# Sullivan-Journal

**Sullivan-Journal Nr. 13 (Juli 2015)**

Diese Ausgabe des *Sullivan-Journals* steckt voller Entdeckungen. Wir konnten endlich Sullivans Leipziger Tagebuch auswerten und unser Mitglied Paul Seeley fand einen überraschenden Hinweis auf eine Originalkomposition für Flöte. Jetzt muss dieses Stück, das bisher in keinem Werkverzeichnis aufgetaucht ist, nur noch gefunden werden!

Der zweite Teil von Till Gerrit Waidelichs Beitrag über Sullivan und Schubert nimmt Bezug auf Sullivans Beteiligung an der Wiederentdeckung der Musik Schuberts zu *Rosamunde* (der erste Teil findet sich im *Sullivan-Journal* Nr. 11). Darüber hinaus lohnt es sich, einen Blick zu werfen auf Sullivans Beziehung zu Beethoven.

Geschichte – auch die Musikgeschichtsschreibung – ist eine zeitgebundene Konstruktion, keine abstrakte Wissenschaft (siehe hierzu auch den Beitrag zur Rezeptionsentwicklung in dem 2011 erschienenen Sullivan-Band der von Ulrich Tadday herausgegebenen Reihe „Musik-Konzepte“). Wie einige Stellungnahmen von deutschen Autoren über das England des 19. Jahrhunderts zeigen, ist sie bestimmt von Erfahrungen, Vorurteilen und Neigungen. Die vielen neuen Blickwinkel auf Arthur Sullivans Leben und Wirken, die wir in den vergangenen sechs Jahren im *Sullivan-Journal* und in der Buchreihe *SullivanPerspektiven* vorgestellt haben, lassen heutzutage nur den Rückschluss zu, dass es falsch ist, in Sullivan lediglich den Schöpfer des *Mikado* und der *Piraten von Penzance* zu sehen – wir befassen uns hier mit einem der vielseitigsten und bemerkenswertesten Musiker und Komponisten des 19. Jahrhunderts, bei dem es noch viel Neues zu entdecken gibt. Dies hatte man bereits vor über140 Jahren erkannt – in einem Bericht über Sullivans *Te deum laudamus* hieß es am 1. Juni 1872 in der *Musical Times* (S. 23): „Mit vielem von der Größe Händels und etwas von der Anmut Mozarts, sowie Orchesterfarben, die in ihrer meisterlichen Behandlung nahezu einzigartig sind, sollte dieses *Te Deum* eine erfreuliche Verheißung dafür sein, dass der englischen Musik ein Frühling erblüht, dem ein Sommer folgt wie ihn dieses Land seit dem Tod von Purcell nicht mehr erlebt hat.“

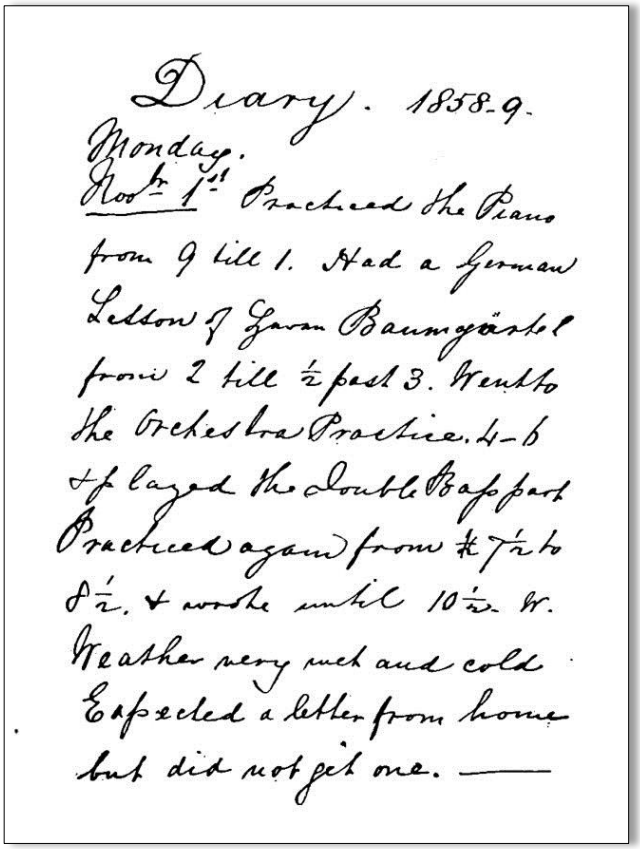
**Inhalt**

Meinhard Saremba: Sullivans Leipziger Tagebuch 2
Till Gerrit Waidelich: Sullivan und Schuberts *Rosamunde* (Teil 2) 18
Sullivans England aus deutscher Sicht 33
Meinhard Saremba: Sullivan und Beethoven 52
Paul Seeley: Ein verloren gegangenes Flötenstück von Sullivan 59

**Meinhard Saremba**

# „Dear Diary …“

*Arthur Sullivans Leipziger Tagebücher – Vorhandenes und Vermisstes*



Diary. 1858-9.
Monday.
Nov^r 1^st Practised the Piano
from 9 till 1. Had a German
Lesson of Herrn Baumgärtel
from 2 till ½ past 3. Went to
the Orchestra Practice. 4-6
& played the Double Bass part
Practised again from 7½ to
8½. & wrote until 10½ Pm.
Weather very mild and cold
Expected a letter from home
but did not get one. —

Da sie noch nicht einmal von Geoffrey Dixon, einem der besten Kenner der Tagebücher Arthur Sullivans, in seinem Index[1] erwähnt wurden, war nicht unbedingt zu erwarten, dass ein Künstler, der erst mit 38 Jahren begonnen hat, regelmäßig Tagebuch zu führen, bereits gut zwanzig Jahre zuvor aus seiner Studienzeit derartige Eintragungen hinterlassen hat. Die Aufzeichnungen aus Leipzig waren nirgends katalogisiert und so gerieten sie lange in Vergessenheit. Eine erste Spur ergab sich beim Stöbern in alten Büchern über Sullivan, wie etwa Leslie Bailys 1952 erstmals erschienenem *Gilbert & Sullivan Book*. Dieses gehört zwar nicht gerade zu den zuverlässigsten Quellen, aber die zahlreichen Illustrationen sind zuweilen recht nützlich. In diesem Band entdeckte ich vor zwei Jahren die Abbildung der Seite eines angeblichen Leipziger Tagebuchs von Arthur Sullivan (siehe Abbildung und hintere Umschlagseite). Doch da in Dixons Standardwerk etwaige Aufzeichnungen aus Leipzig mit keinem Wort erwähnt werden – obwohl angeblich alle großen Bibliotheken ausgewertet wurden –, erkundigte ich mich skeptisch bei einigen Sullivan-Experten aus Großbritannien. Einer hielt es für möglich, dass die Reproduktion in Bailys Buch eine Erfindung des Autors und schlichtweg eine Fälschung war. Ein anderer zeigte sich lediglich verblüfft, ohne sich festlegen zu wollen, und zwei Kenner der Handschrift von Sir Arthur hielten die Eintragung für authentisch, auch wenn das Wort „Diary“ gekünstelt aussah und eigentlich nicht Sullivans Schreibstil entsprach. Aber vielleicht, meinte einer, sollte das Wort ja nur besonders dekorativ aussehen.

Anfragen bei der British Library in London und der Beinecke Rare Book and Manuscript Library der Yale University in New Haven blieben erfolglos. Aber schließlich führte der Kontakt zu The Morgan Library & Museum in New York zum Erfolg. Frances Barulich, ihres Zeichens „Mary Flagler Cary Curator of Music Manuscripts and Printed Music“, schrieb mir schließlich am 18. November 2013: „Ich bin hocherfreut, Ihnen mitteilen zu können, dass sich

[1] Geoffrey Dixon: *Sullivan's Diaries – An Index to Sir Arthur Sullivan's Diary 1876-1900*, Rhosearn Press, Ayr 2007.

die Leipziger Tagebücher tatsächlich hier in der Morgan-Bibliothek befinden. Das Ganze war ziemlich rätselhaft, weil sie nicht katalogisiert waren. Nun sind sie es allerdings: http://corsair.themorgan.org/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?BBID=359223. Obwohl das Tagebuch 131 Blatt enthält, sind die meisten davon unbeschrieben.“ Sullivans Leipziger Tagebücher wurden 1964 zusammen mit anderen Manuskripten bei einer Versteigerung erworben. Sie stammen aus dem Besitz der Nachfahren von Elena Bashford, der Witwe von Arthur Sullivans Neffen und Nachlassverwalter Herbert T. Sullivan.

So erfreulich der Fund ist, die Geschichte von Sullivans Studienzeit in Leipzig muss dadurch keineswegs umgeschrieben werden. Dafür sind die Eintragungen zu skizzenhaft und unvollständig. Da sie nur vom 01. November bis zum 10. Dezember 1858 regelmäßig vorgenommen wurden, hat man den Eindruck, der damals 17-jährige Arthur hat einfach die Lust daran verloren. Der Tagesablauf von Üben, Unterricht, Proben- und Aufführungsbesuchen sowie Korrespondenzführung wiederholt sich, insofern dürfte nach knapp sechs Wochen der Anreiz verflogen gewesen sein, die Erlebnisse dauerhaft festzuhalten. Immerhin stellen diese Aufzeichnungen aber eine wertvolle Ergänzung zu den Briefen aus Leipzig dar, in denen der junge Sullivan seine Begegnungen, Erlebnisse und Eindrücke schildert.[2] Aus der Korrespondenz ergibt sich zwar, dass Sullivan ein sehr fleißiger Student war, allerdings erhält man nicht den Eindruck, welch einen dichten Stundenplan er hatte und dass der Alltag durch Repetition und Routine gekennzeichnet war. Das Leipziger Tagebuch macht deutlich, dass Ignaz Moscheles Sullivan von Anfang an unter seine Fittiche nahm: Schon bald wird er eingeladen und bereits nach drei Wochen ist der junge Engländer von 4 Uhr an einem Sonntagnachmittag bis um 23 Uhr bei den Moscheles zu Gast – wo Sullivan viele anregende, in den Briefen geschilderte Gespräche und Begegnungen erlebte –, zudem besuchte ihn sein Professor, als er mit einer Erkältung krank zu Bett lag.

Das Leipziger Tagebuch zeigt außerdem, dass Sullivan bereits als Student den Kirchgang nur unregelmäßig pflegte. Mal schaut er sich den Gottesdienst in der Nikolaikirche, mal in der Thomaskirche an, aber an anderen Sonntagen war ihm das Üben oder das Zusammensein mit einem Kommilitonen wichtiger. Dies spricht eher weniger für Ian Bradleys und William Parrys Standpunkt, dass ein Komponist von Kirchenliedern und Werken mit sakralen Inhalten auch selbst einen starken Glauben gehabt haben muss, sondern vielmehr für die von Arthur Jacobs

[2] Diese sind ausführlich ausgewertet worden in der Artikelserie zu Sullivans Studienzeit in Leipzig. Siehe M. Saremba: „Zwischen Tradition und ‚Zukunftsmusik‘ (Teil 1) – Sullivans Studienjahre und das Kulturleben in Leipzig“, in: *Sullivan-Journal* Nr. 9 (Juni 2013) 2–58; Teil 2 in *Sullivan-Journal* Nr. 10 (Dezember 2013) 2–30, und Teil 3 in *Sullivan-Journal* Nr. 11 (Juni 2014) 2-48; sowie M. Saremba: „‚…wie gute Werke gemacht sein sollten‘ – Sullivan, die komisch-romantische Oper in Deutschland und die Folgen“, in A. Gier, M. Saremba, B. Taylor (Hrsg.): *Sullivan-Perspektiven II – Arthur Sullivans Bühnenwerke, Oratorien, Schauspielmusik und Lieder* (Essen 2014) S. 25-66 (in englischer Sprache in gekürzter Fassung als „‘… how good works ought to be done‘ – Sullivan, Leipzig, German opera, and ist consequences“ in Ian G. Smith (Hrsg.): *The Magic that is Gilbert & Sullivan*, Gilbert & Sullivan Festivals Ltd. 2013, S. 30-42.

und David Eden vertretene Haltung, dass Sullivan keine tiefer gehende religiöse Überzeugung besaß.[3]

Der überwiegende Teil der Seiten in Sullivans Leipziger Tagebuch ist unbeschrieben. Abgesehen von den Tagebucheintragungen hat Sullivan den Band vor allem für Italienisch- und Deutschübungen genutzt. Mitunter verwendet er in seinen englischen Aufzeichnungen auch deutsche Wörter wie „Orchester-Stunde“, „Central-Halle“[4], „Herr“, „Fräulein“ oder „Abend-Unterhaltung“[5] und bei Begriffen wie „Gewandhaus“ zuweilen auch die deutsche Kurrentschrift.

Bei Sullivans Leipziger Tagebuch handelt es sich um einen Band, der nicht ganz Taschenbuchformat hat und dessen Seiten 16,3 x 10,3 cm groß sind. [Der genaue Standort: Gilbert and Sullivan Collection (GSC) / Call Number: GSC 111740 / Record ID: 359223 / Accession Number: GSC 111740]

---

[3] In einem Interview äußerte Arthur Jacobs hierzu: „Er [Sullivan] passte sich den üblichen Gepflogenheiten von jemandem an, der in der Chapel Royal und in einem konventionellen Zuhause aufgewachsen war. Es wäre für ihn äußert ungewöhnlich gewesen, als einer, der mit royalen und offiziellen Kreisen Umgang pflegte, nicht an offiziellen Veranstaltungen der Kirche teilzunehmen. Er vertonte biblische Texte usw. Aber es gibt keine Belege dafür, dass er irgendeinen persönlichen Eifer besaß. Selbst gegen Ende seines Lebens und als er wusste, dass er bald sterben wird, suchte er seltsamerweise nicht nach dem, was man als spirituellen oder kirchlichen Zuspruch bezeichnen könnte. Ich glaube, dass dies in der viktorianischen Zeit wohl sehr verbreitet war. Es wurde erwartet, dass man sich anpasste und ‚das Boot nicht zum Kentern brachte’, aber es wurde nicht unbedingt erwartet, dass man – wenn man es nicht konnte – selbst eine tiefe Überzeugung haben musste.“ (BBC-Interview zu Sullivans 150. Geburtstag im Mai 1992.) Siehe auch David Eden: „Sullivan und das Christentum“, in *Sullivan-Journal* Nr. 2, Dezember 2009, S. 2–9 (englische Fassung „Sullivan’s Christianity“ in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine* No. 41, Herbst 1995, S. 22 – 28). Der religiöse Hintergrund wird stärker betont in Ian Bradley: *Lost Chords and Christian Soldiers – The Sacred Music of Arthur Sullivan*, London 2013; sowie in den Essays von Ian Bradley und Williams Parry in Albert Gier / Meinhard Saremba / Benedict Taylor (Hrsg.): *Sullivan-Perspektiven – Arthur Sullivans Opern, Kantaten, Orchester- und Sakralmusik*, Essen 2012, S. 131-146 und S. 147-160.

[4] Die am 17. Dezember 1849 mit einem Weihnachtsbasar eröffnete Central-Halle war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein wichtiges Ausstellungs- und Veranstaltungsgebäude in Leipzig. Sie befand sich an der nördlichen Seite der Einmündung der Centralstraße (dieser ehemalige Teil der Centralstraße ist heute die Gottschedstraße) in die Promenade An der Pleiße (heute Dittrichring; ab Frühjahr 1859 hatte Sullivan ein Zimmer in dieser Straße, siehe *Sullivan-Journal* Nr., 10, S. 23). Die Central-Halle stand direkt an dem an dieser Stelle damals noch offenen Pleißemühlgraben schräg gegenüber der Thomaskirche. Heute befindet sich hier in einem zur DDR-Zeit für ein Rechenzentrum errichteten Gebäude der Tanz-Club „Twenty One“.

[5] Dabei handelte es sich um wöchentlich stattfindende Konzerte im Konservatorium, die vornehmlich von den Studierenden bestritten wurden. Nach nur vier Monaten durfte Sullivan im Februar 1859 selbst auftreten als Pianist bei Mozarts Klavierkonzert Nr. 20 in d-moll, KV 466.

Auf einer separaten Seite befindet sich in Schönschrift folgender Eintrag:

Arthur Seymour Sullivan
m. s. Conservat. d. Musik
Leipzig, Nov 1st 1858

Die Aufzeichnungen im Einzelnen[6]:

Tagebuch 1858-59

Montag, Nov 1. Klavier geübt von 9 bis 1. Hatte Deutschunterricht von Herrn Baumgärtel von 2 bis ½ 3. Ging zur Orchesterprobe 4 – 6 und spielte Kontrabass. Wieder geübt von 7 ½ bis 8 ½ und geschrieben bis 10 ½.[7] Wetter sehr nass und kalt. Erwartete Brief von daheim, aber es kam keiner.

---

[6] Hinweise zu den meisten Kommilitonen und Lehrern finden sich in der Artikelreihe zu Sullivans Studienjahren in Leipzig (siehe *Sullivan-Journal* 9 bis 11).

[7] Die Beleuchtung dürfte Mitte des 19. Jahrhunderts nicht unproblematisch gewesen sein, wenn man bedenkt, dass Sullivan laut Tagebuch nachts noch lange mit Schreiben beschäftigt war. Als Sullivan in Leipzig studierte, erhellten noch Kerzen und Gaslicht die Dunkelheit (bei der sich gewiss der Sternenhimmel ausgezeichnet beobachten ließ). 1807 gelang es Friedrich Albrecht Winzer die ersten Gaslaternen zur Straßenbeleuchtung entlang der Londoner Prachtstraße Pall Mall in Betrieb zu nehmen. Ab Dezember 1813 wurde die Westminster Bridge zwischen Big Ben und Themse-Südufer mit Gas illuminiert. Die erste Gasgesellschaft, die London and Westminster Gas Light and Coke Company, war schon 1812 vom britischen Parlament bestätigt worden. 1816 richtete Wilhelm August Lampadius im Königlich-Sächsischen Amalgamierwerk Halsbrücke bei Freiberg eine Anlage zur Leuchtgaserzeugung ein, die bis 1895 in Betrieb war. Als Datum der ersten öffentlichen Gasbeleuchtung gilt der 1. April 1814, als man im Londoner Kirchspiel St. Margareth die alten Öllampen durch moderne Gaslaternen ersetzte. Bald erhielt das warme honiggelbe Licht wegen seiner Vorzüge allgemeine Anerkennung. Als Samuel Clegg in den 1810er Jahren unter anderem die Reinigung des Gases durch Kalkmilch entwickelte und sich einen von ihm erfundenen Gaszähler patentieren ließ, trat die neue Technik ihren Siegeszug durch die Welt an. Die ersten Gemeinden mit eigenständiger Gasindustrie auf deutschem Boden waren Hannover und Berlin, die von der Imperial-Continental-Gas-Association mit Steinkohlengas versehen wurden. Diese Gesellschaft trat in Konkurrenz zur britischen Gasindustrie, ebenso wie die 1828 von Blochmann in Dresden gegründete Gesellschaft. Auch die Beleuchtung durch Kerzen wurde stetig verbessert. Um 1820 führte man die ersten Stearin-Kerzen ein. Kurz nach der Erfindung von Paraffin wurden nach ersten erfolglosen Versuchen dann 1839 von Seligue in Paris und von Young in Manchester Kerzen aus diesem Rohstoff hergestellt. Wesentliche Schritte zu einer funktionstüchtigen Petroleumlampe (nach dem englischen Wort für Erdöl: „petroleum“) waren die Erfindung des Lampenzylinders (um 1810) und des Runddochts (1854). Nach Anpassungen am Brennstoff, am Brenner, am Docht und am Zugglas zur Überwindung des starken Rußens und der damit einhergehenden massiven Geruchsbelästigung, lösten Petroleumlampen innerhalb kurzer Zeit die vorher benutzen Öllampen ab. Die Helligkeit wird aber wahrscheinlich höchstens die einer 40- bis 50-Watt-Glühbirne erreicht haben. Die erste Form

Dienstag, Nov 2. Geburtstag meiner Mutter. Unterricht bei den Herren Hauptmann + Richter von 9 bis 11 ½. Klavier geübt bis 1. Unterricht bei den Herrn Dreyschock und Plaidy von 2 bis 4 ½. Klavier geübt von 5 ½ bis 7, geschrieben von 7 ½ to 10. Wetter sehr kalt – so kalt wie ein englischer Januar!

Mittwoch, Nov 3. Deutsch geschrieben von 8 ½ bis 10 + Klavier geübt ab da bis 1. Ging zur Probe im Gewandhaus von 2 ½ bis 4 ½. Kl. geü. bis 6. Chor von 6 bis 7. Rest des Abends geschrieben.

Donnerstag, 4. Prof. Moscheles' Unterricht von 9 bis 11. Geü. bis 1 – Unterricht bei Herrn Baumgärtel von 3 – 5 – ging abends ins Konzert.

Freitag, 5. Geschrieben von 8 bis 10. Geü. bis 1 – Unterricht bei Mr. Plaidy um 3. Abend-Unter. am Abend.

Samstag, 6. Unterricht bei Herrn Hauptmann von 9 bis 11. Geübt bis 1 + wieder von 2 – 5. Bei Vaughan vorbeigeschaut, da er krank war + Zeitungen in der Central-Halle gelesen. Abends geschrieben.

Sonntag, 7. Gegessen + den Rest des Tages bei Mr. Payne verbracht; zu spät für Kirche am Morgen. B.[8]

Montag. Geü. von 9 bis 1 – Unterricht bei Herrn Baumgärtel. Geige geü., Orchester-Stunde 4 – 6. Geschrieben bis 10.

Dienstag. Geü. ½ 8 bis 10. Unterricht bei Herr Richter. Wieder g. 11 ½ – 1. Unterricht bei Herrn Dreyschock + Plaidy. Geü. 5 ½ bis 7. Geschrieben bis 10 ½. W.

---

des elektrischen Lichts war die Kohlebogenlampe. Doch obwohl schon um 1802 entwickelt, konnte eine kommerziell erfolgreiche Kohlebogenlampe erst 1878 auf der Weltausstellung in Paris präsentiert werden. Ab 1881 gehörte das Savoy Theatre in London, in dem etliche Opern Sullivans uraufgeführt wurden, dann zu den ersten Theatern mit elektrischem Licht.

[8] Zuweilen finden sich am Ende der Eintragungen einzelne Buchstaben, bei denen der Bezug unklar ist. Möglicherweise sind Personen gemeint, da Sullivan in späteren Jahren in seinen regelmäßig geführten Tagebüchern hierfür mitunter auch Kürzel verwendet, in erster Linie, wenn es sich um seine Lebensgefährtin Mary Frances („Fanny") Ronalds (1839-1916) handelt. So ist für den August 1881 beispielsweise vermerkt: „1.8. : [...] Nachher Cad. Pl. (1) / 2.8.: [...] Essen daheim. D. H. (2) / 4.8.: [...] Daheim L. W. (1) / 5.8.: [...] Essen bei Cad. Pl. (2), dann heim." Hierbei sind die Sexualkontakte mit Fanny Ronalds verzeichnet und die Abkürzung „D. H." steht für „Dear Heart", „L. W." für „Little Woman" und „Cad. Pl." für „Cadogan Place", die Adresse seiner Gefährtin.

Mittwoch, 10. Ging zur Probe ins Gewandhaus 9 – 12, geübt bis 1. Unterricht bei Herrn Röntgen 2 – 4, geübt bis 6. Konzert von Madame Oxford 7 – 9. Mag ihr Spiel sehr, geschrieben bis 10.

Donnerstag, Nov 11. Prof Moscheles' Unterricht von 9 – 11, geübt bis 1. Deutschstunde 2 – 3, geübt bis 5, geschrieben bis 6. Gewandhaus-Konzert am Abend.

Freitag. Geü. 9 – 11, Unterricht bei Mr. Plaidy 3 – 4. Verbrachte den Abend bei Mr. Moscheles + Abend-Unterhaltung.

Samstag. Dr. Hauptmanns Unterricht bei 9 – 11. Geübt bis 1. Deutschunterricht von 2 – 4. Geü. bis 7. Sah Mr. Payne.

Sonntag, 14. Ging zur Nikolai-Kirche + sah Mr. Wright + Familie. Blieb nachmittags daheim. Schaute abends bei John Barnett vorbei.

Montag. Geü. von 9 – 1. Hatte Deutschunterricht bis 3. Geige geü. bis 5 ½. Quartett-Concert am Abend – hat mir sehr gefallen.

Dienstag, 16. Geü. 8 – 10. Unterricht bei Herrn Richter, geü. von 11 ½ bis 1. Weiter geü. 2 – 3. Unterricht bei Mr. Plaidy. Bei John Barnett vorbeigeschaut, dem es viel besser geht. Geschrieben von 7 bis 10.

Freitag, 17. Geü. von 8 bis 11 ½ + Geige von da an bis 1. Unterricht bei Mr. Röntgen 2 – 3. Wieder geü. von 3 ½ bis 5. Briefe geschrieben + komponiert bis 9.

Samstag 18. Geü. von 7 ½ bis 9. Unterricht bei Prof. Moscheles bis 10 ½. Ging aufs Eis bis 11 ½. Ging heim + geübt bis 1 [*mit anderem Stift eingefügt*: Deutschunterricht bei 2 – 3] + wieder von 3 – 5. Geschrieben von 8 bis 10.

Freitag – Bußtag. Geü. von 9 – 1. Ging nachmittags mit Mills spazieren, kam um 5 heim, gespielt + geschrieben bis 10.

~~Freitag Bußtag Geü. from~~ [9]

Samstag 20. Dr. Hauptmann von 9 – 11, geübt bis 12 + Geige bis 1. Unterricht bei Herrn Röntgen 2 bis 3 ½, geübt bis 6. Abends geschrieben. Unterricht bei Mr. Baumgärtel 3 bis[10]

[9] Im Original wurde der Eintrag nochmals begonnen und dann durchgestrichen. Dies lässt vermuten, dass Arthur Sullivan mitunter seine Aufzeichnungen für mehrere Tage nachträglich vornahm und hier vergessen hatte, dass er bereits Notizen für den Freitag gemacht hatte.

[10] Eintrag unvollständig.

Sonntag. Ging zur ~~Nikola~~ Thomaskirche[11] + dann zur Central-Halle, um die „Times“ zu lesen. Ging um 4 Uhr zu Mr. Moscheles + blieb bis 11. Hatte das Vergnügen, Fräulein Deutz[12] zu treffen, die Herren David, Strauss[13] + Ambro[14] –

---

[11] Sullivan zeigte sich durchaus beeindruckt von der Magie des Ortes in jener Stadt, in der zahlreiche bedeutende Musiker gewirkt hatten. So erzählte er noch 1899 seinem ersten Biographen, Arthur Lawrence: „In Leipzig ging ich häufig zu Hauptmanns Haus für Unterweisungen im Kontrapunkt. Der Unterricht fand in dem gleichen Zimmer statt, in dem Bach all seine großen Werke in Leipzig geschrieben hatte, und so kann man sich vorstellen, dass dieser Raum erfüllt war von Kontrapunkt und Fuge.“ (Zitiert nach Arthur Lawrence: *Sir Arthur Sullivan – Life-Story, Letters and Reminiscences*, London 1899, S. 241)

[12] Die Sopranistin Katharine Deutz war aus Köln zu Konzerten in Leipzig engagiert worden. Als eine Kölner Zeitung berichtete, dass bei ihrem ersten Auftreten im Leipziger Gewandhaus „seit mehreren Jahren in diesen Concerten keine Sängerin einen so durchschlagenden Erfolg gehabt“ habe, mokierte man sich in der *Neuen Zeitschrift für Musik* darüber, dass „Frl. Deutz […] als eine ganz beachtenswerte Künstlerin derartige ungeschickte Reclamen gewiß entbehren [kann], die gerade das Gegentheil von der beabsichtigten Wirkung erreichen müssen“ (*NZfM*, Band 49, Nr. 19, 5. November 1858, S. 207). Der Erwartungsdruck scheint Katharine Deutz Probleme bereitet zu haben. In der *Neuen Zeitschrift für Musik* bescheinigte man ihr zwar „sympathisch berührende Frische und Anmuth der Stimme, getragen von einer unverkennbar tüchtigen Ausbildung“, doch schon bei ihrem ersten Auftritt, u. a. mit einer Konzertarie Mendelssohns und der Arie der Gräfin aus Mozarts *Le Nozze di Figaro*, kam ihre „merkliche Befangenheit“ zur Sprache – dennoch belohnte das Publikum „nach einem unverschuldeten störenden Zufalle von Heiserkeit in dem letztgenannten Stücke die Sängerin mit reichem Beifall“ (*NZfM*, Band 49, Nr. 15, 8. Oktober 1858, S. 159). Über einen späteren Auftritt mit Werken von Marschner und Spontini hieß es dann: „Frl. Deutz wurde durch eine fast krankhafte Befangenheit in ihren Vorträgen sehr beeinträchtigt, so daß wir kaum ein sicheres Urtheil über ihre Leistungsfähigkeit geben können. Freilich schwinden die Aussichten auf eine künstlerische Laufbahn in dem Maße, als der jungen Sängerin die Kraft zu fehlen scheint, die Schranken dieser Aengstlichkeit energisch zu durchbrechen.“ (*NZfM*, Band 49, Nr. 24, 10. Dezember 1858, S. 264) In dieser Phase ihrer Laufbahn hatte Sullivan sie kennengelernt. Falls man darüber gesprochen hat, so kannte Arthur Sullivan anfangs selbst das Problem des Lampenfiebers, denn in einem Brief vom 21. April 1859 heißt es: „Ich habe hier einmal in der ‚Abend-Unterhaltung’ gespielt (ein wöchentliches Treffen im Conservatorium von Studenten + Besuchern für Solos + Konzertstücke + dazu gedacht, dem Ausführenden Selbstvertrauen zu geben) + werde nächsten Freitag wieder spielen, und zwar eine Sonate von Mendessohn in E. Ich glaube, dass ich meine Nervosität überwinde.“

[13] Ludwig Straus (1835-1899) – mit nur einem s – war ein Geiger, der in Preßburg zur Welt gekommen war, was der damalige deutsche Name für die slowakischen Hauptstadt Bratislava war. 1857 freundete er sich mit dem Cellisten Piatti an (der 1866 Sullivans Cellokonzert zur Uraufführung brachte) und ging mit ihm auf Tournee in Deutschland und Schweden. 1864 ließ sich Straus in England nieder, trat in London auf und wirkte als Konzertmeister des Hallé Orchestra in Manchester. Über seinen Konzertauftritt am 9. Dezember 1858 im Leipziger Gewandthaus hieß es in der *Neuen Zeitschrift für Musik*: „Wenn neben dieser Erscheinung allerhöchsten Ranges [der Starsängerin Pauline Viardot-Garcia, Anmerkung der Redaktion] der zweite Gast des Abends eine ebenso ungetheilte

Montag. Geü. von 9 bis 1. Hatte Unterricht bei Herrn Baumgärtel von 2 – 3. Geübt bis 4. Orchester-St. bis 6.

