Sullivan-Journal

Sullivan-Journal Nr. 15 (Juni 2016)

In dieser Ausgabe des *Sullivan-Journals* werden bereits im Fluss befindliche Bereiche der Sullivan-Forschung vertieft und neue Aspekte eingehender beleuchtet.

Ausgehend von seinen aktuellen Studien ergänzt unser Leipziger Mitglied Maximilian Burgdörfer die bisherigen Recherchen zu Sullivans Studienzeit in Leipzig und erweitert die Kenntnisse über die englische Schumann-Rezeption sowie über Arthur Sullivan und Robert Schumann.

Nachdem Sullivans Verbindungen zu den Präraffaeliten in verschiedenen Publikationen bisher nur angerissen wurden, widmet sich Meinhard Saremba in seinem Beitrag erstmals eingehender der Bedeutung der Welt der Malerei für das Œuvre des Komponisten.

Inhalt

Meinhard Saremba: Arthur Sullivan und die Präraffaeliten (Teil 1) 2
Maximilian Burgdörfer: Arthur Sullivan und Robert Schumann 33

Meinhard Saremba

Viktorianische Avantgarde – Das Leben malen und vertonen

Arthur Sullivan und die Präraffaeliten (Teil 1)

Es gehörte zu den Grundannahmen der Künstlergruppe der Präraffaeliten, dass es möglich ist, ein Gedicht wie ein Gemälde zu erfassen und ein Bild als Poem zu betrachten. Zudem schätzte man die Musik als eine „Schwesterkunst". Bereits einer der bedeutendsten Fürsprecher der Präraffaeliten, der einflussreiche Philosoph, Kunsthistoriker und -kritiker John Ruskin (1819-1900), hatte in seinen Publikationen auf die Verbindungen hingewiesen. Für ihn stellten die verschiedenen Kunstgattungen wesentliche Darstellungsformen des Gefühls- und Geisteslebens dar. „Die Musik wird zurecht als Ausdruck der Freude oder des Kummers edler Seelen aus edlen Gründen angesehen", schrieb er[1] und insbesondere in der zweidimensionalen und der akustischen Farbgebung sah Ruskin die Wiedergabe der Empfindungen, denn „die Fähigkeit des Künstlers bzw. seine Herrschaft über die Farbe [ist] genauso subtil wie die des Musikers über den Klang".[2] Das „Spiel auf einer Farben-Violine" und das „Gestalten des Tons beim Spielen" sind einander ebenbürtig.[3]

Arthur Sullivan (1842-1900) hatte 1873 Ruskin bei einem Vortrag in Oxford erlebt, wo dieser seit fünf Jahren „Slade Professor of Fine Arts" war. Sullivan hatte bereits zur Entstehungszeit seiner Sinfonie in den 1860er Jahren in einem Brief geschrieben, dass seine Ideen „neuere und *frischere* Farben annehmen".[4] Nur wenige Jahre später betonte er in einem Schreiben, Orchester*farben* spielen in seinem Werk „eine so große Rolle, dass es seinen Reiz verliert, wenn sie ihm genommen werden".[5] Dass Sullivan auch einen Sinn für das Bildhafte hatte, zeigt die Beschreibung einer Aufführung seiner komischen Oper *The Pirates of Penzance* in New York, über die er berichtete:

> „Und dann die Inszenierung und die Kostüme – einfach traumhaft! Ich habe noch nie eine solch schöne Kombination von Farbe und Form auf der Bühne gesehen. Alle Mädchen waren im altmodischen englischen Stil gekleidet, jedes Kostüm wurde gesondert von

---

[1] E. T. Cook/Alexander Wedderburn (Hrsg.): *The complete works of John Ruskin*, Band 19, London/New York 1984, S. 175.

[2] *The complete works of John Ruskin*, Band 20, S. 203. Siehe auch George P. Landow: *Aesthetic and Critical Theory of John Ruskin*, Princeton 1971. Für den weiteren Kontext siehe auch Tilman Seebass: „Musicology and Art History", in David Greer / Ian Rumbold / Jonathan King (Hrsg.): *Musicology and Sister Disciplines – Past, Present, Future: Proceedings of the 16th Congress of the International Muscicological Society in London 1997*, Oxford 2000, S. 548-551.

[3] *The complete works of John Ruskin*, Band 15, S. 416.

[4] Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Aldershot 1992, S. 37. [Hervorhebung vom Komponisten.]

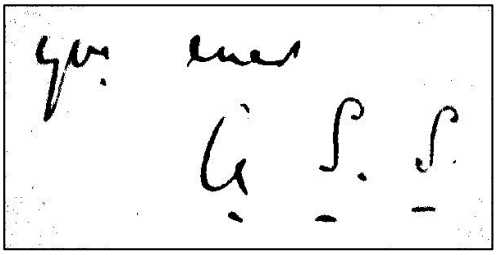
[5] Newman Flower / Herbert Sullivan: *Sir Arthur Sullivan – His Life, Letters and Diaries*, London 1927, S. 94. [Hervorhebung vom Verfasser dieses Essays.]

Faustin entworfen, und einige Mädchen sahen aus, als wären sie einem Bild von Gainsborough entsprungen.“[6]

Sullivans Freund und Librettist von *The Golden Legend*, der Journalist Joseph Bennett (1831-1911), gab ab 1875 bei Novello, Ewer, & Co. das wöchentlich erscheinende Magazin *Concordia, a journal of music and the sister arts* heraus. Bis zum April 1876 erschienen 52 Ausgaben mit Beiträgen über Musik, Dichtung, Theater und bildende Kunst. Bennett verfasste auch Textbücher für Cowen und Mackenzie, war aber in erster Linie einer der führenden Musikkritiker seiner Epoche und dementsprechend eher der Dichtung und dem Komponieren zugetan als der Malerei. Dennoch zog er zusammen mit anderen Kunstschaffenden an einem Strang, indem er „Amateuren, die nach besseren Dingen hungerten und dürsteten“ die Künste vermittelte.[7]

Schon durch diese hier nur angerissenen Verbindungen allein sind bereits ideale Grundlagen gelegt, um die spannenden Beziehungen zwischen den Kunstformen näher zu erforschen. Doch durch die lange dominierenden Vorbehalte sowohl gegenüber den Leistungen der den Präraffaeliten nahestehenden Maler als auch Musikern wie Arthur Sullivan und dem viktorianischen Zeitalter im Allgemeinen, kam es erst in den letzten zehn bis zwanzig Jahren wieder zu einer ernsthaften Beschäftigung mit diesen Aspekten. Dabei belegte ein Sullivan-Forscher den Musiker sogar mit dem Schlagwort „präraffaelitischer Komponist“. Ob dies zutreffend ist, wird sich bei der folgenden eingehenden Untersuchung zeigen.[8]

Um die Bedeutung von Arthur Sullivan zu erfassen, ist eine nähere Betrachtung der kulturellen Hintergründe unabdingbar. Hierzu gehören ebenso die ideellen Voraussetzungen für den Aufschwung der englischen Malerei und Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie auch die Zielsetzungen der Künstler und die Wechselwirkungen zwischen den Schwesterkünsten. Ein wesentlicher Faktor ist diesbezüglich der Einfluss der „Pre-Raphaelite Brotherhood“, deren Mitglieder ihre Bilder in den Anfangsjahren mit „P.R.B.“ signierten. Auch Arthur Sullivan verwendete als junger Mann bei Briefen und Skizzen mit „A.S.S.“



[6] Jacobs: *Arthur Sullivan*, S. 138.

[7] Joseph Bennett: *Forty Years of Music*, 1865-1905, London 1908, S. 336.

[8] Siehe die entsprechenden Literaturhinweise in den Fußnoten dieses Beitrags. In der dritten Folge der fünfteiligen Rundfunkreihe „Der englische Komponist Arthur Sullivan“ (Erstsendung im SWR am 1. Juli 2005) äußerte der Sullivan-Forscher William Parry: „Der Musiker [Sullivan] wurde einmal nicht unzutreffend als ein ‚präraffaelitischer Komponist‘ charakterisiert, da er ähnlich wie die Künstlergruppe der Maler, zu der er in Kontakt stand, sich den gängigen Trends hin zu immer mehr Opulenz verweigerte und sich zunehmend an den klareren Strukturen und Klangfarben vergangener Zeiten orientierte.“ Die Veröffentlichung einer umfassenden Untersuchung und die Nennung entsprechender Quellen ist Parry dann allerdings schuldig geblieben, wie überhaupt dieser Themenaspekt bislang noch nicht näher erforscht wurde.

zuweilen eine aus drei Buchstaben gebildete Abkürzung für Arthur Seymour Sullivan, bevor er um 1873 den mittleren Namen ganz fallen ließ, wahrscheinlich weil das sich aus dem Kürzel ergebende Wort für einen seriösen Künstler alles andere als schicklich war.[9] Seine enge Beziehung zu den wichtigsten Mitbegründern der Künstlergruppe der Präraffaeliten ist nicht allein dadurch gegeben, dass Millais 1888 das offizielle Portrait malte [siehe Titelseite][10] und in Sullivans Arbeitszimmer eine Kopie von Hunts Bild „The Light of the World" hing, auf das Sullivan mit seinem 1873 entstandenen Oratorium durch den gleichen Titel Bezug nahm.[11] Zu einer direkten Zusammenarbeit mit den Präraffaeliten kam es bereits in den 1860er Jahren, als Sullivan Tennysons Gedichtzyklus „The Window" vertonte,[12] der von Millais illustriert werden sollte, und noch 1895 als ein bedeutender Nachfolger der Malergruppe wie Burne-Jones die

[9] Seymour war auch der zweite Name eines Cousins der Mutter. Nach 1873 verwendete Arthur Sullivan den Namen nicht mehr, weder in seiner Korrespondenz noch auf den Titelseiten seiner Werke. Lediglich seine Beiträge in Groves Musikenzyklopädie, die 1889 in vier Bänden erstmals vollständig vorlag, zeichnete er mit „A. S. S.". Möglicherweise vermied er später dieses Kürzel, weil „ass" auch soviel wie „Esel, Dummkopf" bedeutet. In Sullivans Oper *Princess Ida* heißt es in Aracs Arie im 3. Akt kurioserweise „A man is but an ass / Who fights in a cuirass" (Ein Mann ist bloß ein Dummkopf, der in einem Kürassierharnisch kämpft).

[10] Das Bild entstand 1888 (Öl auf Leinwand; 115,6 × 87 cm) und ging 1902 in die Sammlung der National Portrait Gallery in London über. Laut Sullivans Tagebuch fanden die Treffen, bei denen der Komponist Modell saß, am 2.-7., 12.-12-14, 16.-21., 23, 25.-27. und 29. April 1888 statt. Erstmals ausgestellt wurde das noch nicht ganz vollendete Gemälde am 28. April 1888. Arthur Sullivan notierte in seinem Tagebuch: „Mein Portrait (noch nicht ganz vollendet) ausgestellt bei nicht öffentlicher Vorführung in der Grosvenor Gallery. Hatte nicht den Mut hinzugehen + es mir anzusehen." Und am nächsten Tag schrieb er: „Zum letzten Mal Modell sitzen für Millais, der das Portrait zurückerhalten hat, um es zu vollenden – sah es zum ersten Mal, aber nur für eine Minute – es schien mir ein bemerkenswertes Bild zu sein, aber es ist unmöglich, es schon zu beurteilen." Das Bild findet sich auf der Titelseite dieser Ausgabe und farbig auf dem Cover des ersten Bands der Reihe *SullivanPerspektiven*.

[11] Es gibt verschiedene Versionen von Hunts „The Light of the World" (Öl auf Leinwand, 49,8 × 26,1 cm), die sich in Manchester, Oxford, Toronto und Minneapolis befinden. Zu Sullivans Oratorium siehe die Beiträge von Martin Yates: „Approaching *The Light of the Wor*ld", in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine* Nr. 86, Winter 2014/15, S. 16-21, und in dem 2017 erscheinenden dritten Band der Buchreihe *SullivanPerpektiven*; sowie Meinhard Saremba: „Präraffaelitische Klangwelten und Chiaroscuro – Sullivans *The Light of the World* und Elgars Oratorien", in Albert Gier / Meinhard Saremba / Benedict Taylor (Hrsg.): *SullivanPerspektiven 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. 79-98.

[12] Siehe Richard Silverman: „Sullivan's *The Window* – A *Liederkreis* for Victorian Britain", in Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.): *Sullivan-Perspektiven II*, Essen 2014, S. 374-361; und die Analysen in dem 2017 erscheinenden Sullivan-Buch von Benedict Taylor.

Bühnenbilder für die *King Arthur*-Inszenierung am Lyceum Theatre in London entwarf, für die Sullivan die Musik schuf.

Durch die gesellschaftlichen Kreise, in denen er verkehrte, pflegte Sullivan persönlichen Umgang mit den führenden Intellektuellen seiner Zeit und dem Königshaus. Und bedeutsame Impulse für die Künstler kamen zuvor aus diesen royalen Kreisen.

Sullivans Arbeitszimmer mit Hunts Gemälde (Mitte unteres Bild)

Auf dem Weg zu einer europäischen Synthese von Poesie, Musik und Malerei

Höchste Stellen hatten wesentlichen Anteil daran, dass in Großbritannien die Künste prosperieren konnten. Albert (1819-1861) – Gatte der Regentin seit 1840 und offizieller britischer Prinzgemahl ab 1857 – und Königin Victoria (1819-1901) trugen mit dazu bei, durch ihr Interesse am Theater auch unter den Bürgern aus dem Mittelstand und den oberen Schichten den Besuch von Aufführungen gesellschaftsfähig zu machen. Insbesondere der auf Schloss Rosenau bei Coburg geborene Prinz Franz Albrecht August Karl Emanuel von Sachsen-Coburg und Gotha, Herzog zu Sachsen, genannt Albert, wurde ein einflussreicher Förderer von Kunst und Wissenschaft. In der nordenglischen Stadt Lancaster findet sich noch heute am Dalton Square ein 1907 vollendetes Monument für Königin Victoria, bei dem auf einer der seitlichen Relieftafeln un-

mittelbar hinter dem auf einem Stuhl sitzenden Prinz Albert niemand geringeres als Ruskin steht, neben ihm Turner[13] und Millais. Ferner erkennt man dort außer Lord Leighton[14] noch Watts[15], Irving[16], Tennyson und Sullivan.

Reliefbild von Herbert Hampton in Lancaster (1907) mit (v. l.) Irving, Tennyson, Sullivan, Leighton, Turner, Prinz Albert (sitzend), Ruskin, Millais, Watts, Fildes, Barry, Thornycroft und Stevens.

Albert umgab sich gerne mit Künstlern und Gelehrten. Für den Premierminister Disraeli war der Initiator der ersten Weltausstellung[17] „der gebildetste Mensch, dem ich je begegnet bin“[18] und der Maler Thomas Uwins (1782-1857) sah in ihm „wirklich einen vollendeten Mann“,

---

[13] William Turner (1775-1851) war einer der bedeutendsten Maler seiner Epoche. Hauptquelle seiner Inspiration waren Schiffe und Wasser, aber auch dramatische Naturszenen. Als er mit 76 Jahren starb, hinterließ er dem englischen Staat mehr als 20.000 Werke. Turner gilt als Vorläufer des Impressionismus, denn seine Werke regten verschiedene Künstler dieser Stilrichtung an.

[14] Frederic Leighton, 1. Baron Leighton (1830-1896) war ein englischer Maler, Illustrator und Bildhauer.

[15] Das Werk des Malers und Bildhauers George Frederic Watts (1817-1904) umfasst Portraits prominenter Zeitgenossen, große Fresken und Historiengemälde sowie allegorische und mythologische Darstellungen.

[16] Henry Irving (1838-1905; eigentlich John Henry Brodribb) war einer der bedeutendsten Schauspieler und Theateregisseure seiner Zeit. Arthur Sullivan schrieb die Bühmenmusik für seine Produktionen von *Macbeth* und *King Arthur*.

[17] Siehe u. a. Franz Bosbach (Hrsg.): *Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen*, Berlin 2002.

[18] Brief vom 8. Juni 1852, in Benjamin Disraeli: *Home Letters written by Lord Beaconsfield 1830-1852*, London 1928.

denn „er verfügt über so viel gesunden Menschenverstand und Überlegung, dass er […] für eine gereifte und erfahrene Person gelten könnte, statt für einen Jugendlichen von zwei- oder dreiundzwanzig“.[19] Der 1851 für Alberts Weltausstellung im Hyde Park errichtete „Crystal Palace“ – ein mit neuen Bautechniken aus Eisen und Glas gestalteter Monumentalbau – wurde drei Jahre später im Süden Londons in Sydenham in erweiterter Form wiedereröffnet. Dort mauserte sich der Kristallpalast neben den vielen Theater- und Konzertsälen Londons zur ersten Adresse für Kulturveranstaltungen und klassische Musik.[20] Als Arthur Sullivan in Zusammenarbeit mit dem Dichter Alfred Tennyson (1809-1892) und dem Maler John Everett Millais (1829-1896) den ersten englischen Liederzyklus kreierte, *The Window, or The Songs of the Wrens* (Das Fenster oder Das Lied der Zaunkönige)[21], wollte er mit ihnen – analog zu der vielseitigen Universalerfahrung „Kristallpalast“ – ein ganzheitliches Erlebnis der Sinne schaffen und zwar durch das Erklingen von Wort und Ton, das Betrachten der Illustrationen und das Ertasten von Buch und Klavier. Francis Byng, der Geistliche der St. Peter’s Church in Kensington, an der Sullivan seinerzeit Organist war, berichtete über ein Zusammentreffen der Künstler in Sullivans Wohnung in der Claverton Terrace, Pimlico, in London:

> „Ich war auf [Sullivans] Einladung hin bei einem Essen zugegen, als er, Tennyson und Millais zusammen in seinem Haus speisten. Tennyson las aus *The Window, Song of the Wrens* – Millais stellte seine Überlegungen zu geeigneten Illustrationen vor – Sullivan gab Hinweise zur Musik – Ein einzigartiges Vergnügen und Privileg – […] – Poesie, Musik und Kunst. “[22]

Prinz Albert, der ein besonderes Geschick dafür besaß, Kooperationen anzuregen, wäre von dieser Entwicklung sicherlich begeistert gewesen. Er gilt als einer der wichtigsten Repräsentanten der engen Verbindungen zwischen Deutschland und England,[23] war aber nicht zuletzt wegen seiner Herkunft in Großbritannien durchaus umstritten. Dennoch gewann er durch sein Engagement und seine Leistungen zunehmend an Respekt und Anerkennung. Zu einem der bedeutendsten politischen Akteure des 19. Jahrhunderts wurde er durch seinen Weitblick und seine Verdienste um das Zusammenwirken der Nationen.

---

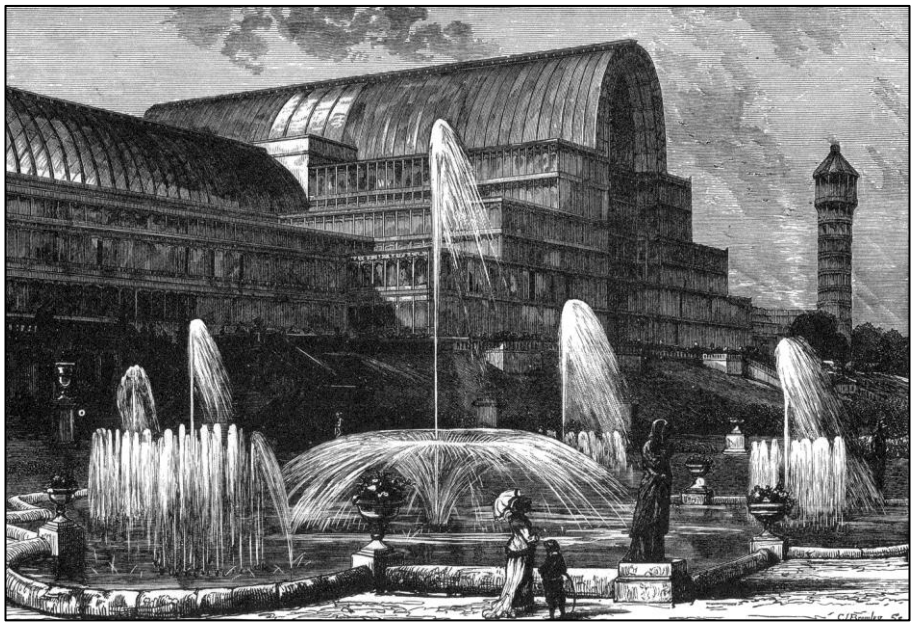
[19] Hans-Joachim Netzer: *Ein deutscher Prinz in England – Albert von Sachsen-Coburg und Gotha, Gemahl der Königin Victoria*, München 1988, S. 257.

