von Marmion begangenen Verbrechen erhalten hat, vertraut diese dem Pilger an. Nachdem dieser sich Clare, die die Äbtissin bedient, zu erkennen gegeben hat entkommt er in das englische Militärlager. Marmion, in dessen Gefolge sich Clare befindet, schließt sich den englischen Streitkräften bei Flodden an, wo er in der Schlacht zwischen Engländern und Schotten[21] ums Leben kommt. De Wilton und Clare finden schließlich zueinander. (Die Dichtung enthält die beiden bekannten Lieder „Where shall the lover rest“ und „Lochinvar“.)]

Dieses Werk wurde für die Philharmonic Society geschrieben und erstmals bei ihrem Konzert vom 3. Juni 1867 aufgeführt. Seitdem hat es der Komponist einer so umfangreichen Überarbeitung unterzogen, dass sich daraus praktisch ein neues Stück ergeben hat – sozusagen seine letzte Komposition für Orchester. In dieser Fassung wurde es erneut bei einem Konzert der Philharmonic Society am 29. Juni [1874] dargeboten.

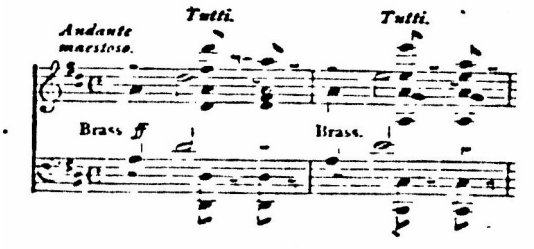
Wir werden nicht den Versuch unternehmen, auch nur den geringsten Zusammenhang zwischen der Musik und der Dichtung nahezulegen oder zu erfinden, der das Werk seinen Namen verdankt – obgleich übrigens wenige Dichtungen als Grundlage für ein Musikstück geeigneter wären als diese. Solche detaillierten Entsprechungen liegen, sofern sie nicht ausdrücklich vom Komponisten gebilligt werden, eher falsch als richtig; und ein erfahrener und poetischer Komponist kann nicht – und macht es wenigstens in diesem Fall auch nicht – sich von einem noblen Poem wie *Marmion* inspirieren lassen, ohne seinerseits ein nobles und romantisches Musikstück hervorzubringen, zu dem jeder Hörer seine eigenen Bilder finden wird. Es wird durchweg den Geist seiner Vorlage atmen. Um es mit den Worten des älteren Dichters der englischen Ritterlichkeit auszudrücken:

„Grausame Kriege und treue Liebende sollen die Moral des Liedes lehren.“

Und so wird es uns zum Auf und Ab von Romantik und Gefühl, Liebe, Krieg und Hingabe führen, ohne uns annehmen zu lassen, dass die Abfolge der Musik parallel zum Gang der Geschichte verläuft bzw. verlaufen kann, und ohne uns Zeit oder Muße zu lassen, um zu behaupten, dies sei Marmion oder das Clare, hier höre man die Schlacht von Flodden und dort den Kampf in der Seele des falschen Barons, hier der Kerker und dort den Todeskampf des Ritters.

21 Die historisch belegte Schlacht bei Flodden in Northumberland fand am 9. September 1513 statt. Dabei besiegte der Earl of Surrey im Auftrag von Henry VIII., der sich in Frankreich aufhielt, den schottischen Heerführer James IV., der auf dem Schlachtfeld umkam. Der Kampf wird im 6. Gesang von Scotts *Marmion* geschildert.

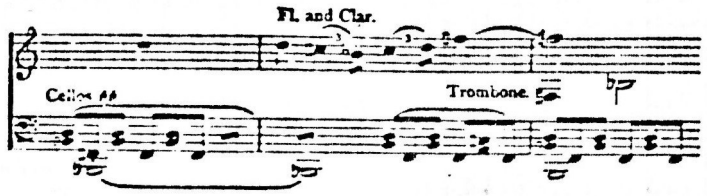
Die Ouvertüre beginnt mit einer Introduktion, die den Keim einiger Hauptthemen in dem darauf folgenden schnellen Satz enthält. Die Tempoanweisung lautet *Andante maestoso* und sie beginnt im martialischen Stil mit




**Bsp. 1**

dem Ruf der Trompeten und Posaunen, auf den laute Akkorde des gesamten Orchesters antworten.

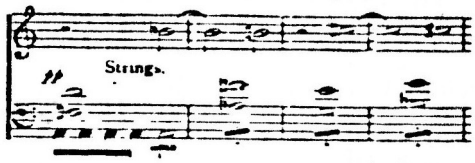
Daran schließt sich eine ruhigere Stimmung an und ein Motiv in den Flöten und Klarinetten mit Triolenbegleitung in den Streichern und einer Anspielung auf die einleitende Trompetenphrase.




**Bsp. 2**

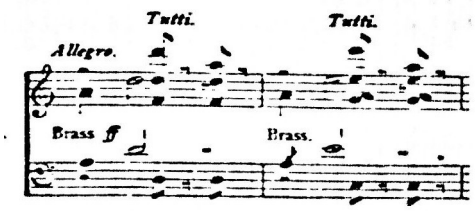
Die Melodie in dieser hier zitierten Passage ist ein Vorgriff auf eine episodenartige Phrase im *Allegro*. Diese wird allmählich von den anderen Instrumenten übernommen.

Eine geheimnisvolle chromatische Passage in den Streichern (auch ein Verweis auf eine Idee in einem späteren Abschnitt des Werks – das zweite Thema, siehe Bsp. 7)




**Bsp. 3**

führt mittels einer brillanten Streicherpassage zum *Allegro vivace*. Das Allegro beginnt, wie bereits die Introduktion, mit martialischen Schlägen, die zwischen den Blechbläsern und dem übrigen Orchester abwechseln




**Bsp. 4**

und in einen lauten Abschnitt für das gesamte Orchester münden. Sie verschmelzen mit unablässig die Tonleiter hinauf- und hinabgleitenden Arpeggien für die Geigen, was seinerseits

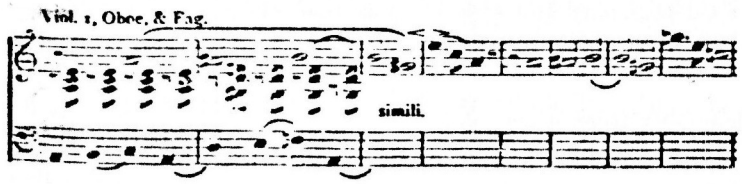
die Einleitung zum wahren ersten Thema des Satzes ist. Letzteres erklingt *pianissimo* in den Streichern

**Bsp. 5**

mit Figurationen für Klarinette und Trompete zwischen den Phrasen, die wunderbar suggestiv sind und mit einer unabhängigen Melodie für die Klarinette enden. Nach einer kurzen Durchführung ändert sich die Gestaltung plötzlich und es erscheint eine Episode,

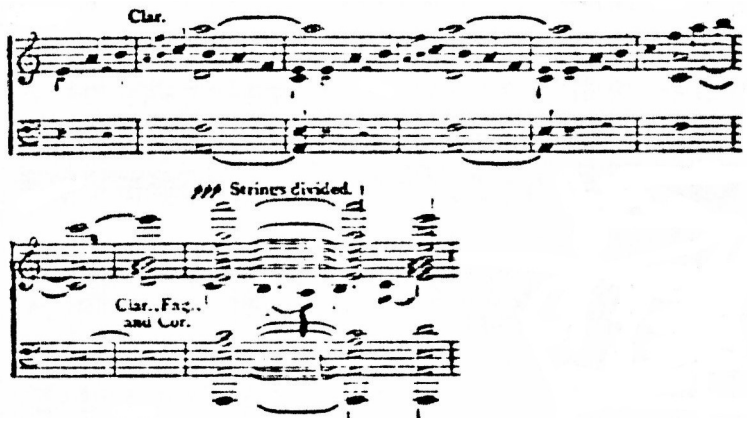
**Bsp. 6**

in der Klarinette und Fagott eine weit ausschwingende Gesangsmelodie anstimmen, die dann von den Geigen weitergeführt wird und durchweg mit punktierten Achteln in den übrigen Streichern begleitet wird. Auf diese Weise erreichen wir schließlich das eigentliche zweite Thema des *Allegros* und damit eines seiner Hauptmerkmale. Es handelt sich um eine Melodie von großer Zärtlichkeit und Schönheit, die zunächst ausgiebig in den ersten Geigen, Oboen und Fagotten zu hören ist. Wir zitieren nur die ersten beiden Phrasen:




**Bsp. 7**

Ihr anschließender Abschnitt enthält eine Phrase mit „schottischer Skala“, die den nationalen Hintergrund der Geschichte illustriert, welche die Ouvertüre schildert und dem unvermeidlichen Bedarf an „couleur locale“ entgegenkommt.

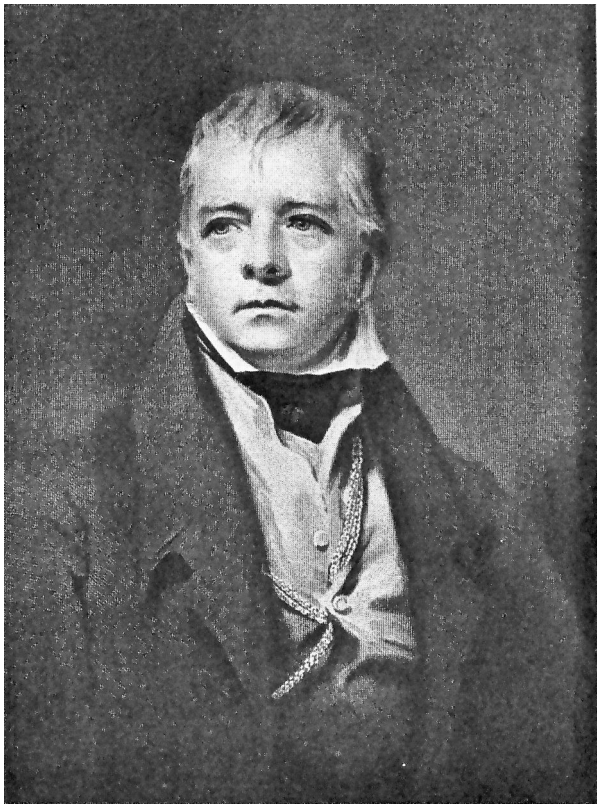



**Bsp. 8**

Er wird auf meisterhafte Weise ausgeführt und verzichtet auf Lärm, was in unseren Tagen des unablässigen lautstarken „Effekts“ eine Wohltat ist, die man selten erlebt. Und so schließt der erste Teil der Ouvertüre.

Die nun folgende „Ausarbeitung“, in der ein Großteil des vorangegangenen Materials verwendet wird, ist reich an Modulation, Veränderungen und Unruhe, die sich in vielfältigem Maße in jenen mannigfaltigen und pittoresken Effekten finden, nach denen wir in Mr. Sullivans Musik natürlich suchen und wobei er uns selten enttäuscht und es nicht versäumt, dem mitdenkenden und empfänglichen Hörer viele Anregungen zu geben. Die Rückkehr zu D-Dur wird bei dem Thema, das in Notenbeispiel 5 zitiert wird, erreicht – nicht jenem, das das Allegro einleitet. Danach wird der vorhergehende Abschnitt nach allen Regeln der Kunst wiederholt, jedoch äußerst komprimiert; obgleich wir bei *en revanche* eine Koda von ungewöhnlicher Länge und Bedeutung finden. Dieser Abschnitt beginnt mit der in Notenbeispiel 8 zitierten Phrase und setzt sich in dem ausgeprägten Rhythmus von Notenbeispiel 5 fort; worauf dann, als Höhepunkt eines langen Crescendos, die Posaunen und Trompeten mit der gleichen Phrase hervortreten, die bereits am Anfang erklungen war, die man indes bis jetzt nicht mehr vernommen hatte. Es folgen noch Fragmente des anderen Themas und der Ausklang bietet Stille und eine zarte romantische Erinnerung.

Die Ouvertüre *Marmion* wurde erstmals (in ihrer Originalfassung) beim Samstagskonzert am 7. Dezember 1867 gespielt. [G.] [Nach dem Konzert gibt es eine Orgeldarbietung von Mr. James Coward.]



Walter Scott (1771-1832)

**Richard Silverman**

# Die *King Arthur*-Fassung von *Marmion*

[Dieser Text erschien erstmals im *Sir Arthur Sullivan Society Magazine* Nr. 64, Sommer 2007, S. 6-13. Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verfassers und des Herausgebers.]

Sullivans früher Konzertouvertüre *Marmion* ist zwei Mal die Ehre widerfahren, überarbeitet zu werden, doch wurde sie zu Lebzeiten des Komponisten nie veröffentlicht. Das Werk entstand 1866 und konnte am 3. Juni 1867 uraufgeführt werden. Anschließend ist es – je nach Quellenangabe – entweder grundlegend oder nur leicht überarbeitet worden.[22]

Percy Young, der Zugang zum Manuskript hatte, berief sich auf Sullivans eigenen Hinweis, dass die Ouvertüre im Mai 1866 komponiert worden sei.[23] Young nannte zudem als Aufführungsdatum der revidierten Fassung den 7. Dezember 1867, allerdings machte er keinerlei Angaben dazu, ob die Partitur so weit überarbeitet worden war, dass man sich näher mit den Veränderungen auseinander setzen müsste. Gervase Hughes hatte 1960 ebenfalls Gelegenheit, das Originalmanuskript zu konsultieren. Er lieferte auch keine Hinweise auf Änderungen.[24] Dies würde die These unterstützen, dass es sich bei der Revision lediglich um instrumentale Retuschen handelte. Allerdings gibt es eine gegenteilige Behauptung und zwar am Ende eines Programmhefttextes von „G.“, der davon berichtet, die Konzertouvertüre *Marmion* „wurde erstmals (in ihrer Originalfassung) beim Samstagskonzert [...] gespielt“.[25] Neueste Forschungen haben deutlich gemacht, dass die überarbeitete Fassung 1874 zwei Mal gespielt wurde.[26] Könnte es sich bei dem „praktisch neuen Werk“, von dem zu Beginn des Textes von „G.“ die Rede ist, um jenes Manuskript gehandelt haben, das schließlich zusammen mit dem Orchestermaterial bei der Zerstörung des Crystal Palace 1936 durch einen Brand den Flammen zum Opfer fiel?

Young würdigt die thematische Einheitlichkeit, als er das Werk detailliert und voller Anerkennung beschreibt und er zitiert aus einer Rezension in *The Muscial World* vom Juni 1867: „Das Werk besteht aus einer hochinteressanten Einleitung in langsamem Tempo und einem lebhaften, gut ausgearbeiteten schnellen Satz. Die Themen sind klar und eindrucksvoll, ihre Behandlung ausgiebig und geistreich und die Instrumentierung meisterhaft. Kurz gesagt, Mr. Sullivan hat ein neues Werk komponiert, dass vermutlich seinen durch die Ouvertüre *In Memoriam* so wohl verdienten Ruf weiter mehren wird.“[27]

*In Memoriam* und die *di ballo*-Ouvertüre wurden im späten 19. Jahrhundert veröffentlicht und regelmäßig aufgeführt. Selbst in jenen Zeiten, als düstere Schatten auf Sullivans Ruhm fie-

22 Robin Gordon-Powell (Hrsg.): Einleitung zur Partitur von Sullivans *Marmion*, London 2003, S. XI.
23 Percy Young: *Sir Arthur Sullivan*, New York 1971, S. 271.
24 Gervase Hughes: *The Music of Arthur Sullivan*, New York 1960.
25 Siehe den vorangegangenen Artikel in dieser Ausgabe.
26 Gordon-Powell: *Marmion*, S. VIII.
27 Young, S. 87.

len, haben führende Dirgenten des 20. Jahrhunderts *Di ballo* aufgeführt – darunter Stokowski, Beecham, Boult und Weldon –, während *In Memoriam* Fürsprecher in Wood und Sargent hatte. Bei *Marmion* verhielt es sich indes anders. Dieses Werk war zuletzt 1877 erklungen. Sullivan bemühte sich nicht um weitere Aufführungen und machte keinerlei Anstalten, das Werk herauszubringen.

Im Januar 1895 kam eine neue Theaterproduktion über König Artus von Henry Irving mit der Musik von Sullivan heraus. Anders als bei Irvings *Macbeth* im Jahre 1888, für den Sullivan auch die Bühnenmusik geschrieben hatte, komponierte er diesmal keine Ouvertüre. Vielleicht hatte er noch in Erinnerung, wie das Publikum während der einleitenden Musik einfach weitergeplaudert hatte.[28] Das Publikum des Savoy Theatre hatte sich während der Ouvertüre zu *The Yeomen of the Guard* ähnlich unhöflich gezeigt. Doch *King Arthur* bedurfte noch eines instrumentalen Vorspiels und so verwendete Sullivan seine zu diesem Zeitpunkt vergessene, unveröffentlichte *Marmion*-Ouvertüre. Selbst ein so scharfer Beobachter wie George Bernard Shaw täuschte sich, als er glaubte, das die Orchestereinleitung „ein schönes Beispiel für seine besten späten Werke“ sei.[29] Obwohl Sullivan noch immer das Manuskript besaß, hatte er keinerlei Aufführungsmaterial, denn es mussten neue Orchesterstimmen erstellt werden. Bemerkenswert ist, dass die neuen Stimmen die vollständigen 417 Takte der Partitur umfassten. Sullivan muss erst später zu der Schlussfolgerung gelangt sein, dass das Publikum des Lyceum Theatre bloß eine kleinere Dosis reiner Musik goutieren würde, und so nahm er eine umfangreiche Kürzung vor, die den neuen Orchesterstimmen zufolge die Takte 195 bis 360 umfasste. Laut Gordon-Powell „scheinen diese Stimmen in großer Eile vorbereitet worden zu sein“ und entbehren der zu erwartenden Hinweise für die Bogenführung und anderem mehr.[30] Es ist unwahrscheinlich, dass man bei den Orchesterstimmen, die Jahrzehnte zuvor für die Konzerte der Philharmonic Society bzw. des Crystal Palace angefertigt worden waren, so schludrig gearbeitet hätte. Möglicherweise fiel die Entscheidung, *Marmion* als Vorspiel zu *King Arthur* zu verwenden, erst in letzter Minute.

Als 1889 *Di ballo* veröffentlicht worden war, musste Sullivan die Instrumentierung überarbeiten und sowohl auf die Ophikleide als auch das Serpent verzichten. Er autorisierte auch eine Kürzung von 124 Takten. Es gibt einen kürzeren Einschnitt am Ende der Durchführung und einen gewichtigeren in der Reprise. Letzteren hat Sullivan in der Praxis verkürzt, zudem beeinträchtigt er nicht den strukturellen Zusammenhalt des Werks. Darüber hinaus ist die betreffende Musik nicht nur an dieser Stelle zu hören, sondern fand bereits in der Exposition und im Durchführungsteil Verwendung. Bei *Marmion* verhält es sich völlig anders. Hier sind die gesamte Durchführung und ein Großteil der Reprise weggefallen. Gerade als das Werk beginnt, Gestalt anzunehmen, geht es schnurstracks zu Koda, was verwirrend und unbefriedigend ist. Man stelle sich nur einen Roman vor, in dem die Hauptfiguren vorgestellt werden, die Handlung sich allmählich zu entwickeln beginnt und auf einmal befindet man sich beim nächsten Kapitel im Epilog!

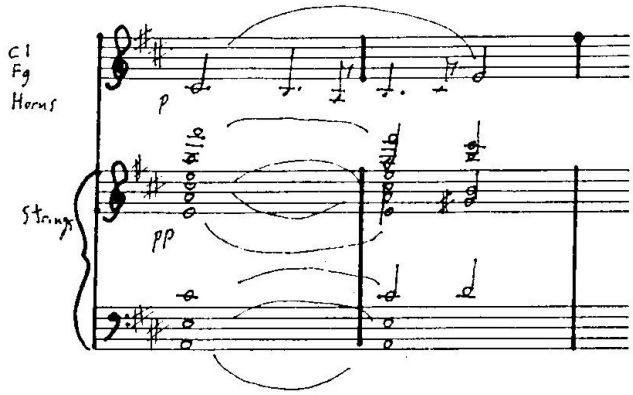
---

28 Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Portland 1992, S. 283-284.

29 Ebd., S. 359-360.

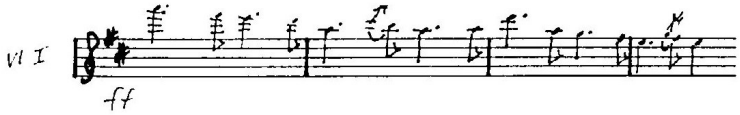
30 Gordon-Powell: *Marmion*, S. XI.

Zudem wird die Bedeutung eines der Hauptthemen der Ouvertüre stark beschnitten und sein Charakter verändert. Diese Melodie beschließt sanft die Exposition und später die Ouvertüre selbst. Dieses „Abschieds-Thema“ erklingt erstmals beim Abschnitt [E] in den Klarinetten, Fagotten und Hörnern über Pianissimo-Akkorden der Streicher.



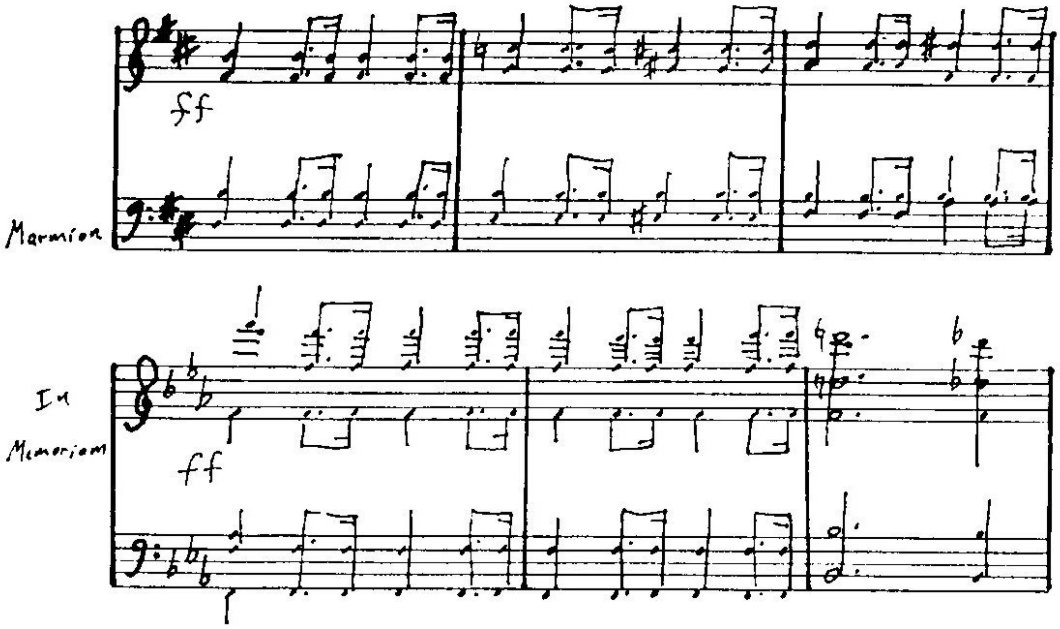

**Bsp. 1**

In der *King Arthur*-Fassung begegnet man dieser Melodie lediglich am Schluss der oben genannten Abschnitte. In der vollständigen Fassung ist sie indes das erste Thema des Durchführungsteils. Sequenzen dieser Melodie führen zu einer Weiterentwicklung des schreitenden punktierten Themas, das erstmals in Takt 99 zu hören ist.



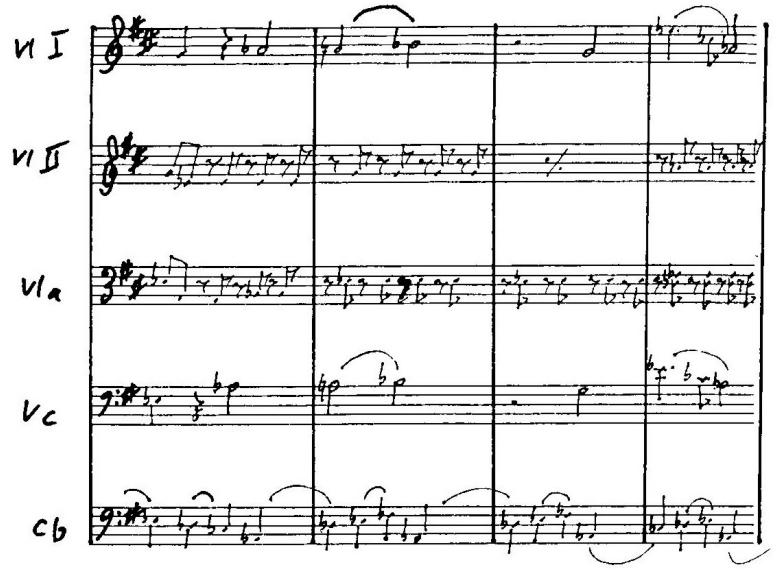

**Bsp. 2**

Eine lebhafte Überleitung führt zu einem neuen, kürzeren punktierten Motiv, das dem aus *In Memoriam* sehr ähnlich ist.



