Sullivan-Journal



Sullivan-Journal Nr. 9 (Juni 2013)

Das neunte Sullivan-Journal ist die erste Ausgabe, die ausschließlich Beiträge von deutschsprachigen Autorinnen und Autoren enthält. Wir befassen uns in dieser und der nächsten Ausgabe mit Sullivans Studium in Leipzig sowie den künstlerischen und intellektuellen Einflüssen und Anregungen dieser Zeit. Unser besonderer Dank für die Unterstützung bei der Recherche geht vor allem an die Mitarbeiter der Leipziger Hochschule für Musik, des Stadtarchivs Leipzig, der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin (Preußischer Kulturbesitz) und der Pierpont Morgan Library (seit 2005 The Morgan Library & Museum) in New York, hier insbesondere J. Rigbie Turner für das Zurverfügungstellen der Kopien von Sullivans Briefen. Dadurch konnte auch auf etliche bisher nicht veröffentliche Leipziger Korrespondenz zurückgegriffen werden. Bezüglich des im letzten Journal veröffentlichten Beitrags über "Sullivans Musik und die Titanic" von unserem Mitglied John Balls, teilte uns Selwyn Tillett mit, dass er seinem auf Seite 46 erwähnten Beitrag "Each in his accustomed place" in dem 1987 veröffentlichten Sonderheft der Sir Arthur Sullivan Society zum 100-jährigen Gedenken der Uraufführung von Ruddygore eine überarbeitete Neufassung folgen ließ, die im Sir Arthur Sullivan Society Magazine Nr. 26 (Frühling 1988) unter dem Titel "The Ancestors' Ancestry" erschien. Darin führt er unter Bezugnahme auf William Cox-Ifes Buch W. S. Gilbert - Stage Director aus, weitere Nachforschungen haben ergeben, dass das Chormitglied des Savoy Theatres nicht der talentierte Albert Grafton Pearce war, sondern sein Vater, Joseph Knight Pearce. Die Verbindung zur Titanic war demnach um eine Generation versetzt.

Inhalt

Meinhard Saremba:

Zwischen Tradition und "Zukunftsmusik" –

Sullivans Studienjahre und das Kulturleben in Leipzig (Teil 1)

Sarah Spiegel:

Von *Der Sturm* zu *The Tempest* – Sullivans erste Shakespeare-Musik in England

1

2

59

Meinhard Saremba

Zwischen Tradition und "Zukunftsmusik" (Teil 1)

Sullivans Studienjahre und das Kulturleben in Leipzig

Als einen "lächelnden Jugendlichen mit einem ovalen, olivfarbenen Gesicht, dunklen Augen, großen, vollen Lippen und kurz geschnittenem, dunklem, lockigem Haar, das ihm tief in die Stirn hing" beschrieb die Leipziger Kommilitonin Clara Barnett (1844-1931) den Studenten Arthur Sullivan. "Sein Anblick verursachte in mir ein noch nie dagewesenes seltsames Gefühl!"¹ Bereits zu jener Zeit scheint der Engländer eine auffallende Persönlichkeit gewesen zu sein. Er war erst sechzehn Jahre alt, als er im September 1858 seine Ausbildung am Leipziger Konservatorium begann und sollte insgesamt gut zweieinhalb Jahre in der deutschen Musikhochburg bleiben, die seinerzeit – laut Carl Reinecke – ein "Eldorado"² Musikstudenten aus aller Welt war.³ Bis heute wird indes in führenden Musiklexika und den Publikationen des Leipziger Konservatoriums - oder "Hochschule für Musik" wie es heute genannt wird – nicht angemessen gewürdigt, dass der bedeutendste britische Komponist des 19. Jahrhunderts gerade hier wesentliche Anregungen empfing.⁴ Vielmehr scheint man umso stolzer auf frühere Schüler wie Grieg oder Janáček zu sein. Der Norweger zog jedoch hernach über das Institut und seine Lehrer her, während es der Mähre zwanzig Jahre nach Sullivan nur gut vier Monate in der Stadt an der Pleiße aushielt und sie verärgert wieder verließ. Sullivan hingegen profitierte von seinen Leipziger Studienjahren mehr als die beiden und behielt sie in

¹ Clara Barnett machte Karriere als Sängerin. Unter dem Pseudonym Clara Doria debütierte sie 1863 in Turin in Meyerbeers *Robert le diable*. Nachdem sie mehrere Jahre in Italien gearbeitet hatte, ging sie vornehmlich als Konzertsängerin nach London und 1871 als Ensemblemitglied der Parepa-Rosa Opera Company in die USA. Sie beendete ihre Gesangskarriere 1878, nachdem sie den Bostoner Anwalt Henry Munroe Rogers geheiratet hatte. Dennoch blieb sie der Musik treu, unterrichtete und komponierte Lieder und Kammermusik. Ab 1902 gehörte sie zum Lehrpersonal am New England Conservatory in Boston, wo sie Gesangsunterricht gab. Sie verfasste mehrere Bücher, darunter zu Sullivans Lebzeiten *The Philosophy of Singing* (1893). Clara Barnett Rogers war mit der Komponistin Amy Beach und dem Schriftsteller Henry Wadsworth Longfellow befreundet, von dem die Vorlage zu Sullivans *The Golden Legend* stammt. Longfellow schrieb für sie das Gedicht "Stay at Home, My Heart, and Rest". Zu ihren Erinnerungen an Sullivan siehe Clara Kathleen Rogers: *Memoires of a Musical Career*, Norwood, Mass., 1919, S. 156 f.

² Carl Reinecke: *Erkenntnisse und Bekenntnisse*, Leipzig 2005, S. 112.

³ Seit der Gründung des Konservatoriums im Jahre 1843 kamen allein bis 1868 unter anderem 109 Studenten (73 Männer, 36 Frauen) aus Großbritannien, 85 aus Nordamerika (68 Männer, 17 Frauen) und 90 aus Russland (67 Männer, 23 Frauen); siehe Emil Kneschke: *Das Conservatorium der Musik in Leipzig – Seine Geschichte, seine Lehrer und Zöglinge*, Leipzig 1868, S. 69 f.

⁴ Der Herausgeber des *Cassell's Saturday Journal* bot 1886 einen Preis an für ein Verzeichnis der "Zwölf bedeutendsten lebenden Menschen". Das Ergebnis wurde durch die Stimmen der Teilnehmer erzielt. Arthur Sullivan kam auf Platz 26. Der einzige andere Musiker unter den ersten vierzig der genannten Persönlichkeiten, Charles Gounod, auf Platz 22. Siehe die Meldung aus dem *Derby Daily Telegraph* vom 22. Dezember 1886 am Ende dieses Magazins.

guter Erinnerung. Er kam voller Inspiration und mit frischen Ideen nach England zurück und – nicht zu vergessen – auch mit aufregender, neuer Musik. Das ausgefeilteste Ergebnis seiner Leipziger Musikerziehung wurde die Bühnenmusik zu Shakespeares *The Tempest* (Der Sturm), die ein Teil seines Abschlussexamens gewesen war und ihm in überarbeiteter Fassung zum Durchbruch in seinem Heimatland verhalf.⁵

Die in Leipzig gesammelten Erfahrungen hatten nachhaltige Auswirkungen auf Sullivans Persönlichkeit, seine kompositorischen Fähigkeiten, seine musikalischen Interessen und seine Haltung zur Oper. Deswegen lohnt es sich, näher zu untersuchen, wie das Leipziger Musikleben und die kulturellen Debatten zu Sullivans Studienzeit aussahen, was ihm welche Lehrer vermittelten, wem er begegnete und welche Eindrücke sich für seine spätere Laufbahn als nützlich erweisen konnten.

Das Mendelssohn-Stipendium

Talent war nicht genug, um am Leipziger Konservatorium studieren zu können. Geld war auch vonnöten, damit man sich die Gebühren von 80 Taler jährlich leisten konnte.⁶ Oft besuchten

⁵ Siehe den Beitrag von Sarah Spiegel in diesem *Sullivan-Journal*.

⁶ Dieser Betrag wird in einer Anzeige in Signale für die musikalische Welt vom September 1858 genannt. Laut Sullivans Brief vom 28. Oktober 1860 entsprachen 40 Taler sechs englischen Pfund. Der Taler war eine der bedeutenden europäischen Großsilbermünzen. Er wurde auf das neue, im Wiener Vertrag von 1857 festgelegte Grundgewicht bezogen. Im 19. Jahrhundert setzte sich allmählich die Vorstellung durch, den Wert einer Münze nicht mehr vom Materialwert, sondern vom staatlich garantierten Wert abhängig zu machen. Die neue Münze, die offiziell die Bezeichnung "Vereinsthaler" trug, wurde mit dem alten Taler gleichgesetzt. Der Vereinstaler wurde von 26 deutschen Zollvereinsstaaten sowie Österreich und Liechtenstein eingeführt. In Norddeutschland, den Taler-Ländern, wurde er in 30 Silbergroschen eingeteilt, in den süddeutschen Gulden-Ländern galt er 105 Kreuzer, in Österreich und Liechtenstein 150 Neukreuzer. In Deutschland wurde der Vereinstaler bis 1871 geprägt – als Doppeltaler in Sachsen sogar noch 1872, also nach Einführung der Reichswährung -, und er blieb im Umlauf im Wert von 3 Mark bis 1907. Vergleiche mit dem heutigen Geldwert sind schwierig, deshalb lassen sich nur Annäherungswerte geben. Wieland bekam als Hofrat und Prinzenerzieher in Weimar 1000 Taler jährlich (später 600 Taler Pension). Der Philosoph Kant verdiente als Professor in Königsberg 747 Taler, etwa so viel wie Lessing in Hamburg und Wolfenbüttel. Reinecke verdiente in Leipzig (nach den später gemachten eigenen Angaben in seinen Erinnerungen) etwa 2250 Mark, was gut 700 Talern entsprach. Als Privatlehrer bekam Hölderlin in Frankfurt 150 bis 200 Taler, wovon er kaum leben konnte. Schiller hatte als Geschichtsprofessor in Jena nur 200, als Hofrat in Weimar dann 400 Taler (so viel wie die von Goethe nach Weimar geholte Hofsängerin Corina Schröter); erst ein Jahr vor seinem Tod konnte er 700 Taler beim Herzog herausschlagen. Ein Handwerksmeister verdiente zur Zeit Goethes 200 bis 600 Taler im Jahr. Das reichte für ein sehr bescheidenes Leben. Für zwei möblierte Zimmer und Kost musste man jährlich 100 bis 120 Taler rechnen. Um 1850 kostete ein "Maaß' Bier 4 Kreuzer (= 16 Pfennige). [Quelle: http://www.emuenzen.de/forum/allgemeines/22193-gegenwert-taler.html] Sullivan bezahlte 1860 laut seinen Briefen für Galoschen und einen Winterhut je 1 Thaler 20 Groschen und für dicke Handschule 25 Groschen. Die Heizkosten beliefen sich für ihn im Winter auf

weniger talentierte Kinder der oberen Mittelklasse das namhafte "Königliche Conservatorium der Musik" in Leipzig, das Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) auf Anregung und mit Unterstützung des langjährigen Leiters, des Rechtanwalts und ehemaligen Thomaners Conrad Schleinitz (1805-1881) im Jahre 1843 gegründet hatte. Der berühmte Komponist pflegte enge Verbindungen nach England und galt dort als einer der angesehensten Tonsetzer seiner Epoche. Kurz nach seinem frühen Tod im November 1847 hieß es anerkennend in der *Musical Times*, "kein Musiker dieses Jahrhunderts kam Mendelssohn gleich an Vielseitigkeit und Vollkommenheit seines persönlichen Talents als Künstler". Bereits bis zum April 1848 wurden 370 Pfund gesammelt, um ein Mendelssohn-Stipendium einzurichten, das es begabten jungen Menschen ermöglichen sollte, Musik zu studieren. Bis in die 1870er Jahre hinein verdreifachte sich dieser Betrag, der, gut bei Banken angelegt, genügend Geld für Stipendien abwarf. Ursprünglich plante man, in London ein Institut nach dem Vorbild des Leipziger Konservatoriums gründen. Doch da sich dies nicht realisieren ließ, wollte man es Studenten ermöglichen, nach Sachsen zu gehen. Erst nach seinen dortigen Erfahrungen initiierte Arthur Sullivan im Mai 1876 die Einrichtung der National Training School for Music, die er als

³ Taler im Monat. Sein Zimmer kostete monatlich 5 Taler, das Frühstück 4 Taler pro Monat und das Mittagessen in einem Lokal 6½ Taler im Monat.

⁷ Zur Geschichte des Instituts siehe Martin Wehnert (Hrsg.): *Hochschule für Musik Leipzig (gegründet als Conservatorium der Musik) 1843-1968*, Leipzig 1968; und Johannes Forner (Hrsg.): *150 Jahre Musikhochschule 1843-1993*, Leipzig 1993.

⁸ The Musical Times, 1. Januar 1848, S. 159.

Siehe Darren Wood: "Sullivan and the Mendelssohn Scholarship", in Sir Arthur Sullivan Society Magazine Nr. 43, Herbst 1996, S. 3-9. Sullivans Vater verdiente jährlich etwa 115 Pfund, womit er gerade der Mittelklasse angehörte. Er wäre nicht in der Lage gewesen, seinem Sohn das Studium allein zu finanzieren. Ein gelernter Fabrikarbeiter bekam in den 1860er Jahren etwa 60 bis 70 Pfund jährlich, ein Landwirt oder ein ungelernter Arbeiter zwischen 20 und 40 Pfund. Der Vater der Brontë-Schwestern erhielt als Geistlicher ein Jahresgehalt von 200 Pfund. Die Sängerin Jessie Bond bekam am Savoy Theatre als Anfängerin einen Drei-Jahres-Vertrag, der ihr wöchentlich drei Pfund zusicherte. Bei Musikfestivals lagen die Gagen für Gesangssolisten bei ca. 100 bis 200 Pfund, bei weniger namhaften Solisten um die 50 Pfund, bei Stars bis zu gut 600 Pfund. Orchestermusiker konnten für ihre Mitwirkung bei Festivals bis zu drei Pfund verdienen. Die Dirigenten erhielten ca. 100 bis 150 Pfund. Arthur Sullivan bekam für seine erste abendfüllende Oper für Carte (The Sorcerer) vertraglich eine Zahlung von 210 Pfund nach Ablieferung des Manuskripts, noch vor der Aufführung. Nach Informationen aus dem Tagebuch des Bruders von Helen Lenoir, der zweiten Frau des Impresarios Richard D'Oyly Carte, verdiente er Ende 1875 als zweiter Buchhalter bei der Oriental Bank 100 Pfund jährlich. Dies galt als ein gutes Gehalt, da einige andere Londoner Banken nur 50 Pfund pro Jahr zahlten, in Schottland lediglich 30 Pfund. Sein im Juli 1876 erstelltes Jahresbudget verzeichnet folgende Ausgaben (für eine Einzelperson der Mittelklasse, die in Upper Norwood in der Nähe des Kristallpalastes wohnte): Kleidung 15 Pfund, Essen 8 Pfund, Bahnfahrkarten 10 Pfund, Verschiedenes 25 Pfund, Ferien 15 Pfund, Wohnung und Verpflegung 72 Pfund = 145 Pfund. (Neu angestellte Mitarbeiter erhielten zu Beginn üblicherweise ein Gehalt, das unter den Lebenshaltungskosten lag. Fehlende Beträge mussten durch andere Familienmitglieder aufgebracht werden.)

frischgebackener Ehrendoktor der Universität Cambridge (für das Oratorium *The Light of the World*) der 1822 gegründeten Royal Academy of Music zur Seite stellte. Sullivan leitete die nahe dem Crystal Palace in Süd-London gelegene National Training School for Music bis 1881, bevor sie schließlich 1882 in dem Royal College of Music aufging.

Dem Gewinn des ersten Mendelssohn-Stipendiums nach einem Ausscheidungsverfahren im Sommer 1856 maß Sullivan so große Bedeutung bei, dass er ab 1882 den Brief des Ehrenvorsitzenden des Mendelssohn-Kommitees, Carl Klingemann, und die Pressemeldung der *Illustrated London News* gerahmt in seine Londoner Wohnung in 1, Queen's Mansions hängte.

MENDELSSOHN SCHOLARSHIP. — The successful candidate for the above scholarship, instituted this year at the Royal Academy of Music, Hanover-square, London, in memory of the late much lamented composer, Felix Mendelssohn Bartholdy, is Arthur Seymour Sullivan, chorister in Her Majesty's Chapels Royal; he is 14 years of age, and was the junior candidate. Master Sullivan is the youngest son of Mr. Thomas Sullivan, master of the band at the Royal Military College, Sandhurst.

Ab September 1856 durfte der Chapel Royal-Zögling Sullivan zunächst an der von dem Komponisten und Musikpädagogen Cipriani Potter (1792-1871) geleiteten Royal Academy of Music am Hanover Square in London weiterlernen. "Zwei Jahre lang studierte ich Harmonie und Kontrapunkt mit Goss und das Pianoforte mit Sterndale Bennett und O'Leary", erinnerte sich Sullivan. "Nach dieser Zeit brach meine Stimme, und dann wurde entschieden, dass ich nach Leipzig gehen solle."¹⁰

Im Juli 1858 wurde bei einem Studentenkonzert an der Royal Academy of Music eine heute nicht mehr erhaltene Ouvertüre Sullivans in d-Moll uraufgeführt, von der es in der *Musical Gazette* hieß:

"Die Ouvertüre von Master Sullivan war ein Beweis seines bemerkenswerten Talents, durch welches er durch umsichtige Pflege eines Tages zu großen Dingen fähig sein wird. Der einleitende langsame Satz ist unprätentiös, doch gut geschrieben und sorgfältig instrumentiert. Das Allegro vivace hat ein missliches erstes Thema, doch ein sich daran anschließendes Motiv mit einem schlichten, dahinströmenden Charakter ist vorbildlich und gekonnt ausgearbeitet. Es tritt in Moll in Erscheinung und wird fugenartig behandelt, wobei die lebhafte, überzeugende Art und Weise, auf welche dies geschieht – mit dem aufblühenden Kontrapunkt in den Violinen, wenn die Bässe das Thema übernehmen – höchstes Lob verdient, insbesondere wenn man berücksichtigt, wie jung der Urheber ist."

Der Verfasser merkte auch an, dass "der Fugenteil in Master Sullivans Ouvertüre daran erinnerte, als habe er das Vorspiel zu Webers *Euryanthe* studiert".¹¹ Dies ist ein früher Hinweis auf Sullivans Bezug zur deutschen Musik, der schon durch seine ersten Förderer gegeben war. Sullivans Lehrmeister von der Chapel Royal, George Smart (1776-1867) – eine der einflussreichsten Figuren im britischen Musikleben – hatte nicht nur unter Haydns Leitung

¹⁰ M. A. von Zedlitz: "Interviews with Eminent Musicians – Nr. 3: Sir Arthur Sullivan", in *The Strand Musical Magazine*, Januar-Juni 1895, Band I, S. 169.

¹¹ Sir Arthur Sullivan Society Magazine Nr. 32, Frühling 1991, S. 11.

an der Pauke gestanden, sondern auch Mendelssohn und Weber persönlich gekannt sowie die englischen Erstaufführungen von Werken Beethovens, Webers und Mendelssohns initiiert. Carl Maria von Weber war etwa sieben Wochen nach der Uraufführung seiner Oper *Oberon* im Opernhaus Covent Garden in der Nacht vom 4. auf den 5. Juni 1826 sogar in Smarts Londoner Haus verstorben.

Dass ein deutscher Künstler in der englischen Hauptstadt Erfolge feierte, war seinerzeit nichts Ungewöhnliches. Auch wenn es in Großbritannien durchaus fähige Komponisten gab wie etwa William Sterndale Bennett (1816- 1875) und George Alexander Macfarren (1813-1887) – was selbst deutsche Musikzeitschriften einräumten¹² –, wurde das Musikleben des Landes vornehmlich immer noch geprägt durch Musiker aus anderen Ländern wie etwa den Deutschen Julius Benedict (1804-1885) und August Manns (1825-1907) oder dem Italiener Michael Costa (1808-1884), ganz zu schweigen von bereits verstorbenen deutschen Komponisten wie Händel oder Mendelssohn.¹³ Erst mit Arthur Sullivan sollte sich ein einheimischer Künstler nachhaltig für die Akzeptanz gehaltvoller Musik englischer Komponisten mit regionalen Themen in weiten Kreisen der Bevölkerung einsetzen und selbst wertvolle Beiträge zu allen Genres leisten. Dadurch wurden die Weichen für die Weiterentwicklung der britischen Musik gestellt. Entscheidende Impulse und Anregungen dafür erhielt Sullivan in Leipzig.

¹² In Signale für die musikalische Welt, Nr. 28, 16. Juni 1859, heißt es in einem Beitrag von Oscar Krahmer über "Michael Wilhelm Balfe – Biographie" (S. 297-303) zu Beginn: "Von den Componisten Großbritanniens sind in Deutschland nur wenige mehr als dem Namen nach bekannt, selbst in engeren musikalischen Kreisen. Auch verdienen unter den Aelteren, die Componisten der Madrigals und Glees vielleicht ausgenommen, nur Field und Sir Henry Bishop Erwähnung, ersterer als Claviercomponist, letzterer weniger wegen seiner selbstständigen Schöpfungen, als wegen seiner Arrangements. In den letzten Jahrzehnten jedoch hat die Musik in England außerordentliche Fortschritte gemacht, und von den Künstlern der neuen Schule sind viele nicht nur als geschickte Dirigenten und musikalische Tonangeber, sondern auch als namhafte Componsiten hervorzuheben. Macfarren, Barnett und Wallace haben sich auf dem Felde der Oper rühmlich ausgezeichnet. Horsley und Torrance im Oratorium, Osborne, Salaman, Sloper, Hatton etc. durch Instrumentalmusik und Lieder. Der talentvollste unter diesen Tondichtern der Gegenwart ist wohl Sterndale Bennett, ein Schüler Mendelssohn's und des Leipziger Conservatoriums. (Auch die oben angeführten haben sich durchgängig nach deutschen Mustern gebildet, und bei vielen anderen, am auffälligsten aber bei der Legion von homöopatisch-verdünnten Mendelssohnianern, tritt die sklavische Nachahmung des Ideals oft nur allzu deutlich hervor.) Da aber Bennetts Compositionen fast ausschließlich der höheren Instrumentalmusik angehören, so sind sie bei weitem nicht so populär geworden, als die seines glücklichen Rivalen, des talentvollen Balfe (ausgesprochen Balf) [...]." Wenige Wochen zuvor hatte die Zeitschrift unter der Titelschlagzeile "Balfe's "Rose von Castilien' in Wien" berichtet, dass die in Spanien angesiedelte Oper "das Wiener Publicum kalt gelassen" habe: "Die Rose von Castilien schoß eben in einer kalten Winter-Nacht auf, und bei dieser Gelegenheit erfror sie." (Signale für die musikalische Welt, Nr. 11, 24. Februar 1859, S. 106).

¹³ Siehe Michael Musgrave: *The Musical Life of the Crystal Palace*, Cambridge University Press 1995; Rachel Cowgill: *Music in the British provinces:* 1690 – 1914, Farnham 2007 und Pippa Drummond: *The Provincial Music Festival in England 1784-1914*, Farnham 2011.

Zur Vorbereitung auf seinen Aufenthalt im Königreich Sachsen¹⁴ bekam Arthur Sullivan

1 /

 $^{^{14}}$ Man sollte sich darüber im Klaren sein, dass Sullivan zum Studium eigentlich nicht nach Deutschland, sondern in das Königreich Sachsen reiste. Vor der Gründung des Deutschen Reichs 1871 war das Land in zahlreiche Kleinstaaten aufgespalten. Für Reisende ergab sich unter anderem das Problem unterschiedlicher Währungen und Zeitzonen, für die es Umrechnungstabellen als Hilfestellung gab. In dem Artikel "Eine Uhr fürs ganze Reich" (Die Zeit, Nr. 13, 26. März 1993, S. 48) erläutert der Wissenschaftsjournalist Klemens Polatschek: "Solange mechanische Uhren nicht exakt liefen, hatte das himmelsmechanische Geeiere Priorität. Nun aber konnte man auf die Mean Time umstellen, die mittlere, mechanisch gemessene Zeit: in Genf 1780, in Berlin 1810, in Paris 1816. Dort machte man sich Sorgen, daß die Umstellung (die auch dazu führt, daß der Sonnenhöchststand nur mehr an wenigen Tagen genau um 12 Uhr mittag eintritt) zu Aufruhr führen werde. Tatsächlich krähte kein Hahn danach. Um die lokale Zeit zu vereinheitlichen, wurden öffentliche Zeitsignale eingeführt, Böllerschüsse zunächst, später sogenannte Zeitbälle, die zur Mittagszeit weithin sichtbar einen Fahnenmast hinunterglitten. Obwohl von 1852 an Zeitsignale verzögerungsfrei elektrisch verteilt werden konnten, steuerte noch in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts Ruth Belville, die 'Greenwich time lady', wöchentlich vier Dutzend Adressen in London an, mit einem der vorzüglichen John-Arnold-Chronometer in der Tasche, den alle einfach ,Arnold' nannten (,Guten Morgen, Miss Belville, wie geht es Arnold heute?' - ,Guten Morgen -Arnold geht heute vier Sekunden vor.') Daß es sich dabei um höchst beschränkte Ortszeiten handelte, spürten zunächst nur die Postangestellten, die für pünktliche Beförderung von Briefen per Kutsche verantwortlich waren. Dann kam die Eisenbahn. Ihre Geschwindigkeit verschärfte das Problem der Zeitverschiebung von Ort zu Ort erheblich. Eine einheitliche Zeit schien nur natürlich, um Mißverständnisse, Verspätungen und Zusammenstöße zu vermeiden. Ein Ortszeitensystem bedeutete ja, daß die gute, teure Ta-schenuhr nicht selten schon bei Überschreiten der Stadtgrenze zwei Minuten falschging. Die erste größere Gemeinschaft, die sich an die Greenwich Mean Time hielt, waren die englischen Eisenbahngesellschaften 1847 – die meisten zumindest. In Frankreich gab es in den Bahnhöfen die landesweite heure de la gare, die den Pariser Uhren fünf Minuten nachging, und vor dem Bahnhof die jeweilige heure de la ville, die Ortszeit. In Belgien fuhr man nach Brüsseler Zeit, in den Niederlanden nach Amsterdamer. Die deutschen Eisenbahnen benutzten fünf Zeiten nebeneinanderher: die von Berlin, München, Stuttgart, Karlsruhe und Ludwigshafen. Die Passagiere konnten ihre Uhren anhand von Markierungen entlang der Strecke an die Ortszeit anpassen. Europäisch betrachtet, war das Tohuwabohu noch größer. Man war sich selbst über die Frage uneins, wann der Tag eigentlich beginne. In Italien schrieb man die erste Stunde mit Sonnenaufgang, in Böhmen mit Sonnenuntergang, in Deutschland meist von Mitternacht an. Europareisende behalfen sich mit klugen Umrechnungstabellen, die Wissenschaft mit Hilfe von reisenden Uhren. 1785 sandte Nevil Maskelyne von Greenwich aus seinen Assistenten Joseph Lindley per Postkutsche und Kanalfähre nach Paris, mit acht Arnold-Chronometern im Gepäck, und stellte so amtlich fest, daß London und Paris 9 Minuten und 19,8 Sekunden auseinanderlagen. Die Methode machte Spaß und wurde bis zur Einführung des Telegraphen beibehalten. 1843 etwa fuhren mehr als sechzig Uhren sechzehnmal von Altona nach Pulkowa bei St. Petersburg und wieder zurück; im Jahr danach reisten vierzig von ihnen sechzehnmal nach Greenwich. Selbst die ersten Telegraphenkabel 1866 durch den Atlantik wurden während des Verlegens zum Uhrenvergleich

kostenlosen Sprachunterricht von der Gattin Carl Klingemanns (1798–1862), einem Diplomaten, der in England das Haus Hannover repräsentierte, einer der Initiatoren des Stipendiums war und seinerzeit auch Opern- und Liedertexte für seinen Freund Mendelssohn verfasst hatte. Sullivan erwarb sich dabei nicht nur gute Kenntnisse der deutschen Sprache, sondern auch der deutschen Kurrentschrift.¹⁵ Dies lässt sich an einigen erhaltenen Liedautographen aus jener Zeit erkennen sowie an Briefen und Absenderadressen aus Leipzig. An Frau Klingemann schrieb er in deutscher Sprache und Schrift und bot bei einem Brief seinem Vater sogar an, es stehe ihm "völlig frei diesen zu lesen" (23. Januar 1859). Vergleichbare Hinweise finden sich auch zu anderen Schreiben, da es, um Portoausgaben zu

benutzt. 1870 verfaßte ein Professor Charles F. Dowd aus Saratoga Springs ein Pamphlet, in dem er forderte, mit den achtzig verschiedenen Eisenbahnzeiten und den unzähligen Ortszeiten in den USA Schluß zu machen und stattdessen standardisierte Zeitzonen zu schaffen, die sich jeweils durch eine Stunde unterschieden. Professor Dowd muß als Erfinder der Zeitzone angesehen werden. Die Einteilung der Orte in Stundenzonen hat den Vorteil, sich jede Minutenrechnerei zu ersparen. Nach langen Diskussionen stellte man 1883 in den USA und Kanada auf dieses System um, mit Greenwich als Nullmeridian, denn das ergab die günstigsten Zonengrenzen. Nur Detroit, das an der Grenze von Eastern und Central Time liegt, wehrte sich bis 1900 gegen die Einführung. Bis 1916 wechselte die Stadt dann mehrmals zwischen den beiden Zonen hin und her. Auf der Siebenten Internationalen Geodätischen Konferenz in Rom im Oktober 1883 einigten sich die Fachleute darauf, daß eine weltweite Standardisierung der Zeit wünschenswert sei. Als Nullmeridian wurde Greenwich vorgeschlagen." Zu einer endgültigen Einigung kam es erst 1894 auf dem Washingtoner Zeitkongress. Siehe auch Clark Blaise: *Die Zähmung der Zeit*, Frankfurt a. M. 2001.

Die deutsche Kurrentschrift war lange Zeit die übliche Verkehrsschrift im gesamten deutschen Sprachraum. Die entscheidende Veränderung im Kurrent wurde in Preußen durch den in Lahr im Schwarzwald geborenen Grafiker Ludwig Sütterlin (1865-1917) eingeleitet. Er entwickelte 1911 eine sehr ähnliche, aber eigenständige Schriftart (siehe sein Buch Neuer Leitfaden für den Schreibunterricht). Die Sütterlinschriften, meist auch einfach Sütterlin genannt, sind zwei 1911 im Auftrag des preußischen Kultur- und Schulministeriums von Ludwig Sütterlin entwickelte Ausgangsschriften. Neben der bekannteren deutschen Sütterlinschrift, die eine spezielle Form der deutschen Kurrentschrift ist, entwickelte Ludwig Sütterlin auch eine weniger bekannte, stilistisch vergleichbare lateinische Sütterlinschrift. Es war im 19. Jahrhundert in England Mode geworden, mit der neu entwickelten stählernen Spitzfeder zu schreiben. Die sehr schräge englische Schreibschrift mit ihren großen Unter- und Oberlängen und ihrem veränderlichen Strich (Schwellzug) ist sehr dekorativ, aber technisch schwer zu schreiben. In Deutschland schrieb man damals ähnliche Schriften mit deutschen Buchstabenformen. Um den Kindern das Schreibenlernen zu erleichtern, vereinfachte Sütterlin die Buchstabenformen, verringerte die Ober- und Unterlängen (Lineatur im Verhältnis 1:1:1), stellte die relativ breiten Buchstaben aufrecht und ließ sie im Gleichzug mit einer Kugelspitzfeder schreiben. In allen diesen Merkmalen ist sie den heute verbreiteten Antiquabasierten Schulschriften sehr ähnlich. Die deutsche Sütterlinschrift wurde ab 1915 in Preußen eingeführt. Sie begann in den 1920er Jahren die deutsche Kurrentschrift abzulösen und wurde 1935 in einer abgewandelten Form (leichte Schräglage, weniger Rundformen) als Deutsche Volksschrift Teil des offiziellen Lehrplans. An westdeutschen Schulen wurde nach 1945 außer der lateinischen Ausgangsschrift die deutsche Schreibschrift teilweise bis in die 1970er Jahre zusätzlich gelehrt.

minimieren, anscheinend üblich war, Briefe an verschiedene Personen zum Weiterleiten zusammen an eine Heimatadresse zu schicken. (Darüber hinaus sind, um Papier zu sparen, manche Briefbögen Sullivans an die Familie kreuzweise doppelt beschrieben. Zudem legt Sullivans Bemerkung nahe, dass sein Vater zumindest etwas Deutsch konnte.). Wie gut Arthur Sullivans Deutsch war, belegen Briefe und ein Zeitungsinterview. Noch in den 1890er Jahren fiel lediglich bei der Aussprache "Aköstik" auf, dass Sullivan kein Muttersprachler war. "Das ist ziemlich das einzige Wort, wo ich einen englischen Accent merkte", berichtete ein deutscher Journalist. "Sonst spricht der alte Leipziger Musikstudent ein schönes, reines und melodisches Deutsch. Vielleicht besser als mancher, der an der Pauke geboren ist."¹⁶ An Sullivans Sprachgewandtheit erkannte der Berichterstatter: "Man merkt den Kosmopoliten." Ein deutscher Brief an "Madame Klingemann, Wohlgeboren"¹⁷ verrät indes noch gewisse Unsicherheiten:

15 Große Windmühle Strasse Leipzig, d. 22ten Jan: 1859

Geehrteste Madame!