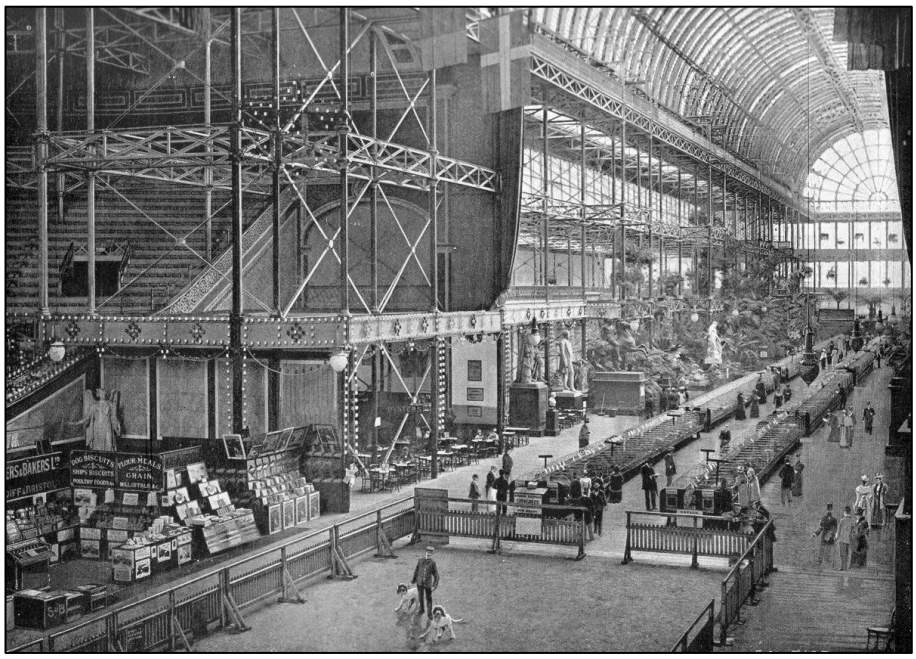
[20] Siehe Ian Leith: *Delmotte’s Crystal Palace: A Victorian Pleasure Dome Revealed*, Swindown 2005, und Michael Musgrave: *The Musical Life of the Crystal Palace*, Cambridge 1995.

[21] Siehe die Illustration auf der hinteren Umschlagseite.

[22] Brief vom 29. November 1900; zitiert nach Percy Young: *Sir Arthur Sullivan*, London 1971, S. 53. Siehe auch Lorraine Janzen Kooistra: „A Modern Poetry of Sensation: Three Christmas Gift Books and the Legacy of Victorian Material Culture“, in Colette Colligan / Margaret Linley (Hrsg.): *Media, Technology, and Literature in the Nineteenth Century – Image, Sound, Touch*, Farnham 2013), S. 126; und Lorraine Janzen Kooistra: *Poetry, Pictures, and Popular Publishing – The Illustrated Gift Book and Victorian Visual Culture, 1855–1875*, Ohio University Press 2011.

[23] Siehe unter anderem Franz Bosbach / William Filmer-Sankey / Hermann Hiery (Hrsg.): *Prinz Albert und die Entwicklung der Bildung in England und Deutschland im 19. Jahrhundert* (Prinz-Albert-Studien 18), München 2000.





Der Crystal Palace – von außen, von innen und heute...

Noch in den 1830er Jahren hatte ein Aristokrat wie Lord Althorp das Amt des Schatzkanzler inne, der in einer Finanzdebatte tönte, wenn es nach ihm gegangen wäre, hätte man die ganze Nationalgalerie verkauft. Bei Prinz Albert lag die Sympathie für die Musen in der Familie. Sein Bruder Ernst II. (1818-1893), Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha, war auch als Opernkomponist bekannt.[24] Arthur Sullivan hatte Ernst II. 1874 in Coburg sogar persönlich kennengelernt, was wahrscheinlich durch dessen Neffen Alfred vermittelt wurde, den Herzog von Edinburgh. Mit dem zweitgeborenen Sohn von Victoria und Albert verband Sullivan eine enge Freundschaft, die sich noch festigte, nachdem sich der Komponist dem begeisterten Amateurgeiger bereitwillig als Klavierbegleiter zur Verfügung stellte.

Prinz Albert war vor allem der Malerei und der Musik zugetan. Folglich machte er auch in diesen Bereichen als Initiator und Förderer von sich reden. Seine Ambitionen als Musiker waren wesentlich bescheidener als die seines Bruders in Coburg. Albert komponierte etliche Lieder, die er gelegentlich auch selbst vortrug.[25] Sein musikalischer Sachverstand befähigte ihn dazu, die Königliche Kapelle, die bislang nur aus einem Bläserensemble bestand, zu einem Orchester mit Streichern auszubauen. Darüber hinaus förderte er den Musikgeschmack und gab Anregungen für die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft in London.[26] Allein der Umstand, dass Prinz Albert sich als politisch handelnde Persönlichkeit dafür einsetzte, ein Orchester zu gründen und ein anderes zu unterstützen, anstatt Kultureinrichtungen als zu vernachlässigende Nebensache abzubauen, zeugt von einem Wandel hinsichtlich der Einstellung von politischen Entscheidungsträgern gegenüber der Kultur.

Als Mitglied der Chapel Royal kam der junge Arthur Sullivan regelmäßig zu Auftritten im Kristallpalast und in der Kapelle des Buckingham-Palastes.[27] Das luxuriöse Hof- und Gesellschaftsleben – eine völlig neue Welt für den Heranwachsenden – hinterließ schon beizeiten einen starken Eindruck, der sich ihm nachdrücklich einprägte. Gerne erinnerte er sich später, wie ihm der Herzog von Wellington einmal einen halben Sovereign in die Hand gedrückt hatte und

---

[24] Als Arthur Sullivan in Leipzig studierte, wurden dort in der Spielzeit 1859/60 im Theater *Santa Chiara* und *Diana von Solange* von Ernst II. aufgeführt. Für das erstgenannte Werk verfasste die Schauspielerin und Autorin Charlotte Birch-Pfeiffer (1800-1868) das Libretto, die auch am Textbuch zu Meyerbeers Oper *Ein Feldlager in Schlesien* mitgewirkt hatte, und *Diana von Solange* erklang 1891 sogar an der Metropolitan Opera in New York. Franz Liszt ersann einen *Festmarsch nach Motiven von E. H. z. S-C-G* für Orchester, op. 116, der auf Themen von *Diana von Solange* aufbaut (wobei das „E. H. z. S-C-G“ die Abkürzung für Ernst Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha ist).

[25] Siehe Thomas Betzwieser: „‚Ein lang gehegter Wunsch‘ – Prinz Albert als Komponist in der Bonner Studienzeit“, in Franz Bosbach (Hrsg.): *Die Studien des Prinzen Albert an der Universität Bonn* (Prinz-Albert-Forschungen 5), Berlin / New York 2010, S. 187-217.

[26] Siehe Theodore Martin: *The Life of His Royal Highness the Prince Consort*, London 1875, S. 485-491.

[27] Siehe u. a. Ian Bradley: *Lost Chords and Christian Soldiers – The Sacred Music of Arthur Sullivan*, London 2013.

wie Prinz Albert ihn wissen ließ, dass sein Sologesang bei der Taufe von Prinz Leopold im Jahr 1853 der Königin sehr gefallen habe und ihn dafür mit zehn Schilling belohnte.[28]

Prinz Albert engagierte sich durch weitreichende Investitionen zudem für die Malerei. Er regte an, das Parlament nach dem verheerenden Brand vom 16. Oktober 1834 mit Fresken neu zu gestalten, womit er für eine Wiederbelebung dieser Technik sorgte, und initiierte Ankäufe für die königliche Sammlung. Neben Werken von Hans Memling (ca. 1433/40-1494), Albrecht Dürer (1471-1528) und Lucas Cranach d. Ä. (1472-1553) gehörten dazu auch frühe italienische Arbeiten von Duccio di Buoninsegna (1255-1319), Gentile da Fabriano (ca. 1370/85-1427) und Fra Angelico (ca. 1386/1400-1455). Einer seiner Lieblingsmaler war Raffaello Sanzio da Urbino, der kurz Raffael (1483-1520) genannt wurde. Dass es von der Malergruppe der Präraffaeliten Bezüge gibt zu Dürer, dem Wiener „Lukasbund“ und der von Deutschen in Rom gegründeten Vereinigung der „Nazarener“, dürfte einem Kenner wie Prinz Albert nicht entgangen sein.[29] Zwar konnte er durch seinen unerwartet frühen Tod im Alter von nur 42 Jahren[30] die Folgen seines Wirkens nicht mehr miterleben, doch trug er wesentlich dazu bei, das geistige Klima zu bereiten, in dem die Malerei und die Musik in Großbritannien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gedeihen konnten.

Neue Ideale der Malerei

Um die Wechselwirkungen von bildender Kunst, Literatur und Musik im England des 19. Jahrhunderts näher zu betrachten, muss man sich zunächst vergegenwärtigen, welche Rolle den Präraffaeliten dabei zukommt. Dies ist erst heute im umfassenden Maße möglich, was zum Teil daran liegt, dass in den Jahrzehnten nach dem Ableben von Königin Victoria nicht nur die präraffaelitische Malerei, sondern die ganze Epoche und deren Leistungen in Misskredit geraten waren. Bezüglich der Präraffaeliten kam es – ähnlich wie bei Sullivan – erst in den 1960er Jahren zu einer allmählichen Wiederentdeckung. Heute gilt diese Ausrichtung der Malerei als

---

[28] Mit seinen stimmlichen Qualitäten eignete sich Arthur für den Knabenchor der Chapel Royal sogar als Solist. „Er hatte eine sehr angenehme Stimme“, erinnerte sich der Leiter Thomas Helmore, „und stilistisch war sein Gesang einfühlsamer als der der meisten anderen Jungen.“ (Sidney Lee: *Dictionary of National Biography*, Supplement, Bd. III, London 1901, S. 369.) Im Oktober 1856 ernannte man Arthur Sullivan zum „first boy“, während sein Freund und späterer Mitarbeiter Alfred Cellier (1844-1891) „second boy“ wurde.

[29] Siehe William Vaughan: „The Pre-Raphaelites and contamporary German art“, in Franz Bosbach / Frank Büttner (Hrsg.): *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche* (Prinz-Albert-Studien 15), München 1998, S. 73-82; und Wolfgang Lottes: „Die Präraffaeliten und Dürer“, in ebenda, S. 83-94.

[30] Als offizielle Todesursache wurde Typhus genannt, was aufgrund der schlechten sanitären Verhältnissen auf Windsor Castle nicht undenkbar ist. Neuere Mutmaßungen gehen hingegen von Magenkrebs aus.

für ihre Zeit avantgardistisch.[31] Ausgangspunkt war die Gründung einer Künstlergruppe im September 1848, an der anfangs William Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, William Michael Rossetti, James Collinson, Frederic George Stephens und Thomas Woolner beteiligt waren. Das Ziel bestand zunächst darin, der akademischen Kunst etwas entgegenzusetzen. Als deren Hauptexponenten sah man Sir Joshua Reynolds (1723-1792) und seine Nachfolger an, den Gründer der English Royal Academy of Arts, den man spöttisch „Sir Sloshua“ nannte [„slosh“ bedeutet (über)schwappen, (ver)spritzen, platschen]. Die jungen Leute verachteten, so William Michael Rossetti, „alles, was bei der Ausführung eines Bildes nachlässig oder hingepfuscht wirkte”.[32] Neben den Gemälden von Rynolds gehörten für sie auch Arbeiten von David Wilkie (1785-1841), Benjamin Robert Haydon (1786–1846), William Mulready (1786-1863), Frank Stone (1800-1859), Charles West Cope (1811-1890), Augustus Egg (1816–1863) und William Powell Frith (1819–1909) in diese Kategorie. Ihr neues Ideal sollte eine detailreiche Darstellung, eine intensive Farbgebung sowie eine komplex angelegte Komposition des Bildes werden, genauso wie es in der italienischen Kunst des Quattrocento üblich war. Neben den Künstlern des 15. Jahrhunderts achteten sie auch den jung verstorbenen Raffael; als „Raffaeliten“ sind daher seine Nachahmer im folgenden Centennium anzusehen. Die „Präraffaelitische Bruderschaft“ pflegte bis etwa 1851 einen engen Zusammenhalt. Als die Mitglieder des inneren Zirkels danach jeweils eigene Wege gingen, wurden die Anregungen der Präraffaeliten im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts auch von anderen Künstlern aufgegriffen. Die präraffaelitische Bewegung beeinflusste nicht nur die Malerei, sondern auch die Literatur, den Druck, das Produktdesign sowie die Musik.

Ursprünge und Metamorphosen künstlerischer Ziele

Indem man anfangs der präraffaelitischen Bruderschaft sieben Gründungsmitglieder zubilligte, stellten die Künstler eine bewusste Verbindung her zur Legende von den sieben Schläfern von Ephesus, die angeblich im Jahr 251 auf der Flucht vor der Glaubensverfolgung durch den römischen Kaiser Decius in einer Höhle Schutz suchten und dort, behütet vom Allmächtigen, in einem mehrere Jahrhunderte andauernden Schlaf ruhten. Die wirklich prägenden Männer der Vereinigung waren jedoch die Maler Hunt, Millais und Rossetti. Dass im weiteren Sinne auch Frauen eine wichtige Rolle spielten, wie die Dichterinnen Christina Rossetti (1830-1894), die Schwester von Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), sowie dessen Ehefrau Elizabeth Siddal (1829-1862), das Lieblingsmodell der Präraffaeliten, wird zumeist vernachlässigt.[33] Sein Bruder William Michael Rossetti (1829-1919) war der einzige, der keine Kunstschule besucht hatte – er machte sich indes als Schriftsteller und Kunstkritiker einen Namen. James Collinson

[31] Siehe u. a. Tim Barringer/ Jason Rosenfeld / Alison Smith (Hrsg.): *Pre-Raphaelites – Victorian Avant-Garde*, London 2012.

[32] Zitiert nach Timothy Hilton: *The Pre-Raphaelites*, Oxford 1970, S. 46.

[33] Siehe das Kapitel „Pre-Raphaelite Sisterhood“, in Elizabeth Prettejohn: *The Art of the Pre-Raphaelites*, London 2007, S. 67-85.

(1825-1881) vertrat eine streng christliche Haltung und konvertierte zum Katholizismus. Nachdem er einige Gedichte und religiöse Gemälde beigetragen hatte, löste er sich 1850 vollends von der Gruppe, als Millais' Bild „Christ in the House of his Parents" der Blasphemie bezichtigt wurde. Den Maler Frederic George Stephens (1828-1907) ernannte man alsbald zum Kunstdozenten an der University College School; zudem betätigte er sich als Kritiker für das Magazin *Athenaeum*. Und der Bildhauer Thomas Woolner (1825-1892) emigrierte 1852 nach Australien in der Hoffnung auf Gold und Reichtum, kehrte jedoch einige Jahre später erfolglos zurück. In der Folge griffen andere Künstler die Ideen der Präraffaeliten auf und entwickelten sie weiter, darunter Ford Madox Brown (1821-1893), Charles Allston Collins (1828-1873), Edward Burne-Jones (1833-1898) und William Morris (1834-1896).

Zu einer der prägenden Erfahrungen in der Gründungsphase wurden die Fresken des Camposanto Monumentale, der monumentalen Friedhofsanlage in Pisa. Während sich die von Prinz Albert in Auftrag gegebenen modernen Fresken im neuen Parlament bestaunen ließen, zeigte John Everett Millais 1848 seinen Kameraden die Bilder in seiner Ausgabe von Carlo Lasinios[34] 1812 erschienenem Buch *Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa* die Wandgemälde des Camposanto. William Holman Hunt (1827-1910) beschrieb den Eindruck in seinen Memoiren:

> „Dem unschuldigen Geist, der der Erfindung des Künstlers die Richtung gewiesen hatte, wurde von jedem von uns, die die Arbeiter waren, Punkt für Punkt hingebungsvoll nachgeeifert; wir waren dazu entschlossen, dass eine verwandte Schlichtheit unseren eigenen Anspruch bestimmen sollte und wir bestanden darauf, dass die naiven Züge eines aufrichtigen Ausdrucks und eine ungekünstelte Anmut die italienische Kunst so ungemein kraftvoll und fortschrittlich gemacht hatten, bis die prahlerischen Nachfolger von Michael Angelo [*sic*] ihre trügerischen Früchte gerade in dem Moment dem Baum des Lebens aufpfropften, als dieser zur erlesensten Reife gelangte."[35]

In dem von den Präraffaeliten zwischen Januar und April 1850 herausgegebenen Magazin *The Germ* (Der Keim)[36] betonte man folgende Ideale:

> „In allen Schriften über die Kunst strebt man danach, eine vollständige Hingabe an die Schlichtheit der Natur zu fördern und daran festzuhalten; und zudem – als eine zusätzliche Maßnahme – die Aufmerksamkeit auf die vergleichsweise wenigen Werke zu lenken, die die Kunst bisher in diesem Geiste hervorgebracht hat."[37]

---

[34] Der italienische Zeichner, Radierer und Kupferstecher Graf Carlo Lasinio (1759-1838) war der Konservator der Kunstschätze von Pisa.

[35] William Holman Hunt: *Pre-Raphaelitism and the pre-Raphaelite brotherhood*, Band 1, New York 1905, S. 104.

[36] Siehe Andrew M. Staufer: „The Germ", in Elizabeth Prettejohn (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, Cambridge University Press 2012, S. 76-85.

[37] Inga Bryden (Hrsg.): *The Pre-Raphaelites – Writings and Sources*, Band 3, London 1998, S. 17. Siehe auch U. C. Knoepflmacher / G. B. Tennyson (Hrsg.): *Nature and the Victorian Imagination*, Berkeley/Los Angeles/London 1977.

Die Präraffaeliten legten dementsprechend für sich folgende Grundsätze fest:

- Die auszudrückenden Ideen sollten authentisch und ungekünstelt sein.
- Die Natur sollte aufmerksam studiert werden, damit man weiß, wie man seine Überlegungen zum Ausdruck bringen kann.
- Es galt, mit dem zu sympathisieren, was in der Kunst früherer Zeiten unmittelbar, ernsthaft und aufrichtig ist, und alles Konventionelle, Angelernte und Selbstparodistische abzulehnen.
- Am unverzichtbarsten von allem war: man musste durchweg gute Bilder und Statuen schaffen.

Die Grundprinzipien waren nicht allzu dogmatisch gehalten, weil man den einzelnen Künstlern Raum lassen wollte, um die jeweilige Individualität zu entfalten und eigene Gedanken und Grundlagen zu entwickeln. Und so fielen die ersten Ergebnisse auch entsprechend unterschiedlich aus. Die Maxime, „eine vollständige Hingabe an die Schlichtheit der Natur zu fördern und daran festzuhalten“ fand ihre bildnerische Umsetzung in den ersten drei 1849 als präraffaelitisch vorgestellten Bildern: Rossettis „The Girlhood of Mary Virgin“ (Die Jugendzeit der Jungfrau Maria, entstanden 1848–9; präsentiert in einer unabhängigen Ausstellung in Hyde Park Corner)[38], Millais’ „Isabella“ (1849)[39] und Hunts „Rienzi“ (1849; wie das Bild von Millais in der Royal Academy ausgestellt)[40]. Trotz der jeweils völlig unterschiedlichen literarischen und thematischen Ausrichtung ist den Bildern gemeinsam, dass sie zum Ausgangspunkt wurden für eine Auseinandersetzung zwischen dem englischen Kulturestablishment und einer avantgardistischen Ausrichtung junger Künstler, die die folgenden Jahrzehnte prägen sollte.

„Die Präraffaeliten“ oder „Präraffaelitismus“?

Das Wesen der präraffaelitischen Malerei des 19. Jahrhunderts auf einen Nenner zu bringen, ist kaum möglich. Die Anregungen, die die Gründer der Präraffaelitischen Bruderschaft anderen Künstlern in den folgenden Jahren vermittelten, führten weniger zu einer einheitlichen Stilrichtung, sondern bildeten den Ausgangspunkt für einen dynamischen Prozess, bei dem wesentliche Stilelemente auf vielfältige Weise variiert wurden. In Publikationen ist zumeist von „den Präraffaeliten“ die Rede; der Begriff „Präraffaelitismus“ hat sich für die Malerei kaum bewährt. Sobald etwas zum Ismus geworden ist, kann dies ein Indiz für eine gewisse dogmatische Er-

[38] Tate Britain, London; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 83,2 × 65,4 cm, mit Rahmen: 108 × 90,5 × 7,5 cm.