Dienstag. Geü. 8 10. Unterricht bei Herr Richter bis 1. Geübt bis Mittagessen – Unterricht bei Mr. Plaidy bis 3 ½. Geübt bis 7 + abends geschrieben. LB.

Mittwoch 24. Probe im Gewandhaus 9 – 12 ½. Geübt bis 7 + geschrieben.

Donnerstag. Geü. von 7 ½ bis 9. Unterricht bei Prof. Moscheles' bis 11 ½. Geübt bis 1. Fühlte mich nicht wohl genug, um abends in Konzert zu gehen – Deutschstunde.

Freitag 26. Hatte schlimme Erkältung + Kopfschmerzen + blieb den ganzen Tag im Bett. Wright J. + D. Barnett. M geht's gut. Vaughan + Krause schauten bei mir vorbei.[15]

---

ausgezeichnete Aufnahme erfuhr, so ist darin gewissermaßen schon für seine tüchtige Künstlerschaft gebürgt. Hr. Ludwig Straus aus Wien (kein Verwandter der bekannten Komponistenfamilie) spielte ein Violinconcert (A moll) von Molique und ‚Les Arpéges' von Vieuxtemps. Derselbe ist ein ausgezeichneter Geiger, sein Ton ist glänzend, wohlklingend und sinnlich schön, seine Technik brillant, bis auf die feinsten Nuancen durchgebildet und sicher, sein Vortrag frei und nobel, Alles zusammenfaßt, eine Erscheinung, deren künstlerische Reife und Noblesse hervorragt. Das Publicum war durch die beiderseitigen ausgezeichneten Leistungen der Gäste in hohem Grade animirt und das ganze Concert gewann dadurch eine besonders interessante Physiognomie." (*NZfM*, Band 49, Nr. 25, 17. Dezember 1858, S. 273)

[14] Unklar ist, ob es sich hier um August Wilhelm Ambros (1816-1876) gehandelt haben könnte, denn Sullivan schreibt des Namen ohne s. Ambros war ein aus Böhmen stammender Musikhistoriker und Komponist. Mit seiner *Geschichte der Musik* (1862–1868) trug er maßgeblich zur Professionalisierung der historischen Musikwissenschaft bei (siehe Stefan Wolkenfeld: *August Wilhelm Ambros' „Geschichte der Musik" – die Professionalisierung der historischen Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert*, Hamburg 2012.)

[15] Extreme Kälte scheint generell ein Problem gewesen zu sein. Auch in einem Brief Sullivans vom 22. November 1859 (der 41 Jahre später sein Todestag werden sollte) heißt es: „Noch weiß ich nicht, ob ich meinen Anteil zum Essen bezahlen muss. Von dem Geld, das Ihr mir geschickt habe, habe ich mir Galoschen (1 Ths. 20 ngr.), einen Winterhut (1 – 20) + dicke Handschuhe (25 ngr) gekauft. Wie Ihr seht, habe ich es gut genutzt. Ihr könnt Euch nicht vorstellen wie kalt das Wetter hier wird. Nach allgemeiner Auffassung werden wir einen sehr strengen Winter bekommen. Gestern habe ich mit meinem Vermieter gesprochen, um Stiefel und Hosen zu bestellen, beide sehr dick, denn er will mich nicht länger in meinen anderen dünnen Sachen herumlaufen lassen, da ich mich ja schon erkältet habe." Die Münzwerte beziehen sich auf Taler – bis 1901 auch „Thaler" geschrieben – und Neugroschen. Die im Süddeutschen Münzverein zusammengeschlossenen Mitgliedsstaaten des Deutschen Zollvereins hatten im Münchner Münzvertrag von 1837 ihren Münzfuß (24½-Gulden-Fuß) in eine klare Relation (1¾ : 1) zum Münzfuß des preußischen Talers (14-Taler-Fuß) gesetzt und gleichzeitig einheitliche überall geltende 3- und 6-Kreuzerscheidemünzen aus einer Billon-Legierung eingeführt. Das schuf auf dem Münzkongress in Dresden 1838 die Voraussetzung,

Samstag 27. Blieb den ganzen Tag im Haus – Mr. Moscheles schaute vorbei, ebenso D. Barnett + Krause. Konnte nicht arbeiten. Hatte Unterricht bei Baumgärtel.

Sonntag, 28. Fühlte mich nicht wohl genug, um rauszugehen. Geü., gelesen + ein wenig komponiert. Messrs Wright, Payne + Krause schauten bei mir vorbei.

Montag, 29. Geü. von 9 bis 1. Deutschunterricht von 2 – 3 ½. Orchester-Stunde von 4 – 6. Ging zu Barnett.

Dienstag, 30. Geü. 9 – 1 u. 2 – 3. Unterricht bei Mr. Plaidy – schaute bei Mr. Kistner[16] vorbei. Geschrieben von 7 – 10 ½, aber vergebens.

Mittwoch, 1. Dez. Probe 9 – 12. Geü. 2 – 6. Abends geschrieben. B.

Donnerstag, 2. Geü. von 7 ½ bis 9. Prof. Moscheles' Unterricht bis 10 ½. Schaute bei Mr. Wright vorbei, da er krank war. Geschrieben bis 1. Deutschstunde 2 – 3. Geübt bis 5 ½. Abends Konzert. Mills spielte + auch gut.

Freitag, 3. Geschrieben von 8 – 10. Geübt bis 1, Weiter geü. bis 3. Unterricht bei Mr. Plaidy + Mr. Rietz. Abend-Unterhaltung. Geschrieben von 8 ½ bis 10.

Samstag, 4. Geü. von 9 – 1. Deutsch Schrift + Stunde 2 – 4. Geschrieben bis 5 ½. Chorunterweisung im Conserv. 6 – 7 ½. Geschrieben bis 10. B.

Sonntag, 5. Geü. von 10 – 1 + 2 – 4. Ging abends zu Mrs. Barnett.

Montag, 6. Geü. von 9 – 1, geschrieben von 2 – 3. Mrs. Steglich schaute vorbei. Geü. von 4 ½ – 6. Abends 2. Quartett-Concert, das mir sehr gut gefiel.

---

ein Jahr später eine gemeinsame Kurantmünze als Vereinsmünze aller Zollvereinsmitglieder zu schaffen. Ein weiteres Ergebnis dieses Vertrags war der seit 1. Januar 1841 offiziell erfolgende Übergang Sachsens zum preußischen 14-Taler-Fuß [1 Taler = 30 Neugroschen; 1 Neugroschen = 10
(Neu-)Pfennig]. In den meisten Ländern blieb die duodezimale Teilung (zu 12 Pfenning oder Pfennig) erhalten. Dem Dresdner Münzvertrag schlossen sich nach und nach alle deutschen Staaten an, bis auf Bremen, Schleswig-Holstein, Mecklenburg-Strelitz und Mecklenburg-Schwerin.

[16] Ein von Carl Friedrich Kistner (1797–1844) gegründeter Musikverlag, der 1923 mit dem Verlag „C. F. W. Siegel" zu „Kistner & Siegel" fusionierte.

Dienstag, 7. Geü. von [*unkenntlich gemachte Ziffer*] 10 – 12, geschrieben bis 1. Wieder geü. 2 – 3. Unterricht bei Mr. Plaidy bis 4 ½. Eine zusätzliche Chor-Uebung 6 – 7, Briefe geschrieben 8 – 10.

Mittwoch, 8. Geü. 8 – 9. Probe bis 12, ging zum Gymnasium[17] bis 1. Geige geü. 2 – 3. Unterricht bei Herr Röntgen bis 4. Geübt bis 7. Abends geschrieben.

Donnerstag, 9. Geü. von 8 – 9. Unterricht bei Mr. Moscheles' bis 11. Geübt bis 1. Deutschstunde 2 – 3. Geü. 4. Ging zur Quartett-Stunde. Abends Konzert. Viardot Garcia sang + Herr Strauss spielte Geige.

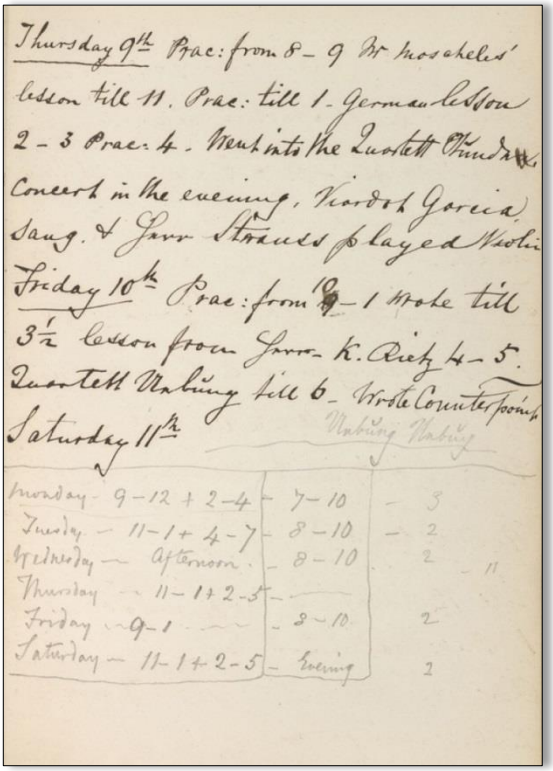
Freitag, 10. Geü. ~~9~~ 10 – 1. Geschrieben bis 3 ½. Unterricht bei Herrn K. Rietz[18] 4 – 5. Quartett-Uebung bis 6. Kontrapunkt geschrieben.

Samstag 11.

[*Hier brechen Arthur Sullivans Eintragungen ab.*
*Es folgt eine mit Bleistift eingetragene Zeitübersicht.*]

Uebung Uebung[19]

| | | | |
|---|---|---|---|
| Montag | 9 – 12 + 2 – 4 | – 7 – 10 | – 3 |
| Dienstag | 11 – 1 + 4 – 7 | – 8 – 10 | – 2 |
| Mittwoch – Nachmittag | | – 8 – 10 | 2 |
| Donnerstag | 11– 1 + 2 – 5 | – | – 11 |
| Freitag | 9 – 1 | – 8 – 10 | 2 |
| Samstag | 11 – 1 + 2 – 5 | – Abend | 2 |


Thursday 9th Prac: from 8 – 9 Mr Moscheles' lesson till 11. Prac: till 1. German lesson 2 – 3 Prac: 4. Went into the Quartett Übung. Concert in the evening. Viardot Garcia sang. & Herr Strauss played Violin
Friday 10th Prac: from 10 – 1 Wrote till 3½ lesson from Herr K. Rietz 4 – 5. Quartett Übung till 6 – Wrote Counterpoint
Saturday 11th Übung Übung

| | | | |
|---|---|---|---|
| Monday | 9 – 12 + 2 – 4 | – 7 – 10 | – 3 |
| Tuesday | 11 – 1 + 4 – 7 | – 8 – 10 | – 2 |
| Wednesday | Afternoon | – 8 – 10 | 2 |
| Thursday | 11 – 1 + 2 – 5 | – | – 11 |
| Friday | 9 – 1 | – 8 – 10 | 2 |
| Saturday | 11 – 1 + 2 – 5 | – Evening | 2 |

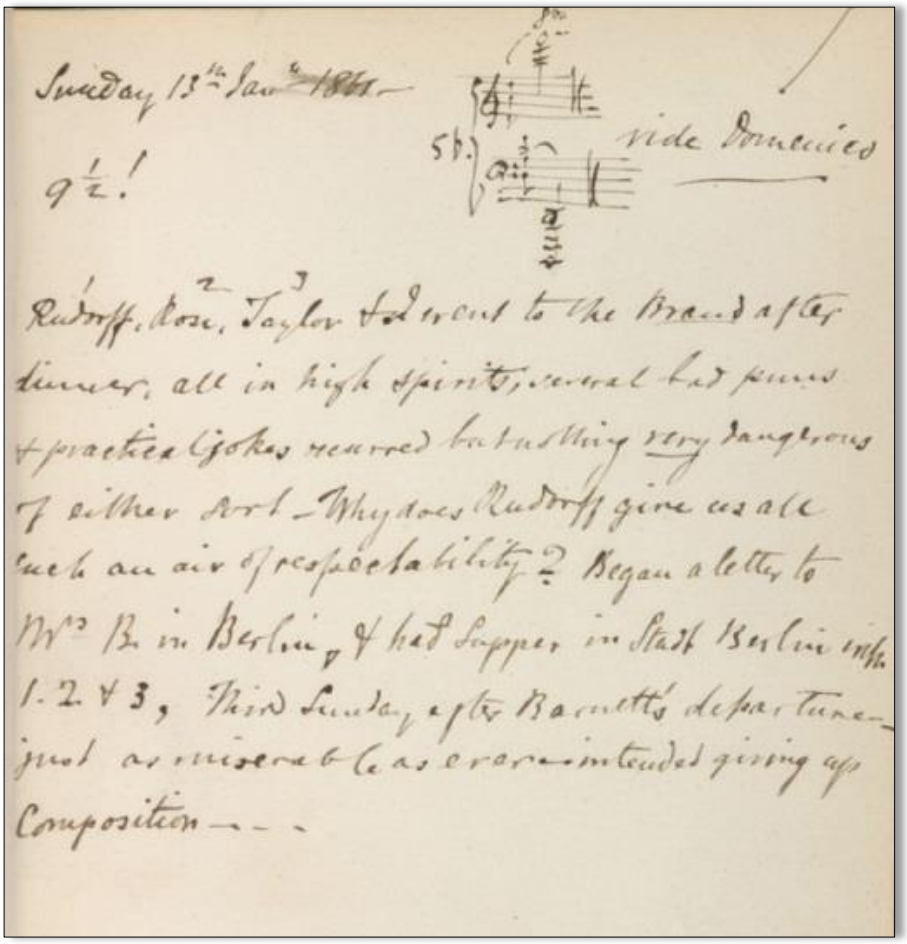
(The Morgan Library & Museum, New York)

[17] Sullivan verwendet hier das deutsche Wort. Es ist unklar, ob er damit die Thomasschule (lateinisch „Schola Thomana") meint, ein musisch geprägtes Gymnasium. Diese 1212 gegründete älteste öffentliche Schule Deutschlands, an der Johann Sebastian Bachs wirkte, wurde auch von Richard Wagner besucht.

[18] Eigentlich hieß Sullivans Lehrer Julius Rietz (siehe *Sullivan-Journal* Nr. 9-11). Entweder war dies Arthur Sullivan noch nicht bewusst oder „K." steht für Kapellmeister.

[19] Dieses Wort hat Sullivan in deutscher Sprache zwei Mal notiert.

Neben wenigen ähnlichen Notizen folgt ein Eintrag mit einer Notenskizze vom 13. Januar 1861(siehe Abbildung).


Sunday 13th Jan. 1861 –
9½!
5th.
vide Domenico
Rudorff, Rose, Taylor & I went to the Brand after dinner, all in high spirits, several bad puns & practical jokes received but nothing very dangerous of either sort – Why does Rudorff give us all such an air of respectability? Began a letter to Mr B. in Berlin, & had supper in Stadt Berlin in the 1. 2. & 3, Third Sunday after Barnett's departure – just as miserable as ever – intended giving up Composition – – –

(The Morgan Library & Museum, New York)

Auf einer anderen Seite findet sich isoliert und ohne Zusammenhang als Stichwort: „See The Conquering Hero“. Hierbei handelt es sich um die Nr. 58, den Chor „See the conquering hero comes“, aus dem dritten Teil von Händels Oratorium *Judas Maccabaeus*.

Eine weiterer unzusammenhängender Vermerk schien Sullivan zu einem bestimmten Zeitpunkt wichtig gewesen zu sein:

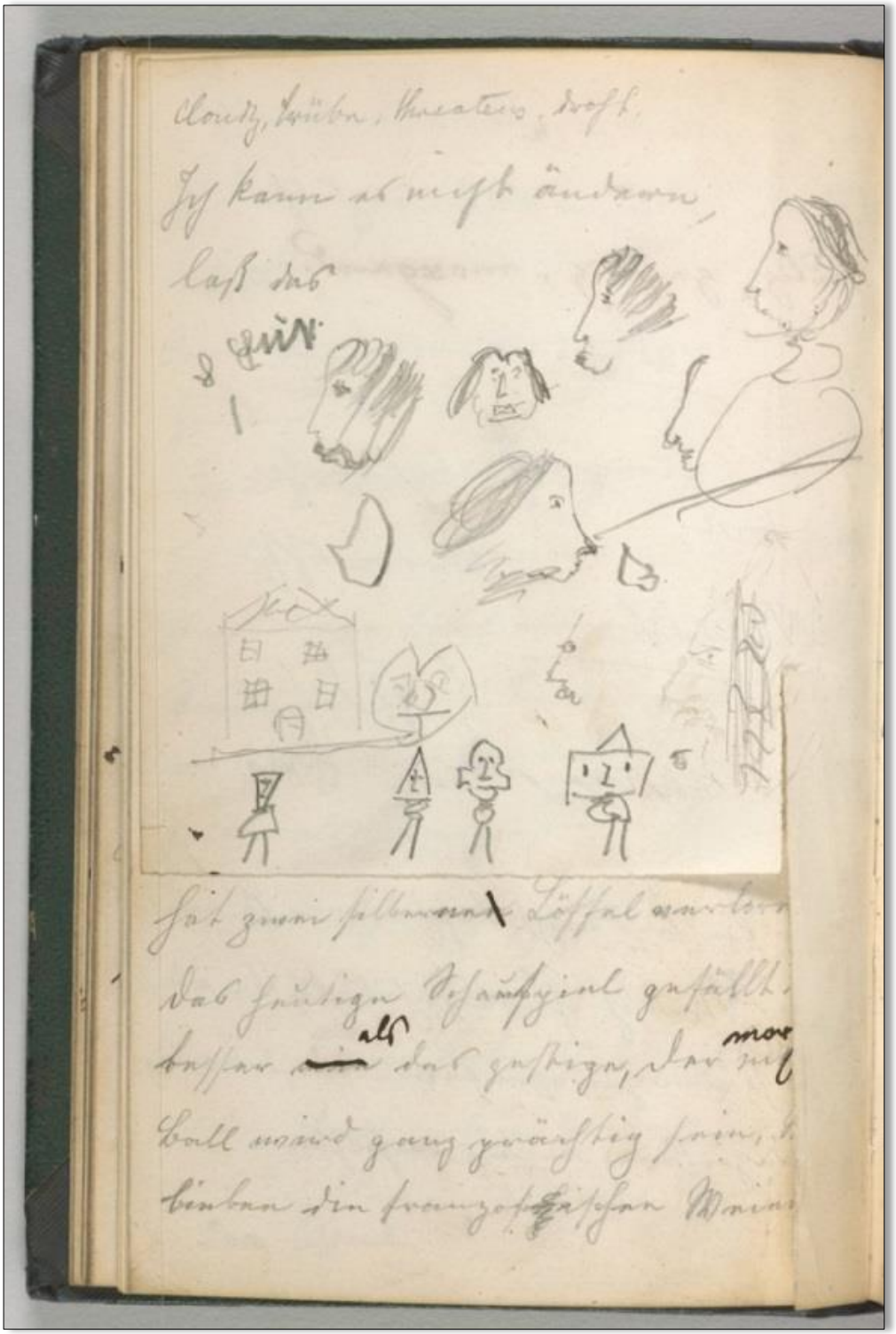
„Memoranda

In accomp. Recit. in orchestra on cembalo at the opera not cello underlie the organist.“

Fast 200 Seiten in diesem Tagebuch sind unbeschrieben. Danach finden sich an anderer Stelle Notizen, die sich wahrscheinlich auf Fahrpreise für den Zug beziehen:

| | |
|---|---|
| Leipzig to Berlin | 3.00 |
| Berlin to Frankfurt | 14.00 |
| Frank. to Cologne | 3.00 |
| Cologne to London | 20.00 |
| | 40.00 |

Es folgen Italienisch- und Deutsch-Übungen, die zum Teil von fremder Hand korrigiert wurden. Auf einer Seite mit Karikaturen, aus der ein Stück herausgeschnitten wurde, schimmern diese Hausaufgaben im Hintergrund durch (siehe Abbildung)



(The Morgan Library & Museum, New York)

Sullivans Leipziger Tagebuch bietet keinerlei Hinweise auf aktuelles Geschehen in der Politik oder im Kulturleben. Dabei kam es schon wenige Monate später zu Ereignissen, die einige Notizen Wert gewesen wären. Arthur Sullivan nahm indes nur in Briefen darauf Bezug. So findet

sich in einem Schreiben vom Gründonnerstag, den 21. April 1859, an seinen früheren Lehrer von der Chapel Royal, George Smart, ein Hinweis auf Kriegsangst:

> „Telegraphenberichte haben gerade gemeldet, dass im Süden Krieg ausgebrochen ist. Nach allgemeiner Auffassung wird er nicht hier in die Nähe kommen, zumindest nicht in diesem Sommer. Leipzig eignet sich bestens für eine Schlacht. Es liegt auf einer solch gewaltigen Ebene. Erinnern Sie sich an die Partitur vom Ölberg?!“[20]

Sullivan bezog sich in diesem Fall auf den habsburgischen Krieg gegen Piemont-Sardinien und dessen Verbündeten Frankreich auf der italienischen Halbinsel. Dabei verlor Österreich 1859 die Lombardei an Piemont-Sardinien. Die Anspielung im letzten Satz bezieht sich sicherlich auf Beethovens 1803 uraufgeführtes Oratorium *Christus am Ölberge*, das 1855 in der Londoner St. Martin's Hall gegeben worden war und einige Jahre später sicherlich auch Anregungen gab für Sullivans Oratorium *The Light of the World*.[21] Seinerzeit war Sullivan Schüler der Chapel Royal und hat dieser Darbietung aller Wahrscheinlichkeit nach beigewohnt. Der Bezug zu den Kriegsereignissen könnte in den Passagen bestehen, in denen es heißt „Willkommen, Tod“ oder auch „O seid in eurer kühlen Gruft gesegnet, / die ein ew'ger Schlaf in seinen Armen hält, / ihr werdet froh zur Seligkeit erwachen!“ (Rezitativ Nr. 4). Der erwähnte Krieg war eine wichtige Etappe auf dem Weg zur nationalen Einigung Italiens. Doch auch aus einem anderen Grund sollten die Kämpfe bedeutsam für die weitere Entwicklung werden. Die grauenvollen Erfahrungen auf dem mit Leichen und Verwundeten übersäten Schlachtfeld von Solferino, auf dem Österreich am 24. Juni 1859 die entscheidende Niederlage erlitt, veranlasste den Schweizer Geschäftsmann Henry Dunant dazu, eine Hilfsorganisation zu gründen, das Rote Kreuz. Es ist eher bitter, dass Jesu Satz vom Tod, „den ich am Kreuze zum Heil der Menschheit blutend ster-

---

[20] Arthur Jacobs zitiert aus diesem Brief, allerdings ohne die Anspielungen im letzten Satz, in *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Aldershot 1992, S. 22. Siehe auch den Beitrag zu „Sullivan und Beethoven“ in dieser Ausgabe.

[21] Im neuen Testament findet sich die Passage, in der Jesus sich als „Licht der Welt“ bezeichnet (Johannes Kapitel 8, Vers 12) kurz nach Stellen, in denen auf den Ölberg Bezug genommen wird (Johannes 8, 1). Beethoven verzichtete in *Christus am Ölberge* auf einen Erzähler – wie später Sullivan in *The Light of the World* – und zeigt die Titelfigur sowohl als Sohn Gottes als auch als Menschen, der Angst vor dem Kreuzestod hat. Die St. Martin's Hall an der Ecke Long Acre und Endell Street war ein großer Konzertsaal in London, den William Cubitt nach Entwürfen von Richard Westmacott für John Hullah erbaut hatte und der 1850 eröffnet worden war. Der im elisabethanischen Stil mit einem kuppelartigen Eisendach errichtete Saal fasste etwa 3000 Besucher. Hullah führte darin Oratorien und Konzerte auf. Ab 1855 boten auch die „German Reed Entertainments” hier Veranstaltungen – die bekannt wurden als „Miss P. Horton's Illustrative Gatherings“ –, bevor man in die intimere „Gallery of Illustration” in der Lower Regent Street umzog, wo Sullivan 1869 oder 1870 erstmals Gilbert begegnet sein soll. Auch Charles Dickens trat in der St. Martin's Hall auf, die auch für Vorträge und politische Versammlungen genutzt wurde. Am 26. August 1860 zerstörte ein Brand den Konzertsaal. Zunächst eröffnete man 1862 wieder einen neuen Konzertsaal, der aber 1867 in ein Theater mit 4000 Plätzen umgewandelt wurde. Das Queen's Theatre, eines der größten in London, schloss bereits wieder 1878.

be“ aus Beethovens Oratorium sich dahingehend bewahrheitet, dass erst das elende, langsame Sterben von tausenden verwunderter Soldaten auf dem Schlachtfeld zur Gründung einer solchen wohltätigen Organisation führte.

In einem Brief vom 30. Oktober 1859 an seine Mutter nahm Arthur auf ein friedliches Großereignis Bezug:

> „Ganz Deutschland ist zur Zeit in einem Zustand der Erregung wegen der großen Schiller-Festspiele, die im nächsten Monat stattfinden, um an seinen einhundertsten Geburtstag zu erinnern. In jeder Stadt und jedem Dorf trifft man große Vorbereitungen. Du weißt, dass er Deutschlands Nationaldichter ist, genau so wie Shakespeare der unsere.“

Auch in England fanden Gedenkveranstaltungen für Friedrich Schiller statt, die zum Beispiel in London – so die deutschen Medien –„in würdigster und gelungenster Weise begangen“ wurden. „Wenigstens 20.000 Menschen aus den verschiedensten Ständen waren am 10. November im Crystalpalaste versammelt, wovon die größere Hälfte aus Engländen bestand, welche gekommen waren, dem großen Genius Germanicus ihre Huldigung darzubringen.“[22] Das umfangreiche Interesse an Schiller verwundert keineswegs, sprach doch der deutsche Korrespondent von Briten und Deutschen als „stammverwandten Völkern“. Dass man Schiller in Europa schätzte zeigen unter anderem auch Opern wie Gioachino Rossinis *Guillaume Tell* (1829, Erstaufführung in London 1830), Michael Costas *Don Carlos* (uraufgeführt in London 1844) oder Giuseppe Verdis „Räuber“-Vertonung *I Masnadieri* (uraufgeführt in London 1847). Im Crystal Palace nahmen Carlyle, Tennyson, Dickens, Pierson, Benedict, Manns, Freiligrath und viele andere Respektabilitäten an den Festkundgebungen teil, die Ansprachen und viel Musik boten.

Doch auch die Veranstaltungen in Leipzig konnten sich sehen lassen. „Großartiger mögen einzelne Hauptstädte die Schillerfeier begangen haben, als Leipzig“, meldete die *Neue Zeitschrift für Musik*, „in schöner Anordnung, an froher Begeisterung aller Betheiligten wird unser Ort von keiner Stadt dabei übertroffen sein.“ Bei einem „Concert zum Besten der Schillerstiftung“ im Saal des Schützenhaus vermochten die musikalischen Darbietungen der Schiller-Vertonungen von Schumann, Mendelssohn, Rietz und anderen zwar noch nicht restlos zu überzeugen, aber das Konzert im Gewandhaus mit Beethovens 9. Sinfonie als Höhepunkt „gelang vorzüglich, wie vielleicht nie vorher, und zwar deßhalb, weil diesmal alle Mitwirkenden, Solisten, Chor und Orchester, nicht allein ihre Pflicht thaten, nein, im Vollgefühle des Augenblicks, in höchster Begeisterung wirkten.“[23] Arthur Sullivan berichtete in einem Brief an seine Mutter vom 22. November 1859:

> „Ich vermute, Du hast von dem großen Schiller-Festival gehört zum Gedenken des einhundertsten Geburtstags. Hier in Leipzig dauerte es drei Tage. Das Beste von allem war

[22] *Signale für die musikalische Welt*, 17. Jahrgang, Nr. 48, 24. November 1859, S. 531. Der Crystal Palace war einer der bedeutendsten Konzertsäle in London, siehe auch Michael Musgrave: *The Musical Life of the Crystal Palace*, Cambridge University Press 1995.