Wenn ich Ihre freundliche Stunden fortsetzen hätte können, so sollte ich es wahrscheinlich leichter gefunden haben, Ihnen in Ihrer eigenen Sprache zu schreiben; aber die andern Studien zu welchen ich die meiste Zeit widmen muß, hindern die schnelle Fortschritt, die ich zu machen wünschte.

Ihr Herr Gemahl hat wohl die Briefe gelesen, die ich meinen Eltern geschrieben habe, deßwegen brauche ich nicht wieder zu holen was ich gethan habe seit ich in Leipzig gewesen bin.

Es freut mich außerordentlich zu hören daß Sie Sich wieder wohl befinden, und ich hoffe daß Ihre Genießung fest bleiben wird.

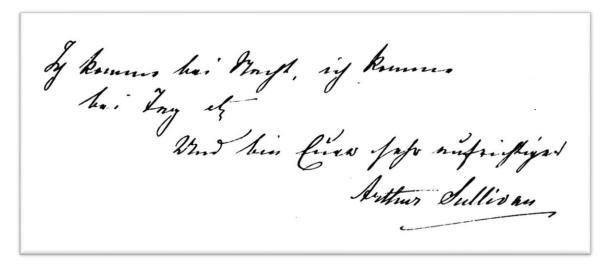
Bitte geben Sie der Helena meine herzliche Grüße und sagen Sie ihr daß obgleich ich so viele Ihrer Landmännin gesehen habe die die sehr schön sind, doch behaltet sie immer noch ihre Ecke in meinem Herzen!

Herr Kapellmeister Rietz lässt Sie bestens vielmahls Grüßen. Ich bitte Sie alle Fehler zu verzeihen, denn ich in der deutsche Sprache noch gar nicht zu hause bin.

Mit großer Achtung
Ihr ergebenster
Arthur. S. Sullivan

¹⁶ Berliner Tageblatt, 25. November 1895. Ein deutschsprachiger Brief Sullivans vom 8. August 1895 ist wiedergegeben in Meinhard Saremba: Arthur Sullivan – Ein Komponistenleben im viktorianischen England, Wilhelmshaven 1993, S. 34.

 $^{^{17}}$ Siehe das Original auf der äußeren Umschlagseite dieses Sullivan-Journals.



Ein Billett von Arthur Sullivan in deutscher Schrift. Das Datum und die Empfängerin bzw. der Empfänger sind unbekannt. Mit Sicherheit wurde es nach 1866 geschrieben, denn die Zeile "Ich komme bei Nacht, ich komme bei Tag" bezieht sich auf das Duett Nr. 7 aus der komischen Oper *Cox and Box*, in der Cox die Zeilen "I come by night, I come by day" singt. (Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz)

Selbst wenn Sullivan in seiner Muttersprache schreibt, sind mitunter Fehler enthalten – wie etwa häufig "to much" und "quartett", ebenso "too" (auch) mitunter nur als "to". Zudem schreibt er Hauptwörter wie im Deutschen oft groß. Einer Gepflogenheit der regelmäßigen Korrespondenzführung der damaligen Zeit entsprach die ständige Verwendung des Zeichens "+" für "und" sowie "+c" für "etc.". Sullivans englische Schreiben¹⁸ aus Leipzig sind hin und wieder auch von deutschen Wendungen durchsetzt, wie beispielsweise: "therefore please address to the Conservatorium till you here [sic] from me again" (nach einem Umzug), "I shall drink your health tonight in a glass of Beer after the Abendunterhaltung", "I heard the bell ring and the postman say ,Brief für Herrn Sullivan'", "Today being a ,Busstag' or general Fastday", "the Singakademie", "the Männergesangverein", "this Prüfung" bzw. "the second Prüfung", "the "Jubel Overture' of Weber" oder "went to the English Service in the "reformierte Kirche". Als er vom Konservatoriumsdirektor Schleinitz gelobt wird, fehlt das deutsche Original nicht: "You are a splendid fellow (prächtiger Kerl)..." und manch andere Begriffe werden auch übersetzt: "the Bandmaster or "Herr Musikdirector' as he is called" oder "Then there are the Gewandhaus (Cloth-Hall) Concerts every Friday, Thursday night + and Abend-Unterhaltung (Evening Entertainment) in the Conservatorium every Friday."

Da Sullivan in unregelmäßigen Abständen schrieb, die erhaltenen etwa dreißig Briefe wohl nur einen Teil der Korrespondenz bilden, er mit dem regelmäßigen Führen seiner Tagebücher erst sporadisch um 1876, regelmäßig ab 1880 begann und überdies viel von dem Material aus dem 19. Jahrhundert in Leipzig während des Zweiten Weltkriegs verloren ging oder zerstört

۶

Die Zitate aus Sullivans Briefen aus Leipzig beziehen sich weitgehend auf die Originale. Der Verfasser dankt J. Rigbie Turner, der Kuratorin der Abteilung "Music Manuscripts and Books" der Pierpont Morgan Library (offizieller Name seit 2005: Morgan Library & Museum), dass sie Kopien der Korrespondenz zur Verfügung gestellt hat.

wurde, ist es schwierig herauszufinden, was genau Sullivan sich tatsächlich anhörte, was er las und worüber er sprach, was er spielte oder was seine Lehrer ihm erzählten. Die Briefe, die er hauptsächlich an seine Familie schrieb, sowie Zeitungen und Zeitschriften der damaligen Zeit geben einen Einblick in das reichhaltige Kulturangebot Leipzigs. "Was die jungen Musiker nach Leipzig zog", räsonierte ein deutscher Musiker, der in den 1860er Jahren am Konservatorium studierte, "war nicht der Unterricht an sich, den sie anderswo ebenso gut hätten erhalten können, sondern der Umgang mit in ihrer Kunst bedeutenden Männern und das ganze musikalische Leben und Treiben, was sie damals nirgends so entwickelt und so konzentriert fanden wie gerade in Leipzig."¹⁹ Wenn man Sullivans Persönlichkeit berücksichtigt – "Obwohl er eigentlich niemanden kannte, blickte er sich um, als ob er unter alten Freunden sei", berichtete Clara Barnett²⁰ –, können wir erwarten, dass er offen war, an fast allem interessiert und so viel wie möglich über das Musikleben in den deutschsprachigen Ländern in Erfahrung bringen wollte.

Von London nach Sachsen

Verglichen mit der Millionenstadt London, in der er aufgewachsen war, muss Leipzig eher beschaulich und anmutig auf Arthur Sullivan gewirkt haben, als er im September 1858 dort eintraf.²¹ Er verwendet in seinen Briefen für die sächsischen Metropolen Leipzig und Dresden²² anstatt "city" eher den Ausdruck "town", als ob es sich um Kleinstädte handeln würde. Doch die knapp 80.000 Einwohner zählende Stadt an der Pleiße war geistig rege und wirtschaftlich auf dem Weg, sich vom einstigen Handels- zu einem Industriezentrum zu entwickeln. "Leipzig ist, was die Bevölkerungsziffer angeht, die zweite Stadt Sachsens, aber an Wohlhabenheit, Tätigkeit und Prosperität rangiert es weit vor der Hauptstadt", hatte bereits

Alfred Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit – Erinnerungen eines Musikers, Leipzig 2004, S. 259. Richters Erinnerungen lagen bereits 1913 als Manuskript vor, wurden jedoch erst 2004 von Doris Mundus herausgegeben.

²⁰ Clara Kathleen Rogers: *Memoires of a Musical Career*, Norwood, Mass., 1919, S. 156.

In dem Jahr in dem das Leipziger Konservatorium gegründet wurde, 1843, hatte die Stadt 56.059 Einwohner. Zwischen 1861 und 1871 stieg die Einwohnerzahl Leipzigs von 78.495 auf 106.925 Menschen, bis 1875 sogar auf 127.925. Im Jahr 1890 gab es mit 295.025 gut drei Mal so viel Einwohner wie in Sullivans Studienjahren (siehe das *Statistische Jahrbuch* des Statistischen Amts des Rates der Stadt Leipzig 1913, S. 9). Damit hatte Leipzig eine der stärksten Zuwachsraten in Deutschland. Auch London entwickelte sich zu Sullivans Lebzeiten rasant. War man bis 1750 noch auf Schätzungen angewiesen, so gab es ab 1801 regelmäßige Volkszählungen. Ein Jahr vor Sullivans Geburt hatte London 2.207.653 Einwohner (1841), eine Zahl, die sich in den kommenden Dekaden vervielfachen sollte. In Zehnjahresabständen wuchs die Bevölkerungszahl von 2.651.939 (1851) auf 3.188.485 (1861), 3.840.595 (1871), 4.713.441 (1881), 5.571.968 (1891) bis zu 6.506.889 (1901). Heute zählt London über acht Millionen Einwohner.

Zu den kulturellen Verbindungen der Regionen siehe *Dresdner Hefte: "Großbritannien und Sachsen – Erfahrungen gemeinsamer Kultur"*, 20. Jahrgang, Heft 70, 2/02, herausgegeben vom Dresdner Geschichtsverein 2002.

1820 der englische Nationalökonom William Jacob (1761-1851) seinen Landsleuten geschildert, "und in der allgemeinen Depression sämtlicher geschäftlicher Unternehmungen macht Leipzig noch immer mehr den Eindruck wirtschaftlicher Blüte als irgendeine andere Stadt, die ich auf dem Kontinent gesehen habe."²³ Nicht allen behagte dies. Als sich 1838 den Grimms durch das Angebot eines Verlegers die Möglichkeit bot, von Kassel nach Leipzig zu ziehen, um dort am Deutschen Wörterbuch zu arbeiten, wäre Wilhelm (1786-1859) zwar bereit gewesen, jedoch war für seinen Bruder Jakob (1785-1863) "der Haupteindruck, den die Stadt auf mich macht [...] ungünstig, sie ist mir zu vornehm, mit der Ausdehnung der Vorstädte zu groß, voll Staub und Geräusch". 24 Dabei war Leipzig eine Hochburg der deutschen Sprache und des Buchwesens. Hier hatte Friedrich Arnold Brockhaus (1772-1823) Anfang des 19. Jahrhunderts seinen Verlag "F. A. Brockhaus" gegründet und sein Conversations-Lexikons herausgebracht, den Vorläufer der Brockhaus-Enzyklopädie. Dass Sullivan in Leipzig Mitglieder der Familie Brockhaus – und leider nicht auch der Grimms – kennengelernt hat, belegt sein Brief vom 22. November 1859:

"Meine liebe Mutter,

Vielen Dank für die Taler, die ich alle sicher erhalten habe. An den Tanzstunden habe ich nicht teilgenommen, da Dir dies anscheinend nicht gefällt, aber ich werde es trotzdem lernen, glaube ich, denn Madame Brockhaus, die Gattin der guten Freunde (Brockhaus & Co), die Madame Geibels Schwester ist, wünscht eine kleine Gesellschaft für ihre Tochter in ihrem Haus zu geben + hat mich gefragt, einer der auserwählten Acht zu sein."

Ausgerüstet mit frisch erworbenen Deutschkenntnissen und Empfehlungsschreiben traf der sechzehnjährige Arthur auf eine vielfach Dialekt sprechende Bevölkerung, sogar der Direktor des Konservatoriums, Conrad Schleinitz, und einer der namhaftesten Lehrer, Moritz Hauptmann, sächselten. Der Schriftsteller Heinrich Laube (1806-1884) charakterisierte die Bewohner als "nüchtern, verständig und jede Zucht der Phantasie abweisend", doch ebenso als "zäh und hartnäckig, ja wenn's sein muß, auch tapfer. Im geselligen Verkehr durchaus liebenswürdig höflich. Hier, bei diesem Volkscharakter, fand denn auch 1848 die Revolution in ihren nüchternsten Konsequenzen einen breiten Boden, und von hier aus entwickelten sich auch in neuerer Zeit die konsequentesten Sozialdemokraten."²⁵

Doch der politische Elan der Jahrhundertmitte hatte nun schon manchen Dämpfer erhalten, was den jungen Mann aus London indes wenig bewegte. Er interessierte sich vorerst mehr für das blühende kulturelle Leben Leipzigs, hatten doch so bedeutende Künstler wie Bach und Mendelssohn das Musikleben geprägt.

²³ Karl Rauch: *Mein Leipzig lob ich mir*, Frankfurt a. M. 1965, S. 24.

²⁴ Ruth Oelze (Hrsg.): "Und wenn sie nicht gestorben sind" – Anekdoten über die Gebrüder Grimm, Berlin 2009, S. 56.

²⁵ Zitiert in Karl Rauch, S. 28. Zu der Zeit, als Sullivan in Leipzig studierte, war Laube der Leiter des Burgtheaters in Wien (1849-67).

729. From Arthur Seymour Villivan and Tondon, ogh Safeloft

and formand of 6. Oct. 1858.

Dim later of frofosfor For Musick on Kneller-Hall. For average Ind later of:

Grow Thomas Sullivan, N. 3. Ponsonby-Str.

Pinlico. S. W.

London.

Arthur S. fat im Stipendium son For Mendelsform-Gofellefaft for Musick refallon

i. If fool Moscheles of brailforage, Find Stipendium and Notforiet for and gingaften.

for will fift roozing busing. For Composition windown. Time Toforn im Blazing friek

war If For Brennet, and in For Garmonir lofor Inso Onganish Goss.

Words: Groß. Vindum florafor No. 15. bri of landmann Doring.

Arthur Sullivans Immatrikulation (Hochschule für Musik, Leipzig)

Die Leipziger Musikinstitutionen

Anders als in der sächsischen Hof- und Residenzstadt Dresden, war das Musikleben in Leipzig bürgerlich geprägt.²⁶ Als sich Franz Liszt einmal über die ihm in Leipzig fehlenden Toiletten der Gräfinnen und Prinzessinnen mokierte, wurde er von einem Kollegen über die Besonderheiten des Ortes aufgeklärt. "Wir haben hier auch unsere Aristokratie, nämlich einhundertfünfzig Buchhandlungen, fünfzig Druckereien und dreißig Journale", schrieb Robert Schumann, "und er soll sich nur in acht nehmen!"²⁷ Leipzig galt als Stadt der Musikverlage. Zu den bekanntesten gehören der 1719 etablierte und damit älteste Musikverlag der Welt, Breitkopf und Härtel. Hinzu kam unter anderem ein im Jahre 1800 von den Komponisten Franz Anton Hoffmeister und Ambrosius Kühnel als Hoffmeister & Kühnel, Bureau de Musique gegründeter Verlag, der vierzehn Jahre später in den Besitz des Buchhändlers Carl Friedrich Peters überging und seitdem den Namen C.F. Peters trägt. Unter den im 19. Jahrhundert wöchentlich erscheinenden Musikmagazinen ragten seit 1799 die von Breitkopf & Härtel edierte Allgemeine musikalische Zeitung, die ab 1834 von Robert Schumann verantwortete unabhängige Neue Zeitschrift für Musik und die ab 1843 herausgegebenen Signale für die musikalische Welt heraus, wodurch Leipzig Mitte des 19. Jahrhunderts führend auf dem Sektor des Musikjournalismus wurde.²⁸

.

Siehe "Leipzig und sein Bildungsbürgertum", in Beate Hiltner: Salomon Jadassohn, Komponist – Musiktheoretiker – Pianist – Pädagoge; Eine Dokumentation über einen vergessenen Leipziger Musiker des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1995, S. 9-15.

²⁷ Heinrich Eduard Jacob: Felix Mendelssohn und seine Zeit, Frankfurt 1959, S. 305.

²⁸ Die *Allgemeine musikalische Zeitung* erschien zwischen 1799 und 1848. Von 1849 bis 1862 ist sie nicht herausgekommen. Neue Folgen wurden dann von 1863 bis 1882 veröffentlicht; von 1865 bis 1868 unter dem Namen *Leipziger allgemeine musikalische Zeitung. Signale für die musikalische*

Zu den künstlerischen Säulen des Leipziger Musikbetriebs gehörten Opernaufführungen, Konzerte im Gewandhaus und die Veranstaltungen der Thomaskirche. Darüber hinaus gab es noch Musik in anderen Kirchen der Stadt, dem Konservatorium, der Universität und bei etlichen Musikvereinen zu hören. Traditionen wurden in Leipzig hochgehalten. Immerhin ging das Opernleben der Stadt auf das Jahr 1693 zurück, wodurch Leipzig nach Venedig und Hamburg die drittälteste bürgerliche Musiktheaterbühne Europas besaß. Das Orchester des Gewandhauses war auch für die Oper zuständig, eine Zusammenarbeit, die bereits im Jahr 1766 begonnen hatte. Dies bedeutete mitunter eine extreme Belastung für die Musiker. Nach vier Spielzeiten ließ Julius Rietz verkünden, dass er "in Betracht der zu grossen Schwierigkeiten und Anstrengungen, die aus dem doppelten Verhältnisse zu Concert und Theater für ihn bisher entschlossen erwachsen seien. sich habe. von der musikalischen Gewandhausconcerte abzusehen, und dass er bereits mit der Theaterdirection eine Vereinbarung eingegangen sei, nach welcher ihm die fernere Betheiligung bey dem Concerte unmöglich sein werde".²⁹ Die Direktion hatte ein Einsehen und betraute den Konzertmeister Ferdinand David und den Komponisten Nils Gade, ebenfalls Gewandhauskonzerte zu übernehmen.

Das Opernhaus lag am nordöstlichen Brühl, heute etwa das Areal der neuen "Ritterpassage". Im Jahre 1868, ein Jahr nachdem Sullivan Leipzig zum vorletzten Mal besucht hatte, weihte man für Schauspiel und Oper das Neue Theater am Augustusplatz ein. Nach der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg wurde von 1956 bis 1960 an gleicher Stelle ein modernes Leipziger Opernhaus gebaut.³⁰

Zu Sullivans Zeit stand das Gewandhaus³¹ in der Leipziger Altstadt im Kupfergäßchen (der heutigen Kupfergasse). Der Name des Konzertgebäudes geht darauf zurück, dass der Bau 1498 als Zeughaus errichtet worden war und wegen der Nutzung des ersten Stockwerks als Messehaus der Tuch- und Wollwarenhändler alsbald das ganze Gebäude als "Gewandhaus" bezeichnet wurde. In seinen Briefen erläuterte Sullivan dies den Daheimgebliebenen, indem er von "the Gewandhaus (Cloth-Hall) Concerts" schreibt. Schon 1780-81 hatte man im Auftrag der Stadt im zweiten Stockwerk einen Konzertsaal für etwa 500 Besucher eingerichtet. Später wurde ein Konzertsaal in die größere Tuchhalle eingebaut, der durch die beinahe ausschließliche Verwendung von Holz eine ausgezeichnete Akustik besaß. Nach einem Umbau im Jahr 1842 fasste der Saal etwa 1000 Personen. Die Stirnseite des Raums schmückte ein Zitat von Seneca, das zum Leitspruch des Orchesters werden sollte: "Res severa (est) verum gaudium" – Wahre Freude ist eine ernste Sache". Ein Motto, das sich auch auf Sullivans Arbeit und Gesamtwerk beziehen lässt.³²

-

Welt stellte 1941 das Erscheinen ein, die Neue Zeitschrift für Musik gibt es noch heute.

²⁹ Zitiert nach Alfred Dörffel: Geschichte der Gewandhausconcerte zu Leipzig, Leipzig 1884, S. 139.

³⁰ Zur Geschichte der Leipziger Oper siehe Fritz Hennenberg: *300 Jahre Leipziger Oper – Geschichte und Gegenwart*, München1993.

³¹ Zur Geschichte des Gewandhauses siehe Claudius Böhm/Sven-W. Staps: *Das Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester – Dokumente einer 250jährigen Geschichte*, Leipzig 1993.,

³² Im Jahr 1897 schrieb sein Biograph Arthur H. Lawrence noch zu Sullivans Lebzeiten in einem

Noch zu Sullivans Lebzeiten wurde im Dezember 1884 südwestlich der Altstadt, Ecke Grassistraße und Beethovenstraße, ein neues Konzerthaus eröffnet, dem man im Sinne der Namenstradition die Bezeichnung "Neues Gewandhaus" verlieh. Das nun als "Altes Gewandhaus" bezeichnete Gebäude aus Sullivans Studienzeit diente bis 1886 noch gelegentlich als Konzertsaal. Als Sullivan Leipzig Anfang April 1887 seinen letzten Besuch abstattete, zeigte er sich laut Tagebuch äußerst irritiert: "Bin die ganze Stadt abgelaufen, aber wie verändert sie ist! Kaum wiederzuerkennen – all die liebgewonnenen alten eleganten Häuser sind verschwunden – das Conservatorium gibt's noch, aber ein neues wird gerade gebaut. Hunderte neuer Straßen und ein schöner neuer Park an der West Strasse."³³ In den Jahren 1893 bis 1896 wurde auch das frühere Gewandhaus, das Sullivan noch erlebt hatte, teilweise abgebrochen, umgebaut und in den Gebäudekomplex "Städtisches Kaufhaus" einbezogen. Dort findet sich heute eine Gedenkplakette im zweiten Obergeschoss des historischen Treppenhauses, die an den früheren Eingang zum Gewandhauskonzertsaal erinnert. Das "Neue Gewandhaus" wurde im Zweiten Weltkrieg vernichtet und zwischen 1977 und 1981 am Karl-Marx-Platz, dem heutigen Augustusplatz, gegenüber der Oper neu aufgebaut.

Um 1862 gab es in Leipzig 44 Gesangsvereinigungen, deren bedeutendste die Singakademie, der Musikverein "Euterpe" – benannt nach der Muse der Tonkunst und der lyrischen Poesie – und der Thomanerchor waren, die auch für Chorkonzerte im Gewandhaus herangezogen wurden. Der 1212 gegründete Chor der Thomanerkirche war älter als die im späten 13. Jahrhundert eingerichtete Chapel Royal, der Sullivan von 1854 bis 1856 angehörte. Der Thomaskantor³⁴ war zugleich einer der Lehrer des Konservatoriums. Erst 1861 etablierte

Portrait im Strand Magazine: "Zum Einfallsreichtum seines einzigartigen Genies kommt bei Sir Arthur Sullivan noch die unerschöpfliche Fähigkeit zur unablässigen harten Arbeit hinzu. Es gibt kaum einen Abschnitt in seinen musikalischen Kompositionen, dessen er sich nicht eigens angenommen und den er nicht ausgefeilt hätte." ("Illustrated Interviews, LVI. – Sir Arthur Seymour Sullivan", in *The Strand Magazine*, XIV, Dezember 1897, S. 649) Der Musikjournalist Adolf Aber betonte 1926: "Er war ein durchaus ernster Musiker, wie viele Kammermusikwerke, Werke für Orchester und Opern bezeugen." (Adolf Aber: Die Musik im Schauspiel - Geschichtliches und Ästhetisches, Leipzig 1926, S. 55. Der 1893 geborene Adolf Aber war als Buchautor und Journalist für die Leipziger Neuesten Nachrichten tätig. Später fand er in dem 1940 von Theophil Stengel und Herbert Gerigk herausgegebenen berüchtigten Lexikon der Juden in der Musik als "einer der korruptesten Vertreter des Musikjournalismus" Erwähnung) Sullivan selbst sagte: "Wenn [meine Werke] als Kompositionen irgendwelche Ansprüche für sich geltend machen können, dann zähle ich voll und ganz auf den ernsten Unterton, der sich durch alle meine Opern zieht. Beim Ausarbeiten der Partituren halte ich mich an die Grundsätze jener Kunst, die ich bei der Arbeit an gewichtigeren Werken gelernt habe. Jeder Musiker, der die Partituren dieser komischen Opern analysiert, wird nicht vergebens nach dieser Ernsthaftigkeit und Seriosität suchen." (Interview im San Francisco Chronicle, 22. Juli 1885, zitiert nach Arthur Jacobs: Arthur Sullivan - A Victorian Musician, Aldershot 1992, S. 222 f.)

³³ Sullivans Tagebuch vom 8. April 1887. Bei "Conservatorium" und "West Strasse" verwendete er die alte deutsche Schreibweise.

³⁴ Siehe auch Friedrich Lampadius: Die Kantoren der Thomasschule zu Leipzig, Leipzig 1902; und

der Komponist und Dirigent Carl Reinecke einen eigenen Gewandhauschor, der 1869 an der ersten Gesamtaufführung des *Deutschen Requiems* von Brahms beteiligt war.

Das Leipziger "Conservatorium der Musik" war am 2. April 1843 im Hof des alten Gewandhauses am Neumarkt eröffnet worden. "Das ist eine echt künstlerische Atmosphäre, in der sich's gut Musik macht", äußerte Ignaz Moscheles über den Kollegen- und Freundeskreis.³⁵ Erst 1887 zog das erweiterte Konservatorium in sein neues Gebäude in der Grassistraße 8 im Musikviertel.³⁶ Das Konservatorium hatte in seinem ersten Jahr mit 63 Schülerinnen und Schülern begonnen. Danach stagnierte die Zahl neuer Studierender, die erst in dem Jahr, als Sullivan nach Leipzig kam, wieder anwuchs. Hinsichtlich seiner Bedeutung hob der Leipziger Pianist und Komponist Alfred Richter (1846–1919) hervor:

"An Zahl der Schüler ist allerdings das Leipziger Konservatorium später von anderen, namentlich Berliner gleichnamigen Instituten weit übertroffen worden. Das liegt daran, daß letztere auch solche aufnehmen oder doch früher aufzunehmen pflegten, die nur in einem Fache unterrichtet sein, also lediglich eine für Dilettanten ausreichende Ausbildung haben wollten, während in Leipzig nur Vollschüler aufgenommen wurden, also solche, die die Musik zu ihrem Beruf erwählt hatten."³⁷

In den Septemberausgaben 1858 der wöchentlich erscheinenden Musikzeitschriften *Neue Zeitschrift für Musik* und *Signale für die musikalische Welt* findet sich eine Anzeige, die die Ziele des Musikinstituts umriss, an dem Sullivan seine Ausbildung fortsetzen sollte:

"Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit October d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Mittwoch den 5. Octbr. d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hilfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie-und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang,

-

Wolfgang Hanke: Die Thomaner, Berlin 1985.

³⁵ Charlotte Moscheles (Hrsg.): *Aus Moscheles' Leben – nach Briefen und Tagebüchern*, Band 2, Leipzig 1873, S.131.

³⁶ Erst ab 1881 gab es Unterricht für alle Orchesterinstrumente. 1887 konnte schließlich mit dem neuen Gebäude auch ein eigener Konzertsaal mit einer Orgel eingeweiht werden. 1898 wurde dem Konservatorium eine Opernschule angeschlossen und 1919 mit dem Aufbau eines kirchenmusikalischen Instituts begonnen.

³⁷ Alfred Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, Leipzig 2004, S. 125.

verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Musikdirector Dr. Hauptmann, Capellmeister Rietz, Musikdirector u. Organist Richter, Dr. R. Papperitz, Professor Moscheles, L. Plaidy, E.F. Wenzel, Concertmeister F. David, Concertmeister R. Dreyschock, F. Grützmacher, F. Herrmann, R. Röntgen, Professor Götze, Dr. F. Brendel und Mr. Vitale.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in jährlichen Terminen à 20 Thaler.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der inneren Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeldlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im August 1858.

Das Direktorium am Conservatorium der Musik.

Ausgegeben am 23. September."

Sullivans Lehrer in Leipzig

Als Arthur Sullivan Student des Konservatoriums wurde, hatte er gerade Prinz Albert (1819-1861), den Gemahl seiner Königin, verpasst, der bei den Schlussexamen im März 1858 zugegen war. Sullivan zeigte sich durchaus beeindruckt von einflussreichen Persönlichkeiten: Gerne erinnerte er sich später, wie ihm der Herzog von Wellington einmal einen halben Sovereign in die Hand gedrückt und wie Prinz Albert ihm gesagt hatte, dass sein Sologesang als Chorknabe der Chapel Royal bei der Taufe von Prinz Leopold im Jahr 1853 der Königin sehr gefallen habe und ihn dafür mit zehn Schilling belohnte. Im Umgang mit namhaften Persönlichkeiten kannte Arthur Sullivan keine Scheu. Auch in Leipzig strengte er sich an, zu brillieren. Nicht nur verstand er es, von dem eher traditionell ausgerichteten Unterricht zu profitieren, er suchte auch Kontakt zu den neueren Entwicklungen in Sinfonik und Oper. Alles deutet darauf hin, dass er ein sehr akkurater und eifriger Student gewesen war, der sein in England hart erkämpftes Auslandsstudium ernsthaft verfolgte: Er kalkulierte sorgfältig mit seinem Geld, überzeugte bei den regelmäßigen Zwischenprüfungen und komponierte, denn er wollte diejenigen, die sehr viel Mühe aufwandten, um seine Ausbildung zu sichern, nicht enttäuschen. Er mag nicht zuletzt dadurch eine gewisse Verantwortung empfunden haben, dass er der erste Repräsentant für jene war, die von der Mendelssohn-Stiftung gefördert wurden. Gewissenhaft hielt er seine ehemaligen Lehrer in London – Thomas Helmore (1811-1890), John Goss (1800-1880) und George Smart (1776-1867) – auf dem Laufenden. Smart schilderte er die Veranstaltungen zum 100. Todestag von Händel in dessen Geburtsstadt Halle:

"Wir, das heißt eine große Gesellschaft von englischen und einigen deutschen Bewunderern Händels nahmen einen frühen Zug und kamen um etwa 8½ in Halle an. Die Enthüllung der Statue war um 9. Der Bürgermeister³⁸ und irgendein anderer Mann hielten eine kurze Rede, die ich nicht hören konnte, da ich zu weit weg war. Dann wurde

³⁸ Sullivan verwendete hier das deutsche Wort.

das über das Standbild gehüllte Tuch weggezogen, die Leute jubelten ein wenig, und von einem Balkon spielte eine Blaskapelle "See the conquering hero" viel zu schnell, und ein alter Choral von der Komposition irgendeines Anderen erklang, deren Eignung ich nicht so ganz verstehen konnte. Dann gab es einen großen Andrang in der Kirche für eine Aufführung von *Samson*, und ich hatte noch nie das Glück gehabt, eine scheußlichere Darbietung zu hören. Alle Tempi wurden falsch genommen, viele der besten Stücke fehlten und insgesamt war es des Anlasses ziemlich unwürdig. Tatsache ist, dass man in Deutschland Händel nicht versteht und nicht die traditionelle Lesart hat wie wir. [...] Ich glaube, es ohne Stolz wagen zu können zu behaupten, dass die Sache in England anders ausgesehen hätte. Die Statue selbst ist eine sehr schöne aus Bronze."⁴⁰

Anfangs berichtete Sullivan noch, dass er die ersten beiden Konzerte im Gewandhaus nicht besucht habe, da sie an einem Sonntag stattfanden. Inwiefern dies tatsächlich zutraf oder lediglich den Erwartungen der hohen Herren geschuldet war, ist schwer zu sagen. Immerhin steht dies im Gegensatz dazu, dass Sullivan später in London den Besuch von Sonntagskonzerten zur Entspannung für Jedermann befürwortete. Auch wenn sein Leipziger Gönner Ignaz Moscheles gegen jedwede "italienische Tändelei" war, nutzte der Student bei einem Abstecher nach Dresden die Gelegenheit, sich Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* anzuhören.