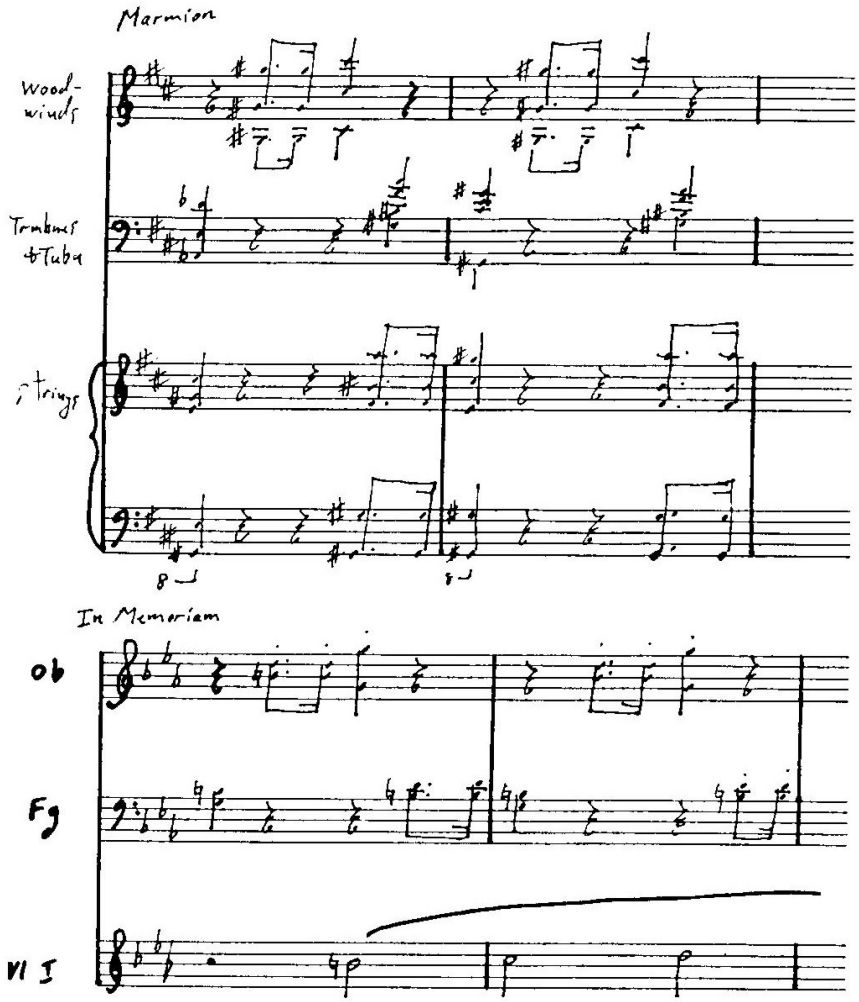

**Bsp. 3**

Die Durchführung einer anderen Hauptmelodie findet sich in [G], wo die chromatische Melodie mit einem schreitenden Bass (von [D]) unterlegt ist.



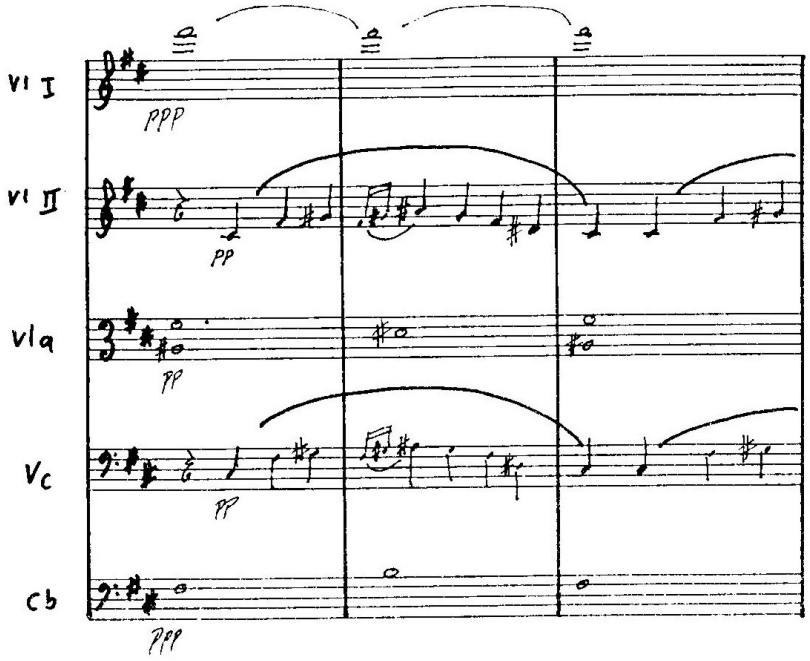

**Bsp. 4**

Daraufhin folgt ein sehr energischer Abschnitt, der uns die Wiederkehr des kurzen punktierten Motivs beschert. Die Instrumentierung mit der Holzbläsergruppe, die sich mit den Streichern und den tiefen Blechbläserstimmen abwechselt, zeigt, dass Sullivan mit Berlioz vertraut war. Es schließt sich ein noch lebhafterer punktierter Abschnitt an, der *In Memoriam* sehr ähnlich ist:



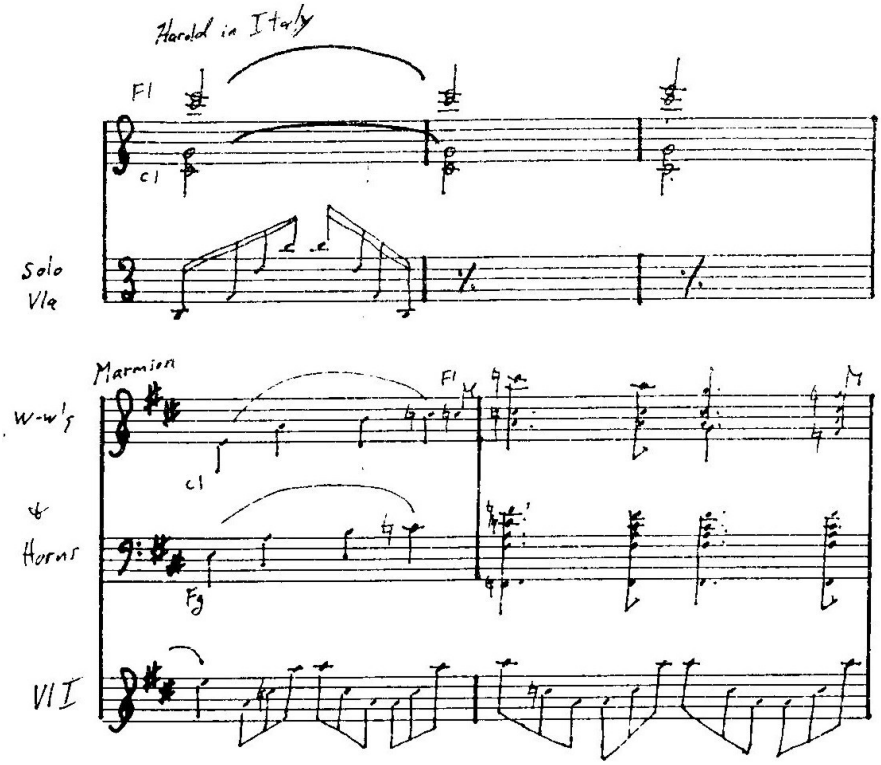

**Bsp. 5**

Daraufhin folgt das „Abschieds-Thema“, das kühn im Fortissimo von den Trompeten vorgestellt wird. Hier dient es nicht als romantischer Ausklang, sondern als schwungvolle Überleitung zur Reprise. Die Wiederholung erfolgt notengeteu bis zum Abschnitt [K], in dem ein neuer Durchführungsteil beginnt, der zunächst auf dem „schottischen“ Thema von Takt 180 basiert.




**Bsp. 6**

Zwei weitere Hauptmelodien finden gleichfalls Verwendung, die zu einem außergewöhnlichen Abschnitt führen, wo erneut der Einfluss von Berlioz offensichtlich ist. Wenn der Beginn der Ouvertüre an *Roméo et Juliette* erinnert, dann beschwört dieser Abschnitt *Harold en Italie* herauf.




**Bsp. 7**

Dieser neue, kürzere Durchführungsteil schließt bei [L] mit dem Beginn der Koda. An dieser Stelle endet die umfangreiche Kürzung für die *King Arthur*-Fassung. Und dann treten, so „G.“, „als Höhepunkt eines langen Crescendos, die Posaunen und Trompeten mit der gleichen Phrase hervor, die sie bereits am Anfang hatten, die man indes bis jetzt nicht mehr vernommen hatte. Es folgen noch Fragmente des anderen Themas und der Ausklang bietet Stille und eine zarte romantische Erinnerung“.[31]

Fast zur gleichen Zeit hatte 1870 auch die Ouvertüre *Richard III.* des deutschen Komponisten Robert Volkmann einen Bezug zu Schottland – in ihr wird „The Campbells are comin'“ zitiert und auch sie schließt mit einem sanften Ausklingen. Auch wenn Volkmanns Ouvertüre sich nicht im Standardrepertoire etablieren konnte, geriet sie doch nicht vollends in Vergessenheit wie Sullivans frühe Partitur mit schottischem Bezug. Nach 1877 war Sullivans *Marmion*-Ouvertüre als Konzertstück in einen Dornröschenschlaf verfallen, aus dem sie im 20. Jahrhundert nur ein Mal wachgerüttelt wurde. Im Jahre 1977 spielte Royston Nash mit dem Royal Philharmonic Orchestra eine schöne Aufnahme der gekürzten Version ein. Da dieses Werk lediglich als Ergänzung zur Gesamteinspielung einer komischen Oper diente, mag die Begrenzung durch die Spieldauer einer Langspielplatte die Kurzfassung erforderlich gemacht haben.

Roger Norrington nahm 2005 mit dem Radiosinfonieorchester Stuttgart gleichfalls die *King Arthur*-Fassung von *Marmion* auf.[32] Doch daneben wurde erstmals seit 127 Jahren *Marmion* auch wieder in Originallänge gespielt, und zwar gleich zwei Mal in Schottland: im Mai 2004 in Glasgow und schließlich im Juni 2004 in Edinburgh. (Ich weiß nicht, ob diese Aufführungen mitgeschnitten wurden.) Zuletzt erklang die vollständige *Marmion*-Ouvertüre am 16. April 2011 beim Londoner Sullivan-Konzert mit dem London Gay Symphony Orchestra unter der Leitung von Robin Gordon-Powell.

Da mittlerweile die Orchesterstimmen und eine sehr schöne Edition der Partitur vorliegen, gibt es keinen Grund dafür, dass diese Ouvertüre weiterhin ein Schattendasein fristet. Für Hughes war *Marmion* „ein genau so substanzreiches Werk wie *In Memoriam* und es steht Mendelssohn *Ruy Blas* nahe, wenn es auch weniger einschmeichelnd ist, verdient es eine Wiederaufführung, denn die Instrumentierung ist außergewöhnlich gut“.[33] Bei jeder weiteren Auseinandersetzung mit Ouvertüren, die durch Schottland inspiriert wurden, sollte *Marmion* in einer Reihe mit Berliozs *Waverly*, Mendelssohns *Die Hebriden*, und MacCunns *The Land of the Mountain and Flood* stehen.

31 Siehe Fußnopte 25.

32 Sie wurde erstmals am 15. Juli 2005 als Teil von Meinhard Sarembas fünfteiliger SWR-Rundfunkreihe „Der englische Komponist Arthur Sullivan“ gesendet.

33 Hughes, S. 13.

**Meinhard Saremba**

# Inszenierungsprobleme und Gegenwartsbezüge am Beispiel von Sullivans *The Pirates of Penzance*

Die Rolle, die bei der Sullivan-Rezeption in Deutschland einst dem *Mikado* zugefallen ist, scheinen vor und nach der Jahrtausendwende die *Piraten von Penzance* eingenommen zu haben. Abgesehen davon, dass solche Produktionen ein zu einseitiges Sullivan-Bild bieten, da sie keineswegs repräsentativ für dessen Gesamtschaffen sind, bieten die Inszenierungen fast ausschließlich Imitationen der aus Großbritannien vorgegebenen Sehgewohnheiten und unterscheiden sich höchstens graduell hinsichtlich des konventionellen Zugriffs und der Bearbeitungen der Musik. Doch welchen Nutzen hat eine eindimensionale Uminstrumentierung, außer dem Bearbeiter Tantiemen einzubringen? Was soll noch komisch sein, wenn man zum wiederholten Male mit abgedroschenem Herz-Schmerz-Gestikulieren und einem kugelbäuchigen Generalmajor aufwartet, der o-beinig über die Bühne stolziert, herumhampelt und das banale Zerrbild eines englischen Kolonialisten bietet? Deutsche, die angeblich „typische" Engländer mimen, sind eher lächerlich und genauso lustig wie Australier oder Amerikaner in Krachledernen oder Dirndl.

Es ist naiv anzunehmen, eine Oper von Sullivan sei „nicht dazu geeignet, hartes politisches Theater oder was auch immer zu machen", weil es „die Aufgabe" der Stücke sei, „dass die Leute gut gelaunt rausgehen sollen".[34] Werden sie das wirklich, wenn sie lediglich die seit Anbeginn der darstellenden Kunst strapazierten Zoten, Blicke und Gesten geliefert bekommen? Ganz so bieder kann das Potenzial dieser Opern nicht sein, wenn sich auch Brecht und Weill für die Stücke interessierten und sogar eine Adaptation von *HMS Pinafore* in Erwägung zogen.[35] Zwischen den abgenutzten Bildern, die nicht zuletzt durch etliche auf Video und DVD erhältliche *Piraten*-Fassungen vertraut sind, und „hartem politischen Theater" (was immer das sein mag) gibt es zahllose Zwischenstufen. „Was ihr Theaterleute euere Tradition nennt", postulierte einst Gustav Mahler, „das ist nichts anderes als euere Bequemlichkeit und Schlamperei."[36] Diese Mahnung ist hinsichtlich des Stands der Sullivan-Rezeption an den Theatern und insbesondere professioneller *Pirates of Penzance*-Produktionen besonders zutreffend. Erkundet man die Intentionen des Komponisten – was eigentlich zum grundlegenden Handwerk und der seriösen Arbeitsweise guter Dramaturgen, Regisseure und Dirigenten gehören sollte – und spürt man den Zeitbezügen in Sullivans Gegenwart nach, erschließen sich Parallelen zu unserer Zeit,

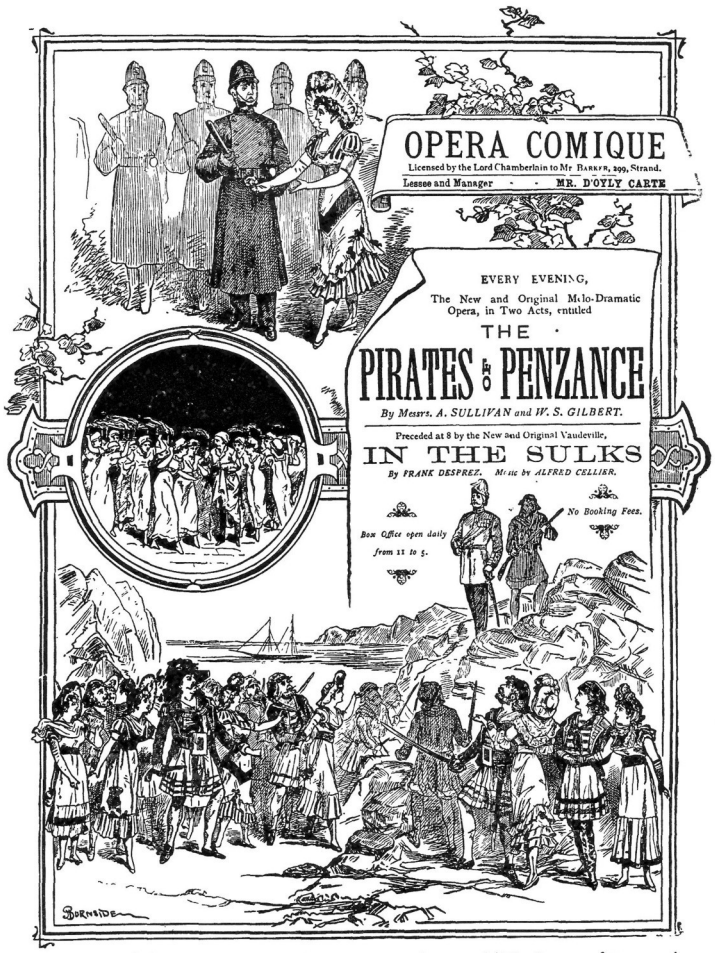
34 So das Produktionsteam der *Piraten*-Inszenierung am Gärtnerplatztheater München in einem Pausenbeitrag zur Rundfunkübertragung am 13. Juni 2009 im Deutschlandradio.

35 Laut Michael Morleys Beitrag „Archetypes or Readymades? A Consideration of some Moments at Death's Door in Three Brecht Dramas" in Jürgen Hillesheim/Mathias Mayer/Stephen Brockmann (Hrsg.): *Brecht und der Tod – The Brecht Yearbook* 32, University of Wisconsin 2007, S. 57-67, gibt es Verbindungen von Sullivans *The Mikado* zu Brechts *Der Gute Mensch von Sezuan* und *Der kaukasische Kreidekreis.* Dass Weill mit Sullivan vertraut war, zeigt unter anderem *A Kingdom for a Cow* und *Lady in the Dark*, wo er aus *The Mikado* zitiert.

36 Zitiert in: *Gustav Mahler. Im eigenen Wort – Im Wort der Freunde*, hrsg. von Willi Reich, Zürich 1958, S. 47.

die die *Piraten von Penzance* auch im modernen Musiktheater möglich machen – abseits aller vertrauten Bildvorstellungen und abgedroschenen Gags.[37]

*Lebendiges Musiktheater als Herausforderung und Chance für Sullivans Opern*




Sullivans Werke kann man nur angemessen darbieten, wenn man seinen Forderungen Rechnung trägt. Am 24. Mai 1879 hatte er in der *Saturday Musical Review* betont: „Ich bedauere, dass meine Musik nicht so aufgeführt wird, wie ich sie geschrieben habe. Orchesterfarben spielen in meinem Werk eine so große Rolle, dass es seinen Reiz verliert, wenn sie ihm genommen werden.“[38] Es verstößt auch gegen die erklärten Absichten des Komponisten, Männer in Frauenrollen auftreten zu lassen sowie die Partien stimmlich zu leicht oder mit Schauspielern zu besetzen, denn Sullivan zog es vor, dass „die Protagonisten [...] allesamt Opernsänger“[39] sein sollen (diese Qualitäten hört man in den Aufnahmen von Malcolm Sargent, Charles Mackerras und Neville Marriner). Hinsichtlich der hohen Anforderungen an das Orchester brachte ein Kritiker des *Daily Telegraph* in einer Rezension vom Mai 1939 die Sache auf den Punkt: Sullivans Musik müsse „mit Feinschliff“ gespielt werden, denn „erst wenn wir Sullivan mit dem gleichen künstlerischen Respekt begegnen, den wir Mozart und Schubert entgegenbringen, vermag sein ganz besonderes Genie unverhüllt zu strahlen.“[40]

37 Wie sich Opern von Sullivan gekonnt für die heutige Zeit umsetzen lassen, bewiesen beispielsweise die *Trial by Jury*-Inszenierung der Opera Australia und *The Mikado* an der English National Opera (beide auf DVD erhältlich). Sullivan-Produktionen brauchen einerseits szenisch und interpretatorisch durchdachte Ansätze und andererseits auch ein hohes musikalisches Niveau wie man es etwa in Neville Marriners Einspielung von *The Yeoman of the Guard* findet. Für Deutschland ist eine intelligente, innovative und spannende Umsetzung in der Art der preisgekrönten *Entführung aus dem Serail*-Produktion an der Stuttgarter Staatsoper (auf DVD erhältlich) auch für Sullivan denkbar und erforderlich.

38 *The Saturday Musical Review*, 24 May 1879, S. 333; zitiert nach: Flower/Sullivan: *Arthur Sullivan*, London 1927, S. 74 f.

39 Sullivans Tagebuch, Berlin 8. – 9. Juni 1900.

40 *Daily Telegraph*, 25. Mai 1939.

Bei Aufführungen, die er selbst leitete, duldete sein Regisseur, Gilbert, „weder derbe Späße, Schabernack, grelle Schminke, rote Pappnasen noch alberne Verballhornungen durch Kostüme und Gestus“, erinnerte sich die Sängerin Jessie Bond, die Edith bei der Uraufführung der *Pirates* und eine der führenden Kräfte des Savoy-Ensembles.[41] Sullivan nahm sehr offen zu künstlerischen Fragen Stellung. Wenn seine Opern „als Kompositionen irgendwelche Ansprüche für sich geltend machen können“, betonte er am 22. Juli 1885 in einem Interview des *San Francisco Chronicle*, „dann zähle ich voll und ganz auf den ernsten Unterton, der sich durch alle meine Opern zieht“, denn „jeder Musiker, der die Partituren dieser komischen Opern analysiert, wird nicht vergebens nach dieser Ernsthaftigkeit und Seriosität suchen.“[42]

*Oberfläche und Zeithintergrund*

In der Fachliteratur wurden bereits Wege gewiesen und Spuren gelegt, Sullivan als Musikdramatiker wahrzunehmen.[43] Obwohl es sich bei *The Pirates of Penzance* um eine Oper mit Dialogen handelt, ist das Werk in erster Linie bestimmt durch die Musik. Das Stück enthält ausgedehnte musikalische Strukturen – immerhin ist allein das Finale des zweiten Aktes mit gut 17 Minuten mehr als doppelt so lang wie das Finale des ersten.[44] Somit scheint es geboten, aus der Musik heraus zu inszenieren und nicht vom Text her.[45] Das bedeutet keineswegs, dass eine tanzartige Musik auch tatsächlich tänzerisch umgesetzt werden muss, findet sie doch vielmehr eine Resonanz in der Psyche der Figuren. Ebenso müssen „schreitende“ Rhythmen (z. B. „With cat-like tread“) nicht durch paralleles Gestakse auf der Bühne oder schnelle Musik („Climbing over rocky mountains“) durch hektische Bewegungen gedoppelt werden. Szenische und darstellerische Kontrapunkte zu dem, was aus dem Orchstergraben erklingt, das Zulassen von

41 Zitiert nach Christopher Hibbert: *Gilbert and Sullivan and Their Victorian World*, New York 1976, S. 70.

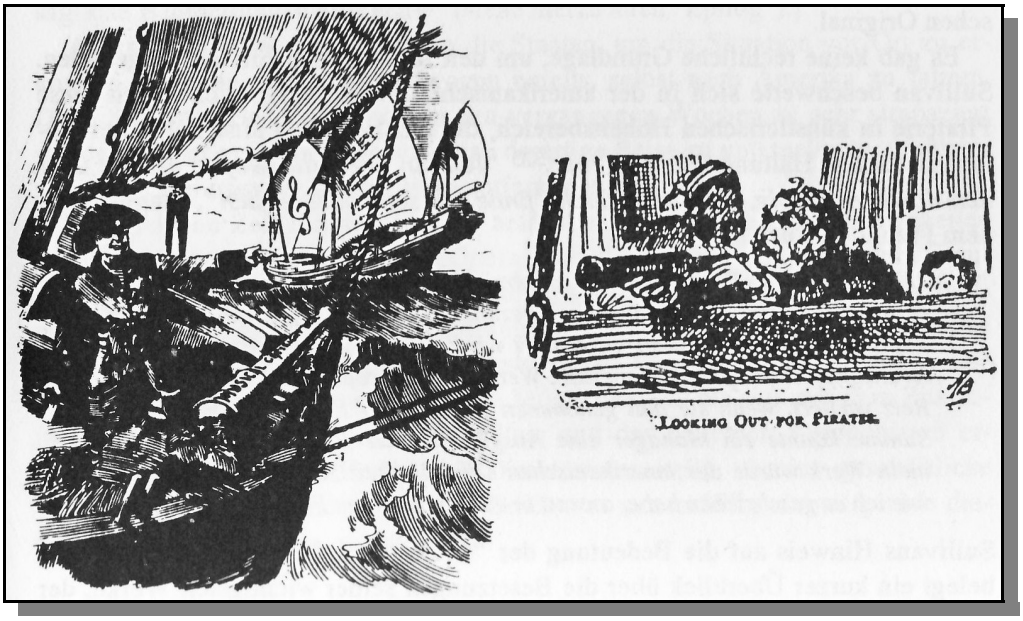
42 *San Francisco Chronicle*, 22 Juli 1885, in Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Aldershot 1992, S. 222 f.