[39] Das Bild wird auch „Lorenzo and Isabella“ genannt; Walker Art Gallery, Liverpool; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 103 × 142,8 cm.

[40] Vollständiger Titel: „Rienzi vowing to obtain justice for the death of his young brother, slain in a skirmish between the Colonna and the Orsini factions“; Privatsammlung von Mrs. E. M. Clarke, Öl auf Leinwand, Originalgröße: 86,3 × 122 cm.

Rossetti: Die Jugendzeit der Jungfrau Maria

Millais: Isabella

Hunt: Rienzi schwört, Gerechtigkeit für den Tod seines jungen Bruders einzufordern

starrung sein. Die von den Präraffaeliten angestrebten Veränderungen beinhalteten hingegen stets eine größtmögliche Flexibilität.

Allerdings brachte die Bezeichnung auch Probleme mit sich. „Hinsichtlich der Wahl eines ‚nom de guerre' kann ich sie nicht gerade für gesunden Menschenverstand loben", schrieb Ruskin in einem Leserbrief an die *Times* im Mai 1851,[41] weil er anscheinend schon ahnte, dass ein Begriff, der nicht auf die künstlerische Gestaltungsweise Bezug nimmt, sondern auf eine Epoche, die zu diesem Zeitpunkt schon 400 Jahre zurücklag, der Gruppe die Anerkennung ihrer fortschrittlichen Bestrebungen erschweren würde. Den Grundgedanken der Präraffaeliten, nämlich es abzulehnen, in den Fußstapfen eines verehrten Meisters oder einer Schule zu wandeln, sondern eigene Spuren zu hinterlassen, bringt der Terminus nur indirekt zum Ausdruck. Die avantgardistische Umsetzung in den verschiedenen Formen der Bildgestaltung wird teilweise überlagert durch die historische Bezugnahme des Gruppennamens. Auch wenn der Begriff heute zu einem erfolgreichen Markenlabel geworden ist, klingt „Präraffaeliten" weniger nach einer Vereinigung junger Kunstrebellen, sondern eher nach Kunsthistorikerjargon. Dabei stellte die Signatur „P.R.B." eine Verhöhnung der Initialen „R.A." dar, die sich auf „Royal Academia" bezogen, also auf Akademiker, die Mitglieder der „Royal Academy of Arts" waren.

Mit dem schwerfälligen Wort „Präraffaelitismus" bezeichnet man heute in der Forschung die Auswirkungen der Bewegung in der englischen Literatur und den bildenden Künsten.[42] Die Musik hat indes bei den Kunsthistorikern bisher kaum Beachtung gefunden. Auch wenn in der 1848 von den Präraffaeliten erstellten „Liste der Unsterblichen" keine Komponisten vertreten waren, spielte diese Kunstform für die Maler durchaus eine Rolle. Neben Staatsmännern, Architekten, Propheten und Malern zählte man auch Literaten wie Shakespeare, Keats, Tennyson, Dante oder Boccaccio zu den inspirierendsten Persönlichkeiten der Geschichte.[43] So wie für Ruskin das Spiel der Bildfarben den Klangfarben ebenbürtig war, erschienen empfindsamen Seelen die Worte der Dichter wie Musik. Darüber hinaus diente die im 19. Jahrhundert wachsende Anzahl an Publikationen zur Kunstgeschichte den jungen Leuten als Inspirationsquelle.[44] Aus Charles Eastlakes 1847 veröffentlichtem Buch *Materials for a History of Oil Paintings* konnte man beispielsweise lernen, mit welchen Techniken van Eyck das von den Präraffaeliten zu Studienzwecken kopierte Bild der Arnolfini-Hochzeit malte, das seit 1842 die National Gallery in London bereichert.[45] Auch in der praktischen Umsetzung galten die Schwesterkünste bei den Präraffaeliten als gleichberechtigt: Millais schrieb an einem Gedicht, als Stephens ihm

---

[41] Zitiert nach Elizabeth Prettejohn (Hrsg.): *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, Cambridge University Press 2012, S. 1.

[42] Siehe „Part One. Pre-Raphaelitism" in ebenda, S. 15-85.

[43] Die „List of Immortals" wurde erstmals in Hunts Autobiographie veröffentlicht. Siehe auch Prettejohn (Hrsg.): *Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, S. 277-278.

[44] Siehe hierzu Roy Strong: *Painting the Past – The Victorian Painter and British History*, London 2004.

[45] Das 1434 in Brügge entstandene Bild des flämischen Malers Jan van Eyck (um 1390-1441) ist auch bekannt unter dem Titel „Giovanni Arnolfini und seine Frau Giovanna Cenami oder Die Hochzeit des Giovanni Arnolfini" (Öl auf Holz, Originalgröße: 81,8 × 59,7 cm).

Modell saß für Ferdinand in seinem Bild zu Shakespeares *The Tempest*[46], und am gleichen Tag vollendete Rossetti seine Zeichnung nach Dantes Jugendwerk *La vita nuova* und rezitierte anschließend ein selbst verfasstes Gedicht sowie eines von Coventry Patmore, worüber man dann in der Gruppe lebhaft diskutierte. Für das eigene Magazin wählte man bewusst den Begriff *The Germ* (der Keim), der das Vorwärtsgewandte und die Zukunftsorientierung der Bestrebungen zum Ausdruck bringen sollte.

Auch Arthur Sullivan hatte im Sinn, nach seiner Rückkehr aus Leipzig im April 1861[47] dem englischen Kulturleben neue Impulse zu geben. Konkret verwies er auf das Repertoireangebot und die besonderen Qualitäten der Orchester, die er auf dem europäischen Festland erlebte. „In England haben sie keine Vorstellung davon, die Orchester mit dem Maß an Feuer und *farblichen* Abstufungen spielen zu lassen, wie sie es hier vermögen", notierte er und schmiedete sogleich Pläne für die Zukunft: „Genau das möchte ich erreichen: die englischen Orchester genauso perfekt zu machen wie die auf dem Kontinent, und sogar noch mehr, denn die Kraft und der Ton der unsrigen ist stärker als bei den ausländischen." [48] Zu diesem Zweck legte er auch geeignete Kompositionen vor. Die Erfahrungen in Sachsen inspirierten Sullivan geradezu. „Stellt Euch vor, man sieht in England Schumann und Wagner in dem gleichen Programm. Ich hoffe, dass diese Zeit noch kommen wird", schrieb er den Daheimgebliebenen. „Ich bin der Meinung, dass die Musik als Kunstgattung in England sehr bald zum Teufel gehen wird, wenn nicht ein paar begeisterte, geschickte, fähige und junge ausgebildete Musiker die Sache in die Hand nehmen." [49]

Zu diesen gehörte vor allem Arthur Sullivan selbst. Einerseits initiierte er im Mai 1876 die Einrichtung der National Training School for Music in London, die er als frischgebackener Ehrendoktor der Universität Cambridge (für das Oratorium *The Light of the World*) der 1822 gegründeten Royal Academy of Music zur Seite stellte,[50] andererseits engagierte er sich als Diri-

---

[46] Siehe die Abbildung in Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.): *Sullivan-Perspektiven II*, Essen 2014, S. 305.

[47] Siehe hierzu Sarah Spiegel: „Von *Der Sturm* zu *The Tempest* – Arthur Sullivans erste Shakespeare-Musik in England", in *Sullivan-Journal* Nr. 9, Juni 2013, S. 59-68. Ferner die Artikelserie zu Sullivans Studienzeit in Leipzig, Meinhard Saremba: „Zwischen Tradition und ‚Zukunftsmusik' (Teil 1) – Sullivans Studienjahre und das Kulturleben in Leipzig", in: *Sullivan-Journal* Nr. 9, Juni 2013, S. 2–58; Teil 2 in *Sullivan-Journal* Nr. 10, Dezember 2013, S. 2–30, und Teil 3 in *Sullivan-Journal* Nr. 11, Juni 2014, S. 2-48; sowie M. Saremba: „‚…wie gute Werke gemacht sein sollten' – Sullivan, die komisch-romantische Oper in Deutschland und die Folgen", in Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.): *Sullivan-Perspektiven II*, Essen 2014, S. 25-66 (in englischer Sprache in gekürzter Fassung als „'… how good works ought to be done' – Sullivan, Leipzig, German opera, and its consequences" in Ian G. Smith (Hrsg.): *The Magic that is Gilbert & Sullivan*, Gilbert & Sullivan Festivals Ltd. 2013, S. 30-42.

[48] Lawrence: *Arthur Sullivan*, London 1899, S. 43. [Hervorhebung vom Verfasser dieses Essays.]

[49] Ebenda, S. 44.

[50] Sullivan leitete die nahe dem Crystal Palace in Süd-London gelegene National Training School for Music bis 1881, bevor sie schließlich 1882 in dem Royal College of Music aufging. Siehe David Wright: „The South Kensington Music Schools and the development of the British conservatoire in

gent[51] und Komponist. Sullivans Bedeutung für die Entwicklung des englischen Musiklebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist in etlichen Publikationen der letzten Jahre gewürdigt worden.[52] Allein sein Einsatz für Komponisten wie Berlioz[53] und Schumann[54] war seinerzeit in England revolutionär.

Die eingangs in Fußnote 8 erwähnte Bezeichnung „präraffaelitischer Komponist“ bedarf indes der Ergänzung. Hinsichtlich der Bestrebungen, Neues zu schaffen und etlicher Analogien bezüglich der dazu erforderlichen Methoden gibt es durchaus Parallelen zu den Präraffaeliten. Doch um das Gegenwartsbezogene, das Progressive seiner Kunst treffender zum Ausdruck zu bringen, ist wahrscheinlich ein Terminus wie „Polystilistik“ Sullivans Kompositionsweise angemessener. Was ihn eindeutig von den Präraffaeliten abhebt, ist deren Anspruch, einen Zugang zur Kunstgestaltung zu wählen, der unverbraucht und nicht durch eine strenge akademische Ausbildung kontaminiert ist. Doch hierin unterscheiden sich die bildende Kunst und die Literatur möglicherweise ganz erheblich von der Musik. Bei ersteren gilt ein Mangel an theoretischer Beeinflussung als Tugend, wenn man sich beispielsweise Inspiration von primitiver afrikanischer Kunst holt oder es als Signum der Moderne betrachtet, das Gestalten einer Skulptur so anzugehen, als ob noch nie jemand zuvor eine Skulptur geschaffen hätte.[55] In der Musik ist es allein handwerklich unmöglich, ohne eine grundlegende Ausbildung kompositorische Ideen zu Papier zu bringen. Präraffaeliten wie Rossetti betrachteten es als Grundvoraussetzung, ihre Arbeit möglichst unbelastet von handwerklicher Meisterschaft anzugehen, um vermeintlich

---

the late 19th century”, in *Journal of the Royal Musical Association*, Ausgabe 130, Nr. 2, 2005, S. 236-282.

[51] 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.

[52] Siehe beispielsweise Meinhard Saremba: „Das Problem Sullivan – Anmerkungen zu einem europäischen Komponisten” und James Brooks Kuykendall: „Sullivan, der Musikdramatiker“, in Ulrich Tadday (Hrsg.): *Arthur Sullivan*, München 2011, S. 41-68 und S. 69-84; ferner Meinhard Saremba: „’We sing as one individual’? Popular misconceptions of ’Gilbert and Sullivan’“, James Brooks Kuykendall, „Musical contexts I: motives and methods in Sullivan’s allusions“ und Martin Yates, „Musical contexts II: characterisation and emotion in the Savoy operas“, in Eden / Saremba (Hrsg.): *Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, Cambridge 2009, S. 50-66, S. 122-135 und S. 136-149; sowie das Buch Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.): *SullivanPerspektiven – Arthur Sullivans Opern, Kantaten, Orchester- und Sakralmusik*, Essen 2012. In dem letztgenannten Band beleuchtet Martin Yates auch die Verbindungen von Benjamin Britten zu Sullivan (S. 315-334); Hintergrundinformationen zu dem Verhältnis von Edward Elgar und Sullivan finden sich in Meinhard Saremba: „„... unconnected with the schools’ – Arthur Sullivan und Edward Elgar“, in *Sullivan-Journal* Nr. 5, Juli 2011, S. 51-68 (in deutscher Sprache); und Meinhard Saremba: „„... unconnected with the schools’ – Edward Elgar and Arthur Sullivan“, in *The Elgar Society Journal*, vol. 17, Nr. 4, April 2012, S. 4-23 (überarbeitete Fassung in englischer Sprache).

[53] Siehe Richard Silverman: „Sullivan, Berlioz und die *Grand traité d’instrumentation et d’orchestration*“, in *Sullivan-Journal* Nr. 14, Dezember 2015, S. 2-45.

[54] Siehe den Beitrag von Maximilian Burgdörfer in dieser Ausgabe.

[55] Vgl. Reginald H. Wilenski: *The Meaning of Modern Sculpture*, Boston 1932, S. 84.

intuitive Ergebnisse zu erzielen. Rossetti lernte für seine literarischen Aktivitäten durch seine Dante-Übersetzungen und als Maler durch die Nachahmung alter Maltechniken. Im Gegensatz zu seinen posenreichen Bildern ist Hunts gekonnter narrativer Bildgestaltung stets eine moralische Dimension eigen; Millais' Techniken stehen vielfach Hunt nahe, besitzen aber eher dramatische Züge. Beide verfügten durch hartes, jahrelanges Üben über eine gestalterische Virtuosität, um die sich Rossetti selten bemühte. Für Komponisten ist ein solches Ignorieren grundlegender Techniken unmöglich. Auch vermeintliche Amateure wie Butterworth, Janáček und Ives genossen zumindest für einen gewissen Zeitraum eine geregelte musikalische Ausbildung. Sullivan hat sein glänzend abgeschlossenes Studium nicht geschadet. Gute Musiker handeln vielmehr auf eine Weise, wie sie der englische Komponist Harrison Birtwistle einmal treffend beschrieb: „Ich habe mich nicht nur vordergründig mit der Technik befasst, ich habe sie regelrecht verschlungen, verdaut und auf eine neue Weise wieder hervorgebracht", sagt er. „Ich lernte die Regeln, anschließend habe ich sie wieder ausradiert."[56] Dadurch ist es möglich, die Kenntnisse zu bündeln und in Verbindung mit einem ausgeprägten Personalstil Neues zu entwickeln.

In der Musikgeschichte finden sich entscheidende Zäsuren durch das Schaffen prägender Werke für neue Genres wie etwa der Oper durch Monteverdi, der Sinfonie durch Haydn, Mozart und Beethoven oder durch intellektuell gestaltete Umbrüche, denen in Manifesten ein theoretischer Überbau vorgegeben wird wie bei Gluck, Wagner oder Schönberg. Sullivans avantgardistische Leistung in der englischen Musik bestand darin, für einige der wichtigsten Gattungen Schlüsselwerke der englischen Musikgeschichte geschrieben zu haben wie *The Window* (Liederzyklus), *The Golden Legend* (Kantate), *The Yeomen of the Guard* oder *Ivanhoe* (Oper). Wenn Sullivans Opern als „die einzige gattungstypologische Neuentwicklung des englischen Dramas"[57] im späten 19. Jahrhunderts bezeichnet wurden, ist dies in dieser Form irreführend. Es handelt sich nämlich nicht – wie in der englischsprachigen Welt und bei deutschen auf das Schauspiel fixierten Autoren noch immer teilweise angenommen wird – um einen Teilbereich des Sprechtheaters. Vielmehr legte Sullivan die breit aufgestellten Grundlagen für die moderne englische Oper.[58] Eben darin bestand seine Neuentwicklung: Aus Textbüchern, die ohne einen so herausragenden Komponisten wie Sullivan heute vergessen wären (wie Gilberts Arbeiten für andere Musiker zeigen), Opern zu kreieren, die nicht nur die Bandbreite des Lebens seiner

[56] Peter Conrad: „A little knight music", in *Observer*, 19. Mai 1991, S. 53.

[57] So Walter Kluge in seinem Beitrag „Das Theater der 'Nineties", in Manfred Pfister / Bernd Schulte-Middelich (Hrsg.): *Die 'Nineties – Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*, München 1983, S. 275-294. Auf Seite 284 heißt es vollständig: „Die Savoy Opera war die einzige gattungstypologische Neuentwicklung des englischen Dramas, die in den zwei Jahrzehnten vor den ‚Nineties' höheren literarischen Rang erreichte." Kluge macht wie viele den Fehler, Sullivans Stücke für das Londoner Savoy Theatre für Sprechtheaterstücke mit Musik zu halten. Dabei handelt es sich bei den im Londoner Savoy Theatre gespielten Stücken Sullivans um Opern mit gesprochenen Dialogen, für die Sullivan außer mit W. S. Gilbert noch mit anderen Librettisten wie Sydney Grundy, Arthur Wing Pinero, J. Comyns Carr und Basil Hood zusammenarbeitete.

[58] Sie auch Eden / Saremba (Hrsg.): *Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, Cambridge 2009, S. 59 f. und S. 247; sowie Tadday (Hrsg.): *Arthur Sullivan*, München 2011, S. 43 ff.

Epoche spiegeln, sondern auch eine emotionale und psychologische Vielschichtigkeit aufweisen, die in der englischen Musik seiner Epoche nicht ihresgleichen hat.[59]

Um das Leben in all seinen unterschiedlichen Facetten darzustellen, spielte wie auch bei den Präraffaeliten in Sullivans Œuvre die Natur, die Religion, die Literatur und die Historie eine wesentliche Rolle.[60] Auch wenn sich seine Werke wie bei den führenden Vertretern der Präraffaeliten in den verschiedenen Phasen seiner Entwicklung stilistisch mitunter erheblich voneinander unterscheiden, verbinden sie wie bei den einzelnen Malern dennoch charakteristische grundlegende Gestaltungselemente. Die Bilder der Präraffaeliten wären nach den Maßstäben des französischen Kulturpolitikers Comte de Nieuwerkerke (1811-1892) sicher auch als „Malerei von Demokraten" verunglimpft worden.[61] Doch hier mag der harmlos wirkende Name der Gruppe ein Schutz gewesen sein. Zu den wesentlichen Aspekten gehört nämlich, dass sowohl den Präraffaeliten als auch Sullivan der Verweis auf die Techniken früherer Jahrhunderte gemein ist.

Das Echo vergangener Tage

Die Präraffaeliten standen mit ihren Forderungen nicht allein in Europa. Auch Künstler in anderen Ländern suchten sowohl in der Malerei als auch in der Musik nach filigraneren Ausdrucksmöglichkeiten. Beispielsweise zeigten sich die Wiener Akademiestudenten, die Anfang des 19. Jahrhunderts zu der vorwiegend dem Katholizismus nahestehenden Künstlergruppe der sogenannten „Nazarener" zusammenfanden, mit den bei ihrer Ausbildung vermittelten Techni-

---

[59] Siehe hierzu den Beitrag von Meinhard Saremba über Sullivan und die englische Oper im 19. Jahrhundert in *SullivanPerspektiven III* (2017). Bezüge zu den Werken seiner Nachfolger finden sich beispielsweise bereits in Albert Gier: „Ungeküsst sollst Du nicht schlafen gehen – *The Poisoned Kiss*: Ralph Vaughan Williams in der Nachfolge der Savoy Operas", in Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.): *Sullivan-Perspektiven II*, Essen 2014, S. 67-87; und Martin Yates: „Men of the Theatre – Arthur Sullivan and Benjamin Britten", in Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.), *SullivanPerspektiven I*, Essen 2012, S. 315-333.

[60] Die Natur mag hier als der am wenigsten naheliegende Aspekt erscheinen. Siehe hierzu aber beispielsweise Meinhard Saremba: „Sullivan, Purcell, Vaughan Williams & Co. – Britische Komponisten und das Meer", in *Sullivan-Journal* Nr. 8, Dezember 2012, S. 2-19. Hinsichtlich Sullivan befasst sich James Brooks Kuykendall in dem Buch Eric Saylor / Christopher M. Scheer (Hrsg.): *The Sea in the British Musical Imagination*, London 2015, lediglich mit dem Aspekt „Jolly Jack Tar: Musical Caricature and Characterisation of the British Sailor, c. 1875-1925". Wesentlich gehaltvoller ist der Beitrag von Benedict Taylor in dem Tagungsband zur Rezeption von *Der arme Heinrich*: „The Receding Sea of Faith – Sullivan's *The Golden Legend* and the Romantic Imagination" in Albert Gier / Birgit Schmidt / Rolf Tybout (Hrsg.): *Akten der Tagung „*Der arme Heinrich – *Hartmann von Aue und seine moderne Rezeption"*, Heft 75 der *Mitteilungen der Hans Pfitzner Gesellschaft*, Are Musik Verlag GmbH, Mainz 2015, S. 94-109.