Seine Eltern informierte Arthur Sullivan, dass er auf ein Schreiben mit einer Komposition eine ausführliche Antwort von Sir George erhalten habe:

"Gestern kam ein sehr netter Brief von ihm, in dem er mir für die Widmung dankt und mich 'bittet zu glauben, dass ich voll und ganz Deine freundlichen Absichten zu schätzen weiß, die mir durch diese Anerkennung zuteil wird; entsprechend Deiner Anfrage sandte ich eine Kopie an Mr. Helmore, der als Antwort auf meine Note folgendes schrieb: 'Ich bin über den allgemeinen Charakter durchweg sehr erfreut, obgleich ich noch nicht die Zeit fand, die verschiedenen Besonderheiten vollständig zu begutachten." […] 'Ich bin sehr erfreut (sagt Sir George) über die systematisch ausgeführten Teile dieser Komposition, doch wird eine angemessene Aufführung des Stücks fähige Sänger erfordern. Ich habe meinen Wunsch vorgetragen, es bei der Chapel Royal aufzuführen." (28. Februar 1860)

Sullivans Förderer in London dürfte mit gewisser Genugtuung erfüllt haben, dass einige der führenden Persönlichkeiten am Leipziger Konservatorium noch einen unmittelbaren Bezug zu Mendelssohn gehabt hatten. Der Leiter, Conrad Schleinitz, dem ein wesentlicher Anteil an der Entstehung des Instituts zukam und der dem Direktorium bis zu seinem Tod 1881 insgesamt 47 Jahre lang angehörte, hielt die Werke seines Freundes in Ehren. "Brahms, Berlioz und nun gar erst Wagner und Liszt verabscheute er und unterließ es nie", so Alfred Richter, "bei der

³⁹ Aus Händels Oratorium *Judas Maccabeus*, HWV 63 (Seht den siegreichen Helden).

⁴⁰ Brief vom 14. August 1859, zitiert nach Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Aldershot 1992, S. 22.

alljährlichen Prämienverteilung die prämiierten Schüler, die halbwegs im Verdacht fortschrittlicher Gesinnung standen, zu ermahnen, sich nicht vom Verführer umgarnen zu lassen, sondern immer nur der 'reinen', das heißt der in seinem Sinne reinen Sache zu dienen."⁴¹

Richters Vater war Sullivans Orgellehrer. Klavierunterricht erhielt der junge Brite ein Mal wöchentlich von Ignaz Moscheles und zwei Mal pro Woche von Louis Plaidy. Raimund Dreyschock lehrte ihn ein Mal, Engelbert Röntgen zwei Mal wöchentlich das Violinspiel. Moritz Hauptmann war zuständig für die Harmonielehre, Ferdinand David für das Dirigieren und Julius Rietz für Instrumentation und Komposition, bis ihm im Frühjahr 1860 Carl Reinicke in diesem Amt folgte. Hauptmann, David und Plaidy gehörten noch zu den Gründungsmitgliedern des Konservatoriums, die anderen traten dem Lehrstuhl erst später bei.

Ignaz Moscheles (1794-1870), 42 ein in Prag geborener böhmisch-österreichischer Komponist, Pianist und Musikpädagoge, galt in ganz Europa als ein berühmter Klaviervirtuose. Er hatte noch Beethoven gekannt und dem fünfzehnjährigen Mendelssohn Harmonielehre beigebracht. Zwar verehrte er seinen einstigen Schüler, schenkte aber auch Schumann und Berlioz seine Bewunderung, während er für Schubert, den Klavierstil Liszts und die ihm zu süßlichen Klänge Chopins nur Verachtung übrig hatte. Er zog die "Classicität" stets Liszt und Wagner samt ihren "Panegyriker[n]" vor. 43 "Mich electrisierte die Leonoren-Ouvertüre wie gewöhnlich", berichtete er über ein Konzert, "und bei Mendelssohns A-moll-Symphonie dachte ich: "Zukunftsmusik, was willst Du?" ⁴⁴ Moscheles sah sich als "den nothwendigen Contrast zwischen der alten und neuen Schule". ⁴⁵ Unter der Ägide dieses eigenwilligen Geistes erfreute sich Sullivan als der erste Gewinner des Mendelssohn-Stipendiums einer gewissen Aufmerksamkeit. "Ich vermag Ihnen garnicht zu sagen, wie freundlich Mr. + Mrs Moscheles zu mir sind", schrieb er an George Smart. "Vom ersten Tage an, als ich hierhergekommen bin, haben sie mich mehr wie einen Sohn behandelt als wie einen Fremden. Ich bin sicher, dass ich sie stets lieben + respektieren werde – mit Geldangelegenheiten habe ich nichts zu tun. Mr. Moscheles zahlt alles für mich + wann immer ich Geld haben will, gehe ich zu ihm. Ich war ziemlich erstaunt zu hören, dass Mrs. Moscheles so gut Englisch spricht. Ich wusste nicht, dass sie Ausländerin ist, bis sie es mir gesagt hatte!" (17. Januar 1859) Alfred Richter berichtete, dass Moscheles allgemein "Professor" genannt wurde, denn "er selbst bestand auf diesem Titel, da er früher Professor an der Royal Acadmy of Music in London gewesen war. Professor ist jedoch kein Titel, der in England verliehen wird, jeder Lehrer kann sich so nennen. In Sachsen wäre er unter diesen Umständen eigentlich nicht berechtigt gewesen, ihn zu führen, doch hat er

⁴¹ Alfred Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, Leipzig 2004, S. 257.

⁴² Zu Moscheles siehe u. a. Charlotte Moscheles (Hrsg.): Aus Moscheles' Leben, nach Briefen und Tagebüchern (2 Bände), Leipzig 1872-73; und Emil F. Smidak: Isaak-Ignaz Moscheles – Das Leben des Komponisten, Wien 1988.

⁴³ Charlotte Moscheles (Hrsg.): Aus Moscheles 'Leben, Band 2, Leipzig 1872, S. 280 f.

⁴⁴ Charlotte Moscheles (Hrsg.): *Aus Moscheles' Leben*, Band 2, Leipzig 1872, S. 288 f. Gemeint ist die Sinfonie Nr. 3 in a-Moll op. 56, die sogenannte "Schottische".

⁴⁵ Charlotte Moscheles (Hrsg.): Aus Moscheles' Leben, Band 2, Leipzig 1872, S. 292.

niemals Anfechtungen deshalb gehabt. Damals war es etwas ganz Seltenes, dass sich ein Musiklehrer Professor nennen durfte."⁴⁶

An dem Institut bestand ein enger Kontakt zwischen Lehrpersonal und talentierten Studenten. Anstatt des üblicherweise distanzierten Verhältnisses gab es viel Gelegenheit zu persönlichem Erfahrungsaustausch und Diskutieren. "Ich habe heute bei den Moscheles' gespeist", ließ Sullivan die Daheimgebliebenen wissen, "tatsächlich war ich nach der Kirche den ganzen Morgen dort + ich werde auch den Abend dort verbringen nachdem Dr. Zeiss gegangen ist." (23. Januar 1859) Die Besuche boten nicht nur gute Verpflegung, sondern auch geistige Anregung. "Ich gehe zwei oder drei Mal jede Woche dorthin, um laut mit Mrs. Moscheles zu lesen", heißt es Monate später. "Wir lesen gerade *Rienzi*, wenn wir damit fertig sind, gehen wir Macaulys *Geschichte von England* durch.⁴⁷ Es ist sehr vergnüglich + angenehm, dorthin zu gehen." (22. November 1859)

Nach nur vier Monaten konnte Sullivan stolz nach Hause berichten, dass "Mr. Moscheles sagt, ich habe mich nun ausreichend verbessert, um in der Abend-Unterhaltung zu spielen, deshalb bereite ich ein Konzert vor (Mozarts in d-Moll)⁴⁸ + werde, so nehme ich an, in etwa vierzehn Tagen spielen. Ich werde hoffentlich nicht zu nervös sein." (23. Januar 1859)

Sullivan war lange unentschlossen, ob er eine Laufbahn als Pianist oder Dirigent einschlagen sollte. In Leipzig beabsichtigte er zunächst, seine bereits vorzüglichen Fähigkeiten im Klavierspiel zu verfeinern. Louis Plaidy (1810-1874), ein gesuchter Klavierlehrer, vermittelte ihm eine profunde Spieltechnik. Der in Sachsen geborene Plaidy – bei dem auch Frederic

⁴⁶

Alfred Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, Leipzig 2004, S. 329. Liszt pflegte darüber seine Scherze zu machen, wie Richter berichtet: "[Moscheles] behauptete von diesem, daß er ein schlechtes Beispiel mit seinem Klavierstil gäbe. Von einem gewissen Standpunkt aus war das richtig. Die jungen Leute kopierten damals Liszt in grotesk-lächerlicher Weise: Sie trugen alle lange Haare, sahen verzückt zum Himmel, schlugen auf das Klavier, als wenn sie in demselben ihren Todfeind erblickten [...] Obige Bemerkung kam jedoch Liszt zu Ohren, und als derselbe bei irgendeiner Gelegenheit von Moscheles aufgefordert wurde, etwas vorzutragen, meinte er in seiner sarkastischen Weise, die er gelegentlich anzuschlagen liebte: Nein, nein, Herr Professor, ich gebe ein zu schlechtes Beispiel mit meinem Klavierspiel.' Moscheles begnügte sich zu sagen: "Seien Sie nicht maliziös.'" Wenn Studierende Liszt vorspielten, ließ er zumeist "mit einer wahren Engelsgeduld die Klimperei über sich ergehen". Dann begann jemand, die Es-Dur-Polonaise von Chopin zu spielten, doch, so Richter, "schon nach wenigen Takten sagte Liszt: "Recht hübsch, recht hübsch. Ich habe indessen Chopin gekannt und weiß, daß er seine Sachen anders vorzutragen pflegte', was wir übrigens auch alle ohne seine Versicherung glaubten. "Ich bin zwar kein Professor", fuhr er fort, wobei er das Wort sehr absichtlich betonte [...], aber ich glaube Ihnen gleichwohl nützlich zu sein, wenn ich Ihnen etwas von dem Stück vorspiele.' Damit setzte er sich und spielte einige Takte." [Richter, S. 329-330].

⁴⁷ Der Hinweis bezieht wahrscheinlich nicht auf Wagners Oper, sondern eher auf die Vorlage, den Roman *Rienzi, The Last of the Roman Tribunes* (1835) von Edward Bulwer-Lytton, der bereits 1841 als *Rienzi, der letzte Tribun* ins Deutsche übersetzt worden war. Die deutsche Fassung von Thomas Babington Macaulays *History of England* (1848) war 1854 auf Deutsch unter dem Titel *Geschichte von England seit der Thronbesteigung Jakob's des Zweiten* herausgekommen.

⁴⁸ Gemeint ist Mozarts Klavierkonzert Nr.20 in d-moll, KV 466.

Hymen Cowen, Felix Draeseke, Edvard Grieg und Hans von Bülow studierten – war 1843 von Mendelssohn an das Konservatorium geholt worden, dem er bis 1865 angehörte. Aus seiner Feder stammen zwei Bände zur Klavierpädagogik: *Technische Studien für das Pianofortespiel* und *Der Clavierlehrer*. Plaidy, von dem Sullivan zusätzlich noch Privatstunden nahm, muss ein durchaus strenger Lehrer gewesen sein, denn er ließ selbst den besten Studierenden keine Nachlässigkeiten durchgehen. "Ich habe gestern einen schrecklichen Anpfiff von Plaidy bekommen, der gesagt hat, ich sei schrecklich faul mit dem Pianoforte gewesen in diesen letzten zwei oder drei Wochen + dass er ein neues System einführen werde usw. usw. Jedoch werde ich versuchen, ihm meine Violoncellosonate von Beethoven (op. 69) nächsten Dienstag perfekt vorzutragen, um ihn zu erfreuen, da ich sie nächsten Freitag in der Abend-Unterhaltung spielen muss." (30. Oktober 1859) Immerhin besaß er auch Humor, wie ein späterer Hinweis in den Briefen zeigt: "Mr. Plaidy ist sehr zufrieden mit meinem Spiel, doch er sagt, er werde an das Mendelssohn-Kommittee schreiben, wenn ich nicht meinen ersten Finger mehr anhebe!" (28. Februar 1860)

Neben dem Unterricht unternahm Sullivan zahlreiche private Spaziergänge mit Moscheles und dem Geiger Ferdinand David, wobei er stundenlang mit ihnen diskutierte. Pädagogische Fertigkeiten eignete sich Sullivan jedoch nicht an; das Lehren blieb ihm zeitlebens ein Gräuel. Der Hamburger Violinist und Komponist Ferdinand David (1810-1873)⁴⁹ erwies sich eher als ein Mann der Tat und weniger als ein Verfasser von wissenschaftlichen Elaboraten. Der Kaufmannssohn war von 1823 bis 1824 in Kassel von Spohr und Hauptmann ausgebildet worden und hatte bereits 1826 eine Stelle als Geiger am Königsstädtischen Theater in Berlin. Im Jahr 1836 wurde er beim Gewandhausorchester Leipzig unter der Leitung seines Freundes Mendelssohns Konzertmeister und auch Primarius des Gewandhausquartetts. 1844 spielte er den Solopart bei der Uraufführung von Mendelssohns Violinkonzert. Als Lehrer am Konservatorium bildete er unter anderem Geigenvirtuosen wie den von Elgar bewunderten August Wilhelmj und Joseph Joachim, der das Brahms-Konzert zur Uraufführung brachte, aus. Laut Reinecke war David "ein vortrefflicher Geiger und zugleich ein sehr geschickter, routinierter Musiker, sehr bewandert in der gesamten musikalischen Literatur und gewandt als Komponist für sein Instrument, für das er viele dankbare, zu jener Zeit weitverbreitete Solostücke geschrieben hat. [...] David war zugleich ein sehr kluger, geistreicher, belesener Mann, der allerdings eine gewisse angeborene Gutmütigkeit mit dem daraus resultierenden Wohlwollen gegen andere nicht eigentlich besaß, aber dennoch viele vortreffliche Charaktereigenschaften hatte. Leider verleitete ihn seine impulsive Natur häufig, seinem Verdruß über ein im Orchester begangenes, selbst geringes Versehen sogar im Konzerte sichtbaren Ausdruck zu verleihen, indem er, wie Wasielewski meinte, seinen großen Mund bedrohlich in die Breite zog und durch seine Blicke das unglückliche Orchester-Mitglied, das sich des Versehens schuldig gemacht hatte, dem Publikum kenntlich machte. Vom Orchester wurde er gefürchtet, aber nicht geliebt, und es hatte die reinste Freude, wenn ihm einmal etwas

.

⁴⁹ Zu David siehe u. a. auch Julius Eckardt (Hrsg.): Ferdinand David und die Familie Mendelssohn-Bartholdy, Leipzig 1888.

passierte."⁵⁰ In Ferdinand David traf Sullivan auf einen großen Könner in der Arbeit mit dem Orchester und im Dirigieren, dessen Vermögen, seine Schüler zu inspirieren und zu begeistern, den Engländer beeindruckte. David hielt große Stücke auf den jungen Mann und ermutigte ihn, wo er nur konnte. "Letzten Montag spielte ich in der Orchesterstunde die Holzbläserstimmen in der *Italienischen Sinfonie* [von Mendelssohn] aus der Partitur", schrieb Sullivan am 12. Januar 1859 nach Hause. "David war so erfreut, dass ich sie bei der Abendunterhaltung wieder spielen soll, wenn Madame Schumann nächste Woche hier ist." Zwei Jahre später war Sullivan sogar aktiv an den Ehrungen zum 25-jährigen Jubiläum als Konzertmeister für den in Leipzig sehr geschätzten Musiker beteiligt:

"Das erste, was mir in den Sinn kommt ist, Euch von der 'Davidfeier' zu erzählen, die zum Mittelpunkt des öffentlichen Interesses in der Stadt geworden ist. Am Donnerstagmorgen ging das Gewandhausorchester zum Haus seines geschätzten Konzertmeisters + nachdem man für ihn den ersten Satz einer seiner Sinfonien gespielt hatte […] überreichte man seine Glückwünsche und beschenkte ihn mit einem eleganten Silberpokal, wirklich einer der schönsten, die ich je gesehen habe. Um 9 kam die Konzertdirektion zu ihm + gab ihm ein prächtiges Tee- + Kaffeeservice auf einem Tablett aus Ebenholz […] + um 9½ kam eine Abordnung vom Konservatorium, die aus den Messieurs Payne, Rudorff, Rose + Sullivan bestand, 'pour féliciter' + ihn zu einer 'Feier' einzuladen, die man ihm zu Ehren am folgenden Abend im Konservatorium angesetzt hatte […]

Bei dem Konzert am Abend war sein Pult mit Blumen geschmückt + als er seinen Platz im Orchester einnahm, wurde er von der einen Seite mit einem Dreiklang in D begrüßt (natürlich ein "Tusch" ⁵² des Orchesters) + mit großem Jubel + dem Schwenken von Taschentüchern durch das Publikum von der anderen Seite. Aber ich glaube, dass ihm unsere kleine Feier am nächsten Tag das meiste Vergnügen bereitet hat. Als er um 6 Uhr den Raum betrat, fand er ihn dekoriert mit Blumen vor, die ganze Elite der Stadt war anwesend + wir saßen im Orchester bereit, um loszulegen, sobald er Platz genommen hatte. Ich schwang meinen Taktstock (lacht nicht so heftig) + wir sangen das "Doppelquartett", das Terzett + den Chor "Er wacht über Israel" aus Elias. Dann folgte eine Reihe von Instrumental- + Gesangsstücken, inklusive einer Etüde Davids, die zehn seiner Schüler unisono spielten. Die Wirkung war elektrisierend! Der Sturm des Applauses, der folgte ließ erst nach, als sie vorkamen + sie noch einmal spielten. Dann folgte der Höhepunkt des Abends. Drei unser hübschesten Damen traten vor + machten ihre Aufwartung, zwei mit Blumenbouquets + die dritte mit einem prachtvollen Album [...], in dem es mehr als hundert Fotografien gab, die wir ihm überreichten [...] Er war sehr bewegt, wir sangen aus Elias den Chor Wohl dem, der den Herrn fürchtet '53 und so

⁵⁰ Carl Reinecke: *Erkenntnisse und Bekenntnisse*, Leipzig 2005, S. 123.

⁵¹ Sullivan verwendete hier das deutsche Wort.

⁵² Sullivan verwendete hier das deutsche Wort.

⁵³ Die Nr. 10 in Mendelssohns *Elias* heißt in der englischen Originalversion "Blessed are the men". In seinem Brief bezieht Sullivan dies auf David und bezeichnet den Chor als "Blessed is the man".

schloss unsere kleine "Feier". – Ich darf nicht vergessen, Euch zu erzählen, dass wir in seinem Klassenraum ein kleines Schränkchen aufgehängt hatten, das mit sechs- oder siebenhundert der besten Zigarren gefüllt war (denn er raucht die ganze Zeit, wenn er seine Stunden gibt) + danach haben wir ihm einen Schlüssel gegeben und ihn raten lassen, wozu er gehört." (1. März 1861)

Neben David war Raimund Dreyschock (1824-1869)Konzertmeister des Gewandhausorchesters und Geigenlehrer am Konservatorium. Er war der jüngere Bruder des erfolgreichen böhmischen Klaviervirtuosen Alexander Dreyschock (1818-1869). Raimund Dreyschock "stand in technischer Hinsicht David in keiner Weise nach, ja übertraf ihn, wie manche Geiger bezeugten, darin sogar", meinte Richter.⁵⁵ Dreyschock galt Reinecke als "eminente[r] Künstler", der, wie David, auch "seine Partitur schreiben" konnte. Das Verzeichnis der in den Gewandhauskonzerten bis 1881 uraufgeführten Stücke "nennt vier verschiedene Kompositionen von ihm" (im Gegensatz allerdings zu 32 verschiedenen Werken von David mit 80 Aufführungen).⁵⁶

Der mit dem Physiker Wilhelm Conrad Röntgen verwandte deutsch-niederländische Violinist Engelbert Röntgen (1829-1897) war in Leipzig selbst ein Schüler von David gewesen und hatte es bis zum Konzertmeister des Gewandhausorchesters gebracht. Alfred Richter hielt ihn "als Solospieler" für "nicht sehr bedeutend", doch er verstand es, "als er an der Spitze des Orchesters stand, einen hohen Grad von Selbständigkeit und Energie zu entwickeln, ohne dabei jemals mit dem Dirigenten in Konflikt zu kommen"⁵⁷ – eine Bemerkung die den Gegensatz zu dem impulsiveren David hervorhob. Als Lehrer am Konservatorium galt Röntgen als "eine tüchtige pädagogische Kraft".⁵⁸

Der Dresdner Moritz Hauptmann (1792-1868)⁵⁹ gehörte zu den angesehensten Männern des Instituts. Der Komponist, Geiger und Musiktheoretiker war mit seinem alten Lehrer Ludwig (Louis) Spohr gut befreundet. Nach einigen Jahren als Musiklehrer in Russland und als Geiger bei den Hofkapellen in Dresden und Kassel empfahl ihm im Jahr 1842 Mendelssohn Bartholdy als Thomaskantor in Leipzig. Ein Jahr darauf übernahm er auch noch die Stellung eines Lehrers der Musiktheorie am Konservatorium. Zusammen mit Otto Jahn und Robert Schumann gründete er 1850 die Bach-Gesellschaft, deren erster Vorsitzender er wurde. Hauptmann gab die ersten drei Bände der Bach-Gesamtausgabe heraus und machte sich auch mit Schriften wie *Die Natur der Harmonik und der Metrik: zur Theorie der Musik* (1853) einen Namen, durch die er als einer der geistreichsten Musiktheoretiker seiner Zeit Anerkennung fand. Im Jahr 1893

5.

⁵⁴ Sullivan verwendete hier das deutsche Wort.

⁵⁵ Alfred Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, Leipzig 2004, S. 231.

⁵⁶ Carl Reinecke: Erkenntnisse und Bekenntnisse, Leipzig 2005, S. 121 und 198.

⁵⁷ Alfred Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, Leipzig 2004, S. 232 und 234

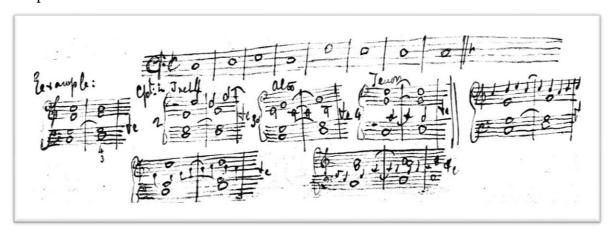
⁵⁸ Alfred Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, Leipzig 2004, S. 235.

⁵⁹ Zu Hauptmann siehe u. a. auch Alfred Schöne (Hrsg.): *Moritz Hauptmanns Briefe an Franz Hauser*, (2 Bände), Leipzig 1871; und Dale A. Jorgenson: *Moritz Hauptmann of Leipzig*, Lewiston, NY, 1986.

erschien dieses Werk sogar in englischer Übersetzung unter dem Titel *The Nature of Harmony and Metre*, allerdings ist unklar, ob Sullivan dabei eine Rolle gespielt hat. Als junger Student muss er von Hauptmanns Unterricht beeindruckt gewesen sein, denn am 22. November 1859 schrieb er:

"Sag' Vater, er soll mir gelegentlich einige von seinen Kontrapunktsachen schicken, damit ich sie nach Dr. Hauptmanns Regeln korrigieren kann. Er kann sein Buch ruhig beiseitewerfen, + beispielsweise bloß noch Übungen schreiben. Er soll sich dies mal vornehmen + es auf vier Arten harmonisieren, zunächst mit ganzen Noten in jeder Stimme, dann mit halben Noten + dann mit Vierteln.

Beispiel:



(22. November 1859; The Morgan Library & Museum, New York)

Obwohl der Theoretiker Hauptmann "sehr pedantisch beim Unterricht"⁶¹ gewesen sein soll, war er zugleich das humorvollste Mitglied des Lehrkörpers. Zu einem Studenten, der ihm etwas Geschriebenes mit der Bemerkung überreichte, die Schrift sei noch nicht trocken, bemerkte er: "Ach, geben Sie nur her. Ihre Arbeiten pflegen doch sonst trocken genug zu sein." Und als die Leipziger für die nicht sonderlich große Nikolaikirche eine riesige Orgel bauen ließen, kommertierte Hauptmann: "Ach, die Kirche ist ja nur ein Futteral für die Orgel."⁶² In sächsischen Musikerkreisen bedeutete es ein Privileg und eine große Auszeichnung, Schüler von Moritz Hauptmann gewesen zu sein. Wie angesehen Hauptmann war, zeigt ein Inserat in einer Fachzeitschrift aus dem Jahr 1868, das sich "An die Schüler Moritz Hauptmann's" wendete. Darin wurde gebeten, Studienhefte aus den Lehrstunden des gerade Verstorbenen einzureichen. Der Sammler, Professor Ernst Rudorff von der Niederrheinischen Musikschule in Köln, gab sich als früherer Schüler zu erkennen, der betonte, wie "unerreicht der Unterricht des verehrten, verewigten Meisters dasteht".⁶³ Zu Hauptmanns bekanntesten Schülern zählen unter

⁶⁰ Als Nachdruck der Ausgabe von Breitkopf und Härtel (Leipzig 1853) erschien Hauptmanns *Die Natur der Harmonik und der Metrik: zur Theorie der Musik* bei Olms, Hildesheim/Zürich/New York 2002. Die englische Ausgabe *The Nature of Harmony and Metre* (London 1893) kam erneut heraus bei Da Capo Press, New York 1991.

⁶¹ Alfred Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, Leipzig 2004, S. 282.

⁶² Alfred Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, Leipzig 2004, S. 283.

⁶³ Signale für die musikalische Welt, Nr. 26, 1868, S. 930.

anderem der Dirigent Hans von Bülow und der Geiger Joseph Joachim. Als Komponist schuf der Thomaskantor vornehmlich Chorwerke, Lieder und Motetten.

Hauptmanns Nachfolger an der Thomaskirche wurde – ebenfalls von der Berufung bis zum Lebensende – der aus der Lausitz stammende Ernst Friedrich Eduard Richter (1808-1879). Er unterrichtete Sullivan im Orgelspiel. Von 1843 bis 1847 hatte er bereits die Leipziger Sing-Akademie geleitet, wurde dann Organist an verschiedenen Kirchen und prägte vor allem die Musik an der Nikolaikirche. Richter – Vater des Pianisten und Komponisten Alfred Richter sowie des Bach-Forschers Bernhard Friedrich Richter – bot am Konservatorium Harmonie- und Kompositionslehre, Orgelspiel und die Analyse klassischer Kompositionen an. Zu seinen namhaftesten Schülern zählte der Musikwissenschaftler Hugo Riemann. Wie Hauptmann komponierte er vornehmlich Chorwerke, Messen und Motetten, aber auch Orgelstücke. Richter publizierte etliche theoretische Arbeiten, darunter Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse (1852), ein Lehrbuch der Harmonie (1853) nebst einem Lehrbuch der Fuge (1859) – mit denen sich Sullivan bei seinem Studium sicherlich befassen musste –, sowie später noch Katechismus der Orgel (1868) und Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts (1872). Zwar komponierte Sullivan nie Solowerke für die Orgel, doch immerhin hatte er es auf diesem Instrument bis zur Konzertreife gebracht. Nach seiner Rückkehr aus Leipzig wurde er im Oktober 1861 Organist an der St. Michael's Church am Chester Square, bevor er ab Juni 1867 das gleiche Amt an der St. Peter's Church in Kensington übernahm (bis 1872). Seinem ersten Biographen, Arthur Lawrence erzählte Sullivan, dass er einmal, als der Bischof aufgrund eines Missverständnisses eine ganze Stunde lang auf sich warten ließ, für die Kirchenbesucher ein ungeplantes Orgelkonzert gab: "Ich musste folglich die ganze Zeit die Orgel spielen, um die Gemeinde bei Laune zu halten. Als die Zeit verstrich und der Bischof immer noch nicht kam, begann ich passende Musik zu spielen. Zunächst "I waited for the Lord' [Ich harrte auf den Herrn] und dann fuhr ich mit einem meiner Lieder fort, das "Will he come?' [Wird er kommen?] heißt. Die Gemeinde verstand vollkommen, wie passend diese Stücke waren."64

Zunehmend reizte Sullivan das Komponieren. Großen Einfluss übte hierbei sein erster Lehrer am Konservatorium aus, der Berliner Julius Rietz (1812-1877), der bereits Lortzing als "ein ganz tüchtiger Mann" galt.⁶⁵ Der linksliberal eingestellte Rietz leitete ab 1847 das Gewandhausorchester, die Singakademie und die Oper. "Er führt den Taktstock mit Energie und Kraft", bescheinigte ihm die *Neue Zeitschrift für Musik*. "Die Thätigkeit der Oper ist eine viel erhöhtere geworden; nicht nur, daß wir mehr Opernvorstellungen als früher jetzt hören,

⁶⁴ Arthur Lawrence: *Arthur Sullivan*, London 1899, S. 59. Durch Vermittlung seines Freundes Michael Costa wirkte Sullivan auch bei Opernaufführungen an Covent Garden mit, wenn eine Orgel benötigt wurde und während eines USA-Aufenthalts besuchte Sullivan im Juli 1885 auch die Stätten der Mormonen in Salt Lake City, wo bei einer Messe im "Mormon Tabernacle" nicht nur seine Fassung der "St. Anne's"-Melodie verwendet wurde, sondern er auch eine Stunde lang auf der "sehr schönen Orgel" spielte (siehe Lawrence, S. 56 f. und 173).

⁶⁵ Georg Richard Kruse: *Albert Lortzing – Gesammelte Briefe*, Regensburg 1913, S. 228. In den Jahren 1849/50 kam es zu Streitigkeiten in Leipzig, weil die Anhänger Rietz' Lortzing aus dem Opernhaus verdrängen wollten. Lortzing kündigte übereilt, "haßerfüllt gegen die ganze Klicke und in gekränktem Ehrgeiz" (Kruse, *Briefe*, S. 232).

auch manches gute ältere Werk ist hervorgezogen und gut vorgeführt worden. Außerdem spricht die größere Theilnahme des Publikums zu Gunsten der letztvergangenen Leistungen". 66 Rietz stand der zeitgenössischen Musik aufgeschlossen gegenüber, wurde aber von deren rigorosen Verfechtern kritisiert, weil er es ablehnte, sich ohne Vorbehalte für sie einzusetzen. "Was soll aus einem Privatinstitut werden, wenn der Kapellmeister nur das ordentlich einstudiert, was ihm gefiele oder wozu er Lust hat?", schrieb Rietz an Schumann. "Von dem Augenblick an, wo mir ein Werk zur Veröffentlichung übergeben ist, hört jede Zu- oder Abneigung dafür oder dagegen auf und nur die Pflichterfüllung, das innigste Durchdrungensein davon, daß es nun meine Aufgabe ist, das Werk, sei es von Seb. Bach oder Donizetti, so gut, wie es meine Kräfte und die mir zu Gebote stehenden Mittel gestatten, dem Publikum vorzuführen, tritt an deren Stelle."⁶⁷ Rietz, der im Juni 1850 in Leipzig die Uraufführung von Schumanns einziger Oper, Genoveva, geleitet hatte, führte ebenso auch Flotows Martha, Halévys La juive oder Wagners Tannhäuser und Lohengrin auf. Seinen eigenen Opern – Der Corsar (1850) oder König Neumark und die Gambe (1859) – war ein wechselnder Erfolg beschieden. Der auch von Mendelssohn hoch geschätzte Rietz galt als ein ruhiger, gelassener Zeitgenosse, der trotz seiner vordergründigen Zurückhaltung dem jungen Mann aus London wohl gesonnen war und ihn nicht mit Lob, sondern mit konstruktiver Kritik förderte. Im März 1860 bedeutete der Wechsel des Kompositionslehrers Julius Rietz an die Dresdener Oper einen harten Schlag für Sullivan und seine Kommilitonen. "Es ist für uns sehr traurig, dass Rietz weggeht, denn ich werde keinen großen Gefallen finden an Kompositionsstunden mit irgendjemand anderem, nachdem ich sie bei ihm hatte", schrieb Sullivan. "Er [...] kennt das Orchester wie sein Alphabet." (28. Februar 1860)

Die Studierenden verabschiedeten ihren Lehrer mit großem Pomp von Leipzig. Sullivan wurde die Ehre zuteil, ein Abschiedskonzert zu dirigieren, bei dem ausschließlich Kompositionen von Rietz erklangen. "Der arme Rietz! Es tut mir so Leid, dass er fort ist", beschrieb Sullivan die Situation.