[23] *Neue Zeitschrift für Musik*, Band 51, Nr. 21, 18. November 1859, S. 182.

der Fackelzug[24] am Abend. Dass man mit zwischen fünf- + sechstausend brennenden Fackeln um 10 Uhr nachts langsam durch die Stadt zog, hatte auf mich eine neue + überraschende Wirkung. Die große Chorsinfonie von Beethoven mit Schillers ‚Ode an die Freude' wurde im Gewandhaus aufgeführt. Nach dem Konzert gingen wir zum großen Bankett im ‚Hôtel de Pologne', zu dem ich von Herrn Geibel aus dem Festkomitee eingeladen worden war."

Ein weiteres Jahrhundertereignis, das Sullivan in Leipzig miterlebte, war der gewaltige Hagelsturm vom 27. August 1860, über den sogar Erinnerungsschriften veröffentlicht wurden.[25] Bei dem starken Gewitter prasselten Hagelbrocken von 2 Zoll Länge und 1 Zoll Dicke herab.[26] Sullivan erwähnte das Unwetter in einem Brief an die Familie:

„Falls Ihr noch nichts gehört habt von dem fürchterlichen Sturm, muss ich Euch etwas davon erzählen. Um etwa sechs Uhr am Montagabend begannen die Wolken sich schwarz zu färben, die Luft wurde heiß und schwül und ‚eine dicke Dunkelheit' legte sich über die Stadt. Dann folgten das langgezogene ferne Stöhnen des Windes, einige dicke große Regentropfen und schließlich brach der ganze Sturm mit wilder Raserei los, sodass selbst die ältesten Einwohner erklärten, nie etwas Ähnliches gesehen zu haben. Wir befanden uns in der Grunma-Straße und mussten um unser Leben rennen, denn die Hagelkörner hätten uns getötet, wenn wir ihnen zu lange ausgesetzt gewesen wären. Wir suchten rasch Zuflucht unter einem Torbogen und hier erhielten wir die Gelegenheit, die ganze Szene zu beobachten. Es war wirklich unglaublich. Kaminaufsatzröhren stürzten herab, Kacheln fielen herunter, Fenster wurden zertrümmert. Frauen und Kinder schrien. Pferde wurden scheu und sprengten davon. Allen erschien es tatsächlich so, als ob der Tag des Jüngsten Gerichts gekommen wäre. Jedes Fenster, das nach Westen ausgerichtet war, war kaputt, die Durchschnittsgröße der Hagelkörner war – ohne Übertreibung – die eines Hühnereis. Das Ganze dauerte nur etwa zehn Minuten, aber man betrachtete nachher den Zustand der Stadt voller Wehmut. Bäume waren mit den Wurzeln ausgerissen worden. Von den 80 Vorderfenstern der Post war nicht eine Scheibe übrig. Die Straßen waren übersät mit Kacheln + zersplittertem Glas + haufenweise Hagelkörnern. Der große Augustus-Platz sah aus wie ein großer See aus Eis. Als ich zu meinem Haus kam, fand ich es überflutet vor, die Hälfte meiner Musiknoten ruiniert, das Klavier, Bett + Sofa, zusammen mit meinen

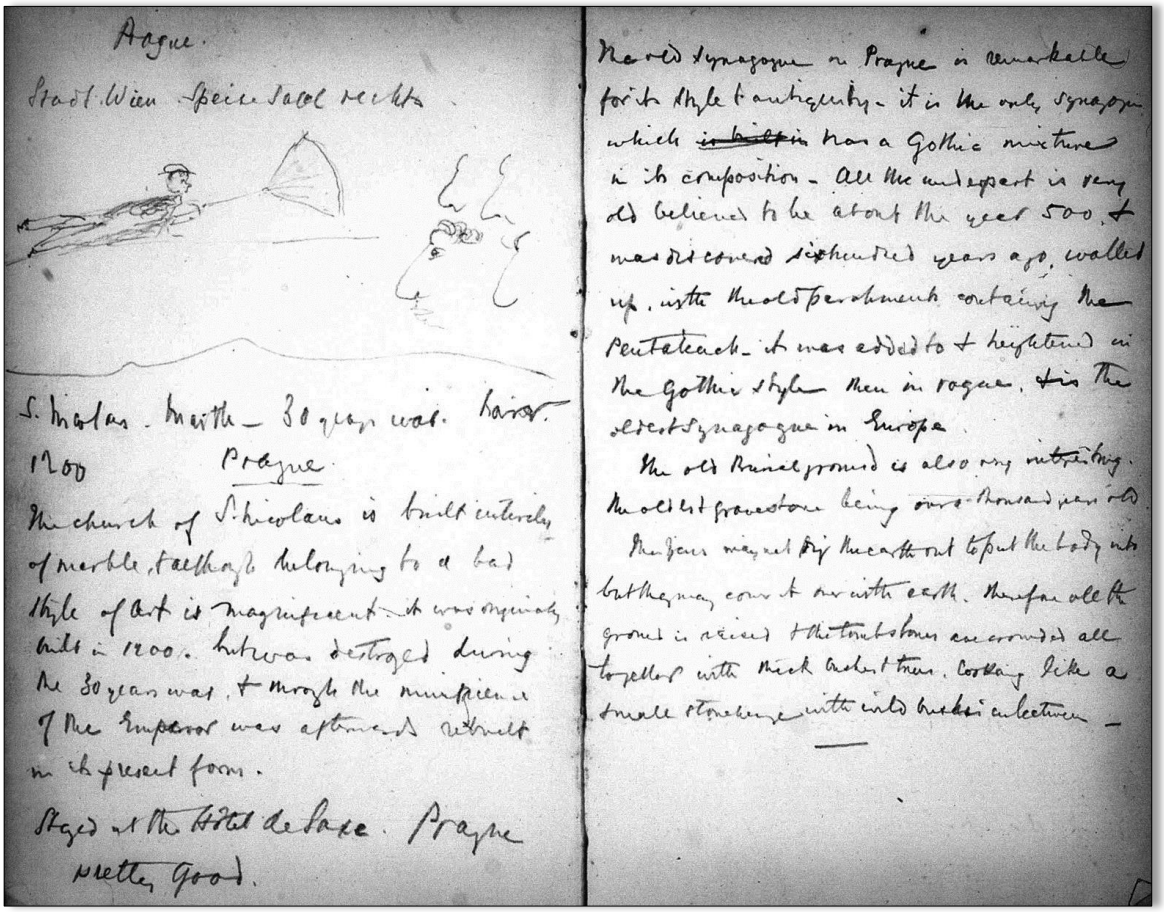
[24] Auch in London gab es Entsprechendes: „Der prachtvolle, große Fackelzug von sämmtlichen deutschen Innungen bot einen zauberischen Anblick", hieß es in *Signale für die musikalische Welt* (17. Jahrgang, Nr. 48, 24. November 1859, S. 531). In der *Neuen Zeitschrift für Musik* wurde die Leipziger Parade als Marginalie abgetan mit „Wir sehen von dem Fackelzuge desselben Abends ab und finden uns, am 11. November, zum künstlerischen Höhepuncte des ganzen Festes, zur Feier in Gewandhaussaale ein…" (*NZfM*, Band 51, Nr. 21, 18. November 1859, S. 182).

[25] Siehe das Büchlein *Zusammengestellte Berichte über das große Hagelwetter in Leipzig und dessen Umgegend am 27. August 1860 – Zur Erinnerung für Alle, die dasselbe mit erlebten*, Sturm und Koppe, Leipzig ca. 1860 [der Herausgeber bleibt ungenannt].

[26] Die Zollgröße variierte im 19. Jahrhundert von einem Land zum andern von 2,36 cm (Sachsen) bis 3,76 cm (Bayern).

Stiefeln + meiner Kleidung völlig durchnässt und voller Glassplitter. Zwei Tage lang wurde ich aus dem Haus ausquartiert. Obwohl Glaser aus Dresden + anderen Städten herbeitelegraphiert wurden, halte ich es nicht für wahrscheinlich, dass meine Fenster vor nächster Woche repariert sind. Den entstandenen Schaden schätzt man auf 700.000 Taler bzw. 105.000 Pfund. Drei Pferde wurden vom Blitz erschlagen + drei oder vier Kinder von Hagelkörnern, zudem wurden zahlreiche Leute verletzt.“[27]

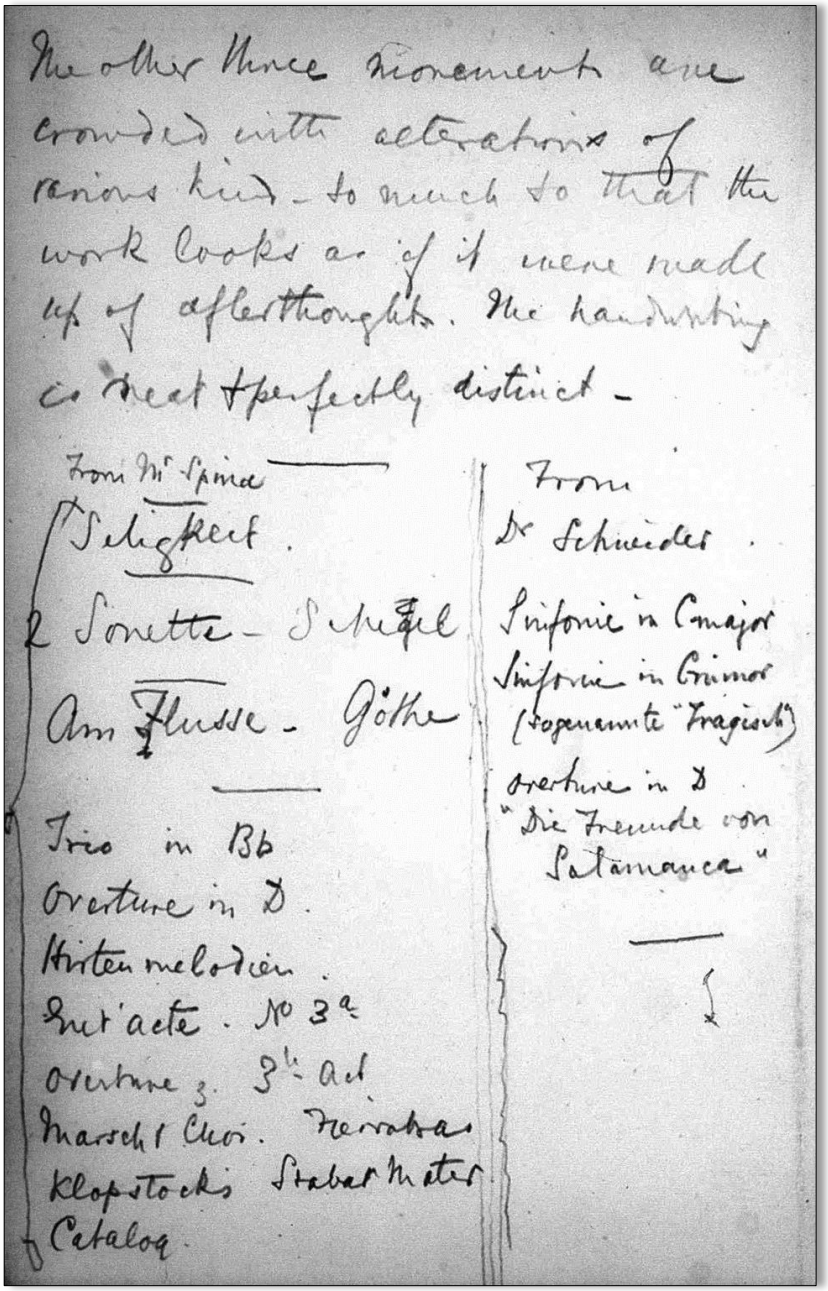
Es wäre sicher aufschlussreich gewesen, aus Sullivans Tagebüchern den Fortgang der Geschehnisse weiter zu verfolgen, beispielsweise auch, um zu erfahren, wie diese Naturkatastrophe sein Studium, das Kulturleben und die Arbeit am Konservatorium beeinträchtigte. Leider ist diesbezüglich nichts überliefert. Als Verfasser von Briefen war Arthur Sullivan allemal versierter denn als Tagebuchschreiber. Es ist fraglich, ob eines Tages noch mehr Aufzeichnungen aus seiner Leipziger Studienzeit auftauchen werden. Wenn, dann ist nicht unbedingt damit zu rechnen, dass sie zu bahnbrechenden Erkenntnissen führen. Bereits der jetzige Fund belegt, dass Arthur Sullivan beim Schreiben von Noten mehr Talent besaß als beim Zeichnen.




(The Morgan Library & Museum, New York)

Eine Karikatur aus Sullivans Wiener Reisetagebuch von 1867, die zeigt, dass er als Illustrator keine großen Fortschritte gemacht hatte. Lesenswert ist der Hinweis auf die Synagoge in Prag. Sullivan hatte seinerzeit bereits die Leipziger Synagoge besucht, wodurch er auch musikalische Anregungen erhalten hat (siehe „Rebeccas Melodie“ in *Sullivan-Journal* Nr. 12, S. 72.)

[27] Herbert Sullivan/Newman Flower: *Sir Arthur Sullivan – His Life, Letters and Diaries*, London 1927, S. 30 f.



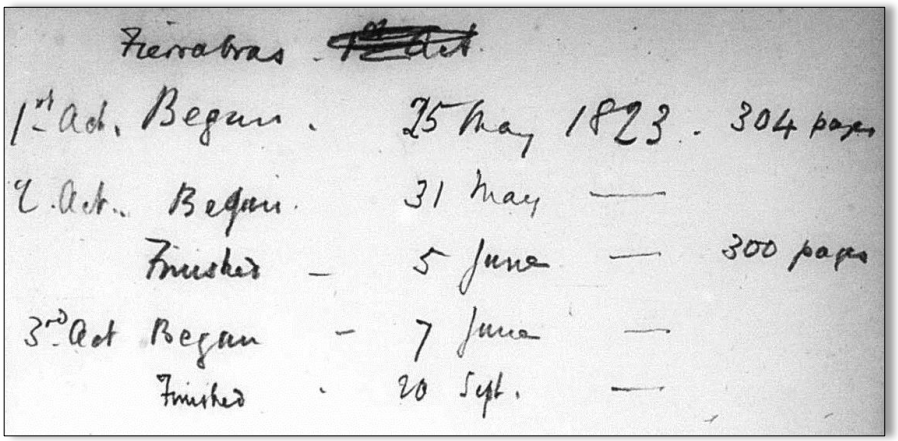
The other three movements are crowded with alterations of various kind – so much so that the work looks as if it were made up of afterthoughts. The handwriting is neat & perfectly distinct –

From Mr Spina
Seligkeit.
2 Sonette – Schlegel
Am Flusse – Göthe

Trio in Bb
Overture in D.
Hirtenmelodien.
Entr'acte. No 3a
Overture z. 3d Act
Marsch & Chor. Fierrabras
Klopstocks Stabat Mater
Catalog.

From
Dr Schneider.
Sinfonie in C major
Sinfonie in G minor
(sogenannte "Tragische")
overture in D
"Die Freunde von Salamanca"

Der Schluss der vierseitigen Anmerkungen Sullivans zur „Großen C-Dur-Sinfonie“ und Notizen zu Schuberts Werk (The Morgan Library & Museum, New York).



Fierrabras. ~~1st Act~~

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1st Act. | Began. | 25 May | 1823. | 304 pages |
| 2. Act. | Began. | 31 May | — | |
| | Finished | 5 June | — | 300 pages |
| 3rd Act | Began | 7 June | — | |
| | Finished | 20 Sept. | — | |

Sullivan interessierte sich auch für Schuberts Opern – Notizen aus dem Reisetagebuch. (The Morgan Library & Museum, New York)

**Till Gerrit Waidelich**

# „nicht das Verdienst der im J. 867 nach Wien gekommenen Englishmen“?[28] –

*Legenden und Tatsachen zu Sullivans und Groves Sichtung des „staubigen“ Aufführungsmaterials von Schuberts* Rosamunde-*Musik (Teil II)*

[Im *Sullivan-Journal* Nr. 11 hat sich der Wiener Musikwissenschaftler Till Gerrit Waidelich in seinem Beitrag „Die vermeintlich verschollene *Rosamunde*“ (S. 62-72) mit der Quellenlage von Helmina von Chézys Schauspiel und Franz Schuberts dazugehöriger Komposition befasst. Beim zweiten Teil seiner Untersuchungen zu Sullivan und Schuberts *Rosamunde*-Musik stehen die Ereignisse des Jahres 1867 im Mittelpunkt.]

Während jenes Drama von Helmina von Chézy, zu dem Franz Schubert 1823 seine Schauspielmusik D 797 verfasste, nach den Wiener und Münchner Aufführungen von 1823 und 1824 bis heute (2015) nicht mehr zu szenischen Darbietungen herangezogen wurde, hat es immer wieder Konzerte gegeben, in denen einzelne Musiknummern von Schuberts *Rosamunde*-Partitur zu Gehör kamen. Bis um 1867, als der Musikforscher und nachmalige Lexikograph George Grove (1820-1900) und der 25-Jährige Arthur Sullivan sich eigens zur Suche der Materialien nach Wien begaben, blieb die Aufführung von Musiknummern aus *Rosamunde* zwar eine Randerscheinung im Konzertleben, sie waren aber dank der Aktivitäten verschiedenster Schubertianer alles andere als vergessen.

In Wien, im sonstigen Österreich und im deutschen Sprachraum war mit einer gewissen Regelmäßigkeit der ein oder andere Chor aus *Rosamunde* zu hören, so etwa 1858 der Geisterchor, dargeboten vom Wiener Männergesang-Verein. Und dank der immer wieder publizierten Werkverzeichnisse Schuberts war man hier und international darauf bedacht, dem Konzertleben stetig neue Schubertiana zu erschließen. Und jede Aufführung erweckte offenbar eine gewisse Neugier, welche Nummern dieses Werkes mit blumigem Titel möglicherweise noch im Verborgenen schlummern könnten.

Eine Pioniertat des in London wirkenden deutschen Dirigenten August Manns (1825-1907) und seines Compagnons George Grove war 1856 die öffentliche Darbietung der „Großen“ C-Dur-Sinfonie Schuberts D 944 im Crystal Palace, obwohl sie die Aufführung nur in einer Verteilung auf zwei Termine wagten. Den mit solchen Erstaufführungen erzielten Erfolg wollte Grove durch weitere Entdeckungen wiederholen, daher lag es nahe, sich ad fontes zu begeben. Seine Reise nach Wien im September und Oktober 1867 hatte er bestens vorbereitet, galt es doch, nach London nicht mit leeren Händen zurückzukehren. Eine Korrespondenz mit dem Verleger Carl Anton Spina hatte ihn in Kenntnis darüber gesetzt, dass Spina über Partitur und Stimmen der *Rosamunde* verfüge, die er ja auch 1866 bereits veröffentlicht hatte und die dann – zusammen mit Axas Romanze – auch am 10. November 1866 in London zu Gehör gekommen waren. Ein weiterer Teil der Musik – die Ballettnummern – waren in London dann am

[28] Aus Bequemlichkeit wurden in Briefen die Tausender bei den Jahreszahlen öfter weggelassen.

18. März 1867 erklungen. Musiknummern, die Manns nur im Klavierauszug vorlagen, orchestrierte dieser für London vorläufig selbst, aber Grove und Manns wollten Schuberts Musik in ihrer originalen und vollständigen Version kennenlernen und aufführen. Sie ließen sich für ihre Reise auch Empfehlungsbriefe an den Erben bzw. Verwalter von Schuberts Nachlass ausstellen: Dabei handelte es sich um Ferdinand und Franz Schuberts Neffen, den Juristen Dr. Eduard Schneider (1827-1889). Einen jener Empfehlungsbriefe verfasste Spina erst während des Wiener Aufenthalts der Engländer:

Wien, am $^{6}/_{10}$ 1867

Geehrter Herr *Doctor*!

Erlauben Sie mir Ihnen in Uberbringer [*sic*] dieser Zeilen *M*$^{r.}$ *George Grove* und Herrn *A. Sullivan* aus England vorstellen zu dürfen. –

Herr *Grove* hat im *Crystal Palace* in *London* bereits alle grösseren Werke *Schuberts* aufführen lassen, und ist ein enthusiastischer Verehrer des grossen Meisters. Seine Bitte an Sie geht nun dahin ihm gütigst Einblick in die grossen Schätze zu gewähren, die Sie noch von *Schubert* besitzen, und ich erlaube mir diese Bitte durch die Meine zu unterstützen, da es gewiß nur von grossem Vortheil sein kann, wenn die Werke in so ausgezeichneter Weise öffentlich aufgeführt werden. Herr *Grove* bürgt vollständig für die Unverlezlichkeit *Ihres* Eigenthumes. – Indem ich diese Gelegenheit zugleich benütze Ihnen mich bestens zu empfehlen, zeichne[ich]

Hochachtungsvoll

C. Spina

Für Grove hatte die Suche nach den Instrumentalstimmen der *Rosamunde* auf der Reise nach Wien höchste Priorität. Es war daher eine ausgezeichnete Idee, einen weiteren exzellenten Musikfachmann mitzunehmen, der Partiturmanuskripte lesen und begutachten konnte, im Blattspiel geschult und darüber hinaus auch dank einiger Studiensemester in Leipzig in der deutschen Sprache gewandter war als Grove selbst: Arthur Sullivan vermochte es – wie Grove an Miss Olga von Glehn in London am 9. Oktober 1867 schrieb – die vom Verleger Spina bereitgestellten unbekannten Manuskripte am Klavier zu Gehör zu bringen: „Arthur spielt und wir entscheiden, ob wir es haben wollen oder nicht.“[29]

Die Engländer waren im Hotel Kaiserin Elisabeth, Weihburggasse 3, Ecke Kärntnerstraße, in unmittelbarer Nähe zum Stock-im-Eisen- und Stephans-Platz untergebracht, einem Hotel, das noch heute existiert. Spinas Musikalienhandlung am Kohlmarkt und die Adresse des Schubert-Neffen Dr. Eduard Schneider in den Tuchlauben waren vom Hotel aus über den Graben in wenigen Minuten erreichbar. Beim ersten Besuch in Schneiders Domizil hatten die Engländer Gelegenheit, eine ganze Reihe rarer Schubertiana – Sinfonien, Opern, Lieder usw. – zu betrachten.[30] Die Stimmen zur *Rosamunde* waren jedoch nicht darunter. Es galt also, strategisch vor-

[29] Otto Erich Deutsch: *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und herausgegeben*, 2. Auflage, Leipzig 1966, S. 517.

[30] Hier entstand auch folgender Text Sullivans: „Notes on Franz Schuberths Grand Symphony in C. from the Original Manuscript in the library of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna – made

zugehen, um auch diese aufzufinden, da es nahelag, dass sie erhalten waren. Sullivan schwärmte in einem begeisterten Brief an seine Mutter vom 12. Oktober, welche Freude ihm der bisherige Aufenthalt in Wien bereitet hatte. Grove ging in diesen Tagen allerdings noch davon aus, bei den ihm vorliegenden Teilen aus *Rosamunde* handele es sich um Bruchstücke einer vollständigen Oper[31] mit gesprochenen Dialogen:

> „Dann machten wir Pläne für die Unternehmungen am nächsten Tag, der als wahrscheinlich unser letzter wichtig ist. Wie können wir an dieses verflixte Operntextbuch von *Rosamunde* gelangen, ohne das alle Stücke unverständlich sind […]. Natürlich bereitet alles Vergnügen, doch ich muss feststellen, dass es auch harte Arbeit ist. Höchst angenehm ist wirklich: Der Ort ist interessant und neu und Arthur ist freundlich und das Suchen und Finden der Schubert-Sachen so aufregend, dass es sehr eindrucksvoll sein wird, wenn wir daran zurückdenken …“[32]

*„my companion kept the doctor engaged in conversation“*

Die Engländer wussten, dass sie ihren Zweck in Wien nur mit äußerster Höflichkeit erzielen konnten, und sie verhielten sich entsprechend. Aus ihren Notizen geht auch hervor, dass sie sehr zuvorkommend und freundlich behandelt wurden. Aber im Nachhinein unterlief ihnen ein Faux pas: In einem bereits 1869 veröffentlichten Reisebericht aus der Feder von Grove erwähnt er ein paar Details, die Eduard Schneider empfindlich kränkten. Dies war eine vergleichbare Angelegenheit wie die nachmalige Schilderung vom Auffinden von Schuberts *Unvollendeter* bei Anselm Hüttenbrenner (1794-1868).[33] Hüttenbrenner und Schneider waren stolz, die Quellen sorglich verwahrt zu haben. Genauso stolz waren jene, die dann den Anstoß gaben, neuerliche Aufführungen der Werke zu ermöglichen, indem sie die Originalmanuskripte mittels Abschriften oder Editionen für das Konzertleben erschlossen haben. Beide Parteien erwarteten zurecht, dass man ihren Verdiensten Gerechtigkeit widerfahren lassen möge. Grove schrieb 1869:

> „[…] Wir machten einen letzten Besuch bei Dr. Schneider, um uns zum Abschied noch einmal bei ihm zu bedanken und außerdem, wie ich jetzt fest glaube, von einem besonderen Instinkt geleitet. Der Doktor war die Höflichkeit selbst; er eilte wieder zum Schrank und zeigte uns einige Schätze, die uns zuvor entgangen waren. Ich lenkte das Gespräch erneut auf die Musik zu *Rosamunde* – er glaubte, dass er einmal eine Abschrift oder einen

---

by Arthur S. Sullivan Oct 8. 1867“, in dem er auf vier Seiten in seinem Reisetagebuch stichwortartig Anmerkungen zu Schuberts Sinfonie festhält.

[31] In einem bei Schneider verwahrten Schubert-Quellenverzeichnis, das auf Notizen Herbecks zurückgeht („Nach der Aufschreib[un]g von Dir. *Herbeck*“), ist das Werk auch unter dem Stichwort „*Opern u[n]d Operetten*“ verzeichnet: „*Rosamunde*, erster Akt (*Partitur in Copie*)“ Nachlass Eduard Schneider, Wienbibliothek im Rathaus, ZPH 606.

[32] Otto Erich Deutsch: *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und herausgegeben*, 2. Auflage, Leipzig 1966, S. 518.

[33] Ludwig Herbeck: *Johann Herbeck. Ein Lebensbild von seinem Sohne Ludwig*, Wien 1885, S. 162-169.

Entwurf davon besessen hatte. Dürfte ich wohl in den Schrank schauen und selbst danach suchen? Ja sicher, wenn es mir nichts ausmachen würde, im Staub zu ersticken. So versuchte ich es, und nach einigem Suchen, währenddessen mein Begleiter den Doktor in ein Gespräch verwickelte, fand ich ganz unten in dem Schrank in der hintersten Ecke ein Paket mit Musikbüchern, zwei Fuß hoch, sorgfältig verschnürt und schwarz vom unberührten Staub fast eines halben Jahrhunderts. [...] Es waren die Instrumentalstimmen der gesamten Musik zu *Rosamunde*, verschnürt nach der zweiten Vorstellung im Dezember 1823; wahrscheinlich hatte das Paket seit damals nie wieder jemand angerührt. Dr. Schneider muss unsere Aufregung amüsiert haben, aber wollen wir hoffen, dass er sich an seine eigenen Tage der Begeisterungsfähigkeit erinnerte; jedenfalls sah er freundlich darüber hinweg und erteilte und die Erlaubnis, was wir wollten mit uns zu nehmen und zu kopieren, und jetzt habe ich das Gefühl, dass meine Reise nach Wien nicht vergeblich war. Als wir das Hotel mit unserer wertvollen Entdeckung erreicht hatten, entdeckten wir die Reihenfolge der Musik […].

Es war nun schon spät am Tage, aber wir bestellten unseren liebenswürdigen, gewissenhaften Freund Pohl zu uns, um uns zu helfen, und indem wir die Arbeit auf drei Personen aufteilten und beim Schreiben unser Bestes gaben, gelang es uns vor zwei Uhr morgens alle fehlenden Begleitstimmen abzuschreiben sowie jede Note und Bühnenanweisung, die zur Klärung der Verbindung von Drama und Musik beitragen konnte. […] Ich sollte noch erwähnen, dass mir der Versuch, das Libretto von *Rosamunde* zu finden, völlig missglückt war.“ [34]

Grove gibt nun noch an, dass Leopold Sonnleithner ihm zwar helfen wollte, aber in diesem Fall auch keinen Rat wusste, wie ja auch der Schubert-Biograph Heinrich Kreißle in seinen Büchern von 1861 und 1865 für seine Inhaltsangaben zeitgenössische Rezensionen heranziehen musste.[35]

---

[34] Otto Erich Deutsch: *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde. Gesammelt und herausgegeben*, 2. Auflage, Leipzig 1966, S. 518f.