43 Siehe unter anderem Saremba S. 51 ff., Kuykendall S. 122 ff., Silverman S. 69 ff. und Yates S. 136 ff. im *Companion*, Kuykendall in *Musik-Konzepte* 72 ff. oder Beiträge im *Sullivan-Journal*.

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

45 Die Musik ist bei Sullivan keineswegs nur eine nette Dreingabe zu einem Sprechstück. Siehe Saremba in *Companion* (2009), S. 51 ff. und im *Sullivan-Journal* Nr. 3 (Juni 2010), S. 7-25, *Sullivan-Journal* Nr. 4 (Dezember 2010).

Ruhe im Sturm, kann oftmals wirkungsvoller sein als purer Aktionismus. Selbst das Parodieverfahren hat auch immer zwei Seiten: nach neuerem Verständnis kann es sich um die Verballhornung eines Vorbilds handeln, im musikalischen Sinne ist sie aber eine Anleihe bei bereits Vorhandenem bzw. die Aneignung eines Stils. Wenn in den *Pirates* Frederick und Ruth in Streit geraten, veralbert Sullivan mit der Dramatik und Italianitá seiner Musik die italienische Oper nicht, sondern nutzt deren Stilelemente und Ausdrucksmöglichkeiten, um den hochkochenden Emotionen Ausdruck zu verleihen. Eine Auseinandersetzung mit der Musik und den Hintergründen kann zu völlig anderen Umsetzungen führen, als sie die vertrauten Bilder erahnen lassen.




Zwei Karikaturen zum Thema Copyright-Piraterie: Links ein Bild aus *Punch*: Mit einer neuen Kanone – der „Musical Copyright Bill“ – soll den Piraten das Handwerk gelegt werden. Die Bildunterschrift lautet: Ein Piratenschiff! T.P. O’Connor, Kapitän eines Segelschiffes, auf der Jagd: „Diese Schurken! Das sollte sie versenken!“ Rechts eine Illustration aus *Judy* (19.8.1885): Gilbert hält Ausschau nach Piraten.

Piraten waren im späten 19. Jahrhundert weniger auf See als auf dem Festland zu finden. Zeitgenössische Karikaturen machen deutlich, dass die Piraten, mit denen sich die Urheber von Kunstwerken auseinander zu setzen hatten, jene waren, die unberechtigterweise Werke nachspielten ohne Tantiemen abzuführen. Der D’Oyly Carte Opera Company (und damit auch Sullivan) war ein großer finanzieller Schaden entstanden, weil in den USA zahlreiche „Piraten-Produktionen“ von *HMS Pinafore* liefen, die den Urhebern nichts einbrachten, weil Ansprüche, die durch das geistige Eigentum entstehen, ignoriert wurden. Allein die Umstände der Uraufführung von *The Pirates of Penzance* machen deutlich, dass es um ein aktuelles Problem noch heute anzutreffender Kriminalität ging: der Verletzung von Urheberrechten. Carte, Sullivan und Gilbert reisten Ende 1879 eigens nach New York, um am Fifth Avenue-Theater mit einer Aufführung auf amerikanischem Boden sicherzustellen, dass man die alleinigen Rechte an der neu-

en Oper besitzt. Zudem sicherte man sich mit einer fast gleichzeitig stattfindenden Produktion in Paignton, Devon, die Rechte für Großbritannien.[46]

Sullivan war sich der Macht von Verträgen, die ja auch in den *Pirates* eine wichtige Rolle spielen, durchaus bewusst. Er selbst war vertraglich vielfach gebunden[47] und um sich und andere Künstler nicht weiter ausbeuten zu lassen, traf er sich am 30. Juni 1880 mit 19 Kollegen – darunter Barnby, Cowen und Barnett – in seiner Wohnung, um eine Vereinigung zu organisieren, die die Rechte von Berufsmusikern vertreten sollte. Hierbei ging es nicht nur um die Erfahrungen mit internationaler Copyright-Piraterie, sondern um den Schutz der Rechte gegenüber der Willkür von Verlegern. So wollte man sich nicht mehr für lächerliche Beträge die Beteiligung am Gewinn aus den Werken abkaufen lassen; auch wurde die Praxis beklagt, dass Sänger für jede verkaufte Kopie eines Liedes, für das sie in Konzerten „Reklame" machten, vom Verleger eine Provision erhielten. Die Künstler kamen überein, dass es wünschenswert sei, „jetzt und in Zukunft die Interessen des Komponisten am Copyright seiner Werke zu wahren". Doch der Plan, eine Vereinigung der Komponisten ins Leben zu rufen, die in der Lage war, mit den Verlegern zu verhandeln, verlief im Sande. Erst 1913 kam es schließlich zur Gründung der „Performing Right Society", die seitdem die Rechte der Musiker wahrnimmt.[48] Sullivan ragt also nicht nur durch die Bandbreite seines kompositorischen Schaffens unter den englischen

46 Die englische Erstaufführung in Paignton (siehe Abbildung auf dem hinteren Umschlag) bot nicht die vollständige Oper, weil einige Musikstücke nicht rechtzeitig nach Europa geliefert werden konnten, zudem war das Ensemble unterbesetzt und die Darbietung kurzfristig einstudiert. Die eigentliche Erstaufführung in Europa erfolgte am 3. April 1880 in der Opéra Comique in London (siehe Abbildung S. 31).

47 Abgesehen von Dirigier- und anderen Kompositionsverpflichtungen regelte im Jahre 1877 im Vorfeld von *The Sorcerer* eine neue Vertragsklausel, dass sowohl dem Komponisten als auch dem Librettisten bereits nach Ablieferung des Stückes ein Honorar zustand. „Gilbert und ich sind durchaus bereit, für Sie ein zweiaktiges Werk unter den folgenden Bedingungen zu schreiben", hieß es in Sullivans Brief an Carte: „1. Zahlung von von 200 Guineen (210 Pfund) an uns bei Ablieferung des Manuskripts (Text und Musik) – d. h. noch vor der Aufführung. 2. Sechs Guineen (6,60 Pfund) pro Aufführung für uns, solange das Stück in London gespielt wird [...] 3. Wir behalten uns die Rechte innerhalb des Landes vor..." (siehe Christopher Hibbert: *Gilbert and Sullivan and Their Victorian World*, New York 1976, S. 82.; zum Vergleich: Der Vater der Brontë-Schwestern erhielt als Geistlicher 200 Pfund Jahresgehalt; viele Arbeiter verdienten weniger als zwei Pfund pro Woche; die Sängerin Jessie Bond begann in Cartes Ensemble mit einem Drei-Jahres-Kontrakt, der ihr wöchentlich drei Pfund zusicherte.) Nach dem Erfolg mit *Iolanthe*, der ersten für das neue Savoy Theatre komponierten Oper, unterzeichnete Sullivan am 8. Februar 1883 einen Fünf-Jahres-Vertrag mit Gilbert und Carte, wodurch sich Komponist und Librettist beträchtliche finanzielle Anteile sicherten (ein Drittel der Einnahmen nach Abzug aller Auslagen), dem Impresario aber auch das Recht gaben, mit einer Frist von einem halben Jahr ein neues Werk für das Theater zu verlangen. Dadurch lief man Gefahr, sich selbst unter Druck zu setzen, und es ist keineswegs erstaunlich, dass Gilberts nächstes, eilends produziertes Werk (*Princess Ida*) bei Sullivan nachher zu manchem Verdruss führte.

48 Siehe Cyril Ehrlich: *Harmonious Alliance – A History of the Performing Right Society*, Oxford 1989.

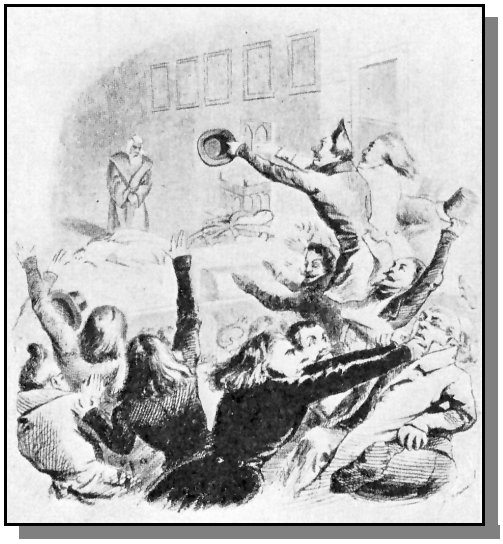
Komponisten des 19. Jahrhunderts heraus, sondern auch, weil er sich als einer der ersten dafür engagierte, die Stellung der Musiker zu verbessern. Für die „Piraterie“, die in den *Pirates* angeprangert wird, lassen sich auch in unseren Tagen eine Vielzahl krimineller Machenschaften und negativer Einflussnahmen als Parallele denken – um Musiktheater lebendig zu erhalten, muss jede Zeit ihre eigenen *Piraten* (er)finden.

*Sullivans Musiktheater und die Gegenwart*

Die Piraten des Titels bieten scheinbar eine wilde, gesetzlose Gegenwelt zu der angeblich gesitteten bürgerlichen Gesellschaft. Doch am Ende zeigt sich, dass es sich bei diesen Bühnenpiraten keineswegs um gewöhnliche Seeräuber handelt, denn sie entpuppen sich als Angehörige der feinen Gesellschaft, die vom rechten Weg abgekommen sind, ja, sogar die Töchter des Generalmajors können sich unter ihnen einen geeigneten Mann aussuchen.

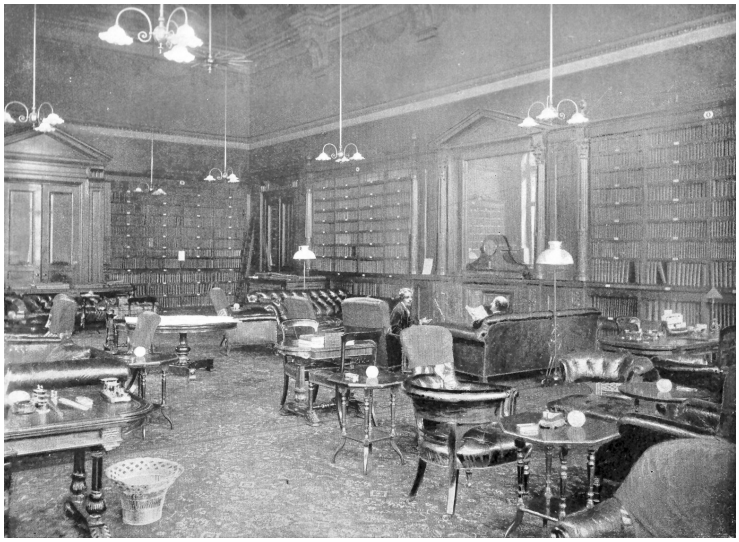
Bereits im Eröffnungschor zeichnet Sullivan ein Bild seiner Gegenwart: Besungen und konsumiert wird Sherry und nicht ein bei Piraten eher zu erwartender Branntwein wie Rum oder Arrak. Der Likörwein kam 1587 nach England, als Francis Drake mit einer Beute von 2900 Fass Sherry heimkehrte, nachdem er die spanische Flotte bei Cádiz zerstört hatte. Dadurch wurde Sherry auch am englischen Hof bekannt und erlangte schnell Beliebtheit in den höchsten Kreisen. Die Tempoangabe „Allegro maestoso“ verweist auf einen herrschaftlichen Gestus, zudem bietet der ausschließlich mit Männern besetzte Chor das Bild einer patriarchisch strukturierten Gesellschaft. Interessanterweise zieht Sullivan selbst eine Parallele von den Piraten zum Chor der Peers in *Iolanthe*, indem er mit Es-Dur und „Allegro maestoso“ die gleiche Tonart und Tempovorschrift wählt. Die Piraten der *Pirates* sind also genau so wenig Freibeuter mit schwarzer Augenklappe wie die Figuren in *The Mikado* mandeläugige Asiaten darstellen – gemeint sind jeweils die Menschen der eigenen, europäischen Welt in dem von Poeten bedichteten „Meer der Stadt“. Die Stadt als Meer war schon zu Sullivans Zeiten eine Metapher für die Gefahren, die das moderne Leben mit sich bringt. Bereits der Essayist Thomas de Quincy (1785-1859) hatte über den unermesslichen Ozean der Hauptstadt, „the boundless ocean of London“, geschrieben.

Mit dem Genuss des Luxusguts Sherry und dem majestätischen Duktus der Musik ist von Anfang an klar: Hier spielen vornehme Leute nur Piraten, sei es als Aussteiger oder als Freizeitvergnügen, so wie adelige Damen in früheren Jahrhunderten Bauernmädchen spielten und vor dem Melken die Kühe parfümieren ließen.



Auch feine Leute können raue Gesellen sein: Im 19. Jahrhundert ging es keineswegs immer gesittet nach Etikette zu: Hier die so genannte „Hernanischlacht“ mit den Streitigkeiten zwischen den begeisterten Befürwortern und den wütenden Gegnern der Dramenkunst, wie sie sich in Victor Hugos *Hernani* zeigte.

Die heute noch populären Vorstellungen von Piraten prägten vor allem die Freibeuter in der Karibik, die vom 16. bis 18. Jahrhundert ihre Blütezeit hatten. Das Leben auf See regte die Phantasie an, denn es bot gewiss mehr Abenteuer als die Abende in vornehmen Klubs oder Salons – zumindest war dies eine weit verbreitete Vorstellung, wie die im 19. Jahrhundert populären Piratengeschichten zeigen. In der Literatur wurde ein Bild vorgegeben, dass zwischen Abscheu und Faszination schwankt. Ähnlich reagieren auch die Personen in *The Pirates of Penzance* bis sich zeigt, dass diese Piraten doch eigentlich recht anständige Bürger sind – nur müssen sie zuweilen auch jenseits der Legalität Aktionen durchführen, die Menschen in Führungspositionen normalerweise nicht persönlich übernehmen. In vielen Gruppen der Gesellschaft genießt Frances Drake als Navigator und Seefahrer noch heute höchstes Ansehen, allerdings agierte er auch als Freibeuter im staatlichen Auftrag. Auch Sullivans Bühnenpiraten geben sich auf den ersten Blick harmlos, jedoch räumt ihr Anführer, der „Pirate King", in seiner Auftrittsarie ein, er versenke ein paar Schiffe mehr, als es ein anständiger König normalerweise tun würde („I sink a few more ships, it's true, / Than a well-bred monarch ought to do"). Selbst wenn er muntere Lieder singt, darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass er im 2. Akt jemandem, der unter seiner Obhut aufgewachsen ist, nämlich Frederic, nach dem Leben trachtet. Seine Janusköpfigkeit zeigt sich in seiner Schilderung des Piratenhandwerks und den Allegro-Akzenten der Musik. Diese besitzt den gleichen jovialen Tonfall, mit dem ranghohe Militärangehörige über ihre Kriegserlebnisse plaudern. Da Sullivan in den höchsten gesellschaftlichen Ebenen verkehrte, dürfte er solche Gespräche durchaus mitbekommen haben. Aktuellen Anlass für solchen „small talk" gab es seinerzeit genug. Einerseits dürften sich manche in Erinnerungen an den Krimkrieg ergangen haben, der gerade erst zwanzig Jahre zurücklag, andererseits kann man sich leicht vorstellen, dass die aktuelle politische Lage und die Rolle der britischen Seemacht ein beliebtes Thema zum Genuss einer guten Zigarre war (und da interessiert es dann wenig, ob ein netter Nachbar oder Klubkamerad irgendwann einmal zum Mörder oder Vergewaltiger geworden ist). In Großbritannien sah man eine nachhaltige Präsenz im Mittelmeer als besonders wichtig an, so dass man bei der Balkankrise 1875 bis 1878 einen zunehmenden Einfluss Russlands im Mittelmeer befürchtete. Als es beim Berliner Kongress im Sommer 1878 zu einer Neuordnung der Gebietsansprüche kam, fiel Zypern an England. Auch die Kontrolle über den Suezkanal und die Sicherung der Handelswege nach Indien besaßen Priorität. Und selbst wenn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine größeren Seeschlachten mit britischer Beteiligung zu verzeichnen sind, so spielte die Royal Navy stets eine wichtige Rolle hinsichtlich der Truppenversorgung (z. B. für den Krimkrieg, für Indien oder beim Krieg in Afghanistan 1878 bis 1881) und der Demonstration militärischer Stärke. Spätestens in den beiden folgenden Weltkriegen des 20. Jahrhunderts offenbarte sich, wer die eigentlichen „Piraten" waren.



Raucherzimmer des 1832 gegründeten Carlton Club (Pall Mall 94), ein Treffpunkt von Mitgliedern der Konservativen Partei. Die Mitglieder durften die Gesamtzahl von 1800 nicht übersteigen.

Sullivans Piraten lassen sich auch interpretieren als Außenseiter der Gesellschaft, eine Randgruppe, die um Anerkennung kämpft. Piraten wurden mitunter genau so verteufelt wie Freimaurer, eine Verbindung, der auch Sullivan angehörte.[49] Im 19. Jahrhundert galten Freimaurer und vergleichbare Organisationen laut Papst Leo XIII. als „Vereinigungen unter der Oberherrschaft des Satans", wobei nicht nur die katholische, sondern auch die Kirche von England bis heute derartigen Vorstellungen anhängt.[50] Die „Piraten" von Sullivan sind eine Gruppierung, die außerhalb des „Normalen" steht und von der „anständigen" Gesellschaft als Vereinigung mit seltsamen Riten stigmatisiert wird („Horror!" und „Monsters!" sind Begriffe, die in Zusammenhang mit ihnen verwendet werden). Indes gehörten viele Persönlichkeiten der feineren Kreise den Freimaurern an und Sullivans Musik signalisiert, dass die Außenseiter nicht zu fürchten, sondern Teil der Gesellschaft sind: In dem homophonen „Hail poetry"-Chor vereint er mit einem sakralen Choralgesang die angeblich Rechtschaffenen und die vermeintlichen Spitzbuben als Menschen mit den gleichen ethischen Grundlagen.

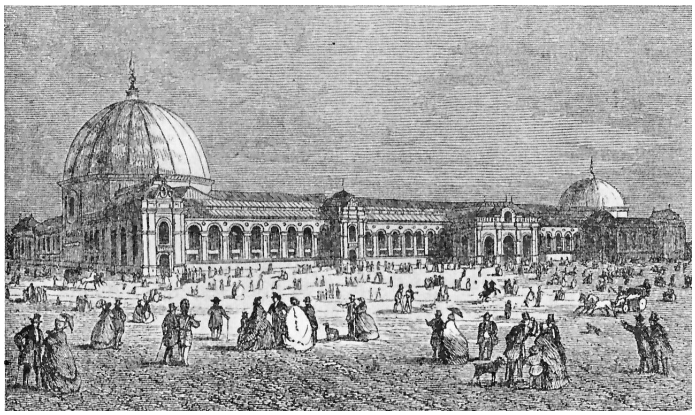
*Konfliktpotenziale und Emotionen*

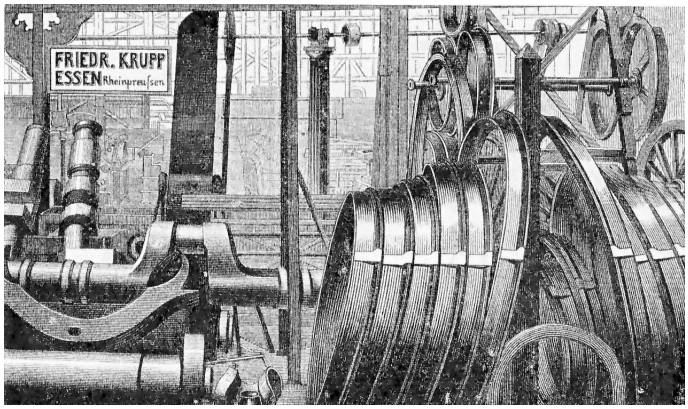
Indem die Piraten Mitleid mit Waisen zeigen und diese verschonen, offenbaren sie die humane Seite ihres Wesens. Nachdem sich dies herumgesprochen hat, geben sich alle, die unfreiwillig in ihren Machtbereich geraten sind, ungeniert als Waisen aus. Damit steht das im 19. Jahrhundert propagierte utilitaristische Prinzip unmittelbar der aufklärerischen Idee von Humanität gegenüber. Jeremy Bentham (1748-1832) verbreitete seine Theorie des Nützlichkeitsdenkens in zahlreichen Publikationen. Ihm zufolge muss das Nützlichkeitsprinzip grundlegend sein, um

49 Siehe M. Saremba: „Brother Sir Arthur Sullivan – Sullivan and Freemasonry" in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine* No 61, Winter 2005, S. 14-19.

50 Siehe Peter Stanford: *Der Teufel – Eine Biographie*, Frankfurt a. M./Leipzig, 2000, S. 259 und 261.

eine Handlung ethisch bewerten zu können, denn allein die sozialen Folgen sind entscheidend: Eine Tat ist moralisch richtig, wenn sie der Allgemeinheit bzw. einer größeren Zahl von Menschen Nutzen bringt. Allerdings erweist sie sich als moralisch falsch, wenn sie einer großen Zahl von Menschen schadet. Bei der utilitaristischen Ethik steht die Konsequenz im Vordergrund, wobei innere Beweggründe letztendlich bei der Bewertung einer Handlung keine Rolle spielen. Dies stand natürlich nicht im Einklang mit einem idealistischen und romantischen Zeitgeist.[51]






Im 19. Jahrhundert wurden die technischen Grundlagen entwickelt, um das Töten wirkungsvoller und effizienter zu machen. Links der Ausstellungspalast der Londoner Weltausstellung 1862 (International Exhibition of Industry and Art), auf der die neuesten Erfindungen und Errungenschaften vorgestellt wurden, rechts Gußstahlerzeugnisse von Krupp auf der Londoner Allgemeinen Industrie-Ausstellung 1862.

Auch das Regieren steht im Spannungsfeld von Mildtätigkeit und Härte. Die Grenzen von Schwarz und Weiß, Gut und Böse verschwimmen. In seiner Arie verweist der Piratenkönig darauf, dass so mancher König, der sich auf seinem Thron halten will, sich viel mehr Drecksarbeit zuschulden kommen lassen muss als er selbst („But many a king on a first-class throne, / If he wants to call his crown his own, / Must manage somehow to get through / More dirty work than ever I do.“). Ebenso ist der Generalmajor Stanley[52] ein Mann, der das Sachdienliche in den Vordergrund stellt. Auch wenn er sich kurz zuvor als umfassend gebildeter Militarist vorge-

51 Die negativen Auswüchse von Benthams rationalistischem Utilitarismus-Prinzip zeigen sich beispielsweise an den Worten, die Sullivans Freund Charles Dickens einem Herren in *Hard Times* in den Mund legte: „Tatsachen allein sind die Dinge, die man im Leben braucht. Pflanzen Sie nichts anderes ein, und rotten Sie alles andere aus! Sie können keines denkenden Tieres Geist anders bilden als einzig und allein auf Tatsachen. Nichts anderes wird hierzu jemals irgendwie zu brauchen sein. Dies ist der Grundsatz, nach welchem ich meine eigenen Kinder erziehe; und dies ist der Grundsatz, nach welchem ich diese Kinder hier erziehe. Auf Tatsachen fußen, Herr! Auf Tatsachen!“ (1. Buch, 1. Kapitel; beachtenswert ist im Original die Verwendung von Großbuchstaben bei „Facts“.)