"Er war ein grandioser Meister + sehr freundlich zu mir. Bevor er ging, fanden die ihm zu Ehren veranstalteten Belobigungen kein Ende. Das Gewandhausorchester schenkte ihm einen Silberpokal. Die Singakademie gab ihm eine goldene Uhr, der Männergesangverein Silberlöffel + wir haben eine Feier im Konservatorium auf die Beine gestellt, zunächst mit einer musikalischen Darbietung, die aus nichts anderem als seinen Werken bestand + die

⁶⁶ Neue Zeitschrift für Musik, Band 28, Nr. 25, 25. März 1848, S. 149.

Brief vom 3. November 1848, zitiert nach Herbert Zimmer: *Julius Rietz*, Diss. Phil. Berlin 1943, S. 86. Auch wenn dieser Band in einer vom Antisemitismus dominierten Zeit verfasst wurde, fällt doch die zuweilen nicht selten positive Beurteilung von Rietz' Wirken auf, der ja auch ein jüdischer Komponist war. Über die "Moritz Hauptmann in Liebe und Verehrung zugeeignet[e]" 3. Sinfonie heißt es: "Was Rietz trotz aller Gemeinsamkeiten unterscheidet, ist seine Vorliebe für männlichstraffe Rhythmen. Es hieße also wohl kaum, Mendelssohn zur Hintertür wieder hereinzulassen, wenn einer gelegentlichen Wiederaufführung der Sinfonie das Wort geredet wird, um mit ihr eine Lücke zu schließen, die im Zeitraum zwischen Beethoven und Schumann klafft. Wie Schubert für diese Zwischenzeit den deutschen Süden repräsentiert, so könnte Rietz mit seinen besseren Werken des frühen und mittleren Schaffens den Norden vertreten." (S. 113 f.)

ich dirigieren musste (im Frack) (Immer wenn's ums Dirigieren geht, werde ich jetzt eingesetzt.) + dann überreichten wir ihm ein Dutzend prachtvoller Silbermesser + -gabeln in einem eleganten Etui. Das Bild im Konzert gestern Abend, als er verabschieded wurde, war wirklich grandios. Der Jubel, die Blumensträuße, die geworfen wurden, sein Pult, auf dem ein echter + wundervoller silberner Taktstock lag, ein Abschiedsgeschenk von einem der Konzertabonnenten.

Das machte die ganze Sache höchst glanzvoll + aufregend. Er war sehr bewegt, Leipzig zu verlassen: Bei der letzten Probe mit dem Orchester + als er sich verabschiedete gab es kaum ein trockenes Auge im ganzen Raum. Wir haben ihn gestern Abend zum Bahnhof gebracht, als er unmittelbar nach dem Konzert nach Dresden fuhr + sangen für ihn ein Ständchen zum Abschied." (30. März 1860)

Immer wenn Sullivan und seine Freunde nach Dresden kamen, stattete man dem früheren Lehrmeister einen Besuch ab. "Wir haben Rietz mehrfach gesehen. Er scheint hocherfreut zu sein, uns zu sehen", notierte Sullivan, "natürlich ist ihm jedes Gesicht aus Leipzig willkommen." (25. April 1860)

Die Nachfolge von Rietz trat der aus Altona stammende Komponist, Pianist und Dirigent Carl Reinecke (1824-1910)⁶⁸ an, der in späteren Jahren auch noch Vertreter aus der nächsten Generation englischer Komponisten unterrichten sollte, beispielsweise Ethel Smyth und Frederick Delius. Bereits im Oktober 1859 hatte das Leipziger Magazin Signale für die musikalische Welt ein ausführliches Portrait von Reinecke veröffentlicht, möglicherweise bereits im Hinblick darauf, das er der kommende neue Mann im Musikleben der Stadt werden sollte. Er blieb letztlich bis 1895 Kapellmeister des Gewandhausorchesters und bis 1902 Kompositionslehrer am Konservatorium. Ein Hauptverdienst Reineckes war nach Ansicht von Alfred Richter, dass er "dem einseitigen Mendelssohnkultus ein Ende machte".⁶⁹ Zwar konnte er Mendelssohns Werke nicht vernachlässigen, doch er setzte sich verstärkt unter anderem für die Arbeiten von Schumann, Schubert und Gade ein. Gegenüber Wagner, Liszt und Berlioz hegte Reinecke, wie er selbst einräumte, "mehr Bewunderung als eine tiefe innerliche Sympathie". 70 Dass er deren Stücke nicht öfter aufführte, lag auch an praktischen Gründen, da ihm höchstens zwei Proben für die Konzerte zur Verfügung standen und für jede weitere Probe, die bei komplexen neuen Stücken erforderlich gewesen wäre, eine spezielle Bewilligung eingeholt werden musste.

Sullivan äußerte sich nicht näher zu seinem zweiten Kompositionslehrer in Leipzig, unter dessen Ägide er seine Abschlusskomposition vorlegen sollte. Doch bis dahin wurde er noch Zeuge aufregender neuer Entwicklungen im Musikleben.

⁶⁸ Zu Reinecke siehe u. a. auch Katrin Seidel: Carl Reinecke und das Leipziger Gewandhaus, Hamburg 1997; und Matthias Wiegandt: Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem Epigonalität, Berlin 1997.

⁶⁹ Alfred Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, Leipzig 2004, S. 171.

⁷⁰ Carl Reinecke: *Erkenntnisse und Bekenntnisse*, Leipzig 2005, S. 151.

Auch wenn Sullivans englische Lehrer es mit Genugtuung sahen, dass einer ihrer Zöglinge nun in Leipzig auf den Spuren Mendelssohns wandeln konnte, so war man durchaus besorgt, dass er im Ausland unliebsamen Einflüssen ausgesetzt sein könnte. Immerhin hatte George Smart in seinem Empfehlungsschreiben hervorgehoben, dass er "das lebhafteste Interesse an Mr. Sullivan hegt und ihn Ihrer Aufmerksamkeit vertrauensvoll empfiehlt, denn sein Talent wird Ihre wohlwollende Beachtung finden [...] Beim Komponieren glänzt er am meisten."⁷¹ Der deutschstämmige und in England ansässige Komponist und Dirigent Julius Benedict (1804-1885) sprach gewiss vielen aus dem Herzen, als er empfahl, den jungen Mann vor allem der Obhut Moritz Hauptmanns anzuvertrauen, denn er "lehnt die Zukunftsmusik entschieden ab".⁷² Moscheles ließ Carl Klingemann und George Smart wissen, dass "obgleich Leipzig⁷³ die "Zukunftsmusik' bloß *toleriert*, ist der Geschmack hier nicht so rigoros, als dass man *nur* die Musik von Sebastian Bachs tiefer Gelehrsamkeit und altertümlicher Manier mag."⁷⁴

In der Tat war Leipzig einer der Hauptschauplätze für die Auseinandersetzungen zwischen der so genannten "Neudeutschen" und der "Klassischen" Schule, deren zeitgenössische Vertreter man eher als Exponenten einer "neo-klassischen" Ausrichtung bezeichnen sollte. Sullivan durfte in jenen Jahren eine der spannendsten Phasen dieser Kontroverse hautnah miterleben. Einerseits konnte er in Konzerten und in der Oper erstmals neue Kompositionen hören, die in Großbritannien als nicht geeignet für die Programme erschienen, und andererseits kam er direkt in Kontakt mit führenden Künstlern beider Lager. Sullivan war gerade ein Vierteljahr in Sachsen, als er bei einer Zusammenkunft, zu der ihn Ferdinand David mitnahm, Franz Liszt (1811-1886) kennenlernte, der ihm trotz mancher Exzentrik sympathisch war und den er als Dirigent bewunderte. Liszt, der als Chefdirigent das Hoftheater in Weimar zu einer der innovativsten Bühnen Europas gemacht hatte, war es höchstwahrscheinlich auch, der Sullivan dorthin zu einer der ersten Aufführungen von Peter Cornelius' komischer Oper *Der Barbier von Bagdad* einlud. Ein weiteres bedeutsames Erlebnis war die Tonkünstler-Versammlung, die Anfang Juni 1859 in Leipzig stattfand. Hier wurde unter anderem angeregt, den negativ besetzten Kampfbegriff "Zukunftsmusik" durch "Neudeutsche Schule" zu ersetzen.

Durch seine Verbindung zu den Koryphäen des Konservatoriums sowie den Exponenten der neuesten künstlerischen Entwicklungen stand Sullivan von Beginn seines Studiums an in Verbindung mit zwei Gruppierungen, die unterschiedliche ästhetische Konzepte verfolgten. Die Lehrer am Leipziger Konservatorium sahen sich Mendelssohn und einem an klassischen Formen ausgerichteten Stil verpflichtet. Die sogenannte "Neudeutsche Schule" um Wagner und Liszt stellte hingegen dem der Tradition verpflichteten Weg das Konzept einer an die Gegenwart und die kommenden Entwicklungen gewandten, neue Formen erkundenden Musik entgegen. Die Auseinandersetzung wurde – durch Jubel bzw. Missfallenskundgebungen bei

⁷¹ Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Aldershot 1992, S. 20.

⁷² Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Aldershot 1992, S. 19.

⁷³ Die damals gebräuchliche englische Schreibweise war "Leipsic".

⁷⁴ Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Aldershot 1992, S. 20.

Aufführungen, Vorträge und Debatten – vornehmlich verbal und durch Publikationen ausgefochten. Bereits 1851 hatte sich Julius Rietz gegenüber dem Sänger und Theaterleiter Eduard Devrient (1801-1877), der unter anderem auch das Textbuch zu Marschners Oper *Hans Heiling* verfasst hatte, über "die grenzenlose Pöbelhaftigkeit jener Clique" beklagt, die im Theater ihren Unmut durch Zischsalven kundgebe. "In den Gewandhaussaal schleicht sich dieser Ton auch schon ein", so Rietz, "die anderen sollen nur bei ihrem Indifferentismus beharren, und man wird bald sehen, wo Leipzigs musikalisches Ansehen bleibt."⁷⁵

Sullivan war sich des Dilemmas durchaus bewusst. Einerseits schien ihm verdächtig, dass es "solche Seilschaften gegen Mendelssohn gibt" (5. Juni 1860), andererseits wollte er die neuesten Entwicklungen auch nicht missen. Er beklagte, dass die englischen Musikfachleute und -liebhaber zu viele Vorurteile hegen, denn "wenn ihnen irgendetwas nicht beim ersten Mal gefällt (und ihren Ohren schmeichelt), wenn sie es hören, dann verwerfen sie es und wollen nichts mehr damit zu tun haben, wobei sie vergessen, dass ein Einzelner wirklich gute Musik selten beim ersten Hören würdigen kann, sondern dass nach und nach jeder für sich ihre Schönheiten erkennt." Und Sullivan fuhr fort:

"Man denke beispielsweise an Beethoven. Seine 5. Sinfonie wurde ausgebuht und verlacht, als man erstmals in der Philharmonie eine Aufführung versuchte; Carl M. von Weber sagte von der 8. (oder 7.), dass der Komponist reif fürs Irrenhaus sei. Gerade erst jetzt beginnt man in England die Chorsinfonie zu verstehen. Und wie denken wir nun über Beethoven? Man stelle sich vor, er wäre einfach verworfen worden wie heute Schumann (der populärste deutsche Komponist), Schubert, Gade und andere weniger renommierte Komponisten. [...] Stelle Dir vor, man sieht in England Schumann und Wagner in dem gleichen Programm. Ich hoffe, dass diese Zeit noch kommen wird."⁷⁶

Die Kontroverse war von entscheidender Bedeutung für das Musikleben, denn die Grundmuster der unterschiedlichen Haltungen wirken bis in unsere Zeit nach. Für viele Leipziger Musikstudenten der 1850er und 1860er Jahre dürfte es besonders aufregend gewesen sein, zu erkennen, dass sich das Selbstverständnis von Komponisten und die ästhetische Wahrnehmung in einer Umbruchphase befanden. Inwiefern sie sich letzten Endes der in den Publikationen dargelegten philosophischen und kulturellen Hintergründe im Detail bewusst gewesen sein mögen, ist schwer abzuschätzen. Doch da Sullivan zur Erweiterung seiner Sprachkenntnisse mit Sicherheit viel gelesen hat und sich bei etlichen Veranstaltungen und Gesprächen in Kreisen bewegte, für die diese Kontroversen eine wesentliche Rolle gespielt haben, müssen ihm und seinen Kommilitonen die Grundsätze der widerstreitenden Lager bekannt gewesen sein. Diese reichten gut dreißig Jahre zurück.

Die Auseinandersetzungen zwischen den "Neo-Klassikern" und den "Neudeutschen" hatten ganz allmählich in den 1830er Jahren begonnen und nahmen spätestens nach dem Tod Mendelssohns in Leipzig am 4. November 1847 an Schärfe zu. Mendelssohn war der erste Komponist gewesen, der sich dem musikalischen Vermächtnis der vorangegangenen beiden

⁷⁵ Zitiert nach Herbert Zimmer: *Julius Rietz*, Diss. Phil. Berlin 1943, S. 101.

⁷⁶ Arthur Lawrence: Arthur Sullivan, London 1899, S. 43 f.

Jahrhunderte bewusst stellte.⁷⁷ Er hatte sich intensiv mit den Werken Bachs befasst und seine Kompositionspraxis entsprach der Grundierung in einer an traditionellen und klassischen Vorbildern orientierten Ästhetik. Mendelssohn zeigte sich sehr angetan von der 1824 veröffentlichten Schrift Über Reinheit der Tonkunst, in der der Rechtswissenschaftler und Amateurmusiker Anton Friedrich Justus Thibaut (1772-1840) als einer der Ersten vornehmlich für die Kirchenmusik – die Wiederbelebung der älteren Musik von Palestrina bis zum Barock propagierte. In dem Kapitel "Über das Instrumentieren" umriss er seine Grundposition:

"Wenn man sich allenthalben mit dem Instrumental aufdrängen will, als ob ohne dies kein Heil zu hoffen wäre, so stelle man uns auch etwas Besseres, als man gewöhnlich zu thun pflegt, also nicht eine Reihe zur Hälfte mißlustiger Mechaniken, welche ein Meisterwerk mit Geist außerstande zu erfassen sind, auf die Singstimmen nicht achten, nur selbst gehört seyn wollen, und der höchsten Reinheit der Töne ganz und gar keinen Fleiß widmen. Lieber drei singende Knaben ganz allein in der Kirche, als diese glänzenden Charivaris, welche der Musik zur Schande gereichen."⁷⁸

Obwohl Sullivans musikalische Wurzeln durch die Chapel Royal teilweise im Bereich der Sakralmusik liegen, ließ er sich durch klassische Vorbilder nicht einengen, wie allein seine völlig unterschiedlichen Vertonungen des Te Deum von 1872 und 1900 zeigen.⁷⁹ Dennoch lag es ihm fern, sich in musiktheoretischen Schriften zu seiner Vorgehensweise zu äußern, so dass sich Hinweise auf seine ästhetischen Vorstellungen in erster Linie in Interviews, Vorträgen und Briefen finden. Der von ihm hoch geschätzte Robert Schumann (1810-1856) war hingegen ein führender Vertreter der Musikpublizistik. Als Komponist fühlte er sich durch Thibauts eng gezogene Rahmenbedingungen eingeschränkt, Mendelssohn hingegen empfand sie als eine inspirierende Herausforderung. Bei Bach war ihm, als höre er "die "Engel im Himmel singen" und über das Choralvorspiel für Orgel "Schmücke dich, o liebe Seele"⁸⁰ soll er laut Schumann geäußert haben: "Wenn mir das Leben alles genommen hätte, dieses Stück würde mich wieder trösten."81

⁷⁷ Siehe hierzu das Kapitel "Der Komponist – Ästhetik und Arbeitsweise", in Arnd Richter: Mendelssohn, Leben – Werke – Dokumente, Mainz 1994, S. 335-375.

⁷⁸ Da dieser und die anderen im Folgenden erwähnten theoretischen und philosophischen Texte in den unterschiedlichsten Ausgaben kursieren, wird lediglich auf die Kapitel und Paragraphen verwiesen, in deren Kontext die genannten Äußerungen in den entsprechenden Werken zu finden sind.

⁷⁹ Analysen derselben finden sich in Benedict Taylor, "Features of Sullivan's Religious Style Found in The Festival Te Deum", in Sir Arthur Sullivan Society Magazine Nr. 58, Sommer 2004, S. 8-14; und Benedict Taylor: "Musical aspects of Sullivan's 'Boer War Te Deum'", in Sir Arthur Sullivan Society Magazine Nr. 66, Winter 2007, S. 11-15.

⁸⁰ Das Choralvorspiel "Schmücke dich, o liebe Seele" hat im Bach-Werkeverzeichnis die Nummer 654, die Kantate mit dem gleichen Titel BWV 180.

Georg Eismann (Hrsg.): Erinnerungen an Felix Mendelssohn Bartholdy - Nachgelassene Aufzeichnungen von Robert Schumann, Zwickau 1947, S. 39.

Mendelssohns Ideal standen auch Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* nahe, die zwischen 1835 und 1838 in drei Bänden erschienen waren. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) ließ in seinen Überlegungen über das Schöne die *Natur* außen vor und befasst sich ausschließlich mit dem Schönen in der *Kunst*, das für ihn eine höhere Stufe einnimmt, "weil aus dem Geiste geboren". Kunst, so die Theorie, geht aus der absoluten Idee hervor, deren Zweck die sinnliche Darstellung des Absoluten als Ideal ist. Kunst entspricht demnach Idee und Gestalt, die das Ideal ausmachen. In den Teilen, die sich mit der Musik befassen, schrieb Hegel ein eigenes Kapitel über das "Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt", in dem es in dem Abschnitt über "Die begleitende Musik" heißt:

"Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt und sich in ihrem Sichvernehmen befriedigt fühlt. Als schöne Kunst nun aber erhält sie von seiten des Geistes her sogleich die Aufforderung, wie die Affekte selbst so auch deren Ausdruck zu zügeln, um nicht zum bacchantischen Toben und wirbelnden Tumult der Leidenschaften fortgerissen zu werden oder im Zwiespalt der Verzweiflung stehenzubleiben, sondern im Jubel der Lust wie im höchsten Schmerz noch frei und in ihrem Ergüsse selig zu sein. Von dieser Art ist die wahrhaft idealische Musik, der melodische Ausdruck in Palestrina, Durante, Lotti, Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart. Die Ruhe der Seele bleibt in den Kompositionen dieser Meister unverloren; der Schmerz drückt sich zwar gleichfalls aus, doch er wird immer gelöst, das klare Ebenmaß verläuft sich zu keinem Extrem, alles bleibt in gebändigter Form fest zusammen, so daß der Jubel nie in wüstes Toben ausartet und selbst die Klage die seligste Beruhigung gibt."⁸²

Wenige Jahre bevor Sullivan nach Leipzig kam, wurde der intellektuelle Diskurs ausgeweitet durch zwei Hegel geistig nahestehende Gelehrte, die den Bezugsrahmen erweiterten. In Ergänzung der Hegelschen Überlegungen publizierten der Literaturwissenschaftler Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) die *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846-57) und der Philosoph Karl Rosenkranz (1805-1879) seine *Ästhetik des Häßlichen* (1853).

Vischer hatte sich bereits in seiner Habilitationsschrift mit dem Thema Über das Erhabene und Komische (1837) befasst. In seiner Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen stellte er, wie Hegel, das Schöne als eine sinnliche Erscheinung des Absoluten dar, wenn er es auch nicht im theistischen Sinne auffasste. Doch darüber hinaus setzte er sich mit einer Naturästhetik auseinander und zeigte, wie einzelne Charakteristika des Schönen zur Herausbildung des Erhabenen und des Komischen führen. In § 522 seiner Erörterungen hielt er fest, dass ihm "bei der Frage nach den individuellen Styl-Unterschieden" im wesentlichen "der Unterschied der einfach schön, der erhaben und der komisch gestimmten Phantasie" interessiert. Sein Grundsatz lautete: "Die Kunst als die Wirklichkeit des Schönen hat keinen Zweck außerhalb ihrer selbst" (§ 545). Zudem stützten seine Thesen eher die neo-klassische Schule, wenn er feststellte: "Die Architektur und Musik kann nicht docieren, dieß erhellt aus dem individualitätslosen Charakter

^{. .}

⁸² G. F. W. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, Berlin 1838, in "Dritter Teil: Das System der einzelnen Künste", Kapitel über "Die Musik" unter "Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt" in dem Abschnitt "Die begleitende Musik".

dieser Künste" (§ 547).

Karl Rosenkranz wendete wie seine Kollegen die Dreiteilung der dialektischen Methode an, als er sich in der Ästhetik des Häßlichen mit dem einfach Schönen, dem Negativ-Schönen bzw. dem Hässlichen und dem Komischen, das die Synthese von Schönem und Hässlichen darstellt, auseinandersetzte. Er bezog seine Ästhetik auf alle Ebenen, und zwar die Natur, das menschliche Leben und die Kunst. Den wesentlichen Elementen des Schönen stellte er antithetisch spezifische Arten des Hässlichen gegenüber: dem Erhabenen das Gemeine, dem Gefälligen das Widrige und dem Absolutschönen die Karikatur. Laut Rosenkranz kann das Hässliche auftreten als Formlosigkeit, Inkorrektheit oder Defiguration. Der Karikatur gesteht er besondere Bedeutung zu, denn sie vermag "unerschöpflich in chamäleonartigen Wendungen und Verbindungen" das Hässliche im Komischen zu verlachen. Bezogen auf Sullivans Œuvre ließe sich beispielsweise festellen, dass Sullivan in The Golden Legend mit Elsies Szene "The night is calm" und dem Schlussduett von Elsie und Prinz Henry das Erhabene dem Gemeinen entgegenstellt, das sich etwa in dem Beginn des Prologs oder Luzifers sarkastischen Kommentaren auf der Straße nach Salerno und in der vierten Szene zeigt. Dass Sullivan in anderen Werken dem Absolutschönen die Karikatur gegenüberstellte, schockierte George Bernard Shaw (1856-1950) zutiefst. In einer Besprechung von Trial by Jury echauffierte er sich darüber, dass Sullivan sich mit dem Ensemble "A nice dilemma", bei dem die Anwesenden im Gerichtssaal ihrem Erstaunen über den heiklen Fall Ausdruck verleihen, an die Szene "D'un pensiero" aus dem Finale des 1. Akts von Bellinis La Sonnambula anlehnte, in dem sich die Dorfbewohner Gedanken über die Unschuld der Titelheldin machen.⁸³

Dass sich das Schöne im Erhabenen und im Komischen manifestieren kann, dürfte die Verfechter der Musik von Mozart, Weber, Schubert, Lortzing, Marschner bis Mendelssohn bestärkt haben und trifft nicht zuletzt auch auf Sullivans Schaffen zu. In seinem Erzählzyklus Die Serapionsbrüder (1819-21) hatte E. T. A. Hoffmann (1776-1822) in dem Kapitel "Der Dichter und der Komponist" aus dem "Ersten Abschnitt" des ersten Bandes bereits konstatiert: "Geniale Künstler haben es hundertfältig bewiesen", dass "die Musik das Komische in allen seinen Nuancen ausdrücken" kann, und er verwies auf das Beispiel von Mozarts Oper Cosí fan tutte. In seinem musikästhetischen Essay Beethovens Instrumental-Musik⁸⁴ wertete er zudem die Instrumentalmusik auf, indem er ihren besonderen Anspruch damit begründete, sie

⁸³ Shaw schrieb: "Als Offenbach Orphée aux Enfers schrieb, hat er natürlich das Klassische auf die Schippe genommen, aber er verschonte Gluck: In der Olymp-Szene baut er keine Parodie von 'Che faro' ein, sondern die Arie selbst [...] Aber Sullivan verulkt böswillig ,D'un pensiero' in dem Quintett mit Chor ,A nice dilemma'. Wäre es ,Chi mi frena' oder ,Un di si ben' gewesen, hätte man noch lachen können; aber das unschuldige, zarte, anrührende, altgeliebte "D'un pensiero"! Nur ein unverbesserlicher Spötter hätte es für seinen Hohn wählen können. Mit diesem Verbrechen mordete Sullivan seine bessere Natur." Zitiert nach Lewis Crompton: The Great Composers – Reviews and Bombardments by Bernard Shaw, London 1978, S. 328. Es sei daran erinnert, daß Sullivans erste Bühnenkomposition, das Ballett L'Île enchantée, als Anhängsel zu Bellinis Oper La Sonnambula gegeben wurde.

¹⁸¹³ anonym in der Zeitung für die elegante Welt erschienen und 1814 dann als vierter Teil der Kreisleriana im ersten Band der Fantasiestücke in Callots Manier.

"schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle bestimmten Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben". Immerhin, so Hoffmann, ist nichts Geringeres als "das Unendliche […] ihr Vorwurf". Während man bei Mozart "in ewigem Sphärentanze durch die Wolken fliegen" kann, "öffnet Beethovens Instrumentalmusik "das Reich des Ungeheuern und Unermeßlichen".

E. T. A. Hoffmann sollte nicht mehr miterleben, wie Hector Berlioz (1803-1869) mit seiner im Dezember 1830 in Paris uraufgeführten *Symphonie fantastique* der Instrumentalmusik neue Ausdrucksmöglichkeiten erschloss. Der Titel des Werks lehnte sich an die 1828 erstmals in französischer Übersetzungen erschienenen "contes fantastique" des Deutschen an. In dem in jedem der fünf Sätze der "Phantastische Sinfonie" gegenwärtigen Motiv der sogenannten "idée fixe" stellt Berlioz die romantischen Seelenwallungen eines von der Liebe zu einer jungen Frau erfüllten jungen Musikers dar. Die Wandlung zum Negativ-Schönen bzw. Hässlichen (nach Rosenkranz) vollzieht sich in den letzten beiden Sätzen. In seinen durch Opiumräusche verursachten Alpträumen stellt sich der Künstler vor, er habe die untreue Geliebte getötet und werde nun zu seiner eigenen Hinrichtung geführt. Im Schlusssatz tobt ein Hexensabbath, bei dem man Glockenschläge vernimmt sowie eine Parodie des "Dies irae", des "Tags des Jüngsten Gerichts" aus der katholischen Totenmesse.

Nachdem sich sein Freund Ignaz Moscheles bereits negativ über Berlioz' Konzertouvertüre Les Francs-Juges geäußert hatte, notierte Mendelssohn in einem Brief vom April 1834 über die Symphonie fantastique, die Instrumentierung sei "so entsaetzlich schmutzig und durcheinandergeschmiert, daß man sich die Finger waschen muss, wenn man mal eine Partitur von ihm in der Hand gehabt hat". 85 Die Sinfonie des Franzosen beflügelte indes die Phantasie derjenigen, die sich als moderne, "fortschrittlich" gesinnte Musiker verstanden. Im Jahr 1835 widmete Robert Schumann (1810-1856) der Bedeutung des Werks einen umfangreichen Artikel. Er konstatiert, dass weder Ries noch Schubert, Spohr, Kalliwoda, "L. Maurer, Fr. Schneider, I. Moscheles, Ch. G. Müller, A. Hesse, F. Lachner und Mendelssohn, den wir geflissentlich zuletzt nennen" – alles Künstler, die zu diesem Zeitpunkt "bis auf Franz Schubert noch unter uns leben" – gewagt hätten "an den alten Formen etwas Wesentliches zu verändern [...], einzelne Versuche abgerechnet, wie in der neuesten Symphonie von Spohr". 86 Anfangs habe auch er, Schumann, an den Neuerungen gezweifelt, doch dann erkannte er die Bedeutung der Symphonie fantastique:

"Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuß, alle freie Aussicht. Als dieses aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigne Phantasie zu schaffen anfing, fand ich nicht nur alles, sondern viel mehr und fast überall lebendigen, warmen Ton. Was überhaupt die schwierige Frage, wieweit die Instrumentalmusik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, so sehen hier Viele zu ängstlich.

85 Hans Christian Worbs: *Mendelssohn Bartholdy*, Reinbek 1974, S. 50 f.

⁸⁶ Gemeint ist die 4. Sinfonie "Die Weihe der Töne" von Louis Spohr, die im Februar 1835 erstmals in Leipzig gegeben und von Schumann in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* besprochen wurde (*Neue Zeitschrift für Musik*, 2. Band, Nr. 16, 24. Februar 1835, S. 65-66).

Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Componisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses, das immer tätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke wird die Composition sein, – und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, um so mehr sein Werk erheben oder ergreifen wird."⁸⁷

Einer der ersten, der Schumanns Bedeutung als Kritiker und Musiker würdigte war Franz Liszt, der in ihm einen Gleichgesinnten erkannte und ihn in der Pariser *Gazette musicale* lobend erwähnte. Sullivan hatte Liszt in Sachsen persönlich kennengelernt, wenige Jahre nachdem dieser in seiner 1855 in Leipzig herausgegebenen Schrift *Hector Berlioz und seine Harold-Symphonie* klargestellt hatte:

"Das Programm bezweckt nichts anderes als auf die geistigen Momente, welche den Komponisten zum Schaffen seines Werkes trieben, auf die Gedanken, welche er durch dasselbe zu verkörpern suchte, vorbereitend hinzudeuten. Obwohl es kindisch müßig, ja meistens verfehlt ist, Programme nachträglich zu entwerfen und den Gefühlsinhalt einer Instrumentaldichtung erklären zu wollen, da in diesem Falle das Wort den Zauber zerstören, die Gefühle entweihen, die feinsten Gespinste der Seele zerreißen muß, die gerade nur diese Form annahmen, weil sie sich nicht in Worte, Bilder und Ideen fassen ließen, so ist doch auch wieder der Meister über sein Werk und kann es unter dem Einfluß bestimmter Eindrücke geschaffen haben, welche er alsdann noch dem Hörer zu vollem, ganzem Bewußtsein bringen möchte. Im ganzen genommen trägt der spezifische Symphoniker seine Zuhörer mit sich in ideale Regionen, die auszudenken und auszuschmücken er der Phantasie jedes einzelnen überläßt. In solchen Fällen ist es sehr gefährlich, dem Nachbar dieselben Szenen und Gedankenreihen oktroyieren zu wollen, in die sich unsere Einbildung versetzt fühlt. Möge da jeder schweigend sich der Offenbarungen und Visionen erfreuen, für die es keine Namen und keine Bezeichnungen gibt. Der malende Symphonist aber, der sich die Aufgabe stellt, ein in seinem Geist deutlich vorhandenes Bild, eine Folge von Seelenzuständen, die ihm unzweideutig und bestimmt im Bewußtsein liegen, ebenso klar wiederzugeben, - warum sollte er nicht mit Hilfe eines Programmes nach vollem Verständnis streben?"88

. -

⁸⁷ Robert Schumann: "Aus dem Leben eines Künstlers – Phantastische Symphonie in 5 Abtheilungen von Hector Berlioz", in *Neue Zeitschrift für Musik*, 3. Band, Nr. 13, 14. August 1835, S. 50.

⁸⁸ Paula Rehberg: Franz Liszt – Die Geschichte seines Lebens, Schaffens und Wirkens, München 1978, S. 551.