[35] Die Stellen zu *Rosamunde* in Kreißles Schubert-Büchern lauten wie folgt: „Von dem ebenfalls erhabenen Geisterchor aus dem Drama ‚Rosamunde‘ wird später, bei Besprechung von Schuberts Opern, noch die Rede sein […]“ *Franz Schubert. Eine biografische Skizze von Dr. Heinrich von Kreißle*, Wien 1861, S. 98. Kreißle schreibt dann noch, jene Werke, „die auf dem Theater aufgeführt wurden, dürften sich in den betreffenden Theater-Archiven vorfinden, die Musik zu *Rosamunde* aber im Besitze der Musikalienhandlung Spina sein.“ *Franz Schubert. Eine biografische Skizze von Dr. Heinrich von Kreißle*, Wien 1861, S. 119. In seiner großen Ende 1864 erschienenen (mit 1865 datierten) Schubert-Biographie heißt es dann: „Der musikalische Theil besteht aus Gesangs- und Instrumentalstücken. […] Die Instrumentalsätze sind nach der Aussage competenter Beurtheiler, welche den damaligen Aufführungen beigewohnt haben, zum großen Theil schön und bedeutend, so daß eine Wiederbelebung des musikalischen Theiles von ‚Rosamunde‘ – falls sich dieser noch complet vorfindet, im Concertsaal angezeigt erschiene.“ Kreißle, *Franz Schubert*, Wien 1865, S. 287f. Kreißle schrieb hier auch, dass unter der Opusnummer 26 die Gesangsstücke bei Diabelli im Druck erschienen seien. „Auch sind die Chöre in Wien mehrmals zur öffentlichen Aufführung gelangt. Ein Abschrift eines Theiles der Instrumentalmusik des ersten Actes besitzt Dr. *Schneider* das

Groves Bericht ist beeindruckend detailliert, und er ist aus seinem Blickwinkel heraus gewiss auch eine objektive Darstellung der Ereignisse und Tatsachen, die Sullivan sicher sehr ähnlich geschildert hätte.

Eduard Schneider, Carl Spina, auch die Hofkapellmeister Otto Dessoff (1835-1892) und Johann Herbeck (1831-1877) aber waren gleichermaßen irritiert und gekränkt: Falls Schneider Grove tatsächlich selbst davor gewarnt hatte, dass die Suche im Notenschrank eine „staubige Angelegenheit“ werden könne, so wollte er natürlich nicht, dass dies später in Zeitungsberichten oder Büchern zu lesen war, überdies mit dem unterschwelligen Vorwurf, er habe über die Existenz dieses Konvoluts nichts gewusst oder dieses aus Schlamperei oder absichtlich der Öffentlichkeit vorenthalten. Vielmehr hatte er sehr viel daran gesetzt, alle noch nicht wieder aufgeführten Werke Schuberts an Musiker, Orchester oder Theater zu vermitteln. Zwar versuchte er stets, Honorare für die Bereitstellung zu erwirtschaften, stellte diese aber dann mittellosen Angehörigen der Familie Schubert zur Verfügung.[36]

Die Aktivitäten all dieser Männer waren weder gering zu schätzen, noch blieben sie der Öffentlichkeit verborgen. Herbeck etwa hatte in seinem mit „Oktober 1865“ datierten Vorwort zu seiner Auswahlausgabe von Schuberts Chören allen Gesangsvereinen zugerufen: „Singt Schubert! Schubert! und noch einmal Franz Schubert!“ Seine Aktivitäten für die Uraufführungen des Singspiels *Die Verschwornen* (1861), des „Musikalischen Dramas“ *Lazarus* (1863) und der *Unvollendeten* (1865) waren äußerst bemerkenswert und auch weithin bemerkt worden. Unter seiner Stabführung kamen spätestens seit 1858 *Rosamunde*-Auszüge zu Gehör.[37]

Der Hofkapellmeister Otto Dessoff wiederum hatte am 19. März 1865 im Rahmen eines Philharmonischen Konzerts für den Schubert-Monument-Fonds – der letztlich das 1873 errichtete Denkmal im Stadtpark finanzierte – drei große Instrumentalnummern aus *Rosamunde* zu Gehör gebracht, die man bis dahin kaum kannte, nämlich die 1823 vor dem Stück erklungene Ouvertüre zu *Alfonso und Estrella* D 732 und zwei der Entreakte. Eduard Hanslick hatte dieses Konzert in der *Neuen Freien Presse* vom 21. März (Nr. 201) eingehend besprochen, auch in anderen Journalen wurde es gewürdigt. Auch die von Spina unter dem Titel *Rosamunde* publizierte *Zauberharfen*-Ouvertüre D 644 war dargeboten worden.[38] Und schließlich hatte man

---

Original der Balletmusik (Nr. 2 u. 9) der Musikalienhändler *Spina* in Wien.“ Ebenda, S. 288. Auf die Wiedergabe von Kreißles Inhaltsangabe der *Rosamunde* wird in diesem Rahmen verzichtet.

[36] Dies geht u. a. auch aus einem Brief von Carl Anton Spina an Schneider vom 18. Oktober 1867 hervor: „Den Preis abzüglich der Cop.auslagen sende gleich nach Erhalt zur Unterstützung der armen Schubertschen Verwandten ab.“ Nachlass Eduard Schneider, Wienbibliothek im Rathaus, ZPH 606.

[37] Unter Herbeck kamen zur Aufführung: Der Hirtenchor aus *Rosamunde* am 21. März 1865, am 2. April 1866 und am 1. Dezember 1867 sowie am 18. November 1871, beim Konzert von 1867 wurde auch der Geisterchor berücksichtigt. Vgl. Ludwig Herbeck: *Johann Herbeck. Ein Lebensbild von seinem Sohne Ludwig*. Wien 1885, S. 165-172.

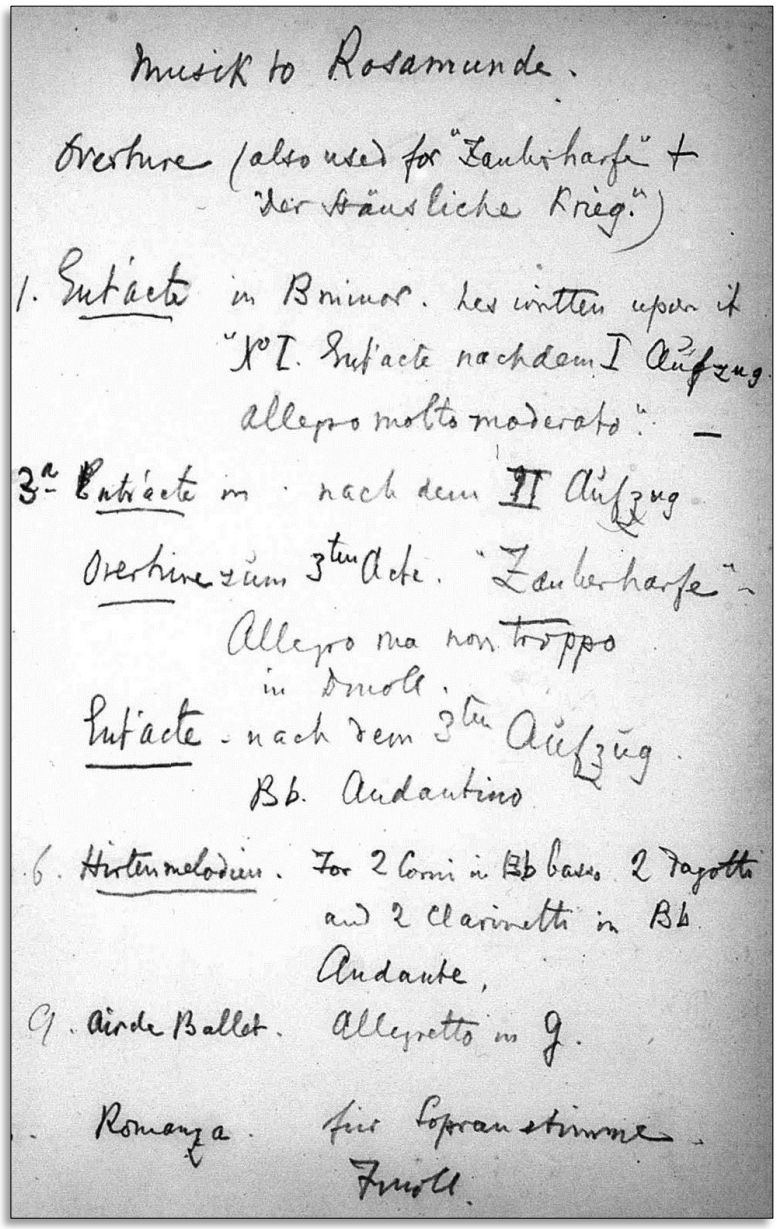
[38] Ein Konzert vom 18. November 1866 brachte die „Ouvertüre zu *Rosamunde*“, wobei sich aus der Beschreibung in der Rezension von *Zellners Blättern für Musik, Theater und Kunst* vom 20. November erschließen lässt, dass jene zur *Zauberharfe* gespielt wurde, die man noch heute als *Rosamunden*-Ouvertüre spielt. *Zellners Blätter für Musik, Theater und Kunst* vom 20. November 1866, Nr. 93, S. 371.

dann am 1. Dezember 1867 unter Herbeck sogar (fast) die ganze Schauspielmusik zu Gehör gebracht[39], was Hanslick in der *Neuen Freien Presse* vom 3. Dezember 1867 ausführlich würdigt:

> „*Das zweite Gesellschafts-Concert* bestand aus zwei musikalischen Cyklen sehr verschiedenen Characters: dem ‚Deutschen Requiem' von Johannes *Brahms* und der vollständigen ‚Rosamunde'-Musik von *Schubert*. ‚Rosamunde' war bekanntlich ein im Theater an der Wien durchgefallenes Ritterstück von Frau Helmine v. *Chezy*, demselben rastlosen Blaustrumpf, der auch die ‚Euryanthe' verfertigte, und so auf Flügeln des Gesanges von *Schubert* und C. M. *Weber* als Ueberfracht in die Unsterblichkeit spedirt wurde. *Schubert* hatte das Stück verschwenderisch mit einer Musik geschmückt, welche jetzt zum erstenmale vollständig aufgeführt zu haben ein neues, schönes Verdienst des Hofcapellmeisters *Herbeck* ist. Mehrere Nummern, die größeren und selbstständigeren, waren bereits aus früheren Gesellschafts-Concerten bekannt. Von den neuen gefiel am meisten eine marschartige Balletmusik in *G-dur*, die man zu den liebenswürdigsten Genrebildern *Schubert's* zählen darf. Das glitzert und duftet wie ein glücklicher Frühlingsmorgen. Auffallend genug erinnert das wuchtig aufstampfende *G-moll*-Unisono der Contrabässe an den Zigeunertanz in den ‚Hugenotten'. Das ungemein graziös gespielte Stück mußte wiederholt werden – wol das erste und einzige Beispiel einer *Balletmusik*, welche ohne Mitwirkung der Scene und des Tanzes im Concertsaal solchen Erfolg errang! Auch die übrigen Nummern athmen in jedem Tacte die *Schubert* eigenthümliche anmuthige Romantik, doch bedürfen sie zu ihrer vollen Wirkung mehr oder minder des Theaters. Das Publicum dankte Herrn *Herbeck* für die neue Schubertgabe und deren treffliche Vorführung durch wiederholten Hervorruf; desgleichen dem Fräulein *Magnus* für ihren warmen und fein nuancierten Vortrag der ‚Romanze'. Wir können bei diesem Anlasse nicht umhin, die jüngst von Herrn Speidel ausgegangene Anregung einer Gesammtausgabe von Schubert's Werken hier aufzunehmen und auf das wärmste zu unterstützen. Möge Herr Spina, dessen Verlag eine so rühmliche Thätigkeit auch für Schubert zu entfalten begann, den letzten entscheidenden Ent-

[39] Herbecks Sohn beschrieb dies später exakt: „In dem erwähnten Concerte am 1. December gelangte die ganze Musik mit Ausnahme des Jägerchores, mit liebevoller Hingebung einstudirt, zur Aufführung und errang einen glänzenden Erfolg, wie dies bei dieser lieblichen, stellenweise sogar bedeutenden Composition zu erwarten stand. Der Geisterchor, welchen Herbeck 1858 im Männer-Gesang-Vereine vornahm, ist an und für sich schon ein Cabinetsstück, das dem berühmten „Gesang der Geister über den Wassern" an die Seite gestellt werden kann. Herbeck schrieb damals in sein Tagebuch: ‚Ergreifend, mächtig, von einem Colorit, wie es nur dieser glühenden Phantasie eigen!'" In einer Fußnote erfährt man dann noch: „Die Balletmusik wurde von Herbeck für Clavier zu 4 Händen und zu 2 Händen arrangirt, der Geisterchor fand in der von ihm veranstalteten Schubert-Ausgabe Aufnahme." Vgl. Ludwig Herbeck: *Johann Herbeck. Ein Lebensbild von seinem Sohne Ludwig*. Wien 1885, S. 225f.

schluß fassen und Oesterreich die Beschämung ersparen, daß es seinen Schubert im Auslande herausgegeben sehe.“[40]


Music to Rosamunde.
Overture (also used for "Zauberharfe" + "Der häusliche Krieg.")
1. Entracte in B minor. Ler written upon it "No I. Entracte nachdem I Aufzug. Allegro molto moderato".
3a. Entracte in nach dem II Aufzug
Overture zum 3ten Acte. "Zauberharfe" – Allegro ma non troppo in D moll.
Entracte – nach dem 3ten Aufzug. Bb. Andantino
6. Hirtenmelodien. For 2 Corni in Bb bass 2 Fagotti and 2 Clarinetti in Bb Andante,
9. Circle Ballet. Allegretto in g.
Romanza. für Sopranstimme. F moll.

Hinweise zu *Rosamunde* in Sullivans Reisetagebuch (The Morgan Library & Museum, New York)

Hanslicks und Ludwig Speidels Anregungen[41] fielen auf fruchtbaren Boden, aber es wurde dann doch nicht Spina, der sich dieses Verdienst erwarb: Wenige Jahre später wurde die erste Schubert-*Gesammtausgabe* dann zwar von maßgeblichen Wiener Schubert-Experten unter Leitung von Eusebius Mandyczewski herausgebracht, erschien aber doch in Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Aber wie war nun diese „fast vollständige“ Aufführung zustandegekommen? Aus einem Brief von Spina an Schneider vom 21. November 1867 geht nämlich unmissverständlich hervor, dass er tatsächlich zu diesem Zeitpunkt nicht über die Instrumentalstimmen aller Nummern verfügte. Er informiert letzteren darüber, dass der Musikverein – dessen Adresse im Übrigen wie jene Schneiders die Tuchlauben war – die vollständige Schauspielmusik aufzuführen beabsichtige:

[40] *Neue Freie Presse* vom 3. Dezember 1867, Nr. 1171. Abgedruckt ist diese Rezension Hanslicks auch in seiner *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Band 2, von Eduard Hanslick, S. 425; dort ist sie etwas gekürzt und es gibt verschiedene Druckfehler.

[41] Auch Eduard Schelle unterstützte diese Idee wie seine Bemerkung in der *Presse* belegt: „Wir […] hoffen und wünschen, diese ‚bizarren‘ Gebilde sobald mit den übrigen Werken Schubert’s in einer brillanten Wiener Ausgabe für alle Zeiten gesichert zu sehen. Herr Spina hat sich gegen einen bekannten Schubertfreund, wie wir gelesen, geäußert, er sehe es als eine Ehrensache an, eine solche Ausgabe zu veranstalten. Wir freuen uns über jene Erklärung des Herrn Spina und werden das Unsrige thun, ihm unabläßlich sein Vorhaben, das seiner Firma zur Ehre gereichen würde, ins Gedächtniß zu rufen.“ *Die Presse*, 4. Dezember 1867, S. 2.

„Der Musikverein führt in seinem nächsten Concerte sämtliche Orchester Stücke von *Rosamunde* auf, und habe ich ihm auch selbe geliefert. Nun fehlt mir aber seit langem die Instrumentierung von: Nr. 1 der Romanze und dem Hirtenchore, welche beide s. Z. an Herrn F. Schubert (:Ferdinand:) von meinem Vorgänger Diabelli leihweise überlassen, von diesem aber niemals zurückgestellt wurden. – Beide Piecen sind lange Zeit im Diabellischen Verlage erschienen, daher kein Zweifel sein kann, daß Diabelli auch die Instrumentalen Nummern hatte, wie z. B. auch der Jägerchor mit Begleitung gestochen ist. – Aus welchem Grunde nun gerade diese Nummern nur mit Cl.begleitung gestochen wurden, kann ich allerdings nicht begreifen, es ließe sich dadurch nur denken, daß nach damaliger Ansicht die Piecen nur mit Piano verkäuflich waren!

Meine Bitte geht nun dahin, mir möglichst umgehend die beiden Nummern Romanze und Hirtenchor für Orchester, leihen zu wollen, um selbe dem Musikvereine zu seinem Concerte überlassen zu können, und würde Ihnen hierauf selbe unversehrt rückstellen, mit meinem ergebensten Danke und dadurch keinerlei Mißbrauch geschehen! –

Es ist übrigens ein ganz merkwürdiges Verhältniß mit dieser Oper, von welcher ich die Originalien der Ouvertüre, der Entre Acts, der Ballet-Musik und der Einzelnen Nummern: Romanze, Jägerchor, Geisterchor Hirtenchor […] besitze, und das andre Ihr Eigenthum ist, und glaube ich wohl daß des wohl für beide Theile das Vortheilhafteste sein dürfte, diese Angelegenheit einmal zu ordnen, indem ich gerne bereit bin, mich darüber zu verständigen.

Verzeihen Sie, geehrter Herr! daß ich Sie mit dieser meiner Bitte wegen Überlassung der beiden Chöre belästige, allein, da ich es übernommen diese Aufführung, welche nur zur Ehre des grossen Meisters Schubert und von dem künstlerischen Streben, die so lange verborgenen Schätze, dem Publikum endlich zugänglich zu machen, veranlaßt wird, nach meinen schwachen Kräften zu unterstützen, bin ich auch vollkommen überzeugt, daß Sie dieses schöne und edle Unternehmen gerne und in gewohnter Liebenswürdiger Weise unterstützen werden. Indem ich nochmals mich verpflichte, daß keinerlei Mißbrauch mit den Manuskripten geschehen wird, bitte ich um möglichst baldige Nachricht u zeichne

Hochachtungsvoll Ihr

C M Spina“[42]

Offenbar hatte man Spina die Aufgabe übertragen, Schneider die noch ausstehenden Materialien für das am 1. Dezember geplante Konzert zu entlocken. Die Tatsache überrascht, dass der ansonsten gut informierte und mit diversen Quellen bestens ausgestattete Verleger noch zehn Tage vor dem angesetzten Konzerttermin den nur rund 500 Meter von ihm entfernt wohnenden Schneider schriftlich um die Orchesterversion ersuchen musste, nachdem die Engländer bereits einen guten Monat zuvor die Stimmen in einer Art Nacht-und-Nebel-Aktion in einem gleichfalls in der Nähe befindlichen, aber etwas weiter entfernten Hotel hatten abschreiben dürfen.

Offenkundig war es also innerhalb der Kaiserstadt nicht unbedingt gewährleistet, dass man den kürzesten Weg gehen konnte. Das konnte an persönlichen Verstimmungen, Missverständ-

[42] Nachlass Eduard Schneider, Wienbibliothek im Rathaus, ZPH 606.

nissen und dergleichen mehr liegen. Noch ein gutes Dutzend Jahre später war es dem Musikverein nicht vergönnt, die der Gesellschaft von Schneider offerierten Schubert-Autographen zu erwerben, da man nicht über das nötige Kapital verfügte. Der Generalsekretär Leopold Alexander Zellner von der Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde wandte sich am 15. März 1880 an Schneider:

„*Euer Hochwohlgeboren* haben der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde Ihre kostbare Sammlung [der] *Schubert*'schen *Autografe* mit Ausschluß der Autorrechte um den Preis von 1500 fl zum Kaufe anzubieten die Freundlichkeit gehabt.

Die *Direction* dankt Ihnen verbindlichst für das ehrenvolle Anerbieten und bedauert es lebhaft, nicht über die Mittel für die Erwerbung dieser Schätze zu verfügen, deren treuer Hüter sie so gerne geworden wäre.

Mit besonderer Hochachtung hat die Ehre zu zeichnen
Für die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde
der Generalsecretär:
L. A. Zellner"[43]

Hätte Grove in London erfahren, dass man die Schätze in Wien nicht bezahlen konnte, hätte er sie wohl nach London zu holen versucht. Doch seine unvorsichtigen Äußerungen über die Verwahrung der Autographe bei Eduard Schneider standen einem solchen Transfer denn doch im Wege, selbst wenn es über viele Jahre hinweg höflich formulierte Korrespondenzen zwischen Grove und Schneider gegeben hatte.

*„stowed away in the dusty cupboard of Dr Schneider […]*
*until […] Mr Grove discovered the hidden treasures"*

In Wien war man alles andere als „amused" über einen Passus, der 1881 im *Monthly musical Record* erschienen und dessen Wortlaut Schneider zugetragen worden war:

„Diese Sinfonie war wie viele andere Kompositionen von Schubert bis zum Jahre 1867 in dem verstaubten Schrank von Dr. Schneider in Wien verstaut, wo Mr. Grove die verborgenen Schätze entdeckte."

Da Schneider schon 1869 hatte schlucken müssen, was Grove über das Wiederfinden von Schubert-Quellen publiziert hatte, war er trotz der Beteuerungen Groves, er habe diesen Passus nicht so formuliert, gekränkt, was er in einem freundschaftlichen Schreiben an Max Friedlaender, einen der Pioniere bei der Herausgabe von Schuberts Liedern, deutlich zu erkennen gibt. Schneider hatte Friedlaender inzwischen das allseits so begehrte Orchestermaterial zur *Rosamunde* geschenkt. Dass Friedlaender mit Grove auf einem geradezu freundschaftlichen Fuße stand und mit diesem kontinuierlich korrespondierte, mag Schneider nicht gewusst haben.[44] Schneiders 1884 verfasster Brief an Max Friedlaender lautet wie folgt:

---

[43] Nachlass Eduard Schneider, Wienbibliothek im Rathaus, ZPH 606.

[44] Franz Krautwurst (Hrsg.): *George Grove als Schubert-Forscher. Seine Briefe an Max Friedlaender* (= *Veröffentlichungen des IFSI*, hrsg. von Ernst Hilmar, Bd. 13), Tutzing 2002. Krautwurst gibt da-

„Ich verstehe vollkomen das pietätvolle Interesse, welches den *Rosamunde*-Stimmen für Sie als Schubertfreund und Schubertforscher Werth verleiht, und ich bitte Sie daher, diese Stimmen als Andenken an Wien zu behalten.

Was den berühmten „dicken Staub“ anbelangt, so ist wohl die vom Monthly musical Record im J. 881 (wie ich glaube, ohne Mr. Grove's Zuthun) in die Welt geschickte Ente, als hätte der letztere die Sinfonien (wovon ja schon 1860 mehrere Sätze hier öffentlich aufgeführt wurden) erst im J. 1867 bei mir entdeckt, bereits als abgethan zu betrachten.

Aber auch die Hervorziehung der seit Schubert's Tod in Vergessenheit gerathenen Orchesterstücke aus Rosamunde ist ganz gewiß nicht das Verdienst der im J. 867 nach Wien gekommenen Englishmen, sondern vielmehr das Verdienst Herbeck's, welcher diese Stücke bereits in der ersten Hälfte der 1860er Jahre zur Concertaufführung brachte, wobei eben die nun in Ihrem Besitze befindlichen Stimmen benützt wurden.“[45]

Die Verdienste, die Schneider hier ausschließlich Herbeck zuschreibt, musste dieser sich mit Dessoff teilen und letztlich hat die Angelegenheit einen grotesken Beigeschmack nach Art des Märchens vom Hasen und Igel: Letztlich ist es gleichgültig, wer da wen im Wettlauf um die Erstaufführungen überholte. Die Wiener waren hinsichtlich der Neubelebung Schubertscher Kompositionen in der Tat sehr aktiv. Der Schauspielmusik aus *Rosamunde* als Gesamtwerk wurde jedoch nicht die Bedeutung zugemessen, die ihr Grove und Sullivan zubilligten. Und der Besuch der Englishmen im Oktober 1867 mag in der Tat dann dazu geführt haben, eine fast vollständige Aufführung der Musik anzusetzen, bei der nur der Jägerchor ausblieb.[46] Der Sing-

---

rin, eigener Auskunft gemäß, Quellen wieder, die vorübergehend in „bayerischem Privatbesitz“ zugänglich waren.

[45] Vgl. Franz Krautwurst: *Schuberts Nachfahren und die frühe Schubert-Forschung*, in: *IFSI. Mitteilungen. Schubert durch die Brille* 22 (Januar 1999), S. 25-29. Zu diesem offenbar in der Reinschrift undatierten Brief existiert ein fast wörtlicher Entwurf, der in Eduard Schneiders Nachlassmaterialien überliefert ist, die im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien verwahrt werden. Der Entwurf trägt das Datum „Juni 1884“.

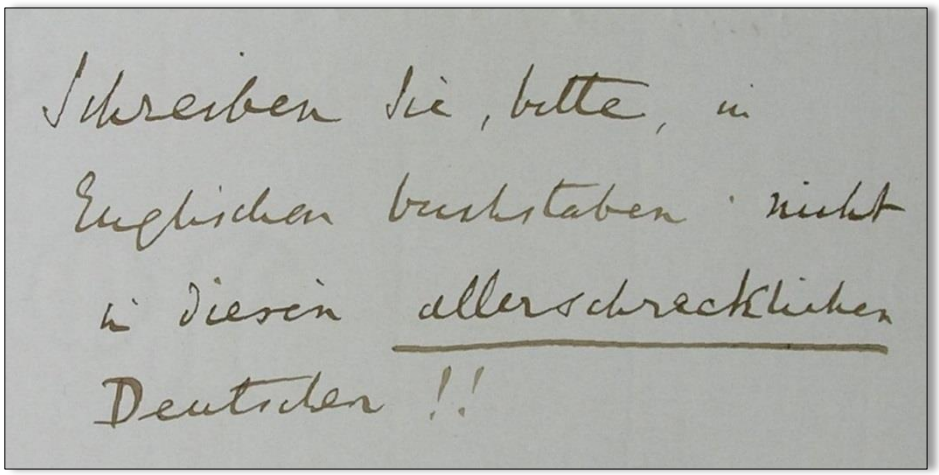
[46] Die Aufführung des Jägerchors mit Orchesterbegleitung war offenbar eine besonders seltene Angelegenheit, so erfährt man jedenfalls aus einem an Spina gerichteten Brief aus Dresden. Von Spina hatte man erfahren, dass Schneider im alleinigen Besitze des Schubertschen Nachlasses sei. Der Dresdner Musikalienhändler M. A. Hofmann hatte am 15. April 1864 stellvertretend für den Gesangsverein Orpheus „An Dr. jur. Schneider, Concipient bei dem Hof- und Gerichtsadvokaten Dr. Freiherrn von Härtel, Wien, Rauhensteingasse, Mozarthaus. frei“ folgendes Ansuchen gerichtet: „Der hiesige Gesangsverein Orpheus beabsichtigt nämlich, an seinem Stiftungsfeste, den 7. Mai obengenannten Jägerchor mit zur Aufführung zu bringen, besitzt jedoch nur den Clavier-Auszug davon, und ersuche ich Sie daher mir bis spätestens Donnerstag den 21. d. M. die Partitur hierherzusenden, vorausgesetzt daß Sie außer dem Betrage für die Partitur, die doch nicht so umfangreich ist, kein Extra-Honorar verlangen. Sollten Sie jedoch die Partitur nur einmal besitzen und dieselbe leihweis gegen ein angemessenes Honorar bis zu genannter Aufführung überlassen wollen, so würde sich der Verein zu besonderem Danke verpflichtet fühlen.“ Nachlass Eduard Schneider, Wienbibliothek im Rathaus, ZPH 606.

verein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hatte an jenem Abend aber durchaus viel zu leisten, da war der Verzicht auf eine der Chornummern tatsächlich nachvollziehbar, und die Gelegenheit, *Rosamunde* zu hören, war für große Teile des Wiener Publikums die Genugtuung, einem ansonsten offenbar schier ungenießbaren Ereignis beiwohnen zu müssen, der Uraufführung von Johannes Brahms' *Ein deutsches Requiem*. Der nachmalige Generalsekretär der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde Leopold Alexander Zellner (1823-1894) – geboren also im Jahr der Uraufführung der *Rosamunde* – formulierte das so:

> „Für den Augenblick haben übrigens die ersten Tacte der „Rosamunde"-Musik das Ihre beigetragen, das Vorangegangene sofort in Lethe untertauchen zu machen. Es wurden von dieser Musik acht Stücke vorgeführt. Vier davon, nämlich die Ouverture, die Zwischenacts-Musiken in H-moll und B-dur, dann der Hirtenchor sind wiederholt in Concerten gehört worden, dürfen mithin als bekannt erachtet werden. Zur ersten Aufführung gelangten zwei Balletmusiken, ein Entreact mit daran sich schließendem „Geisterchor" für Männerstimmen und eine Romanze in G-moll für Sopran. Unter diesen Stücken ragt die erste Balletmusik in G-dur als eine wahre Perle hervor. Man kann sich nichts Einfach-Anmuthigeres, Graziös-Feineres denken, als dieses bald zarte, bald launig prickelnde Wechselspiel zwischen den Bläsern und Streichern. Inmitten dieses reizenden Satzes ging ein lautes Gemurmel des Beifalls durch den Saal, und nach Beendigung des Stückes brach ein Beifallssturm los, der sich nicht eher legte, als bis Herbeck andeutete, daß er bereit sei, den Satz zu wiederholen. Das Stück wurde aber auch mit bewundernswerther Feinheit gespielt […]."[47]

> *„Schreiben Sie, bitte, in englischen Buchstaben nicht in diesen allerschrecklichen Deutschen!!"*[48]

Nachdem Sullivan seit vielen Jahren als Komponist und Kapellmeister wirkte, hatte Grove, der Wien 1867 und 1889 besuchte, seinen für die Recherche so wichtigen Kompagnon eingebüßt und musste sich einen neuen Vertrauten suchen, der sich in Wien befand oder wenigstens dort gewandt auftrat.