52 Bei der Namensgebung mag Gilbert den abenteuerlustigen Journalisten und Entdecker Henry Morton Stanley im Sinn gehabt haben, der sowohl in Europa als auch in den USA als der Mann, der David Livingstone im tiefsten Afrika gefunden hatte, berühmt war. Zu der Entstehungszeit der *Pirates* war Stanley gerade zu einem fünfjährigen Aufenthalt im Kongo aufgebrochen.

stellt hatte, geht er, nur um seine Haut zu retten, so weit, zu erbärmlichen Lügen zu greifen und den Piraten weiszumachen, er sei wie sie eine Waise. Für den Krieger (wie für den Liebenden) heiligt der Zweck nun mal alle Mittel. Dieser Generalmajor ist alles andere als die Knallcharge, als die er für gewöhnlich auf die Bühne gebracht wird. Zwar wirken die militärischen Kenntnisse dieses Musterbeispiels für einen modernen Generalmajor („I am the very model of a modern Major-General") gelegentlich ein wenig veraltet, wenn er sich seiner Kenntnisse der historischen Schlachten rühmt („I quote the fights historical"), bei denen noch nicht mit modernen Schusswaffen gekämpft wurde, was man durchaus als Seitenhieb auf einige inkompetente Befehlshaber beim Krimkrieg 1853-56 verstehen konnte (zumal Kriegsteilnehmer oder Angehörige durchaus im Publikum gewesen sein mochten).[53] Doch seitdem hatte die britische Kriegsführung und -maschinerie Fortschritte gemacht und der Generalmajor ist durchaus auf der Höhe seiner Zeit, denn er macht klar, dass er ein modernes Mausergewehr von einem Wurfspeer unterscheiden kann („I can tell at sight a Mauser rifle from a javelin").[54] Er singt ja auch davon, dass er über die neuesten Entwicklungen auf dem Laufenden ist („I have learnt what progress has been made in modern gunnery"). Sullivans Vertonung ist äußerst vorausschauend: Bei seinem Auftrittslied prasseln die Worte auf die Hörer ein wie Kugeln aus einem Maschinengewehr[55], was besonders deutlich wird in einer historischen Aufnahme mit Charles Workman[56] aus dem Kriegsjahr 1915. Bei der Londoner Erstaufführung der *Pirates* im April 1880 in der Opéra Comique erinnerte der Sänger George Grossmith mit seinem gezwirbelten Bühnenschnurrbart an den bekannten General Sir Garnet Wolseley, Herausgeber des 1869 erschiene-

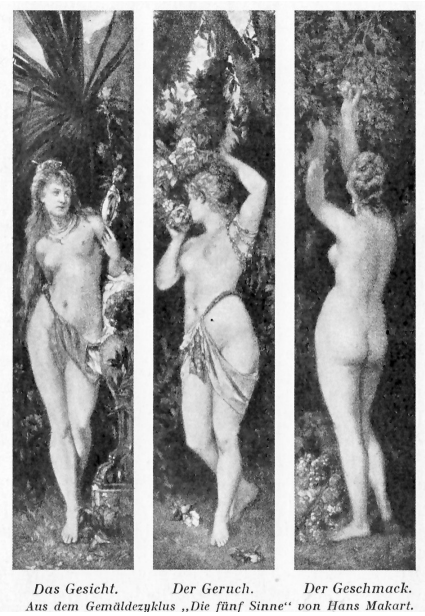
53 Indirekt verspottete man dann auch die vaterländischen Texte des „poeta laureatus" Tennyson, der 1854 in dem Poem *The Charge of the Light Brigade* (Der Angriff der leichten Brigade) „die blutrote Blüte des Krieges", eine sinnlose, selbstmörderische Kavallerieattacke, gepriesen hatte, die „mit einem Herz von Feuer" Klarheit und Heldentum bringe.

54 Das Mausergewehr wurde Anfang der 1870er Jahre von der preußischen Armee entwickelt. In anderen Textfassungen findet sich auch das weniger bekannte Chassepôt-Gewehr, das die Franzosen 1870/71 im Deutsch-Französischen Krieg verwendeten.

55 Bereits die im Amerikanischen Bürgerkrieg vereinzelt eingesetzte „Gatling Gun" ließ sich der Erfinder Richard Gatling 1865 patentieren. Bei diesem Vorläufer des modernen Maschinengewehrs wurde der Lademechanismus durch eine Handkurbel angetrieben, wodurch es – für damalige Verhältnisse kaum vorstellbar – 200 Schuss pro Minute abfeuern konnte. Ein neuartiges Modell, das in den 1880er Jahren auch in Massenproduktion hergestellt wurde, stellte 1885 der in den USA geborene, aber in London verstorbene Sir Hiram Stevens Maxim (1840 – 1916) vor: die so genannte automatische Maxim-Mitrailleuse, bei dem der Rückstoß eines Schusses genutzt wurde, um die leere Patronenhülse auszuwerfen, die Feder zu spannen und eine neue Patrone in die Kammer zu laden (Rückstoßlader). In den britischen Kolonialkriegen in Afrika bewährte sich das Maxim-MG, so dass alle Militärmächte um die Jahrhundertwende das Maschinengewehr einführten. Andere Konstrukteure, John Moses Browning mit seinem Colt Modell 1895, Benjamin Hotchkiss auf der Basis der Erfindung des österreichischen Barons Freiherr Adolf Odkolek von Újezd, Colonel Isaac Lewis und andere entwickelten Maschinengewehre als Gasdrucklader.

56 Der englische Bariton Charles Herbert Workman (1873-1923) war seit 1894 Mitglied der D'Oyly Carte Opera Company. Im März 1896 sang er bei der Uraufführung von *The Grand Duke* die kleine Rolle des Ben Hashbaz.

nen *Soldier's Pocket Book* (Handbuch des Soldaten) und in den 1870er und 80er Jahren Heerführer so mancher Schlachten in Afrika.[57] Wie soll man nun in einer heutigen Inszenierung verfahren, wenn man einen vergleichbaren Effekt erzielen will? Jegliche Kostümierung aus dem Geiste der Entstehungszeit macht diese Oper unweigerlich zum Museumsstück. Doch auch in unserer Zeit sind Generäle präsent, wie etwa General Schwarzkopf, der noch mit seinen Memoiren Kasse machte, oder deutsche Heerführer, die ihre Kampfeinsätze nicht als Krieg bezeichnen dürfen.



Das 19. Jahrhundert prüde und gesittet? Weit gefehlt! Wie Hans Mackart (links) wählten auch englische Maler, wie etwa Sullivans Freund Burne-Jones, gerne unbekleidete Modelle. Nicht zu zuletzt ist sogar das 1903 errichte Sullivan-Monument in den Londoner Savoy Gardens (rechts) so freizügig gestaltet, dass es noch Anfang 1988 als das erotischste Standbild Londons gewählt wurde.

### *Kampf der Geschlechter*

Bei den Töchtern des Generalmajors prallen zwei Haltungen aufeinander. Der Konflikt zeigt sich am kontrapunktischen Effekt, wenn Mabel und Frederic im 1. Akt ihren Liebestaumel im Walzerrhythmus besingen, während die anderen Mädchen im 2/4- Takt über das Wetter plappern. Mabel ist eine nach Freiheit und Selbstbestimmung drängende junge Dame – führende Vorkämpferinnen der Frauenbewegung wie Emmeline Pankhurst (1858-1928) oder Ethel Mary Smyth (1858-1944) waren zur Zeit der Uraufführung der *Pirates of Penzance* wie sie Anfang Zwanzig, ja, sie waren die Mabels ihrer Epoche. Ihre plappenden Schwestern sind als schüchterne, alberne, unbedarfte Wesen charakterisiert, die nur in der Gruppe stark sind, wo sie Schutz finden und sich verstecken können. Die gegen alle Konventionen rebellierende Mabel

57 General Wolseley fühlte sich dadurch, dass er als Vorbild gedient haben soll, angeblich sogar sehr geehrt. Er findet später auch noch einmal im 1. Akt der Oper *Patience* Erwähnung, wo Colonel Calverley singt, ein echter Dragoner brauche auch etwas vom „skill of Sir Garnet in thrashing a cannibal" (dem Können Sir Garnets, mit dem er einen Kannibalen fertigmacht).

ist eine Frau von ganz anderen Kaliber: Mit ihren Koloraturketten verhöhnt sie den Auftrittschor und das belanglose Wettergeplauder der Schwestern geradezu. Sie gibt sich als Diva, die mit ihrer Arie „Poor wandering one“ einerseits mit dem „Bauernhof-Effekt“ (Sullivan) von Trillern und Kadenzen das Gegacker der „operacrobatics“ der italienischen und französischen Oper karikiert, andererseits aber auch alle anderen singend aussticht und damit zugleich wie ein gesuchter Superstar auftritt. (Wie sehen also die Mabels von heute aus?)

Der Kampf der Geschlechter spielt sowohl in den *Pirates* als auch in etlichen anderen Opern Sullivans eine wesentliche Rolle. Mabel ist diejenige, die den gefühlsunsicheren Frederic das Lieben lehrt. Sie gibt die Melodie vor für eines der schönsten Liebesduette der Operngeschichte („Ah, leave me not to pine alone and desolate“) und widerlegt die Theorien des damaligen Modephilosophen Schopenhauer über das Wesen der Frau und der Geschlechterliebe. Der Historiker Peter Gay konstatiert angesichts der begeisterten Anhängerschaft Schopenhauers sogar eine Furcht vor der Frau im 19. Jahrhundert,[58] was in den *Pirates* und anderen Opern Sullivans allein angesichts der Trennung von Frauen- und Männerensembles deutlich wird. (Auch die heutigen Überlegungen zu „Männerbildern“ und zum Selbstverständnis von Männlichkeit und Weiblichkeit legen den Verdacht nahe, dass noch manches vom 19. Jahrhundert in uns steckt...)

Frederics Verhältnis zu der wesentlich älteren Ruth ist eine Beziehung, die sich über Jahre hinweg als praktisch erwiesen hat und nicht hinterfragt wurde. Derartige Verbindungen waren in der Gesellschaft der damaligen Zeit nicht ungewöhnlich, da beispielsweise mittellose Titelträger beim englischen Geldadel nach Lebenspartnerinnen suchten – für eine entsprechende Mitgift fiel dann sogar für ein in die Jahre gekommenes Mauerblümchen ein Grafen- oder Fürstentitel ab.[59] Doch so manche Zweckverbindung enthielt von Beginn an viel Konfliktpotenzial. Auch zwischen Ruth und Frederic gipfelt die Auseinandersetzung wieder in der Dichotomie von Nützlichem und dem Verfolgen idealistischer (Liebes-)Ziele. Fredericks Solo „Oh, is there not one maiden breast“ drückt musikalisch sowohl seine emotionale Verunsicherung als auch seine tief empfundene Sehnsucht nach Liebe aus und bietet nicht den geringsten Anlass, sein Anliegen durch Chargieren oder Faxenmachen ins Lächerliche zu ziehen. Der Komponist hat mehr als einmal betont, er wolle mit seiner Musik „das emotionale Moment nicht nur der Worte, sondern der Situation verstärken“. Bei den Werken, die er aus den angebotenen Libretti auswählte, interessierte ihn der „menschlich reizvolle und glaubwürdige“ Kern einer Geschichte. Das Ganze sollte „einen Anflug von Wirklichkeit“haben,[60] der völlig verloren geht, wenn man bei Inszenierungen die Komik mit aller Gewalt herbeizwingen will.

---

58 Siehe Peter Gay: *Die zarte Leidenschaft – Liebe im bürgerlichen Zeitalter*, München 1987, S. 87 ff. Im England des 19. Jahrhunderts war es in gebildeten Kreisen nicht ungewöhnlich, Deutsch zu können. Schopenhauers Hauptwerk erschien 1883 auch als *The World as Will and Idea* auch in englischer Übersetzung.

59 Siehe Peter James Bowman: *The Fortune Hunter – A German Prince in Regency England*, Oxford 2010.

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

In *The Pirates of Penzance* kommt dem Wechselspiel von Schein und Sein eine wesentliche Rolle zu. Alle Figuren repräsentieren das, was sie vorgeben, aber auch das Gegenteil. Die wilden Piraten sind eigentlich vornehme Leute, die keiner Fliege bzw. keinem Waisen etwas zu Leide tun können; die Polizisten, eigentlich Freund und Helfer, bedürfen selbst des Schutzes; Generalmajor Stanley scheint edler Herkunft zu sei, hat sich aber mit einem gefälschten Stammbaum Zugang zu den höheren Kreisen der Gesellschaft verschafft und Karriere gemacht; Mabel ist als Tochter aus gutem Hause ungewöhnlich eigenwillig und rebellisch, ja, auch Frederics angeblich beste Freundin Ruth hält ihren Zögling unter Vorspiegelung falscher Tatsachen Jahre lang in dem Irrglauben, sie sei eine ansehnliche Frau.

Sullivan kannte etliche der Vorbilder für die Figuren in den *Pirates* aus eigener Anschauung. Nachdem er kurz nach seiner Rückkehr vom Studium in Deutschland im Oktober 1861 in London seine erste Stelle als Organist an der Michael's Church am Chester Square angetreten hatte, rekrutierte er Verstärkung für die Männerstimmen bei einer benachbarten Polizeistation. Jahre später gehören die Szenen mit den Polizisten zu den markantesten Momenten in *The Pirates of Penzance*. In der Hauptstadt gab es seit 1829 eine eigene Polizei[61], und der Job war keineswegs ungefährlich. Die Mischung aus Verantwortungsbewusstsein und Zaghaftigkeit wird dementsprechend auch sorgfältig auskomponiert, ohne die Betroffenen zu desavouieren. „Ich habe im 2. Akt beträchtlichen Gebrauch von den ‚Tarantara'-Rufen gemacht", schrieb Sullivan an Gilbert. „Die Polizisten singen immer ‚Tarantara', wenn sie sich bis zum höchsten Grad Mut machen wollen. Sie sind von Natur aus ängstlich, aber durch diese talismanische Formel ist es ihnen möglich, sich tapfer zu verhalten. Wenn sie sich im 2. Akt verstecken, und die Räuber nahen, beginnt ihr Mut nachzulassen, doch die Zuflucht zum ‚Tarantara' (pianissimo) hat den gewünschten Effekt."[62] Der Chor der Polizisten ist keineswegs eine Nummer für drittklassige Comedy, sondern mit seinen sorgfältigen dynamischen Abstufungen (die weit über die monotone Starre denkbarer Vorbilder hinausgehen) die fein gearbeitete psychologische Studie einer Berufsgruppe, die einer anspruchsvollen Tätigkeit nachgeht.

In Sullivans *Pirates* darf man nie dem ersten Eindruck trauen. Selbst das Signum des Außergewöhnlichen, nämlich wie Rossini an einem 29. Februar Geburtstag zu haben, erweist sich als verhängnisvoller Makel. In Sullivans Bühnenwelt lauert hinter jeder Pointe das Chaos. Die Folgen manifestieren sich unter anderem in Depressionen, ersehnten oder tatsächlich vollzogenen Selbsttötungen, Paradoxa oder abrupten Stimmungs- und Handlungsumschwüngen. „Ein Philosoph hat einmal das Komische in der Kunst als ein ‚enges und unvermutetes Nebeneinander völlig unvereinbarer Dinge' charakterisiert", schrieb der Rezensent des *Examiner*[63] 1877 anlässlich der Uraufführung von *The Sorcerer*, doch die Umschreibung trifft auch auf alle weiteren komischen Opern von Sullivan zu. Viele Kunstwerke des 19. Jahrhunderts thematisieren Aspekte, mit deren Erschließung und Entschlüsselung man erst im 20. Jahrhundert beginnen

61 Siehe: Thorwald, J.; *Das Jahrhundert der Detektive*, 1. Band, München 1975, S. 54 ff.

62 Flower/Sullivan: *Arthur Sullivan*, London 1927, S. 96 f.

63 Audrey Williamson: *Gilbert and Sullivan – A New Assessment*, London 1953, S. 44 f.

kann, nachdem man mit den Erkenntnissen der Tiefenpsychologie[64] und der Existenzphilosophie das nötige Rüstzeug dazu erhalten hat. Für die Menschen der bewegten Epoche zwischen 1789 und 1914 konnte Thomas Mores (Morus) Vorstellung vom Überwinden des irdischen Leidens als Heilsweg zur ewigen Verheißung[65] auf Dauer keinen Trost mehr spenden. Schon Shakespeare, mit dessen Werk sich Sullivan vielfach auseinander gesetzt hatte, ließ Hamlet darüber reflektieren, in „das unentdeckte Land" einzutreten, „von des Bezirk kein Wandrer wiederkehrt", doch, so der Dänenprinz, vor der mit eigener Hand herbeigeführten „ewigen Ruhe" hält nur die Angst davor, „was in dem Schlaf für Träume kommen mögen", zurück: das Bewusstsein hindert den Menschen daran, „zu unbekannten [Übeln zu] fliehen", da sie möglicherweise schlimmer sind als der Alptraum der Wirklichkeit selbst.[66] Später stellt beispielsweise für Albert Camus der Selbstmord das einzige „wirklich ernste philosophische Problem" schlechthin dar: „Die Entscheidung, ob das Leben sich lohne oder nicht, beantwortet die Grundfrage der Philosophie."[67] Das „Gefühl für das Absurde", dieser bedrückende „Zwiespalt zwischen dem Menschen und seinem Leben, zwischen dem Schauspieler und seinem Hintergrund, [...] zwischen dem sehnsüchtigen Geist und der enttäuschenden Welt" führt den Menschen, der sich dessen bewusst ist, zur Revolte gegen diese Herausforderung, denn „für einen Menschen ohne Scheuklappen gibt es kein schöneres Schauspiel als die Intelligenz im Widerstreit mit einer ihm überlegenen Wirklichkeit."[68] In eben diesen Kampf stürzen sich die Figuren in den Savoy Operas mit einer subversiven Lust am Absurden jedes Mal aufs neue.

*Subversives Potenzial*

Sullivans Opern stellten eine derart spektakuläre Neuerung im englischen Opernbetrieb dar, dass es geboten erscheint zu fragen, wie man diesen Überraschungseffekt heute wiederholen kann. Es ist dringend notwendig, das zweifelhafte Mantra vom „innocent merriment" zu hinterfragen. Wenn bei den ersten Aufführungen, wie es hieß, alles „gesittet und vergnüglich" zuging, muss dies keineswegs bedeuten, man habe die Lizenz für eine konzeptionell biedere und zahnlose Inszenierung. Ohne Einschränkungen durch Zensurbehörden bieten sich heute viel größere Gestaltungsmöglichkeiten. Wesentlich ist indes, dass darstellerische Übertreibungen vermieden werden, denn die Interpreten sollten „dadurch Wirkung erzielen, dass sie die absurdesten Dinge auf eine vollkommen nüchterne, sachliche Art und Weise sagten oder taten".[69]

64 Interessante Analysen hierzu findet man in David Edens Buch *The Creative Conflict* und Zeitschriftenbeiträgen wie Arthur E. Brenners „The Fantasies of W.S. Gilbert" in *The Psychoanalytic Quarterly* 21, (April 1952), S. 337 - 401. Siehe auch: Glenn Wilson: „The Behaviour Therapy of W.S. Gilbert" in *The Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, Nr. 23, Herbst 1986, S. 10 - 14.

65 Siehe Thomas More (Morus): *Ein Trostgespräch im Leid*, Droste-Verlag, München 1988.

66 *Hamlet*; 3. Akt, 1. Szene.

67 Albert Camus: *Der Mythos von Sisyphos – Ein Versuch über das Absurde*, Reinbek 1988, S. 9.

68 Camus, S. 11 und S. 50.

69 Jessie Bond, zitiert nach Christopher Hibbert: *Gilbert and Sullivan and Their Victorian World*, New York 1976, S. 70. Siehe auch Jessie Bond: *The Life and Reminiscences of Jessie Bond*, London

Ihren wahren Zauber können Sullivans Opern erst entfalten, wenn bei einer Inszenierung nicht Imitation, sondern Inspiration im Mittelpunkt steht. Seine Bühnenwerke bedürfen eines Zugangs wie ihn einst der Theaterwissenschaftler, Dramaturg und Regisseur Ernst Lert (1883-1955) für die Auseinandersetzung mit Mozart forderte: Man müsse sich an „den neu eingeführten Begriffen der Standorteregel, der Fantasie-, Symbol- und Milieubühne" und „den Faktoren Spieltrieb, Erotik und Grausamkeit usw." orientieren und sie in die Überlegungen einbeziehen, denn „selbst Mozarts Prinzipien der Diskretion und fallenden Pointe, sein Affektstil und seine Dämonie" spielen eine wichtige Rolle, um zu unverbrauchten dramaturgischen und szenischen Lösungen zu finden.[70]

Grausamkeit und Dämonie? Bei Sullivan? Auf gar keinen Fall darf vergessen werden, dass der Komponist der *Pirates of Penzance* auch der Schöpfer der dramatischen Kantate *The Golden Legend* (1886) und der Oper *The Beauty Stone* (1898) ist, in denen Luzifer höchstselbst auftritt sowie unter anderem auch eine Bühnenmusik zu *Macbeth* (1888) und mit der Geisterszene in *Ruddigore* (1887) einen der dramatischsten und grandiosesten Momente in der komischen Oper des 19. Jahrhunderts geschaffen hat.[71] In diesen Werken beweist Sullivan, dass das Böse in ehrbarer Gestalt – als Mönch, Arzt oder Edelmann – viel subtiler und gefährlicher ist als vordergründige Dämonie.[72] In den *Pirates* ist der Auslöser für das Terzett über „a startling paradox", ein erschreckendes Paradoxon: Dass jemand zwar schon 21 Jahre auf diesem Planeten leben kann, aber wegen seines Geburtsdatums (29.2.) erst den fünften Geburtstag feiert. Deswegen wollen der Piratenkönig und Ruth Frederic mit Waffengewalt zwingen, seinen Vertrag einzuhalten, der ihn bis zum 21. Geburtstag (nicht Lebensjahr) zum Dienst bei den Piraten verpflichtet – und dieser Tag liegt in weiter Ferne, wenn man an einem 29. Februar zur Welt gekommen ist.[73] Das ist absolut kein Anlass, um auf der Bühne fröhlich herumzuhüpfen. Die Musik hat einen gehetzten Gestus und da sie in einer vergleichbaren Wenn-zwei-sich-freuen-verzweifelt-der-Dritte-Situation erklingt wie „The flowers that bloom in the spring" in *The Mikado*, erscheint es durchaus angebracht, die perfide Grausamkeit von Ruth und dem Piratenkönig und das Entsetzen von Frederic auch entsprechend darzustellen. Auch die liebes- und lebenslustige Mabel ist nicht frei von sadistischen Zügen, wenn sie im „Allegro marziale"-Rhythmus die hasenherzigen Polizisten in den Kampf und den Tod hetzen will („Go, ye heroes, go to glory").[74] Ihre Anstachelungen sind absurd, denn Polizisten sind keine heldenhaften John Rambos.

---

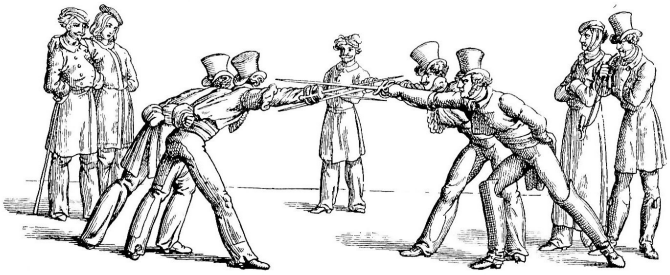
1930.

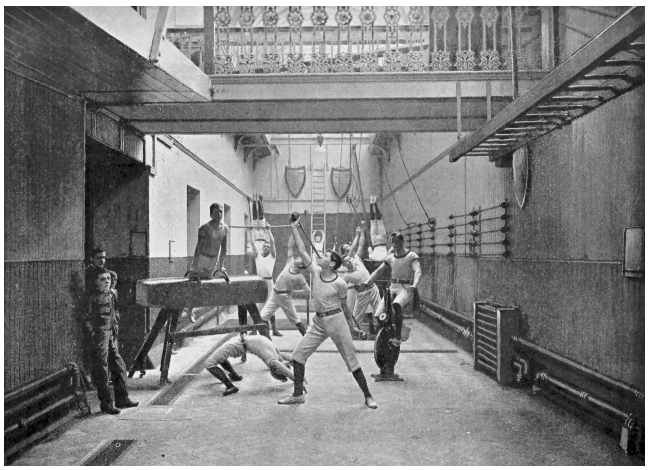
70 Ernst Lert: *Mozart auf dem Theater*, Berlin 1918, S. 7.

71 Siehe Benedict Taylors Analyse in Eden/Saremba (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, S. 40 f.

72 Hier sei bereits auf den Artikel „Der Teufel als Ehrenmann – Das Böse und Diabolische in Sullivans Œuvre" von Meinhard Saremba verwiesen, der 2012 in dem Buch *Sullivan-Perspektiven*, hrsg. von Albert Gier/Meinhard Saremba/Benedict Taylor, erscheinen wird.

73 Wer an einem 29. Februar geboren ist, sollte darauf achten, was in seinem Arbeitsvertrag über den Rentenbeginn steht.





Der Militarismus beeinflusste den Alltag, das Studentenleben und den Sportkult: Links die in Deutschland verbreitete Mensur, rechts die Sporthalle in der Londoner Exeter Hall Ende des 19. Jahrhunderts – harte Männer braucht das Land.[75]

Die *Pirates of Penzance* zu inszenieren ist besonders schwierig, weil dieses Werk durch die bisherigen Sehgewohnheiten schon abgenutzt erscheint. Wie lässt sich eine heutige Entsprechung finden für das, was zu Sullivans Zeiten hochaktuell war? Frühere Aufführungen oder die Klischees von Piratenfilmen nachzustellen, kann nicht die Lösung sein. Sullivans Opern vertragen mehr, als man ihnen anzusehen und zu hören glaubt. Für die *Pirates* (wie für den *Mikado* und andere Opern Sullivans) ist es erforderlich

- unverbrauchte szenische Lösungen zu finden,
- eine Personenführung zu entwickeln, die die Protagonisten als glaubwürdige Akteure und nicht als Karikaturen zeigt,
- es zu wagen, für die Aktualität, die das Stück in seiner Zeit hatte, Entsprechungen zu finden, die die Oper für unsere Zeit relevant macht.
- dem Publikum etwas zuzutrauen und ihm eine Aufführung zu bieten, die plausibel macht, warum das Stück ins das Standardrepertoire der Theater gehören soll.