[61] Ross King: *Zum Frühstück ins Freie – Manet, Monet und die Ursprünge der modernen Malerei*, S. 48.

ken allein ebenfalls unzufrieden. Ihnen reichten lockere Bewegungen aus dem Handgelenk, eine fließende Linienführung und Souveränität im Umgang mit Bleistift, Pinsel oder Kohlestift nicht mehr aus. „Man lernt einen vortrefflichen Faltenwurf malen, eine richtige Figur zeichnen, lernt Perspektive, Architektur, kurz alles – und doch kommt kein richtiger Maler heraus. Eins fehlt“, meinte einer ihrer Hauptvertreter, Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), „Herz, Seele und Empfindung.“[62] Die Nazarener ließen sich in Rom nieder und analog zu ihnen bildete sich in Italien in den 1820er Jahren der Purismo heraus, dessen Repräsentanten sich von den Künstlern des italienischen Trecento und Quattrocento beeinflussen ließen, um zu einem lichteren, weniger überladenen Stil zu finden. Dies legte man in den Kunsttheorien der deutschen Romantiker und in dem 1842/43 entstandenen Manifest *Del purismo nelle arti* (Über den Purismus in der Kunst) auch schriftlich fest. Im musikalischen Bereich fanden Mendelssohn bei Bach und Verdi bei Palestrina Anregungen. „Kehrt zurück zum Alten, es wird ein Fortschritt sein“, lautete die Maxime des Italieners, denn „wir Nachfahren von Palestrina begehen, wenn wir Wagner imitieren, ein musikalisches Verbrechen und leisten eine unnütze, ja sogar schändliche Arbeit.“[63] Arthur Sullivan zog seine eigenen Schlussfolgerungen:

> „Palestrina […] schrieb zweifellos bedeutendere Werke als alle seine Zeitgenossen, unsere eigenen Komponisten Tallis und Byrd eingeschlossen. Aber es ist kaum übertrieben, wenn man feststellt, dass die englischen Vorläufer von Tallis und Byrd – Edwards, Redford, Shepperd, Tye, White, Johnson und Marbecke, die zwischen 1500 und 1550 wirkten, den Vorgängern von Palestrina auf dem Kontinent weit voraus waren. Sie besaßen nämlich eine genauso gute Technik, überragten sie aber weit in ihrer melodischen Erfindung und ihrem, wie ich es nennen würde, gesunden Menschenverstand ihrer Musik. Ihre Kompositionen zeigen eine „angenehme Verständigkeit“, eine menschliche Empfindung, eine Übereinstimmung mit den Worten und eine Entschlossenheit, wodurch sie mehr sind als bloß ein technisches, mechanisches Puzzle, was nur wenigen Komponisten auf dem Kontinent, wenn überhaupt, vor 1550 gelungen ist.“

Sullivans Vorbild für die angestrebte Reduktion der Mittel waren Komponisten wie John Dunstable, John Dowland und Orlando Gibbons; denn, so Sullivan,

> [diese Künstler] „leben nicht nur durch ihr technisches Können, ihre reine Stimmführung und die reiche Harmonik, sondern durch den Strom schöner Melodik, der durch all ihre Werke fließt – eine Melodik, die selbst uns modernen, erschöpften Kreaturen noch wahre Ohrwürmer bietet und zu der es einfach nichts Vergleichbares gibt.“[64]

---

[62] Brief des 19-jährigen Friedrich Overbeck an seinen Vater vom 27. April 1808. Auch Sullivan betonte in einem Interview: „Musik soll zum Herzen sprechen und nicht zum Kopf.“ (*San Francisco Chronicle*, 22. Juli 1885; zitiert nach Jacobs, *Arthur Sullivan*, S. 223.

[63] Anselm Gerhard / Uwe Schweikert (Hrsg.), *Verdi-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 538.

[64] Aus Sullivans programmatischer Rede „Über Musik“ („About Music“) vom 19. Oktober 1888 in Birmingham, publiziert in englischer Sprache in Lawrence, *Arthur Sullivan*, London 1899, S. 261–287, und in Gier / Saremba / Taylor (Hrsg.), *SullivanPerspektiven I*, Essen 2012, S. 21-34;

Während die Komponisten früherer Jahrhunderte vor allem in der Melodiösität und Unmittelbarkeit von Sullivans Vokalstil anklingen, wurden hinsichtlich der Orchesterbehandlung vor allem seine Idole Rossini, Schubert, Berlioz, Mendelssohn und Schumann bdeutsam.

Die Bedeutung der Natürlichkeit

Für Sullivan spielte eine natürliche Sprachbehandlung bei seinen Vertonungen eine große Rolle; ebenso zeigte er sich stets interessiert daran, die Ausdrucksmöglichkeiten der Instrumente auszuschöpfen, aber nicht überzustrapazieren. Für besondere Klangwirkungen setzte er sogar reale Gestaltungselemente in der Kunstmusik ein (den Glockenschlag von St. Peter im Finale des 1. Aktes von *The Yeomen of the Guard* oder Glocken, die beim Prolog im Straßburger Münster zu *The Golden Legend* melodisch erklingen – im Gegensatz zu dem schlichten viertaktigen Resonanzeffekt der Glocken in E zu Beginn der Ouvertüre von Halévys 1850 uraufgeführter Oper *La dame de Pique* –, eine Militärkapelle im *Boer War Te Deum*, exotische Instrumente für die Szenen in der muslimischen Welt in *On Shore and Sea* usw.) oder er imitierte reale Klangeffekte durch das vorhandene Orchesterinstrumentarium (Dudelsack in *Haddon Hall* bzw. Banjo in *Utopia Limited*). Für die Einleitung zu *The Golden Legend* ließ Sullivan sogar besondere Glocken mit einem dunklen Klang anfertigen, die in der passenden tiefen Stimmung erklangen und beim Verlag Novello gemietet werden konnten.[65] Während sich bei Sullivan Bezüge zu allen wichtigen Gründungsmitgliedern der Präraffaeliten finden lassen, entzweiten sich diese nach wenigen Jahren. So warf John Everett Millais Rossetti später vor, er sei – so formulierte es Millais' Sohn später – zwar „ein Mensch von großer Originalität", ja, „ein Freidenker in Sachen Kunst" gewesen, den der „unabhängige Geist der Bruderschaft" gefangengenommen habe, doch „im Herzen nie ein Präraffaelit". Laut John Guille Millais ließ die Krise nicht allzu lange auf sich warten:

> „Mit der Zeit wurden ihre Methoden für seinen [Rossettis] Geschmack zu langweilig, und als er es nicht mehr für nötig hielt, sie in der Öffentlichkeit zu unterstützen, löste er sich von seinen alten Kumpanen – entschlossen, den eigentümlichen Neigungen seines Genies zu folgen, die ihm sagten, nicht in die Natur zu gehen, um sich inspirieren zu lassen, sondern vielmehr den Höhenflügen seiner eigenen Fantasie zu folgen. Der weitere Verlauf seiner Karriere belegt dies zur Genüge. Nur zwei Jahre nachdem er der Bruderschaft beigetreten war, brachte ihn Mr. Hunt, der ihn alle Techniken lehrte, die er je beherrschte,

---

und in deutscher Sprache in Meinhard Saremba, *Arthur Sullivan – Ein Komponistenleben im viktorianischen England*, Wilhelmshaven 1993, S. 328–338, und *Sullivan-Journal* Nr. 1, Juni 2009, S. 4-14.

[65] Als Arthur Jacobs in den 1980er Jahren für seine Sullivan-Biographie recherchierte, waren diese speziellen Glocken allerdings spurlos verschwunden. Heute werden die in Orchestern üblichen Röhrenglocken verwendet.

dazu, zu ihm nach Knole[66] zu kommen, um einen Hintergrund unmittelbar aus der Natur zu malen, während er ihm dabei zusah und half. Doch schon nach zwei Tagen hatte Rossetti von der Natur die Nase gestrichen voll und reiste fluchtartig zurück nach London und seinem künstlichen Leben. "[67]

Bezüglich der Hintergründe zitiert der Herausgeber der ersten Biographie seinen Vater John Everett Millais wörtlich:

„Man muss wissen, dass D. G. Rossetti ein seltsamer Bursche war und unmöglich ein enger Gefährte sein konnte, da er, wenn man anderer Ansicht war als er, sehr rechthaberisch und gereizt auftreten konnte. Seine künstlerischen Ziele und Ideale unterschieden sich von den unseren so sehr, dass er sich binnen Kurzem von uns lösen musste […] Seine folgenden Werke waren höchst einfallsreich, originell und entbehrten nicht des Schönen, aber sie waren keine Natur. Als er uns schließlich zu unserer Bewunderung die junge Frau vorstellte, die seitdem zum Typus des Rossettianismus wurde, öffnete das Publikum erstaunt die Augen. ‚Und das', ließ es verlauten, ‚ist Präraffaelitismus!' Doch es hatte nicht das Geringste damit zu tun. Die Präraffaeliten verfolgten nur einen Kerngedanken, nämlich auf der Leinwand das zu zeigen, was sie in der Natur sahen."[68]

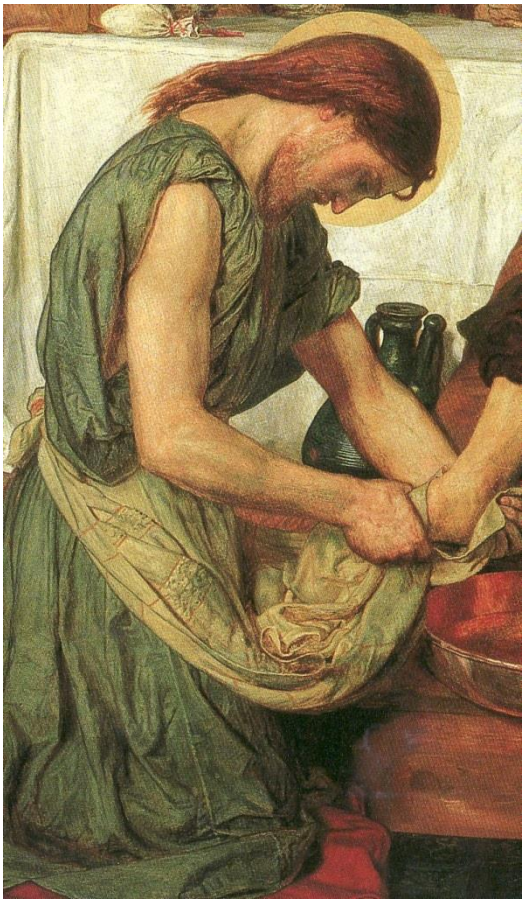
Die Natur spielte eine Rolle für die Gestaltung von Tieren, Pflanzen, Bildhintergründen und Menschen. Selbst bei biblischen Figuren legte man keinen Wert mehr auf in wallenden Gewändern umherwandelnde Gestalten mit verklärtem Blick, sondern auf realistische Figuren aus dem Alltag: Fischer, Zimmerleute und Arbeiter mit kraftvollen Armen und straffen Oberkörpern. Diese als „muskulöses Christentum" kritisierten Darstellungen eckten an. Es handelte sich nicht mehr um idealisierte Bilder, bei denen, wie Millais es formulierte, „die Seele der Natur außen vor blieb",[69] sondern um an der Wirklichkeit orientierte Wiedergaben, bei denen beispielsweise für Jesus' Vater ein echter Zimmermann Modell stand. Dementsprechend unterscheiden sich die sanften Wesen aus John Rogers Herberts „Our Saviour, Subjct to his parents at Nazareth" (Unser Erlöser, seinen Eltern in Nazareth untertan, 1847-56) drastisch von Millais' „Christ in the House of his parents" (Christus im Haus seiner Eltern, 1849/50). Trotz des sehr ähnlichen Themas ist Herberts Bild ein ehrfurchtsvoller Zugang eigen, mit dem er die Situation weihevoll und idealisierend einfängt. Millais hingegen, bodenständig und natürlich, verleiht der Szene mit scheinbarer Respektlosigkeit eine damals ungewohnte Welt- und Alltäglichkeit – augenfällig allein durch die im Gegensatz zu Herbert entblößten Arme. Dass die Gemälde der Präraffaeliten in angesehenen Galerien hingen und wohlhabende, ehrbare Sammler in Industriestädten Nordenglands auf den Plan riefen – wodurch heute neben London viele Ori-

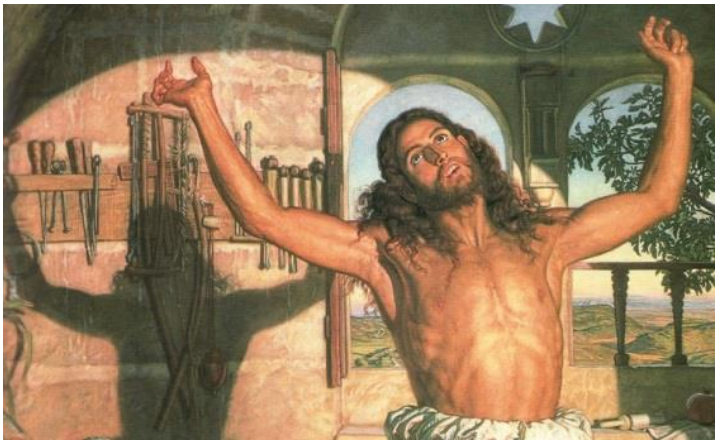
[66] Das große Anwesen von Knole House, einem Herrenhaus aus dem frühen 17. Jahrhundert im jakobinischen Stil, liegt am Stadtrand von Sevenoaks im Nordwesten der Grafschaft Kent.

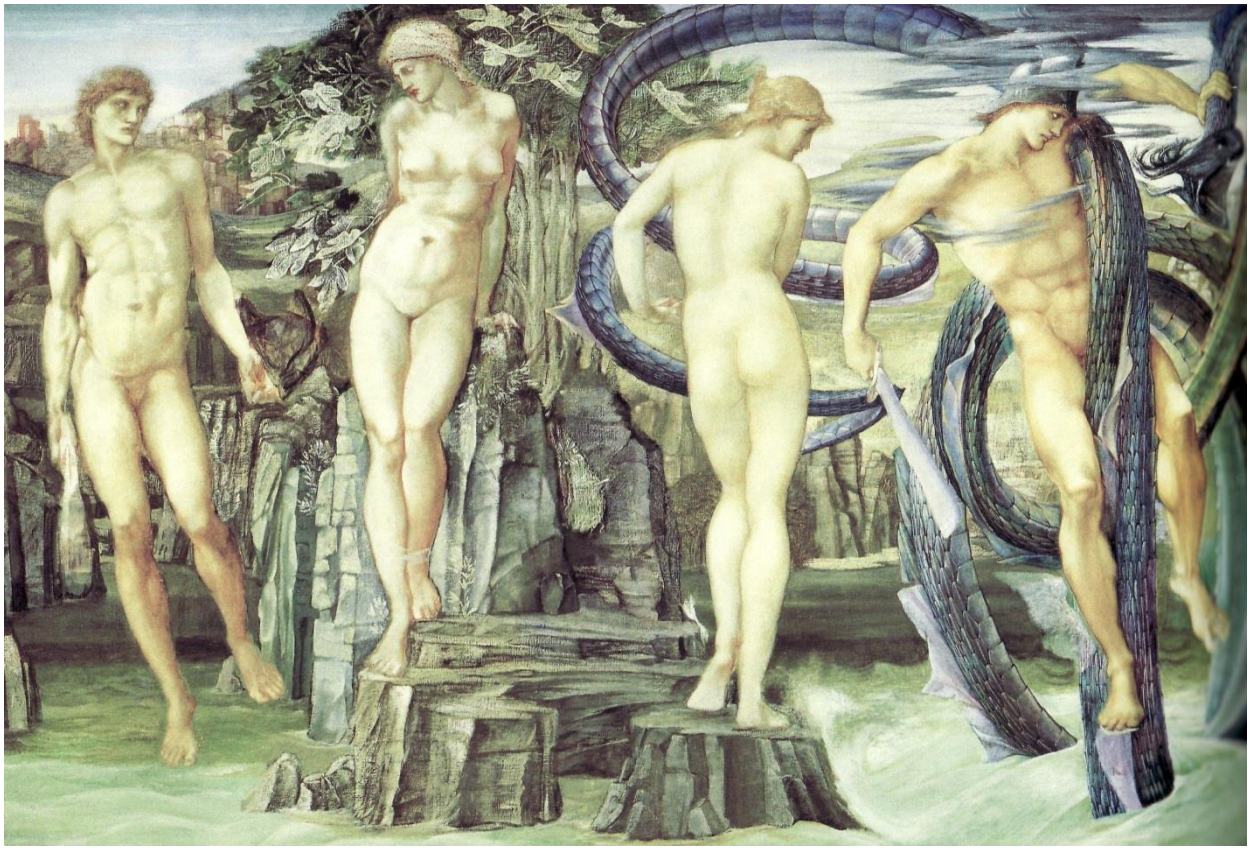
[67] John Guille Millais (Hrsg.): *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*, Band I, London 1899, S. 58. John Guille Millais 1865-1931) war der Sohn des Malers.

[68] J. G. Millais (Hrsg.): *Life and Letters of Sir John Everett Millais*, Band I, London 1899, S. 52-55.

[69] J. G. Millais (Hrsg.): *Life and Letters of Sir John Everett Millais*, Band II, London 1899, S. 74.







Erotische Klassiker und muskulöses Christentum:
Details aus Ford Madox Brown: Jesus wäscht Petrus die Füße,
Hunt: Der Schatten des Todes und Millais: Christus im Haus seiner Eltern.
Edward Burne-Jones: Auszug aus dem Perseus-Zyklus.

ginale in Birmingham, Manchester, Leeds und Liverpool zu bestaunen sind –, zeigt, wie unreflektiert eindimensionale Klischees von der angeblichen Prüderie der viktorianischen Epoche übernommen werden.[70] Ungeachtet einer vorherrschenden Schicklichkeit war man fasziniert vom menschlichen Körper und durchaus bereit, die kaum bis gar nicht bekleideten schönen Mädchen und Frauen sowie muskelbepackte männliche Leiber an den Wänden der Salons zu akzeptieren – die pralle Sinnlichkeit musste keineswegs unter dem Ladentisch gehandelt werden, sondern konnte selbstverständlich öffentlich präsentiert werden. Dort erblickte man dann etwa den durch körperliche Arbeit gestählten Leib von Hunts Jesus in dessen Gemälde „The Shadow of Death" (Der Schatten des Todes, 1873)[71] oder die zarten, schlanken Formen von Andromeda und Perseus in Burne-Jones' Impressionen aus dem „Perseus-Zyklus" (1875-1890er Jahre). Alles was zur Natur gehörte, sollte lebensecht wirken, denn eine naive Verklärung war verpönt. Damit setzte sich eine allgemeine Tendenz der Epoche in der Kunst fort. Neue Erkenntnis und frisch erworbenes Wissen über das Leben und die Welt führten im 19. Jahrhundert zu einem Umdenken, das sich auch in der Forschung und der Kunst niederschlug.

Auch Sullivan stand alles Artifizielle fern. Wenn er Themen aufgriff, die die Präraffaeliten ebenfalls reizten, wählte er einen vergleichbar realistischen Zugang. Millais' Darstellung des Gleichnisses vom verlorenen Sohn – der 1864 in *The Parables of Our Lord* veröffentlichte Holzstich „The Prodigal Son"[72] – zeigt keine stilisierte Hagiographie, sondern eine bewegende, glaubwürdige Darstellung der Wiederbegegnung mit dem Vater. Dementsprechend forderte Sullivan im Vorwort zu *The Prodigal Son* (1869), man solle die „Kenntnis der menschlichen Natur" auch für die Ausgestaltung von religiösen Stoffen nutzen, um das Verhalten des „verlorenen Sohns" zu erfassen und bei *The Light of the World* (1873) beabsichtigte der Komponist, nicht die „spirituelle Vorstellung vom Erlöser" zu vermitteln, sondern „die menschlichen Aspekte vom Leben unseres Herrn".[73]

Ein naturnaher Zugriff bei biblischen Themen war ungewöhnlich, doch Sullivan wagte den Schritt hin zu einer theatralischen Präsentation. Inspiriert von Hunts gleichnamigem Gemälde strebte er etwas an, das in englischen Oratorien aus Gründen der religiösen Schicklichkeit bislang umgangen worden war: In *The Light of the World* stellte er erstmals Jesus als aktiv handelnde Person auf das Konzertpodium.[74] Eine wichtige Anregung für die musikdramaturgische Gestaltung muss Beethovens Oratorium *Christus am Ölberge* (1803) gewesen sein,[75] das 1855 erstmals in England gegeben wurde und seitdem in verschiedenen entstellen-

---

[70] Siehe unter anderem Peter Gay: *Die zarte Leidenschaft – Liebe im bürgerlichen Zeitalter*, München 1987.