Schreiben Sie, bitte, in
Englischen buchstaben · nicht
in diesen allerschrecklichen
Deutschen !!

Grove an Schneider, 29. Dezember 1871
(Wienbibliothek im Rathaus)

[47] *Zellners Blätter für Musik, Theater und Kunst* vom 3. Dezember 1867, Nr. 97, S. 386.

[48] So Grove in einem Brief in deutscher Sprache an Schneider vom 29. Dezember 1871 (Wienbibliothek im Rathaus). Er bezieht sich auf die deutsche Kurrentschrift, die Sullivan übrigens lesen und schreiben konnte.

Zumindest was die Briefe von Grove selbst betrifft, ist die Korrespondenz gut dokumentiert. Hatte Grove Schneider noch beschwören müssen, ihm nicht in der für ihn fast unlesbaren deutschen Kurrentschrift zu schreiben[49], so hatte er in Friedlaender einen sehr umsichtigen Mitstreiter, dem er die ganze Angelegenheit nochmals ausführlichst unterbreitete:
Am 27. Oktober 1883 beantwortete er eine Frage Friedlaenders:

> „Wir haben alle Zwischenspiele zu *Rosamunde*. Wir haben das in D aufgeführt, aber Manns und mir erschien es den anderen nicht ebenbürtig zu sein. Die Hirtenmelodie gehört zu den beliebtesten Stücken im Repertoirevon Sydenham und wird dort immerfort gespielt. Es ist wirklich ein absolut himmlisch. […] Haben Sie das große Paket mit den *Rosamunde*-Stimmen gesehen, die Sullivan und ich bei Schneider im Schrank gefunden haben? Höchst interessant (‚Under dem Bodium' beim Geisterchor).“[50]

Am folgenden Tag (28. Oktober) präzisierte er dann noch:

> „In Dr. Schneiders Büro in der Tuchlauben fanden wir 1867 ein großes Paket, das dick mit Staub bedeck war und die Orchesterstimmen der gesamten Musik zu *Rosamunde* enthielt, ganz offensichtlich so wie es nach den Aufführungen 1823 verschnürt wurde. Die Musik wies folgende Reihenfolge auf:
>
> Overture D minor
> 1. Entreacte between 1st and 2nd acte (B minor)
> 2. Entreacte or Ballo (B minor) and Air de Ballet (G)
> 3. Entreacte between 2nd and 3rd acte (D) 3 ½ Romanze for Soprano (F minor)
> 4. Chorus of Spirit
> 5. Entreacte between 3rd and 4th acte (Bb)
> 6. Shepherd Melody
> 7. Chorus of Shepherds
> 8. Chorus of Hunsmen
> 9. Air de Ballet (G)
>
> Ich glaube, wir haben Abschriften von allen der oben erwähnten Nummern gemacht, die nicht gedruckt vorlagen – aber die Kopien sind bei Manns, und ich werde ihn fragen. Ich fürchte, dass die 2 Zwischenspiele in D and B*b* nicht so gut sind wie die anderen. Nr. 1 und Nr. 2 beruhen auf dem gleichen Thema, aber mit unterschiedlicher Behandlung (bei-

[49] Nachlass Eduard Schneider, Wienbibliothek im Rathaus, ZPH 606.

[50] Franz Krautwurst (Hrsg.): *George Grove als Schubert-Forscher. Seine Briefe an Max Friedlaender* (= *Veröffentlichungen des IFSI*, hrsg. von Ernst Hilmar, Bd. 13), Tutzing 2002, S. 26ff. In einem deutsch-englischen Mischmasch heißt es im Original: „Most interesting (‚Under dem Bodium' to the Geisterchor).“ Die Stelle bezieht sich auf den Geisterchor, der auf der Unterbühne gesungen werden soll.

de wurden jetzt gedruckt) und es ist schwierig zu verstehen, wie beide in dem Werk gespielt werden konnten.

Die Hirtenmelodie ist ein Juwel reinsten Wassers. Ich könnte sie immerzu hören. Sie wird oft in Sydenham gespielt. Wir haben Spina versprochen, keinerlei Kopien von irgendwelchen dieser Stücke wegzugeben; und haben uns daran gehalten.[51]

Offenbar hatte Schneider Friedlaender seinen Kummer geklagt, dass man in englischen Gazetten über seinen staubigen Notenkasten hatte lesen müssen. Friedlaender dürfte Grove gefragt haben, welche Bewandtnis es damit hatte. Dieser antwortete ihm am 12. November 1883 dann:

„Ich habe mein Antwortschreiben ein paar Tage aufschieben müssen: Einstweilen teile ich Ihnen bloß mit, dass allein das Paket mit den Stimmen der *Rosamunde*-Musik mit Staub bedeckt war. Die Partituren der Sinfonien lagen getrennt von dem Paket – und sie waren hinreichend sauber. […]

Bitte achten Sie darauf, nicht Zwischenspiele zu machen, die einen schlechten Eindruck von Schubert vermitteln! Leider sind die einzigen, die es lohnt aufzuführen, jene in h-Moll, B-Dur, und der Ballo, h-Moll, mit einem Vorhang-Tanz in G (sehr schön). Fügen Sie dem noch die Romanze und die Hirtenmelodie hinzu. Das Stück in h-Moll ist grandios: Wir spielen es im Crystal Palace als Entreacte zwischen dem 4. und 5. Akt von *Hamlet*, und es past perfekt.“[52]

Und am Folgetag ließ er Friedlaender dann noch wissen:

„„Die gesamte Musik zu *Rosamunde* wurde 1867 beim 2. Gesellschafts-Konzert [im Musikverein] gegeben, mithin genau nach Sullivan, doch ich ging früher […] Pohl könnte Ihnen sagen, ob die Hirtenmelodie mit dabei war – die Air de Ballet in G war‘s jedenfalls […]. Ich hatte sie in meiner Liste mit den besten Stücken ausgelassen. Sie gehört zu den allerbesten. Aber ich habe mehr Bedenken bei den kleineren Zwischenspielen.“[53]

Zu Weihnachten 1888 war Grove dann noch selbst etwas irritiert über eine Äußerung Max Kalbecks, in der es hieß, man habe einen dritten Entreact zu *Rosamunde* neu entdeckt, und er bittet Friedlaender um nähere Erläuterungen, wie es zu dieser seltsamen These kommen konnte, da er ja selbst alle Teilstücke in der Hand gehabt und beschrieben hatte.[54]

Arthur Sullivan hatte bei der Eroberung der musikalischen Quellen zu *Rosamunde* zwar lediglich als hochqualifizierter Assistent von George Grove fungiert, aber die Aufgaben, die ihm

---

[51] Franz Krautwurst (Hrsg.): *George Grove als Schubert-Forscher. Seine Briefe an Max Friedlaender* (= *Veröffentlichungen des IFSI*, hrsg. von Ernst Hilmar, Bd. 13), Tutzing 2002, S. 28.

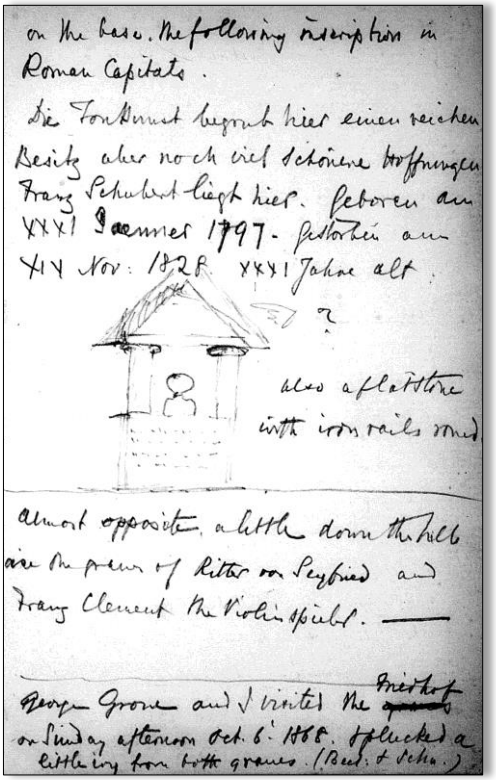
[52] Franz Krautwurst (Hrsg.): *George Grove als Schubert-Forscher. Seine Briefe an Max Friedlaender* (= *Veröffentlichungen des IFSI*, hrsg. von Ernst Hilmar, Bd. 13), Tutzing 2002, S. 32.

[53] Franz Krautwurst (Hrsg.): *George Grove als Schubert-Forscher. Seine Briefe an Max Friedlaender* (= *Veröffentlichungen des IFSI*, hrsg. von Ernst Hilmar, Bd. 13), Tutzing 2002, S. 33.

[54] Franz Krautwurst (Hrsg.): *George Grove als Schubert-Forscher. Seine Briefe an Max Friedlaender* (= *Veröffentlichungen des IFSI*, hrsg. von Ernst Hilmar, Bd. 13), Tutzing 2002, S. 63.

übertragen wurden, waren außerordentlich wichtig: Er war als fachlicher Berater und Blattspieler tätig sowie nicht zuletzt auch als gewandter Gesprächspartner zur Konversation mit den Wienern, die man überzeugen wollte, ihre Quellen herauszurücken.

Schuberts Grabmal außerhalb des eigentlichen Gräberhains des heutigen Schubertparks an der östlichen Umfassungsmauer.




Sullivans Skizze von Schuberts Grab auf dem Währinger Ortsfriedhof.
(The Morgan Library & Museum, New York)

Schuberts Grabmal wurde nach Plänen seines Freundes Franz von Schober errichtet. Die Büste stammt von Franz Dialer, die Grabinschrift „Die Tonkunst begrub hier einen reichen Besitz, aber noch viel schönere Hoffnungen“ von Franz Grillparzer. Nach Schuberts Tod 1828 setzte sich sein Bruder dafür ein, dass er auf dem Währinger Ortsfriedhof neben dem im Vorjahr verstorbenen Ludwig van Beethoven bestattet werden sollte. Franz Schubert hatte dessen Grabmal entworfen (siehe Seite 55). Die Überreste der beiden Komponisten wurden erstmals am 13. Oktober 1863 entnommen. Da das Friedhofsgelände relativ feucht war, hatten die Särge stark gelitten und die Skelette waren äußerst brüchig. Sie wurden von der anthropologischen Gesellschaft vermessen und von den Schädeln fertigte man Gipsabdrücke an. Danach wurden die Skelette in versiegelte Zinnsärge umgebettet, die man in frisch ausgemauerte Grüfte legte. Letztlich wurden die sterblichen Überreste der beiden Komponisten 1888 in Ehrengräbern auf dem Wiener Zentralfriedhof bestattet. Die Grabmäler von Beethoven und Schubert befinden sich noch heute an der Außenmauer des Gräberhains vom Schubertpark, einer Anlage im Wiener Gemeindebezirk Währing, die 1925 auf dem Gelände des aufgelassenen Währinger Ortsfriedhofs eröffnet wurde.

# Sullivans England aus deutscher Sicht

*Beobachtungen und Vorurteile*

**Ludwig Kalisch**, deutscher Schriftsteller
(* 23.2.1820 in Breslau; † 21.8.1872 in Berlin)

in: *Paris und London – Impressionen aus Paris und London*, Berlin 1851.

*Die Londoner Polizei (Kapitel 28)*

Ein in der Wolle gefärbter deutscher Demokrat, dem das roteste Rot noch nicht rot genug erscheint, hat die Hände über dem Kopf zusammengeschlagen, als er hörte, daß ihm die Polizei[55] in London keine Auskunft über den Aufenthalt eines seiner dort lebenden Freunde geben könne, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil die Londoner Polizei sich um niemand kümmert, der nicht Spitzbube ist. Ja, der deutsche Demokrat hat darob die Hände über dem Kopf zusammengeschlagen, die großen, breiten Hände, mit denen er sooft in Volksversammlungen auf die Tribüne geschlagen, und hat sich gewundert und geärgert, daß in London eine solche unverzeihliche Unordnung herrsche.

Aber so sind wir Deutsche! Wir sind so sehr gewohnt, mit Gendarmen und Polizeibegleitung durchs Leben zu gehen; all unser Tun und Lassen wird so sehr von polizeilichen Behörden überwacht, daß uns jede Staatsordnung, die nicht auf Polizeibütteltum beruht, eine unbegreifliche Unordnung dünkt.

Die jetzige Organisation der Londoner Polizei datiert, wenn ich nicht irre, vom Jahre 1829 und ist ein Werk des unsterblichen Robert Peel. Vor dieser Zeit bestand die Polizei in London aus den Watchmen oder Charlies, wie sie genannt wurden, meistens aus bejahrten Leuten, die dem Orden der langen Finger mehr ein Gegenstand des Gespöttes als der Furcht waren. Auch waren sie ungleichmäßig in der ungeheuern Stadt verteilt und erfüllten daher ihren Beruf, die Sicherheit der Stadt zu überwachen, so wenig, daß eine neue Organisation ein notwendiges Bedürfnis wurde.

Die jetzige Londoner Polizei besteht aus der City- und Metropolitan-Polizei. Sowohl diese wie jene ist in Divisionen geteilt. Jede Division wird durch einen Buchstaben bezeichnet, und jeder Polizeidiener trägt sowohl den Buchstaben der Division, zu der er gehört, sowie die Nummer der Ordnung, die er in dieser Division einnimmt, auf dem Rockkragen. Es ist also jeder einzelne der aus ungefähr zwölftausend Mann bestehenden Polizeimannschaft jeden Augenblick von jedermann zu kontrollieren. Man hat sich nur den gestickten Buchstaben und die Nummer auf dessen Kragen zu merken.

Es werden bloß junge, kräftige Männer, auf deren sittlichen Charakter nicht der geringste Makel ruht, als Policemen angestellt. Das geringste Versehen, dessen sich ein Policeman schul-

[55] Polizisten spielen eine wichtige Rolle in Sullivans komischer Oper *The Pirates of Penzance* (1879) [Anm. d. Redaktion].

dig macht, eine Nachlässigkeit im Dienste, Trunkenheit oder eine Überschreitung seiner Befugnisse, hat augenblicklich seine Entlassung zur Folge.

Bei uns heißen die Wächter der Sicherheit, vor denen kein ehrlicher Mann sicher ist, Polizeidiener; sie sind aber in der Tat Polizeiherren, denen jeder Bürger unbedingten Gehorsam schuldig ist. Das kleinste Städtchen des kleinsten deutschen Fürstentümchens, wo man das Gräschen wachsen hört, hat seine Polizeityrannen mit dem Schnurrbart unter der Nase, der Waffe an der Seite und dem Absolutismus im Gesichte. Wir wachsen mehr in der Polizeifurcht als in der Gottesfurcht auf, und wir schrecken die Kinder, indem wir ihnen mit dem entsetzlichen Worte „Polizei“ drohen.

Ich weiß nicht, ob es bei uns mehr ehrliche Leute unter der Polizei oder mehr Polizei unter den ehrlichen Leuten gibt; soviel jedoch weiß ich, daß von der deutschen Polizei die Tugend mehr verfolgt als befolgt wird. Muster der Moral geben sich in Deutschland nicht zu Polizeidienern her und würden auch durchaus nicht dazu genommen werden.

Die Londoner Polizeidiener heißen Policemen; sie sind aber wahre Diener, Diener der Bürger, von denen sie besoldet werden. Die Londoner Policemen sind die dienstwilligsten, die höflichsten Leute und namentlich für den Fremden, der sich sehr häufig in der unermeßlichen Stadt nicht zurechtfinden kann, von unschätzbarem Werte. In später Nacht durchwandeln sie die Straßen ihrer Division, untersuchen, ob die Haustüren und Fensterläden fest verschlossen sind, und machen, wo dies nicht der Fall, die Hausbesitzer aufmerksam darauf. […]

Der Londoner Policeman hat keine Waffe. Er hat nichts als seinen Diensteifer, seine Besonnenheit und seinen männlichen Mut; denn der Truncheon, ein kurzer, mit dem britannischen Wappen versehener und zum Teil mit Blei ausgefüllter hölzerner Stab, den er in der Tasche nachträgt, würde ihm höchstens nützen, wenn er einem einzelnen gegenüber steht; im Kampfe mit mehreren müßte er, und wäre er ein Herkules, immer unterliegen. Aber er hat eine Stütze an den Bürgern, die da wissen, daß von der Sicherheit der Polizei ihre eigene Sicherheit abhängt. […]

*Merry Christmas (Kapitel 35)*

[…] Am Weihnachtsabend wird in englischen Familienkreisen nicht gegähnt, was an andern Abenden gewöhnlich geschieht, wenn die Unterhaltung über das Wetter und über eine zufällige Tagesneuigkeit erschöpft ist. Ich habe nirgendwo soviel gähnen sehen wie in englischen Familien. Kaum hat man sich in einem solchen Familienkreise angesprochen, so hat man sich auch schon ausgesprochen. Die Worte fließen dann nicht von den Lippen, sondern sickern in langsamen Pausen wie Wassertropfen durch eine Filtriermaschine, bis sie endlich ganz versiegen und jeder Mund sich öffnet und man sich gegenseitig die Zähne zeigt.

Diese Armut an Unterhaltung rührt davon her, daß den Mädchen wenig oder gar keine Teilnahme daran gegönnt wird, daß der Engländer nicht mitteilsamer Natur und daß der Kreis der Konversation durch Vorurteile mancher Art sehr eng umschrieben ist. Am Weihnachtsabend indessen taut, wie gesagt, der Engländer auf; ja, er wird warm und ist dann ein angenehmer Wirt, ein lustiger Gesellschafter. Er ist dann für Musik, von der er nichts versteht, sehr passio-

niert, und befindet sich ein Deutscher in Gesellschaft, so wird er so lange mit Bitten bestürmt, „a German song“ hören zu lassen, bis er, er mag Talent haben oder nicht, sich dazu verstehen muß. Der Engländer hat wohl etwas Gefühl für Musik, aber keinen Musiksinn, und da wir Deutsche mit Recht als die musikalischste Nation betrachtet werden, so gilt jeder Deutsche ohne Ausnahme dem Engländer als ein ausgemachter Musiker. Ich selbst bin in vielen englischen Kreisen häufig genug zum Singen aufgefordert worden, und man hat mir trotz meiner heiligsten Schwüre nicht glauben wollen, daß ein knarrender Wetterhahn bessere Töne von sich gäbe als meine von der Natur stiefmütterlich behandelte Kehle. Es hieß dann immer: „Don’t be too modest. Pray, Sir, oblige us with a German song!“

Da man mir nirgends meine singende Unfähigkeit glauben wollte, schützte ich später bei dergleichen ungestümen Mahnungen eine Erkältung vor. Andere Deutsche, die ebensowenig Stimme, aber mehr Mut haben, sich selbst singen zu hören, lassen sich nicht vergebens bitten. So sang einmal einer meiner Landsleute in einer größern Gesellschaft das Lied „O du lieber Augustin“ mit einer Stimme, die über ihre eigenen Beine wegstolperte. Ich konnte kaum das Lachen unterdrücken; aber das übrige Auditorium war sehr erbaut davon. Ein donnernder Applaus belohnte ihn, und er mußte auf allgemeines Bitten das Lied wiederholen. Noch komischer als diese musikalische Produktion war die einer englischen Matrone. Diese Dame, obgleich sechzig Jahre alt, sang das bekannte „O wie herrlich strahlet der Morgen“ und ließ sich dabei von einem Mädchen am Klavier begleiten. Es geschah dies in einer sehr zahlreichen Gesellschaft, und ich muß gestehen, daß ich während des schauderhaften Gesanges meine Hände mit aller Gewalt in der Tasche zurückhalten mußte; so viel Lust hatten sie, meine Ohren vor den heftigen Angriffen der Anti-Sirene zu schützen.

Wird nun die Weihnachtszeit in allen Kreisen mit Lust und Heiterkeit begangen, so bemächtigen sich Kunst und Literatur auf ihre Weise der frohen Festtage, jene durch die Christmas-Books, diese durch die Aufführung von Pantomimen und Farcen.[56] Die Christmas-Books sind von dem trefflichen herz- und geistvollen Dickens[57] wieder zu einigem Kredit gebracht worden, den sie dadurch verloren hatten, daß kein Schriftsteller höhern Ranges seine Muse dafür in Anspruch nehmen wollte. Andere Schriftsteller sind dann, durch den günstigen Erfolg gelockt, dem Beispiele Dickens’ gefolgt.

Die Christmas-Books bringen den Autoren viel Geld, aber wenig Unsterblichkeit. Es sind kleine, illustrierte, vergoldete Dingerchen, die irgendeine Bluette enthalten. Der Buchbinder tut mehr dafür als der Verfasser, und kaum sind sie gelesen, so sind sie auch vergessen. Manche werden sogar vergessen, ehe sie gelesen werden; was sie jedoch von vielen anderen literarischen Erzeugnissen nicht besonders unterscheidet. Dickens freilich hat diesen Christmas-Books eine tiefere Bedeutung dadurch zu geben gewußt, daß er in ihnen eine volkstümliche, gemütliche Saite anzuschlagen gewußt. Seinen Nachfolgern und Nachahmern fehlt dazu Lust und Ta-

[56] Siehe auch Marion Linhardt: „Die Komik der Extravaganza – James Robinson Planché und der Londoner Unterhaltungsdiskurs der 1820er bis 1850er Jahre“, in *Sullivan-Journal* Nr. 11, S. 49-61; und Anmerkung 185 in *Sullivan-Journal* Nr. 12, S. 61. [Anm. d. Red.]

[57] Siehe S. J. Adair Fitzgerald: „Sullivans Freundschaft mit Dickens“, in *Sullivan-Journal* Nr. 4 (Dezember 2010), S. 2-3. [Anm. d. Red.]

lent. Dickens hat dies Jahr kein Christmas-Book geschrieben, dafür hat er aber in seiner trefflichen, viel gelesenen und auch dem deutschen Publikum zu empfehlenden Wochenschrift „Household Words“ einen schönen, tief empfundenen Aufsatz über das Weihnachtsfest gebracht. Der kaustische Thackeray hat dies Jahr ebenfalls ein Christmas-Book, „The Kickelburys on the Rhine“, herausgegeben, ohne indessen seinen wohlbegründeten Ruhm dadurch sonderlich zu vermehren.

Was die Pantomimen und Farcen betrifft, so sind sie noch ein Überbleibsel jener längst dahingeschwundenen Zeit, in welcher die ungeheuchelte Wahrheit unter der Maske der Narrheit erschien und die Gebrechen der Zeit schonungslos geißelte. In diesen Farcen tritt der Clown auf samt seinen ausländischen Brüdern, dem Harlekin, dem Polichinel und dem Pierrot. Es ist viel Spektakel, viel Kulissenpracht in diesen, gewöhnlich nach Feenmärchen gearbeiteten Stücken, aber so wenig Witz und Humor, daß ein halbwegs vernünftiger Mensch es wohl kaum eine halbe Stunde dabei aushalten kann. Der ursprüngliche Zweck dieser Stücke war wohl kein anderer, als die während des ganzen Jahres verübten Torheiten in Stadt und Land durch die satirische Hechel zu ziehen. Sie ähneln daher den sogenannten Revues, die beim Beginne des Jahres in den Pariser Theatern aufgeführt werden; allein die Pariser Revues, obgleich eben auch nicht sehr kunstgerecht zusammengefügt, sind doch bei weitem reicher an Witz und heiterer Laune. Die englischen Farcen und Pantomimen sind meistens sehr derb, und zwar so sehr derb, daß ein guter Magen dazu gehört, um sie nicht unverdaulich zu finden. Sie beginnen mit der Weihnachtsfeier und dauern den ganzen Januar, ja oft den ganzen Februar hindurch. Ich habe sie fast sämtlich gesehen; aber mein Zwerchfell hat dadurch nicht die geringste Erschütterung erlitten, obgleich ich für einen nur halbwegs leidlichen Witz sehr empfänglich bin und gegen die Behauptung Hegels, daß ein guter Spaß soviel wert sei als eine schöne Gegend, kaum etwas einzuwenden habe. […]

**Theodor Fontane**, deutscher Schriftsteller
(* 30. Dezember 1819 in Neuruppin; † 20. September 1898 in Berlin)

in: *Aus England – Studien und Briefe über Londoner Theater, Kunst und Presse*,
Stuttgart 1860

*Straßen, Häuser, Brücken und Paläste (Kapitel 7)*

[…] Unsre Häuser weichen in Bau und Einrichtung mehr oder minder voneinander ab; es dürfte schwerfallen auch nur ein halbes Dutzend zu finden, die sich vollständig glichen. In London ist es umgekehrt. Ganze Stadtteile bestehen aus Häusern, die sich so ähnlich sehn, wie ein Ei dem andern. Es ist mithin nichts leichter als das „englische Haus“ als Kollektivum zu beschreiben. Das englische Haus hat zwei oder drei Fenster Front, ist selten abgeputzt, meist durch ein Eisengitter von der Straße getrennt, und hat ein Souterrain mit der Küche und den Räumlichkeiten für das Dienstpersonal. Parterre, und zwar nach vorn heraus, befindet sich das Sprech- oder Empfangzimmer (parlour), dahinter ein sitting-room, in dem das Diner eingenommen zu wer-

den, auch wohl der Hausherr seine Times zu lesen und sein Nachmittagsschläfchen zu machen pflegt. Die teppichbedeckte Treppe führt uns in die drawing-rooms, zwei hintereinander gelegene Zimmer von gleicher Größe, beide durch eine offenstehende, scheuntorartige Tür in stetem Verkehr miteinander. Hier befindet sich die Dame vom Hause; hier streckt sie sich auf diesem bald und bald auf jenem Sofa; hier steht der Flügel, auf dem die Töchter musizieren; hier sind die cup- und china-boards (offene Etageren mit chinesischem Porzellan); hier stehn Humes Werke und Addisons Essays in endloser Reihe; hier hängen die Familien-Porträts; hier sitzt man um den Kamin oder am Whisttisch, und beschließt den Tag in stillem Geplauder beim Tee, oder im lauten Gespräch, wenn die Gentlemen das Feld behaupten und ihren selbstgemischten Nachttrunk nehmen. – In der zweiten Etage sind die Schlafzimmer – noch eine Treppe höher die Wohn- und Arbeitszimmer für die Kinder, auch wohl ein Gastbett für Besuch von außerhalb.

So sind Hunderttausende von Häusern. Ihre Einförmigkeit würde unerträglich sein, wenn nicht die Vollständigkeit dieser Uniformität wieder zum Mittel gegen dieselbe würde. In vielen Fällen wird nämlich von den Bauunternehmern nicht ein Haus, sondern ein Dutzend gleichzeitig und nebeneinander aufgeführt, wodurch diese Gesamtheit von Häusern oftmals das Ansehn eines einzigen großen Gebäudes gewinnt. Gesellt sich dann noch an jener Stelle, wo die einzelnen Häuser aneinander grenzen, eine säulenartige Fassade, oder gar an den ersten Etagen entlang ein zierlicher Balkon hinzu, so werden hier und da Resultate erzielt, die sich dem nähern, was unsere hübschesten Straßen aufzuweisen haben.

Arthur Sullivans Geburtshaus in Nr. 8, Bolwell Terrace, Lambeth, die später in Bolwell Street umbenannt wurde. Bei Umgestaltungen in diesem Viertel wurden viele Gebäude in den 1950er und 1970er Jahren abgerissen. Durch ein Schild, das die „Incorporated Society of Musicans“ angebracht hatte, konnte das Haus identifiziert werden. Spike Milligan sorgte dafür, dass die Eingangstür im „Museum of London“ aufbewahrt wird. Der Verbleib des Hinweisschildes auf Sullivans Geburtshaus ist unbekannt.