Die Aufgabe zeitgenössischer Musiker umriss Liszt folgendermaßen:

"Die Musik kann nur dann eine Zukunft haben, wenn die Künstler die Überzeugung gewinnen, daß von nun an das Streben unserer Kunst dahin gerichtet sein muß, die Vergangenheit und ihre Meister zu studieren, nicht aber die im Wechsel und Schwinden der Zeit unaufhörlich sich wandelnden und schwindenden Formen knechtisch nachzuahmen. Da von nun an eine spezifische Ausbildung, eine einseitige Fertigkeit für den Künstler nicht mehr ausreichend ist, muß sich der ganze Mensch mit dem Musiker heben und bilden. Die Kunst mit ihren Gewalten wird den Massen erst Achtung einflößen, wenn der Zögling von seinem Lehrer gelernt haben wird, daß man im 19. Jahrhundert ein bedeutender Mensch sein muß, um ein rechter Musiker zu werden."⁸⁹

Richard Wagner (1813-1881) ließ sich dies nicht zweimal sagen und unterfütterte seine Bühnenkompositionen mit mehreren begleitenden Texten, die seinen Rang als Visionär und Künstler untermauern sollten. In *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850) und *Oper und Drama* (1851) legte er seine Prinzipien dar. Wagner stand der Dialektik der Hegel-Schule nahe und mit seiner Haltung, die Musik sei "nicht die Darstellung einer Idee, sondern die Idee selbst" zudem der Ästhetik Hoffmanns. Nicht zuletzt war er vertraut mit dem Ansatz des Leipziger Theologen und Philosophen Christian Hermann Weiße (1801-1866), der 1830 sein zweibändiges *System der Ästhetik* herausgebracht und dessen Vorlesungen Wagner zeitweilig besucht hatte. Der Titel *Das Kunstwerk der Zukunft* war zudem angelehnt an Ludwig Feuerbachs (1804-1872) im Jahr 1843 publizierte *Grundsätze der Philosophie der Zukunft*. In den Grundgedanken folgte Wagner Feuerbachs Schrift *Vorläufige Thesen zur Reform der Philosophie* (1841).

Wie bereits die Vertreter der romantischen Bewegung Anfang des 19. Jahrhunderts strebte Wagner als das Ideal der Menschheitskunst das "Gesamtkunstwerk" an. ⁹¹ Bei ihm erhält das Konzept noch eine folgenreiche gesellschaftspolitische Komponente, die sich bereits in *Das Kunstwerk der Zukunft* andeutet. Dort heißt es im 5. Kapitel:

"Das große Gesammtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesammtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesammtkunstwerk erkennt er [der Künstler] nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft."

٠,

⁸⁹ Paula Rehberg: *Franz Liszt*, München 1978, S. 256.

⁹⁰ Eintrag vom 3. April 1870, in Martin Gregor-Dellin/Dietrich Mack (Hrsg.): *Cosima Wagner, Die Tagebücher*, Band I, München 1982, S. 66.

⁹¹ Siehe unter anderem Udo Bermbach: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks – Richard Wagners politisch- ästhetische Utopie*, Stuttgart 2004.

Gegen Schluss seiner Betrachtungen wandte sich Wagner drohend gegen die etablierte Kunst: "Bedenkt, dass da, wo ein Teil der staatlichen Gesellschaft nur überflüssige Kunst und Literatur treibt, ein anderer Teil notwendig nur den Schmutz Eures unnützen Daseins zu tilgen hat." Die vermeintlich nutzlose Kunst konnte nur entstehen, indem die "intelligenten Egoisten und egoistischen Feingebildeten" diesem anderen Teil "seinen natürlichen Wohlgeruch entzogen" hatten: dem Volk. "Das Volk ist der Inbegriff aller derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Not empfinden", meinte Wagner und Feinde des Volkes sind "alle diejenigen, die keine Not empfinden". 92 Feuerbach hatte wenige Jahre zuvor in seiner Schrift Vorläufige Thesen zur Reform der Philosophie schon festgestellt:

"Wo keine Grenze, keine Zeit, keine Not, da ist auch keine Qualität, keine Energie, kein Spiritus, kein Feuer, keine Liebe. Nur das notleidende Wesen ist das notwendige Wesen. Bedürfnislose Existenz ist überflüssige Existenz."

Als bedürfnislose Existenzen sah Wagner gewiss diejenigen, die aus wohlhabendem Hause stammten oder es durch ihre Kunst zu Geld und Ansehen gebracht hatten, wie Moscheles, David, Rietz, Mendelssohn oder Meyerbeer. "Nur wenn die herrschende Religion des Egoismus", ließ er im Kunstwerk der Zukunft verlauten, "die auch die gesamte Kunst in verkrüppelte, eigensüchtige Kunstrichtungen und Kunstarten zersplitterte, aus jedem Moment des Lebens unbarmherzig verdrängt und mit Stumpf und Stiel ausgerottet ist, kann aber die neue Religion, und zwar ganz von selbst, in das Leben treten." Das Volk braucht "dieses Nichtgewollte durch die Kraft seiner Not nur zu einem Nichtseienden zu machen, das Vernichtenswerte zu vernichten, so steht das Etwas der enträtselten Zukunft auch schon von selbst da."94

Auch die daran anknüpfenden Schriften sind weniger theoretisch-wissenschaftliche Erörterungen, sondern vielmehr Kampfschriften mit einer klaren Stoßrichtung. Selbst in Oper und Drama ist von "Vernichtung" die Rede und im 27. Kapitel macht Wagner deutlich, dass es an der Zeit ist, sich durch seine Vorstellungen vom Musikdrama von dem "hypochondrischen, freudlosen, gespaltenen, kaum wollenden, nirgends aber könnenden Afterkunstschaffen" zu lösen: "Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist niemand anderes als der Künstler der

⁹² Zitiert nach Joachim Köhler: Der letzte der Titanen – Richard Wagners Leben und Werk, München 2001, S. 353. Die Hinweise zu Wagners Schriften beziehen sich weitgehend auf die detaillierteren Ausführungen in diesem Buch, siehe insbesondere "Kapitel Vier: Weltanschauung", S. 305-404. Der Ausgewogenheit halber sei verwiesen auf die neuen Publikationen des glühenden Wagnerianers Dieter Borchmeyer einerseits (Richard Wagner: Werk - Leben - Zeit, Ditzingen 2013) und des Kritikers Gottfried Wagner andererseits (Du sollst keine anderen Götter haben neben mir: Richard Wagner - Ein Minenfeld, Berlin 2013) sowie hinsichtlich Wagners Ideologie und bezüglich des Einflusses derselben auf die Musik auf Dieter David Scholz (Richard Wagners Antisemtismus -Jahrhundertgenie im Zwielicht, eine Korrektur, Berlin 2000) und Marc A. Weiner (Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination University of Nebraska Press 1995; deutsch als Antisemitische Fantasien – Die Musikdramen Richard Wagners, Leipzig 2000).

⁹³ Zitiert nach Joachim Köhler: Der letzte der Titanen, München 2001, S. 354.

⁹⁴ Zitiert nach Joachim Köhler: *Der letzte der Titanen*, München 2001, S. 355.

Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu sein sich sehnt." Auch diese scheinbar objektive Abhandlung ist gegen jüdische Musiker gerichtet. Allerdings "wäre [es] doch entsetztlich", so Wagner an seinen Vertrauten Theodor Uhlig (1822-1853), "wenn das Buch für einen bloßen Angriff auf Meyerbeer angesehen würde". Deswegen veröffentlichte Richard Wagner im Spätsommer 1850 seinen unzweifelhaft antismemitischen Artikel "Das Judenthum in der Musik" unter dem Pseudonym K.[Karl] Freigedank zunächst anonym in der Neuen Zeitschrift für Musik. Eine überarbeitete Neuausgabe der Schrift erschien 1869 – vier Jahre nachdem Wagner noch seine Meinung zu Was ist deutsch? publiziert hatte und ein Jahr nach der Uraufführung der von Sullivan geschätzten Meistersinger von Nürnberg –, dann unter seinem richtigen Namen bei dem Leipziger Verleger J.J. Weber.

Robert Schumann hatte unterdessen auf das von ihm gegründete Fachmagazin keinen Einfluss mehr. Die Haltung der "Neudeutschen" um den Publizisten Franz Brendel und den Musiker Richard Wagner, keine andere Ausrichtung neben sich zu dulden, war nicht allein künstlerisch oder philosophisch motiviert, sondern auch getragen von einem stark antisemitischen Impetus. Für Sullivan ist dies insofern relevant, weil er in Leipzig und selbst später engen Kontakt zu jüdischen Kreisen, wie etwa den Rothschilds, pflegte und ihm auch jüdische Wurzeln zugeschrieben wurden. Inwiefern der Engländer bereits in Sachsen Wagners antisemitische Schriften kennenlernte, ist nicht bekannt. Zwar erschienen die ersten englischen Übersetzungen von Wagners Publikationen erst in den 1890er Jahren 98, doch

. -

⁹⁵ Zitiert nach Joachim Köhler: Der letzte der Titanen, München 2001, S. 371.

[&]quot;Das Judenthum in der Musik" erschien in *Neue Zeitschrift für Musik* (Leipzig), 17. Jg, 33. Bd., Nr. 19, 3. September 1850, S. 101–107, und Nr. 20, 6. September 1850, S. 109–112. Des Studierens wert ist die kritische Ausgabe von Jens Malte Fischer: *Richard Wagners "Das Judentum in der Musik*", Frankfurt 2000. Wichtige Publikationen zu diesem Aspekt sind z. B. auch: Jacob Katz: *Richard Wagner, Vorbote des Antisemitismus*, Königstein/Ts. 1985, Paul Lawrence Rose: *Wagner – Race and Revolution*, London 1992, und Jens Malte Fischer: *Richard Wagner und seine Wirkung*, München 2013, sowie ders.: "Nazihafte und sonnige Totschlagehelden – Wie stark prägte Richard Wagner, was man später den 'antisemitischen Code' der Epoche genannt hat? Über die dunklen Judengestalten in seinen Werken", in *Süddeutsche Zeitung*, 11./12. Mai 2013, S. 15.

[&]quot;Der einzige Mensch in England, dem gestattet wird, in einem hauptsächlich aus ihm selbst entsprungenen Stil zu schreiben, ist der irische Jude Sir Arthur Sullivan", behauptete der Schriftsteller Samuel Butler (1835-1902). Nach Sullivans Tod wurde der Aspekt am 30. November 1900 auch in dem Magazin *Jewish Chronicle* angesprochen. Der Verfasser behauptete, er habe "vor 25 Jahren" von Sullivans Bruder Fred erfahren, dass der Komponist jüdischer Abstammung sei. Es lassen sich indes keine Belege finden. Siehe zu diesem Aspekt den Beitrag "The Supposed Jewish Connection", in Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Aldershot 1992, S. 454-455.

Die englische Wagner-Rezeption setzte erst in den 1870er Jahren ein, vor allem angeregt durch den deutschstämmigen Pianisten und Musikpädagogen Edward Dannreuther (1844-1905), der sich 1863 in England niedergelassen hatte. Dannreuther war von 1859 bis 1863 Student von Moscheles, Hauptmann und Richter am Leipziger Konservatorium. Im Jahr 1872 publizierte er in dem Magazin Monthly Musical Record eine Reihe von Artikeln über Wagner unter dem Titel "Wagner and the reform of opera", auf deren Grundlage er ein Jahr später das erste wichtige Buch über Wagner in englischer Sprache herausbrachte, Richard Wagner – His Tendencies and Theories. 1872 gründete

Sullivan konnte genug Deutsch, um die Originale zu lesen. Zumindest dürfte er durch die Zusammenkünfte mit Rietz, Moscheles und David mit den Hintergründen vertraut gewesen sein und im Rahmen der Gespräche bei den Mahlzeiten oder bei Spaziergängen wurden die unübersehbaren antisemitischen Ressentiments gegen Musiker mit Sicherheit angesprochen.

Wenige Jahre nach Wagners folgenreichen musik-ideologischen Publikationen setzte der österreichische Musikästhetiker und -kritiker Eduard Hanslick (1825-1904) den Theorien der Neudeutschen Schule sein 1854 in Leipzig herausgebrachtes Buch *Vom Musikalisch Schönen* entgegen. Dieses betrachtete er, wie der Untertitel zeigt, als einen "Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst". Das Buch erschien bis ins 20. Jahrhundert hinein in etlichen Auflagen. Gegen Ende 19. Jahrhunderts stellte Hanslick klar, in seinem Buch polemisiere er nicht "gegen alles, was Gefühl heißt", sondern dass er

"nur gegen die falsche Einmischung der Gefühle in die Wissenschaft protestiere, also gegen jene ästhetischen Schwärmer kämpfe, die mit der Prätension, den Musiker zu belehren, nur ihre klingenden Opiumträume auslegen. Ich teile vollkommen die Ansicht, daß der letzte Wert des Schönen immer auf unmittelbarer Evidenz des Gefühls beruhen wird. Aber ebenso fest halte ich an der Überzeugung, daß man aus all den üblichen Appellationen an das Gefühl nicht ein einziges musikalisches Gesetz ableiten kann." ⁹⁹

Hanslick nahm auch konkret auf bestimmte Künstler Bezug:

"Als ich diese Abhandlung schrieb, waren die Wortführer der Zukunftsmusik eben am lautesten bei Stimme und mußten wohl Leute von meinem Glaubensbekenntnis zur Reaktion reizen. Als ich die zweite Auflage veranstaltete, waren eben Liszts Programm-Symphonien hinzugekommen, welche vollständiger, als es bisher gelungen ist, die selbständige Bedeutung der Musik abdanken, und diese dem Hörer nur mehr als

Dannreuther die erste englische "Wagner Society". Zwölf Jahre später trat der glühende Wagner-Verehrer William Ashton Ellis (1852–1919), der eigentlich Arzt war, dem Verein bei. Er praktizierte zwischen 1887 und 1915 nicht mehr, sondern widmete sich ausschließlich der Verbreitung von Wagners Werk durch Artikel und Übersetzungen der Schriften und Briefe. In den frühen 1890er Jahren veröffentlichte er die ersten englischen Übertragungen der Texte Wagners, die bis 1899 in einer achtbändigen Ausgabe vorlagen. Als erster Band erschien The Art-Work of the Future, etc. (1892), gefolgt von Opera and Drama (1893) und "Judaism in Music" in Volume 3: The Theatre (1894). Zwischen 1900 und 1908 publizierte Ellis die englische Version von Carl Friedrich Glasenapps (1847-1915) sechsbändiger Wagner-Biographie als The Life of Richard Wagner. Ellis gewann das Wohlwollen von führenden Wagnerianern wie George Bernard Shaw (1856-1950) und Houston Stewart Chamberlain (1855-1927). Ellis war auch Mitglied der Theosophischen Gesellschaft, deren Vorstellungen seine Wagner-Interpretationen beeinflussten. Seine englischen Textversionen sind umstritten: Beispielsweise wählte er den Titel "Judaism in Music", was sich jedoch eher auf die Praktiken der jüdischen Religion bezieht. Deswegen bevorzugen andere Autoren eher die Übersetzung "Jewishness in Music" (Barry Millington) oder "Jewry in Music" (David Conway). Siehe Barry Millington (Hrsg.): The Wagner Compendium – A Guide to Wagne's Life and Music, London 2001; und David Conway: Jewry in Music - Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner, Cambridge, 2011.

⁹⁹ Hanslick im Vorwort zur 9. Auflage, Wiesbaden 1892, S. IV f.

gestaltentreibendes Mittel eingeben. Seither besitzen wir nun auch Richard Wagners *Tristan*, *Nibelungenring* und seine Lehre von der 'unendlichen Melodie', d.h. die zum Prinzip erhobene Formlosigkeit, den gesungenen und gegeigten Opiumrausch, für dessen Kultus ja in Bayreuth ein eigener Tempel eröffnet worden ist."¹⁰⁰

Im dritten Kapitel, welches "Das Musikalisch-Schöne" überschrieben ist, betonte er, dass das Tonsystem eine "Fähigkeit zur Aufnahme positiven Schönheitsgehalts" besitzt:

"Das Komponieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material. [...] Da nun die Tonverbindungen, in deren Verhältnissen das musikalisch Schöne ruht, nicht durch mechanisches Aneinanderreihen, sondern durch freies Schaffen der Phantasie gewonnen werden, so prägt sich die geistige Kraft und Eigentümlichkeit dieser bestimmten Phantasie dem Erzeugnis als Charakter auf. Als Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes hat demnach eine musikalische Komposition in hohem Grade die Fähigkeit, selbst geist- und gefühlvoll zu sein. Diesen geistigen Gehalt werden wir in jedem musikalischen Kunstwerk fordern, doch darf er in kein anderes Moment desselben verlegt werden, als in die Tonbildungen selbst. Unsere Ansicht über den Sitz des Geistes und Gefühls einer Komposition verhält sich zu der gewöhnlichen Meinung wie die Begriffe Immanenz und Transscendenz. Jede Kunst hat zum Ziel, eine in der Phantasie des Künstlers lebendig gewordene Idee zur äußeren Erscheinung zu bringen. Dies Ideelle in der Musik ist ein tonliches, nicht ein begriffliches, welches erst in Töne zu übersetzen wäre. Nicht der Vorsatz, eine bestimmte Leidenschaft musikalisch zu schildern, sondern die Erfindung einer bestimmten Melodie ist der springende Punkt, aus welchem jedes weitere Schaffen des Komponisten seinen Ausgang nimmt."

Im Verlauf seiner Erörterungen umriss Hanslick die ästhetischen Grundsätze einer – wie Moscheles es nannte – "Classicität", die auch die am Konservatorium lehrenden Musiker und Komponisten sicher befürworten konnten:

"Jedes einzelne musikalische Element (d. h. jedes Intervall, jede Klangfarbe, jeder Akkord, jeder Rhythmus usf.) hat seine eigentümliche Physiognomie, seine bestimmte Art zu wirken. [...] Was die Halévysche Musik bizarr, die Aubersche graziös macht, was die Eigentümlichkeit bewirkt, an der wir sogleich Mendelssohn, Spohr erkennen, dies alles läßt sich auf rein musikalische Bestimmungen zurückführen, ohne Berufung auf das rätselhafte Gefühl.

Warum die häufigen Quintsext-Akkorde, die engen, diatonischen Themen bei Mendelssohn, die Chromatik und Enharmonik bei Spohr, die kurzen, zweiteiligen Rhythmen bei Auber usw. gerade diesen bestimmten, unvermischbaren Eindruck erzeugen – dies kann freilich weder die Psychologie noch die Physiologie beantworten. [...] Man bestimmte die Melodie als Eingebung des Genies, als Trägerin der Sinnlichkeit und des Gefühls – bei dieser Gelegenheit erhielten die Italiener ein gnädiges Lob; im Gegensatz zur Melodie wurde die Harmonie als Trägerin des gediegenen Gehalts

¹⁰⁰ Hanslick im Vorwort zur 9. Auflage, Wiesbaden 1892, S. VI f.

aufgeführt, als erlernbar und Produkt des Nachdenkens. [...] Beide können hier gleichzeitige Entfaltungskraft ausüben, dort sich einander freiwillig unterordnen, – in dem einen wie dem andern Fall kann die höchste geistige Schönheit erreicht werden. Ist's etwa die (ganz fehlende) Harmonie in den Hauptmotiven zu Beethovens Coriolan- und Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre, was ihnen den Ausdruck gedankenreichen Tiefsinns verleiht? Wird man Rossinis Thema O, Mathilde' [aus Wilhelm Tell] oder ein neapolitanisches Volkslied mit mehr Geist erfüllen, wenn man einen basso continuo oder komplizierte Akkordenfolgen an die Stellen des notdürftigen Harmoniegeländes setzt? Diese Melodie mußte mit dieser Harmonie zugleich erdacht werden, mit diesem Rhythmus und dieser Klanggattung. Der geistige Gehalt kommt nur dem Verein aller zu, und die Verstümmlung eines Gliedes verletzt den Ausdruck auch der übrigen. Das Vorherrschen der Melodie oder der Harmonie oder des Rhythmus kommt dem Ganzen zugute, und hier allen Geist in den Akkorden, dort alle Trivialität in deren Mangel zu finden, ist bare Schulmeisterei. Die Kamelie kommt duftlos zutage, die Lilie farblos, die Rose prangt für beide Sinne – da läßt sich nichts übertragen, und ist doch jede von ihnen schön! [...]

Eine musikalische Idee entspringt primitiv in des Tondichters Phantasie, er spinnt sie weiter, – es schießen immer mehr und mehr Kristalle an, bis unmerklich die Gestalt des ganzen Gebildes in ihren Hauptformen vor ihm steht und nur die künstlerische Ausführung, prüfend, messend, abändernd, hinzuzutreten hat. An die Darstellung eines bestimmten Inhaltes denkt der instrumentale Tonsetzer nicht. [...] Wir verkennen weder, noch unterschätzen wir Berlioz' glänzendes Talent, wenn wir an dieser Stelle seinen Namen nennen. Ihm ist Liszt mit seinen weit schwächeren 'symphonischen Dichtungen' nachgefolgt. [...]

Sind alle diese Deutungen an sich schon vom Übel, so werden sie es doppelt bei Mozart, welcher – die musikalischste Natur, welche die Kunstgeschichte aufweist – alles, was er nur berührt hat, in Musik verwandelte. Oulibicheff¹⁰¹ sieht auch in der G-moll-Symphonie¹⁰² die Geschichte einer leidenschaftlichen Liebe in vier verschiedenen Phasen genau ausgedrückt. Die G-moll-Symphonie ist Musik und weiter nichts. Das ist jedenfalls genug. Man suche nicht die Darstellung bestimmter Seelenprozesse oder Ereignisse in Tonstücken, sondern vor allem Musik, und man wird rein genießen, was sie vollständig gibt. Wo das Musikalisch-Schöne fehlt, wird das Hineinklügeln einer großartigen Bedeutung es nie ersetzen; und dies ist unnütz, wo jenes existiert."

. ,

Alexandre Oulibicheff (1794-1858) war ein wohlhabender russischer Landbesitzer, Förderer von Mily Balakirew und einflussreicher Biograph von Wolfgang Amadé Mozart. Seine *Nouvelle biographie de Mozart* (Dresden, 1843) wurde ins Deutsche übersetzt und von Modest Ilitsch Tschaikovsky, dem Bruder des Komponisten, auch ins Russische.

¹⁰² Gemeint ist Mozarts Sinfonie Nr. 40 in g-Moll, KV 550.

Zusammenfassend unterstrich Hanslick:

"Das 'Musikalisch-Schöne' in dem von uns angenommenen spezifischen Sinn beschränkt sich nicht auf das 'Klassische', noch enthält es eine Bevorzugung desselben vor dem 'Romantischen'. Es gilt sowohl in der einen als der andern Richtung, beherrscht Bach so gut wie Beethoven, Mozart so gut wie Schumann."

Auf die Oper nahm Hanslick in Zusammenhang mit der Sprache Bezug und setzte sich auch eingehender mit Richard Wagner auseinander:

"Auch mit der Sprache hat man die Musik häufig zu parallelisieren und die Gesetze der ersteren für die letztere aufzustellen versucht. Die Verwandtschaft des Gesanges mit der Sprache lag nahe genug, mochte man sich nun an die Gleichheit der physiologischen Bedingungen halten oder an den gemeinsamen Charakter als Entäußerung des Innern durch die menschliche Stimme. [...] Allein man hat sich mit diesen begrenzten Analogien nicht begnügt, sondern die Musik selbst als eine (unbestimmtere oder feinere) Sprache aufgefaßt und nun ihre Schönheitsgesetze aus der Natur der Sprache abstrahieren wollen. Jede Eigenschaft und Wirkung der Musik wurde auf Ähnlichkeiten mit der Sprache zurückgeführt. Wir sind der Ansicht, daß, wo es sich um das Spezifische einer Kunst handelt, ihre Unterschiede von verwandten Gebieten wichtiger sind als die Ähnlichkeiten. [...] Der wesentliche Grundunterschied besteht aber darin, daß in der Sprache der Ton nur ein Zeichen, d. h. Mittel zum Zweck eines diesem Mittel ganz fremden Auszudrückenden ist, während in der Musik der Ton eine Sache ist, d. h. als Selbstzweck auftritt. Die selbständige Schönheit der Tonformen hier und die absolute Herrschaft des Gedankens über den Ton als bloßes Ausdrucksmittel dort stehen sich so ausschließend gegenüber, daß eine Vermischung der beiden Prinzipe eine logische Unmöglichkeit ist. [...]

So mußte es hauptsächlich Komponisten von schwacher Schöpferkraft geeignet erscheinen, die ihnen unerreichbare selbständige musikalische Schönheit als ein falsches, sinnliches Prinzip anzusehen, und die charakteristische Bedeutsamkeit der Musik dafür auf den Schild zu heben. Ganz abgesehen von Richard Wagners Opern, findet man in den kleinsten Instrumentalsächelchen oft Unterbrechungen des melodischen Flusses durch abgerissene Kadenzen, rezitativische Sätze u. dgl., welche, den Hörer befremdend, sich anstellen, als bedeuteten sie etwas Besonderes, während sie in der Tat nichts bedeuten als Unschönheit. Von modernen Kompositionen, welche fortwährend den großen Rhythmus durchbrechen, um mysteriöse Zusätze oder gehäufte Kontraste vorzudrängen, pflegt man zu rühmen, es strebe darin die Musik, ihre engen Grenzen zu durchbrechen und zur Sprache sich zu erheben. Uns ist ein solches Lob immer sehr zweideutig erschienen. Die Grenzen der Musik sind durchaus nicht eng, aber recht genau festgesteckt. Die Musik kann sich niemals 'zur Sprache erheben' – herablassen müßte man eigentlich vom musikalischen Standpunkt sagen –, indem die Musik ja offenbar eine gesteigerte Sprache sein müßte."

Hanslick wandte sich entschieden gegen "Theorien, welche der Musik die Entwicklungs- und Konstruktionsgesetze der Sprache aufdringen wollen, wie es in älterer Zeit zum Teil von

Rousseau und Rameau, in neuerer Zeit von den Jüngern R. Wagners versucht wird". Für ihn galt:

"Die ästhetische Betrachtung kann sich auf keine Umstände stützen, die außerhalb des Kunstwerks selbst liegen. [...]

Wir möchten den Stil in der Tonkunst von seiten seiner musikalischen Bestimmtheiten aufgefaßt wissen, als die vollendete Technik, wie sie im Ausdruck des schöpferischen Gedankens als Gewöhnung erscheint. Der Meister bewährt 'Stil', indem er, die klar erfaßte Idee verwirklichend, alles Kleinliche, Unpassende, Triviale wegläßt und so in jeder technischen Einzelheit die künstlerische Haltung des Ganzen übereinstimmend wahrt. Mit Vischer (Ästhetik § 527) würden wir das Wort 'Stil' auch in der Musik absolut gebrauchen und, absehend von den historischen oder individuellen Einteilungen, sagen: dieser Komponist hat Stil, in dem Sinne wie man von jemand sagt: er hat Charakter.

Die architektonische Seite des Musikalisch-Schönen tritt bei der Stilfrage recht deutlich in den Vordergrund."

Sullivan dürfte Hanslicks Diktum "Ohne innere Wärme ist nichts Großes noch Schönes im Leben vollbracht worden" besonders zugesagt haben. Inmitten der widerstreitenden Positionen fanden sich für die jungen Studierenden auch noch andere alternative Standpunkte. Mit ziemlicher Sicherheit hat Sullivan das damals neue, vierbändige *Lehrbuch der musikalischen Komposition* von Lobe kennegelernt. Der Komponist und Musiktheoretiker Johann Christian Lobe (1797-1881) galt noch Anfang des 20. Jahrhunderts als "ein Mann, der Bedeutung [...] für die musikalische Welt gehabt hat und zum Teil noch hat". Diese Bedeutung lag in erster Linie auf musikliterarischem und -theoretischem Gebiet. Lobe war in Weimar aufgewachsen, wo er 1842 zum Professor berufen wurde. Doch nur vier Jahre später ließ er sich in Leipzig nieder, um dort bis zu seinem Lebensende als Musikkritiker und Kompositionslehrer zu wirken. Sehr bekannt war seinerzeit sein *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (1855-67), zudem veröffentlichte er 1861 seine *Vereinfachte Harmonielehre*.

Von dem vierbändigen *Lehrbuch der musikalischen Komposition* waren die ersten drei Ausgaben kurz vor bzw. während Sullivans Studienzeit in Leipzig erschienen. Sie behandeln Aspekte wie "Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken" (1, 1858), "Die Lehre von der Instrumentation" (2, 1855) und "Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte, in neuer und einfacher Darstellung mit besonderer Rücksicht auf Selbstunterricht" (3, 1860). Im Jahr 1867, als Sullivan Leipzig erneut besuchte, erschien der vierte Band zum Thema "Die Oper". Darin befasste sich Lobe mit Themen, die sicherlich auch die Gespräche und Debatten der 1850er und 1860er Jahre angeheizt haben.

Bereits im ersten Band wurde ein Streitpunkt der einander verfeindeten Parteien relativiert, dass nämlich programmatische Musik eine Untat zeitgenössischer Musiker sei. In dem Kapitel "Malende Musik" stellte Lobe fest:

"Viele über Musik Redende und Schreibende verwerfen bekanntlich alle

¹⁰³ Alfred Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, Leipzig 2004, S. 393.

Instrumentalwerke, welche ein bestimmtes Objekt auszudrücken suchen. Sie behaupten, wer sich solche Aufgaben stelle, verkenne das Wesen der Instrumentalmusik, die nur Wallungen und Regungen anzudeuten vermöge.

Es ist viel für und wider diesen Gegenstand geschrieben worden. Der Kunstjünger möge es später in den Journalen aufsuchen, wenn er Lust dazu hat. Besitzt er Kunsttalent und ein wirklich musikalisches Gemüth, wie ich voraussetze, macht er sich mit den Meisterwerken vertraut, was ich ebenfalls annehme, so wird ihm bald genug einleuchten, dass, wäre obige Behauptung gegründet, wenigstens ein Dritttheil der besten Tondichtungen nichts taugte, und fast alle Instrumentalkomponisten, von Haydn an bis herauf zu Schumann, das Wesen der Musik nicht erfasst hätten; denn alle diese Meister haben Werke geliefert, in denen wenigstens zuweilen ein bestimmter Gegenstand geschildert worden ist. Beethoven's *Pastoralsymphonie*, seine *Sinfonia eroica*, die Ouvertüren von Mendelssohn, und wie viele andere Werke noch wären Missgeburten. Man müsste nach dieser Behauptung die ganze Musik zu *Egmont* verdammen, die von der ersten bis zur letzten Note keinen andern Zweck hat, als die Gemüthszustände bestimmter Personen in bestimmten Lagen dem dramatischen Gedichte Goethe's nachzumalen.

Ihr hört die grosse Ouvertüre zu *Leonore* in C-Dur, Nr. 3, und werdet im Tiefsten eures Herzens ergriffen von dem wunderbar wahren Ausdruck dieses Tongemäldes. Des edlen Dulders Florestan schwere Seufzer im dumpfen Kerker, seine Versuche, sich über sein grausames Schicksal zu erheben, die Verzückung, in die seine Seele bei dem Bilde Leonorens, das ihm seine Phantasie vorführt, geräth, die Sehnsucht und Klage der trauernden Gattin, die ihn sucht, Schmerz, Furcht, Hoffnung, als sie ihn entdeckt hat, der Sturm des höchsten Entzückens, als die Rettung endlich entschieden, – hat Beethoven nicht alles das als bestimmtes Objekt in seiner Seele und vor seiner Phantasie gehabt? Und wird der Genuss des Hörers dadurch geschwächt, dass er weiss und der Titel der Ouvertüre ihm sagt, was die Töne ausdrücken? [...]

Hector Berlioz sagt in der Vorbemerkung zu seiner *phantastischen Symphonie*: 'Es ist die Absicht des Komponisten, verschiedene Situationen aus dem Leben eines Künstlers zu schildern, insoweit dieselben zur musikalischen Darstellung ohne Worte sich eignen. Das nachstehende Programm, in welchem Idee und Inhalt des Tongemäldes vorausgeschickt wird, möge man wie den gesprochenen Dialog in einer Oper betrachten, der zu den Musikstücken Überleiten und deren Charakter und Ausdruck motiviren soll.'