Die Lösungsmöglichkeiten sind vielfältig, denn in jeder Zeit, in jeder Region kann sich eine andere Auslegung der jeweiligen Oper ergeben. Auch radikale Lösungen erscheinen denkbar, die die Deutungsmöglichkeiten ausreizen und die Grenzen des Machbaren ausloten. Denn das Pro-

74 In der Szene „When the foeman bears his steel“ im 2. Akt hat Mabel für den vermeintlichen „Heldentod“ nur schwachen Trost parat: „Go, ye heroes, go to glory, / Though you die in combat gory, / Ye shall live in song and story. / Go to immortality! / Go to death, and go to slaughter; / Die and every Cornish daughter / With her tears your grave shall water. / Go, ye heroes, go and die!“ (Auf, Ihr Helden, auf zum Ruhm, / wenn Ihr auch im blutigen Kampf umkommt, / werdet Ihr in Liedern und Legenden weiterleben. / Auf zur Unsterblichkeit! / Auf zum Tod und auf ins Gemetzel! / Sterbt, und jede Tochter in Cornwall / wird mit ihren Tränen Euer Grab begießen. / Auf, Ihr Helden, geht dahin und sterbt.)

75 Siehe Sonja Levsen: *Elite, Männlichkeit und Krieg – Tübinger und Cambridger Studenten 1900-1929*, Göttingen 2006; insbesondere die Kapitel „Mensur und Krieg“ und „Sport und soldatisches Ideal in Cambridge“.

vozieren gehört seit jeher zum Wesen der Oper.[76] Schon die ersten Opern provozierten durch ihren neuartigen, gewagten Umgang mit den bekannten Legenden. Allein die Szene, in der Orpheus in Monteverdis *Orfeo* den Fährmann Charon mit seinem Gesang umgarnt, damit er ihn auf seinem Boot in die den Menschen eigentlich verbotene Unterwelt mitnimmt, stellt durch ihre Veranschaulichung und das Hörbarmachen des über Jahrhunderte lediglich imaginierten Ideals des Orpheus'schen Gesangs eine Ungeheuerlichkeit sondergleichen dar: Mit diesen konkreten Klängen wird der Mensch zum Gestalter seines Schicksals. Durch die Musik der Oper haben wir seit Beginn des 17. Jahrhunderts erstmals unmittelbaren Einblick in sein Seelenleben. Sullivans Opernmusik bildet hier keine Ausnahme. Anstatt die biederen Piraten der Kostümklamotte auf die Bühne zu bringen, sollten Dramaturgen und Regisseure selbst zu Piraten werden und mit alten Seh- und Inszenierungsgewohnheiten brechen.

Wo bleiben die *Piraten von Penzance*, die wirklich herausfordern? Die Möglichkeitsfelder und Ambiguitäten der Opern Sullivans sind flexibel für die unterschiedlichsten Lesarten – dadurch ergeben sich ihre Dynamik, ihre Ausdruckskraft, die unterschiedlichsten Intensitätsebenen, das Sinnpotenzial und das anscheinend unerschöpfliche Reservoir an Bedeutungen. Um Ernst Lert[77] zu paraphrasieren: Durch moderne Aufführungen von Sullivan-Opern können wir erkennen, dass die bisherige verlogene Zierlichkeit, Klischeeverliebtheit und hausbackene Herangehensweise, die wir gewohnt sind, falsch ist. Denn Sullivans Werk verkraftet vieles. So wie die Rezeption von *Carmen*, *Boris Godunow* und Janáčeks Opern außerhalb ihrer Ursprungsländer den Zugang zu diesen Werken bereichert hat, kann und muss auch in Deutschland ein eigenständiger Weg zu Sullivans Œuvre gefunden werden.

Die Stadt als Meer war schon zu Sullivans Zeiten eine Metapher für die Gefahren, die das moderne Leben mit sich bringt. Bereits der Essayist Thomas de Quincy (1785-1859) hatte über den „boundless ocean of London" geschrieben. Hier die Weiten von Manchester im Jahre 1876
(aus den *Illustrated London News*).

76 Dem ursprünglichen Sinne des Wortes nach (*provokare*) bedeutet „provozieren" lediglich „hervorlocken" und hervorgelockt werden sollen nicht nur Reaktionen der Zuschauer, sondern auch weniger offensichtliche Bedeutungen, die durch eine zu naturalistische und eine zu vordergründige Darstellungsweise verschüttet werden.

77 Ernst Lert: *Mozart auf dem Theater*, Berlin 1918.

**Selwyn Tillett**

# Sullivans Ballett *Victoria and Merrie England*

[Veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung des Autors. Der Artikel erschien erstmals in *The Ballets of Arthur Sullivan – A survey written and compiled by Selwyn Tillett*, Coventry 1997.]

## *Der Hintergrund*

Nachdem *The Grand Duke*, seine letzte Oper mit Gilbert, im Juli 1896 vorzeitig abgesetzt worden war, zog sich Sir Arthur Sullivan für den Rest des Sommers auf den Kontinent zurück und fand sich in der angenehmen Gesellschaft eines Großteils der königlichen Familie wieder. Es war, schrieb sein Neffe Herbert, als ob Mayfair in die Schweiz ausgewandert wäre, und Sullivan machte im Engadin das Beste aus dieser gesellschaftlichen Inanspruchnahme durch die Herzogin von York und Teck, den Prinzen Francis von Battenburg, Prinzessin May und andere. Er fuhr auch nach München und Wien, wo er einige Zeit mit der Kaiserin Friederike verbrachte. In dieser Gesellschaft wandten sich seine Gedanken natürlich Queen Victorias bevorstehendem Diamantenen Jubiläum zu. Ein völlig unbekannter Sänger aus Koraput in Indien hatte schon geschrieben, dass er extra nach England kommen würde, nur um das zu singen, was immer Sullivan auch für diese Gelegenheit komponieren mochte, vorausgesetzt natürlich, dass Sir Arthur ihm £500 Vorschuss für seine Auslagen gäbe!

Sullivan hatte praktisch die königliche Anweisung erhalten, eine „Jubiläumshymne“ zu komponieren, die in allen Kirchen und Kapellen am Sonntag, den 20. Juni 1897, gesungen werden sollte, und auf seinen eigenen Vorschlag hin war Right Reverend William Walsham How, der Bischof von Wakefield, genötigt worden, die Worte dazu zu liefern. Der Bischof, der kurz nach dem Jubiläum verstarb, schrieb einige der bekanntesten viktorianischen Kirchenlieder, einschließlich „It is a thing most wonderful“ und „For all the saints who from their labours rest“. Dadurch dass er How vorschlug, kam Sullivan geschickt der erschreckenden Möglichkeit zuvor, gezwungen zu werden, einen patriotischen Erguss von Alfred Austin, dem Hofdichter, zu vertonen. Sullivan sah es auch als einen Versuch an, die Nationalhymne zu ersetzen, von deren dichterischen Qualitäten er keine sehr hohe Meinung hatte. Er schrieb Austin ganz offen, lehnte seinen Text ab und erläuterte, wonach er suchte, nämlich

> nach ein paar brillanten glänzende Zeilen... Und wenn ich dann eine gute, schwungvolle Melodie gefunden habe, (eine absolute Notwendigkeit), dann würde sie mit ei-

> nem Solisten, Chor und Militärkapellen in Theatern, Music Halls und bei Zusammenkünften jedweder Art sowie während des Umzugs gespielt werden. Einfache Worte und eine einfache Melodie [...], aber solange ich nicht etwas finde, das mich sofort anspricht, werde ich gar nichts unternehmen.

Die Worte des Bischofs erwiesen sich kaum als attraktiver, aber Sullivan nahm sie pflichtschuldigst an und wurde seinerzeit mit dem schwachen Lob der Königin belohnt, die die Hymme als „nett und passend" betrachtete. Trotz der Bitte der Königin, seine gesamten Werke an sie zu schicken, ist die Jubiläumshymne heute die einzige Komposition, die im königlichen Archiv überdauert hat. Ihre Melodie, „Bishopgarth", erklingt heute immer noch gelegentlich.

Sullivan kehrte Ende September nach London zurück und begann mit der Idee zu spielen, eine zweite große Oper zu komponieren, basierend auf dem Artus-Zyklus. Aber mehr als ein Jahr zuvor war er im Juni 1895 von Alfred Moul, dem Geschäftsführer des Alhambra-Theaters am Leicester Square verpflichtet worden, Musik für etwas ganz Außergewöhnliches zu schreiben, das während der Jubiläumsfeierlichkeiten aufgeführt werden könnte. Also machte er sich an die Arbeit. Das ursprünglich geplante Thema (die griechische Legende von Sardanapalus) wurde schnell aufgegeben[78] und *Victoria and Merrie England* begann Gestalt anzunehmen. Es sollte das Leben von Großbritannien über die Jahrhunderte hinweg reflektieren und Sullivan sollte deshalb seine Musik entsprechend „national" halten.

Mieses Wetter und sein schlechter Gesundheitszustand zwangen Sullivan über den Winter zurück nach Beaulieu. Vor Weihnachten arbeitete er nur wenig, aber im Januar 1897 hatte er sich eine tägliche Routine zu eigen gemacht. Er komponierte vormittags, dann lud er zum Mittagessen oder wurde eingeladen, anschließend unternahm er an den Nachmittagen lange Ausfahrten und beendete den Tag dann an den Spieltischen in Monte Carlo. Nach mehrstündigem Spiel und spätem Abendessen komponierte er wieder, bis ihn die Morgendämmerung ins Bett trieb.

Bei beträchtlichen Teilen seines neuen Werks sollte man vielleicht eher von „adaptieren" anstatt „komponieren" sprechen. Abgesehen von der Verbindung seiner natürlichen Trägheit und dem Frühling im Süden Frankreichs – lagen nicht noch irgendwo Reste von früheren Stücken herum, die von ihm nicht mehr gebraucht wurden und die das Publikum längst vergessen hatte, ganz zu schweigen von der vollständigen Partitur seines Balletts *L'Ile Enchantée*, die er seit über dreißig Jahren nicht mehr angerührt hatte? Anfang 1897 unterhielt er eine detaillierte Korrespondenz mit seinem vielbeschäftigten Sekretär Wilfred Bendall:

> Die Melodie von „a fine old English gentleman" habe ich aus dem Gedächtnis in das Ballet eingebaut, bevor Ihr Brief kam. Dennoch vielen Dank. [...] Ich kann auch

78 Dies war wahrscheinlich ein weiser Entschluss, denn Sardanapalus (Ashur-dani-pal, der letzte König von Assyrien) wurde als „der verweichliste und korrupteste in einer verweichlichten Linie von Prinzen" geschildert. Arbaces, sein Gouverneur von Media, zettelte Mitte des 9. Jahrhunderts v. d. Z. eine Revolte gegen ihn an und mit Hilfe der babylonischen Priesterschaft belagerte er ihn zwei Jahre lang in seiner Hauptstadt in Ninive. Am Ende dieser Jahre unterspülte der Tigris die Stadtmauern und als die Armeen der Rebellen in die Stadt einfielen, sammelte der König all seine Frauen, Kinder, Bediensteten und Schätze um sich und verbrannte sie und sich selbst im königlichen Palast.

ohne das Stück aus *The Sapphire Necklace* auskommen, da ich eine oder zwei Seiten der Partitur hier habe – genug um mir den Aufbau der Instrumentierung anzuzeigen. Ich brauche jedoch die Stimmen zu:

Sie lagen auf meinem Schreibtisch, bevor ich London verließ. Sie sind auf Hochkantpapier und nicht in meiner Handschrift. Sie befanden sich unter all der Musik, die ich nach oben gebracht hatte und sind vielleicht in dem freien Zimmer. [...] Mir war eingefallen, dass etwas von *L'Ile Enchantée* – entweder die Partitur oder Orchesterstimmen – aus dem Feuer von Crystal Palace gerettet wurde. Jetzt möchte ich, dass Sie sich gleich an die Arbeit machen und das herausfinden. Sie müssen Manns dazu veranlassen, dass er West in der Bibliothek des Crystal Palace danach suchen lässt und gleichzeitig sagen sie Middleditch, er solle die Bibliothek in Covent Garden durchforsten, und wenn nötig, müssen Sie den Hypothekar aufsuchen – Mr. Faber ist das, glaube ich. Ich bin mir ziemlich sicher, dass irgendwo ein Satz mit Orchesterstimmen existiert, und ich glaube, sie sind in der Covent Garden-Bibliothek. Sagen Sie Middleditch, dass ich ihm ein schönes Geschenk machen werde, wenn er gründlich sucht. Wenn sie gefunden sind, kabeln Sie mir sofort.[79]

Die Musik kam diesen Morgen an und ich habe Ihnen gekabelt, *Macbeth* nicht zu senden, da ich dieses Material jetzt nicht mehr brauche. Die Nachricht, dass Sie alle Streicherstimmen des Balletts gefunden haben, erfreut mich – ich dachte mir, sie müssten irgendwo sein. [...] Wenn Sie jetzt sofort Baird veranlassen könnten, auf meinem Hochkantpapier von den folgenden Nummern *[Liste fehlt]* eine Partitur zu erstellen (von den Streicherpassagen, ich werde noch die Holzbläser eintragen). Ich frage mich, was aus den Holzbläserstimmen geworden ist. Haben Sie bei Middleditch und West nachgefragt?[80]

Und Sullivan war in der Tat hocherfreut. Nicht weniger als zehn einzelne Tanznummern sollten aus *L'Ile Enchantée* entnommen werden, einige davon leicht, andere völlig überarbeitet. Bei der nachfolgenden Handlungsbeschreibung des Balletts werde ich näher darauf eingehen.
In späteren Passagen der Korrespondenz geht es sehr detailliert um Bendalls Einrichtung von *Victoria and Merrie England* für die eventuelle Veröffentlichung eines Klavierauszugs. Der wackere Wilfred war beharrlich bestrebt, so viele Details an Orchesterfarben wie möglich einzubauen – Sullivan wies ihn mit der gleichen Beharrlichkeit an, sie alle herauszunehmen und das Ganze spielbar zu machen:

Hiermit sende ich Ihnen Ihr Arrangement der 6. Szene des Manuskripts zurück. Es ist ausgezeichnet, aber hin und wieder etwas schwierig, und ich habe es praktikabler

79 Brief von Sullivan an Bendall, 21. Januar 1897. Original in Pierpont Morgan Library; zitiert nach Arthur Jacobs, *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Oxford 1984, S. 373.

80 Brief von Sullivan an Bendall, „Mittwoch" (Anfang Februar 1897). Original in der Pierpont Morgan Library.

gemacht. Die Fuge ist eine harte Nuss, aber da kann man nichts machen, es sei denn, wir drucken ein separates Arrangement für Kinder und Personen, die schwach im Geiste und in den Fingern sind.[81]

Die letzte Szene war verdammt schwierig – so viele Noten mussten eingefügt werden. Bei der dreithemigen Passage, der „Union“, stockte ich plötzlich und kam nicht weiter. Irgendwas stand mir im Weg, und ich wusste nicht, was. Endlich dämmerte es mir. Es waren die „Men of Harlech“, die mir resolut den Weg versperrten, also fegte ich sie kurzerhand beiseite – und so ist das beherzte kleine Wales geopfert worden und ich triumphiere. Versuchen Sie nicht, in Ihrem Klavierauszug die drei Melodien zusammenzuführen. Nehmen Sie nur einen oder vier Takte von einer und vier von der anderen, und zeigen Sie in kleinen zusätzlichen Linien an, was gleichzeitig passiert, ohne zu versuchen, es spielbar zu machen.
Ich sende Ihnen das Manuskript des Klavierauszugs der Szenen 5 & 6 mit ein paar Änderungen zurück – meistens um das Ganze zu vereinfachen. Um ganz offen zu Ihnen zu sein, Ihre Einrichtung des Satzes (*in 6/8 a-Moll*) von Szene III erschreckte mich. Sie war völlig unspielbar. Die Phrase in der linken Hand *[Zitat]* ist in der weiteren Entwicklung sehr schwierig, und die Akkorde in der rechten Hand sind (selbst unabhängig davon) nicht leicht, und wenn man sie mit der linken kombiniert, sind sie haarsträubend.
Der ganze Satz möchte bearbeitet und nicht eingerichtet werden, und ich würde vorschlagen, die Phrase insgesamt einfach wegzulassen (es ist lediglich ein Farbton im Orchester) und dem Folgenden Form und Nachdrücklichkeit zu geben *[Zitat genau wie dann im Klavierauszug veröffentlicht]*.[82]

Als die Schwerarbeit getan war, konnte Sullivan sich jetzt mehr entspannen und musste nicht sofort zurück nach London, zumal er sich ja auch noch immer in angenehmer königlicher Gesellschaft auf dem Kontinent befand. Ihre Majestät höchstpersönlich traf im Frühling ein und auf seinen eigenen Wunsch spielte Sullivan das Harmonium für den Frühgottesdienst am Ostersonntag im Hotel Regina in Cimiez. Die Gemeinde bestand aus der Königin, Prinzessin Beatrice und ihren Kindern, Prinzessin Victoria von Schleswig-Holstein, einigen ausgesuchten Bediensteten und ihm selbst. Die Königin sandte ihm später ein Taschenbuch als Andenken.

Zu gegebener Zeit wurde die Premiere des Balletts für Dienstag, den 25. Mai, angesetzt, dem Tag nach dem Geburtstag der Königin und fast einen Monat vor dem Jubiläumstag selbst, dem 20. Juni 1897. Sullivan kehrte nach London zurück, um die letzten Proben im Alhambra zu überwachen.

81 Brief von Sullivan an Bendall, „Dienstag“ (Februar/März 1897). Original in der Pierpont Morgan Library.

82 Brief von Sullivan an Bendall, 27. März 1897. Original in Pierpont Morgan Library; zitiert nach Jacobs, S. 374.

> „London kann sich nicht eines anderen Platzes rühmen, an dem ein ähnliches Aufkommen ehrgeizigen gefallenen Menschentums vegetiert, lebt, atmet und sein Unwesen treibt. Welch eine Chronik an Leid und Unglück, von Hoffnung und Enttäuschung, von betrogener Unschuld und noch lasterhafter gemachtem Laster..."

Hierbei handelt es sich nicht, wie man meinen könnte, um den Lesesaal im Britischen Museum, sondern um Leicester Square, gesehen durch die Augen von *Peeping Tom* (27. Juni 1859). In Toms Tagen war der große Platz das Herz von Londons wachsendem Franzosenviertel und in der Meinung der meisten respektablen Engländer waren diese Bemerkungen völlig gerechtfertigt. Das „Royal Panopticon of Science and Art" hatte dort 1854 eröffnet, aber seine Ausstellungen und die Reputation der Umgebung zogen nicht die Öffentlichkeit an, um sich weiterzubilden, trotz solcher Wunderdinge wie einem artesischen Brunnen, einem Feenbrunnen, der farbiges Sprühwasser vom Boden bis zum Kuppelgewölbe sandte, elektrische Maschinen, Arbeitsmodellen und eine riesige Pfeifenorgel. 1858 wurde das Gebäude von E. T. Smith, dem Pächter von Drury Lane, umgebaut, dann in Alhambra Palace umbenannt und an Howes & Cushing's Grand American Circus vermietet.[83] Nach deren Abreise verweigerte der Lord Chamberlain, der Erste Obersthofmeister, in einer von vielen Querelen, die das Alhambra mit diesem besonderen Funktionsträger haben sollte, Smith eine Lizenz, um das Gebäude als Theater nutzen zu können, aber geneigtere Richter genehmigten ihm eine Lizenz für Musikveranstaltungen. Deshalb gestaltete er den Innenraum völlig neu. Wo sich einst eine Zirkusarena befand, entstand ein großer offener Raum für Stühle und Tische. Man baute eine fünfzig Fuß breite und 70 Fuß tiefe Bühne, was die Entfernung der berühmten Orgel erforderlich machte (sie wurde schließlich an St Paul's Cathedral verkauft). Das Gebäude wurde als „Alhambra Palace Music Hall" im Dezember 1860 neu eröffnete und es rangierte unter den Londoner Music Halls bald an vorderster Stelle, indem es erstmalig Léotard vorstellte, „den mutigen jungen Mann auf dem fliegenden Trapez", der über den Köpfen seines speisenden und trinkenden Publikums hin- und herschwang, und das für ein Honorar von £180 pro Woche. In späteren Jahren präsentierte Smith dort regelmäßig Wettkämpfe, nachdem ihm die Erlaubnis, das Royal Opera House, Covent Garden zu nutzen, verweigert worden war!

Smiths Nachfolger als Manager war Frederick Strange, der ein großes privates Vermögen angesammelt hatte, indem er Erfrischungen an die Gastronomie des Crystal Palace lieferte. Er investierte alles in sein neues Projekt und beschloss, dass das Gebäude wieder einmal eine neue Publikumsschicht anlocken sollte, um nicht zu sagen, eine höhere Publikumsklasse. Seine erste Produktion war deshalb ein „Orientalisches Ballett", das auf Aubers Oper *Azael* basierte und *L'Enfant Prodigue* genannt wurde. Die Kiraefy-Brüder und ihre Ungarische Ballett-Gesellschaft führten es auf und provozierten den Ärger von mehreren „rechtmäßigen" Theatern, die geltend machten, dass es sich hierbei um die Darbietung eines Bühnenstücks handele, für das

83 Siehe R. Busby: *British Music Hall*, London 1976; R. Mander / J. Mitchenson: *British Music Hall*, London 1974; G. Le Roy: *Music Hall Stars of the Nineties*, London 1952; C. D. Stuart/A. J. Park: *The Variety Stage*, London 1895.

Strange keine Lizenz besaß. Schließlich wurde ihm im Jahre 1870, inmitten langatmiger Rechtsstreitigkeiten, sogar die Musiklizenz entzogen als eine Can-Can-Truppe fünf Wochen lang bei ihm auftrat und auch vom Prince of Wales mehrmals besucht wurde. Die Truppe zog schließlich in das Globe um und die Lizenz wurde wieder genehmigt.

Strange bemühte sich dann, nicht mehr mit dem Gesetz in Konflikt zu geraten, und präsentierte eine Serie von „Promenade concerts" – diese degenerierten aber schnell zu von der Bühne geschickt geschürten allabendlichen Krawallen zwischen französischen und deutschen Exilanten, und das zu einer Zeit, als der Französisch-preußische Krieg damals auf seinem Höhepunkt war. Strange wies das Alhambra Orchestra an, die Nationalhymnen desjenigen Landes zu spielen, das bei der Massenschlägerei gerade die Oberhand hatte. Die Music Hall wurde geschlossen.

Davon ließ sich Strange nicht einschüchtern und er erhielt eine entsprechende Lizenz, um das Gebäude 1871 diesmal als das Royal Alhambra Palace, „Theatre of Varieties", neu zu eröffnen. Er griff auf seine ursprüngliche Idee zurück und begann, „opéra bouffe" mit spektakulären Balletteinlagen zu präsentieren. Um einen Großteil dieser Werke zu komponieren und zu dirigieren, holte Strange einen der bedeutenderen unter den extrovertierten viktorianischen Musikern an das Alhambra – Georges Jacobi.

Der 1840 in Berlin geborene Jacobi hatte sich seitdem er sechs Jahre alt war mit dem Komponieren und Dirigieren befasst. Er beendete seine Studien bei Auber in Paris. Dann erhielt er 1861 den ersten Preis für Violine am Konservatorium und trat als Geiger dem Orchester an der Opéra Comique bei. Dort wurde er schnell Konzertmeister und hatte diese Position neun Jahre lang inne. In seiner Freizeit gründete er ein eigenes kleines Orchester, das Konzerte in der Bildergalerie der Société Nationale des Beaux-Arts gab. Hier sammelte er reichlich Dirigiererfahrung und 1869 wurde ihm die musikalische Leitung der Bouffes Parisiens angeboten, die sich natürlich auf die Werke von Offenbach spezialisiert hatten. Bei Ausbruch des Französisch-preußischen Krieges befand er sich in einer unsicheren Situation, weil er von Geburt Deutscher, aber Wahl-Franzose war, und deshalb floh er nach London. Hier verbreitete sich sein Ruf rasch sowohl in den französischen Zirkeln als auch den Theaterkreisen und durch Stranges Einladung befand er sich ganz in seinem Element. Er blieb 26 Jahre lang am Alhambra und *Victoria and Merrie England* war praktisch das letzte Stück, das er dort dirigierte.