Eins aber haben Londons Straßen und Häuser vor uns voraus, das ist ihre äußerste Sauberkeit. Man gewahrt dies nicht ohne ein Gefühl der Beschämung, wenn man dabei des Schmutzes gedenkt, der namentlich zur Winterzeit in unsern Straßen souverän zu herrschen pflegt und sich auftürmt, als sei das so sein Recht. Jedes Londoner Haus hat bis in seine zweite und dritte Etage hinauf den unschätzbaren Vorteil eines nie mangelnden Wasserstroms, der ihm, nach Gefallen, aus Dutzenden von Röhren entgegenströmt. Alles schmutzige Wasser fließt sofort wieder ab und ergießt sich in eine tief unter jedem Straßendamm gelegene Kloake, deren Hauptkanäle mit der Themse in Verbindung stehen. Die Straßen selbst zeigen eine Reinlichkeit, die nur von der niederländischen übertroffen wird. Trottoirs (meist von Sandstein) nehmen gemeinhin die ganze Breite des Bürgersteiges ein, und das eigentliche Straßenpflaster (auf den Hauptverbindungslinien makadamisiert) befindet sich selbst hei Regenwetter und trotz des unglaublichen Verkehrs in stets passierbarem Zustand. Eigentümliche Fuhrwerke, die, ähnlich wie unsere Eggen auf dem Felde, einen breiten Besen hinter sich führen, fahren bei schmutzigem Wetter auf und ab, und säubern so die aufgeweichten Straßen. […]

*Die Musikmacher (Kapitel 6)*

Die Musik, wie jedermann weiß, ist die Achillesferse Englands.[58] Wenn man sich vergegenwärtigt, welche musikalischen Unbilden das englische Ohr sich von früh bis spät gefallen läßt,

[58] Die Wahl von Fontanes Kapitelüberschrift ist in einem größeren Zusammenhang bemerkenswert: Das „music making“ wurde im Großbritannien des 19. Jahrhunderts in einem Maße institutionalisiert und oraganisiert wie nie zuvor [siehe Paul Rodmell (Hrsg.): *Music and Institutions in Nineteenth-Century Britain*, Ashgate, Farnham 2012]. Im Jahre 1874 veröffentlichte Arthur O’Shaughnessy (1844-1881) seine gleichnamige Ode *The Musik Makers*, die Edward Elgar (1857-1934) 1912 vertonte. Im Gegensatz zu Fontanes herablassender Haltung zeigt O’Shaughnessys Text, dass man die Musik in Großbritannien durchaus ernst nahm und ihr zunehmend größere Bedeutung beimaß. Die Musiker, jene „dreamers of dreams“ (die Träumer von Träumen), fassen die großen Motive der menschlichen Existenz als „movers and shakers“ auf ihre Weise in Klänge. In O’Shaughnessys *The Music Makers* heißt es: „Wir Musiker sind es, wie’s scheint, die immer wieder / die Welt bewegen und erschüttern. / Mit wundervollen, unsterblichen Weisen / bauen wir die großen Städte der Welt, / und aus Geschichten und Legenden / entsteht durch uns die Pracht eines Weltreichs. / Ein Mann mit einer Traumvorstellung / erobert nach Belieben eine Krone; / Doch drei Musiker mit einem neuen Lied / Können ein Weltreich niedertrampeln.“ (We are the music-makers, / And we are the dreamers of dreams, / Wandering by lone sea-breakers, / And sitting by desolate streams; / World-losers and world-forsakers, / On whom the pale moon gleams: / Yet we are the movers and shakers / Of the world for ever, it seems. / With wonderful deathless ditties / We build up the world's great cities, / And out of a fabulous story / We fashion an empire's glory: / One man with a dream, at pleasure, / Shall go forth and conquer a crown; / And three with a new song's measure / Can trample an empire down.) Arthur Sullivan (1842-1999) wies 1888 in seiner Rede „Über Musik“ in Birmingham in eine ähnliche Richtung (siehe den Text in deutscher Sprache in Saremba 1993 und *Sullivan-Journal* Nr. 1 2009, in englischer Sprache in Lawrence 1899 und *SullivanPerspektiven I* 2012). Elgars Haltung zur Musik war der von Sullivan durchaus ähnlich. Elgars Berufsauffassung, geäußert in einem Interview vier Jahre nach Sullivans Tod, findet ihr Pendant in

so könnte man in der Tat geneigt werden, dem Engländer jeden Sinn für Wohlklang abzusprechen und auf die Seite Johanna Wagners oder besser ihres Vaters zu treten, der mit mehr Wahrheit als Klugheit die ihm nicht verziehenen Worte sprach, „daß hier viel Gold, aber wenig Ruhm zu holen sei“. Man wolle indes aus dem Umstand, daß England des musikalischen Gehörs entbehrt, nicht voreilig schließen, es entbehre auch der musikalischen Lust; gegenteils, die alte Wahrheit bewährt sich wieder, daß der Mensch am liebsten das treibt, was ihm die Götter am kärgsten gereicht. Die große Forte-piano-Krankheit hat längst auch diese friedliche Insel ergriffen, und da bekanntlich starke Organismen von jeder Krankheit doppelt heftig befallen werden, so herrscht denn auch das Klavierfieber hier in einem unerhörten Maße. Aber dies ist es nicht, was einen Veteranen, der viele Jahre lang die Nachbarschaften einer Berliner Chambre-garnie getragen und vom rasenden Lisztianer an bis zur Skala-spielenden Wirtstochter herunter alles durchgemacht hat, was bei ihm zu Lande einem menschlichen Ohre begegnen kann– dies ist es nicht, was einen bewährten Mut bricht; das eigentliche Schrecknis Londons sind die Straßenvirtuosen.

Man ist aufgestanden, sitzt beim Breakfast und liest, keines Überfalls gewärtig, die „Times“, vielleicht gerade die vaterländische und nie überschlagne Spalte: „Prussia; from our own correspondent“. Da schnarrt und klimpert es heran, immer näher und näher, faßt endlich Posto dicht am Gitter des Hauses und blickt, immer weiter drehend, mit dem braunen Gesicht so treuherzig ins Fenster, als hab’ er die feste Oberzeugung, mit seiner Drehorgel alle Welt glücklich zu machen. Es ist „povero Italiano“, wie er leibt und lebt; auch die Orgel ist echt mit ihren dünnen Hackbrettönen, und nur die tanzenden Puppen fehlen und der Affe, der an den Dachrinnen hinaufklettert. Ich kenn’ ihn wohl, er kommt heute nur eine Stunde früher– es ist eine treue Seele, so treu, so unveränderlich, wie seine Stücke. Ach, wie oft hab’ ich sie schon gehört und je mehr ich sie hasse, je mehr verfolgen sie mich. Thackeray erzählt gelegentlich von einem 68jährigen Manne, der eines Morgens ganz ernst beim Frühstück sagte: „Mir träumte die-

---

Sullivans Anmerkungen zu der Bardentradition der britischen Musik in seiner Ansprache von 1888. „Ich betrachte die Berufung eines Komponisten wie einst die alten Troubadoure oder die Barden“, betonte Elgar 1904 im *Strand Magazine*. „Ich weiß, dass es viele Menschen gibt, die besondere Ereignisse gerne mit Musik begehen. Für diese sind meine Melodien gedacht. Was soll daran falsch sein? Warum soll ich eine Fuge schreiben oder irgendetwas anderes, das keinem gefällt, wenn die Leute sich nach etwas sehnen, das sie aufrüttelt?“ [Zu Sullivan und Elgar siehe Siehe Meinhard Saremba: „„... unconnected with the schools’ – Arthur Sullivan und Edward Elgar“, in *Sullivan-Journal* Nr. 5, Juli 2011, S. 51-68 (in deutscher Sprache); und M. Saremba: „„... unconnected with the schools’ – Edward Elgar and Arthur Sullivan“, in *The Elgar Society Journal*, vol. 17, Nr. 4, April 2012, S. 4-23 (überarbeitete Fassung in englischer Sprache) sowie M. Saremba: „Präraffaelitische Klangwelten und Chiaroscuro – Sullivans *The Light of the World* und Elgars Oratorien“, in Albert Gier / Meinhard Saremba / Benedict Taylor (Hrsg.): *Sullivan-Perspektiven II – Arthur Sullivans Bühnenwerke, Oratorien, Schauspielmusik und Lieder*, Essen 2014, S. 179-199; und M. Saremba: „Establishing the Dramatic Oratorio – The Life of Jesus in the Works of Arthur Sullivan and Edward Elgar“, in Sylvie Le Moël (Hrsg.): *Métamorphoses de l’oratorio de XVIIème siècle au XXIème siècle*, *Revue Musicorum* Nr. 16 (2015), S. 65-78. – Anm. d. Red.]

se Nacht, Mr. Robb züchtige mich.“ Seine Seele hatte die Schreckens-Eindrücke der Schule noch immer nicht ganz los werden können. Ich stehe nicht mehr in erster Jugend, aber ich halt’ es nicht für unwahrscheinlich, daß mir noch nach dreißig Jahren „povero Italiano“ im Traum erscheint und mich züchtigt – mit seiner Orgel.

Die von Fontane angesprochene „große Forte-piano-Krankheit“ grassierte in Deutschland genauso – Titel der Karikatur aus jener Zeit: „Was es für ein Unglück ist, wenn man im Jahre 1851 kein Clavierspieler ist!!!“

Musik war seit Rizzios Zeiten oft die Brücke zwischen Italien und Schottland; auch heute reichen sie sich auf ihr die Hand: der Savoyarde ist fort und der Hochländer tritt an seine Stelle. Er ist nicht allein; die Hauptsache, den Dudelsack nicht einmal mitgerechnet, sind es ihrer fünf: Vater, Mutter und drei Kinder. Walter Scott[59] hatte bekanntlich einen Dudelsackpfeifer im Hause, der ihm die Stimmung geben mußte, wenn er zur Feder griff. Diese Tatsache beweist nur den alten Satz, daß jeder große Mann an einer bestimmten Geschmacksverirrung leidet. Aber lassen wir Sir Walter und wenden wir uns wieder zu der Familie vor uns, der trostlosen Karikatur alles dessen, was meiner entzückten Phantasie vorschwebte, wenn ich das „Herz von Midlothian“ las, oder mit Robert Burns, am Bergwasser entlang, zu einer seiner vielen Marys oder Bessys schlich. Diese älteste Tochter, die jetzt heiser ein altes Stuart-Lied „Charles my darling“ durch die Straßen schreit, ist alles in der Welt, nur nicht das „schöne Mädchen von Perth“, der Kilt des Vaters ist so schmutzig, daß er die Farben keines oder jedes Clans zur Schau trägt, und meinen mitgebrachten Vorstellungen entspricht nichts, als allenfalls – die nackten Knie.

Doch ich habe nicht Zeit, schlechten Tönen und trüben Gedanken nachzuhängen; um die Ecke herum lärmt es schon wieder von Pauken und Trompeten, und nach wenig Augenblicken hält der seltsamste Aufzug vor meinem Fenster, den ich all’ mein Lebtag sah. Auf einem Handwagen steht ein sieben Fuß hohes Blatt- und Zweiggeflecht, halb unsern Weihnachts-Pyramiden und halb jenen Kronen ähnlich, die Maurer und Zimmerleute auf den First eines gerichteten Hauses setzen. Goldblech, Fahnen und bunte Bänder schmücken das Machwerk. Drum herum tummeln sich verkleidete Burschen, Clowns mit weißen Pumphosen und weißen Kitteln, über und über mit Mehl bestreut. Welche Wirtschaft das! Jetzt umtanzen sie den Baum, aber plötzlich stieben sie wie rasend auseinander, der eine schlägt auf die Pauke los, ein zweiter steht Kopf, der dritte überschlägt sich in der Luft, ein vierter sammelt Geld ein, und der Rest, der zu gar nichts anderem zu gebrauchen, muß – singen. Es geht über die Beschreibung, was solche Notsänger dem menschlichen Ohr zu bieten vermögen. Wie oft hab’ ich solche Dinge in alten Robin-Hood-Balladen bewundert, aber meine Verehrung hat den Teufel an die Wand gemalt. Da hab’ ich sie nun leibhaftig vor mir, die poetischen Schlagetots aus Nottinghamshire und dem Sherwood-Wald, und mein sehnlichster Wunsch ist – von ihnen wieder zu lesen. Doch ich bin ungerecht gegen mich selbst; die Äußerung wahrer, herzlicher Freude würd’ ich im Leben so gut verstehn wie im Gedicht, aber das ist nicht das merry old England, was da vor mir Purzelbäume schlägt und in die Hanswurst-Trompete stößt, das ist das money-making Volk des neunzehnten Jahrhunderts, das, wie es jede Empfindung ausbeutet, gelegentlich auch von der Lust den Schein borgt um – eines Sixpence willen.

Das Maß meiner Geduld ist voll, ich greife nach Hut und Stock, um mir in Hyde-Park oder Kensington-Gardens ein ruhiges Plätzchen auszusuchen. Aber es muß heut’ der Namenstag der heiligen Cäcilie sein, denn Musik überall. Ich passiere Eaton-Square – ein Palast-umbautes Oblong von einer Ausdehnung und Schönheit, wie es unser Exerzierplatz zu werden verspricht– aber auch hier unter den Fenstern der Aristokratie baut der Vogel sein Nest. Gott sei Dank, es

[59] Walter Scotts (1771-1832) Werke inspirierten Sullivan unter anderem zu der Konzertouvertüre *Marmion* und der Oper *Ivanhoe*.

ist kein Singvogel darunter; indessen zwei Becken, ein Triangel, ein Tambourin und eine Geige tun das Ihre. Es sind fünf Neger, Weißes fast nur im Auge, mit wolligem Haar und karminroten Lippen. Der geeignete Schauplatz ihrer Tätigkeit wäre allerdings die Wüste, aber nichtsdestoweniger glaube der Leser an alles eher, als an die Echtheit dieser Mohren. Sie sind nichts als die Kehrseite jener albinohaften Clowns: dort alles weiß, hier alles schwarz, jene eine Schöpfung des Mehlkastens, diese des Schornsteins. Es sind Tagediebe; mit Ausnahme des Violinespielenden Kapellmeisters, der einen schwarzen Frack, eine Brille und eine graue Perücke trägt und Kopfbewegungen macht, als wäre er Paganini selber, hat keiner auch nur eine Ahnung davon, daß es überhaupt Noten gibt: aber Tambourin und Triangel sind keine schwierigen Instrumente und – die Kapelle ist fertig. Und glauben Sie nicht, daß man vor diesem erbärmlichen Gelärm seine Ohren mit Wachs verschließt; keineswegs! Nicht nur Käth' und Jenny sind aus der Küche gekommen und lauschen am Gitter, auch Miß Constanze ist mit drei Busenfreundinnen auf den Balkon getreten und ergötzt sich an einer Musik, die, wenn sie wirklich afrikanisch wäre, mich die Reiseschicksale Barths und Overwegs mit doppelter Teilnahme würde verfolgen lassen.

Der Abend bricht herein. Machen wir noch einen Besuch in „Evans-Keller". Er befindet sich am Coventgarden-Markt unter einer sogenannten „Piazza", die, wenn sie begierig nach einem fremden Namen war, mit „Stechbahn" vollauf honoriert gewesen wäre. In Evans-Keller ißt man zu Abend und erhält Musik als Zubrot. Die Spekulation muß gut sein, denn die Tische sind besetzt. Zehn ziemlich gewandte Finger spielen die Ouvertüre am Flügel und kaum ist der letzte Ton verklungen, so rückt eine „Abteilung Waisenhaus", eine Nachbildung und Karikatur unseres wackeren Domchors (der hier bekanntlich Sensation machte) auf die Bühne. Blasse, skrofulöse Gesichter, täuschend ähnlich jenen Gestalten, wie sie die Feder Cruikshanks in seinen Nicolas-Nickleby-Ilustrationen uns überliefert hat. Sie singen Lieder, Sonette, Madrigals, Arien, wie's eben kommt, und singen das alles mit jener unzerstörbaren englischen Zähigkeit, fünf volle Stunden hindurch, nur unterbrochen durch Solos, die gerade um eine Stimme zu viel haben und durch teils patriotische, teils zweideutige Deklamationen, die jedesmal mit einer Beifallssalve begrüßt und beschlossen werden. Hierher gehört auch der Zigarrenhändler des Kellers, ein Liebling der Versammlung. Er ist nur Dilettant und, wie ein Quäker, die Begeisterung abwartend, stellt er von Zeit zu Zeit seinen Kram beiseite, ergreift den ersten besten Stock oder Regenschirm und, die improvisierte Flöte an den Mund führend, pfeift er die Barkarole aus der Stummen mit einer Meisterschaft, die eines besseren Gebietes würdig wäre. Bescheiden wie ein alter Römer, kehrt er von der „Jagd auf den Meertyrannen" zu seiner friedlichen Beschäftigung zurück, und sich rechts und links hin wendend, spricht er die historischen Worte: „Zigarre gefällig?"

Warum hab' ich den Leser noch zu Evans geführt? Lediglich um ihm den Beweis zu geben, daß der englische Geschmack mittelmäßige Musik nicht nur erträgt, sondern sie auch sucht. Der Piazza-Keller ist keine Taverne gewöhnlichen Schlages, sie ist der Versammlungsort Gebildeter, und die mäßige Musik, die dort gemacht wird, ist eben nicht besser, als sie ist, weil sie dem vorhandenen Bedürfnis durchaus entspricht. Da liegt's! Ein Tor nur kann sich durch solche Erfahrungen in der Bewunderung eines großen Volks, unter dem er lebt, irgendwie stören

und beirren lassen, aber es bleibt nichtsdestoweniger wahr, daß wir in Sachen des Geschmacks um einen Siebenmeilenstiefel-Schritt den hiesigen Zuständen voraus sind […]

**Hermann Mendel**, deutscher Musikschriftsteller
und Begründer des *Musikalisches Conversations-Lexikons*
(* 6. August 1834 in Halle; † 26. Oktober 1876)

in: *Musicalisches Conversations-Lexikon*, 10. Band, Berlin 1878.

[…] Die von dieser Zeit an [1862] in England componierten Werke erfreuten sich von Seiten seiner [Sullivans] Landsleute stets einer guten Aufnahme. Es sind: Cantate „Kenilworth“ […] Auch zwei komische Opern: „Cox and Box“ und „Der Schmuggler“ wurden in England mit den ehrendsten Erfolgen gegeben. […]

**Peter Josef Tonger**, deutscher Musikverleger
(* 1845 in Köln; † 1917 in Bonn)

in: *Conversations-Lexikon der Tonkunst*, Köln ca. 1885.

[Sullivan ist ein] hervorragender englischer Componist [...] Er schrieb komische Opern (Cox and Box, Trial by Jury, The sorcerer, Her Majesty’s ship Pinafore, The pirates of Penzance), Ballett „Die Zauberinsel“, Oratorien (The prodigal son, The light of the world), die Cantate „Kenilworth“, Te deum und andere Kirchenstücke; Sinfonie, Ouvertüre „In memoriam“, Musik zu „Heinrich VIII“, ein Cello-Concertino, Klaviercompositionen, Chorgesänge, Lieder etc. […]

**Eduard Hanslick**, österreichischer Musikästhetiker und -kritiker
(* 11. September 1825 in Prag; † 6. August 1904 in Baden bei Wien)

in: *Aus meinem Leben*, Berlin 1886.

[…] Auch das Schauspiel in London konnte mir keinen Respekt einflößen; nur derbe Operetten wie der „Mikado“ und Possen wie „The Schoolmistress“ sah ich talentvoll gespielt […]

**Adolf Brennecke** (auch Brenneke), deutscher Historiker und preußischer Staatsarchivar
(* 23. August 1875 in Bad Gandersheim; † 20. Januar 1946 in Gelsenkirchen)

in: *Alt-England – Eine Studienreise durch London und die Grafschaften zwischen Kanal und Piktenwall*, Leipzig 1888.

*Die Künste und Kunststätten in London (Kapitel 4)*

In keiner Beziehung ist London mit weniger Recht die erste Stadt der Welt zu nennen als bezüglich der schönen Künste. Der Engländer ist seiner Naturanlage nach kein ausübender Künstler: als Maler, als Bildhauer, als Baukünstler, als Schauspieler und Musiker steht er hinter den meisten europäischen Völkern zurück, insbesondere hinter den romanischen Nationen; hätte er nicht seine vollwichtigen Pfunde, welche ihm die Marmorschätze des Sonnenlandes jenseits der Alpen, die Tenöre und Primadonnen Europas, sowie die Meisterwerke aller Malerschulen unter seinen nebelgrauen Himmel zauberten, es sähe gar öde in den öffentlichen Galerien und den Prunksälen der oberen Zehntausend aus.

Verhältnismäßig am dürftigsten sind die Erzeugnisse der englischen Bildhauerkunst, soweit sie auf Londons Plätzen und in den Galerien ausgestellt sind. Die Königliche Kunstakademie hat zwar auch auf diesem Gebiete der darstellenden Kunst in letzter Zeit ihren fördersamen Einfluß gezeigt, wie die Berliner Ausstellung (1886) an den Bildwerken von Alfred Gilbert, Sir Fred. Leighton und Hamo Thornycroft erkennen ließ. Aber viele, so allseitig die aesthetischen Anforderungen befriedigende Denkmäler, wie etwa auf der Signoria zu Florenz oder in der deutschen Reichshauptstadt, hat London nicht aufzuweisen. Sein „Monument“, von Wren zur Erinnerung an den Großen Brand errichtet, und seine Nelsonssäule auf dem Trafalgar Square sind zwar turmhohe, stattliche Bauten; aber weder das Flammenbündel auf der Spitze des ersteren (Defoe verglich das Monument mit einer angezündeten Kerze) noch die wegen ihres hohen Standpunkts kaum erkennbare Figur des gefeierten Seehelden verleihen jenen beiden größten Denkmälern Londons den Charakter plastischer Meisterwerke. Das Albert-Memorial am Südrande der Kensington-Gärten ist ein ebenso reich gegliedertes wie in den großen Verhältnissen ausgeführtes Bauwerk, von der Königin und dem britischen Volke dem unvergeßlichen Prinz-Gemahl errichtet, dem Schöpfer der Industrie-Ausstellung von 1851. Die sitzende Gestalt des Prinzen wird jedoch beeinträchtigt durch den gewaltigen gotischen Steinbaldachin. Den nach Hunderten zählenden Figurenschmuck der Seitenreliefs und die großen allegorischen Gruppen auf den Eckpostamenten. Viel unbedeutender sind die, übrigens nicht zahlreichen, sonstigen Bildsäulen, welche London dem Andenken einiger Könige, Feldherren und verdienten Männer gewidmet hat.

Die englische Malkunst hat zu keiner Zeit in Europa „Schule gemacht“, wenn schon im vergangenen Jahrhundert und noch mehr in der Gegenwart manche allgenmein geschätzte Meister eine mit seiner Technik verbundenen Eigenart bekunden; die jährlichen Ausstellungen der Königlichen Kunstakademie, der Gosvenor Galerie, des Aquarellmaler-Vereins, des gleichnamigen „Instituts“ (sie führen beide das schmückende Beiwort „königlich“ in ihrem Titel) und andere Genossenschaften werden von Jahr zu Jahr bedeutsamer. Was Lely, Cope, Hogarth, Rey-

nolds, Gainsborough, West, Chambers, Turner &c. ehemals waren, das sind heute diejenigen der 40 „Akademiker“ und der „Genossen“ der Kunstakademie, welche in Öl- und Wasserfarben den Pinsel führen. An ihrer Spitze steht Sir Frederick Leighton, der von Hof und Volk bewunderte Präsident des hervorragendsten englischen Kunstinstituts, gleich vielseitig in seiner Kunst wie als Weltmann, Redner und Akademie-Direktor. Ein Engländer vom Scheitel bis zur Sohle ist Sir John Everett Millais[60], hervorragend als Landschafter und Porträtmaler. Stone, Holman Hunt, Sir Thomas Lawrence, Burne Jones[61], Val Prinsep, Ch. Landseer, Alma Tadema, Sir John Gilbert, C. R. Leslie, Sir David Wilkie, W. Mulready und hundert andere haben sich in neuerer und neuster Zeit einen Namen als Maler gemacht; auf der Berliner Jubiläumsausstellung im Sommer 1886 galt ein Damenporträt von Hebert Herkomer geradezu als die Perle der Gemälde aller hier vereinigten Künstler der Jetztzeit ; auch John P. Reid, William Blake Richmond, James Mc. N Whistler und W. W. Ouleß hatten tüchtige Kunstwerke ausgestellt. Wie in den meisten Galerien Europas, so überwiegen auch in London die Gemälde der alten Meister, insbesondere der großen Italiener und Niederländer, um so mehr als ihre Erwerbung bekanntlich fast immer eine Geldfrage ist. In der National-Galerie am Trafalgar Square, in den königlichen Schlössern und in den Privatsammlungen der englischen Aristokraten wimmelt es von Raffaels, Tizians, Rembrandts, van Dycks, Rubens, Murillos und Velasquez. Ihre Werke verleihen den auf jede erdenkliche Behaglichkeit des äußeren Lebens eingerichteten Palästen den edelsten Schmuck; in Bridgewater-, Apsley-, Sutherland-, Hertford-, Grosvenor- und Dudley House trifft man, zu Sammlungen vereinigt oder durch die Prunkgemächer verstreut, auf manche Perle von heute fast unschätzbarem Werte.

Am wenigsten heimisch unter allen schönen Künsten ist die Musik in dem Inselreiche geworden: Konzertstücke, Opern, Musiklehrer und Sänger von Bedeutung sind fast immer vom Festlande herübergekommen. Die Musik ist anscheinend mehr als jede andere ideale Thätigkeit eine brodlose Kunst, für welche der nüchtern-verständige, an einträgliche Arbeit gewöhnte Engländer für seine Person zu wenig Zeit übrig hat. So sehr er auch die Musik als Kunst schätzt und sich gern an ihr ergötzt. Selbst die englischen Frauen, welche zwar viel lesen und schreiben, sind zu praktisch, um sich zu tüchtig geschulten und geschmackvollen Musikvirtuosinnen aus bloßer Liebe zur Kunst heranzubilden. Es giebt nicht einmal in London, viel weniger in andren englischen Großstädten, eine ständige Oper, ja bis vor kurzem besaß England keinen Opernkomponisten von einiger Bedeutung: italienische und deutsche Opern, allerdings oft in englischer Sprache, werden von Truppen, welche für die einzelne Saison zusammentreten, mit Hilfe berühmter festländischer Gastspieler für schweres Eintrittsgeld geboten. Wohl finden sich in London ein Dutzend oder mehr großer Konzertlokale (Music Halls); wohl ist das Händelsche Oratorium auf englischem Boden erwachsen; wohl sind außer der älteren Königlichen Musikakademie eine Anzahl anderer Anstalten für die Hebung der Musik bemüht (besonders der Kir-

[60] Von John Everett Millais (1829-1896) stammt auch das Sullivan-Portrait von 1888, das in der National Portrait Gallery in London hängt (Öl auf Leinwand, 156 cm x 87 cm).

[61] Edward Burne-Jones (1833-1898) gestaltete 1895 die Kostüme und Bühnenbilder zu Carrs Drama *King Arthur*, für das Sullivan die Bühnenmusik schrieb. Siehe die entsprechenden Beiträge in *SullivanPerspektiven II* (2014) und *Sullivan-Journal* Nr. 7 (Juni 2012).

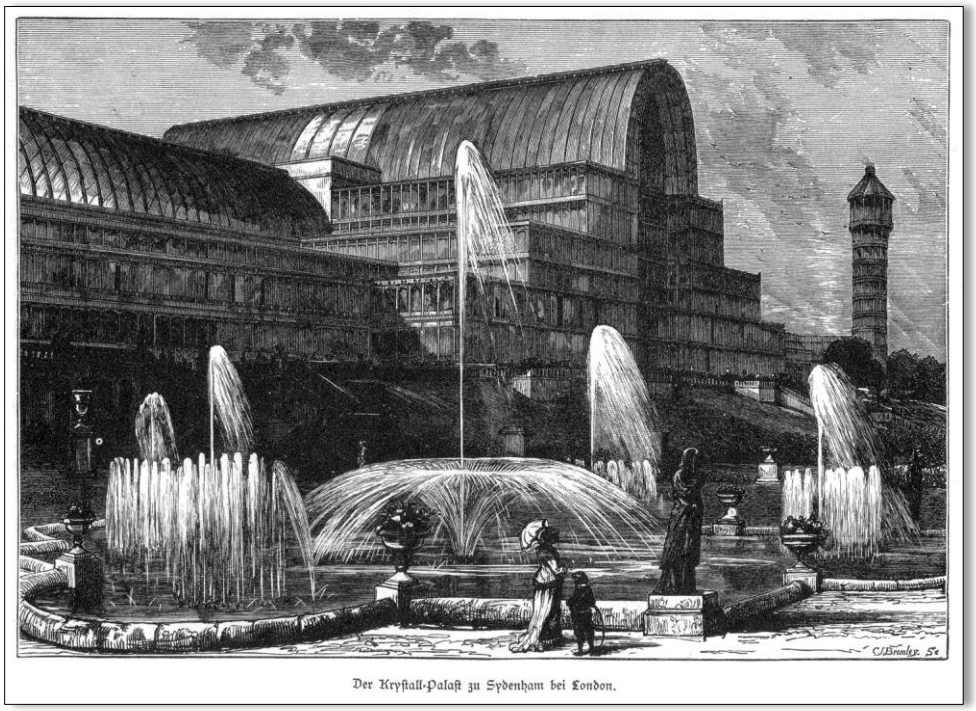
chen- und Schulgesang und, wie überall, das Klavierspiel stehen in Blüthe); auch hat sich in jüngster Zeit unter dem Protektorat des Prinzen von Wales ein mit reichen Mitteln ausgestattetes Konservatorium (Royal College of Music) gebildet, welches akademische Grade zu erteilen berechtigt ist und sich soeben neben der Albert Hall ein eigenes Gebäude errichtet hat; aber trotz alledem tritt die Muse der Tonkunst doch nur höchst bescheiden unter dem Nebelhimmel Albions auf: es fehlen ihr die hellen Jubelakkorde, die quellenden Brusttöne, die althergebrachte Schulung, die sinnige Fröhlichkeit oder die stimmungsvolle Schwermut der musikalisch veranlagten Völker des übrigen Europa.