Alle diese, und wie viele Kompositionen der neueren Meister gehören unter die verworfene Rubrik der malenden Musik! Wer möchte diese Werke darum nicht hören? Welches für Musik wirklich empfängliche Gemüth wird nicht von ihnen ergriffen, hat keinen Genuss bei ihrer Aufführung?

Es giebt gar keine ächte Musik ohne Tonmalerei, d. h. ohne bestimmten Ausdruck."¹⁰⁴ Im zweiten Band finden sich unter den Anmerkungen zur "Instrumentation der Oper" etliche Hinweise, die Sullivan sicher auch interessiert haben dürften: Beispielsweise Maximen wie

43

¹⁰⁴ Johann Christian Lobe: *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Band 1, Leipzig 1858, S. 439-340.

"Wenn und wo der Sänger singt, muss er deutlich gehört werden können", oder "Wo der Gesang schweigt, mag das Orchester seine Rolle entfalten". Lobe betonte zudem, wie wichtig die "Durchsichtigkeit des Orchestersatzes" und der "Kontrast gegen die Singstimme" sei. 105 Sein Ideal fand er in den Werken Mozarts realisiert – insbesondere *Die Entführung aus dem Serail* und *Die Zauberflöte* –, aber er führte auch Beispiele aus etlichen anderen Opern an wie etwa Glucks *Armida* und *Iphigenie auf Aulis*, Cherubinis *Der Wasserträger*, Beethovens *Fidelio*, Weigls *Die Schweizerfamilie*, Mehuls *Je toller, je besser*, Aubers *Maurer und Schlosser*, Bellinis *Die Nachtwandlerin*, Gretrys *Blaubart* und Cimarosas *Die heimliche Heirat* an. Auch den neueren Entwicklungen auf dem Gebiet der Oper stand Lobe aufgeschlossen gegenüber:

"Diese Art von Opernmusik, ist allerdings der neueren Lehre, welche unter dem Titel "Melodie der Sprache" empfohlen wird, gradezu entgegengesetzt. Denn hier handelt es sich nicht um die besondere Deklamation jedes einzelnen Wortes, sondern um den Ausdruck des Gefühls im Ganzen, fast in der technisch-thematischen Behandlung wie in einem blossen Instrumentalwerke, einem Symphoniesatze z. B. weil aber in den wenigen thematischen Hauptgedanken die Hauptzüge des Charakters, der Situation und des Gefühls schon treffend angegeben sind, so können natürlich alle daraus fliessenden thematischen Gestaltungen diesen Ausdruck behalten, wenn die modulatorische und instrumentale Behandlung auch feinere Nuancen und Unterschiede desselben darstellt.

Damit soll indessen nicht gesagt sein, dass diese Cherubinische Behandlungsweise etwa die einzig empfehlenswerte, und jene neuere Lehre der Sprachmelodie eine durchaus verwerfliche sei. Man kann in beiden Weisen Vortreffliches leisten, wie C. M. v. Webers *Euryanthe* und R. Wagners Opern in manchen Stücken beweisen.

Lobe stellt Beispiele aus dramatischen und komischen Opern gleichberechtigt nebeneinander, wobei er indes betont, dass "Gesang, welcher eine komische Wirkung hervorbringen soll, äußerst sparsam, ja oft trocken begleitet wird". ¹⁰⁷ Er verdeutlichte anhand der Auseinandersetzung von Achilles und Agamemnon in der 6. Szene des 2. Akts von Glucks *Iphigenie auf Aulis*, wie "mit geringem Orchesteraufwand [...] eine der ergreifendsten musikalisch-dramatischen Stellen hevorgebracht worden" ist. ¹⁰⁸ "Verstösse gegen die vernünftigen Maximen sind in fast allen älteren, besonders aber in den neueren Opernpartituren gar viele zu finden, was keiner Beweise bedarf, da jeder Hörer sich davon überzeugt haben wird und sich täglich davon überzeugen kann". ¹⁰⁹

In dem 1867 erschienenen vierten Band seines Lehrwerks, befasste sich Lobe ausschließlich mit der Oper. Wenn er sich im sechsten Kapitel über "Die psychologische Auffassung und musikalische Darstellung des dramatischen Liedes" äußert und im neunten Kapitel darlegt,

¹⁰⁵ Lobe: *Lehrbuch*, Band 2, Leipzig 1855, S. 268, 294 und 308.

¹⁰⁶ Lobe: *Lehrbuch*, Band 2, Leipzig 1855, S. 349.

¹⁰⁷ Lobe: *Lehrbuch*, Band 2, Leipzig 1855, S. 321.

¹⁰⁸ Lobe: *Lehrbuch*, Band 2, Leipzig 1855, S. 279.

¹⁰⁹ Lobe: *Lehrbuch*, Band 2, Leipzig 1855, S. 282.

"Wie werden Lüge, Heuchelei und Verstellung in der dramatischen Musik geschildert" und dabei unter anderem ausführlich Pedrillos Arie "Frisch zum Kampfe" aus Mozarts *Entführung aus dem Serail* analysiert, 110 belegt dies, dass bereits zu Beginn der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Wissenschaft ein Bewusstsein für die Darstellung komplexer psychologischer Vorgänge durch Musik bestand. Dementsprechend erscheint es durchaus geboten und selbst für die damalige Zeit angemessen, neben Mozart und Weber auch bei den komischen Opern von Albert Lortzing, den Lobe in dem 1869 in Leipzig publizierten Buch *Konsonanzen und Dissonanzen* 111 würdigte, und Arthur Sullivan eine musikalisch differenziertere Anlage zu vermuten als gemeinhin angenommen.

Die Auseinandersetzungen zwischen den klassisch und den neudeutsch ausgerichteten Kreisen schaukelten sich hoch, als Sullivan in Deutschland war. Die musikliterarische Speerspitze der Neudeutschen war die *Neue Zeitschrift für Musik*, deren Chefredakteur – in der Nachfolge von Robert Schumann – seit 1845 Franz Brendel (1811-1868) war, nachdem zwischenzeitlich "ein Verein von Künstlern und Kunstfreunden" mit Schumanns Freund Oswald Lorenz (1806-1889) als verantwortlichem Redakteur diese Funktion übernommen hatte. In diesem Jahr war Schumann, dessen Erkrankung sich allmählich abzeichnete, bereits nach Dresden gegangen, weil sich seine Hoffnungen, Nachfolger von Mendelssohn Bartholdy am Leipziger Gewandhaus zu werden endgültig zerschlagen hatten. Der Philosoph und Musikpublizist Franz Brendel publizierte 1852 eine umfangreiche *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich – von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* und 1854 das Buch *Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft*. Dort und in der von ihm übernommenen Musikzeitschrift propagierte er besonders die Werke von Liszt und Wagner. In den 1840er und 1850er Jahren war Liszt unter anderem mit der sinfonischen

¹¹⁰ Lobe: *Lehrbuch*, Band 4, Leipzig 1867, S. 90-96 und 203-227.

¹¹¹ Siehe "Ein Gespäch mit Lortzing", in Johann Christian Lobe: Konsonanzen und Dissonanzen, Leipzig 1869. Hierbei handelt es sich nicht um ein Interview im heutigen Sinn, sondern um einen geschickten Zusammenschnitt von Äußerungen Lortzings zur Ästhetik seines Schaffens, die den Stellungnahmen des Komponisten aus Philipp Johann Düringers 1851 in Leipzig veröffentlichter Lortzing-Biographie entnommen sind. Ferner gibt es in Lobes Essaysammlung Beiträge zu den Themen "Tonmalerei", "Einige Worte über die musikalischen Conservatorien", "Für die Oper mit gesprochenem Dialog", "Richard Wagner als Dichter" sowie zur Oper "Genoveva" von Schumann und den Komponisten Spohr, Marschner, Offenbach, Mendelssohn und Liszt. Gegen vielfach verwendete Floskeln des Musikjournalismus wendet er sich den Beiträgen "Eklekticismus in der Musik" und "Revue der Zeitphrasen auf dem Gebiete der Musik". Unter dem Titel "Judenthum in der Musik" findet man einen Beitrag, der bereits in der Illustrierten Zeitung (Leipzig, 25.1.1851, S. 54–56) veröffentlicht wurde und eine geistreiche Verdammung von Wagners antisemitischen Phantasien bietet.

Erst ab Band 22 (1845, 1. Jahrgang) wird Brendel im Mitarbeiterstab der "Künstler und Kunstfreunde"genannt und auf den Titelseiten als "verantwortlicher Redacteur" geführt.

¹¹³ Zu Brendels philosophischem Ansatz siehe Peter Ramroth: Robert Schumann und Richard Wagner im geschichtsphilosophischen Urteil von Franz Brendel, Frankfurt a. M. 1991; zur Ästhetik siehe Robert Determann: Begriff und Ästhetik der "Neudeutschen Schule", Baden-Baden 1989.

Dichtung Les Préludes (1848), Tasso (1849), Mazeppa (1851), Die Ideale und Hamlet (beide 1858) an die Öffentlichkeit getreten und ferner mit den Klavierkonzerten in Es- und A-Dur, dem Totentanz für Klavier und Orchester (alle 1849), den Ungarischen Rhapsodien (1853) und der Faust-Sinfonie (1854). Als Sullivan nach Leipzig kam, widmete sich Franz Brendel in einer Artikelserie ausführlich Liszts sinfonischen Dichtungen, deren letzte Folge am 1. Oktober 1858 erschien. Etliche Werke von Wagner waren auch in jenen Jahren uraufgeführt wurden, darunter Der Fliegende Holländer (1843 in Dresden, revidiert 1852 für Zürich und 1864 für München), Tannhäuser (1845 in Dresden, überarbeitet 1847 und für Paris 1860) und Lohengrin (1850 in Weimar unter der Leitung von Liszt). Mit der Konzeption von Der Ring des Nibelungen befasste sich der Komponist ab Ende der 1840er Jahre, zwischen 1856 und 1859 entstand Tristan und Isolde (wobei es erst 1865 in München zur ersten Aufführung kam) und mit der später von Sullivan geschätzten Oper Die Meistersinger von Nürnberg setzte sich der Komponist zwischen 1845 und 1867 auseinander. Neben Brendel machte sich auch Liszt publizistisch für das Werk Richard Wagners stark.

Franz Brendl engagierte sich für "die Vertretung der Neuzeit, die Vertretung des Fortschritts" und kämpfte "gegen das Alte und Abgelebte, gegen das Schlechte und Gesinnungslose". 116 Am Leipziger Konservatorium war er für Musikgeschichte zuständig, allerdings waren seine Veranstaltungen bei den jungen Musikern nicht sonderlich beliebt, da er den Begriff "Vorlesung" zu wörtlich nahm. "Den Schülern stand er fern", erinnerte sich Alfred Richter. "Nur wenige besuchten seine Vorlesungen, was wohl darin seinen Grund hatte, daß er immer nur aus seinem Werk vorlas, und die Schüler das ebensogut zu Hause vornehmen konnten. Denn gelesen wurde sein Werk auch von ihnen sehr viel. Hatte er die Vorlesung beendet, so machte er es wie Reinecke bei den Chorübungen: Er klappte das Buch zu und empfahl sich so rasch wie möglich, immer dabei lächelnd."¹¹⁷ Brendels Verhältnis zu dem Musikinstitut war seit Jahren gespannt. "Persönlich hat Brendel dem Konservatorium eigentlich immer fern gestanden", konstatierte Richter. "Nie habe ich ihn in den Abendunterhaltungen des Instituts gesehen. Auch habe ich nie bemerkt, daß er mit anderen Lehrern Umgang gehabt Dies lag einerseits daran, dass Brendel das Konservatorium in seinem 1854 veröffentlichten Buch Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft indirekt, aber deutlich kritisiert hatte. Er lobte zwar "die Conservatorien und die Idee derselben", bemängelte aber: "Das Princip dieser Anstalten ist die Förderung dessen, was bisher als das Höchste galt, die Aufrechterhaltung der älteren, classischen Kunst." Brendel forderte hingegen,

1 1

Franz Brendel: "Liszt's symphonische Dichtungen", in *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 49, September 1858, Nr. 11 (S. 109-112), Nr. 12 (S. 121-123), Nr. 13 (S. 133-136) und 1. Oktober 1858, Nr. 14 (S. 141-145).

¹¹⁵ Siehe Wolfram Huschke: Franz Liszt – Wirken und Wirkungen in Weimar, Weimar 2010, vor allem S. 99-107.

¹¹⁶ Franz Brendel: "Polemisches", in Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 24, 12. Dezember 1851, S. 253.

¹¹⁷ Alfred Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, Leipzig 2004, S. 326.

 $^{^{118}}$ Alfred Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, Leipzig 2004, S. 325 f.

"als das einzig wahre Ziel eine Organisation vom Standpunkt der Kunst der Zukunft". ¹¹⁹ Andererseits hängt es aber auch mit Brendels unverhohlener Judenfeindlichkeit zusammen. Nicht nur in regelmäßigen Presseartikeln, auch in gewichtigen Buchveröffentlichungen ließ er seiner Abneigung freien Lauf. In Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft unterscheidet Brendel "zwei Classen" von Musikern:

"Einerseits eine Classe, welche ich nicht anders als mit der Benennung: schöne Seelen, zu bezeichnen weiss, idealbestimmte Naturen in sich befassend, die von der Welt sich abwenden, in sich verglimmend; andererseits die entschiedenen Speculanten, vertreten durch die Componisten des Tages, sowie durch alle die Virtuosen, Sänger und Sängerinnen, denen die Kunst zur Geschäftssache ist. Jene schöne Seelen sind ächte deutsche Naturen, hochbegabt zum Theil, vor Begeisterung für die ächste Kunst, aber ohne praktisches Geschick [...] Die Welt sorgt nicht für sie [...] Die Classe der Spekulanten dagegen zeigt uns Weltleute in glänzender Stellung [...] Diese Classe hat, wie der Verfasser des Artikels "Das Judenthum in der Musik' (*Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. XXXIII, Nr. 19 und 20) nachgewiesen hat, ihre kenntliche Physiognomie durch die Juden erhalten [...]"¹²⁰

In seiner *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* (1852) qualifziert er Meyerbeer mit dem charakteristischen antisemitischen Vokabular ab, wenn er ihm vorwirft, sein "Streben nach Charakteristik einerseits" und "rein Sinnliches andrerseits, die italienische Coloratur und an andern Orten wieder eine überwiegend declamatorisch-dramatische Behandlung der Singstimme erscheinen principlos, rein äusserlich durcheinander gemengt", ja, die "überall durchblickende Gesinnungslosigkeit freilich paralysirt" denkbare Vorzüge. ¹²¹ Wenn Brendel trotz manchen Lobs feststellt, dem "Mendelssohn'schen Wesen" ermangele es weitgehend der "inneren Durcharbeitung, wie sie nur die Anstrengung und der Kampf, die Schule der Leiden zu gewähren vermag", ¹²² so spielte er damit an auf die seinerzeit übliche Gegenüberstellung des nachahmenden, bequemen Juden und des noch in der Not tätigen wahren deutschen Geistes.

Bald nach Mendelssohns Tod förderte Brendel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* antisemitische Tendenzen durch seine eigenen Äußerungen und indem er gleichgesinnten Wortführern¹²³ der neudeutschen Schule wie beispielsweise Theodor Uhlig und Richard

¹²³ Siehe z. B. Nicholas Vazsonyi: *Richard Wagner – Self-Promotion and the Making of a Brand*, Cambridge University Press 2012.

¹¹⁹ Franz Brendel: *Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft*, Leipzig 1854, S. 40 [Hervorhebungen von Brendel].

¹²⁰ Franz Brendel: *Die Musik der Gegenwart*, Leipzig 1854, S. 28 f.

Franz Brendel: Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, Leipzig 1852, S. 439 f. Die Floskeln des zeitgenössischen Musikjournalismus wie "Eklektizismus", "Gesinnungslos. Gesinnungstüchtig" bzw. "Kampf des Alten und Neuen" kritisierte Johann Christian Lobe in Consonanzen und Dissonanzen (Leizig 1869) unter anderem in den Beiträgen "Eklekticismus in der Musik" (S. 409-411) und "Revue der Zeitphrasen auf dem Gebiete der Musik" (417-449).

¹²² Franz Brendel: Geschichte der Musik, Leipzig 1852, S. 495.

Wagner die Möglichgkeit bot, sich in umfangreichen Leitartikeln wie "Zeitgemäße Betrachtungen" und "Das Judenthum in der Musik" zu produzieren. Nachdem Uhlig es für zeitgemäß hielt, Betrachtungen über die "Schlangenklugkeit" und das "Gemauschele" der "Judenmusik" anzustellen, brachte Wagners zunächst unter Pseudonym veröffentlichter zweiteiliger Beitrag über "täuschende Componist[en]" aus dem Stamme "Ahasver's" das Fass zum Überlaufen. Julius Rietz und andere jüdische Kollegen forderten 1850, dass Brendel von seinen Diensten am Konservatorium suspendiert werden sollte, doch Direktor Schleinitz ging aus nicht mehr genau nachzuvollziehenden Gründen nicht darauf ein. Die Vermutung Richters, dass der Mendelssohn-Verehrer Schleinitz von der Entlassung Brendels Abstand nahm, weil "obgleich in [Wagners Artikel] nicht gerade allzu schmeichelhaft von den jüdischen Rasseneigentümlichkeiten und dem Einfluß auf die deutsche Musik gesprochen wird, [der

_

Theodor Uhlig: "Zeitgemäße Betrachtungen", in *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 32, Nr. 33, 23. April 1850 (S. 169-171), Nr. 34, 26. April 1850 (S. 173-174) und Nr. 35, 30. April 1850 (S. 177-180), sowie Band 33, Nr. 3, 9. Juli 1850 (S. 13-15); Nr. 5, 16. Juli 1850 (S. 21-22) und Nr. 7, 23. Juli 1850 (S. 29-33); und Richard Wagner: "Das Judenthum in der Musik", in *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 33, Nr. 19, 3. September 1850 (S. 101-107) und Nr. 20, 9. September 1850 (S. 109-112).

¹²⁵ Theodor Uhlig: "Zeitgemäße Betrachtungen", in *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 32, Nr. 35, 30. April 1850, S. 177, und Band 33, Nr. 7, 23. Juli 1850, S.30.

¹²⁶ Richard Wagner: "Das Judenthum in der Musik", in *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 33, Nr. 20, 9. September 1850, S. 110 und 112.

¹²⁷ Julius Rietz hatte folgenen Brief aufgesetzt: "Dem geehrten Directorium des Conservatoriums kann es nicht entgangen sein, wie die hier erscheinende sogenannte "Neue Zeitschrift für Musik" seit längerer Zeit es sich zur Aufgabe gestellt zu haben scheint, nicht allein die hiesigen musikalischen Zustände und Leistungen in höchst einseitiger, geringschätzender, öfters höhnender Weise, und in einem, jeder wahren Kritik durchaus fremdenden Tone zu besprechen, sondern eben auch in der Weise über Männer abzuurtheilen, deren Verdienste in der ganzen musikalischen Welt anerkannt werden und deren Werke jedem mit klaren Augen sehenden Künstler vom Fach, so wie Laien, lieb und theuer sind. Diese Art und Weise, die musikalische Kritik zu missbrauchen, hat in neuester Zeit alle Grenzen des Schicklichen überschritten. Wir Unterzeichneten würden dergleichen gänzlich ignoriren, wenn nicht der Redacteur jener Zeitschrift, Herr Dr. Brendel, zugleich Lehrer an der musikalischen Bildungsanstalt wäre, welcher auch wir einen Theil unserer Kräfte widmen. Da aber unsere Ansichten in dem positivsten Widerspruch mit denen des genannten Herrn stehen und es mit der Zeit nicht ausbleiben kann, dass diese widersprechenden Ansichten von unheilvollem Einflusse auf die unserer Leitung anvertrauten Zöglinge sind, und sie in Verwirrung setzen, so halten wir es für eine ernste Pflicht, das geehrte Directorium auf dieses Missverhältniss aufmerksam zu machen und geben uns ebender Hoffnung hin, dass das geehrte Directorium seine Missbilligung an jenem Treiben energisch, und zwar durch die sofortige Entlassung des Herrn Dr. Brendel von dem Conservatorium an den Tag legen werde. Gezeichnet: Becker, Böhme, David, Hauptmann, Hermann, Joachim, Klengel, Moscheles, Plaidy, J. Rietz, Wenzel." (zitiert nach Charlotte Moscheles (Hrsg.): Aus Moscheles' Leben, Band 2, Leipzig 1873, S. 217 f.) Möglicherweise bringt eine für 2014 beim Böhlau-Verlag in Köln angekündigte Neuerscheinung mehr Licht in diese Angelegenheit: Die Neudeutsche Schule – Dokumente zum musikalischen Parteienstreit im 19. Jahrhundert, herausgegeben von Detlef Altenburg, Daniel Ortuno-Stühring, Ulrike Roesler und Ruth Seehaber.

Text] doch von einer Verunglimpfung der Charaktereigenschaften Mendelssohns ganz frei" war, erscheint eher dürftig, zumal die Aussage nicht stimmt. Mendelssohn wird nicht nur indirekt angegriffen, wenn er von Wagner als "ein Jude von reichster specifischer Talentfülle" bezeichnet wird, dessen "Kunstproductionen nachweislich [...] nie [...] die Gestalt tiefer und markiger menschlicher Herzensempfindungen anzunehmen bestimmt waren".

In einem Zusatz zu der 1869 erfolgten Wiederveröffentlichung von *Das Judentum in der Musik* bei der Leipziger Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber setzte Wagner nach:

"Heute noch ist es mir fast unbegreiflich, wie mein nun kürzlich verstorbener Freund Franz Brendel, der Herausgeber jener Zeitschrift, es über sich vermocht hat, die Veröffentlichung dieses Artikels zu wagen: jedenfalls war der so ernstlich gesinnte, nur die Sache in das Auge fassende, durchaus redliche und biedere Mann gar nicht der Meinung gewesen, hiermit etwas Anderes zu thun als eben, der Erörterung einer die Geschichte der Musik betreffenden, sehr beachtenswerthen Frage den unerläßlich gebührenden Raum gestattet zu haben. Dagegen belehrt ihn nun der Erfolg, mit wem er es zu thun hatte. – Leipzig, an dessen Conservatorium für Musik Brendel als Professor angestellt war, hatte in Folge der langjährigen Wirksamkeit des dort mit Recht und nach Verdienst geehrten Mendelssohn die eigentliche musikalische Judentaufe erhalten: wie ein Berichterstatter sich einmal beklagte, waren blonde Musiker dort zu immer größeren Seltenheit geworden, und der sonst durch seine Universität und seinen bedeutenden Buchhandel in allem deutschen Wesen so regsam sich auszeichnende Ort verlernte im Betreff der Musik sogar die natürlichsten Sympathien jedes, sonst deutschen Städten so willig anhaftenden Lokalpatriotismus"; er ward ausschließlich Judenmusikweltstadt."

Wie Wagner in der gleichen Publikation anmerkt, vermochte es Brendel gegen den "Sturm, welcher [...] bis zur Bedrohung seiner bürgerlichen Existenz" stieg, nur "mit Mühe" zu erreichen, dass dank "seiner Festigkeit und ruhig sich bethätigenden Ueberzeugung, [...] man ihn in seiner Stellung am Conservatorium belassen mußte".

Brendel sah sich genötigt, bei seinem Einsatz für die neudeutsche Schule in der "Judenmusikweltstadt" Leipzig weniger plump vorzugehen. In einem Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom Juli 1851, der eingebettet ist zwischen dem Text "Aus Richard Wagner's "Ein Theater in Zürich" und einem Beitrag zur christlichen Kirchenmusik, behauptete er, es sei nicht seine "Absicht, die Sache auf sich beruhen zu lassen", aber er wünsche "ruhige Erörterungen, nicht Stimmen der Leidenschaft". Im Übrigen sei "die Ansicht des Hrn. Freigedank völlig mißverstanden" worden. ¹²⁸ Unter dem Deckmantel der Sachlichkeit – mit Floskeln wie ob die Behauptungen des verkannten Herrn Freigedank "wahr oder nicht, gehört nicht hierher" – zeigt sich dennoch Brendels rassistische Haltung:

"Alle Irrthümer und Mißverständnisse über den in Rede stehenden Aufsatz sind daraus hervorgegangen, daß Freigedank im Eingange desselben nur den gemeinen Juden characterisirt, alle diejenigen aber noch ausschließt, welche sich unsere Bildung und unsre

Dieses und die folgenden Zitate stammen aus Franz Brendel: "Das Judenthum in der Musik", in Neue Zeitschrift für Musik, 35. Band, Nr. 1, 4. Juli 1851, S. 4–6.

Sitte bald mehr, bald weniger angeeignet haben. Daß das Letztere einer sehr großen Zahl gelungen ist, wird kein Vernünftiger in Abrede stellen; auch Freigedank ist jedenfalls weit entfernt von einer solchen Behauptung. Von dem gemeinen Juden, von dem in inneren und äußeren Schmutz Versunkenen gilt doch nun aber wohl, was dort behauptet wird: das unwillkürlich Abstoßende für uns, die Ungeeigentheit desselben auf der Bühne zu erscheinen oder zum Gegenstand der bildenden Kunst gemacht zu werden."

Brendel lässt "den gebildeten Juden" gelten, denn dieser habe "in eben dem Grade, als er sich unsere Bildung, unsere Sitte angeeignet hat, jenes unschöne jüdische Wesen verloren, er hat, soweit ihm jene Aufgabe gelungen ist, aufgehört, Jude zu sein". Die Juden, so der Lehrstuhlinhaber für Musikgeschichte am Leipziger Konservatorium, "haben sich unsere Bildung oftmals in hohem Grade angeeignet, und sind produktiv aufgetreten. Sie haben sich mit uns vermischt, daß sie innerlich und äußerlich kaum noch zu erkennen sind". Doch dabei seien "die Meisten […] in einen unlösbaren Widerspruch verfallen […], in den Widerspruch, unsere Bildung [zu] besitzen und dabei Juden bleiben […] zu wollen". Die deutsche, "unsere Kunst" sei "innerlich hohl, organisch lebensunfähig geworden", denn "die Art, wie unsere Kunst gegenwärtig von den Christen betrieben wird, und die Art, wie sie die Juden ausbeuten – dies ist […] gleich verwerflich". Hierbei sollte nicht vergessen werden, dass viele der erwähnten "Christen" konvertierte Juden waren. Und so mahnt Brendel:

"Daß die gebildeten Juden in ein wahrhaft innerliches Verhältniß zu unserem Geistesleben, zu unserer Sitte nicht getreten sind, ist Thatsache. Sie täuschen sich in dem Beginnen, Unvereinbares vereinen zu wollen. Man wird dies bemerken, sobald man mit ihnen auf tiefere, z. B. religiöse Fragen zu sprechen kommt. Sie erstreben unsere Bildung und sind doch nicht gemeint, ihr Wesen aufzugeben."

Brendel adelt den Antisemitismus seines Gesinnungsgenossen Wagner, indem er ihm nur beste Absichten zuspricht:

"Es muß in der That möglich sein, wenn die Juden wirklich sich mit uns verschmelzen wollen, im Fortgang der Generationen alle Unterschiede zu tilgen, und ihre für Kunst ursprünglich nicht befähigte Nationalität zu verwischen. Von einer Gesinnung, ähnlich der, aus welcher die Judenverfolgungen hervorgegangen sind, ist demnach in dem besprochenen Aufsatz nicht die Rede. Die Juden sind willkommen, wenn sie wahrhaft, aufrichtig, innerlich uns angehören wollen. Sie hören dann auf, Juden zu sein. Unsere Bildung aber auszubeuten, ohne dieselbe innerlich errungen zu haben, stets zwischen zwei Stühlen sich niedersetzen zu wollen, ist das Verderbliche; diesen Widerspruch geistvoll nachgewiesen zu haben, dies Verdienst gebührt Freigedank."

Brendels Beschwichtigungen und Lippenbekenntnisse à la "etwas schroff und hart finde ich" und "hier sind Einschränkungen nothwendig" geschahen aller Wahrscheinlichkeit nach nur

50

Die vollständige Passage lautet: "Das am meisten Verletzende sind ganz entschieden nur Mißverständnisse gewesen. [...] Etwas schroff und hart finde ich die Schilderung der Vereinsammung des gebildeten Juden in Folge des Umstandes, daß er geistig seine Heimath verließ,

auf Druck von außen, um seine gefährdete Position am Konservatoium zu retten. Sein krampfhaftes Schönreden der "Grundgedanken" von "Hrn. Freigedank", bei dem laut Brendel "Gehässigkeit der Gesinnung […] nicht gefunden werden [kann]", ist letzten Endes nur Teil einer Änderung der Strategie, nicht der Haltung. Wagner hatte bereits Nietzsche, der sich mit der "heutige[n] jüdische[n] Presse" anlegte, gewarnt, "daß Sie sich nicht den Hals brechen sollen", und seine zweite Frau Cosima gab für die Mitstreiter die Parole aus:

"Nennen Sie die Juden nicht, und namentlich nicht en passent; später wenn Sie den grauenhaften Kampf aufnehmen wollen, in Gottes Namen, aber von vorneherein nicht."¹³⁰

Richard Wagner, der Mendelssohn zu Lebzeiten noch geschmeichelt hatte, stolz zu sein, jener Nation anzugehören, "die Sie und Ihren *Paulus* hervorgebracht hat", giftete dann 1879 bei erneuter Durchsicht des Oratoriums, es habe ihn "völlig mit Widerwillen" erfüllt, denn "der ganze Jude sei da, mit Leichtigkeit der Form, Seichtigkeit des Inhalts". Obwohl Fuller-Maitland und die Seinen gegen Sullivan später mit vergleichbarer Wortwahl ebenfalls den Vorwurf der Seichtigkeit erhoben, erscheint es wenig wahrscheinlich, dass die Wortführer und Gefolgsleute der sogenannten "englischen Musikrenaissance" antisemitisch motiviert waren. 132

ohne eine neue, wirklich zu erlangen, eben so ist es etwas schroff, wenn weiter gesagt und aufgeführt wird, daß der jüdische Musiker sich nur in Formen ohne Inhalt bewegt. Hier sind Einschränkungen nothwendig, und konsequenter Weise wird dann auch das Urtheil über die namentlich angeführten Künstler, bald mehr bald weniger, wesentlich modificirt. Viel von dieser Härte in der zweiten Hälfte des Aufsatzes würde freilich verschwinden, wenn man mit den Ansichten Freigedank's in größerem Umfange bekannt wäre. Was hier speciell den Juden aufgebürdet erscheint, ist lediglich nur ein Ausfluß seiner Gesammtanschauung von dem Wesen der modernen Kunst."

¹³⁰ Zitiert nach Joachim Köhler: Der letzte der Titanen, München 2001, S. 658 f.

¹³¹ Zitiert nach Joachim Köhler: Der letzte der Titanen, München 2001, S. 248.