[71] Manchester City Art Gallery, Manchester; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 214,2 cm × 168,2 cm.

[72] Tate Britain, Dalziel Brothers: *The Parables of Our Lord*, Holzstich auf Papier, Originalgröße: 14 × 10,8 cm.

[73] Vorworte zu *The Prodigal Son* und *The Light of the World*.

[74] Siehe auch Barbara Mohn: *Das englische Oratorium im 19. Jahrhundert*, Paderborn 2000, S. 132. Zur Entwicklung des Oratoriums in Großbritannien siehe auch Eva Zöllner: *English oratorio after Handel – The London oratorio series and its repertory 1760-1800*, Hamburg 2002.

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

den Bearbeitungen gespielt wurde.[76] Was noch bis Mitte des 19. Jahrhunderts viele Besucher unangenehm berührt haben mochte, wurde für den jungen Sullivan zum eindrucksvollen Erlebnis: 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, wie ihn beispielsweise auch der den Präraffaeliten nahe stehende Maler William Dyce in seinem Bild „Christ as the Man of Sorrows" zeigte (Christus als Schmerzensmann, 1860)[77]. Hier konnte man biblische Protagonisten nicht als sakrosante Gestalten mit Heiligenschein, sondern als Wesen aus Fleisch und Blut erleben. Sullivans Interesse an den Episoden aus dem Neuen Testament war weniger theologischer, sondern vielmehr persönlicher Art. Er betonte im Vorwort zu *The Light of the World*:

> „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'[78], 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."[79]

Zu jener Zeit wurde die Bibel von der Mehrheit der wichtigsten Komponisten, Malern und Literaten keineswegs mehr im naiven Sinne als „Wort Gottes" angesehen, sondern als literarisches Werk betrachtet. Es ist belegt, dass Hunt 1869 Renans *Vie de Jésus* gelesen hat, als er an Jesus-Bildern arbeitete.[80] Und ebenso wie die alten Texte als Grundlage des Glaubens verschiedene Bedeutungsschichten haben, besitzen auch die Bilder der Präraffaeliten und die Werke Sullivans unterschiedliche Ebenen, die es zu entschlüsseln gilt. Sie zeigen zum einen die sichtbare Natur und zum anderen sowohl die Natur des Menschen als auch die Natur der Welt.

Die Präraffaeliten und die Musik

Unter den führenden Gründungsmitgliedern der Präraffaeliten zeigten Hunt und Millais eine weitaus größere Zuneigung zur Musik als Rossetti. Dante Gabriel Rossetti betrachtete sie laut Hunt „bestenfalls als widerwärtig; für ihn war sie nichts weiter als eine ‚lärmende Belästi-

---

[76] 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.

[77] National Galleries of Scotland, Edinburgh; Öl auf Pappe, Originalgröße: 94,4 × 64,1 cm.

[78] Sullivan verwendete hier das deutsche Wort.

[79] 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.

[80] Das Buch war erst sechs Jahre zuvor veröffentlicht worden. Zwar wurde es erst in den 1880er Jahren ins Englische übersetzt, aber Hunt und auch Sullivan, der zu dieser Zeit öfter nach Frankreich kam, sprachen Französisch. Bereits ab 1863 gab es auch in England Anti-Renan-Pamphlete.

gung‘“.[81] William Holman Hunt hingegen spielte die Violine und sang, entschied sich aber dennoch für eine Laufbahn als Maler. In welchen Zusammenhängen die Musik in seinen Bildern und denen seiner Mitstreiter Bedeutung erlangte, wird sich nachher bei näherer Betrachtung einiger Gemälde noch zeigen.

Durch den gesellschaftlichen Umgang war Sullivan mit Millais, den Rossettis und Hunt bekannt. In seinen Erinnerungen erwähnt Hunt Zusammenkünfte bei denen man unter anderem „Thackeray[82], Anthony Trollope[83], Lord Houghton[84], Edmund Yates[85], Millais, Leighton, Arthur Sullivan, Canon Harford[86], John Leech[87], Dicky Doyle[88], Tom Taylor[89]“ und anderen bekannten Persönlichkeiten begegnen konnte.[90] Auch Sullivan listete in seinen Tagebüchern immer wieder illustre Gesellschaften auf, bei denen Zelebritäten bis hin zu „H. R. H.“ (His/Her Royal Highness) vertreten waren. Die Anregungen, die er durch Begegnungen mit Malern, Literaten, Musikern und mit gebildeten Bürgern der Oberschicht und royalen Kreisen empfing, müssen enorm gewesen sein. Dass er durchaus in der Lage war, die Spreu vom Weizen zu trennen und bloße Schwätzer zu entlarven, zeigen Opern wie *Iolanthe* (1882) oder *Patience* (1881). Doch Sullivan war nicht der einzige. Hunt verwies beispielsweise auf „Literaten, die die sprachliche Empfindsamkeit Rossettis karikierten, ja, die das, was seine Geisteshaltung ausmachte, auf überdrehte Weise penetrant zur Schau stellten. Indem sie mit affektiertem Getue parlierten und sich eines Tonfalls befleißigten, den sie als außerordentlich ‚kultiviert‘ bezeichneten, wurden diese aufdringlichen Gecken als ‚unsägliche Unverbesserliche‘ karikiert. Zurecht haben Gilbert und Sullivan sie in der Oper *Patience* und Du Maurier in *Punch* der Lächerlichkeit preisgegeben.“[91] Und so konnte sich das Publikum über die im April 1881 uraufgeführte

---

[81] Hunt: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood*, Band 1, London 1905, S.152.

[82] William Makepeace Thackeray (1811-1863) war ein englischer Schriftsteller, dessen berühmtester Roman, *Vanity Fair* (Jahrmarkt der Eitelkeiten), ein kritisches Gesellschaftportrait bietet.

[83] Anthony Trollope (1815-1882) war einer der erfolgreichsten Romanautoren seiner Epoche.

[84] Richard Monckton Milnes (1809-1885), 1. Baron Houghton, war ein britischer Literat, Mäzen, Politiker und Sammler erotischer Literatur.

[85] Der in Edinburgh geborene, aber in London wirkende Journalist Edmund Hodgson Yates (1831-1894), ein Freund von Dickens, war auch als Romanautor und Dramatiker tätig.

[86] Frederick Kill Harford (1832-1906) war ab 1861 Domherr von Westminster Abbey in London.

[87] John Leech (1817-1864) war ein britischer Zeichner und Karikaturist, der ab 1847 für die Satirezeitschrift *Punch* arbeitete.

[88] Richard („Dickie“) Doyle (1824-1883) war ein englischer Illustrator, Karikaturist und Maler. Er wirkte vor allem für das Magazin *Punch*, für das er unter anderem das Cover der ersten Ausgabe sowie den Titelkopf entwarf, der über hundert Jahre lang verwendet wurde.

[89] Der englische Dramatiker Tom Taylor (1817-1880) verfasste das Libretto zu Sullivans dramatischer Kantate *On Shore and Sea* (1871). Er schrieb über hundert Theaterstücke, darunter auch *Our American Cousin* (1858), von dem Abraham Lincoln 1865 eine Aufführung besuchte, als er ermordet wurde.

[90] Hunt: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood*, Band 1, London 1905, S. 273.

[91] Hunt: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood*, Band 2, London 1905, S. 364.

Oper *Patience* (so der Name der Heldin) amüsieren, weil darin die Auswüchse, nicht die Kunstausrichtung an sich, angegangen wurden. Laut Hunt war es

> „von Anfang an eine Strafe, dass, wenn irgendjemand aus unserer Gruppe – zurecht oder zu Unrecht – Animositäten ausgelöst hatte, jedes andere der aktiven Mitglieder darunter zu leiden hatte. Dementsprechend hat das zahlreiche Auftreten von Quattrocentisten mit ihren unterschiedlichen Fähigkeitsstufen und der lautstarken Übertreiber von Rossettis aufmüpfiger Sinnlichkeit bei gedankenlosen Kritikern wiederum dazu geführt, zu behaupten, dass diese Quattrocentisten und die affektierte Geziertheit ihrer überdrehten Nachahmer den Repräsentanten des Präraffaelitentums ähnelten. Einige Teile des Publikums ließen dem Präraffaelitischen selbst einen Hohn wie dem in der Oper zuteilwerden, der allerdings zurecht gegen das gerichtet war, was man als wesensfremde Auswüchse und irreführendes Trugbild unserer Gruppierung betrachten kann.“[92]

Zu diesem Zeitpunkt waren die präraffaelitischen Grundideen schon von der Bewegung des Ästhetizismus kontaminiert.[93] Hunt verwies darauf, dass die „überschwänglichen verlotterten Leute, die mit ihrer blinden Verehrung für diese abgeschmackte Zurschaustellung des Genies hausieren gingen“[94] zurecht in den folgenden, von ihm zitierten Zeilen aus dem 1. Akt der Oper *Patience* vorgeführt wurden:

> „If you’re anxious for to shine in the high aesthetic line as a man of culture rare, / You must get up all the germs of the transcendental terms, and plant them ev’rywhere. / You must lie upon the daisies and discourse in novel phrases of your complicated state of mind, / The reason doesn’t matter if it’s only idle chatter of a transcendental kind.
> And ev’ry one will say, / As you walk your mystic way, / ‚If this young man expresses himself in terms too deep for me, / Why, what a very singularly deep young man this deep young man must be!‘
> (Wenn man darauf bedacht ist, auf höchstem ästhetischen Niveau als ein Mensch von kultureller Erlesenheit zu glänzen, / muss man sich jede Winzigkeit transzendentaler Begrifflichkeiten zu eigen machen, und sie überall einstreuen. / Man muss auf Gänseblümchen fläzen und in seinem hochkomplexen Geistesszustand nur unter Zuhilfenahme der allerneusten Redewendungen parlieren; / es ist völlig egal, welches Thema man anreißt, solange man sich nur im gelehrten Geplauder transzendentaler Art ergeht. / Und dann wird jedermann sagen, / während man auf seinen mystischen Bahnen dahinschreitet: / ‚Wenn dieser junge Mann sich in einer für mich viel zu tiefsinnigen Weise ausdrücken kann, / nun, was muss das für ein einzigartig tiefsinniger junger Mann sein!‘

---

[92] Hunt: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood*, Band 2, London 1905, S. 364 f.

[93] Siehe unter anderem den Abschnitt „Pre-Raphaelites and Aesthetes“ in Tim Barringer: *Reading the Pre-Raphaelites*, New Haven / London 2012, S. 147 ff.

[94] Hunt: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood*, Band 2, London 1905, S. 364.

Und dann:
‚Then a sentimental passion of a vegetable fashion must excite your languid spleen, / An attachment à la Plato for a bashful young potato, or a not-too-French French bean! / Though the Philistines may jostle, you will rank as an apostle in the high aesthetic band, / If you walk down Piccadilly with a poppy or a lily in your medieval hand.‘
(Darüber hinaus sollte den lässig zur Schau gestellten Spleen eine sentimentale Leidenschaft der nicht fleischlichen Art stimulieren; / wie etwa eine platonische Zuneigung zu jungem Gemüse! / Auch wenn die spießbürgerlichen Kunstbanausen sich danach drängen, giltst doch du als Apostelgestalt höchsten ästhetischen Ranges, / wenn du den Piccadilly entlangflanierst mit einer Mohnblume oder einer Lilie in deiner in mittelalterlicher Manier gespreizten Hand.)

Und dann wieder:
‚A Japanese young man – A blue-and-white young man – Francesca di Rimini, miminy piminy, Je-ne-sais-quoi young man!
A pallid and thin young man – A haggard and lank young man, – A greenery-yallery, Grosvenor Gallery, – Foot-in-the-grave young man!‘“
(Ein japanisch anmutender junger Mann – ein junger Mann in Blau und Weiß – Francesca di Rimini, miminy piminy, Je-ne-sais-quoi-artiger jungen Mann!
Ein blasser, dünner junger Mann – ein ausgezehrter, schmächtiger junger Mann, – A greenery-yallery, Grosvenor Gallery, – Mit einem-Fuß-im-Grabe-artiger junger Mann!)“[95]

Unter sich hegten die Gründungsmitglieder der Präraffaeliten durchaus gewisse Vorlieben. John Everett Millais bekannte, es sei „Hunt, nicht Rossetti“, den er „für gewöhnlich konsultierte, wenn es Zweifelsfälle gab – er wurde mein inniger Freund und Gefährte“, denn er war „ernsthaft in seinem Bestreben, unsere Ziele zu fördern“.[96] Millais war der Musik noch mehr zugetan als Hunt, ja, sein Sohn bezeichnete den Vater als „unheilbar musikalisch“ und meinte, „nur wenige Bewunderer erkennen, wieviel Musik sich in seinen Bildern findet und wie sehr ihm Musik bei der Malerei half“.[97]

Sullivans persönliche Bekanntschaft mit den Präraffaeliten

In Sullivans Tagebüchern wird Millais häufig erwähnt und auch der Komponist stand bei dem Maler hoch in Gunst. Dessen Tochter Alice Stuart-Wortley (1862–1936) – Elgars Muse für das Violinkonzert – erinnerte sich:

„Die Freunde meines Vaters hätten gesagt, dass ihm, abgesehen von seiner Arbeit, das Angeln am meisten Freude bereitet hat. Doch diejenigen, die ihn am besten kannten, wussten, dass gleich nach seiner Kunst die Schwesterkunst der Musik kam. […] Eng ver-

[95] Hunt: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood*, Band 2, London 1905, S. 365 f.
[96] J. G. Millais (Hrsg.): *Life and Letters of Sir John Everett Millais*, Band I, London 1899, S. 55 ff.
[97] J.G. Millais (Hrsg.): *Life and Letters of Sir John Everett Millais*, Band II, London 1899, S. 417.

bunden mit seinen frühen Tagen war Arthur Sullivan. Zu jener Zeit war er Organist an der St. Peter's Church, Onslow Gardens, und wir sahen ihn damals häufig. Mein Vater liebte ihn und bewunderte sein Genie; gegen Ende seines Lebens war Sullivan einer der letzten seiner Freunde, um deren Besuch er bat."[98]

Alice steuerte zur ersten Biographie über ihren Vater einen Essay zum Thema „Millais' Love of Music" bei,[99] in dem sie ausführlich Arthur Sullivans Erinnerungen zitiert. Sullivan schrieb:

„Millais war ein Mensch, der diejenigen, die ihn gut kannten mit äußerster Hingabe inspirierte. Sein Wesen hatte etwas außerordentlich Liebenswertes, zudem war er ausgesprochen aufgeschlossen und großzügig. Wie alle Künstler, die es zu etwas gebracht haben, wurde er ständig von weniger namhaften Künstlern und Amateuren nach seiner Meinung gefragt, wobei seine Geduld sicherlich auf eine harte Probe gestellt wurde, denn er schreckte davor zurück, sich die Mühe zu machen, die Wahrheit zu sagen und doch war er zu ehrlich, um lediglich eine schmeichelhafte oder unaufrichtige Meinung zu äußern. Ausnahmslos hielt er deshalb stets nach etwas Ausschau, das entweder vielversprechend oder vollendet war oder ein Streben nach etwas Richtigem erkennen ließ, und bei diesen, und nur diesen, Aspekten verweilte er – so fand er immer Einzelheiten, über die er etwas Freundliches und Ermutigendes sagen konnte, und zugleich blieb er ehrlich und wahrheitsgetreu.

Ich lernte ihn 1863 kennen, kurz nachdem ich mir selbst einen Namen gemacht hatte, und von jenem Tage an bis zu seinem Tod hegte ich für ihn die größte Zuneigung und ich weiß, dass er meine Gefühle erwiderte. Er kam häufig zu den Samstagnachmittagkonzerten in den Kristallpalast; anschließend speisten wir und verbrachten den Abend bei den Scott Russells[100], die in Sydenham wohnten.

Die Mädchen der Familie hatten großartige Begabungen, waren hochgebildet und (wobei sich oft der Maler Henry Phillip, George Grove[101], Frank Burnand[102], Fred Clay[103] und

---

[98] J.G. Millais (Hrsg.): *Sir John Everett Millais*, Band II, S. 417 ff.

[99] J.G. Millais (Hrsg.): *Sir John Everett Millais*, Band II, S. 417-429.

[100] John Scott Russell (1808-1882) war ein schottischer (Schiffs-)Bauingenieur, der zu den Förderern der Weltaustellung 1851 gehörte. Er hatte drei Töchter, zu denen Arthur Sullivan zeitweilig eine enge Beziehung pflegte. Siehe auch John Wolfson: *Sullivan and the Scott Russells – A Victorian Love Affair Told Through the Letters of Rachel and Louise Scott Russell to Arthur Sullivan, 1864-1870*, Chichester 1984.

[101] George Grove (1820-1900) war ein britischer Architekt und Musikschriftsteller. Einer seiner wichtigsten Beiträge zu dem damals erst entstehenden Fachgebiet der Musikwissenschaft war die Herausgabe eines mehrbändigen Lexikons zur Musik, für das anfangs auch Arthur Sullivan Beiträge schrieb. Siehe auch Percy Young: *George Grove 1820-1900 – A Biography*, London 1980.

[102] Francis Cowley Burnand (1836-1917) war ein englischer Unterhaltung- und Bühnenautor. Für Sullivan verfasste er die Textbücher zu den komischen Opern *Cox and Box* und *The Contrabandista* bzw. der revidierten Fassung *The Chieftain.*

[103] Sullivans Freund Frederic Emes Clay (1838-1889) war ein englischer Dirigent. Er machte Sullivan mit Gilbert bekannt und schrieb auch Musik zu einigen von dessen Stücken.

andere hervorragende Künstler und Literaten hinzugesellten) wir diskutierten über Musik, Malerei, Dichtung, Literatur und sogar Wissenschaft bis die Uhr uns darauf verwies, dass nun der letzte Zug zurück nach London fuhr.

Zu jedem Thema hatte Millais seine eigene Meinung, und diese war ehrlich, unerschrocken und wohlwollend und es lohnte sich immer, sie zu hören. Diese Abende zählten zu den glücklichsten meines Lebens. Die jüngste Tochter des Hauses, Alice, saß ihm Modell als zentrale Figur in dem Gemälde ‚The Romans leaving Britain' (Die Römer verlassen Britannien, 1865).[104]

Ein lang gehegter Wunsch von mir lag in dem ehrgeizigen Projekt, ein Werk zu schaffen, in dem alle drei Schwesterkünste zueinander finden – die Dichtung, die Malerei und die Musik. Ich stellte Tennyson und Millais diesen Plan vor. Sie sprangen beide auf diese Idee an und Tennyson trug seinen Teil dazu bei, indem er einen kleinen Liederzyklus mit dem Titel *The Window, or the Songs of the Wrens* schrieb. Diesen vertonte ich und Millais begann, ihn zu illustrieren. Jedes Lied sollte sein eigenes, ihm zugehöriges Bild erhalten.

Aber es traten Schwierigkeiten auf und aus Gründen, auf die hier nun nicht näher eingegangen werden muss, wurden die Illustrationen nie fertiggestellt. An die erste und einzige, die er schuf, erinnere ich mich gut. Es war eine hübsche Zeichnung von einem Mädchen am Fenster, Vögel umschwirren sie und Weinreben und Zaunrosen ranken um sie herum. Anschließend hat, so glaube ich, Henry Leslie die Zeichnung für das Titelbild eines seiner Musikstücke gekauft.[105] Ich habe es immer ungemein bedauert, dass wir es nicht geschafft haben, meine Idee umzusetzen. Ich vermag nicht, Millais' Urteil in anderen Dingen einzuschätzen, aber wenn es um Musik ging, besaß er einen unfehlbaren Instinkt für das, was gut und künstlerisch richtig war, obgleich er keine technischen Kenntnisse dieser Kunstform besaß, doch seine Liebe und sein Enthusiasmus für sie haben seine Beurteilungen nicht getrübt. Er war konservativ hinsichtlich seiner Zuneigung für die alten Meister und liberal in seiner Bewunderung des Neuen. Im Grunde genommen bestimmen die gleichen allgemeinen Gesetzmäßigkeiten alle Künste, und seine technische Meisterschaft in einer von ihnen bildete für ihn einen Maßstab.‘‘[106]

So wie Sullivan mit dem *Window*-Projekt eine Synthese der Schwesterkünste vor Augen hatte, plante er auch für die Oper eine Verbindung aus den unterschiedlichsten Stilrichtungen. Die nationalen Ausrichtungen des Musiktheaters erschienen ihm in ihren Ausdrucksmöglichkeiten begrenzt. Wagners Hauptverdienst sah er darin, „der Musikwelt die Möglichkeiten der Opernmusik aufgezeigt zu haben. Er hat uns die Verbindung von Drama und Oper gezeigt, ist aber von seiner Theorie abgewichen oder hatte in der Praxis unrecht damit, alle dramatischen Effekte in den Orchesterpart seines Werks zu legen und die Bühne und die Handlung dem Orchester

[104] Royal Academy, London; Öl auf Leinwand, Originalgröße: 122 × 190,5 cm.