Viel günstiger steht es um die dramatische Kunst in England; hier haben Dichter und Darsteller seit Jahrhunderten hervorragendes geleistet. In den „Tavernen“ des alten London, im „Eberkopf“, in der „Meermaid“, im „Türkenkopf“, im „Horn“ oder in der „Mitra“ suchte und fand ein Shakespeare, ja wohl schon ein Chaucer, manches Original seiner dichterischen Gestalten. Dort speisten, tranken und rauchten auch die darstellenden Künstler, sobald die Nachmittags-Vorstellung in den sieben Haupttheatern vorüber war. Nur die in den Theatern teuren Plätze waren damals vor Sonne und Regen geschützt; die Modeherren saßen sogar auf der Bühne und Dampften dort ihren „wirklichen Trinidado“ oder füllten sich mit silbernen Löffelchen die Nasen mit Schnupftabak. Wurde auch der Szenenwechsel nur durch beschriebene Bretter angedeutet, so wurde doch Globe- und Blackfriars-Theater mehr Witz und Geist verschwendet, als in den heutigen Feerien, Melodramen und Operetten, welche meist zufolge ihrer sinnblendenden Ausstattung, an der Themse wie überall, die größte Anziehungskraft auf das Publikum ausüben. Etwa 40 Theater sind in London erwähnenswert; die meisten liegen am „Strand“ oder in der Nähe dieser Hauptverkehrsstraße. In dem geräumigen Covent Garden werden während der Season, d. h. etwa in den Monaten April bis Juli, italienische Opern gegeben, im Herbst billige „Promenaden-Konzerte“ und nach Weihnachten Pantomimen. Das benachbarte Drury Lane Theater war früher die angesehenste Bühne für das eigentliche Drama; ein Kean, Kemble, Garrick, Macready, eine Faucit, Tree und Vestris stellten hier die klassischen Nationalstücke dar. Heute werden Shakespeares Meisterwerke am besten im Lyceum aufgeführt. Der Inhaber desselben, Henry Irving[62], ist nicht nur ein tüchtiger Schauspieler, sondern auch ein gewandter Lebemann, welcher in der besten Gesellschaft Londons Zutritt hat und mit Auszeichnungen überhäuft wird. Herr und Frau Bancroft stehen an der Spitze des Haymarket Theater, während das St. James’s Theater von den Schauspielern Hare und Kendal geleitet wird; beide Bühnen bringen Lustspiele und neuste, für den Geschmack des Londoner Publikums zurechtgestutzte französische Dramen zur Aufführung. Geradezu epochemachend in der Bühnengeschichte Londons war in den letzten Jahren das Auftreten von Mrs. Langtry[63], zumal dieselbe außer ihrer dramatischen Gestaltungsgabe eine Vielseitigkeit in sonstigen schönen Künsten besitzt, gerade wie ihre Pariser Kollegin Sarah Bernhard, nur daß sie vor letzterer eine

[62] Sullivan arbeitete mehrfach mit Henry Irving (1838-1905) zusammen, z. B. bei der Schauspielmusik für *Macbeth* und *King Arthur*; siehe die entsprechenden Beiträge in *SullivanPerspektiven II* (2014) und *Sullivan-Journal* Nr. 7 (Juni 2012). [Anm. d. Red.]

[63] Lillie Langtry (1853-1929) war eine berühmte britische Schauspielerin und ab 1877 die Geliebte des Prinzen von Wales, Albert Edward („Bertie“, dem späteren König Edward VII). [Anm. d. Red.]

strenge, fast griechische Schönheit in Antlitz und Gestalt voraus hat. Übrigens hat England seit den Tagen Shakespeares und der Königin Anna kaum einen dramatischen Dichter ersten Ranges hervorgebracht; außer Robertson, Sheridan und Bulwer Lytton hat wohl keiner eine mehr als vorübergehende Bedeutung erlangt. In baulicher Beziehung zeichnet sich kein Theater Londons, auch kein Musiksaal (mit Ausnahme der Albert-Halle) und kein Vergnügungslokal durch künstlerische Eigentümlichkeit aus, nur die räumliche Größe einzelner ist bemerkenswert. Im „Aquarium“ bewegt sich allabendlich eine oft nach Tausenden zählende „gemischte“ Gesellschaft durch die weiten Säle und Galerien, um den possenhaften Darstellungen auf der Bühne, den Ballettänzern, Gymnastikern, Chansonettensängerinnen &c. Beifall zu spenden; die stummen Fische spielen in den Glaskästen nur eine untergeordnete Rolle. Die Königliche Albert-Halle [64] erinnert durch ihre Größe, ihr Oberlicht, ihre ovale Form und ihre Arena an das römische Kolosseum. Die Bälge ihrer Riesenorgel werden durch ein paar kleine Dampfmaschinen in Bewegung gesetzt; auf dem Orchester finden 1000 Sänger oder Musiker, auf den ringsum laufenden Sitzreihen und in den Logen 8000 Zuhörer Platz.


Der Krystall-Palast zu Sydenham bei London.

Alle ähnlichen Bauten Londons und wohl auch der übrigen Welt übertrifft jedoch der Krystallpalast von Sydenham[65] durch seine gewaltige Größe. Sir Joseph Paxton, der Erbauer des Palastes der ersten Weltausstellung (1851), schuf aus Glas und Eisen das ½ km lange Riesenschiff mit seinen Seitenflügeln und Nebenräumen. Schon 1854 stand das Gebäude fertig da; in leichtem, kühnem Schwunge wölbt sich das luftfarbene Dach bis zu 53 m über dem Fußboden, überragt von den 86 m hohen Wassertürmen an den beiden Enden. Wegen der an sich hohen Lage des Palastes hat man von der Galerie des Nordturms den weitesten Blick über die Weltstadt und ihre südliche Umgebung. Bei klarem Wetter sieht man deutlich Schloß Windsor im Westen; der glitzernde Streifen der Themse, die

[64] In der Royal Albert Hall wurde unter anderem Sullivans Kantate *On Shore and Sea* (1871) uraufgeführt. [Anm. d. Red.]

[65] Im Crystal Palace erlebten etliche Werke Sullivans ihre Erst- und Uraufführung, darunter *The Tempest* (1862), die Sinfonie und das Cellokonzert (1866) sowie das *Te deum laudamus* (1872). [Anm. d. Red.]

grüne Gartenlandschaft von Kent und das unermeßliche Häusermeer mit den sanften Höhenzügen im Norden bilden ein überaus großartiges Rundbild. Das mittlere Querschiff enthält die Bühnen für musikalische und dramatische Aufführungen; bei besonderen Gelegenheiten wirken 4000 Sänger auf dem „Händel-Orchester“, während Zehntausende von Zuhörern teils sitzend, teils in den weiten Räumen auf und ab wogend den Klängen lauschen. Längs der Seitenwände des Hauptschiffs zieht sich eine Reihe von „Höfen“ hin, d. h. von kleinen, in sich geschlossenen Nachbildungen von Baudenkmälern und Bildwerken der hauptsächlichen Kulturvölker aller Zeiten. Von den Felsengräbern der alten Ägypter und der Säulenstellung zu Karnak, von der Fassade des Parthenon und den Meisterwerken eines Phidias, von dem römischen Kolosseum und dem heutigen Forum, von der märchenhaften Pracht der Alhambra mit den unvergleichlichen Arabesken und Bogenformen des Abenceragensaals, von manchem hervorragenden Baustück des Mittelalters oder einzelnen Marmordenkmälern bis hinunter zum englischen Perpendikularstil finden sich hier Nachbildungen und Modelle in verkleinertem Maßstabe, an denen der Beschauer auf die denkbar bequemste Art eine Vorstellung von der Entwicklung der Baukunst gewinnen kann. Dienen diese „Höfe“ gewissermaßen der Belehrung, so bilden in einem andren Teile des Palastes eine Anzahl Galerien und Verkaufsbuden eine Art Bazar oder immerwährender Ausstellung, in welchem so ziemlich alles zu haben ist: Spielwaren und Kutschwagen, Messer und Pianos, Photographien und Damenkleidungsstücke. Ein glücklicher Gedanke hat die Eintönigkeit der an einander gereihten Höfe und der jahrmarktsartigen Buden durch zahleiche Einzelbildsäulen inmitten großer Gruppen lebendiger Pflanzen aufheben lassen; aber wenn, was zum Bedauern der Aktionäre allzu häufig geschieht, die vier an dem Palaste mündenden Eisenbahnen nur wenige Tausende oder gar nur Hunderte von Besuchern herbeigeführt haben, und wenn außerdem ein grauer Nebelhimmel das gläserne Kuppeldach umschließt, dann gewährt das weltberühmte Bauwerk doch einen fast schwermütig stimmenden Eindruck. Die Gartenanlagen, Terrassen, Spielplätze und Wasserkünste des Krystallpalastes suchen fast noch mehr als der Bau selbst an Großartigkeit ihresgleichen in der Welt; aber auch sie erscheinen leer und verlieren viel von ihrem Glanze, wenn nicht Zentausende von Menschen in Sonntagsstimmung sich zwischen ihren Springbrunnen, Blumenbeeten und Bildsäulen umhertummeln. Übrigens steht es um die Ertragsfähigkeit des Palastes so schlecht, daß man in neuster Zeit ernstlich daran denkt, denselben zu einem andern Zwecke zu verwenden; namentlich wünscht man, daß die Regierung ihn ankaufe und die letztjährige Kolonial- und Indische Ausstellung[66] dort dauernd unterbringe. Daß vollends selbst eine Stadt wie London nicht zwei solcher Riesenbauten gleichzeitig zu füllen vermag, zeigt das Beispiel des Alexandra-Palastes, eines Konkurrenzhauses im Norden von London. Er wurde im Mai 1873 eröffnet, brannte nach zwei Wochen ab und wurde schon 1875 von neuem in Gegenwart des Lordmayors feierlichst eingeweiht. Aber die Aktionäre machten trotz der ausgezeichneten Lage und der vielen Vorzüge dieses Tummelplatzes für Zehntausende vergnügungssüchtiger Menschen vollständig Fiasko: vor einigen Jahren wurde der Palast geschlossen und seine weiten Gartengründe zu Baustellen ausgeboten.

[66] Am 4. Mai 1886 wurde in der Royal Albert Hall Sullivans *Ode for the opening of the Colonial and Indian Exhibition* uraufgeführt. [Anm. d. Red.]

Unter den öffentlichen Schaustellungen Londons nimmt seit Jahrzenten das Wachsfiguren-Kabinett der Madame Tussaud einen hervorragenden Platz ein; es gab den Anstoß zur Gründung von Panoptiken und Panoramen in den übrigen europäischen Großstädten. […]

Was der richtig geleitete Sammelfleiß eines Volkes zu schaffen vermag, das zeigt das Britische Museum, eine auf breiter Grundlage angelegte Pflegstätte der künstlerischen und wissenschaftlichen Neigungen des britischen Volks, insbesondere der Bewohner Londons. Die Sammlungen von Sir Hans Sloane und die Bücherschätze des Grafen Robert Harley bildeten laut Parlamentsbeschluß vom Jahre 1753 den Grundstock des 1759 eröffneten Museums; der Lordkanzler, der Erzbischof von Canterbury und der Präsident (Speaker) des Unterhauses sollten den Vorsitz in der Verwaltung führen. Im Laufe der Zeit mehrten sich die Schenkungen und Erwerbungen so stark, daß immer neue Galerien dem ursprünglichen Vierseit angefügt werden mußten, ja neuerdings war man genötigt, aus Raummangel alle naturwissenschaftlichen Sammlungen nach South Kensington zu schaffen. In wenigen Jahren wird man auch noch andere Teile abzweigen müssen, und das Britische Museum wird dadurch leider das ihm einzigartige Gepräge der Mannigfaltigkeit und Vollständigkeit verlieren. Über alle Beschreibung großartig ist das Lesekabinett; in ganz London dürfte es kaum etwas Überraschenderes geben, als diesen durch Oberlicht erhellten Kuppelsaal, wo das Auge mit einem Aufblick Hunderte von Lesern an den strahlenförmig geordneten Pultreihen und Hunderttausende von Büchern auf den umlaufenden Galerien wahrnimmt. Die Gesamtzahl der Bände wird auf 1300000 geschätzt, sie vermehrt sich um mindestens 20000 jährlich. Mehrere hundert Bände Katalog sind im Mittelpunkt für die dienstthuenden Bibliothekare aufgestellt. Die Herstellungskosten dieses Lesesaals beliefen sich auf 3 Mill. Mark; der Jahresetat des Museums erreicht die hohe Summe von 2 ¼ Mill. Mark, ausschließlich aller Schenkungen. Da darf es denn nicht Wunder nehmen, daß die Helden von der Feder, die Gelehrten wie die Staatsmänner und die Schriftsteller, in diesem Saale ihr zweites Studierzimmer sahen. Neben Walter Scott, Washington Irving, Bulwer, Dickens, Thackeray und Lamb haben Macaulay, Hallam und Grote hier Materialien zu unsterblichen Geisteswerken zusammengetragen; nicht allein Guizot, Thiers und Louis Philipp, sondern auch Cavour und Garibaldi haben unter dieser gastlichen Kuppel die Quellenwerke der Geschichte durchforscht.

Das South Kensington Museum, welches auf Anregung des Prinzen Albert 1857 zur Förderung der gewerblichen Kunst gegründet wurde, darf sich in seiner Art dem Britischen Museum als ebenbürtig an die Seite stellen. Seine Säle sind überreich an Gemälden, Bildwerken und Schmucksachen in Edelmetall; hier sind die allerverschiedensten Kunstwerke aus Elfenbein, Glas, Porzellan, Emaille und Bronze vereinigt. Der bloßen Anschauung kommt, außer einer umfassenden Sammlung von Stichen, Photographien, Zeichnungen, Architekturwerken und Büchern kunstgeschichtlichen Inhalts, eine Schule für angehende Künstler zu Hülfe. Als ein in sich geschlossener Teil dieses Universal-Museums des Kunstgewerbes darf das Indische Museum betrachtet werden. [67] Sein Reichtum an Edelsteinen, Goldsachen, Waffen, Shawls, Schnitzarbeiten und Stickereien ist geradezu blendend. Ein großer Teil dieser „Schätze Indiens“ besteht aus Geschenken indischer Fürsten an die Königin und den Prinzen von Wales.

[67] Siehe die vorherige Fußnote.

**Hermann Kretzschmar**, deutscher Musikwissenschaftler und -schriftsteller
(* 19. Januar 1848 in Olbernhau; † 10. Mai 1924 in Berlin-Schlachtensee)

in: *Führer durch den Konzertsaal – Vokalmusik, Oratorien und weltliche Werke*, Leipzig 1899.

*Weltliche Cantaten, Balladen, Schauspielmusiken, Choroden aus neuerer Zeit (Kapitel 4)*
*Das englische Oratorium und Sullivans „Goldne Legende“*

Eine wesentliche Ergänzung findet das weltliche Oratorium in der reichen Literatur von Chorcantaten, welche im Laufe des 19. Jahrhunderts entstanden ist. Diese Chorwerke umfassen verschiedene Dichtungsarten; betrachtende und beschreibende Oden, Balladen und kleine Dramen. Die dramatische Poesie ist außerdem im Concert noch durch einige Werke vertreten, welche die Musik zu Schauspielen mit verbindendem Texte geben.

Die alte dramatische Gratulationscantate, der wir noch bei S. Bach begegnen, verschwand in Deutschland mit der italienischen Oper, aus der sie hervorgegangen war. Ihre Stelle nahm mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts in den Concerten in erster Reihe die Ode für Chor ein. Die Ode war von England aus das dichterische Modekind der Zeit geworden und hatte in Deutschland, namentlich durch Klopstock’s Arbeiten, allgemeine Beliebtheit und Pflege gefunden. Die Musiker wendeten sich ihr bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts zu, übertrugen sie zunachst in die einfache Form des Liedes mit Clavier, suchten dann aber bald nach neuen Satzformen, die sich dem metrischen Organismus der Dichtung ungezwungen fügten. Gegen Ende des Jahrhunderts fing man an, die Ode zu Chorwerken zu benutzen. Besonders gern componirte man solche Oden, die die Tonkunst selbst Klänge, die ihm aus dem Anfang des Finale der „Fantastique“ bekannt sind. Dem Allegro ist das von Swedenborg erfundene Höllenkauderwelsch untergelegt; es scheint aber nach den bisherigen Erfahrungen, dass der Effect dieses Einfalls haufiger komisch als phantastisch ist. Der Vorschlag, gemeinverstandlichen Text einzulegen, hat desshalb viel für sich.

Nach diesem Pandamonium tritt auf einmal überraschender Weise in dem bisher dramatisch gehaltenen Werke ein Erzähler auf, dessen Worte Berlioz — ähnlich wie Tinel es in seinem „Franciscus“ durchgeführt hat — von einem kleinen Chor (Bässe) gesungen haben will und giebt einen Epilog: Faust ist verloren: „Wehe, weh!“ Das Ende Gretchen’s wird dagegen wieder in dramatischer, oder halb dramatischer Form mitgetheilt, ahnlich wie es Schumann in Anschluss an Goethe darstellt. Die Schlussscene — von den Worten „Laus, hosanna“ ab — ist als Gretchen’s Himmelfahrt zu denken. Die Musik, die ihr Berlioz gegeben, trifft den verklärten Charakter vorzüglich und ist ein Seitenstück zu dem Sanctus in Berlioz’s „Requiem“ in Bezug auf die stille Feierlichkeit und Einfachheit der Melodien, im Verzicht auf alle massiven Elemente des Klanges. Hohe Flöten, hohe Violinen und Harfen bestimmen die Farben. An das Tedeum von Berlioz erinnert der Satz darin, dass er einen grossen Kinderchor zur Mitwirkung heranzieht.

Im Jahre 1891 kam in Berlin durch die Konigliche Kapelle auch Arthur Sullivan’s „Goldne Legende“ zur Aufführung. In ihr wird nach einer Dichtung Longfellow’s dargestellt, wie sich ein einfaches Landmädchen, Elisa, um den Prinz Heinrich, einen rheinischen Fürsten, von

schwerem Leiden zu retten, dem Messer des Chirurgen und dem sichern Tode stellt. Der Prinz weist im letzten Augenblick das Opfer zurück. Der Teufel, der im Pacte stand, kommt um seine Beute, mit einer Hochzeit endet die böse Geschichte. Sie bietet keinen glücklichen Oratorienstoff, die Verschmelzung von Faust- und Holländersage, auf der sie beruht, hat einen Rest von Verworrenheit zurückgelassen, sie stösst mit der Figur des unritterlichen Prinzen ab, und sie wird den Bedürfnissen der Chormitwirkung nur durch künstliche Einschiebungen gerecht. Solche dichterische Grundfehler kann nur eine ganz gewaltige und neue Musik unschädlich machen. Das ist die Sullivan'sche Composition nicht; sie schwankt in den künstlerischen Richtungen und trägt sich noch mit Resten eines heute in Deutschland und bei dem bessem Geschmack überwundenen Styls. Meyerbeer wird im Hintergrund sichtbar, nicht bloss im Klang besondrer, pikanter Instrumentenmischungen, sondem noch vielmehr in der Hinneigung zu jenen effectvollen Ensembles, aus denen der einfache Menschenverstand nicht klug wird, in der Hinneigung zu allen jenen den Text knechtenden musikalischen und contrapunktischen Freuden, gegen die sich schon um die Wende des 17. Jahrhunderts die grosste Revolution erhob, die in der modernen Tonkunst stattgefunden hat.

Darauf und auf den Mangel einer deutschen Uebersetzung ist es zurückzuführen, dass die „Goldne Legende" in Berlin nicht Fuss gefasst hat. Im Uebrigen wäre Sullivan's Composition sehr wohl geeignet gewesen, dem englischen Oratorium in der deutschen Musikwelt Freunde zu gewinnen. Denn sie wird nicht bloss den dramatischen Forderungen der Dichtung im Allgemeinen in einer schönen und poetischen Art gerecht, mit einfacher anschaulicher Erfindung, guter, angeregter, theilweise nach Wagner'scher Methode gehaltener Arbeit; sie ist von grosser und tiefer Wirkung, ausserordentlich hervorragend in der Wiedergabe von Stimmungen und Empfindungen, in denen die gesunde Menschheit aller Länder und Zeiten übereinkommt. Die Scenen, wo die Poesie des Abends, wo der Anblick des Meeres geschildert wird, wo GIocken läuten, wo fromme Pilgerschaaren auftreten, sind die reichen Leistungen eines wirklichen Meisters, sind der Ausdruck eines Volksthums, das auch in der Kunst einen vollen Charakter hinstellt. In der Zeit des Madrigals, als sich die Instrumentalmusik entwickelte, als das Concert in der ersten Blüthe stand, sind die Engländer fur die Musik des Continents ebenso wichtig gewesen, wie sie in andren Jahren für sein Theater waren. Die „Goldne Legende" sollte uns darüber aufklären, dass Deutschland möglicher-weise eines Tags mit dem englischen Oratorium wird zu rechnen haben.

In seiner Heimath hat das i. J. 1883 für das Musikfest zu Leeds componirte Werk bis jetzt über 600 Aufführungen erlebt.

**Hugo Riemann**, deutscher Musiktheoretiker, -pädagoge und -lexikograph
(* 18. Juli 1849 in Groß-Mehlra bei Sondershausen (Thüringen); † 10. Juli 1919 in Leipzig)

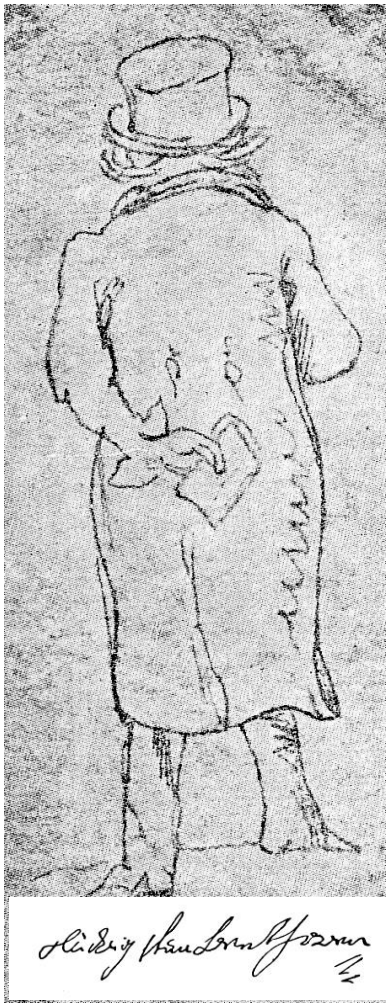
in: *Musiklexikon*, 5. Auflage, Leipzig 1900.

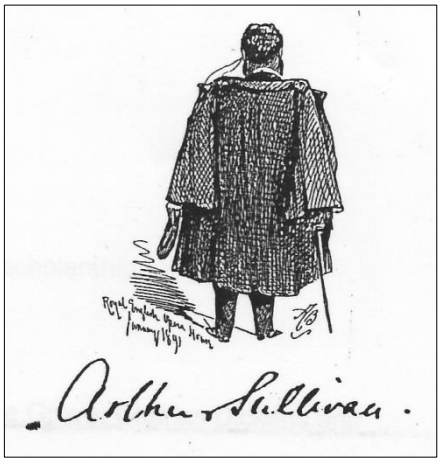
[Sullivan ist] einer der bedeutendsten lebenden englischen Musiker […]

**Meinhard Saremba**

# Sullivan und Beethoven

*Anmerkungen zu einem unterschlagenen Satz*





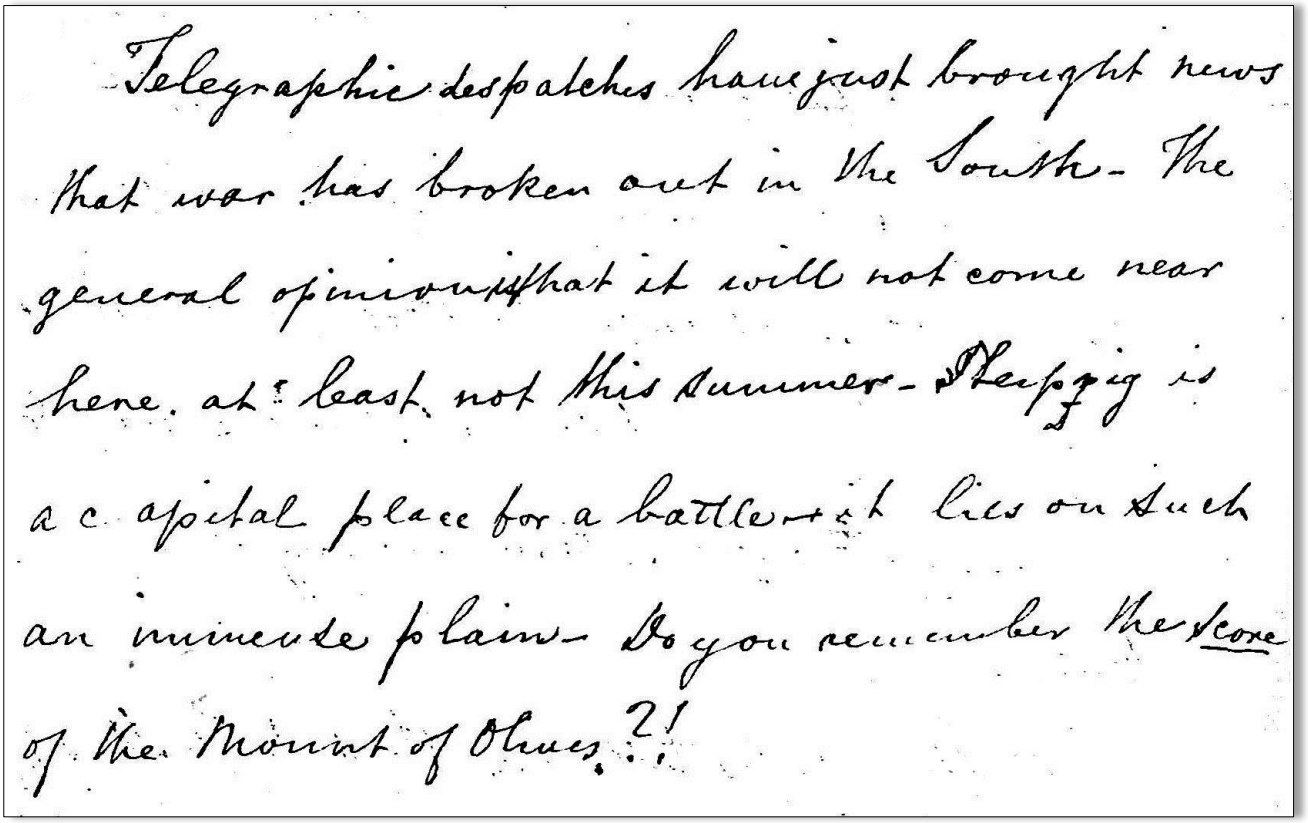

Die Sullivan-Biographie des englischen Musikwissenschaftler, Kritikers, Librettisten und Übersetzers Arthur Jacobs (1922-1996) gilt als eines der Standardwerke.[68] Sie erschien erstmals 1984 und später in überarbeiteter Fassung zum 150. Geburtstag des Komponisten, wobei sie genau am 13. Mai 1992 bei einem Empfang im Londoner Savoy Hotel[69] vorgestellt wurde. Sie bildet eine wesentliche Grundlage für alle weiteren Forschungen, da Jacobs viele neue Quellen erschließen konnte. Allerdings fehlt in ihr – wie auch in allen anderen Sullivan-Biographien – ein beachtenswerter Satz aus einem ansonsten von Jacobs vollständig zitierten Abschnitt aus einem Brief von Sullivan an George Smart vom 21. April 1859. Darin heißt es: „Telegraphenberichte haben gerade gemeldet, dass im Süden Krieg[70] ausgebrochen ist. Nach allgemeiner Auffassung wird er nicht hier in die Nähe kommen, zumindest nicht in diesem Sommer. Leipzig eignet sich bestens für eine Schlacht. Es liegt auf einer solch gewaltigen Ebene.“[71] Wenn man sich das Original des Schreibens anschaut, sieht man, dass Sullivan noch fortfährt: „Erinnern Sie sich an die Partitur vom Ölberg?!“

[68] Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Oxford University Press 1984, Taschenbuchausgabe 1986; überarbeitete Neuausgabe Scolar Press, Aldershot 1992.

[69] Das Savoy Hotel in der Straße The Strand baute Richard d’Oyly Carte mit den Gewinnen, die er durch die Opern von Sullivan und Gilbert im angrenzenden Savoy Theatre gemacht hatte. Das opulente Haus mit seinen 263 Zimmern wurde 1889 eröffnet.

[70] Sullivan bezog sich in diesem Fall auf den habsburgischen Krieg auf der italienischen Halbinsel gegen Piemont-Sardinien und dessen Verbündeten Frankreich. Dabei verlor Österreich 1859 die Lombardei an Piemont-Sardinien.

[71] Arthur Jacobs zitiert aus diesem Brief in *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Aldershot 1992, S. 22.



Telegraphic despatches have just brought news that war has broken out in the South – The general opinion is that it will not come near here, at least not this summer – Sleepy is a capital place for a battle – it lies on such an immense plain – Do you remember the scene of the Mount of Olives?!