Strange blieb seinen Grundsätzen treu, bis das Alhambra 1882 niederbrannte. Als er es im folgenden Jahr wieder eröffnete, gab es einen erkennbaren Unterschied. Während der zurückliegenden vierzig Jahre hatten sowohl die Balletttänzer als auch ihre Choreographen verstärkt in den Music Halls Zuflucht gesucht, während die Beliebtheit von Ballettdarbietungen in Opernhäusern zurückgegangen war. Deshalb beschlossen Strange und Jacobi, das Ansehen des Balletts grundlegend zu steigern und so engagierten sie als Maître de Ballet den Choreographen Carlo Coppi, der in dem Anwesen eine Tanzschule eröffnete. Fortan würde es jeden Abend zwei große und voneinander völlig unabhängige Ballette geben und dazwischen, als leichtgewichtige Erholung und um den finanziellen Erfolg zu sichern, ein Music Hall-Programm. Nach einigen Testaufführungen erwies sich dieses Rezept als ausgesprochen beliebt und es ermöglichte Strange, seinen Haupttänzern die hübsche Summe von £25 pro Abend zu zahlen. Ballett-

geschichte wurde 1892 mit einer Aufführung von *Aladdin* geschrieben, als die große italienische Ballerina Pierina Legnani (1863-1923) zum ersten Mal ihre berühmte Serie von 32 Fouettés aufführte, die sie dann auch in den dritten Akte von *Schwanensee* während der Wiederaufnahme 1895 in St Petersburg einfügte.

Es wäre jedoch irreführend, sich unter den „neuen verbesserten" Ballettproduktionen so etwas wie klassische Darbietungen vorzustellen, wie man sie heute erwartet. Bis zur Tournee von Dhiagilews „Ballets Russe" in den Jahren 1911/12 erlebte man in London weder *Schwanensee* (uraufgeführt 1877 in Moskau) noch *Sylvia* (Paris 1876) in ihrer vollständigen Fassung. *Coppélia* (Paris 1870) wurde 1884 als Einakter am Empire Theatre gegeben und erst 1906 vollständig gezeigt. *Dornröschen* (St. Petersburg 1890) musste bis 1921 warten, als es im Alhambra von Dhiagilews Ballettensemble geboten wurde. Da es von den klassischen Wurzeln abgeschnitten war, entwickelte sich das Ballett des Alhambra in eine eigene Richtung.

Da sie stets als Einakter aufgeführt wurden, gerieten die Ballette regelrecht zu pantomimischen Dramen, die eine große Anzahl von Einzelszenen und „besonderen" Tänzen enthielten, darunter mehrere große Tableaux (Kämpfe, Schiffsuntergänge und andere optisch beeindruckende dramatische Effekte). Die schnelle Abfolge der Handlung erlaubte keine Zeit für ausgedehnte lyrische Momente. Obwohl die Ballette choreographisch durchaus ihre Meriten besaßen, enthielten sie wenig im Stile des romantischen *pas-de-deux* oder langer Soloszenen.

Von den zwei Produktionen pro Abend war eine bewusst eine komische Abenteuergeschichte, während die andere weniger Handlung hatte, dafür aber patriotische Stimmung und Musik bot. Sie lieferte auch einen Vorwand dafür, die Mädchen des *corps de ballet* „en travesti" paradieren zu lassen und dabei in einer auf ein Minimum reduzierten militärischer Bekleidung viel Bein zu zeigen. Als Coppi und Sullivan an *Victoria and Merrie England* arbeiteten, passten sie sich dieser etablierten Art der Darbietung an. Insbesondere der Union Marsch dürfte die Erwartungen erfüllt haben. Damit war die Popularität gesichert und der Etikette einigermaßen Genüge getan, doch für den Verkauf von Operngläsern sowohl für die vorderen Parkettreihen als auch die hinteren Reihen auf den Balkonen bedeutete dies einen außergewöhnlichen Anreiz!

Ein solch viel versprechendes Programm stellte hohe Forderungen an alle Beteiligten, insbesondere Jacobi, der in seinen langen Jahren am Alhambra mehr als 100 vollständige Ballettpartituren schreiben musste. Sie sind mittlerweile leider alle im Paperkorb gelandet, aber zu ihrer Zeit erhielten sie auch international viel Anerkennung und wurden auch erfolgreich in Brüssel, Berlin, München, Rom, Paris und Amerika gespielt. Hauptsächlich waren es *Yolande, The Golden Wreath, The Swans, Melusine, Blue Beard, Ali Baba, Lochinvar* und *La Tzigane* (das zeitgleich mit *Victoria and Merrie England* lief). Er schrieb auch eine komische Oper, *The Black Crook*, in Zusammenarbeit mit Frederic Clay, Bühnenmusik für Henry Irvings Stück *Robespierre* und viele Geigenwerke einschließlich zweier Konzerte.

Es hieß, Jacobis Zimmer im Alhambra habe das Flair eines exklusiven, höchst angenehmen Clubs, doch als er 1896 eine Dirigierprofessur am Royal College of Music erhielt, sah er sich durch seine neuen Pflichten gezwungen, allmählich seine viel geliebte Theaterlaufbahn aufzugeben. Er war zweimal Präsident der „Association of Conductors" in England, und für seine Verdienste um die Musik wurde er zum „Officier de l'Academie" in Frankreich und zum Groß-

offizier des „Orden de Isabel la Católica“ in Spanien ernannt. Er verstarb 1906 in London. Das Alhambra selbst lief als Variététheater noch bis 1936 weiter, bis es abgerissen wurde. Heute steht dort das Odeon-Kino.

Trotz der etwas selbstbewussteren Versuche von Strange und Jacobi, im Ballett einen „anderen Ton anzuschlagen“, trug auch das Music Hall-Programm dazu bei, den Ruf des Alhambra zu festigen. Bei und nach der Premiere von *Victoria and Merrie England*, ging Sullivans Beitrag zum Thronjubiläum ein „Außergewöhnliches Variété-Programm“ von ungefähr einer Stunde Dauer voran. Wirft man einen Blick auf die Presseanzeigen des Theaters vom Sommer 1897, entsteht ein herausforderndes Bild der ungewöhnlichsten Gesellschaft, in der sich Sir Arthurs Musik je befand. Absolute Spitzenklasse war bei der Premiere Cissie Loftus, erst einundzwanzig und dennoch bereits die fraglos brillanteste Mimikerin und Imitatorin der Music Halls. Viele Jahre lang sollte sie auf beiden Seiten des Atlantiks auftreten, und 1901 entdeckte sie Henry Irving im Knickerbocker Theatre in New York und engagierte sie sofort als richtige Schauspielerin, um sie für jene Rollen mit auf Tournee zu nehmen, für die Ellen Terry inzwischen zu alt war. Sie verbrachte mehrere Spielzeiten bei Irving, obwohl sie viel weniger als die Hälfte des Honorars erhielt, das sie in den Music Halls bekommen hätte. Sie kehrte nach der ersten Royal Variety Performance 1912 zu ihren früheren Darbietungen zurück (wobei sie die Hauptattraktion wurde, als sie als die Travestiekünstlerin Vesta Tilley auftrat, obwohl die echte Miss Tilley auch auf dem Programm stand). Nach einer erfolgreichen Filmkarriere starb sie 1943 in Amerika. Am Alhambra trat sie 1897 als Signor Fregoli auf (ein italienischer „exzentrischer“ Clown, der erst kürzlich dort eine eigene Spielzeit beendet hatte).

Zu den anderen Attraktionen in diesem Sommer gehörten Alexandra Dagmar, am bekanntesten als führende Darstellerin in Jungenrollen bei Märchenspielen, früher auch als Konzertsängerin, die 1884 zur Bühne gekommen war als „die große amerikanische Schauspielerin Miss Grant Washington“, die die Titelrolle in einer bedenklichen Produktion von *Richard III* gespielt hatte. Ebenfalls traten Henry Lee „in seinen gefeierten Charakterdarstellungen mit dem Titel *Great Men, Past and Present*“ auf sowie „Vasco, der verrückte Musiker“, Mitglied einer in Kneller Hall ausgebildeten Militärkapelle, der mit einem kleinen Opernensemble durch Südafrika getourt war, bevor er dem Frank Fillis Circus beitrat, für den er eine einzigartige Nummer entwickelte, bei der er 25 Instrumente in 20 Minuten spielte (er behauptete sogar, er beherrsche 50). Des Weiteren erlebte man May und Flora Hengler, deren Familienensemble die seltene Ehre zuteil wurde, vor Königin Viktoria als Jongleure aufzutreten, König Luis und Ergotti, die Wortleys, mit ihren „wundervollen Luftdarbietungen“, die „erstmals in England“ gezeigt wurden, Madeleine Kilpatrick und W.H. Barber, „die unerreichten amerikanischen Kunstradfahrer“.

Nach dem 8. Juli beinhaltete die Abendunterhaltung auch „wunderbare kinematographische Ansichten des Jubiläums-Festumzugs, aufgenommen von den Herren Phil and Bernard (Wrenchs Patent). Diese grandiosen Ansichten wurden zusammengestellt aus den interessantesten und bemerkenswertesten Teilen des Umzugs und stellten eine Reihe von bis dahin unübertroffenen laufenden Bildern dar. Jeden Abend um 21:20.“ Die meisten der großen Music Halls hatten das Potenzial des Kinos von Anfang an erkannt; viele zeigten ab März 1896 regelmäßig

eine Art von „laufenden Bildern“. Beim Alhambra wurden diese jedoch stets besonders prachtvoll dargeboten, zu diesem Anlass waren es sogar „300 Bilder in leuchtenden Farben“. Gegen Ende des Jahres lösten jedoch die regelmäßifg stattfindenden großen Ringerwettkämpfe die kinematographischen Darbietungen ab, zumal man sich damit brüstete, „der Welt beste Ringer“ zu bieten – darunter auch Pierri (den schreckliche Griechen).

So attraktiv das Ballett auch sein mag, die anderen Programmpunkte garantierten normalerweise keine „Qualität“, und in Anbetracht des Umfelds, in dem sein zukünftiger Beitrag zum Diamantenen Thronjubiläum der Königin geboten werden sollte, kann man leicht die Meinungen jener erraten, die Sullivan schon immer vorgehalten hatten, seine Kunst mit der komischen Oper zu „prostituieren“. Doch diese Erwägungen mochten Sullivan selbst wahrscheinlich nicht beunruhigen, da er sich der ernsthaften Unterstützung aus allen Bereichen der Öffentlichkeit sicher sein konnte. Nach der Generalprobe um ein Uhr nachmittags wurde *Victoria and Merrie England* zum ersten Mal am Abend des 25. Mai 1897 aufgeführt. Das Werk war zwangsläufig ein Triumph. Im Tagebuch heißt es:

> Großartiges Publikum – die ganze Oberschicht Londons anwesend, einschließlich Prinzessin Louise, dem Herzog von Cambridge und die Adolphus Tecks. Große Begeisterung. Habe die Aufführung selbst dirigiert. Ein echter Erfolg.

Und in der Tat konnte das Ganze, wie der *Daily Telegraph* am nächsten Morgen spitzzüngig betonte, zu jener Zeit, mit diesem Komponisten und dem glanzvollen Publikum kaum ein Misserfolg werden. Das Ganze war auch finanziell wirklich erfolgreich, denn es gab sechs Abendvorstellungen pro Woche und zusammen mit der Premiere am 25. Mai und der letzten Vorstellung am 20. November insgesamt 155 Aufführungen. Sullivan erhielt £2.000 und dazu noch einen Teil der allabendlichen Einnahmen. Zudem wurde er mit einer Essenseinladung in Windsor belohnt, zwanzig Minuten privater Konversation mit Ihrer Majestät und der Jubiläums-Medaille. Sein Werk war gut gemacht und wurde angemessen gewürdigt, ja, es war ohne Zweifel einer der attraktiveren Beiträge zum des Jubiläumsjahr. Aber es ginge vielleicht ein wenig zu weit, mit seinem Neffen zu sagen, „er fing die Geschichte Englands ein und verzauberte sie mit seinen Noten“.

*Inhalt des Balletts*

***Szene Eins*** stellt „Das alte Britannien“ zur Zeit der Druiden dar. Ein Eichenwald. Nacht. Als der Vorhang sich zur „besinnlichen Musik, die den jungfräulichen Wald“ beschreibt, hebt, (*Daily News*, 26. Mai), sieht man Britannia schlafend unter einer heiligen Eiche. Britanniens Schutzgeist tritt ein und tanzt einen kurzen *pas seul*, den ein Beobachter als „einen netten kleinen Tanz“ beschreibt (*The Era*, 29. Mai). Danach küsst sie Britannia zu einer offensichtlichen Melodie und prophezeit ihr in einem weiteren *pas seul* eine große Zukunft. Aus der Ferne hört man einen langsamen Marsch, der vom *Pas de Châles* aus *L'Ile Enchantée* übernommen wurde, als Druiden, Priesterinnen und Neophyten eintreten. *The Era* vermerkt hier die wirkungsvolle Verwendung von Harfen und Klarinetten, später spielten auch Posaunen eine wichtige

Rolle. Um die Eiche herum werden verschiedene Riten mit Mistelzweigen und heilige Tänze vollzogen. Anschließend geht der Erz-Druide, mit der Silbersichel in der Hand, zu den Eichen unter denen Britannia noch immer schlummert. Beseelt prophezeit er zur selben offensichtlichen Melodie, „dass sie dafür bestimmt ist, die Mutter eines Volkes zu werden, das mächtig sein wird unter den Nationen der Welt". Er bindet einen Kranz und legt ihn ihr auf den Kopf. Sie erwacht schließlich und umarmt den Schutzgeist Britanniens. Alle knien vor ihnen nieder und die Szene endet mit einem „feierlichen Tableau" und einer Wiederholung des Druidenmarsches. Abermals erwähnt *The Era,* wie wirkungsvoll „die weißen Gewänder der Druiden und ihre goldenen Ornamente sich gegen den braunen Folienhintergrund abheben".

Die kurze ***zweite Szene*** beschreibt das „Mündigwerden zur Zeit von Königin Elizabeth". Im Hintergrund steht ein stattliches Tudor-Haus. Dorfbewohner und Bedienstete treffen sich auf dem Dorfanger, um den Empfang des jungen Erben zu feiern, der einmal als „der Sohn des Grafen", dann auch wieder als „der älteste Sohn des Hausherrn" beschrieben wird. Kirchenglocken läuten. Der Vater des jungen Mannes (oder ein alter Onkel) vertraut ihm sein eigenes Schwert an und beschwört ihn, es in Ehre zu tragen: „Damit kämpfte ich für Königin und Vaterland". Nach einer kurzen Polka wird das erste Thema wiederholt und alle gehen ab.

***Szene Drei***. Die Gedenkfeierlichkeiten gehen weiter. Es ist offensichtlich Erster Mai und somit gibt es einen Grund für eine Reihe verschiedener „traditioneller" Tänze. Dudelsack-Spieler treten auf und führen einen Umzug von Pantomimen und Nachtschwärmern an. Es gibt eine unwahrscheinliche „historische Quadrille" für Briten, Römer, Sachsen und Normannen. Die Maikönigin tritt auf, „sie wird auf einem schönen Thron getragen" (*The Era*), begleitet von ihren Ehrenmädchen. Moriskentänzer erscheinen und liefern Darbietungen zu einem sehr attraktiven, flotten Thema im 6/8-Takt, bei dem dem Beobachter von *The Era* wiederum die wirkungsvolle, geschickte Nutzung von „Dudelsack und Einhandtrommel" auffällt. Ihrem Tanz folgt eine Mazurka, die *The Graphic* (29. Mai) als eines der besonders englischen Stücke in der Partitur erachtete(!). Diese wird getanzt von „Rittern des Schwertes & Rosenmädchen", worauf eine geziert-gefühlvolle „Liebesszene" zwischen Robin Hood und Maid Marian folgt. Bruder Tuck hat dann eine kurze Szene mit einem Drachen, in der laut *Daily Telegraph* die zwei Protagonisten von einem Fagott und einem Euphonium dargestellt werden. Ein Steckenpferdtanz geht einem kunstvoll verschleierten Walzer für sechs Moriskentänzerinnen voran. Dieser wird umso lebhafter, je mehr Ausführende beteiligt sind. Schließlich tanzt die Maienkönigin höchstpersönlich einen laut *Daily News* „recht ausdruckslosen *pas seul*", bevor die ganze Gesellschaft zu einem Tanz um den Maibaum zusammenfindet, der an das Finale des ersten Aktes von *Ruddigore* erinnert. Die stets aufmerksame *Era* bemerkte, dass in allen Szenen mit der Maienkönigin „einige sehr schöne Wirkungen durch die Kontraste delikaten Grüns mit blassem Zinnoberrot erzielt wurden". Die Auftrittsmusik und der Solotanz, die Mazurka, die Liebesszene und jene mit Bruder Tuck wurden alle aus *L'Ile Enchantée* übernommen.

***Szene Vier*** behandelt „die Legende von Herne, dem Jäger". Eine wilde Wiese im Wald von Windsor. Nacht. Ein Sturm wütet, den der *Telegraph* mit jenem aus *The Golden Legend* verglich, der tatsächlich aber aus *L'Ile Enchantée* übernommen worden war. Hernes Jäger treten auf (*Allegretto misterioso* im 5/4-Takt) und tragen ihre Jagdbeute. Herne selbst erscheint in ei-

nem Blitz (einen Takt lang schweigt das ganze Orchester). Die Jäger legen ihre Beute vor ihm ab; aber er „wirft ihnen die Geringfügigkeit ihrer Gaben vor“ und befiehlt ihnen, die Jagd wieder aufzunehmen. „Sie weigern sich, da sie müde sind.“ Er droht ihnen ärgerlich und nach einem kurzen Streit werfen sie sich vor ihm auf die Knie; er befiehlt ihnen, ihm zu folgen und entschwindet rasch. Als das Wetter sich beruhigt, tritt eine Gruppe von Waldnymphen auf („Luftgeister im schattigen Heliotrop“, so die *Daily Telegraph*) (zu dem Thema, das zuvor die Maienkönigin begleitet hatte) und tanzt einen Lehár-artigen Salonwalzer, den *The Times* (26. Mai) als „sehr elegant“ erachtete und der *Telegraph* „verträumt“.

Die Nymphen entschwinden und ***Szene Fünf*** beginnt mit einem sich nähernden Julklotzumzug, der aus Dudelsackspielern, Trommlern, Musikanten, Bauern, Maskierten und Kindern besteht. Diese tanzen um das Holz zum ersten Galopp aus *L'Ile Enchantée.* Am Schluss kehren plötzlich Herne und seine Anhänger zurück und „greifen die Bauern an, die erfolglos mit ihnen kämpfen“. Die Nymphen treten auf und protestieren, begleitet von der Schneefee, die die heitere Gruppe beschützt und Herne überwältigt. Am Ende laufen alle Bauern vor lauter Angst weg und lassen die Nymphen mit den Jägern zurück, die eine Reprise des Nymphenwalzers beginnen, wobei das 5/4-Thema der Jäger, das sich über den Walzer legt, einen frappierenden kontrapunktischen Effekt erzielt.

***Szene Sechs*** zeigt den Saal eines alten Schlosses zur Zeit von Charles II. Es ist Weihnachten. Die Diener schwirren herum und dekorieren den Raum. Narren und Musiker treten auf und nehmen ihren Platz auf den Bänken am anderen Ende des Raumes ein. Gäste kommen an, gefolgt von dem Lord und der Lady des Herrensitzes, begleitet von anderen Adeligen. Der Lord gibt allen ein Zeichen, sich zu setzen während er als einziger steht – „a fine old English Gentleman“! Zu mittelalterlichen Liedern tragen der Hauptkoch und seine Bediensteten stolz den Eberkopf hinein, der mit Lorbeer und Rosmarin verziert ist. Pagen folgen jetzt mit Rinderfilet. „The Roast Beef of Olde England“ vermischt sich kurz mit dem Gesang, bis das Abendessen beginnt. Es wird mit einem bemerkenswerten Tempo eingenommen und schließlich trinken die Gäste auf das Wohl ihres Gastgebers. Dann befiehlt dieser, die Tische zu entfernen und die Türen zu öffnen, damit die Bauern hereinkommen und an der Weihnachtsfreude teilhaben können. Sie treten ein, nähern sich zaghaft ihrem Herrn und ihrer Herrin und überbringen die Weihnachtsgrüße. Vier der Bediensteten führen jetzt den berüchtigten „komischen Pas de Quatre“ auf – eine Fuge im Walzerrhythmus, die Sullivan selbst als „ein klein wenig gewagt“ erachtete! Dem folgt ein kurzes Solo für einen betrunkenen Narren,[84] und ein hektisches Blindekuhspiel. Der Weihnachtsmann tritt mit einem Umzug auf und verteilt Geschenke. Die Szene endet mit einem ausführlichen Kusstanz unter dem Mistelzweig mit einem Mittelteil in Es, der unbewusst Edward German zu „Long Live Elizabeth“ inspiriert haben mag.

***Szene Sieben*** bestand aus einem aufwändigen Tableau, das Victorias Krönung am 28. Juni 1838 zeigte und in präzisen Details ein Gemälde von Edmund Thomas Parris wiedergab, das der Theologe und Antiquar Thomas Boys seinem Land überlassen hatte. Während sich das Ensemble auf der Bühne versammelte, wurde Sullivans 1893 entstandener *Imperial March* ge-

84 Dieses sicherte die einzige Zugabe des Abends – laut *The Times* beinhaltete es eine Fagottkadenz, die die Auswirkungen von Spirituosen illustriert.

spielt, (geschrieben für die Eröffnung des Imperial Institute, dem jetzigen Imperial College). Das Ganze machte einen solchen Eindruck auf das Publikum, dass, wie die Zeitungen berichteten, es drei zusätzliche Vorhänge gab, bevor man mit der letzten Szene fortfahren konnte.

***Szene Acht***: „1897 – Britanniens Ruhm". Ein charakteristisches, kunstvolles Versatzstück, bei dem nacheinander die englischen Gardegrenadiere, die „Royal Irish Troops" und die „Gordon Highlanders" auftreten. Der Staatenverbund wird dann von einem kakophonen Zusammenspiel aller drei Melodien symbolisiert. Die *Daily News* kommentierte am nächsten Tag, dass das Publikum es genoss, wie offensichtlich „The British Grenadiers" als tonangebender Partner herausstach – wobei es auch das einzige Presseorgan war, welches bemerkt zu haben schien, dass, wie Sullivan es ausdrückte, „das furchtlose kleine Wales vergessen worden war". Das „Freiwilligencorps der Künstler" tritt dann unverkennbar zu einem Insiderscherz auf, gefolgt vom 22. Bombay-Infanterieregiment, der „Bechuanaland & Cape Mounted Infantry", kanadischen Kavalleristen, australischen Jägern und anderen Vertretern der Kolonialmacht, die glücklich heimwärts marschieren. Die versammelten Streitkräfte „führen dann zusammen ein Manöver durch", bei dem eine Reprise des „Union March" erklingt. Man kann sich vorstellen, dass Sullivan seinen Spaß daran hatte! Vertreter des „Senior Service" treten mit einem Hornpipe auf („alle Seeleute sollten Hornpipes tanzen"), wonach weitere Formationen zu einem *Pas Redoublé* getanzt werden. Schließlich erscheint besonders feierlich wieder Britannia und das Ballett endet unweigerlich mit der Nationalhymne, während der das „große elektrische Finale" dann „vier symbolische Gruppen auf Podesten zeigte, die Europa, Asien, Afrika und Amerika repräsentierten, und genaue Nachbildungen der Skulpturen auf dem Sockel des Albert Memorial waren". Bei der Premiere erhob sich das begeisterte Publikum und hob an, zu singen, ungeachtet der hohen und entlegenen Tonlage, in die das Stück geraten war (H-Dur oder eher Ces, der Tonart der sechs Harfen des Orchesters).

Es ist lehrreich, bei diesem „Grand National Ballet" auf die Ähnlichkeiten zwischen der zweiten und dritten Szene und William Powell Friths berühmtem Bild „Das Mündigwerden in alten Zeiten" („Coming of Age in the Olden Time")[85] zu verweisen: In der Tat enthält das Ballett insgesamt durchaus Parallelen zu den gängigen Stereotypen der viktorianischen Historien-Ikonographie. Vor der Berufung von Lord Acton nach Cambridge 1895 war „die Geschichte" eher eine Domäne der Literatur gewesen als eine eigenständige Disziplin. Das Wiederaufblühen der Romantik und das daraus resultierende Interesse am Vergangenen hatten mehrere beliebte Werke in der Art von Charles Knights zweibändigem, 1845-46 in England erschienenem *Old England* hervorgebracht, die als „ein malerisches Museum von königlichen, kirchlichen, freiherrlichen, kommunalen und populären Altertümern" beschrieben wurden. Diese Bücher bestanden aus Texten und Gravierungen, die sich sehr vage an die erhaltenen Monumente und mündlichen Überlieferungen anlehnten. Die Bücher von Knight beispielsweise enthalten zwanzig Seiten Text mit vielen Lithographien von „Druiden", und einen langen, illustrierten Bericht von den Feierlichkeiten zum Ersten Mai und zu Weihnachten während der elizabethanischen Ära (vgl. die sechste Szene). Auf vergleichbare Weise war Victoria mit Elizabeth als Inbegriff

85 Siehe auch Roy Strong: *And When Did You Last See Your Father? – The Victorian Painter and British History*, London 1978.

für romantische Ritterlichkeit gleichgesetzt worden, und somit wären die offensichtlichen Anachronismen des Balletts, besonders während des Jubiläums, durchaus äußerst passend gewesen.