[105] Henry David Leslie (1822-1896) war ein englischer Komponist und Dirigent, der sich vor allem für die Nachwuchsausbildung und die Arbeit mit Chören engagierte. Die Abbildung wird im nächsten Journal wiedergegeben, wenn *The Window* näher untersucht wird.

[106] J.G. Millais (Hrsg.): *Sir John Everett Millais*, Band II, S. 418 ff.

unterzuordnen. Er hat uns ein Bild gezeigt, das man malen kann, aber er hat es nicht selbst gemalt.“[107] Andererseits musste Sullivan bei der „Analyse der großen italienischen Oper feststellen, dass in sehr vielen Fällen völlig unterschiedliche Emotionen und gänzlich entgegengesetzte Empfindungen auf ein und dieselbe Weise ausgedrückt wurden und gänzlich abhängig waren vom Sänger und dessen dramatischen Fähigkeiten, echte Leidenschaft auszudrücken“.[108] Dementsprechend konnte „die Oper der Zukunft“ für den Engländer „nicht aus der französischen Schule“ kommen „mit ihren prunkhaften, kitschigen Melodien, ihren sanften Licht- und Schattenwirkungen, ihren theatralischen Gesten voll Effekthascherei; nicht aus der Wagner’schen Schule mit ihrer Düsterkeit und den ernsten, ohrenzerfetzenden Arien, mit ihrem Mystizismus und ihren unechten Empfindungen; und auch nicht aus der italienischen Schule mit ihren überspannten Arien, Fiorituren und an den Haaren herbeigezogenen Effekten“. Für Sullivan stellte die moderne Oper einen „Kompromiss“ dar, der darin bestand, „eine Auswahl aus den Vorzügen der drei anderen“ zu bilden.[109]

Sullivans Polystilistik ist eine Folge des geistigen Klimas, das in einigen der Kreise, in denen er sich bewegte, zum Ideal erkoren wurde. Auch den Präraffaeliten schwebte eine Bereicherung der Gegenwartskunst durch das Besinnen auf bewährte Techniken und einer vielschichtigen Anlage von Bedeutungsebenen vor und Sullivan schlug eine ähnliche Richtung ein. Der Hauptakzent liegt dabei weniger auf der Suggestionskraft immer größerer Orchesterbesetzungen – einer Tendenz, der sich Sullivan verweigerte –, sondern auf einem klassisch orientierten Stil-Pluralismus mit einfühlsamer musikalischer Charakterisierung von Figuren und Szenen, Instrumentaleffekten, Klangfarben sowie rhythmischer und melodischer Entwicklung.[110] Damit trug Sullivan zudem den Erwartungshaltungen unterschiedlicher Publikumsschichten und einer modernen multikulturellen Gesellschaft Rechnung. Die Figur der Rebecca in *Ivanhoe* zeigt (trotz Halévys Rachel) das einfühlsamste Portrait einer Jüdin in der gesamten Opernliteratur und nach dem „Chorus of Moslem Triumph“ in *On Shore and Sea* machen die komplexen Ensembles in *The Rose of Persia*, bei denen bis zum Oktett alle Varianten vertreten sind, Figuren muslimischen Glaubens zu veritablen Opernhelden.

Sullivan legt – ähnlich wie Smetana, Mussorgski oder Debussy – eine andere Schneise durch die Musikgeschichte als die bislang vertrauten Wege. Sein mehrfach zum Ausdruck gebrachtes Ideal, für seine und zukünftige Generationen das Musikleben in England voranzubringen, korrespondiert mit einem Œuvre, mit dem er unter Einbeziehung vielfältiger Einflüsse die englische Musik auf ein europäisches Niveau hob. In der Wahl seiner Sujets trug Sullivan den sozialen Utopien seiner Epoche Rechnung, mit denen er durch seine Freundschaften mit Künstlern

---

[107] Jacobs: *Arthur Sullivan*, S. 218. Siehe auch Meinhard Saremba: „‚Wie fang’ ich nach der Regel an?‘ – Wagner, Bayreuth und Sullivan“, in *Sullivan-Journal* Nr. 12, Dezember 2014, S. 45-71.

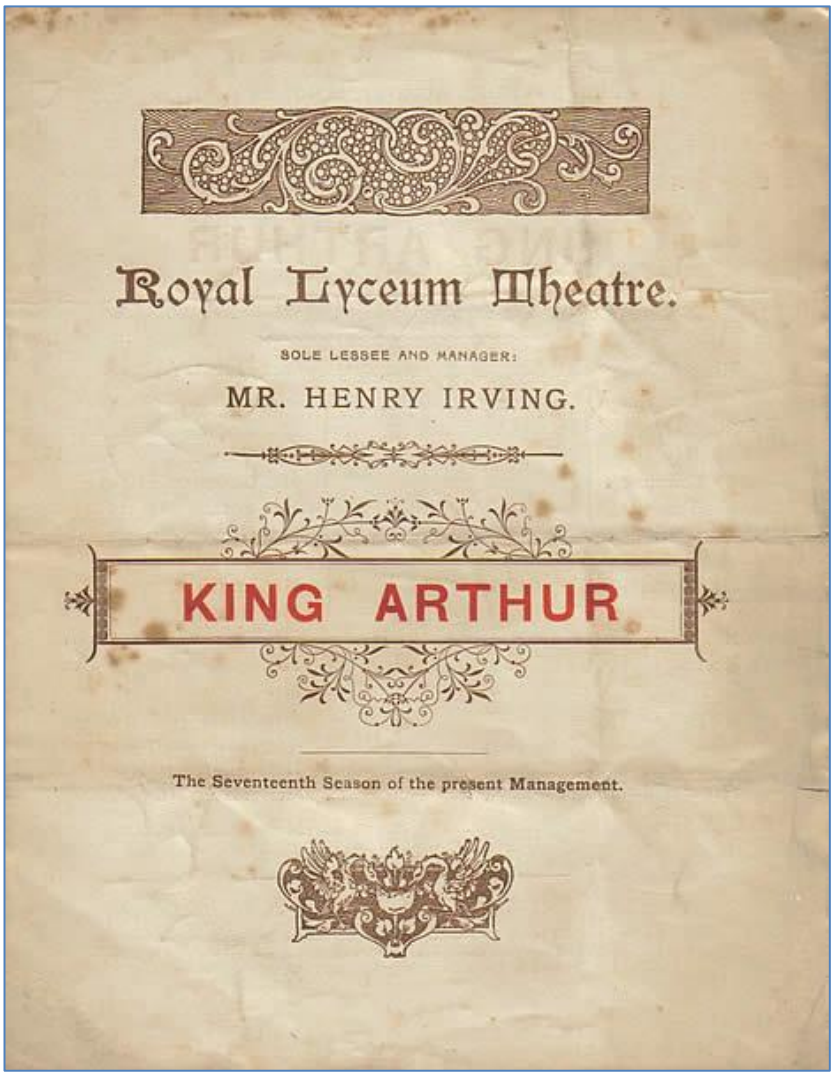
[108] Jacobs: *Arthur Sullivan*, S. 218.

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

[110] Siehe auch Meinhard Saremba: „Sullivan, Sir Arthur (Seymour)“, in Ludwig Finscher (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Band 16 (Strata – Villoteau), Kassel 2006; und Benedict Taylor: „Der Musiker Arthur Sullivan – Ästhetik und Kontext“, in Tadday (Hrsg.): *Arthur Sullivan*, München 2011, S. 13 f.

wie Charles Dickens oder Edward Burne-Jones vertraut war.[111] Definiert man die „Moderne“ als „das In-Fluss-Geraten von Traditionen durch systematische Freisetzung von Evolutionspotentialen“[112], ist es durchaus gerechtfertigt, Sullivans Leistungen der Avantgarde seiner Epoche zuzurechnen. Mit Sullivan wurde die englische Oper etabliert, durch Britten wurde sie nach dem Zweiten Weltkrieg akzeptiert. Eigentlich gilt die Polystilistik als eine Kompositionsweise der Postmoderne im 20. Jahrhundert, bei der verschiedene Musikstile miteinander kombiniert werden. Doch Sullivan gehörte zu den Vorreitern, die musikalischen Ausdrucksmittel seiner Gegenwart mit Elementen früher Musik wie etwa Madrigal und Choral zu verbinden.

(Teil 2 folgt im *Sullivan-Journal* Nr. 16)


Royal Lyceum Theatre.

SOLE LESSEE AND MANAGER:

MR. HENRY IRVING.

KING ARTHUR

The Seventeenth Season of the present Management.

Ein Design mit floralen Elementen wie Millais’ Entwürfe für Sullivans *The Window*:
Das Programm zu Irvings Inszenierung von Carrs Drama *King Arthur*,
für das Arthur Sullivan 1895 die Musik komponierte und
Edward Burne-Jones die Bühnenbilder und Kostüme entwarf.

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

112 Aleida Assmann / Dietrich Harth (Hrsg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt a. M. 1991, S. 23.

Maximilian Burgdörfer

Die englische Schumann-Rezeption, Sullivan & Schumann im Leipziger Kontext sowie Nachträge zu Sullivans Studienzeit daselbst

Wollte man sich noch vor ein paar Jahren genauer mit Sullivan und seinem Studium in Leipzig beschäftigen, war alles, was man dazu fand, meist eine knappe Erwähnung nach folgendem Muster: *Nachdem Sullivan erster Mendelssohn-Stipendiat wurde und zwei Jahre an der Royal Academy gewesen ist, ermöglichte man ihm, von 1858 bis 1861 am Leipziger Konservatorium zu studieren. Als er zurückkam, überarbeitete er seinen* Tempest, *den er dort als Prüfungsleistung gegeben hatte, und wurde 1862 nach dessen Erstaufführung bei einem Crystal Palace-Konzert über Nacht berühmt*. Das konnte die Neugier über diesen Lebensabschnitt Sullivans natürlich nicht im Geringsten stillen, und so ist es umso schöner, dass wir seit dem *Sullivan-Journal* Nr. 9 und den folgenden Ausgaben eine detaillierte Beschreibung über Sullivans Leipziger Tage heranziehen können. Durch die Wiederentdeckung des Tagebuchs vom Beginn seines Studiums am Konservatorium haben wir nun zudem auch einen persönlichen ‚Zeitzeugen' seines Aufenthaltes.

Im Zuge meiner Bachelorarbeit, die das Verhältnis von Sullivan zu Deutschland und Mendelssohn untersucht hat und natürlich einen großen Anteil auf Leipzig verwendet, ist mir diese Vorarbeit sehr willkommen gewesen. Trotz der bereits betriebenen genauen Nachforschung war es mir aber dennoch möglich, weitere Erkenntnisse zu gewinnen und bis jetzt vernachlässigte Dokumente heranzuziehen. Da ich selbst in Leipzig wohne, ist meine Begeisterung für dieses Thema nicht zuletzt durch Möglichkeiten zur Feldforschung noch gesteigert worden.

Im Folgenden soll es nun aber primär um Schumann und Sullivan gehen, zu deren (indirekter) Beziehung sich im Laufe meiner Nachforschungen einiges finden ließ. Natürlich möchte ich meine Entdeckungen bezüglich Mendelssohn und Sullivan bzw. Leipzig und Sullivan nicht vorenthalten, weshalb dieser Artikel als ein Nachtrag verschiedener Schwerpunkte gesehen werden kann, die sich aber dennoch harmonisch in Bezug zueinander stellen lassen. Wie Sullivan Mendelssohn-Stipendiat geworden ist, wurde in anderen Quellen bereits hinreichend beschrieben, weshalb ich mich direkt auf Leipzig konzentrieren werde. Im Sinne der englischen Schumann-Rezeption ist es allerdings von Nöten, 22 Jahre vor Sullivans Ankunft dort zu beginnen.

Sterndale Bennett und Schumann – Schumann und England

> „In Bennetts Persönlichkeit lag etwas sehr Instruktives und Faszinierendes. Allerdings hatte er sehr große Vorurteile gegenüber der Neuen Schule, wie er sie nannte. Er gestattete keine Note Schumanns, und was Wagner betrifft, so war er jenseits aller Kritik! Cipriani Potter wurde bekehrt und wurde ein blinder Verehrer Schumanns, aber alle meine Bemühungen mit Sterndale Bennett blieben ohne Wirkung."[113]

[113] Arthur Lawrence: *Sir Arthur Sullivan – Life Story, Letters and Reminiscences,* (Erstausgabe London 1899), New York 1907, S. 240.

William Sterndale Bennett (1816-1875) war Sullivans Klavierlehrer an der Royal Academy und einst selbst Teil der musikalischen Szene in Leipzig gewesen. In seiner Sullivan-Biographie weist Arthur Jacobs auf den Faden hin, der Sullivan mit Mozart verbindet: John Goss (1800-1880) war Sullivans Mentor für Harmonie und Komposition an der Royal Academy, und hatte bei dem Mozart-Schüler Thomas Attwood (1765-1838)[114] gelernt. Jacobs zeigt allerdings nicht die engere Verbindung zwischen Mendelssohn, Sullivan und auch Schumann auf, denn sein Klavierlehrer Sterndale Bennett war Mendelssohns und Schumanns Protegé gewesen. Bei einem Konzert in England wurde

> „Bennett Mendelssohn vorgestellt, der siebzehnjährige Junge dem jungen Mann von 24 Jahren. Mendelssohn lud ihn unverzüglich nach Deutschland ein. ‚Wenn ich komme', sagte Bennett, ‚darf ich Ihr Schüler werden?' ‚Nein, nein', war die Antwort, ‚Sie müssen mein Freund werden.'"[115]

Nachdem Bennett sich durch einen Brief vergewissert hatte, dass Mendelssohn (1809-1847) auch wirklich in Leipzig sein würde, begab er sich auf die Reise und kam am 29. Oktober 1836 dort an. Mendelssohn half Bennett sich einzuleben und machte ihn mit vielen Leuten bekannt, denn er hielt ihn für „den vielversprechendsten jungen Musiker den ich kenne, nicht nur in [England], sondern auch hier, und ich bin überzeugt, dass es nicht Gottes Wille ist, falls er kein sehr bedeutender Musiker wird, sondern sein eigener."[116] Nachdem Sullivan (1842-1900) später das Stipendium gewonnen hatte, bemerkte sein Vater in einem Brief an dessen früheren Lehrer der Chapel Royal, Thomas Helmore, in gleicher Weise: „Sollte der Allmächtige ihn verschonen, denke ich, dass er in nicht zu ferner Zeit wesentlich größere Dinge erreichen wird."[117]

Nach wenigen Tagen in Leipzig machte Bennett nun eine Bekanntschaft, die ein Leben lang halten sollte. In einem Brief nach Hause schrieb er: „Ich habe einen neuen Freund gefunden, einen Mann, der genau nach deinem eigenen Herzen wäre. Wie ich mir wünsche, dass du ihn kennen würdest. Sein Name ist Robert Schumann."[118] Obwohl Schumann (1810-1856) eher als reserviert galt und selbst gegenüber Mendelssohn, mit dem er zu dieser Zeit unter anderem regelmäßig im *Hôtel de Bavière* dinierte, zurückhaltend war, verband ihn mit Bennett eine innige Freundschaft. Ging es nach Schumann, war Bennett würdig im selben Atemzug wie Mendelssohn genannt zu werden[119], und so schrieb er dann auch nach dem Kennenlernen in einem Brief nach Zwickau: „Dann ist noch ein junger Engländer William Bennett in unsern täglichen Krei-

---

[114] Vgl. Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Oxford University Press 1986, S. 13.

[115] James Robert Sterndale Bennett: *The Life of William Sterndale Bennett*, Cambridge University Press 1907, S. 30.

[116] Sterndale Bennett, S. 41. Brief von Mendelssohn an Attwood.

[117] „Arthur Sullivan – New Anecdotes and Fresh Reminiscences", in *Musical Times*, 1. Februar 1901, S. 99.

[118] Sterndale Bennett, S. 49.

[119] Vgl. Sterndale Bennett, S. 129.

sen, Engländer durch und durch, ein herrlicher Künstler, eine poetische schöne Seele, vielleicht bring' ich auch den mit."[120] Gut eine Woche später am 23. November nahm Schumann Bennett mit zu Kistner, einem Musikverleger, um ihn ihm vorzustellen.[121] Wenige Tage danach kam

> „Herr Friedrich Kistner zu Bennetts Unterkunft und brachte ihm als Überraschung Abzüge der ‚Sketches' und ‚Impromptus', die von englischen Kopien graviert worden sind; und der unerwartete erste Anblick seiner Musik in einer ausländischen Edition erfüllte einen jungen Komponisten mit großer Freude."[122]

Schumann widmete ihm zudem in der Neujahrs-Ausgabe seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* einen ganzen Artikel voll des Lobes. Am 14. Januar kam Kistner erneut zu Bennett, und fragte an, ob er am folgenden Donnerstag im Gewandhauskonzert spielen würde. Bennett sagte zu und seine Konzertouvertüre *The Naiades*, op. 15, die er kurz bevor er nach Leipzig gekommen war fertiggestellt hatte, wurden gut vom Publikum aufgenommen. Friedrich Kistner war ein Mann, der vielversprechende Talente förderte und dem auch Sullivan später eine Menge zu verdanken hatte. Wie sehr er von Bennetts kompositorischem Talent überzeugt war, zeigt sich daran, dass „Friedrich Kistner Bennett für gewöhnlich [grüßte], indem er die Melodie der ersten seiner drei Romanzen sang."[123] Dass das persönliche Verhältnis von Bennett und Schumann stets gut war, ist nicht zuletzt durch die Briefe überliefert, jedoch wird im Allgemeinen davon ausgegangen, dass Bennett mit dessen Musik nichts anfangen konnte. Auch Sullivans obige Aussage gibt dazu Anlass. Umso erstaunlicher ist dagegen das Bild Bennetts, das in seiner Biographie gezeichnet wird und sich auf Briefe von Bennett an Schumann bezieht: „Selbst wenn er unfähig war, vermutlich wegen technischen Gründen, Schumann einen Platz unter den größten Meistern der Musik zuzusprechen, kann doch die neuliche Entdeckung dieser Briefe etwas der Idee entgegensetzen, dass Bennett keine Liebe für Schumanns Musik empfinden konnte."[124] In den Briefen schreibt Bennett, dass er die *Etudes Symphoniques* viel und mit großem Vergnügen gespielt habe. Er zitiert auch einen Takt „sehr großer Schönheit", den er nach eigener Aussage hundertmal am Tag wiederholte, und auch die *Fantasiestücke* erfreuten ihn sehr. Später schrieb er an Clara Schumann (1819-1896), welch prachtvolles Werk die *Peri* doch sei und forderte Kopien der *Etudes* und von *Karneval* an.[125] Am 11. November 1838, als er erneut in Leipzig zu Besuch war, Schumann aber nicht in der Stadt antraf, schrieb er ihm: „Ich habe hier zum ersten Mal Ihre *Fantasiestücke* gesehen und sie erfreuen mich außerordentlich."[126]

---

[120] Gustav Jansen (Hrsg.): *Robert Schumann's Briefe,* Leipzig 1886. S. 70. Brief an Therese Schumann, Leipzig, den 15. November 1836.

[121] Sterndale Bennett, S. 52.

[122] Sterndale Bennet, S. 52.

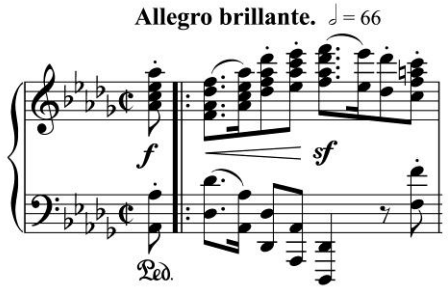
[123] Sterndale Bennett, S. 61.

[124] Sterndale Bennett, S. 342.