¹³² Dieser Aspekt ist bei den bisherigen Untersuchungen noch nicht berücksichtigt worden, wie etwa in Stradling, Robert Stradling/Meirion Hughes: The English Musical Renaissance 1860-1940 -Construction and Deconstruction, London/New York 1993 (Neuausgabe 2001); Meirion Hughes: The English Musical Renaissance and the Press, 1850-1914: Watchmen of Music, Farnham 2002; Meinhard Saremba: "In the Purgatory of Tradition - Arthur Sullivan and the English Musical Renaissance", in Christa Brüstle/Guido Heldt: Music as a Bridge - German-British Musical Relationships, Hildesheim 2005, S. 33-71; David Eden: "Die Unperson der britischen Musik", in Sullivan-Journal Nr. 1, Juni 2009, S. 29-45; und Meinhard Saremba: "Das Problem Sullivan -Anmerkungen zu einem europäischen Komponisten", in Ulrich Tadday (Hrsg.): Arthur Sullivan, München 2011, S. 41-68. Ende des 19. Jahrhunderts gab es in Großbritannien keine bekannten iüdischen Komponisten und da das Alte Testament die Grundlage für viele Chorwerke bildete, kann man vermuten, dass es wenige bis keine Ressentiments gab. Viel stärker ausgeprägt war in Großbritannien der Anti-Katholizismus, der nicht zuletzt Elgar zu schaffen machte. Zu den Gerüchten über Sullivans jüdischen Hintergrund siehe den Beitrag "The Supposed Jewish Connection" in Arthur Jacobs: Arthur Sullivan – A Victorian Musician, Aldershot 1992, S. 454-455. Die Geschichte des Antisemitismus verlief in Großbritannien anders als auf dem europäischen Festland. König Edward I. verwies 1290 die Juden aus England, doch sie durften während der puritanischen Herrschaft zur Zeit von Cromwell und Milton im 17. Jahrhundert wieder

Auch wenn Brendel als das "Hauptgebrechen des gebildeten Juden" festhält, sie wollen ihre Produkte nur als "fertiges Resultat, ohne die innere Arbeit, die ungeheueren Kämpfe z. B. des deutschen Geistes durchgemacht zu haben", der seine Leistungen "durch Schweiß, Noth, Fülle des Leidens und der Schmerzen" errungen habe, 133 so hat er seltsamerweise keinerlei Probleme, in die von ihm publizistisch angeführte Bewegung ausländische Künstler als "neudeutsch" zu deklarieren. Doch Brendel gelingt der Spagat: Zwar repräsentiere "der Eine jene verstandesmäßige französische Seite" (Berlioz), "der Andere die südliche Gluth" (Liszt), doch "ist auch in Bezug auf sie bereits anerkannt, daß dieselben ihren Ausgangspunct von Beethoven genommen haben, und also in ihrer Wurzel deutsch sind". 134

zurückkehren, da ihr Glaube auf dem Alten Testament aufbaut. Aus ähnlichen Gründen gab es im 19. Jahrhundert auch eine christliche zionistische Bewegung, die im November 1917 mit zur Balfour-Deklaration beitrug, bei der sich Großbritannien mit den zionistischen Bestrebungen einverstanden erklärte, in Palästina eine "nationale Heimstätte" des jüdischen Volkes zu errichten. Etwa die Hälfte der viktorianischen Kleriker bestand aus christlichen Zionisten, die ohnehin antijüdische Bestrebungen eindämmten. Dennoch gab es versteckte antisemitische Haltungen. Der Historiker Martin Gilbert konstatiert in seinem Buch Das jüdische Jahrhundert (München 2001, S. 19): "In Großbritannien und den USA gewährte man Juden nur widerwillig Eintritt in die höheren gesellschaftlichen Sphären; nur ungern nahm man sie in Herrenclubs auf oder akzeptierte sie als gleichrangig, was das öffentliche und das gesellschaftliche Leben anbelangte. Dies traf sogar für reiche und erfolgreiche Juden zu. Bezüglich der Zahl jüdischer Mitbürger, die Universitäten oder medizinische Hochschulen besuchen durften, wurde in jedem Land eine Art von Quote festgesetzt." Selbst der englische Premierminister Benjamin Disraeli (1804-1881), der mit zwölf Jahren getauft worden war - Mendelssohn war zur Zeit seiner Taufe 7 -, hatte sich mit dementsprechenden Problemen auseinanderzusetzen (vgl. Robert Blake: Disraeli, Frankfurt 1980, S. 52 bzw. 247 f.). Umfangreich wird das Thema behandelt in Anthony Julius: Trials of the Diaspora: A History of Anti-Semitism in England, Oxford University Press 2012.

¹³³ Franz Brendel: "Das Judenthum in der Musik", in *Neue Zeitschrift für Musik*, 35. Band, Nr. 1, 4. Juli 1851, S. 5.

¹³⁴ Franz Brendel: "Zur Anbahnung einer Verständigung", in *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 24, 10. Juni 1859, S. 271. Darüber hinaus verweist Brendel in dem gleichen Text auf seine *Geschichte der Musik*, in der er nachgewiesen habe, "wie bei uns zwei Entwicklungsreihen nebeneinander herlaufen, eine specifisch deutsche und eine universelle, auf der Verschmelzung deutschen, italienischen und französischen Styls beruhende. Hier Seb. Bach, Beethoven u. A., dort Händel, Gluck, Mozart u. A. Auch in unserer Poesie haben wir ganz dieselbe Erscheinung: neben dem Specifisch-Deutschen der romantischen Schule in Tieck, Kleist u. A. das universelle Kunstschaffen Goethe's und Schiller's, die Wieland'sche Sympathie mit französischem Wesen, neben der rein deutschen Richtung Klopstock's. Alle diese auf universellem Standpunct stehenden Künstler besitzen ausländische Elemente in Menge, Schiller und Goethe griechische, der Letztere außerdem orientalische, und doch fällt es Niemand ein, sie nicht deutsch zu nennen. Die Nation im Gegentheil hat in ihnen ihre Verherrlichung gefunden und erkannt, und es folgt hieraus, daß wir nicht blos das Specifisch-Deutsche im engeren Sinne als das eigentlich Nationale erkennen, die Beschränkung darauf, sondern das Entscheidende in die echtgermanische Grundlage setzen, mag dann auch das, was darauf gebaut wurde, überwiegend deutsch oder universeller sein. Diese universelle Beschaffenheit der Nation hat

Arthur Sullivan erwähnt in seinen Briefen nicht, dass er Vorlesungen von Brendel besucht hätte. Es wäre auch unnötig gewesen, da es einfacher war, dessen Geschichte der Musik (1852) und Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkunst der Zukunft (1854) sowie aktuelle Beiträge in der von ihm herausgegebenen Neuen Zeitschrift für Musik selbst zu lesen. In diesem Publikationsorgan blieb unter Brendels Ägide eine judenfeindliche Tendenz erhalten, wenn auch nicht mehr so vordergründig vorgetragen wie einst. Man kann davon ausgehen, dass David oder Rietz den jungen Engländer auf Besonderheiten Moscheles, Auseinandersetzungen hingewiesen haben. Beispielsweise konnte Sullivan in der Neuen Zeitschrift für Musik im Oktober 1858 Artikel von Franz Brendels unter dem Titel "Zeitgemäße Betrachtungen" finden. Damit stellte sich Brendel in die Nachfolge von Theodor Uhligs antisemitischen "Zeitgemäßen Betrachtungen"¹³⁵, die Wagners Beitrag "Das Judenthum in der Musik" vorausgegangen waren. Brendel brandmarkt unter anderem, "daß jüngere Tonsetzer in schnellster Folge nacheinander eine ganz erstaunliche Menge von Werken durch den Druck veröffentlichten. [...] Durch derartige sich überstürzende Publikationen wird das Publicum im Gegentheil zurückgestoßen, es wird irre, sogar in den Titeln, weiß nicht was es wählen soll, und läßt schließlich den Autor fallen. Dann bleibt nichts übrig, als daß die Kritik herantritt und den Versuch der Sichtung unternimmt, wie wir es vor kurzem bezüglich Rubinstein's, von dem das Gesagte ebenfalls einigermaßen gilt."¹³⁶ Bereits Wagner hatte in Bezug auf Mendelssohn und Meyerbeer den Vorwurf erhoben, diese hätten sich "einem Theile unsrer Oeffentlichkeit zugewendet, in welchem die Verwirrung alles musikalischen Geschmackes [...] nur noch auszubeuten war". 137 Bedenklich sei, so Wagner, dass "jüdisches Wesen [...], aller Widerspruch dieses Wesens in sich selbst und uns gegenüber, alle Unfähigkeit desselben, außerhalb unsres Bodens stehend, dennoch auf diesem Boden mit uns verkehren, ja sogar die ihm entsprossenen Erscheinungen weiter entwickeln zu wollen" anstrebt. "Jüdischen Musikmachern" sei "nur eine nachäffende Sprache" zu eigen und dementsprechend wurde gleich zu Beginn der von Brendel erwähnten Besprechung von Anton Rubinsteins (1829-1894) Werken süffisant festgestellt: "Nicht lange sollte es währen, daß R. wieder an seine eigene Begabung dachte, als eine am musikalischen Kunstfirmament höchst originelle Erscheinung seine Seele von neuem erfaßte und tief auf den Schaffungstrieb unseres Künstlers einwirkte. Die tief romantischen Schöpfungen Robert Schumann's hatten auch bei ihm Wurzel gefaßt. Op. 20, die zweite Sonate für Pianoforte in C moll, setzt darüber außer allen Zweifel. Schon die ersten vier Tacte entspringen aus jener romantischen Stimmung, woraus Schumann so reiche

aber andrerseits zugleich zur Folge gehabt, daß umgekehrt hochbegabte Ausländer, welche über die Schranken ihrer Nationalität hinausragen, sich uns angeschlossen, ihre geistige Heimath in Deutschland gesucht und gefunden haben. Dahin gehören Cherubini, Spontini, Mehul und viele Andere, um mich nur auf Musik zu beschränken. Diese Alle besitzen natürlich auch ausländische Elemente, und doch zweifelt Niemand daran, daß das geistige Centrum derselben in Deutschland liegt, und wir haben kein Bedenken getragen, ihnen das Bürgerrecht zu gewähren."

¹³⁵Siehe Fußnote 124.

¹³⁶ Franz Brendel: "Zeitgemäße Betrachtungen", in *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 49, Nr. 18, 29. Oktober 1858, S. 188.

¹³⁷ In Richard Wagner: "Das Judenthum in der Musik".

und eigenthümliche Schätze zutage förderte, und beweisen, von welch richtigem Standpunkt aus R. seinen Gegenstand aufzufassen wußte. Noch mehr aber tritt das zweite Thema, selbst in der äußeren Erscheinung, den Gestaltungen Schumann's näher, und erinnert an eine ganz gleiche Idee des Meisters, welche aber natürlich besser motivirt, weit mehr Wirkung macht, als die R.'s. Dies aber eben ist es, was eben die threueste Nachahmung von dem Original unterscheiden wird."¹³⁸ Brendel ließ es sich nicht nehmen, in den folgenden Jahren in weiteren "Zeitgemäßen Betrachtungen" gegen das, was er "Gehässigkeiten und lügenhafte Entstellungen" oder "die Anmaßung eines fanatisierten Gegners" (d. h. eines Rezensenten, der es wagte, einem Werk von Liszt eines von Schubert entgegenzustellen) nannte, ¹³⁹ zu Felde zu ziehen. Selbst der ansonsten eher maßvolle Thomaskantor Moritz Hauptmann ließ sich im Hinblick auf Brendel und seine Gefolgsleute zu harschen Äußerungen hinreißen, wenn er an einen Freund schrieb, es sei "viel Gesindel darunter, daß [sic] nichts als Schwatzen, Schreien und Schimpfen kann". ¹⁴⁰

Wenige Monate nach Beginn des Studiums hatte Sullivan die Gelegenheit, an der Tonkünstlerversammlung teilzunehmen, die vom 1. bis zum 4. Juni 1859 anlässlich des 25jährigen Bestehens der Neuen Zeitschrift für Musik in Leipzig stattfand. Franz Brendel war der der bislang umfangreichsten dieser Versammlungen, Hauptorganisator vorangegangenen 1849 in Leipzig und 1855 in Gotha weit übertraf. Neben Konzerten, bei denen Werke von Musikern des Barock bis zur Moderne auf dem Programm standen, gab es vor allem Vorträge und Debatten. Brendel hielt die Eröffnungsrede, die anschließend unter dem Titel "Zur Anbahnung einer Verständigung" in der Neuen Zeitschrift für Musik veröffentlicht wurde. Dabei blieb er seinem Prinzip treu, unter dem Deckmantel der Jovialität anderen seine Meinung aufzuzwingen. Der Dirigent Hans von Bülow (1830-1894) brauchte gar nicht erst anmahnen, bei der "Vermittlerrolle [...] muß Ihre bedingte Neuträlität keine allzu unparteiische werden". 141 In dem von ihm verantworteten Musikmagazin war Brendel bereits über Leute hergezogen, die es gewagt hatten, seine Bücher zu kritisieren 142 und nachdem er gegen Hanslicks Band Vom Musikalisch-Schönen in seiner Rezension durchaus diskussionswürdige Argumente vorgebracht hatte, gelangte er lediglich zu dem Resümee, jetzt sei "derselbe in der That unser Gegner." ¹⁴³ In seiner Begrüßungsrede stellte er fest, dass für die Ursachen von "Mißverständnissen [...] fast ausschließlich die Gegenpartei verantwortlich" zu machen sei. 144

3

^{138 &}quot;Werke von Rubinstein", in Neue Zeitschrift für Musik, Band 49, 1. Oktober 1858, S. 143 f.

¹³⁹ Franz Brendel: "Zeitgemäße Betrachtungen", in *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 52, Nr. 3, 13. Januar 1860, S. 21; und Band 52, Nr. 11, 9. März 1860, S. 95.

¹⁴⁰ Zitiert nach Stephan Krehl: "Moritz Hauptmann – Ein Dank- und Gedenkwort", in *Festschrift zum 75-jährigen Bestehen des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig am 2. April 1918*, Leipzig 1918, S. 54.

¹⁴¹ Marie Bülow (Hrsg.): *Hans von Bülow – Briefe und Schriften*, Band 4, Leipzig 1898, S. 131.

¹⁴² Franz Brendel: "Polemisches", in *Neue Zeitschrift für Musik*, Nr. 24, 12. Dezember 1851, S. 253-258.

¹⁴³ Franz Brendel: "Zur musikalischen Ästhetik", in *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 42, Februar 1855, Nr. 8 (S. 77-82); Nr. 9 (S. 89-91) und Nr. 10, 2. März 1855 (S. 97-100).

¹⁴⁴ Dieses und die folgenden Zitate stammen aus Franz Brendel: "Zur Anbahnung einer

Zwar sagte Brendel zu Beginn der Tonkünstlerversammlung, es sei ihm daran gelegen, "Schritte zur Versöhnung der Parteien zu thun", doch beschimpft er die Andersdenkenden zugleich, sie verfolgen eine "kümmerliche, trostlose Thätigkeit, von der man glauben könnte, daß sie nur unternommen wurde, um etwas Anderes zu sagen und dadurch sich eine Existenz zu schaffen". Brendel trug dadurch jedoch eher dazu bei, die Distanz zu fördern, denn er kannte nur ein "Entweder – oder". Symptomatisch für sein Beharren ist das Insistieren darauf, "objectiv wissenschaftliche Erkenntniß herauszuarbeiten", denn "unsere Prinzipien sind so umfassend und stets so objektiv gehalten, daß die angeblich berechtigte Opposition blos das bedauerliche Geschäft hat, sich auf die Schwächen, die jedwedem menschlichen Thun anhaften, zu stützen, das Positive aber, was wir gebracht, zu ignoriren". Dabei unterlag er dem Irrglauben aller Eiferer, die eigene subjektive Wirklichkeit für die Realität zu halten. Hinsichtlich einer Lösung der Diskrepanzen, "wie ich eine solche Verständigung genommen wissen will", konstatierte Brendel, dass die "Unverbesserlichen" die "Darlegung des Richtigen" einsehen müssten, denn es gelte zu begreifen, dass "ihre Opposition eine haltlose, daß ihre Argumentationen leeres Geschwätz". Wie zuvor bei der Debatte um Juden wird eine völlige Aufgabe der bisherigen Überzeugungen gefordert, um an den neuen Segnungen teilzuhaben. Ein Weiterführen der Auseinandersetzungen machte Brendel nichts aus. "Wenn es sein müßte, mag der Kampf in der bisherigen Weise fortgehen", tönte er. "Fürchten wir indeß das Letztere nicht. Die Majorität der Gutgesinnten ist zu groß, als daß nicht jene wenigen Unverbesserlichen bald beseitigt werden könnten." Brendel prägte auf der Versammlung den Begriff der "Neudeutschen Schule", durch den er den mit negativem Beigeschmack verwendeten Begriff der "Zukunftsmusik" ersetzt wissen wollte.

In der Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* begleitete man die Veranstaltungen der Tonkünstler-Versammlung eher kritisch und beobachtete sorgenvoll, man sehe

"Schumannismus und Mendelssohnismus [...] eine geraume Zeit als schroffe Gegensätze sich bekämpfend. Nicht die Freundschaft der großen Meister vermag die Spaltung zu versöhnen, welche durch Parteileidenschaft immer grenzenloser, immer schwiriger wird. Alles, was sich einer dieser Richtungen sympathisch ausschließt, wendet sich erbittert gegen die Freunde der anderen. Der Enthusiasmus erreicht, wie immer in solchen Entscheidungen, die Höhe einer persönlichen Gereiztheit und verschließt sich der Gerechtigkeit. Keine Mittel werden gescheut, eine übertriebene Vorliebe durch die gewaltsamsten Argumente zu entschuldigen; man vergreift sich selbst an der Moralität des einen, verklagt die Religion des anderen, damit dieser thörichte Brand auf die mittelalterlichste Weise geschürt werde. Nicht mehr leiten die großen, beiden Meistern gemeinsam angehörenden Grundzüge zu dem so nahe liegenden Versuch, sich der verschiedenen Lebensäußerungen Geisteskraft einer verwandten als eines Doppelgewinnstes dankbarlichst zu erfreuen [...]"¹⁴⁵

Eine solche Synthese strebte auch Arthur Sullivan später in seinem Schaffen an. Bei ihm finden sich miteinander scheinbar kaum zu vereinbarende Werke wie die abstrakte Sinfonie in E-Dur

Verständigung", in Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 24, 10. Juni 1859, S. 265-273.

¹⁴⁵ Signale für die musikalische Welt, Nr. 29, 6. Oktober 1859, S. 429.

und an Themen orientierte Orchesterstücke wie *Marmion*, die komische Oper neben dem Drama, das traditionelle Cellokonzert neben avancierten Kompositionen wie dem Prolog zu *The Golden Legend*. [Letztlich] steht mir alle 'Brendelei' bis an den Hals", hatte bereits Peter Cornelius betont. "Erst außerhalb dieses elenden Parteischwindels kann ich wieder aufatmen, kann ich mich selbst wiederfinden. Auch bei anderen Musikern, die mit den Künstlerkreisen in Leipzig und Weimar in Berührung gekommen waren, zeigte später in der Musizier- und Kompositionspraxis beispielsweise das Œuvre von Künstlern wie Joachim Raff (1822-1882) oder Felix Draeseke (1835-1913), dass man als Anhänger der Neudeutschen Schule durchaus klassischen Idealen verpflichtet bleiben kann. Die Anfeindungen wurden indes weiter geführt, ungeachtet des Umstands, dass es in der Kunst eher Metamorphosen geben kann, einen Fortschritt hingegen vielmehr in technischen Angelegenheiten, wie etwa hinsichtlich der Zahnbehandlung. Die Diskrepanzen gipfelten schließlich im März 1860 in einer in der Berliner Musikzeitschrift *Echo* veröffentlichten "Erklärung":

"Die Unterzeichneten haben längst mit Bedauern das Treiben einer gewissen Partei verfolgt, deren Organ die Brendelsche "Zeitschrift für Musik" ist.

Die genannte Zeitschrift verbreitet fortwährend die Meinung, es stimmten im Grunde genommen die ernster strebenden Musiker mit der von ihr vertretenen Richtung überein, erkannten in den Kompositionen der Führer eben dieser Richtung Werke von künstlerischem Wert, und es wäre überhaupt, namentlich in Norddeutschland, der Streit für und wider die sogenannte Zukunftsmusik, und zwar zugunsten derselben ausgefochten.

Gegen eine solche Entstellung der Tatsachen zu protestieren, halten die Unterzeichneten für ihre Pflicht und erklären wenigstens ihrerseits, daß sie die Grundsätze, welche die Brendelsche Zeitung ausspricht, nicht anerkennen, und daß sie die Produkte der Führer und Schüler der sogenannten "Neudeutschen Schule", welche teils

¹⁴⁶ Zur Ästhetik Sullivans siehe Benedict Taylor: "Resituating Gilbert and Sullivan: the musical and aesthetic context", in David Eden/Meinhard Saremba (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, Cambridge University Press 2009, S. 36-49; und Benedict Taylor: "Der Musiker Arthur Sullivan – Ästhetik und Kontext", in Ulrich Tadday (Hrsg.): *Arthur Sullivan*, München 2011, S. 5-21.

¹⁴⁷ Carl Maria Cornelius: Peter Cornelius – Literarische Werke, Band 1: Ausgewählte Briefe, Leipzig 1904, S. 602; und Paul Egert (Hrsg.): Peter Cornelius – Ausgewählte Schriften und Briefe, Berlin 1938, S. 153.

Der erste Zahnarzt, der ab 1844 – erst zwei Jahre nach Sullivans Geburt – Lachgas als Narkosemittel verwendete, war Horace Wells in Hartford, Connecticut. Nachdem bereits Ende des 18. Jahrhunderts der erste Zahnersatz auf Porzellanbasis entwickelt worden war, wurde im März 1822 dem New Yorker Charles M. Graham ein US-Patent bewilligt für seine Erfindung einer Verbesserung im Aufbau künstlicher Zähne. Erst im 19. Jahrhundert ermöglichte der Rohstoff Kautschuk die Herstellung funktionierenden Zahnersatzes, der auch für breitere Bevölkerungsschichten erschwinglich war. Zur vielfach phrasenhaften Verwendung des Begriffs "Fortschritt" äußerte sich auch Lobe in "Fortschritt – Vier Artikel", siehe Johann Christian Lobe: Konsonanzen und Dissonanzen, Leipzig 1869, S. 186-206.

jene Grundsätze praktisch zur Anwendung bringen und teils zur Aufstellung immer neuer, unerhörter Theorien zwingen, als dem innersten Wesen der Musik zuwider, nur beklagen und verdammen können.

Johannes Brahms, Joseph Joachim, Julius Otto Grimm, Bernhard Scholz"¹⁴⁹

Dass auch neben den bekannten Künstlern wie Johannes Brahms (1833-1897) und Joseph Joachim (1831-1907) die anderen Unterzeichner dieser Erklärung einen weit gefassten Horizont hatten, zeigen die Orte und Bereiche ihrer Aktivitäten. Der in Livland geborene Julius Otto Grimm (1827-1903) war Mitte der 1850er Jahre über St. Petersburg nach Dresden gekommen und ließ sich nach einem Engagement in Göttingen ab 1860 in Münster als Dirigent und Musikpädagoge nieder. Der als Dirigent und Komponist aktive Bernhard Scholz (1835-1916) verfolgte seine Karriere nicht nur in Deutschland, sondern auch in der Schweiz und Italien.

Ein Kompromiss war letzten Endes nicht möglich. Auch wenn Brendels Konzept einer "Neudeutschen Schule" sich als nicht tragfähig erwies, da die darin zusammengefassten Komponisten stilistisch viel zu heterogen waren und darüber hinaus zu unterschiedliche Ansichten vertraten, hatte er den Grundstein zu einer Ausgrenzung und einer folgenreichen Spaltung der Musikszene gelegt.

Nur in einem schienen sich die Vertreter beider Lager, sowohl der "klassischen" als auch der "neudeutschen" Ausrichtung, einig zu sein: Dass nämlich die Musik in England nur Verachtung verdient. In dem Magazin *Signale für die musikalische Welt* räsonierte man zwei Monate bevor Sullivan sächsischen Boden betrat, über seine Heimatstadt London:

"In dieser Stadt nimmt Alles colossale Dimensionen an, aber die colossalste behält immer der Humbug und was damit in Verbindung steht. Der musikalische Snobismus der Engländer überflügelt die anderen von Thackeray beschriebenen Species und wohl berechnende Unternehmer wissen das auszubeuten. Es handelt sich bei alledem nicht um die Kunst, sondern zunächst um eine Huldigung für die Königin, um eine Huldigung für die Aristokratie, um eine Huldigung für hyperfashionable Luxusmänner, die sich gern ausbeuten lassen. [...] Aber sehen Sie sich das Treiben gehörig an, und Sie werden finden, der Kunstsinn der Engländer, es mag sich um Musik oder um Malerei handeln, ist gering und beschränkt sich auf eine kleine Schaar. Allein die Herren sind reich, sie können ihren Ruhm bezahlen, und es ist Sache der Kritiker, ihnen zu sagen, was gut und was schlecht ist. [...] Während im Concerte das Classische herausgeputzt wird, vergöttern dieselben Federn im nämlichen Journale Verdi und Consorten, wenn vom Theater die Rede ist. [...] Die beiden philharmonischen Gesellschaften unter Professor Sterndale Bennett's Leitung und Wylde's Leitung, die Musical Union unter Ella's Direction, gedeihen wohl. Sie bewegen sich im Kreise des classischen Reperetoriums und man darf die Compositionen neuer Meister nur sehr selten von ihnen erwarten."¹⁵⁰

¹⁴⁹ Zitiert nach Paula Rehberg: Franz Liszt, München 1978, S. 366.

 $^{^{150}}$ "Aus London" in Signale für die musikalische Welt, Nr. 31, Juli 1858, S. 273 f.

Die Zustände seien "so arg, daß jemand, mit einem recht feinen Gehör nach London reisend, gewiß ein paar Stationen vorher schon das Hallelujah aus dem *Messias* und das Miserere aus dem *Trovatore* hört". Sullivan dürfte mit Interesse gesehen haben, dass in *Signale für die musikalische Welt* über Balfes Oper *Die Rose von Castilien* berichtet und auch eine biographische Darstellung des Komponisten veröffentlicht wurde. Allerdings wird bei allem Wohlwollen, das man Balfe entgegenbrachte, bekrittelt, dass zwar "seine hervorstechendste Eigenschaft als Componist [...] ein unerschöpflicher Reichthum an sangbaren Melodien" ist, aber er "vernachlässigt [...] dramatische Wahrheit", denn "nie giebt er sich die Mühe, seine ersten Ideen zu feilen". Kein Wunder also, dass die im Oktober 1857 am Londoner Lyceum Theatre uraufgeführte Oper Balfes, *The Rose of Castille*, bei den Wienern durchfiel, denn für "derlei saft- und kraftlose Producte" braucht ein Publikum schon "ein[en] wahre[n] Ur-Zustand der Unschuld", damit man "sich ruhig in die Oper [...] setzen" kann, um das Werk "mit jener glaubensfreudigen Innigkeit anzuhören, ohne welche die Balfe'sche Musik sich so schwer über Wasser hält". Sa

Dass sich so viele Briten auf den Weg nach Leipzig machten, lag nach Auffassung vieler daran, dass Ignaz Moscheles ein besonderes "Aushängeschild" des Konservatoriums war: "Sehr viele Engländer kamen nur seinetwegen nach Leipzig", resümierte ein Beobachter. ¹⁵⁵ Arthur Sullivan ließ sich nicht von Gehässigkeiten sowie dem Denken in "Lagern", "Parteien" und "Schulen" beeinflussen, sondern von einzelnen Künstlerpersönlichkeiten inspirieren, die Eindruck auf ihn machten.

[Im zweiten Teil dieses Beitrags geht es in nächsten Ausgabe des *Sullivan-Journals* um die Programmgestaltung in der Oper, dem Gewandhaus und den Leipziger Kirchen, Sullivans Wohnungen und Kommilitonen, seine neuen Kontakte, die Fortschritte beim Studium, die in Leipzig entstandenen Kompositionen und die Relevanz der dort gewonnenen Erfahrungen für sein späteres Wirken.]

[Für wertvolle Hinweise und Unterstützung bei der Recherche danke ich den Mitarbeitern der Leipziger Hochschule für Musik, des Stadtarchivs Leipzig, der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Pierpont Morgan Library (seit 2005 The Morgan Library & Museum) in New York. Insbesondere geht mein Dank für wichtige Hilfestellungen, Veröffentlichungsgenehmigungen und Hinweise an Frances Barulich, David Eden, Maren Goltz, Brigitte Höft, Birgit Horn, Gerhard Karpp, Marilyn Palmeri, Manfred Schunck, Volker Tosta, J. Rigbie Turner, und Matthias Wiegandt.]

¹⁵¹ "Künstlerbrief aus London", in Signale für die musikalische Welt, Nr. 29, 23. Juni 1859, S. 305.

¹⁵² Siehe Fußnote 12.

¹⁵³ Oscar Krahmer: "Michael Wilhelm Balfe – Biographie", in *Signale für die musikalische Welt*, Nr. 28, 16, Juni 1859, S. 303.

¹⁵⁴ "Balfe's 'Rose von Castilien' in Wien", in *Signale für die musikalische Welt*, Nr. 11, 24. Februar 1859, S. 105 f.

¹⁵⁵ Alfred Richter: Aus Leipzigs musikalischer Glanzzeit, Leipzig 2004, S. 334.

Sarah Spiegel

Von Der Sturm zu The Tempest

Arthur Sullivans erste Shakespeare-Musik in England

[Bei diesem Text handelt es sich um einen überarbeiteten Auszug aus der Abschlussarbeit "Arthur Sullivans Musiken zu Shakespeare-Dramen vor dem Hintergrund des viktorianischen Theaters" an der Universität Mainz (2013). Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Autorin.]

Arthur Sullivan hatte vor seiner Rückkehr nach England in Leipzig ein deutlich breiteres musikalisches Spektrum erlebt als in seiner Heimat und war zum Zeitpunkt seiner Rückkehr in seinen künstlerischen Vorstellungen sehr kosmopolitisch. Neben Schubert und Schumann, welche er beide sehr verehrte, schätzte er Beethoven, Händel, Mozart, Mendelssohn und Weber. Dass das Aufeinandertreffen der völlig unterschiedlichen Welten Sullivans und des Londoner Publikums schwierig werden könnte, hatte sein Vater, Thomas Sullivan (1805-1866), bereits im Voraus prophezeit. Noch während Sullivan in Leipzig an *The Tempest* schrieb, hatte dieser ihn in einem Brief vom 13. Januar 1861 vor möglichen negativen Kritiken gewarnt: "Mach Dich darauf gefasst, dass Dich die Allwissenden in kleine Scheiben zersäbeln werden, wenn Du irgendetwas in London herausbringst – wenn Du davonkommst, kannst Du wirklich von Glück sagen."¹⁵⁷ Sullivan schien jedoch die musikalische Situation in England durchaus klar einzuschätzen, wie ein Brief aus Leipzig vom 31. Oktober 1860 an seinen Bruder Frederic (1837-1877) zeigt. Hierin beklagte er die typische Verhaltensweise des Konzertpublikums, eine neue Komposition gleich beim ersten Hören zu verurteilen:

"Wenn ihnen irgendetwas nicht beim ersten Mal gefällt (und ihren Ohren schmeichelt), wenn sie es hören, dann verwerfen sie es und wollen nichts mehr damit zu tun haben, wobei sie vergessen, dass ein Einzelner wirklich gute Musik selten beim ersten Hören würdigen kann, sondern dass nach und nach jeder für sich ihre Schönheiten erkennt. Man denke beispielsweise an Beethoven. Seine 5. Sinfonie wurde ausgebuht und verlacht, als man erstmals in der Philharmonie eine Aufführung versuchte […] Und wie denken wir nun über Beethoven?"¹⁵⁸

Die Kritik bezog sich jedoch nicht in erster Linie auf die Mehrheit des Publikums, sondern vor allem auf musikalische Fachleute wie Mitarbeiter von Musikzeitschriften, die nach Ansicht von Sullivan hauptsächlich für den allmählichen Verfall des Musiklebens in England verantwortlich waren. Im bereits erwähnten Brief an seinen Bruder brachte er seinen Ärger darüber zum Ausdruck:

158 Arthur Lawrence: Sir Arthur Sullivan – Life Story, Letters and Reminiscences, London 1899, S. 43.

¹⁵⁶ Vgl. Herbert Sullivan / Newman Flower: *Sir Arthur Sullivan – His Life, Letters & Diaries*, (1. Aufl. London 1927), 2. Aufl., London 1950, S. 37.

¹⁵⁷ Reginald Allen: Sir Arthur Sullivan – Composer & Personage, New York 1975, S. 8.