Es ist auch auffallend, dass Sullivans Musik eher „nationalistisch“ als „imperialistisch“ ist, ganz im Gegensatz zu *The Banner of St George*, Elgars Beitrag zu den Jubiläumsfeierlichkeiten. Noch versuchte er, in einem bewusst archaischen bzw. einem besonderen „englischen“ Stil zu schreiben; seine Kunst war die des romantischen historischen Romans und nicht die des Säbelrasslens. Nicht zuletzt basierten seine erste Kantate *Kenilworth* (1864) und die große Oper *Ivanhoe* (1891) auf Walter Scott, und mit *The Yeomen of the Guard* (1888), *Haddon Hall* (1892) oder *King Arthur* (1894) war er beständig zur Tudor-Stuart-Zeit und „alte-britischen“ Themen zurückgekehrt, einschließlich der zahlreichen Suiten nach seiner Bühnenmusik zu Shakespeare-Stücken sowie den unter einem unglücklichen Stern stehenden Plänen zu einer Artus-Oper.

Sullivan stand nicht nur an vorderster Front des romantischen Nationalismus, er war auch zu so etwas wie einem „Hofkomponisten“ geworden, der zu den passenden Anlässen königliche Musik produzierte. Von den Liedern und Märschen zur Begrüßung von Prinzessin Alexandra im Jahre 1863 bis zum *Festival Te Deum* als Dank für die Genesung ihres Ehemannes 1872; von der Ode zur Eröffnung der „Colonial and Indian Exhibition“ 1886 (auf Worte von Tennyson) bis zur *Imperial Ode* von 1887; von der *Jubilee Hymn* bis zum *Te Deum* für den Sieg im Burenkrieg (sein letztes vollendetes Werk) war es Sullivans Aufgabe gewesen, Viktoria und ihre Familie in der Musik unsterblich zu machen. Dieses Nebeneinander des Nationalen und des Royalistischen in seinem Werk führte dementsprechend dazu, dass er die natürliche Wahl war für die Komposition eines Balletts, das nicht nur eine ähnliche Verbindung beinhalten, sondern auch Szenen lebendig werden lassen sollte, die vielleicht nicht auf historischen Tatsachen fußen mochten, aber in populären Druckgraphiken und den loyalen Vorstellungen existierten.

### *Presseberichte*

Die Ungereimtheiten des Balletts scheinen für uns ziemlich offensichtlich zu sein, aber darüber schwiegen die Zeitungen am nächsten Morgen im Allgemeinen. Von den bereits erwähnten Details abgesehen, gibt es auch überraschend wenig, das sie über die Szenerie, die Kostüme oder die Darbietung zu sagen hatten. Das ist verständlich, wenn man bedenkt, dass die einzelnen Szenen erklärt werden mussten, was alle Blätter hinlänglich taten, und Sullivans Partitur des Kommentars bedurfte. Es trifft auch zu, dass der letzte Vorhang so spät gefallen war (die *Daily News* vermeldete pflichtschuldig, die Aufführung habe von 21:55 bis 23:35 Uhr gedauert), dass detailliertere Berichte nicht rechtzeitig zum Abgabetermin der Herausgeber eintreffen konnten. Die Verzögerungen ergaben sich hauptsächlich aus den langen Wartezeiten zwischen den Szenen, während der das Bühnenbild umgebaut wurde. Obwohl sich die Theaterleitung dafür im Programmheft entschuldigte, brachte der *Daily Telegraph* den ernsthaften Wunsch zum Ausdruck, diesen Ablauf zu so schnell wie möglich zu beschleunigen, während die *Daily News* herummäkelte, dass man das gleiche Ziel besser erreichen könnte, indem man die Szenen mit den Druiden und dem Jäger Herne ganz wegließe!

Nur *The Times* und *The Era* machten sich die Mühe, die nicht musikalische Seite dieser Produktion zu erwähnen. Der Rezensent der *Times* vertrat die Meinung, dass T. E. Ryans Bühnenbild von „exzellentem Geschmack“ zeuge, Alias und Howell Russells Kostüme „traumhaft“ seien und das Spektakel insgesamt „sehr gut zusammengestellt“ sei. *The Era* war noch ein wenig genauer; man fand die Szenerie „außergewöhnlich kunstvoll“, die Kostüme „erlesen kunstvoll“ und die Theaterleitung verdiente sich ein Lob „für den üppigen Aufwand und das gewagte Unternehmen, das man geboten hatte“. Der *corps de ballet* war „auf Perfektion gedrillt“ und das Orchester „klang so gut wie eh und je“ (ein eher zweischneidiges Kompliment), während der Choreograph, Carlo Coppi, „sein gewohntes Talent und seinen Einfallsreichtum gezeigt“ habe.

Hinsichtlich der Haupttänzer hatten die Kritiker wiederum erstaunlich wenig zu melden. Vielleicht fühlten sie sich nicht qualifiziert genug, sich über die feineren Aspekte eines Spektakels im Alhambra auszulassen, was bestimmt nicht das war, was einige gewohnt waren. Sie gaben nur allgemeine Äußerungen von sich. Über Signorina Legnani, der *première danseuse*, äußerte die *Times,* dass sie „die Partien von Britanniens Schutzgeist, der Maienkönigin und der Schneefee mit großem Können und Grazie“ getanzt habe, während *The Era* sie als eine „anmutige Person“ beschrieb, die „als Schutzgeist Britanniens ihre gewohnte Leichtigkeit in Spitzentanz“ zeigte und „wiederholt zu Zugaben aufgefordert“ wurde. Der Beobachter von *The Stage* (27. Mai), der sie nach einer langen Abwesenheit wieder im Alhambra begrüßte, bezeichnete sie als „das Leben und die Seele des Balletts“, wobei „ihren zahlreichen Solos herzlich applaudiert“ wurde. Berücksichtigt man die Anzahl und die Relevanz ihrer *pas seuls,* so wird man an das „singende Zimmermädchen“ in Gilberts *Trying a Dramatist* erinnert, das mindestens drei nicht zur Sache gehörende Nummern in jedem Stück einführte, „um ihrem Part Lebhaftigkeit zu verleihen“!

Alle Blätter erwähnten, dass Julie Seales wegen ihres Tanzes als beschwipster Narr um Zugaben gebeten wurde; nur *The Times* sprach von ihrem Robin Hood, fand sie aber in beiden Parts „exzellent“. Laut *The Stage* war Miss Casaboni „eine verspielte und entzückende Maid Marian, (die) mit der von ihr gewohnten Gewandtheit“ tanzte. Nur unser Freund von *The Era* machte sich die Mühe, Ethel Hawthornes „überwältigende“ Britannia zu kommentieren, aber da er ganz offensichtlich ein Mann mit dem Blick fürs Detail war, entging ihm auch keineswegs, dass sie die „schöne Figur einer Frau“ hatte!

Die Herren kamen kaum besser weg; Lytton Grey als Bruder Tuck war der *Morning Post* zufolge „sehr komisch“ (26. Mai), aber nur „ausreichend humorvoll“ für *The Times*. *The Stage* meinte, dass er „das Beste aus seinen Möglichkeiten gemacht hat“. Wenn man zwischen den Zeilen liest, könnte man sagen, er hat arg übertrieben. Wiederum vertrat die *Morning Post* die Meinung, Monsieur Vanara habe „gut gespielt“ als Herne, während *The Times* ihn „energiegeladen“ fand. *The Era* schrieb, dass beide „wenig zu tun hatten, aber das sehr gut machten“. Zu Signor Guainazzi als Little John, der anscheinend *nichts* zu tun gehabt hatte, sagte niemand etwas, obwohl *The Era* sogar Nancy Houghton, ein Mitglied des *corps de ballet*, bloß für ihr „nettes kleines Solo“ in der vierten Szene herausstellte.

Über Sullivans Partitur hatten die meisten Blätter viel zu sagen, und jeder Berichterstatter hob hervor, was ihm am besten gefallen hatte oder was von den einzelnen Nummern am längsten Bestand haben mochte. Nach allgemeinem Konsens waren dies der Druidenmarsch, der Moriskentanz, die Mazurka und der „kunstvoll verschleierte“ Walzer, die Sturmmusik, der Julklotzumzug und der Nymphenwalzer, und natürlich der „Union March“. Die komische Fuge sorgte für die erwartete Aufregung; *The Graphic* meinte, das Ganze sei „extrem gescheit und äußerst amüsant“, die *Morning Post* fand es „intelligent und humorvoll eingefädelt“ und der *Telegraph* „wirklich gut entwickelt“. Der Rezensent der *Daily News* hatte „kaum erwartet, eine Fuge in einem Alhambra-Ballet“ zu finden, während *The Times* höhnte, „es hat ausreichend Niveau, um das Publikum zu beeindrucken, ohne von einem solchen überwältigenden Grad an musikalischen Werten beeinträchtigt zu sein, die es bedauerlich erscheinen lassen würden, wenn die aktuelle Produktion abgelaufen ist“. Keiner der Kritiker scheint bemerkt zu haben, dass das Thema tatsächlich ein frech ausgearbeiteter Seitenhieb auf die Nationalhymne ist.

In Bezug auf den „Union March“ existierten zwei Richtungen hinsichtlich der Melodie, die die irischen Truppen begleitet. Die *Daily News* und der *Graphic* lasen es als „Garryowen“, während *The Times* und der *Morning Advertiser* (26. Mai) korrekt für „St Patrick’s Day“ votierten. *The Standard*, der es schlicht nicht wusste, kommentierte sicherheitshalber (26. Mai), dass „die Royal Irish bei der Melodie einsteigen, die ihnen zugeordnet werden kann“. Die *Times* bemerkte auch in dem für sie charakteristischen Stil, dass

> die Behandlung dieser und anderer populärer Themen [...] kaum so geistreich ist wie ähnliche Kunstgriffe in der *Britannia*-Ouvertüre von Mackenzie oder dem originalen Finale des ersten Aktes von dessen *His Majesty*. Es ist aber indes nur fair, sich daran zu erinnern, dass Sir Arthur Sullivan hier ein weitaus weniger kultiviertes Publikum anspricht, als das, wofür die erwähnten Werke geplant gewesen waren.

Andere Blätter waren weniger hochnäsig, hatten aber dieselbe allgemeine Meinung über das Gesamtwerk:

> Wie bei den Beiträgen, die er bereits im Bereich der komischen Oper geleistet hat, zeigte Sir Arthur in *Victoria*, dass es möglich ist, erfolgreich zu sein, einem gemischten Publikum gesteigerte Aufmerksamkeit und Anerkennung zu entlocken, ohne dabei das musikalische Können oder den guten Geschmack zu verraten. (*Daily News*)
>
> Er bewahrt sich seinen Humor sowie sein Talent für die Melodie, und während seine Musik für das Alhambra natürlich nicht übermäßig ambitioniert ist, zeigt sie dennoch in Einzelheiten der Orchestrierung und besonders in der delikaten und launigen Behandlung der Holzbläser, die Hand des erfahrenen Musikers. (*Graphic*)
>
> Sullivan kennt die Bühne wie nur wenige Musiker und folglich ist er in der Lage gewesen, den Leitern des Alhambra eine Musik zu liefern, die den Mann auf der Straße und den Gelehrten sofort in Bann zieht. Keiner kann sich einen Sullivan denken,

der Musik komponiert, die keine Elemente von Popularität und einen originellen eigenen Humor enthält. (*Illustrated Sporting and Dramatic News,* 29. Mai)

Der Humor und die Feinheiten der Partitur waren andere Themen, die von der Presse aufgegriffen wurden:

> Immer wieder [...] erfasst das Ohr eine Wendung von einzigartiger Anmut und Treffsicherheit, einen Satz voll unbeschwerter, seltsamer Eigenart. (*Era*)
>
> Die Musik ist insgesamt reizvoll – melodisch, munter, reich an humorigen Feinheiten und von der geschickten Hand eines Meisters instrumentiert. Zweifellos werden viele der begnadeten und fantasievollen Nummern ihren Weg in den Konzertsaal finden. (*Morning Post*)
>
> [...] ein bravouröser Erfolg – bereichert durch eine herrliche Partitur voller Melodien, angenehmen Einfallsreichtum, heiter und passend [...] mit ausgeprägtem musikalischen Humor, originell ausgeführt – ein wahres Meisterwerk, seines Komponisten voll und ganz würdig. (*Standard*)
>
> Man hört Sir Arthur bei bester Laune, er verbindet einen wunderbaren Melodienreichtum mit einer hochmusikalischen Instrumentierung. Die Stimmungsvielfalt im Orchester (ist) unbegrenzt. (*Morning Advertiser*)

*The Times* sah es, wie immer, anders:

> Er achtete darauf, dem Alhambra-Publikum keine so raffinierte Orchestrierung zu bieten, die dort wirkungslos oder unverständlich gewesen wäre. Er schrieb sein Werk mit einem deutlichen Touch von Monsieur Jacobi höchstpersönlich (!), und selbst wenn er noch nicht das Geheimnis gelüftet hat, einer lauten Partitur auf kultivierte Weise Wirkung zu entlocken – wie man es bei solchen Meistern der Ballettmusik wie Tschaikowsky im *Nussknacker* oder Delibes in *Sylvia* und *Coppélia* erlebt –, gibt es jeden Grund darauf zu hoffen, dass sein nächstes Ballett keinem dieser vorzüglichen Vorbilder unterlegen sein wird. Es gibt eine grundlegende Qualität jeder guten Ballettmusik, um derentwillen jeglicher Mangel an Finessen leicht vergeben und ohne die ein wirklicher Erfolg nicht erreicht werden kann, und diese Qualität ist Schwung bzw. *entrain*, und, um die Wahrheit zu sagen, dies ist etwas, das man heutzutage nur zu selten findet.

Damals war der Kritiker der *Times* nun einmal Fuller Maitland, der stets versucht hatte, Sullivans Ruf gegenüber dem seiner Idole Stanford und Parry zu schmälern.

Im Allgemeinen jedoch hatten die Zeitungen wenig zu bemängeln. Die *Daily News* nannte es „das beste Ballet, das je am Alhambra produziert worden ist“, ja, es gipfelte in einem „strahlen-

den Triumph“. *The Stage* berichtete, dass „das Publikum manchmal in überschwängliche Begeisterung ausbrach“. Sogar *The Times* musste zugeben, dass es „begeisterten Applaus“ gab. Der Mitarbeiter von *The Era* fasste alles in einem einzigen Absatz zusammen:

> Es ist eine der grandiosesten künstlerischen Leistungen, die in diesem beliebten Unterhaltungstheater je vollbracht wurde. Es ist nicht nur ein schönes, sondern auch ein farbenprächtiges Spektakel; es ist eine Lektion in Geschichte und historischen Kostümen, begleitet von einer der besten Partituren, die je für das Ballett geschrieben worden ist. [...] *Victoria and Merrie England* ist ein Triumph, und wahrscheinlich wird es sich während des bevorstehenden Jubiläums ungemeiner Beliebtheit erfreuen.

Aber die vielleicht angemessenste Rezension kam von völlig unerwarteter Seite, nämlich von *The Sun* („Alle Neuigkeiten, die gedruckt werden können!“). Ihr Kritiker, James Glover, hatte einen lange anhaltenden Streit mit der Theaterleitung des Alhambra darüber, ob es angebracht sei, für Ballettmusik ausländische Komponisten ins Land zu holen. Jetzt konnte er sich damit brüsten, dass er seinen Fall gewonnen hätte: „Es ist *The Sun* zu verdanken und einzig und allein *The Sun*, dass dieses Haus jetzt erstmals mit dem Ballett eines einheimischen Komponisten ausverkauft ist!“ Nachdem er behauptet, dass *Victoria and Merrie England* „ein pantomimographisches Bühnenstück“ sei, welches „das wahre englische Leben darstellt“, kommt er zu dem Schluss:

> [...] Sir Arthur Sullivans Musik ist die Musik für das Volk. Es gibt keinen Versuch, der Öffentlichkeit die Langeweile akademischer Praxis aufzunötigen. Die Melodien sind durchweg genauso frisch wie der Wein vom Vorjahr und so anregend wie Champagner. Es gibt keine Melodie, die beim Zuhören ermüdet, und hinsichtlich der Instrumentierung konnte sich unser einziger Humorist austoben, da er nicht von einem Libretto beeinträchtigt war, und der Gewinn ist enorm. [...] Durchgängig haben wir eine Orchestrierung von unendlicher Feinheit, Melodien von unglaublicher Einfachheit, aber niemals eine Spur von Vulgarität, und dabei kommt er völlig ohne die Becken- und Blechlastigkeit aus, die man sich aus manchen Balletten nicht wegdenken kann. [...]
>
> Die letzte Szene war indes etwas enttäuschend, und der Enthusiasmus erreichte niemals Fiebertemperatur, allerdings muss dies am ehesten dem Mangel an Ereignissen im Ablauf der Szenen zugeschrieben werden. Der Grundgedanke war anscheinend eine Szenenabfolge, die schöne Effekte bieten konnte, und dementsprechend muss das neue Ballett zweifellos als Erfolg gewertet werden. Darf ich jedoch gleichzeitig wagen, mein Bedauern darüber zum Ausdruck zu bringen, dass keine schlüssigere Geschichte verwendet worden ist, und dass der ganzen Sache nicht mehr Eigenständigkeit verliehen wurde? Man darf ruhig sagen, dass allmählich der Tag gekommen ist, an dem wir in unserem £10.000-Ballet ein wenig Drama erleben möchten; an dem wir zuversichtlich erwarten können, dass die Libretti dieser Unterhaltungsstücke von richtigen Dramatikern ausgearbeitet und erst dann dem Ballettmeister

> übergeben werden, so dass ein anhaltendes Interesse aufrecht erhalten wird. [...] Es ist sicher bedauerlich, einen Komponisten wie Sir Arthur Sullivan an eine Serie von *Tableaux vivants* zu verschwenden, die – wie patriotisch sie auch sein mögen – letztlich kein wirklich beeindruckendes Ergebnis erzielen. (*26. Mai*)

*The Encore*, ein Variété-Magazin, das pro Woche nur eines der wichtigen Theater besuchte, schob seinen Besuch im Alhambra bis zum 26. Juli hinaus, als *Victoria and Merrie England* schon seit zwei Monaten lief. Im Rahmen einer langen und detaillierten Rezension des Variéteprogramms („Emmys dressierte Terrier erwiesen sich als interessante Darbietung"), vermerkte man kurz, dass das Ballett seinen früheren hohen Standard beibehalten habe:

> Die Direktoren des Alhambra sind ziemlich sicher, dass sie eines der besten Ballette besitzen, die je in ihrem Haus produziert wurden, nicht nur ist die Inszenierung ausgesprochen schön, auch die Kleider sind so reichhaltig, wie man es an diesem Haus nie gesehen hat. [...] Das Haus, das auch Besuch aus dem Königshaus erhalten hat, ist jetzt eine elegante Unterhaltungsspielstätte. (*29. Juli*)

Der *Morning Advertiser* hatte nach dem Premierenabend dasselbe prophezeit:

> *Victoria and Merrie England* markiert eine Ära in der Entwicklung des „Variététheaters" und dadurch hat das Alhambra eine gesellschaftliche Akzeptanz erreicht, denn zweifellos wird das Alhambra in den kommenden Monaten ein beliebter Treffpunkt werden.

Die Zustimmung, die *The Times* und andere nicht geben wollten, war unwiderruflich. Der Prinz von Wales, Prinzessin Alexandra und andere Mitglieder der königlichen Familie besuchten das Alhambra nicht weniger als neunzehn Mal während der sechsmonatigen Laufzeit von Sullivans Ballett.[86] Fortan war die Seriosität der Variétés und Music Halls gesichert und sie wurde 1912 untermauert durch die erste auf königlichen Befehl hin anberaumte Aufführung im Palace Theatre, der jährlich weitere folgten.

Da *Victoria and Merrie England* das Ergebnis des Diamantenen Thronjubiläums war, kann das Werk kaum einen dauerhaften Platz im Ballettrepertoire beanspruchen, obwohl es in einer Neuinszenierung als eine unterhaltsame und exzentrische Kuriosität durchgehen würde. Wiederaufführungen waren tatsächlich vom „Festival Ballet" als Teil der Jubiläumsfeierlichkeiten von Queen Elizabeth II. im Jahre 1977 vorgesehen sowie 1997 durch das „Northern Ballet" als Teil des Festivals in Buxton anlässlich des hundertjährigen Gedenkens der Uraufführung. Da es indirekt für die staatliche Akzeptanz von Variététheatern verantwortlich zeichnet, sollte es nicht in Vergessenheit geraten.

Geplante Aufführungen waren jedoch bis vor kurzem von einem grundlegenden und unüberwindbaren Problem beeinträchtigt. Die autographe Partitur und ein Großteil des Orchestermaterials waren einfach verschwunden. Wilfred Bendall hatte das ganze Ballet zur Veröffentlichung für das Klavier arrangiert und Sullivan selbst hatte die ersten fünf Szenen, wenn auch stark ge-

86 H. G. Hibbert: *Fifty Years of a Londoners Life*, London 1916, S. 135.

kürzt, in drei *Suiten* für den Konzertgebrauch eingerichtet, welche Bendall wiederum als drei Suiten für zwei Klaviere bearbeitete. Allerdings existiert nur noch die erste Suite in orchestraler Form. Teile der dritten Suite wurden bereits 1907 in einer der Fassungen für Militärkapellen von der Black Diamonds Band für die Zonophone Company aufgenommen, wovon einige Hinweise auf die ursprüngliche Orchestrierung gesammelt werden konnten. Für die Szene, die die Krönung der Königin schildert, hatte Sullivan seinen *Imperial March* von 1893 wiederverwendet, aber der war ursprünglich für große Open-Air-Konzerte geschrieben worden (was einen Unterschied macht zu den beschränkteren Möglichkeiten im Orcherstergraben). Die Transkription der Nationalhymne in der Schlussszene ist harmonisch, dem Arrangement von Sir Michael Costa sehr nahe, dessen Partitur überdauert hat und während des 19. Jahrhunderts überall genutzt wurde.

Man hätte meinen können, dass es abgesehen von diesen Ausnahmen unmöglich ist, das gesamte Ballett zu rekonstruieren. Aber die Auswertung der zeitgenössischen Presseberichte[87] hatte viele Instrumentierungsdetails von bestimmten Stücken geliefert. Die weitere Arbeit der Sir Arthur Sullivan Society bei der Vorbereitung der Orchesterstimmen für die Neuedition von *L'Ile Enchantée* 1990 ermöglichte es, die benötigten Stücke leicht von einem Ballett in das andere zu übertragen. Die wiederentdeckte Korrespondenz zwischen Sullivan und Bendall vom Frühjahr 1897 verriet weitere Details hinsichtlich der Partitur und der kontrapunktischen Ausarbeitung.

Ausgestattet mit all diesen Informationen machte sich Roderick Spencer daran, die äußerst umfangreiche Aufgabe des Editierens und Rekonstruierens zu bewältigen, um die Ersteinspielung von *Victoria and Merrie England*[88]zu realisieren. In dieser Aufnahme sind die 1., 2. und 4. Szene hauptsächlich in Sullivans eigener Instrumentierung; die Szenen 3, 5 und 7 greifen auf Sullivans eigene Arbeit und Hinweise aus anderen Quellen zurück; ein Großteil der Orchestrierung der 8. Szene wird im Klavierauszug angedeutet oder kann auf andere Weise zusammengestellt werden. Nur die Instrumentierung der 6. Szene blieb vollständig dem Herausgeber überlassen. Es ist eine große Anerkennung für Roderick Spencers Leistung, dass es in einer der ersten Rezensionen der Einspielung hieß, dass man unmöglich sagen könne, wo Sullivan aufhört und wo Spencer beginnt.

87 Siehe Selwyn Tillett: *Victoria and Merrie England*, Saffron Walden 1981.

88 Veröffentlicht 1995 bei Marco Polo 8.223677 mit der RTE Sinfonietta unter der Leitung von Andrew Penny.

**John Balls**

# Sullivan und das Norwich Triennial Festival

[Dieser Beitrag wurde erstmals im Magazin der Sir Arthur Sullivan Society veröffentlicht und erscheint hier mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.]