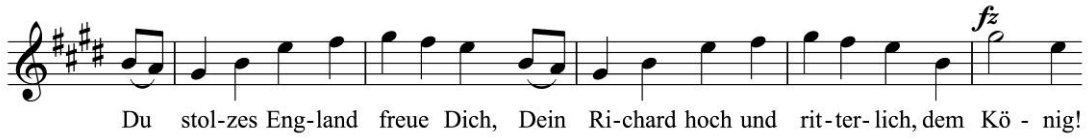
[125] Sterndale Bennett, S. 64-65.

[126] Sterndale Bennett, S. 72. [Original wahrscheinlich Deutsch; Rückübersetzung vom Verfasser.]

Den Großteil der *Etudes Symphonique*s hatte Schumann bereits 1834 geschrieben, aber Nummer 12 greift immer wieder ein Motiv aus der Romanze „Du stolzes England freue Dich“ aus Marschners Oper *Der Templer und die Jüdin* auf.[127] Da die *Etudes* Bennett gewidmet sind, wird er Nr. 12[128] erst nachdem er dessen Bekanntschaft gemacht hatte komponiert haben, was „ein genialer Weg [war] seinem geliebten englischen Komponisten seine Ehrerbietung zu erweisen.“[129]



Bsp. 1: Schuman op. 13 , *Etudes Symphoniques*, Finale (Etude Nr. 12)



Bsp. 2: Marschner, *Der Templer und die Jüdin*,
„Du stolzes England freue dich“; 3. Akt, Nr. 14.

Die Wieck’sche Seite indes konnte mit Bennett nicht viel anfangen, und so verwundert es nicht, dass Clara 1839 Robert in einem Brief vom 1. März gestand: „Ich kann einfach vor dir nicht verheimlichen, dass ich seine Kompositionen nicht lieben kann.“[130] Am 31. August 1839 vertraut sie allerdings ihrem Tagebuch an, dass sie [und Robert] „Duette, Bach-Fugen, und drei wunderschöne Kompositionen Bennetts spielten. Welch lange Zeit, seit ich die Freude hatte, mit Robert zusammenzuspielen.“[131] War es nur die Freude über das Zusammensein mit Robert, die die Kompositionen ‚wunderschön‘ machte, oder konnte auch Clara zumindest einige Kompositionen des Engländers lieben? Als Bennett 1837 zurück in England war, versuchte er immer wieder, Robert und Clara Schumann von einem Besuch dort zu überzeugen: „Und nun, lieber Schumann, bevor Sie mit dieser Welt abschließen, besuchen Sie England.“[132] So auch am 15. Dezember 1850: „Kommen Sie nicht zu unserer Great Exhibition? Und werden Sie sich

[127] Heinrich Marschner: 3. Akt, Nr. 14: „Romanze“ aus *Der Templer und die Jüdin*, Klavierauszug, Friedrich Hofmeister, Leipzig, S. 184.

[128] Robert Schumann: *Etüden in Form von Variationen (Symphonische Etüden) für das Pianoforte op. 13*, Breitkopf & Härtel, Serie 7, Nr. 13 Zweite Ausgabe 1887, S. 130.

[129] Sterndale Bennett, S. 61-62.

[130] Grace E. Hadow / Berthold Litzmann: *Clara Schumann – An Artist’s Life*, London/Leipzig 1913, S. 201. [Original Deutsch; Rückübersetzung vom Verfasser.]

[131] Ebenda, S. 252. [Original Deutsch; Rückübersetzung vom Verfasser.]

[132] Sterndale Bennett, S. 64. [Original wahrscheinlich Deutsch; Rückübersetzung vom Verfasser.]

nicht selber einigen aufrichtigen und guten Freunden zeigen? Vielleicht würden Sie kommen und Ihre gute Frau würde bei zwei Konzerten spielen, und ich würde einige Ihrer Kompositionen geben, und das könnte alles in kurzer Zeit getan werden.“[133] Schumann war von der Idee überzeugt und antwortete am 2. Januar 1851:

> „Ich habe viele Werke, von denen ich glaube, dass sie in England Gefallen finden werden: *Paradies und Peri*, eine Ouvertüre und Bühnenmusik zu Byrons *Manfred*, eine neue Symphonie[134], kürzlich fertiggestellt, und vieles andere, welches ich vor allem Ihnen so große Freude haben sollte zu zeigen.“[135]

Die geplante Verabredung mit Bennett in England wurde allerdings verschoben und konnte auch im folgenden Jahr nicht verwirklicht werden. Letztendlich hat Schumanns Krankheit ihn von einer Reise abgehalten und somit wohlmöglich auch eine frühe (positive) Verbreitung seines Namens auf der Insel verhindert. Bereits 1843 hatte Bennett die „Chamber Concerts“ in den „Hanover Square Rooms“ begründet, bis Schumann dort Einzug erhielt, sollte es aber noch eine Dekade dauern. Der erste, der sich einer Verbreitung Schumanns in England annahm, war gewissermaßen Mendelssohn. Am 27. Januar 1844 hatte er seinem englischen Verleger Buxton mitgeteilt:

> „Mein Freund Dr. Schumann wünscht eine Möglichkeit, sein neues Werk *Paradies und die Peri* in Ihrem Land zu veröffentlichen, und hat mich ersucht, Ihnen meine Impression seines Werkes zu schreiben, wobei ich denke, dass er beabsichtigt, Ihnen selbst seine Vorstellungen bezüglich der Publikation mitzuteilen. Ich muss Ihnen dementsprechend sagen, dass ich dieses neue Werk von Dr. Schumann mit größter Freude gelesen und gehört habe, sodass es mir ein Vergnügen bereitete, welches mich leicht den einstimmigen Applaus vorhersehen ließ, den es bei den zwei Vorstellungen in Leipzig und der Vorstellung in Dresden (die letzten Monat stattfand) errang, und dass ich es für ein sehr wichtiges und edles Werk halte, voll an vielen eminenten Schönheiten. Bezüglich Ausdruck und poetischem Gefühl nimmt es eine sehr hohe Stellung ein; die Chöre sind so effektvoll und so gut geschrieben wie die Solopartien melodisch und gewinnend sind. Kurzum, es ist eine würdige musikalische Übersetzung dieser wunderschönen Inspiration Ihres großen Dichters Moore; und ich denke, dass das Gefühl für den Charme, der die ganze Musik erfüllt, diesem Dichter verpflichtet zu sein, den Komponisten dazu veranlasst hat zu wünschen, dass Ihre Landsleute mit seinem Werk vertraut werden. Er beabsichtigt England im nächsten Jahr zu besuchen, wenn, wie ich sicher bin, er und seine Musik so aufgenommen werden, wie sie es so sehr verdienen.“[136]

---

[133] Sterndale Bennett, S. 218-19. [Original wahrscheinlich Deutsch; Rückübersetzung vom Verfasser.]

[134] Hierbei handelt es sich um die 3. Sinfonie (Rheinische), die Schumann im Dezember 1850 fertigstellte. Sie ist die letzte seiner vier Sinfonien, allerdings wurde eine zuvor komponierte erst nach dieser veröffentlicht.

[135] Sterndale Bennett, S. 220. [Original Deutsch; Rückübersetzung vom Verfasser.]

[136] „Schumann’s Music in England“, in *Musical Times*, Vol. 46, Nr. 753, 1. November 1905, S. 716.

Auch Moscheles (1794-1870), der – wahrscheinlich nach Mendelssohn – ebenfalls versuchte, dem Verleger Buxton von *Das Paradies und die Peri* zu überzeugen, „musste aber zu seinem nicht geringen Aerger hören, dass dieser das herrliche Werk nicht verlegen wollte“.[137] Edward Buxton, der eigentlich Wollhändler war, hatte das Verlagshaus von Ewer & Co. übernommen und bereits das vierte Buch von Mendelssohns *Lieder ohne Worte* und *The Garland* (*Der Blumenkranz*) veröffentlicht, war also Moscheles durch Mendelssohn bereits bekannt. Seine Ablehnung, das *Paradies und die Peri* zu veröffentlichen, dürfte aber weniger mit seiner Zuneigung zu Mendelssohn oder Ablehnung Schumanns zu tun gehabt haben. Da er kein professioneller Verleger war und Schumann vielleicht nicht einmal kannte, muss ihn das wirtschaftliche Risiko abgeschreckt haben. In einem Brief an Mendelssohn hatte er schon 1840 gestanden: „Da ich nur ein Neuling im Verlagsgeschäft bin, bin ich natürlich nicht mit dem Wert solch eines Werkes vertraut und deshalb überlasse ich es ausschließlich Ihnen, einen fairen Preis für es zu fordern.[…] Obgleich ich nicht immer kaufen mag, da, wie Sie sich schon bewusst sind, Musik nicht mein Gewerbe ist, sondern nur ein Hobby.“[138] Moscheles allerdings, der ja eigentlich den alten Meistern verpflichtet war, gehörte trotzdem „auch zu Schumann’s Verehrern, doch kann ich mir diese Schwäche nicht verhehlen“[139] und befasste sich bereits 1836, also noch in London, mit Schumanns Kompositionen: „Für den Geist habe ich Schumann. Der Romantismus tritt mir so neu bei ihm entgegen, seine Genialität ist so gross, dass ich mich immer mehr in seine Sachen versenken muss, um mit gerechter Waage die Eigenschaften und Schwächen dieser neuen Schule abzuwägen.“[140] Zudem wurden Schumann und Moscheles später, nachdem letzterer 1846 nach Leipzig zog, Kollegen am Konservatorium, denn Schumann wurde dort Lehrer für Komposition und Klavierspiel.

Am 28. März 1848 gelang es John Ella in den „Willis’s Rooms“, Schumanns Klavierquartett in Es-Dur (op. 47) erstmals in England aufzuführen, noch bevor Bennett ähnliche Bestrebungen aufnahm. Die erste Aufführung einer Schumann-Sinfonie erfolgte am 5. Juni 1854 durch die Philharmonic Society mit der Sinfonie in B unter der Leitung Michael Costa, allerdings dank der Einflussnahme eines Deutschen: Prinz Albert persönlich hatte die erste Sinfonie auf das Programm setzen lassen, und Queen Victoria und er waren auch bei der Aufführung zugegen. Clara Schumann hatte ihr englisches Debüt ohne Robert endlich 1856 in den Hanover Square Rooms unter der Leitung Bennetts (siehe Abbildung).

---

[137] Charlotte Moscheles (Hrsg.): *Aus Moscheles’ Leben – Nach Briefen und Tagebüchern*, Band 2, Leipzig 1873. S. 116.

[138] R. Larry Todd (Hrsg.): *Mendelssohn Studies*, Cambridge University Press 1992, S. 250.

[139] Moscheles, Band 2, S. 210.

[140] Moscheles, Band 2, S. 15.

An Opening-Night

UNDER THE IMMEDIATE PATRONAGE OF

Her Majesty.

HIS ROYAL HIGHNESS PRINCE ALBERT.

HER ROYAL HIGHNESS THE DUCHESS OF KENT.

PHILHARMONIC SOCIETY.

FIRST CONCERT, MONDAY, APRIL 14, 1856.

PART I.

Sinfonia in C minor (dedicated to the Philharmonic Society) - - *Mendelssohn.*

Recit. Aria { "E Susanna non viene" "Dove sono" } Madame CLARA NOVELLO (Le Nozze di Figaro) - - - - *Mozart.*

Concerto in E flat, Pianoforte, Madame CLARA SCHUMANN (her first appearance in England) - - - - - *Beethoven.*

Overture (Don Carlos) - - - - - - *Macfarren.*

PART II.

Sinfonia in A, No. 7 - - - - - - *Beethoven.*

Recit. Aria { "Sì, morir" "Ma negli estremi istanti" } Madame CLARA NOVELLO (Corno Inglese, Mr NICHOLSON) Il Giuramento - *Mercadante.*

Solo, Pianoforte (17 Variations Sérieuses) Madame SCHUMANN - - *Mendelssohn.*

Overture, "Preciosa" - - - - - - *Weber.*

Conductor—Professor STERNDALE BENNETT.

*** *To commence at Eight o'clock. Doors will be open at Half-part Seven o'clock precisely.*

THE SECOND CONCERT WILL TAKE PLACE ON THE 28TH INST.

Reproduktion des Konzertprogrammes vom 14. April 1856 der *Philharmonic Society*

Am 23. Juni desselben Jahres wurde dann schließlich zum ersten Mal in London *Das Paradies und die Peri* an selber Stelle gegeben, wofür der deutsche Text zur Vertonung passend ins Englische zurückübersetz wurde. Clara Schumann sang im Chor mit und hatte Bennett während der Proben unterstützt.[141] Diese Sorgfalt war auch angesichts der Prominenz geboten, die mitwirkte oder im Publikum saß. Jenny Lind konnte für den Hauptpart gewonnen werden, während die Queen und Prinz Albert (wie schon 2 Jahre zuvor), der Prinz von Wales und die Prinzessinnen, sowie der Prinz von Preußen und der Prinz von Schweden lauschten. Die Aufführung wurde zwar von der Kritik gelobt, doch „drei Stunden Musik in einem dem englischen Ohr noch unbekannten Stile scheiterten darin, das Publikum zu ergreifen, und das Werk wurde sehr kalt aufgenommen."[142] Dieser Misserfolg wurde aber nicht so sehr der Aufführung oder der Musik Schumanns zugeschrieben, sondern vielmehr den räumlichen Gegebenheiten, die bei diesem Anlass weit über die Kapazitäten gefüllt waren, was in Verbindung mit der Länge des Konzer-

[141] 1854 wurde es bereits in Dublin aufgeführt; vgl. Sterndale Bennett, S. 248.

[142] Sterndale Bennett, S. 248.

tes automatisch zu dessen Durchfall geführt haben muss.[143] Nach 1856 war Schumanns Name selten auf dem Programm der Philharmonic Society zu lesen, was durch den Misserfolg von *Das Paradies und die Peri* begründet wird. Vielleicht hatten Bennetts Ambitionen, Schumann in England einzuführen, nach dessen Tod einen Monat nach der *Peri*-Aufführung den Grund ihres Antriebs verloren, oder er wollte das Gedächtnis des Verstorbenen durch keinen weiteren Misserfolg trüben lassen.

Bennetts frühe Freundschaft mit Schumann half erst knapp eine Dekade nach dem Tod des Letzteren, ihn allmählich in der englischen Musikwelt zu etablieren, zu einer Zeit, als Sullivan schon wieder mehrere Jahre aus Leipzig zurück war und selbst die Verbreitung Schumanns vorantrieb und dabei Bennett quasi in dieser Aufgabe ablöste. 1864, nachdem Sullivan bereits George Grove (1820-1900) und August Manns (1825-1907), den Dirigenten der Crystal Palace-Konzerte, zu einer Aufführung von Schumanns erster Sinfonie in B-Dur bewegen konnte, ließ Bennett nun auch nach langer Schumann-Abstinenz dessen C-Dur-Sinfonie [2.] in den Hanover Square Rooms geben, für die er laut *Times* „unendliche Mühe […] auf sich genommen hat, sie wurde fabelhaft gespielt, und wohlwollend von einem großen Teil des Publikums aufgenommen.“[144] Vielleicht hatte es erst den von Sullivan initiierten Erfolg im Crystal Palace gebraucht, damit Bennett sich wieder, aus welchen Gründen auch immer, an Schumann herantraute. Schumanns *Andante und Variationen* für zwei Klaviere (op. 46) wurde daraufhin ebenfalls zum ersten Mal in den Hanover Square Rooms gegeben, was Bennett ermöglichte, „Moscheles, Cipriani Potter, Stephen Heller und Madame Schumann einzuladen, ihm zu helfen.“[145]

Als Clara Schumann 1865 nach ein paar Jahren erneut nach England kam, spielte sie auch das Konzert in a-Moll zum ersten Mal auf britischem Boden. Dieser Besuch hatte dieses Mal größeren Einfluss, sodass laut *Times* Robert Schumann im folgenden Jahr nach mehr als zwanzig erfolglosen Jahren zum „Sensationskomponisten“ für die Direktoren der Konzerte wurde.[146] So war zum Zeitpunkt von Bennetts Rückzug aus dem Konzertsaal Robert Schumann in London langsam zu allgemeiner Akzeptanz gelangt.[147]

Mendelssohns Stil war dem Bennetts wesentlich ähnlicher gewesen, weshalb Bennett Schumanns Einflüssen gegenüber weitestgehend resistent war und auch seinen Schülern diesbezüglich nichts vermittelte. Dagegen, dass Bennett dessen Musik aber komplett ablehnte, sprechen schon seine Bemühungen um Aufführungen von dessen Werken in England und die – wenn auch vielleicht durch Freundschaftsdienst – geschönten Aussagen Bennetts bezüglich seiner Lieblingskompositionen Schumanns. Trotzdem steht Sullivans Aussage dem natürlich als starker Kontrast gegenüber. Um einen Ausgleich zwischen diesen beiden Positionen herzustellen resümiert Bennetts Sohn in der Biographie seines Vaters, dass, wenn über Schumann gesprochen wurde, Mendelssohn nur selten ausgelassen werden konnte. Deshalb schreckte „Bennett, als enger Freund von beiden, vor Gesprächsgegnern zurück, die nur wenig zu Gunsten des ei-

[143] Vgl. Sterndale Bennett, S. 454.
[144] Sterndale Bennett, S. 343.
[145] Sterndale Bennett, S. 213.
[146] Vgl. Sterndale Bennett, S. 343.
[147] Vgl. Sterndale Bennett, S. 341.

nen sagen konnten, ohne dass es auf Kosten des anderen ging: […] Daraus resultierte, dass sich Bennetts Freunde, Bekannte und Schüler einstimmig darüber eingekommen sind, dass er wenig oder keine Liebe für Schumanns Musik gespürt habe.“[148]

Sullivan und Leipzig

Obwohl sein Deutsch bei seiner Ankunft in Leipzig Ende September 1858 bereits ganz gut war, hatte Sullivan „den halben Nutzen [seiner] vormaligen Unterrichtstunden verloren, da er nicht verstand, was gesagt wurde“.[149] Abgesehen vom sächsischen Akzent seiner Mitmenschen kam er aber sehr gut zurecht und genoss, da er der erste Mendelssohn-Stipendiat war, die Gastfreundschaft seiner Lehrer von Anfang an. Besonders Ignaz Moscheles und seine Frau hatten ein großes Interesse an Sullivan. Bis 1846 hatten sie selbst in London gelebt, als ihr gemeinsamer Freund Felix Mendelssohn ihn einlud, einen Lehrstuhl an seinem neu gegründeten Konservatorium in Leipzig anzunehmen.[150] Nach Mendelssohns verfrühtem Tode im folgenden Jahr führte Moscheles die Arbeit in dessen Sinne fort und sicherte den guten Namen, den das Konservatorium in ganz Europa genoss.

Sullivan nahm sein Studium am „Conservatorium der Musik“ am 6. Oktober auf und führte vermutlich folgenden „letter of introduction“ mit sich,[151] um für die ersten Tage nach seiner Ankunft ein Dach über dem Kopf finden zu können:

„Seiner Wohlgeboren dem Herrn Julius Klengel in d. G. Leipzig
18 Hanover Square[152]
London
den 16ten September
1858

Lieber Klengel,
Es ist so lange seit du etwas von mir gehört hast daß ich weiss nicht ob du meiner noch errinerst, doch will ich Muth fassen und dir diese Zeilen schreiben, um einen jungen Freund zu [empfehlen][153] der bald nach Leipzig geht.
Herr Sullivan ist der erste Schüler den wir von der hiesigen Mendelssohn Stiftung nach Deutschland schicken. Er besitzt ein gutes Talent und hat großen Fortschritt in seinen mannigfaltigen Studien gemacht und diese vielversprechende Knospe wird mit Sorgfalt gewiss eine gute Blume werden.

[148] Sterndale Bennett, S. 341-342.
[149] Lawrence, S. 34.
[150] Vgl. Moscheles, S. 90.
[151] Dieser ist heute in der Spezialsammlung der Leipziger Universitätsbibliothek zu finden.
[152] Womöglich hat er den Brief vor oder nach einem Konzert in den Hanover Square Rooms verfasst.
[153] Nicht eindeutig, da das Original schwer zu lesen ist.