"Ich lasse jetzt all die Wut heraus, die sich in mir angestaut hat seitdem ich diese verdammte *Musical World* lese. Ich bin der Meinung, dass die Musik als Kunstgattung in England sehr bald zum Teufel gehen wird, wenn nicht ein paar begeisterte, geschickte, fähige und junge ausgebildete Musiker die Sache in die Hand nehmen."¹⁵⁹

Auch wenn sich diese Kritik nicht an alle musikalischen Fachzeitschriften oder allgemeinen Zeitungen gleichermaßen richtete, so spiegelte sie gut Arthur Sullivans generelle Überzeugung wider, dass eine Qualitätssteigerung der englischen Musik nur dann möglich wäre, wenn das Publikum eine bessere musikalische Bildung erhielt. Mehr als ein Vierteljahrhundert später brachte er genau diesen Punkt in seiner bekannten Rede "Über Musik" zur Sprache: "[Die englischen Hörer] müssen gelernt haben, Musik zu schätzen, und ein Verständnis für Musik muss der Aufführung vorausgehen. Geben Sie uns intelligente und gebildete Hörer, und wir werden Komponisten und Interpreten hervorbringen, die ihrer würdig sind."¹⁶⁰ Unter öffentlicher Bildung verstand er in diesem Zusammenhang in erster Linie eine gute musikalische Ausbildung von Kindern und Jugendlichen. Doch seine Kritik gegenüber der *Musical World* zeigt, dass er auch Zeitungsrezensionen als Bildungsmöglichkeit für die Gesellschaft betrachtete, denn professionelle Kritiken schienen ihm eine geeignete Möglichkeit, den Zuhörern den richtigen Umgang mit Konzerten und Theateraufführungen vor Augen zu führen¹⁶¹.

Wie sich zeigte, stellten sich die Bedenken des Vaters im Hinblick auf Arthur Sullivans ersten großen Aufritt in England mit *The Tempest* als unbegründet heraus. Dennoch erlebte der junge Komponist nach seiner Rückkehr ablehnende Haltungen in Bezug auf seine musikalische Offenheit. Selbst unter Musikkennern herrschten große Vorurteile und Unwissen in Zusammenhang mit Schumann. Doch da Sullivan an seiner Begeisterung festhielt, konnte er durch das Überzeugen zweier bedeutender Personen¹⁶² des Londoner Musiklebens einen regelrechten Schumann-Kult in Gang setzen.

. .

¹⁵⁹ Lawrence: Sir Arthur Sullivan, London 1899, S. 44.

Sullivans Rede "About Music" vom 19. Oktober 1888 Birmingham wurde mehrfach publiziert. Der vollständige Text findet sich in englischer Sprache in Arthur Lawrence: Sir Arthur Sullivan – Life Story, Letters and Reminiscences, London 1899, S. 261-287; und in Albert Gier/Meinhard Saremba/Benedict Taylor (Hrsg.): SullivanPerspektiven, Essen 2012, S. 21-33; die deutsche Übertragung in Meinhard Saremba: Arthur Sullivan – Ein Komponistenleben im viktorianischen England, Wilhelmshaven 1993, S. 328-338; und in Sullivan-Journal Nr. 1, Juni 2009, S. 4-14. Siehe auch David Eden: "Sullivan's address 'About Music' delivered at the Town Hall, Birmingham, October 19 1888", in: Sir Arthur Sullivan Society Magazine Nr. 18, Herbst 1984, S. 5-8.

¹⁶¹ Interessanterweise meinte Sullivan bereits drei Jahre vor seiner Rede "Über Musik" im Rahmen eines Interviews mit *The Musical World*, dass sich Wissen und Wertschätzung von Musik in England in den letzten zwanzig Jahren schon extrem verbessert hätten. Wenn er drei Jahre später noch Mängel aufzeigt, unterstreicht dies nur umso deutlicher, wie schlecht es um das musikalische Leben im England der 1860er Jahre stand. (vgl. Anon.: "An Interview with Sullivan", in: *The Musical World*, 24. Januar 1885; zit. nach *Sir Arthur Sullivan Society Magazine* Nr. 56 Sommer 2003, S. 13.

Es gelang ihm, den Leiter der Royal Academy of Music, Cipriani Potter (1792-1871), der eine Abneigung gegenüber Schumann hatte, obwohl er noch nie seine Musik gehört hatte, mit

Nach seiner Rückkehr vom Konservatorium erweiterte Arthur Sullivan die Leipziger Version seiner Bühnenmusik zu Shakespeares *Der Sturm* in England auf insgesamt zwölf vokale und instrumentale Stücke. Bei der "Haupt-Prüfung im Conservatorium der Musik zu Leipzig" hatte Sullivan am Sonnabend, den 6. April 1861, im Saal des Gewandhauses seine Komposition selbst dirigiert, die zum damaligen Zeitpunkt aus sechs Stücken bestand und im Programmheft folgendermaßen angekündigt wurde:

- a) Einleitung.
- b) Lied des Ariel, gesungen von Fräul. Minna Giesinger aus Leipzig.
- c) Entreact.
- d) Grotesker Tanz.
- e) Entreact und Epilog.
- f) Tanz der Nymphen und Schnitter

Minna Giesinger war eine Mitstudentin Sullivans, die die Liedtext in deutscher Sprache vortrug.

In der erweiterten Fassung von *The Tempest* ¹⁶⁴ finden sich:

- 1. Introduction [= a]
- 2. Introduction 'Come unto these yellow sands' 'Full fathom five' [= b]
- 3. Solemn music 'While you here do snoring lie' [neu]
- 4. Prelude Act III [= c]
- 5. Solemn and strange music [neu]
- 6. Banquet dance [= d]
- 7. Overture Act IV [neu]
- 8. A Masque [neu]
- 9. Duet 'Honour, riches, marriage-blessing']
- 10. Dance of the Nymphs and Reapers [= f]
- 11. Prelude Act V = e
- 11a. Solemn music [neu]
- 12. 'Where the bee sucks' 12a. Ariel's exit [neu]
- 12b. Epilogue [= e]

vierhändigen Versionen von dessen Symphonien vom Gegenteil zu überzeugen. Außerdem stellte er George Grove, der unter anderem für die Crystal Palace-Konzerte verantwortlich war, erstmals Schumann-Musik vor, was sofort zu deren regelmäßiger Aufnahme ins Programm dieser Veranstaltungen führte. (vgl. Sullivan/Flower, S. 35 f.)

¹⁶³ Vgl. Arthur Jacobs: "Sullivan and Shakespeare", in Richard Foulkes (Hrsg.): *Shakespeare and the Victorian Stage*, Cambridge 1986, S. 196.

¹⁶⁴ Zu den inhaltlichen Bezügen der einzelnen Szenen siehe William Parry: "Sullivans Bühnenmusik zu *The Tempest*", in *Sullivan-Journal* Nr. 6, Dezember 2011, S. 2-6.

Als das Werk noch nicht vollständig beendet war, kam es Anfang des Jahres 1862 zu einem Privatkonzert bei dem Musikkritiker Henry Chorley (1808-1872). Dort wurden Teile von The Tempest vorgetragen, mutmaßlich als vierhändige Klavierversion. Der anwesende George Grove (1820-1900), 165 Mitorganisator der Crystal Palace-Konzerte – im so genannten "Kristallpalast" in Sydenham im Süden Londons -, vereinbarte daraufhin mit dem Dirigenten August Manns (1825-1907), 166 dass das gesamte Werk dort aufgeführt werden sollte. 167 Am 12. Februar 1862 informierte Sullivan Grove in einem Brief, dass die Arbeiten noch nicht abgeschlossen seien. Es bleibt allerdings offen, ob er noch neue Stücke zu schreiben hatte oder ob es sich nur um letzte Verbesserungen oder Besetzungsänderungen handelte. 168 Nach der Fertigstellung übersandte Sullivan Grove umgehend die fertige neue Version, in der Hoffnung, dieser würde sie tatsächlich im Crystal Palace zur Aufführung bringen. Der beeindruckte Grove, der schon Risikofreudigkeit im Zusammenhang mit Schumanns Musik gezeigt hatte, konnte Manns tatsächlich überzeugen. So kam es am 5. April 1862 im Rahmen der "Saturday Concerts" zur englischen Erstaufführung von The Tempest im Crystal Palace. 169 Chorley hatte dafür einen Erzähltext erstellt, der den Inhalt des Stückes zusammenfasste, um die konzertante Version verständlich zu machen. Da Sullivan für eventuelle spätere Theateraufführungen auch Mélodrame-Passagen eingearbeitet hatte, welche Dialoge untermalen sollten, musste der Sprechtext auch wichtige Monologe und Dialoge der fehlenden Schauspieler ersetzen. Der Schriftsteller Arthur Matthison (1826-1883) trug diese hinzugefügte Textfassung vor und die Gesangsstücke wurden von der bekannten Sängerin May Banks interpretiert. Im Duett "Honour, riches, marriageblessing" wurde sie von Robertina Henderson unterstützt, der besten Sängerin der Royal Academy of Music, so The Times. 170

Das Konzert war ein überragender Erfolg für den erst achtzehnjährigen Komponisten. Viele Jahre später resümierte er diesen Abend folgendermaßen: "Dies war der große Tag in meinem Leben [...] Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass ich am nächsten Morgen aufwachte und feststellte, dass ich berühmt war."171 Seine Komposition wurde mit derart großer Begeisterung aufgenommen, 172 dass sie am darauffolgenden Samstag erneut aufgeführt wurde. Die Entscheidung hierzu war außergewöhnlich, denn das bereits angekündigte Programm musste dazu um-

¹⁶⁵ Nach der vorherigen Begegnung zwischen Sullivan und dem 21 Jahre älteren George Grove bei einem Konzert in der St. James's Hall entstand eine enge lebenslange Freundschaft.

¹⁶⁶ Dieser war hauptverantwortlich für die Auswahl des Programms am Crystal Palace. Er war außerdem bis 1901 durchgehend Hauptdirigent der "Saturday Concerts". (vgl. Arthur Jacobs: Arthur Sullivan – A Victorian Musician, London 1984, S. 26)

¹⁶⁷ Vgl. Robin Gordon-Powell: "Introduction", in *Incidental Music to Shakespeare's The Tempest*, Op.1, London 2011, S. VI.

¹⁶⁸ Vgl. Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, S. 27.

¹⁶⁹ Vgl. Sullivan/Flower: Sir Arthur Sullivan, S. 38.

¹⁷⁰ Vgl. Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, S. 27.

¹⁷¹ Zitiert nach Sullivan/Flower, S. 38.

¹⁷² Am Ende mussten fünf Zugaben gegeben werden (vgl. Anon.: "Crystal Palace Concerts", in: *The* Times, 7. April 1862, S. 12).

gestellt werden.¹⁷³ Zu diesem Zeitpunkt hatte sich die Neuigkeit vom neuem englischen Talent wie ein Lauffeuer verbreitet und so erinnerte sich Sullivan später: "Das ganze musikinteressierte London begab sich zum Kristallpalast, um die zweite Aufführung zu erleben."¹⁷⁴ Unter den Zuschauern saß auch Charles Dickens, welcher als Gast Chorleys gekommen war. Nach der Aufführung suchte Dickens Sullivan auf, um ihm mitzuteilen: "Ich kann nicht behaupten, daß ich viel von Musik verstehe, aber ich weiß gewiß, daß ich gerade ein großes Werk gehört habe."¹⁷⁵ Überschwängliches Lob erhielt Sullivan auch von Seiten Chorleys, der bereits die Premiere besucht hatte und am 12. April, dem Tag der Zweitaufführung, in *The Anthenæum* feierlich erklärte:

"Wir haben nun die angenehme Aufgabe festzustellen, dass ein äußerst bemerkenswerter und berechtigter Erfolg errungen wurde [...] von Mr. Arthur Sullivan. Es war eines von jenen Ereignissen, die eine Zäsur im Leben eines Menschen bedeuten; und, was noch viel folgenreicher ist, es mag eine Zäsur für die englische Musik darstellen, denn ansonsten wären wir ausgesprochen enttäuscht. Jahr um Jahr ist verstrichen, bis wir endlich ein Werk gehört haben von einem so jungen, vielversprechenden Künstler, der so voller Einfallsreichtum ist, so viel Gewissenhaftigkeit zeigt, so viel Können und so wenig Bezugnahmen zu irgendeinem Vorbild. [...] Kurzum, dies ist wahrlich eine Rechtfertigung für die Hoffnungen, mit denen er zum Studium ins Ausland geschickt wurde. Wir können uns zweifelsohne eine Zukunft für ihn ausmalen." ¹⁷⁶

Deutlich ist in diesem Kommentar Chorleys Erleichterung zu spüren, endlich ein neues Talent gefunden zu haben, welches der englischen Musik wieder zu Ansehen verhelfen konnte.¹⁷⁷ Eine solch enthusiastische Kritik vom bekanntesten Musikkritiker¹⁷⁸ der damaligen Zeit,¹⁷⁹ brachte Sullivans öffentlichem Ansehen einen immensen Vorteil.

Doch blieb es nicht bei der einen positiven Rezension. Auch die *Times* zollte dem jungen Talent zwei Tage nach der Premiere Tribut. Der Inhalt des Artikels, wahrscheinlich von James William Davison (1813-1885) verfasst, muss ganz in Sullivans Sinne gewesen sein, denn neben allem Lob sprach er sich gegen eine vorschnelle Beurteilung nach dem ersten Hören aus. Daher begrüßte Davison, dass *The Tempest* am folgenden Samstag erneut zu erleben war:

"Da, wie wir erfahren haben, das Stück noch einmal aufgeführt wird (und tatsächlich wäre es nach einem solchen Erfolg seltsam, wenn es sich anders verhalten würde), werden wir

¹⁷³ Vgl. Gordon-Powell, S. VI.

¹⁷⁴ Zitiert nach Sullivan/Flower, S. 38.

¹⁷⁵ Zitiert nach Sullivan/Flower, S. 38.

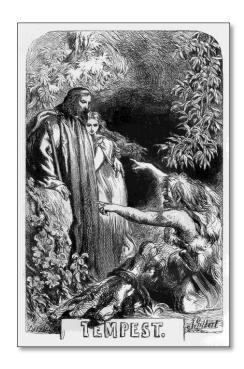
¹⁷⁶ The Anthenæum, 12. April 1862, zitiert nach Gordon-Powell, S. VI.

¹⁷⁷ Auf einen solchen Moment hatte Chorley 25 Jahre lang gewartet.

¹⁷⁸ Chorley wurde im Nachhinein als "Englands wichtigster Wortführer für den Musikgeschmack" bezeichnet (Hesketh Pearson: *Gilbert and Sullivan – A Biography*. London 1935, S. 73).

¹⁷⁹ Vgl. Gordon-Powell, S. VI.

Mr. Sullivan nicht die zweifelhafte Anerkennung zuteil werden lassen, sein Werk nach einmaligem Hören kritisch zu würdigen." ¹⁸⁰



Entgegen dem üblichen Verhalten gegenüber Unbekanntem in der Musik lässt sich hier eine Unvoreingenommenheit erkennen, die möglicherweise ihren Ursprung im Erfolg der Aufführung in Leipzig hatte. Die weiteren Ausführungen innerhalb des Artikels zeigen nicht nur die Bereitschaft, Sullivans Musik wohlwollend zu betrachten, sondern drücken bereits eine Bewunderung für seinen Kompositionsstil aus:

"Es genügt gegenwärtig festzustellen, dass seine Musik zu *The Tempest*, obgleich sie eine starke Vorliebe für Mendelssohns faszinierenden Stil verrät, von beachtlichem Wert ist und im Übrigen eine entschiedene Neigung zum Melodischen, ein starkes Gefühl für dramatischen Ausdruck und raffinierten Einfallsreichtum in der Orchesterbehandlung zeigt."¹⁸¹

Andere Rezensenten sahen darüber hinaus in Sullivans Talent den Neuanfang des englischen Musiklebens. Im *Cornhill Magazine* etwa war zu lesen:

"Insgesamt neigen wir dazu anzunehmen, dass Mr Sullivan das seit Jahren vielversprechendste Debut eines englischen Komponisten gegeben hat. [...] Wir Engländer können nicht mehr länger als "ein unmusikalisches Volk" bezeichnet werden."¹⁸²

Insgesamt schienen Kritiker und Zuschauer davon beeindruckt zu sein, dass sich das Werk durch Reife und herausragende Qualität auszeichnete. Dieses professionelle Erscheinungsbild erweckte den Anschein, als handelte es sich nicht nur um einen einmaligen, zufälligen Glücksgriff, sondern um den Anfang einer Erfolgskarriere.¹⁸³

Die beiden *Tempest*-Konzerte im Crystal Palace wirkten sich in vielerlei Hinsicht auf Sullivans musikalische Laufbahn aus. Er fühlte sich in seinem bereits in Leipzig aufgekommenen Wunsch bestärkt, in Zukunft als Komponist tätig sein zu wollen. Nicht nur die Pianistenkarriere, sondern auch seine Vorstellung, die besten Orchester zu dirigieren, stellte er nun seiner Kompositionslaufbahn hintan. Was die Art zukünftiger Kompositionen betraf, war er durch den

.

[&]quot;Crystal Palace Concerts", in: *The Times*, 7. April 1862, S. 12.

¹⁸¹ "Crystal Palace Concerts", in: *The Times*, 7. April 1862, S. 12.

¹⁸² Cornhill Magazine, April 1862, S. 408f., zitiert nach Robert Stradling / Meirion Hughes: The English Musical Renaissance 1860-1940 – Construction and Deconstruction, London 1993, S. 186; siehe auch Meinhard Saremba: "Das Problem Sullivan", in Ulrich Tadday (Hrsg.): Arthur Sullivan, München 2011, S. 42.

¹⁸³ Vgl. Lawrence, S. 293 und 316-318.

Erfolg von *The Tempest* ermutigt, weitere Werke zu Dramen und Texten Shakespeares folgen zu lassen. Bevor er jedoch die vier weiteren Schauspielmusiken zu *The Merchant of Venice* (1871), *The Merry Wives of Windsor* (1874), *Henry VIII*. (1877) und *Macbeth* (1888) schrieb, schuf er zwischen 1863 und 1864 fünf Lieder basierend auf Texten Shakespeares, die ihm ebenfalls Erfolg einbrachten. 184

Sullivans schnelles Bekanntwerden durch *The Tempest* ermöglichte ihm Zugang zu den gehobenen musikalischen und intellektuellen Kreisen Londons. Dies eröffnete ihm weitere kompositorische Möglichkeiten. Er lernte beispielsweise Frederic Clay (1838-1889) kennen, der ihn später seinem Savoy-Opern-Partner Gilbert (1836-1911) vorstellte. Beachtenswerterweise war Sullivan mit knapp zwanzig Jahren in der Lage von seiner Kunst zu leben, was im Vergleich zu anderen Kollegen keine Selbstverständlichkeit darstellte. Er konnte sich sogar den Luxus gönnen, auf das Erteilen von Unterricht weitgehend zu verzichten 185 und sich, abgesehen von seiner Anstellung als Organist an der St. Michael's Church am Chester Square (1861-67) und der St. Peter's Church in Kensington (1867-72), vollständig dem Komponieren zu widmen. Allerdings musste der junge Sullivan sich trotz allen Erfolgs und aller positiver Auswirkungen durch *The Tempest* weiterhin seinen Platz unter den großen und angesehenen Komponisten erkämp-

fen und auf seiner künstlerischen Eigenständigkeit beharren. 186

Die Ursache seines wider Erwarten schlagartigen Erfolges in London lässt sich nicht eindeutig benennen. Sicherlich spielten jedoch die guten Kontakte, die er beispielsweise über Chorley knüpfen konnte, eine wichtige Rolle. Auch George Grove vom Crystal Palace kennenzulernen, war eine glückliche Fügung, die vielen seiner damaligen Kollegen verwehrt blieb. Dabei darf jedoch nicht vergessen werden, dass Sullivan diese beiden einflussreichen Männer des Londoner Musiklebens mit seinem Können auf sich aufmerksam gemacht und überzeugt hatte. Sullivan war sich durchaus seiner ungewöhnlich guten Startbedingungen bewusst. Ein Jahr vor seinem Tod erklärte er:



"Der Kristallpalast hat [mir] die Pforten zur Musikwelt geöffnet, und gerade zu jener Zeit waren diese Pforten nicht sehr zahlreich und jene, die es damals gab, waren so fest verrammelt und verriegelt, dass es nicht leicht war hindurch zu gelangen."¹⁸⁸

¹⁸⁷ Zum engen Freundeskreis Chorley gehörte unter anderem Charles Dickens (vgl. Gordon-Powell, S. VI; und S.J. Adair Fitzgerald: "Sullivans Freundschaft mit Dickens", in *Sullivan-Journal* Nr. 4, Dezember 2010, S. 2-3).

¹⁸⁴ Es handelt sich um die Lieder "O Mistress Mine", "Orpheus with his lute", "Sigh no more, Ladies", "The Willow Song" und "Rosalind", die 1866 beim Verlag Metzler veröffentlicht wurden.

¹⁸⁵ Er hatte schon früh festgestellt: "Ich hasse das Unterrichten […] Nichts auf der Welt hätte aus mir einen guten Lehrer gemacht." (vgl. Sullivan/Flower, S. 38 f.)

¹⁸⁶ Vgl. Sullivan/Flower, S. 38-43.

¹⁸⁸ David Lisle: "Sullivan and the Crystal Palace – Part V", in: Sir Arthur Sullivan Society Magazine, Nr. 12, Sommer 1982, S. 14 f.

Er war sich bewusst, dass nur im Crystal Palace in den 1860er Jahren die Werke der großen und bekannten Komponisten gehört werden konnten. ¹⁸⁹ Gleich am Anfang seiner Karriere das Angebot zu erhalten, an solch einem Aufführungsort dem Londoner Publikum sein Können unter Beweis zu stellen, war nicht nur eine einmalige Chance, sondern zudem eine große Ehre für Sullivan.

Weitere Verwendung der Tempest-Musik

Bis Ende des Jahres 1862 wurde Sullivans Schauspielmusik zu *The Tempest* noch mehrfach im Crystal Palace aufgeführt, wobei oftmals nur Ausschnitte gespielt wurden, welche der Komponist vorher noch einmal überarbeitet hatte. ¹⁹⁰

Auch nach 1862 war Sullivan regelmäßig mit seinen Kompositionen im "Kristallpalast" vertreten. Nachdem er seinen ersten großen Erfolg in England am Crystal Palace hatte feiern können, verspürte er zeitlebens eine enge Bindung zu dieser Institution. Noch Jahrzehnte später war er sich der Bedeutung bewusst, die seine dort aufgeführte erste Shakespeare-Musik für seine Komponistenlaufbahn gehabt hatte. Dies verdeutlicht am besten ein Brief, den er im Jahr 1895 an August Manns verfasste. Darin schrieb er:

"Heute ist der 12. April. Am 12. April 1862 wurde meine Musik zu *The Tempest* zum zweiten Mal gespielt (am 5. April war die erste Aufführung). Wie viel habe ich Dir, mein lieber alter Freund, zu verdanken, dass Du mir eine helfende Hand gereicht hast, um die *erste* Sprosse auf der Leiter zu erklimmen! Ich werde an Dich stets mit Dankbarkeit und Zuneigung denken."¹⁹²

Nach Sullivans Tod wurde ihm zu Ehren am 8. Dezember 1900 ein Konzert im Crystal Palace veranstaltet. Zu diesem Anlass wurden Teile der ersten Erfolgskomposition *The Tempest* ausgewählt, um seiner zu gedenken.¹⁹³

Erstmals außerhalb des Kristallpalastes erklang die Komposition in ebenfalls konzertanter Fassung am 2. Januar 1863 in Manchester unter dem deutschstämmigen Dirigenten Charles Hallé (1819-1895). Auch dieses Konzert war ein Erfolg und zwei weitere Aufführungen am 22. Januar und 2. April desselben Jahres folgten. An allen Abenden übernahm May Banks, die

¹⁹⁰ Vgl. Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, S. 34.

¹⁸⁹ Lisle, Part V, S. 15.

¹⁹¹ Seine in den "Saturday Concerts" aufgeführten Werke konnten einer Auflistung August Manns entnommen werde, die im *Sir Arthur Sullivan Society Magazine* Nr. 12 zu finden ist (vgl. Lisle, Part V, S. 13f.). Weiterhin befindet sich eine Liste in Heft 10, die zwar genauere Daten angibt und Hinweise, ob es sich um komplette Versionen oder Ausschnitte handelte, doch ist diese aufgrund der nur lückenhaft vorhandenen Programmhefte des Crystal Palace unvollständig und berücksichtigt ebenfalls nur die "Saturday Concerts" (vgl. David Lisle: "Sullivan and the Crystal Palace – Part III", in: *Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, Nr. 10, Sommer 1981, S. 17-19).

¹⁹² Lisle: Part V, S. 14.

In diesem Konzert wurden auch Teile seines *Merchant of Venice* aufgeführt (vgl. Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, S. 400).

auch schon im Crystal Palace brilliert hatte, den Hauptgesangspart. Zur zweiten Aufführung war Arthur Sullivan persönlich von Hallé eingeladen worden. Am Vorabend konnte er anlässlich eines Balls feststellen, dass er ein bekannter Mann in Manchester war. Hierzu berichtete er der befreundeten Nina Lehmann (1831-?), der Frau des Kaufmanns Frederick Lehmann, später in einem Brief vom 23. Januar 1863: "Ich wurde zu einem Ball mitgenommen und herumgezeigt wie ein ausgestopfter Gorilla! [...]. Ich stand im Raum herum in lockeren, eleganten Posen und war mir dessen bewusst, dass man mich anstarrte."¹⁹⁴ Am Tag der Aufführung besuchte er zunächst die Probe. Dort wurde er von einem enthusiastischen Orchester empfangen. 195 Der bereits erwähnte Brief an Mrs. Lehmann bietet eine gute Gelegenheit, Sullivans Wahrnehmung des folgenden Konzertabends nachzuempfinden. Der junge Komponist war von den Geschehnissen um ihn herum sichtlich beeindruckt, denn er berichtete in aller Ausführlichkeit davon. Er habe ganz vorne neben den Hallés gesessen in einem mit fast 3000 Zuschauern gefüllten Saal. Vor seiner Komposition sei zunächst die Egmont-Ouvertüre gespielt worden, gefolgt von einem Lied, das von einer Miss Banks vorgetragen wurde. Im weiteren Verlauf des Briefes erzählte Sullivan detailliert vom herzlichen Applaus des Publikums nach einzelnen Stücken und wie begeistert er vom Orchester war, besonders bei dem Vorspiel zum vierten Akt, "das nach Meinung Ihres Berichterstatters so nahe an der Vollkommenheit war wie kaum etwas, das er bislang gehört hatte."196 Wie überwältigt der junge Komponist von der Publikumsreaktion war, belegt die folgende Passage des Briefes:

"Nun ist alles vorüber – & lauter Applaus folgt. Das Orchester spendet mir Beifall. Hallé lehnt sich vor & applaudiert mir. Das Publikum sieht, dass etwas los ist & macht weiter. Schließlich gibt Hallé mir ein Zeichen, auf die Bühne zu kommen. Ich winke, ich nicke. Ich mache eine fragende Miene mit meinen Augenbrauen & springe wie verrückt von meinem Sitz & hinauf aufs Podium. Als ich mich zeige, stockt mir buchstäblich der Atem von all dem Lärm. Es ist erfreulich, also verneige ich mich sechs Mal, zwei Mal vor dem Orchester (das durchweg so nett & freundlich war) & und schüttele Hallé die Hand – dann geht's wieder hinunter & alles ist überstanden."

Nach dieser weiteren konzertanten Version dauerte es nochmals eineinhalb Jahre, bis am 15. Oktober 1864 die erste Bühneninszenierung von *The Tempest* mit der Schauspielmusik Sullivans unterlegt wurde. Die Besonderheit lag darin, dass es sich um eine doppelte Premiere handelte. Die erste Aufführung seines Werkes bei einem Theaterstück war gleichzeitig die Eröffnungsvorstellung des neu gebauten Prince's Theatre in Manchester. Die Inszenierung oblag der Leitung von Charles Calvert (1828-1879). Er selbst hatte das neue Theater mit einem Shakespeare-Drama eröffnen wollen. Jedoch hatte er zunächst die Direktion überzeugen müssen, dass seine Inszenierung nicht den finanziellen Rahmen sprengen und dennoch attraktiv

¹⁹⁴ Zitiert nach Jacobs: Arthur Sullivan – A Victorian Musician, S. 32.

¹⁹⁵ Vgl. Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, S. 32.

¹⁹⁶ Reginald Allen: Sir Arthur Sullivan – Composer & Personage, New York 1975, S. 13.

¹⁹⁷ Allen: Sir Arthur Sullivan, S. 13.

¹⁹⁸ Vgl. Gordon-Powell, S. VI.

sein würde. Finanziell realisierbar war das Drama aufgrund der möglichen kleinen Besetzung und attraktiv würde es durch die Schauspielmusik Arthur Sullivans sein. Es fanden zunächst 31 Aufführungen statt, mit dem Manager selbst in der Rolle des Prospero. Wegen der Vorbereitungen für das winterliche Märchenspiel, die "Pantomime", wurde das Stück danach vorübergehend abgesetzt, doch aufgrund wirtschaftlicher Überlegungen¹⁹⁹ in der Osterzeit des Folgejahres für weitere 14 Darbietungen ins Programm aufgenommen.²⁰⁰ Charles Calvert schien sehr zufrieden mit Sullivans Schauspielmusik,²⁰¹ andernfalls hätte er nicht noch zweimal mit ihm bei Aufführungen von *The Merchant of Venice* (1871) und *Henry VIII* (1877) zusammengearbeitet.²⁰²

Bis ins 20. Jahrhundert war Sullivans Schauspielmusik zu *The Tempest* regelmäßiger Bestandteil des Konzertrepertoires, wurde jedoch oftmals nur in Auszügen gespielt. Besonders beliebt waren das Orchestervorspiel und der "Dance of Nymphs and Reapers". Sullivan selbst verwendete ebenfalls Teile aus *The Tempest* immer wieder bei Aufführungen. So wurden bei der *Macbeth*-Inszenierung 1888 einzelne Stücke als Zwischenaktmusik verwendet. Im Jahr 1895 benutzte Sullivan Teile von *The Tempest* als Einleitungen zu zwei Akten von *King Arthur* (1895). Ferner arbeitete er die vorhandene Komposition zu einer siebenteiligen Suite um und führte sie im Rahmen seiner Dirigententätigkeit in Glasgow 1876 auf. Jahr 1895 auf.

Ein Arrangement der ganzen Partitur für zwei Klaviere wurde 1862 von Novello & Company veröffentlicht. Eine vollständige Orchesterpartitur publizierte der Verlag im Jahr 1891. Außerdem erschienen drei Tänze²⁰⁶ nochmals separat im Jahr 1904. Erst 120 Jahre nach der Erstveröffentlichung der ganzen Orchesterpartitur publizierte Robin Gordon-Powell eine kritische Edition. Bei seiner Überarbeitung verglich dieser die Partitur von 1891 mit den Orchesterund Gesangsparts. Dabei verbesserte er zwar einige Stellen, die ihm fehlerhaft erschienen, doch bleibt weiterhin ungeklärt, ob diese Version völlig authentisch mit der des Crystal Palace übereinstimmt. Leider ist das Manuskript Sullivans nicht überliefert, sodass nicht mehr nachvollziehbar ist, inwiefern die Leipziger Version für die zwei Crystal Palace-Konzerte 1862 abgeändert und ergänzt wurde.²⁰⁷

¹⁹

¹⁹⁹ Vgl. Foulkes, Richard: "Shakespeare in the provinces", in Gail Marshall (Hrsg.): *Shakespeare in the Nineteenth Century*, Cambridge 2012, S. 179.

²⁰⁰ Vgl. Gordon-Powell, S. VI.

²⁰¹ Es kann nicht sicher gesagt werden, ob alle 12 *Tempest*-Stücke der Crystal Palace-Konzerte gespielt wurden. Außerdem schien Calvert auch Musik anderer Komponisten verwendet zu haben (vgl. Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, S. 38).

²⁰² Vgl. Brian N.S. Gooch/David Thatcher: *A Shakespeare Music Catalogue*, Oxford 2002-2004,S. 523f. und S. 882.

²⁰³ Vgl. Gordon-Powell, S. VII.

²⁰⁴ Vgl. Gordon-Powell, S. VII. Siehe auch Selwyn Tillett: "Sullivans Schauspielmusik zu Carrs King Arthur", in Sullivan-Journal Nr. 7, Juni 2012, S. 30-45.

²⁰⁵ Vgl. Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, S. 104.

²⁰⁶ "Masque", "Banquet Dance" und "Dance of Nymphs and Reapers" (vgl. Gordon-Powell, S. VII).

²⁰⁷ Vgl. Gordon-Powell, S. VII.