In den Annalen des alle drei Jahre ausgerichteten „Norfolk and Norwich Triennial Musical Festival“ findet sich eine Darstellung der ersten 72 Jahre der Festspiele. Die Verfasser Robin H. Legge und W. E. Hansell notierten in ihrem Vorwort: „Wenn einst die Geschichte der englischen Musik geschrieben wird, mag man feststellen, dass die Festivals in der Provinz bei weitem die meisten der besten Kompositionen der letzten hundertundfünfzig Jahre beigetragen haben.“ Das lenkt die Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass diese Festivals nicht nur große und spektakuläre musikalische Ereignisse waren, die das Vorhandensein von großen Chören und Orchestern nutzten, sondern auch beliebte gesellschaftliche Anlässe. Sie boten zudem Gelegenheiten für britische Komponisten, neue Werke zu schreiben, die von den Festivals in Auftrag gegeben und begierig aufgenommen worden waren. Das war für einen Komponisten wie Sullivan von unschätzbarem Wert, da es ihm die Chance gab, ernsthafte Werke zu produzieren und sie häufig auch noch zu dirigieren.

Die drei wichtigsten Festspiele (abgesehen vom Three Choir Festivals in Gloucester, Worcester und Hereford) waren jene in Birmingham, gegründet 1768, in Leeds (gegründet 1858) und das Norwich Festival, das 1824 begonnen hatte. Von Anfang an wurden die Konzerte in der St. Andrew’s Hall aufgeführt, ursprünglich ein Konvent der „Frati del Sacco“ und ein schöner Bau aus dem 15. Jahrhundert (siehe Abbildungen). Über zehntausend Karten wurden 1827 für die Festspiele verkauft und dieser Erfolg inspirierte das Komitee, das Festival als ein „Triennial Musical Festival“, also ein alle drei Jahre stattfindendes Musikfestival, zu etablieren.

1863, dem ersten Jahr, in dem Sullivan mit dem Festival verbunden war, wurde der Saal für £2000 umgebaut. Die Orgel und die Bühne wurden in das Ostende verschoben und der Raum durch das Öffnen eines Gewölbes vergrößert, wodurch der Turm der Holländischen Kirche integriert wurde.

Die Einbindung Sullivans in das Norwich Festival fand auf derselben Basis statt wie die Arbeit für die Musikfestpiele in Leeds, obwohl er bei diesem 1880 auch Chefdirigent des gesamten Festivals wurde. Die Organisation dieser Festivals beinhaltete die Vorbereitungen, die ein lokaler Chor übernahm, mit dem Sullivan dann direkt vor den eigentlichen Konzerten probte. Das Orchester nahm zusätzlich auch einige professionelle Instrumentalisten aus London auf. Konzerte wurden morgens und abends gegeben. Sullivan, der gerne in großen Landsitzen übernachtete, wohnte bei Lord und Lady Stafford in der wunderschönen Costessey Hall unweit von Norwich. Das Norwich Festival bot daher für Sullivan ein dreifaches Plaisier: die Gelegenheit zu komponieren und zu dirigieren sowie das Vergnügen einer Landhaus-Party-Atmosphäre.

Das erste beim Norwich Festival vorgestellte Werk von Sullivan wurde jedoch nicht vom Komponisten selbst geleitet. Am Mittwoch, dem 16. September 1863 wurden Auszüge aus *The Tempest* in ein „Miscellaneous"-Konzert eingefügt, das von Sir Julius Benedict dirigiert wurde, der beim Festival seit 1845 am Pult stand. Ein Publikum von 958 Zuhörern, die jeweils 10 Shilling 6 Pence und 138, die 21 Shilling bezahlt hatten, hörten das Duett „Honour, Riches, Marriage Blessing", gesungen von Madame Lemmens-Sherrington und Miss Wilkinson, den instrumentalen „Tanz der Nymphen und Schnitter" sowie das Lied „Where The Bee Sucks", ebenfalls gesungen von Madame Lemmens-Sherrington. Die Kommentatoren der lokalen Presse merkten an: „Die *Tempest*-Musik des jungen Komponisten Sullivan sei als ‚kühner Versuch' bezeichnet worden, der einen Vergleich mit der exquisiten Musik von Dr. Arne nahe legt, doch Mr. Sullivan hat keinen Grund, mit dem Ergebnis unzufrieden zu sein." Die Musik von Arthur Sullivan, „einem jungen und aufsteigenden Komponisten" vorzustellen, „gereichte den Veranstaltern der Programme zu ihrer Ehre".

Drei Jahre später wurde Sullivan beauftragt, eine Ouvertüre für das 15. Norfolk and Norwich Triennial Festival zu schreiben. In seiner Sullivan-Biografie merkt Arthur Jacobs an, dass dies „einen wichtigen Entwicklungspunkt hinsichtlich seiner Fähigkeiten markiert, ein Werk als Komponist zu beherrschen". Jacobs vertritt auch die Meinung, dass Benedict, der immer noch der musikalische Leiter des Festivals und zudem Jenny Linds früherer Klavierbegleiter war, „direkten Einfluss darauf genommen hatte, dass das Festival den von Jenny Lind bevorzugten jungen Komponisten mit einer Ouvertüre beauftragte". Während Sullivan an der neuen Ouvertüre arbeitete, überbrachte sein Bruder Fred im September 1866 die Nachricht vom Tod des

Vaters. Sullivan schrieb in einem Brief an Lehmann über seinen „geschätzten Vater, den ich so hingebungsvoll geliebt habe und der meine Liebe hundertfach erwidert hatte, wenn das möglich gewesen wäre“, und er trug schließlich zum Gedenken an seinen Vater bei, indem er seine „New Concert Ouverture“ noch einmal überarbeitete und ihr den Untertitel „In Memoriam“ gab. Der Komponist selbst bezeichnete dies als Haupttitel des Werks, das den Beginn der zweiten Hälfte eines „Grand Miscellaneous Concert“ am Dienstagabend des 30. Oktober um genau acht Uhr einleitete. Dem Programm zufolge war die Ouvertüre „speziell für diesen Anlass komponiert“ worden und sie wurde vom Komponisten selbst geleitet. Sullivans erster Besuch als Dirigent beim Musikfestival in Norwich scheint ein großer Erfolg gewesen zu sein. Im Publikum befand sich der Herzog von Edinburgh, und gemäß der Etikette wurde es nicht als höflich erachtet, zu applaudieren, bevor Ihre Königliche Hoheit das Signal dazu gegeben hatte. Der Rezensent des *Norwich Mercury* schrieb: „Mr. Sullivans neue Ouvertüre ist gut aufgenommen worden und zeugt sowohl von Sorgfalt als auch von Genie, aber es gab vieles, das das Publikum an Mendelssohn erinnerte.“ Der Bericht im *Norwich Argus* vom 3. November 1866 endete mit den Worten: „Mr. Arthur Sullivans Ouvertüre ist ein Werk von großem Talent. Die Einleitung ist besonders feierlich und pathetisch und obwohl er, wie alle modernen Komponisten, seine Partitur mit Blechbläsern und Lärm überfrachtet, wird sein Werk bestimmt nicht seine Reputation als Komponist mit originellen Ideen beeinträchtigen.“

Als Sullivan das nächste Mal beim Festival dirigierte, wohnte er zum ersten Mal in Costessey Hall, dem Heim von Lord und Lady Stafford. Lord Stafford war „Präsident“ der Festspiele und Sullivan befand sich in Norwich, um am 16. September 1872 eine Aufführung seines *Festival Te Deum* zu dirigieren. Ursprünglich war dieses Werk im Frühjahr geschrieben worden, um die Genesung des Prinzen von Wales von Typhus zu feiern, und es wurde am 1. Mai 1872 erstmals bei einer großen Festveranstaltung im Crystal Palace einem Publikum von 26.000 Menschen mit mehr als 200 Interpreten vorgestellt. Die Solistin war Mademoiselle Tietjens, und sie sang auch im September in Norwich. Hier waren bei der Aufführung 83 Sopranistinnen, 47 tiefe Altstimmen, 23 Altistinnen, 76 Tenöre, 83 Bässe, ein Orchester mit 76 Mitgliedern sowie eine Orgel beteiligt. Sullivan leitete eine vollständige Probe am Montagmorgen und das Werk wurde von den Kritikern gut aufgenommen. Im *Norwich Mercury* hieß es: „Mr. Sullivan, der sich mit dem Taktstock nicht weniger talentiert beweist als mit der Feder, wurde herzlich aufgenommen, als er vortrat, um das Programm zu dirigieren. Das Geschick, mit der die notwendige Verschmelzung neuer und alter Dinge vorgenommen worden war [...] ließ ein nobles Werk entstehen, das einen Gewinn für die englische Musik darstellt [...] und dem man durchweg mit nimmermüder Aufmerksamkeit zuhörte. Am Schluss konnte sich Mr. Sullivan inmitten eines herzlichen Applauses von der Bühne zurückziehen.“ Der *Norwich Argus* beschrieb es als „eines der besten Musikstücke der Woche. Das *Te Deum* ist vor allem wirklich originell – es gibt keine musikalische Wendung, von der selbst der älteste Pharisäer sagen könnten, er hat sie schon einmal gehört. Mr. Sullivan nutzt alle Mittel seiner Kunst auf eine durch und durch eindrucksvolle und originelle Art“. Angesichts eines solchen Lobs erscheint es besonders bedauernswert, dass 1896, als endlich die Annalen des Festivals geschrieben wurden, die Verfasser feststellen konnten, dass „Sullivans *Te Deum* keinen größeren Erfolg feiern konnte, als je-

nen, den man üblicherweise einem Gelegenheitswerk zugesteht, das längst in Vergessenheit geraten ist“.

Neun Jahre nach der Uraufführung entschied das Komitee der Festspiele, dass „eine Veränderung bei der musikalischen Leitung wünschenswert wäre“, nachdem Sir Julius Benedict mittlerweile fast achtzig Jahre alt war. Nach vielen öffentlichen und privaten Überlegungen beschloss das Komitee, dass „die einzigen Namen, die in Betracht gezogen werden können, jene von Randegger und Sullivan sind“. Als Sullivans Anhänger könnte man meinen, es sei bedauerlich, dass von den beiden Herren dann Alberto Randegger gewählt wurde, aber der Grund für diese Entscheidung scheint eher ein finanzieller als ein künstlerischer gewesen zu sein. Offensichtlich lagen die von Sullivan geforderten Konditionen weit über den Mitteln, die dem Komitee zur Verfügung standen. Sie beliefen sich tatsächlich auf das Doppelte, was man Benedict in 35 Jahren Dienst bezahlt hatte. Randegger, seit 1863 Gesangsprofessor an der Royal Academy, übernahm rechtzeitig für das 1881 in Norwich stattfindende Festival. Das Programm kündigte an, dass am Mittwochvormittag des 12. Oktober die Aufführung um Punkt 11:45 Uhr stattfinden würde: Eine „Miscellaneous Selection“ sollte von mit einem Orchester und Chor mit 350 Akteuren dargeboten werden. Die Programmzusammenstellung beinhaltete Schuberts „Unvollendete“, eine Bach-Motette, Verdis „Ave Maria“, und das „Sacred musical drama“ *The Martyr of Antioch* von Arthur Sullivan, dirigiert vom Komponisten. Dieses Werk war eine Auftragsarbeit der Musikfestspiele in Leeds und deswegen von besonderer Bedeutung, weil Gilbert geholfen hatte, die gleichnamige Dichtung von Henry Hart Milman, dem Dekan von St. Paul’s Cathedral, in eine Kantate mit Musik von Sullivan zu verwandeln. Im Vorwort zu *The Martyr of Antioch* schreibt Sullivan: „Auf seinen [des Komponisten] Freund, Mr. W. S. Gilbert, gehen jene Veränderungen zurück, die in ein oder zwei Fällen nötig waren, um Blankverse in Reime zu verwandeln; und dafür sowie für viele wertvolle Anregungen gebührt Mr. Gilbert ein herzlicher Dank.“ Der Kritiker des *Norwich Mercury* schrieb: „Die Aufführung von Mr. Arthur Sullivans kirchlichem Drama *The Martyr of Antioch* war ein Triumph für alle Beteiligten. Das Stück ist erst zwölf Monate alt, aber es ist schon viele Male aufgeführt worden und scheint lange Jahre als beliebtes Werk vor sich zu haben […] Der Chor sang äußerst inspiriert, besonders die famose Hymne an Apollo, die die Kantate eröffnete. Am Ende der Aufführung wurde der Komponist, der auch dirigiert hatte, immer wieder herausgerufen und sowohl Publikum als auch Orchester applaudierten ihm herzlich.“ Eine im *Mercury* geäußerte Beschwerde wird bei jenen Anklang finden, die die Savoy-Opern gesehen haben, nämlich dass „je eher das Privileg, von den Künstlern Zugaben zu verlangen, abgeschafft wird, desto besser wird es für die Würde des Festivals sein.“ Die Aufführung wurde auch in den Londoner Zeitungen rezensiert. Die *Times* kommentierte: „Die Aufführung von *The Martyr of Antioch* ließ insgesamt wenig zu wünschen übrig. Die Chöre, obwohl es ihnen an sonorem Schönklang mangelte, waren sorgfältig einstudiert worden.“ Diese Sicht wurde auch im *Standard* vertreten. „Es war von großem Vorteil, dass es gelang, dieselben bewundernswerten Solisten zu sichern, die in der Originalproduktion des ‚Sacred Musical Drama‘ in Leeds vor Jahren zu erleben waren. Obwohl die Chöre akkurat waren, fehlte es ihnen an Kraft und Glanz, und obschon es gewiss ein sehr schlechter Chor sein müsste, der dieser Abfolge einleitender Chorgesänge zum Lobe des Sonnengottes jeglicher An-

teilnahme und Wirkung berauben kann, war es ziemlich klar, dass eine größere Wirkung hätte erzielt werden können. Dennoch war die Produktion von *The Martyr of Antioch* ein ausgesprochener und bemerkenswerter Erfolg.“ Das letzte Wort hinsichtlich des Chors bei dieser Aufführung gebührt Sullivan, der in seinem Tagebuch schrieb: „Großer Empfang. Sehr anständige Aufführung. Der Chor war ausdruckslos und schwach.”

Beim nächsten Festival im Jahre 1884 trat Sullivan zwar nicht als Dirigent auf, aber es beinhaltete eines seiner Werke, die Ouvertüre „Di Ballo“. Sie wurde am Freitag, den 17. Oktober aufgeführt als Teil eines „Grand Miscellaneous Concert“, das Albert Randegger leitete. Der dritte Teil bestand aus „charakteristischer und humorvoller Orchestermusik“ und dazu zählte man „Di Ballo“. Das Programmheft für das Konzert meinte: „Dieses anmutige Werk, zuerst aufgeführt 1870 beim Birmingham Festival, baut auf den einfachen Plan, dass man ihm als aufmerksamer Zuhörer leicht folgen kann und es deshalb nur wenig Erklärung braucht. Wie der Titel schon sagt, basiert die Ouvertüre auf Themen mit Tanzrhythmen, die mit einem ‚Andante moderato‘ eingeleitet werden, gefolgt von einem langen und gut entwickelten Satz im Walzertakt, der zu einer passenden Zusammenfassung im Galopp führte. So leichtgewichtig die Ouvertüre von der Struktur her scheinen mag, mit ihren markanten, angemessen entwickelten Themen und ihrer fantasievollen, geistreichen Instrumentierung nimmt sie unter Ihresgleichen einen hohen Rang ein und ist ein würdiges Beispiel für das Genie des Komponisten.“ Der *Norwich Mercury* berichtete, dass der Prinz und die Prinzessin von Wales dem Konzert beigewohnt hätten, und dass „nach der Pause Sir Arthur Sullivans schöne und anmutige Ouvertüre *Di Ballo* jedermann in gute Laune versetzte“.

Beim 22. Norwich Festival teilte Sullivan 1887 das Dirigentenpult mit Charles Villiers Stanford, und zwar bei einem Konzert am Donnerstagabend, dem 13. Oktober. Am vorausgegangenen Abend war das Sullivan-Lied „Thou Art Passing Hence“ als Teil eines gemischten Konzerts aufgeführt worden, aber das wirklich große Erlebnis war die erste Aufführung in Norwich von *The Golden Legend*. Diese dramatische Kantate war im Vorjahr für das Leeds Festival geschrieben worden und wurde Anfang 1887 an vielen Orten geboten, unter anderem auch in den USA. Ab dem 8. September hatte Sullivan Brome Hall bei Diss gemietet, was für Norwich (und Newmarket) durchaus bequem war. Leider war Sullivan zu dieser Zeit krank, er litt unter etwas, das er in seinem Tagebuch als ein „widerliches Geschwür“ bezeichnete. Am 10. Oktober notierte er: „Ich humpelte auf die Bühne und kam ganz gut durch die Proben“, und er beschrieb seinen Zustand bei der Aufführung drei Tage später als „sehr elend, aber ich schaffte es, alles gut durchzustehen“. Der *Norwich Mercury* berichtete, dass „Sir Arthur Sullivan sehr blass und krank aussah, als er auf die Bühne trat, aber die Herzlichkeit, mit der er empfangen wurde, muss eine Kompensation für den Schmerz und die Mühe seiner Anstrengungen gewesen sein“. In den Annalen des Festivals wird erzählt, dass *The Golden Legend* das Werk war, das die Leute hören wollten. Stanfords Sinfonie in F-Dur („Die Irische“) kam zuerst, aber „Mr. Stanford dirigierte seine Irische Sinfonie, als ob er dazu genötigt worden sei, unter ständigen Störungen. Die Zuhörer (gut 1.360) waren offensichtlich gekommen, um *The Golden Legend* zu hören, und betrachteten das Orchesterstück als gerade passend für den Zeitvertreib, während man es sich bequem machte.“ Santley wurde für seine Darstellung als Luzifer gepriesen, dem er „eine „Be-

deutung verlieh, die man bis dahin noch nicht erlebt hatte“. Aber der Chor wurde wieder heftig kritisiert. „Die Mängel dieses einst berühmten Klangkörpers waren viel zu offensichtlich, um leicht darüber hinwegzugehen“, schrieb H. F. Frost im *Mercury*. „Der Chor war keine gut trainierte Einheit, sondern ein Haufen ungeschlachter Rekruten, wie Sir Arthur bei den Proben zu *The Golden Legend* feststellen musste.“ In anderer Hinsicht war Frosts Kritik äußerst positiv. „Der Komponist erfreut sich einer großen Vorrangstellung in der Wertschätzung seiner Landsleute, und er verdient sie, denn er hat hart gearbeitet, um im Gegenzug allen Klassen gerecht zu werden, vom kultivierten Musiker bis hin zum bescheidenen Amateur, der nichts höheres als eine schlichte Ballade aufnehmen kann.“ Der Kritiker war von dem offensichtlichen Mangel an Enthusiasmus seitens des Publikums verblüfft. Vielleicht liebte es das Norwicher Publikum nicht, jedem einzelnen Stück in einer dramatischen Kantate zu applaudieren, denn Frost kommentierte: „Am Ende gab es eine andere Bekundung der Hochachtung, aber während der Aufführung des Werks gab es sehr wenig Applaus. Die Apathie mit der Szene auf Szene heute Abend aufgenommen wurde, stand in merkwürdigem Kontrast zu dem Enthusiasmus, der überall vorherrschte, wo das Werk gespielt wurde. Für das sehr einprägsame Vorspiel mit seiner brillanten orchestralen Darstellung eines wütenden Sturms rührte sich keine Hand. Schwacher Applaus folgte der schönen und bewegenden Szene von Elsies Selbstverleugnung, und man zeigte einige Herzlichkeit nach der abwechslungsreichen Szene der Reise, mit der anschaulichen Episode der Pilger mit Luzifer in ihrer Mitte. Für den Rest, sogar das liebevolle Brautduett, gab es so gut wie keinen Applaus. Diese Dinge müssen pflichtschuldigst aufgezeichnet werden, wenn auch mit Bedauern.“

Zu Sullivans letztem Auftritt als Dirigent beim Norwich Triennial Festival kam es 1890, als er erneut eine Aufführung von *The Martyr of Antioch* leitete. Er arbeitete gerade an seiner großen Oper *Ivanhoe*, als er mit dem Zug nach Norwich kam, um ein Matineekonzert am Donnerstag, den 16. Oktober, zu dirigieren. Die Annalen des Festival berichten, dass „Sir Arthur Sullivan offensichtlich ein ungutes Gefühl in Bezug auf die Fähigkeiten des Chores hatte, da in seinem Protokollbuch stand, dass er das Engagement einer Anzahl von Chorsängerinnen und -sängern aus Leeds vorschlug, eine Anregung, die später von Randegger sehr unterstützt wurde. Aber wie die Ereignisse zeigten, wurde das Kontigent aus Leeds nicht nach Norfolk importiert.“ Bevor er nach Norwich kam, hatte Sullivan wie üblich die Proben mit dem Orchester und den wichtigsten Sängern in London im Konzertsaal der Royal Academy of Music aufgenommen. Es gab jedoch noch weitere Probleme in Norwich. Frost berichtete im *Mercury*: „Am Dienstag, den 14. um 11 Uhr kam der Chor zur Probe der Chorszenen in *The Martyr of Antioch*. Sir Arthurs Werk sollte um 14 Uhr unter Leitung des Komponisten durchgespielt werden, aber leider war der bedeutende Musiker zu krank, um zu erscheinen. Es muss unser aller ernsthafter Wunsch sein, dass er sich soweit erholen wird, um am Donnerstag seine Kantate zu dirigieren.“ Sullivan ging es dann soweit besser, dass Frost berichten konnte: „Am Mittwoch wurde bekannt, dass Sir Arthur Sullivan gekommen war, um *The Martyr of Antioch* zu leiten und das stimulierte das Interesse am Programm heute Morgen. Die Besucherzahl war die bis dahin größte beim jetzigen Festival.“ Sogar der Chor erntete bei dieser Gelegenheit Lob, trotz Sullivans früherer Bedenken. Der *Norwich Argus* vom 18. Oktober kommentierte: „Wenn man

berücksichtigt, dass Sir Arthur nicht in der Lage gewesen war, zur Generalprobe zu kommen, so war die Aufführung, soweit es den Chor betraf, nahezu ein Triumph. Sir Arthur ist nicht sehr leicht zufriedenzustellen, und wir wissen zufällig, dass er sich nicht nur über die Verbesserung der Stimmen wirklich voller Erstaunen äußerte, sondern auch über die Einstimmigkeit in der Attacke, die Eleganz und Genauigkeit des Gesangs und der sorgfältigen Beachtung der Nuancen, die der jetzige Chor zeigt. [...] Am Ende bekam Sir Arthur erneut enthusiastischen Applaus von einem hochzufriedenen Publikum.“ Frost war im *Mercury* der gleichen Meinung: „Am Beginn und am Ende der Aufführung gab es eine gewaltige Kundgebung für Sir Arthur Sullivan.“ Dies war ein gebührender Abschluss, denn Sullivan dirigierte nie wieder in Norwich.

Sullivan verließ Norwich vor dem letzten Konzert der Festspiele von 1893, das am Freitag, den 6. Oktober gegeben wurde. Sein *Imperial March* war der letzte Programmpunkt dieses Abends. Die Verfasser der „Annalen“ berichteten, dass „Sir Arthur Sullivans bombastischer Marsch, geschrieben für die Eröffnung des Imperial Institute, das 24. Festival beendete“. Sieben Jahre später, als ein neues Jahrhundert anbrach, war Sullivan tot. Sein früherer Rivale als Dirigent des Norfolk/Norwich Triennial Festival, Alberto Randegger, trat 1905 zurück und sein Nachfolger wurde Sir Henry Wood. Er dirigierte noch eine Aufführung von *The Golden Legend* am Morgen des 26. Oktober 1911. In einem Programmheft findet sich der Kommentar, dass „es eine Quelle der Freude sei, den Namen des populärsten englischen Komponisten im Programm des Norwich Festival zu finden, und dass er durch sein bestes Werk vertreten wird. *The Golden Legend* ist, wie jeder weiß, ein Werk, das verzaubert. Seit seiner ersten Aufführung beim Leeds Festival 1886 verfehlte es nie seinen unwiderstehlichen Einfluss auf das Publikum. Es rivalisiert in der Popularität mit den Meisterwerken von Händel und Mendelssohn, und was immer auch von Sullivan verschwinden wird, so kann man doch sicher davon ausgehen, dass *The Golden Legend* sowohl als lebendiges Monument der viktorianischen Musikära erhalten bleiben wird, als auch als ständige Erinnerung an das Genie seines bewunderten Komponisten.“ Solches Lob illustriert die Popularität von Sullivan in Norwich und lässt die Worte des *Norwich Argus* vom 18. Oktober 1890 wieder anklingen: „Dass Sir Arthur Sullivan großen Anklang findet, versteht sich von selbst; er ist ein etablierter Publikumsliebling und nirgends erfreut sich seine Musik größerer Popularität.“