(The Morgan Library & Museum, New York)

Dies muss eine Anspielung auf Beethovens 1803 uraufgeführtes Oratorium *Christus am Ölberge* sein. Dieses Werk findet heute kaum noch Beachtung und ist in bisherigen Texten über Sullivans Oratorium *The Light of the World* (1873)[72] als wichtige Inspirationsquelle noch nicht berücksichtigt worden. Beethovens Oratorium war allerdings im 19. Jahrhundert in deutschsprachigen Ländern und auch in Großbritannien äußerst beliebt. Die Partitur erschien jedoch erst 1811 bei Breitkopf & Härtel, weil schon damals Verleger klagten, es sei „in Deutschland dahingekommen, daß bei jedem neuen interessanten Werke oft nur die

[72] Gut zehn Jahre nach dieser Erwähnung in seinem Brief komponierte Sullivan sein Oratorium *The Light of the World*. Im neuen Testament findet sich die Passage, in der Jesus sich als „Licht der Welt“ bezeichnet (Johannes Kapitel 8, Vers 12) kurz nach Stellen, in denen auf den Ölberg Bezug genommen wird (Johannes 8, 1). Zu bisherigen Auseinandersetzungen mit Sullivans Oratorium siehe unter anderem Barbara Mohn: *Das englische Oratorium im 19. Jahrhundert*, Paderborn 2000;. Howard E. Smither: *A History of the Oratorio – Vol. 4, The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, The University of North Carolina Press 2012; Ian Bradley: *Lost Chords and Christian Soldiers – The Sacred Music of Arthur Sullivan*, London 2013; M. Saremba: „Präraffaelitische Klangwelten und Chiaroscuro – Sullivans *The Light of the World* und Elgars Oratorien“, in Albert Gier / Meinhard Saremba / Benedict Taylor (Hrsg.): *Sullivan-Perspektiven II – Arthur Sullivans Bühnenwerke, Oratorien, Schauspielmusik und Lieder*, Essen 2014, S. 179-199; Martin Yates: „Approaching *The Light of the World*“, in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine* Nr. 86, Winter 2014/15, S. 16-21; und M. Saremba: „Establishing the Dramatic Oratorio – The Life of Jesus in the Works of Arthur Sullivan and Edward Elgar“, in Sylvie Le Moël (Hrsg.): *Métamorphoses de l’oratorio de XVIIème siècle au XXIème siècle, Revue Musicorum* Nr. 16 (2015), S. 65-78.

Nachstecher mitmachen, indes die rechtmäßigen Verleger, da sie nicht so niedrige Preise stellen können, oft nicht den zehnten Teil so viel, als die Nachstecher verkaufen".[73] Deswegen war Beethoven auf die Methode verfallen, umfangreiche, weniger absatzfähige Kompositionen zusammen mit leichter zugänglichen Werken für eine feste Summe als Gesamtpaket anzubieten, um somit den zögerlichen Herausgeber zur Annahme zu bewegen. Dadurch verschob sich die Publikation mitunter und somit hat *Christus am Ölberge* anstatt um die 30 mit der Nr. 85 eine unverhältnismäßig hohe Opuszahl.

*Christus am Ölberge* erklang erstmals im Rahmen einer „Akademie" am Dienstag, den 5. April 1803, in der Karwoche in Wien. In dem gleichen Konzert wurden auch die ersten beiden Sinfonien Beethovens sowie das 3. Klavierkonzert gespielt. Ob Beethoven die Uraufführung wirklich als Erfolg verbuchen konnte, scheint umstritten, da zu jener Zeit die Berichte seiner Förderer und seiner Widersacher unterschiedlich ausfielen. In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* monierte man am 6. April 1803 die hohen Eintrittspreise, verwies aber auf den „ausserordentlichen Beyfall", den das Oratorium erhalten habe. Beethoven sei ein Künstler, der, so der Rezensent, „mit der Zeit eben die Revolution in der Musik bewürken kann, wie Mozart. Mit grossen Schritten eilt er zum Ziele." Der Berichterstatter der *Zeitschrift für die elegante Welt* hatte vom Text keine hohe Meinung und stellte fest, „in dem Schlusschore wollten mehrere einige Ideen aus Haydns *Schöpfung* wiedergefunden haben"; dennoch hielt er „Bs Musik [für] im Ganzen gut", denn „sie habe einige vorzügliche Stellen, besonders that eine Arie des Seraphs mit Posaunenbegleitung vortrefliche Wirkung". Die Besprechung im *Freimüthigen* vom 17. Mai 1803 fiel hingegen eher verhalten aus. Dort hieß es, das Oratorium habe „keinen ausgezeichneten Beifall" erhalten, denn „man fand zwar beide Symphonien, auch einzelne Stellen sehr schön, doch das Ganze zu gedehnt, zu kunstreich und ohne gehörigen Ausdruck, vorzüglich in den Singstimmen". In einem erneuten Bericht in der *Allgemeinen musikalische Zeitung* resümierte man Ende Juli: „Beethovens Kantate – hat nicht gefallen".[74]

Vor der Veröffentlichung überarbeitete Beethoven das Werk, das dann für Aufführungen in Großbritannien mehrfach übersetzt (und dabei zuweilen auch stark bearbeitet) wurde, beispielsweise von Samuel J. Arnold (1810), Thomas Oliphant (1840), Joseph Warren (1844), William Bartholomew (1844/1855) und John Troutbeck (1876).[75] Sullivan hat die Aufführung, die 1855 in der Londoner St. Martin's Hall stattfand, höchstwahrscheinlich erlebt. Dabei wird er noch eine der mehr oder weniger stark manipulierten Versionen von *The Mount of Olives* gehört haben, möglicherweise die von William Bartholomew. Seinerzeit wurden aus Scheu,

---

[73] Brief vom 3. November 1802, zitiert nach Lewis Lockwood: *Beethoven – Sein Musik, sein Leben*, Kassel 2009, S. 67.

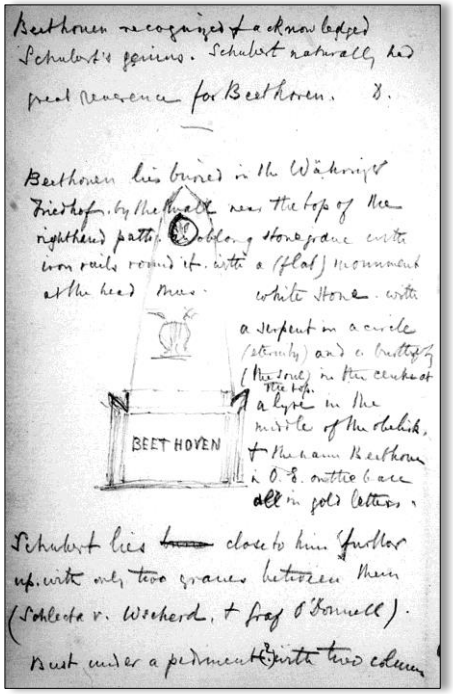
[74] Zitiert nach Sven Hiemke (Hrsg.): *Beethoven-Handbuch*, Kassel 2009, S. 264 f. Für Einzelheiten siehe Anja Mühlenweg: *Ludwig van Beethoven. „Christus am Ölberge" op. 85 – Studien zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte*, Würzburg 2005; und zur Beethoven Rezeption Elisabeth E. Bauer: *Wie Beethoven auf den Sockel kam*, Stuttgart 1992; sowie Alessandra Comini: *The Changing Image of Beethoven – A Study in Mythmaking*, Santa Fe 2008.

[75] Siehe Pierre Degott: „‚Profanity out-profaned'? – Enjeux éthiques et esthétiques des traductions anglaises de *Christus am Ölberge*", in Sylvie Le Moël (Hrsg.): *Métamorphoses de l'oratorio de XVIIème siècle au XXIème siècle*, *Revue Musicorum* Nr. 16 (2015), S. 65-78.

Jesus Christus in England als leibhaftige Figur auf die Konzertbühnen zu bringen, die Textpassagen Jesu anderen Figuren in den Mund gelegt. Doch Sullivan hat mit Sicherheit das Original gekannt, da er fließend Deutsch sprach und sich gewiss mit seinem Leipziger Lehrer Ignaz Moscheles über Beethoven und dieses Werk ausgetauscht hat, zumal dieser um 1840 ein Pianoforte-Arrangement der Partitur von *Christus am Ölberge* angefertigt hatte.

Die Handlung von *Christus am Ölberge* setzt kurz vor der Verhaftung Jesu ein. Im Garten Gethsemane betet er und spricht seine Ängste aus, zugleich heißt er aber seinen bevorstehenden Kreuzestod „zum Heil der Menschheit“ willkommen. Als die Soldaten erscheinen, bitten die Jünger um Erbarmen. Petrus versucht, Jesus mit Gewalt beizustehen, wird aber von diesem davon abgehalten. Ein Terzett von Petrus, Jesus und dem Seraph (Nr. 6 „In meinen Adern wühlen gerechter Zorn und Wut“) bildet den Höhepunkt des Finales, bevor letztendlich ein Chor der Engel das Werk beschließt. Der eindringliche Tenorpart Jesu, die dramatische Bassrolle des Petrus, die bewegende Musik des Seraph und die packenden Chöre verleihen diesem Oratorium opernhafte Züge.

Nachbildung auf dem Wiener Zentralfriedhof aus dem Jahre 1888 von Beethovens Grabmal auf dem Währinger Ortsfriedhof.




Sullivans Skizze von Beethovens Grab aus seinem Wiener Reisetagebuch 1867. (The Morgan Library & Museum, New York)

Was noch bis Mitte des 19. Jahrhunderts viele Besucher unangenehm berührt haben mochte, wird für den jungen Sullivan ein eindrucksvolles Erlebnis gewesen sein: Ein Oratorium, bei dem auf einen Erzähler verzichtet und Jesus Christus sowohl als Sohn Gottes als auch als Mensch gezeigt wird, der sich vor dem Kreuzestod fürchtet. Der Bericht der Evangelien wurde von Beethoven und seinem Textbuchautor Franz Xaver Huber sehr frei behandelt. So fehlt die Figur des Judas, während Petrus’ Angriff auf einen Soldaten sehr effektvoll dargestellt wird.

Der Einfluss der dramatischen Gestaltung Beethovens wird für Sullivans Konzeption von *The Light of the World* bedeutsam gewesen sein. Biblische Protagonisten nicht als sakrosante Gestalten mit Heiligenschein, sondern als Wesen aus Fleisch und Blut zu zeigen, wurde für ihn

ein wesentliches Anliegen in seinen Oratorien *The Prodigal Son* (1869) und *The Light of the World* (1873). Sullivan betonte im Vorwort zu dem am 27. August 1873 beim Birmingham Festival uraufgeführten Werk:

> „Bei diesem Oratorium bestand die Absicht nicht darin, die spirituelle Vorstellung von Erlöser zu vermitteln, wie im *Messiah*, oder an die Leiden Christi zu gemahnen wie in der ‚Passionsmusik'[76], sondern die menschlichen Aspekte vom Leben unseres Herrn auf Erden darzustellen, wofür einige tatsächliche Geschehnisse aus seinem Werdegang als Beispiele dienen, die insbesondere seine Tätigkeit als Prediger, Heiler und Prophet umfassen."[77]

Hatte Sullivan schon bei *The Prodigal Son* in seinem Vorwort die „Kenntnis der menschlichen Natur" auch für die Ausgestaltung von sakralen Stoffen gefordert, so wagte er nun etwas, was in englischen Oratorien aus Gründen der religiösen Schicklichkeit bislang zumeist umgangen worden war: In *The Light of the World* stellte er erstmals Jesus als aktiv handelnde Person auf das Konzertpodium. Dieses Werk hat gewiss die Akzeptanz von Jesus als Bühnenfigur gefördert. Dadurch dürfte er auch John Troutbeck (1832-1899) ermutigt haben, drei Jahre später die bis dahin genaueste Übersetzung von Beethovens *Christus am Ölberge* anzufertigen.[78] – der Bann war gebrochen! Ein Kommentar in *The Musical Times* verdeutlichte 1877 (S. 493):

> „Die neue englische Version von Mr. Troutbeck erfasst erstmals in unserer Sprache getreu den Geist des Originals. Diejenigen, die mit der deutschen Partitur vertraut sind, werden sich dessen bewusst sein, dass die Rolle des Jesus dramatisch behandelt wird. […] Unser Publikum lernt, dass es keine größere Respektlosigkeit darstellt, die Worte Jesu zu singen als andere Worte aus der Heiligen Schrift."

Bisher wurde der Bedeutung von Beethoven für Sullivans Werk – abgesehen von wenigen Ausnahmen[79] – kaum Beachtung geschenkt. Sullivan konnte noch viele Menschen kennenlernen, die Beethoven noch persönlich oder Personen aus seinem Umfeld erlebt hatten, beispielsweise George Smart von der Chapel Royal. Er stand bereits unter Haydns Leitung an

---

[76] Sullivan verwendete hier das deutsche Wort.

[77] Vorwort zum Klavierauszug von *The Light of the World*, der 1873 bei Cramer in London herauskam. Dieser Hinweis findet sich nicht in der revidierten Ausgabe des Klavierauszugs, der 1905 bei G. Schirmer in New York erschien.

[78] John Troutbeck (1832-1899) war Domherr an Westminster Abbey und Hauskaplan von Königin Victoria. Er übersetzte zahlreiche Oratorien- und Passionstexte ins Englische. Bezüglich der Zurückhaltung im England des 19. Jahrhunderts, Jesus auf die Bühne zu bringen, siehe Pierre Degott: „‚Profanity out-profaned'? – Enjeux éthiques et esthétiques des traductions anglaises de Christus am Ölberge", in Sylvie Le Moël (Hrsg.): *Métamorphoses de l'oratorio de XVIIème siècle au XXIème siècle*, *Revue Musicorum* Nr. 16 (2015), S. 65-78.

[79] Siehe beispielsweise Benedict Taylor: „Sullivan as Instrumental Composer: The Symphony & Orchestral Music", in Albert Gier / Meinhard Saremba / Benedict Taylor (Hrsg.): *SullivanPerspektiven I – Arthur Sullivans Opern, Kantaten, Orchester- und Sakralmusik*, Essen 2012, S. 95-127.

der Pauke und hatte die englischen Erstaufführungen etlicher Werke von Beethoven, Weber und Mendelssohn mitinitiiert.[80] Smart korrespondierte seit vielen Jahren mit Beethoven und war 1825 auf den Kontinent gereist, um sich mehrfach mit ihm in Wien und Baden zu treffen. Bei der letzten Begegnung am 16. September überreichte er dem von ihm geschätzten Komponisten eine Diamantnadel. Aus Dankbarkeit komponierte Beethoven flugs den Kanon „Ars longa, vita brevis" (Die Kunst währt lang, das Leben kurz; WoO 192)[81] – laut Smarts Tagebuch „so rasch sein Federkiel in etwa zwei Minuten zu schreiben vermochte". Beethovens Widmung lautete: „Geschrieben am 16ten September 1825 in Baden, als mich mein lieber talentvoller Musikkünstler u. Freund Smart (aus England) allhier besuchte. Ludwig van Beethoven." Der in ganz Europa berühmte Klaviervirtuose Ignaz Moscheles, Sullivans Lehrer und Mentor in Leipzig, hatte Beethoven auch kennengelernt. Als Sullivan mit dem Beethoven-Biographen George Grove nach Wien reiste, lauschten sie den Erzählungen des alten Sekretärs des Musikverlegers Carl Anton Spina, einem Mann namens Döppler, der sich noch daran erinnerte, wie einst Beethoven regelmäßig ins Geschäft gekommen war und er, Döppler, ihm Noten verkauft habe.

Sullivans Musik erklang mitunter zusammen mit Beethovens im gleichen Konzert, so etwa die Erstaufführung von Sullivans *Marmion* im Juni 1867 in Verbindung mit Beethovens 8. Sinfonie. Dabei hatte auch in England das Konzertpublikum wie seinerzeit auf dem europäischen Festland mehr Durchhaltevermögen als heute: Die Uraufführung von Sullivans „sacred musical drama" *The Martyr of Antioch* fand am 13. Oktober 1880 vormittags in einem Programm zusammen mit Schuberts *Miriams Siegesgesang* und der Messe in C-Dur von Ludwig van Beethoven statt.[82] Sullivan selbst engagierte sich in seinem Heimatland für Beethoven. Bereits am 31. Oktober 1860 hatte er in einem Brief aus Leipzig geschrieben: „Gerade erst jetzt beginnt man in England die Chorsinfonie zu verstehen. Und wie denken wir jetzt über Beethoven? Man stelle sich vor, er wäre einfach verworfen worden."[83] Als Herausgeber von Partituren bei „Boosey's Royal Edition" veröffentlichte Sullivan ab Ende der 1860er Jahre unter anderem die Oper *Fidelio* und hatte als Dirigent etliche Stücke Beethovens im Repertoire, darunter die 3., 5., 6., 7. und 9. Sinfonie, das Violinkonzert (das er mit Joseph Joachim aufführte), die Ouvertüre „Namensfeier", die *Leonoren*-Ouvertüren Nr. 1 und Nr. 3, die Arie „Ah, perfido!", die Klavierkonzerte Nr. 1, 3 und 4 (mit Camille Saint-Saëns als Solist)

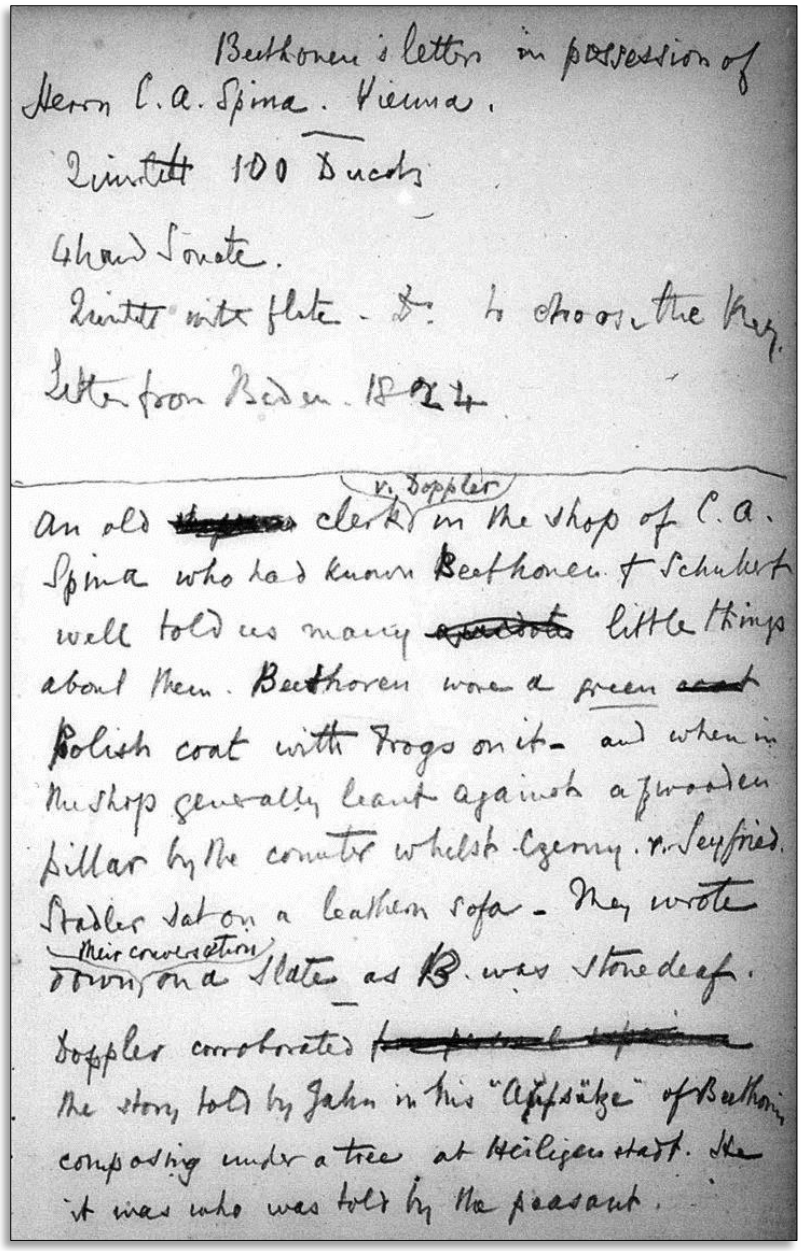
---

[80] Beethoven hatte mehrfach geplant, nach England zu reisen, und auch Einladungen erhalten, dort Konzerte zu leiten. Keiner der Pläne wurde letztlich in die Tat umgesetzt.

[81] „Vita brevis, ars longa". ist die lateinische Übersetzung eines Aphorismus des griechischen Arztes Hippokrates (um 460 v. d. Z. - 370 v. d. Z.). Im Original lautet er: Ὁ μὲν βίος βραχύς, ἡ δὲ τέχνη μακρά. Der lateinische Wortlaut wird in indirekter Rede in der Schrift „De brevitate vitae" („Über die Kürze des Lebens"; 1,1) des römischen Philosophen Seneca (um 1-65) überliefert.

[82] Als Sullivan auf dem Rückweg von Wien am 17. Oktober 1867 im Leipziger Gewandhaus die Aufführung seiner Konzertouvertüre *In Memoriam* erlebte, erklang in dem gleichen Konzert, gespielt von dem Pianisten Anton Rubinstein, unter anderem auch der „Marcia alla Turca" aus Beethovens *Die Ruinen von Athen*.

[83] Arthur Lawrence: *Arthur Sullivan – Life-Story, Letters and Reminiscences*, London 1899, S. 44


Beethoven's letter in possession of
Herrn C. A. Spina. Vienna.
Quintett 100 Ducats
4hand Sonate.
Quintett with flute. Dr. to choose the key.
Letter from Baden. 1824

(v. Doppler)
an old clerk in the shop of C. A.
Spina who had known Beethoven & Schubert
well told us many little things
about them. Beethoven wore a green
Polish coat with frogs on it – and when in
the shop generally leant against a wooden
pillar by the counter which Czerny. v. Seyfried.
Stadler sat on a leathern sofa – They wrote
their conversation
down on a slate as B. was stone deaf.
Doppler corroborated
the story told by Jahn in his "Aufsätze" of Beethoven
composing under a tree at Heiligenstadt. He
it was who was told by the peasant.

sowie die Messe in C-Dur und die *Missa Solemnis*.[84] Dass Beethoven auch einmal in Sullivans Oper *The Mikado* erwähnt wird, ist in Anbetracht dieser intensiven Auseinandersetzung nur noch eine Marginalie.[85] Der Forschung stünde es gut an, von der hinlänglich ausgereizten Beschäftigung mit dem Parodistischen bei Sullivan abzulassen, und sich intensiver mit der Vielseitigkeit von Sullivans Œuvre zu befassen sowie den bislang vernachlässigten Wechselwirkungen beispielsweise zu Rossini, Berlioz, Liszt und (warum nicht?) Beethoven.[86]

(The Morgan Library & Museum, New York)
Sullivans starkes Interesse an Beethoven belegen seine Notizen im Wiener Reisetagebuch.

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

[85] In der Arie des Mikado aus dem 2. Akt heißt es: „The music-hall singer attends a series / of masses and fugues and ‘ops’ / by Bach, interwoven / with Spohr and Beethoven / at classical Monday Pops.“ (Der Sänger der ‚music hall‘ wartet montags bei den klassischen Volkskonzerten mit einer ganzen Reihe von Messen und Fugen auf – Bach, vermischt mit Spohr und Beethoven.)

[86] Ein neuerer Band zur Musikforschung befasst sich ja auch mit Rossini und Beethoven [siehe Nicholas Mathew / Benjamin Walton (Hrsg.): *The Invention of Beethoven and Rossini – Historiography, Analysis, Criticism*, Cambridge University Press 2013]. Dass es sogar persönliche Verbindungen zwischen Rossini und Sullivan gibt zeigen die Beiträge von Meinhard Saremba: „Ein weites Feld – Über Gioachino Rossini und Arthur Sullivan“, in Reto Müller (Hrsg.): *La Gazzetta* (Zeitschrift der Deutschen Rossini Gesellschaft), 18. Jahrgang, Leipziger Universitätsverlag 2008, S. 25-39; und „Zwei Komiker ohne Sterbeszenen? – Anmerkungen zu Arthur Sullivan und Gioachino Rossini, in *Sullivan-Journal* Nr. 2, Dezember 2009, S. 10-30. Analysen hinsichtlich der Konzeption, musikalischen Gestaltung und Werkdramaturgie fehlen noch.

**Paul Seeley**

# Ein verloren gegangenes Flötenstück von Sullivan

Neulich wollte ich meine Nachforschungen über Richard D'Oyly Carte wieder bearbeiten. Deshalb recherchierte ich im Britischen Zeitungs-Archiv (http://www.britishnewspaper-archive.co.uk/), um weitere Details über die „Comedy Opera Company" herauszufinden. Gleich zu Beginn hielt ich Ausschau nach Informationen zu Collard Augustus Drake (1843-1911), dem Schriftführer der Gesellschaft. Mit einigem Erstaunen las ich Folgendes in der *Western Daily Press* aus Bristol vom 12. Juni 1911:

> „Hiermit wird das Ableben von Mr. Collard Drake bekanntgegeben, der in den Anfangsjahren der ‚Opera Comique' mit D'Oyly Carte, Gilbert und Sullivan zusammenarbeitete. Er war, der *Musical News* zufolge, ein ausgezeichneter Flötist und Sullivans einziges Stück für Soloflöte, ‚Il moto perpetuo', wurde für ihn komponiert."

Hatte je zuvor irgendjemand von diesem Stück gehört? Eigentlich ja, denn ich erfuhr über die britische Sullivan-Gesellschaft – die Sir Arthur Sullivan Society –, dass John Gardner im Jahre 1992 in einem Briefwechsel mit David Eden dies darüber geschrieben hatte:

> „Die *Musical World* berichtet am 12. Juni 1875 von einem Konzert: Mr. A. Collards ‚6th Annual Concert' in der St. George's Hall, 12. Juni 1875. Verschiedene Sänger und Instrumentalisten; Mr. Collard seinerseits war Flötist und führte J. P. Barnetts Flötenkonzert mit dem Komponisten am Klavier auf, das als Nr. 4 für Collards *Method of Practising the Flute* geschrieben wurde; ferner das ‚Moto Perpetuo' für Soloflöte von Arthur Sullivan, entstanden als Nr. 3 von Collards *Method of Practising the Flute*."

Leider war in der British Library keine Spur dieses Stücks zu finden. Es gab nur eine Nummer 1 aus Collards Sammlung mit Flötenstücken, erschienen beim Verlag A. Collard in der Welbeck Street und bei Rudall Carte, 20 Charing Cross Road in London.

Eine Besprechung in *The Era* vom 20. Juni 1875 (auf Seite 7) bringt noch mehr Verwirrung in die Geschichte, denn hier liest man, dass das Barnett-Konzert als Nummer 3 in der Collard-Sammlung steht, während Sullivan gar nicht erwähnt wird. Jedoch in der *Pall Mall Gazette* vom 29. Juni 1875 (Seite 12) vertrat man deutlich die Meinung, dass

> „[…] jeder führende Professor, der Unterweisung auf Musikinstrumenten erteilt (ausgenommen vielleicht auf der Ophikleide, der Posaune und verschiedenen ‚Schlaginstrumenten'), sollte im Jahresverlauf zumindest ein Konzert selbst geben, allein schon um den Standard der Darbietungen auf dem Instrument seiner Wahl zu halten. Mr. Collard macht dies regelmäßig; jener angesehene Flötist, bei dessen letztem Konzert wir erstmals feststellten, nun, nicht dass Mr. Collard ein ausgesprochen fähiger Instrumentalist ist, dessen Vortrag bemerkenswert erscheint hinsichtlich der Fülle, Vielfalt und Zartheit seiner Tongebung sowie seiner sauberen Ausführung und Geläufigkeit, sondern dass etliche unserer besten lebenden Komponisten extra für die Flöte geschrieben haben – oder zumindest für die Flöte von Mr. Collard. Mr. G. A. Macfarren beispielsweise, Mr. Arthur Sullivan und

Mr. J. F. Barnett haben alle etwas für Mr. Collard komponiert; und Flötenstücke dieser Meister, oder Werke für die Flöte in Verbindung mit einem anderen Instrument oder Instrumenten, wurden bei Mr. Collards höchst interessantem ‚Flötenkonzert' vorgestellt, wie man es vielleicht nennen könnte. Mr. Sullivans Beitrag war ein Solo für Flöte mit Klavierbegleitung; Mr. Barnett schrieb ein Konzert für Flöte und Klavier; Professor Macfarren schließlich ein Trio für Violine, Flöte und Klavier."

Als Lehrer – ob in Cambridge oder in London – und als Instrumentalist auf der Konzertbühne, trat Collard Augustus Drake unter der Name „A. Collard" in Erscheinung. Gemeinsam mit Richard Carte (D'Oyly Cartes Vater) war er auch Musterzeichner von Flöten und seine Entwürfe für Flöten wurden zwischen den Jahren 1878 und 1889 im Patentamt eingetragen.

Geboren im Jahre 1843 arbeitete Collard Drake 1866 als Bürobeamter im Postdienst. Am 5. September 1872 heiratete er Julia Annie Eales (seine zweite Frau) und wohnte danach im Haus der Familie seiner Gattin in der Welbeck Street, Cavendish Square, in London. Im folgenden Jahr erschien sein Name unter denen der Direktoren des Grand-Hotels in Bournemouth.

Aus dieser zweiten Ehe hatte er Töchter. Seine Älteste war Erroll Augusta Stanhope Drake (1872-1969), (unehelich) geboren am 20. Februar 1872. Während der weniger glücklichen späten Jahre Drakes war er als Klavierbegleiter für seine Tochter tätig, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts als „England's Lady Whistler" berühmt wurde – als „Siffleuse", also als professionelle Pfeiferin in der Music Hall. Im Alter von 67 Jahren verstarb Collard Augustus Drake am 23. Mai 1911.

Mit ihm starb vielleicht auch die rätselhafte Geschichte des Verbleibs von Sullivans „Il Moto Perpetuo".

Die 1876 gegründete „Comedy Opera Company", deren Schriftführer Collard Augustus Drake war, ist der Vorläufer der im August 1879 initiierten „D'Oyly Carte Opera Company". Vor der Eröffnung des Savoy Theatre im Oktober 1881 fanden Aufführungen von Sullivans Opern in der „Opéra Comique" in London statt, die sich in der Straße East Strand nahe dem alten Globe Theatre befand (als 1905 die Straße Aldwych gebaut wurde, riss man das Theater ab.)