Das Hauptgesuch dieser Zeilen ist aber dich zu fragen ob du in deinem Hause diesen jungen Mann aufnehmen könntest? Er ist natürlich ganz unerfahren, und ~~ist~~ es wird nöthig seyn daß wir die der Stiftung gehören, ihn so [vorbereiten][154] daß er nicht in Versuchung geführt wird, auf falsche Wege zu gehen. Bei dir kann dies nicht der Fall seyn.
Es ~~is~~ ist nöthig dass ich dir sage dass seine Mittel sehr bescheiden sind, es ~~war~~ wird dir dann überlassen diesen [Nachteil][155] ihm auszurichten. Wenn du dieses thun kannst so wirst du mir, und vielen hier einen grossen Gefallen thun und diesem jungen Künstler von bedeutendem Nuzen seyn. Solltest du aber ~~nicht~~ diesen Antrag nicht annehmen können so kennst du vielleicht Jemand in Leipzig der diesen Musikalischen Pilger annehmen könnte, und ihn diesen bringen.
Ich wollte dass ich Zeit hätte noch ferner mit dir zu plaudern, aber ich schreibe in der größten Eile, und finde kaum Zeit diese Zeilen verständlich zu machen.
Grüße herzlich alle die Freunde die meiner noch errinnern und mit jedem Ausdruck der herzlichsten Freundschaft
verbleibe ich
herzlich der deinige
Charles Edward Horsley
Joachim ist hier, und lässt dich grüssen“[156]

Julius Klengel (1818–1879) war Gesangslehrer, Dichter, Komponist und sein Vater Moritz (1793–1870) Lehrer am Konservatorium und Geiger im Gewandhausorchester.[157] Klengel war ein Freund Mendelssohns und machte so fast unvermeidlich auch Bekanntschaft mit William Sterndale Bennett. Immer, wenn später dessen Name in Klengels Gegenwart geäußert wurde, bezog er sich auf die Vortragsweise, mit der er Beethovens Werke zu Gehör brachte.[158]

Charles Edward Horsley (1822-1876) war ein englischer Komponist, der Unterricht von Mendelssohn erhalten hatte, da die Kompositionen seines Vaters – besonders der Glee „Cold is Cadwallo’s tongue“ – von Letzterem geschätzt wurden.[159] Auch Mendelssohns Kompositionen wurden zurzeit von Sullivans Leipziger Studium immer noch von vielen bewundert, aber von den Unterstützern Schumanns ging bereits eine Rivalität aus. Wie Bennett aufgezeigt hatte, lag dem jedoch keine „berufliche Rivalität zwischen Mendelssohn und Schumann“[160] zugrunde. Gegner Mendelssohns hatte es allerdings auch schon direkt nach dessen Tod gegeben und bereits 1849 zu Kopfschütteln bei Moscheles geführt: „O Clique! Als wenn in einer Stadt, wo

[154] Nicht eindeutig, da das Original schwer zu lesen ist.
[155] Nicht eindeutig, da das Original schwer zu lesen ist
[156] Charles Edward Horsley: „Letter to Julius Klengel, 16th September 1858“ 1858. Universitätsbibliothek Leipzig; Kurt-Taut-Sammlung, Musiker, Hee-J/H/203 DE-611-HS-2897492. Transkribiert vom Autor.
[157] Anton Würz: „Klengel, Julius“, in *Neue Deutsche Biographie 12*, 1979, S. 39 f.
[158] Sterndale Bennett, S. 34.
[159] Moscheles, S. 250. Siehe auch William Alex Barrett: *English Glees and Part-Songs*, London 1886, S. 289-93.
[160] Sterndale Bennett S. 60.

Seiner Wohlgeboren
dem Herrn Julius Klengel
in
d. G. Leipzig

18 Hanover Square
London
den 18ten September
1858

Lieber Klengel.

Es ist so lange seit du etwas von mir gehört hast daß ich weiß nicht ob du meiner noch erinnerst, doch will ich Muth fassen und dir diese Zeilen schreiben, um einen jungen Freund zu empfehlen der bald nach Leipzig geht.

Herr Sullivan ist der erste Schüler den wir von der hiesigen Mendelssohn Stiftung nach Deutschland schicken. Es besitzt ein gutes Talent und hat großen Fortschritt in seinen mannigfaltigen Studien gemacht und diese vielversprechende Knospe wird mit Sorgfalt gewiß eine gute Blume werden.

Der Hauptzweck dieser Zeilen ist aber dich zu fragen ob du in deinem Hause diesen jungen Mann aufnehmen könntest? Er ist natürlich ganz unerfahren, und ist es wird nöthig seyn daß wir die der Stiftung gehören, ihn so placiren daß er nicht in Versuchung geführt wird, auf falschen Wege zu gehen. Bei dir kann dies nicht der Fall seyn.

Es ist nöthig daß ich dir sage daß seine Mittel sehr bescheiden sind, es ~~war~~ wird dir denn überlassen diesen Punkt mit ihm auszurichten. Wenn du dieses thun kannst so wirst du mir, und wirken hier einen großen Gefallen thun, und diesem jungen Künstler von bedeutendem Nutzen seyn. Vollbest du aber ~~nicht~~ diesen Antrag nicht annehmen können so kannst du vielleicht Jemand in Leipzig der diesen Musikalischen Pilger annehmen könnte, und ihn diesem bringen.

Ich wollte daß ich Zeit hätte noch ferner mit dir zu plaudern, aber ich schreibe in der größten Eile, und habe kaum Zeit diese Zeilen verständlich zu machen.

Grüße herzlich alle die Freunde die meiner noch erinnern und mit jedem Ausdruck der herzlichsten Freundschaft

verbleibe ich
herzlich der deinige

Charles Edward Horsley

Joachim ist hier und läßt dich grüßen

Brief von Charles Edward Horsley an Julius Klengel
(Universitätsbibliothek Leipzig, Kurt-Taut-Slg./5/Hee-J/H/203)

man den Genius eines Schumann verehrt, Mendelssohn als schulmeisterlich verschrieen [*sic*], unter ihn gesetzt werden müsste!“[161] Zusätzlich hatte sich nun jedoch eine neue Liga, die „Neudeutschen“, geformt, die ideologisch von dem Radikalismus und Antisemitismus Wagners geleitet wurden. Sie verwarfen den klassischen Zugang zur Musik komplett, und vor allem Mendelssohns Œuvre. Der Einfluss dieser Bewegungen war auch für Sullivan relevant als er die Kritik zu seiner *Rosenfest*-Ouvertüre betrachtete:

> „Die Zeitungen haben mich auch sehr wohlwollend behandelt, viel besser als ich erwartet hatte, da die Ouvertüre im Stile Mendelssohns geschrieben ist und es hier solch eine Clique gegen Mendelssohn gibt, dachte ich, sie würden mich grob behandeln.“[162]

Sullivan blieb vermutlich nach seinem Eintreffen in Leipzig nicht mehr als ein paar Tage (wenn überhaupt) bei Julius Klengel, dem er durch den oben zitierten Brief vorgestellt wurde. Im Inskriptionsregister des Konservatoriums wird Sullivans Adresse bereits als „15 Große Windmühlstraße[163] bei Kaufmann Döring“[164] im Süd-Osten des Stadtzentrums angegeben. Vielleicht kannte Klengel Döring und hielt ihn für die beste Person um sich um diesen ‚jungen Pilger’ zu kümmern. Wenn man sich die Briefe anschaut, die Sullivan nach Hause schrieb, scheint es aber fast, als wären die Moscheles seine Gastfamilie gewesen, denn sie luden ihn häufig zum Abendessen ein und unterstützten ihn in vielerlei Hinsicht. Oft waren auch andere Schüler oder Musiker anwesend: „Dann giebt es vierhändige Stücke mit dem jungen Sullivan, der unser Stammgast ist; es giebt aber auch Abende, an denen Shakespeare mit vertheilten Rollen gelesen wird.“[165] Hier wurde sicherlich, wenn nicht schon vorhanden, eine (Vor)liebe für Shakespeare in Sullivan geschürt, die sich später an der Wahl seiner Textvorlagen zeigen sollte (z. B. *Tempest* und *Merchant of Venice*). Sullivans Beziehung zu anderen Lehrern des Instituts, die alle Mendelssohn und Schumann noch persönlich gekannt hatten, war aber ebenfalls eng. Regelmäßig stand er bei Ferdinand David, Hauptmann (wo er in Bachs ehemaliger Stube saß) und Rietz auf dem Teppich.

Während seines zweieinhalbjährigen Aufenthaltes lebte er in mindestens drei verschiedenen Wohnungen. Am 1. November, nach den ersten Eindrücken seines neuen Lebens, begann Sullivan ein Tagebuch zu schreiben. Obwohl bekannt ist, dass Sullivan in späteren Jahren ein Tagebuch führte, wurde sein Leipziger Tagebuch erst 2013 durch Meinhard Saremba wiederentdeckt.[166] Dort führt Sullivan auf, wann er übte, komponierte oder Unterricht hatte. Zusätzlich gibt er einige Kommentare zu den Konzerten, die er besucht hat. Alles in Allem sind die Ein-

---

[161] Moscheles, S. 207.

[162] Lawrence, S. 37.

[163] Heute Windmühlenstraße, Zeuge der Zerstörung, die der Zweite Weltkrieg nach Leipzig gebracht hatte. Die Häuser, die von den Bomben hinweggefegt wurden, waren allerdings größtenteils erst am Ende des 19. Jahrhunderts errichtet worden, weshalb Sullivans Räume wahrscheinlich schon zu seinen Lebzeiten von der Bildfläche verschwunden sind.

[164] Inskriptionsregister des Konservatoriums zu Leipzig, heute Hochschule für Musik und Theater.

[165] Moscheles, S. 290.

[166] Siehe *Sullivan-Journal* Nr. 13.

träge aber eher kurz und beschreiben seine Tage kaum befriedigend, sie geben aber einen allgemeinen Eindruck von welcher Art seine täglichen Beschäftigungen waren. Nach etwas mehr als einem Monat brechen die Aufzeichnungen am 11. Dezember 1858 ab. Das ist sehr schade, da sie gut dabei helfen, Vermutungen zu bestätigen. Wegen der Wiederentdeckung des Tagebuchs wissen wir jetzt, dass das erste Konzert im Gewandhaus, welches Sullivan definitiv besuchte, am 4. November 1858 gegeben wurde: Auf dem Programm standen Mendelssohns *Athalia* und Beethovens 3. Sinfonie. Die vorangegangenen Konzerte waren alle an einem Sonntag gewesen, und wie er zuvor nach Hause schrieb, beabsichtigte er deshalb nicht, sie zu besuchen und George Smart erwartete in der Tat von ihm, sie nicht zu besuchen. Der 4. November war nun aber ein Donnerstag, und obwohl Sullivans Anwesenheit bis jetzt nur wahrscheinlich war, ist sie nun bewiesen.[167] Der bleibende Eindruck auf den jungen Studenten zeigt sich in einem Brief an seinen Vater vom 26. November 1860: „Ich hoffe, du wirst sie den *Athalie*-Marsch[168] für mich spielen lassen, wenn ich zurückkomme, weil das ein besonderer Favorit von mir ist, aber gib Acht auf das Piano im himmlischen Trio, denn das wird so oft übersehen.“[169] Besonders angesichts der Arrangements für Militärkapellen – wie die seines Vaters in Kneller Hall – war die Sorge, das Trio könnte eher wie der Rest des Marsches in *f* oder sogar *ff* gespielt werden, durchaus begründet. Das Gewandhausorchester hat sicherlich Eindruck auf ihn gemacht und gezeigt, wie es richtig zu spielen war. Seine erste aktive Erfahrung mit der Oper sollte aber auch nicht lange auf sich warten lassen:

> „Ich wurde einstimmig zum Präsidenten unseres Musikkomitees gewählt. Die Operette, eine von Reinicke[170], ist nur für Klavierbegleitung geschrieben, und da das nicht stark genug ist, bin ich verpflichtet einen großen Teil davon für Streicher zu arrangieren und, davon abgesehen, muss ich das ganze Stück dirigieren. Ich erwarte großen Spaß bei den Proben!“[171]

Wie mit den Gewandhauskonzerten hatte Sullivan auch die Gelegenheit, viele Opernaufführungen am Theater zu besuchen. 1859 und 1860 könnte er Marschners *Der Templer und die Jüdin* gesehen haben, deren Inhalt auf derselben Geschichte basiert wie Sullivans spätere, einzige große Oper nach Sir Walter Scotts historischem Roman *Ivanhoe*. Schumann sah diese Oper Marschners, obwohl vom Thema her alles andere als deutsch-national, „nach den Weber’schen [als] die bedeutendste deutsche Oper der neueren Zeit“[172] an. Sullivans Wahl desselben Themas für eine britische nationale Oper ist demnach passender, zeigt aber auch seine Bestrebungen, einen ebenbürtigen Counterpart zur deutschen Version zu schaffen. Wie Marschner, der beabsichtigte, echt deutsche Opern zu produzieren anstatt italienischer, die nur ins

[167] Vgl. *Sullivan-Journal* Nr. 13, S. 6.

[168] Besser bekannt als „Kriegsmarsch der Priester“.

[169] W. Scott Hayes / M. Scott (Hrsg.): *„Your Affectionate A“ – A Collection of Sir Arthur Sullivan’s Letters to his Family*, Sir Arthur Sullivan Society 2015, S. 11.

[170] Es handelt sich um Carl Reinecke (1824-1910), Sullivans Lehrer, und nicht um Leopold Reinicke.

[171] Lawrence, S. 30.

[172] Georg Fischer: *Musik in Hannover*, Leipzig 1903, S. 86. Siehe auch *Sullivan-Journal* Nr. 11, S. 21.

Deutsche übersetzt wurden, versuchte auch Sullivan später eine englische nationale Oper zu etablieren. In Bezug auf seine Opern sollte er, anstatt sich abwertend auf ihn als englischen Offenbach[173] zu beziehen, demnach lieber als Englischer Marschner bezeichnet werden.

Auch wenn Sullivan eine große Palette an Einflüssen am Konservatorium genoss, spielte Mendelssohn doch eine wichtige Rolle in seinen Studien. Das wird besonders an Sullivans Aufführungen deutlich. Am 12. Januar 1859 schrieb er in einem Brief nach Hause, dass er

> „letzten Montag die Blasinstrumente der Italienischen Symphonie [Mendelssohn] vom Blatt im Orchesterunterricht spielte. David war so zufrieden, dass ich es noch einmal in der Abend-Unterhaltung spielen soll, wenn Madame Schumann nächste Woche hier ist.“[174]

Clara Schumann war eine von vielen Bekanntschaften, die er während seiner Studienzeit schloss – eine Beziehung, die er wie Bennett zeitlebens fördern sollte. Als er mit Grove im Oktober 1867 auf dem Weg nach Wien war, wo sie die verschollen geglaubten *Rosamunde*-Manuskripte wiederentdeckten, besuchte Sullivan auch Clara Schumann in Baden-Baden, die ihm viele Autographen und Manuskripte ihres Mannes zeigte.[175] Aber nicht nur zu Clara hatte er eine Affinität, sondern auch zu den Werken ihres Mannes. So hatte Sullivan im Verlauf des Jahres 1859 Gelegenheit, im Gewandhaus Schumanns *Faust-Szenen*, seine 4. Sinfonie, *Manfred*, sein Klavierkonzert (op. 54) und die 2. Sinfonie zu hören. Zudem trat dort am 01. Dezember desselben Jahres Clara Schumann mit Mendelssohns erstem Klavierkonzert auf. 1860 wurde Schumanns 1. Sinfonie, „Des Sängers Fluch“, *Das Paradies und die Peri* und erneut die 2. Sinfonie und *Manfred* gegeben. 1861 standen *Der Rose Pilgerfahrt* sowie noch einmal die 4. und die 1. Sinfonie auf dem Programm. Auch im Konservatorium hatte Schumann, obwohl Mendelssohns Geist präeminent war, doch seinen Platz; nicht zuletzt weil er zu Lebzeiten dort als Lehrer beschäftigt worden war. So fand 1860 zur Feier von Schumanns 50. Geburtstag nicht nur eine Aufführung seiner *Genoveva* im Leipziger Stadttheater statt,[176] zu der Moscheles in seinem Tagebuch notierte: „Schumann’s Oper fesselte meine Aufmerksamkeit dergestalt, dass ich während des ganzen Abends nicht müde wurde, der genialischen Musik zu folgen und mich daran zu ergötzen“, sondern „auch im Konservatorium gab es dem Meister zu Ehren eine brave Schülerfeier.“[177] Hier war es auch, dass am 6. Juni 1860 Schumanns Cellokonzert (op. 129) posthum uraufgeführt wurde.[178] Dieses Werk wird als Inspiration für Sullivans am 24. November 1866 uraufgeführtes Cello-Konzert in D gesehen, denn er wird es erneut im April 1866 bei einem Konzert in London, bei dem auch seine Sinfonie in E zur Aufführung kam, gehört haben. Die Partitur zu Sullivans Cellokonzert ging 1964 allerdings bei einem

---

[173] H. M. Walbrook: *Gilbert & Sullivan Opera – A History and a Comment*, Kapitel 18: „The English Offenbach“, in *Gilbert and Sullivan Archive.*

[174] Hayes / Scott, S. 9.

[175] Vgl. Lawrence, S. 76.

[176] Die Uraufführung hatte zehn Jahre zuvor Julius Rietz geleitet. Siehe *Sullivan-Journal* Nr. 9, S. 26.

[177] Moscheles, S. 303.

[178] Siehe *Sullivan-Journal* Nr. 6, S. 8.

Brand bei Chappel & Co. verloren, weshalb sie durch Sir Charles Mackerras und David Mackie rekonstruiert wurde.[179]

Ein Brief, den Sullivan am 26. November 1860 nach Hause schrieb, gibt Auskunft über erneuten Kontakt zu Clara Schumann und zeigt bereits sein Unverständnis über die englische Furcht vor Schumann:

> „Ich werde gerade abberufen; Joachim & Clara Schumann geben eine kleine private Matinée im Konservatorium zum alleinigen Wohle der Lehrer & Studenten. Nach dem Abendessen. Es war herrlich, aber Madame Schumann hat nicht gespielt. […] Madame Schumann wird nächsten Donnerstag im Gewandhaus-Concert spielen.
>
> P.S. Hier ist ein kleiner Leckerbissen. Mein Freund Wright dachte, als er der Zeitschrift *Athenaeum* schrieb, er könnte auch ein paar Nachrichten bezüglich der Gewandhaus-Konzerte dieses Jahres geben, unter den aufgeführten Sachen war Schumanns Musik zu Lord Byrons *Manfred*, welches er mit den höchsten Tönen des Lobes kommentierte – es ist eines seiner besten Werke & von allen Musikern als große Musik angesehen – und Schumann wirklich sehr pries. Sie nahmen den Artikel und druckten ihn mit Ausnahme des gesamten Paragraphen über Schumann, welchen der Musik-Editor (Mr. Chorley, nehme ich an)[180] hat rausschneiden lassen! Das ist eine Tatsache aus Wrights eigenem Munde. Ist das nicht sehr armselig?“[181]

Aber nicht nur in London konnte man nichts mit Schumann anfangen. In Ausgabe 46 der *Signale für die Musikalische Welt* vom 10. November 1859 heißt es: „Wir fallen aus den Wolken! Nach den Berliner Berichten hat R. Schumann’s *Manfred*-Musik dort bei ihrer Aufführung in dem ersten Radeck’schen Abonnementconcert am 31. Oct. sehr wenig Erfolg gehabt und die Kritik spricht über deren Werth in ziemlich kläglichem Tone.“[182] Moscheles hatte bereits drei Jahre zuvor klar Stellung für Schumann ergriffen, wenn er von der „vortrefflich gediegene[n], von Leidenschaft überströmende[n] Ouvertüre zu *Manfred*“[183] sprach, die sowohl in London als auch Berlin in Ungnade fiel.

Anfang 1859 zog Sullivan in eine andere Wohnung, nämlich „6, An der Pleiße, 2 Treppen, bei Hrn. Döring“.[184] Es scheint, als sei entweder Herr Döring, der Kaufmann bei dem Sullivan in der Windmühlstraße wohnte, dorthin umgezogen und hat seinen Untermieter mitgenommen, oder überführte ihn zu einem Verwandten der bereits an der Pleiße 6 wohnte. Deshalb mag Sullivans Umzug kein freiwilliger gewesen sein.

---

[179] Siehe *Sullivan-Journal* Nr. 6, S. 7.

[180] Siehe dazu auch Charles L. Graves: *The Life and Letters of Sir George Grove, C.B.*, London 1903, S. 170: „Mr. Chorley starb uneinsichtig, und machte es sich bis zu seinem Lebensende zur Aufgabe, den Konzertraum beim Beginn des zweiten Satzes von Schumanns Quintett zu verlassen, wie es heißt, als Zeichen seiner Missbilligung eines gewissen Akkordes im achten Takt.“

[181] Hayes / Scott, S. 12.

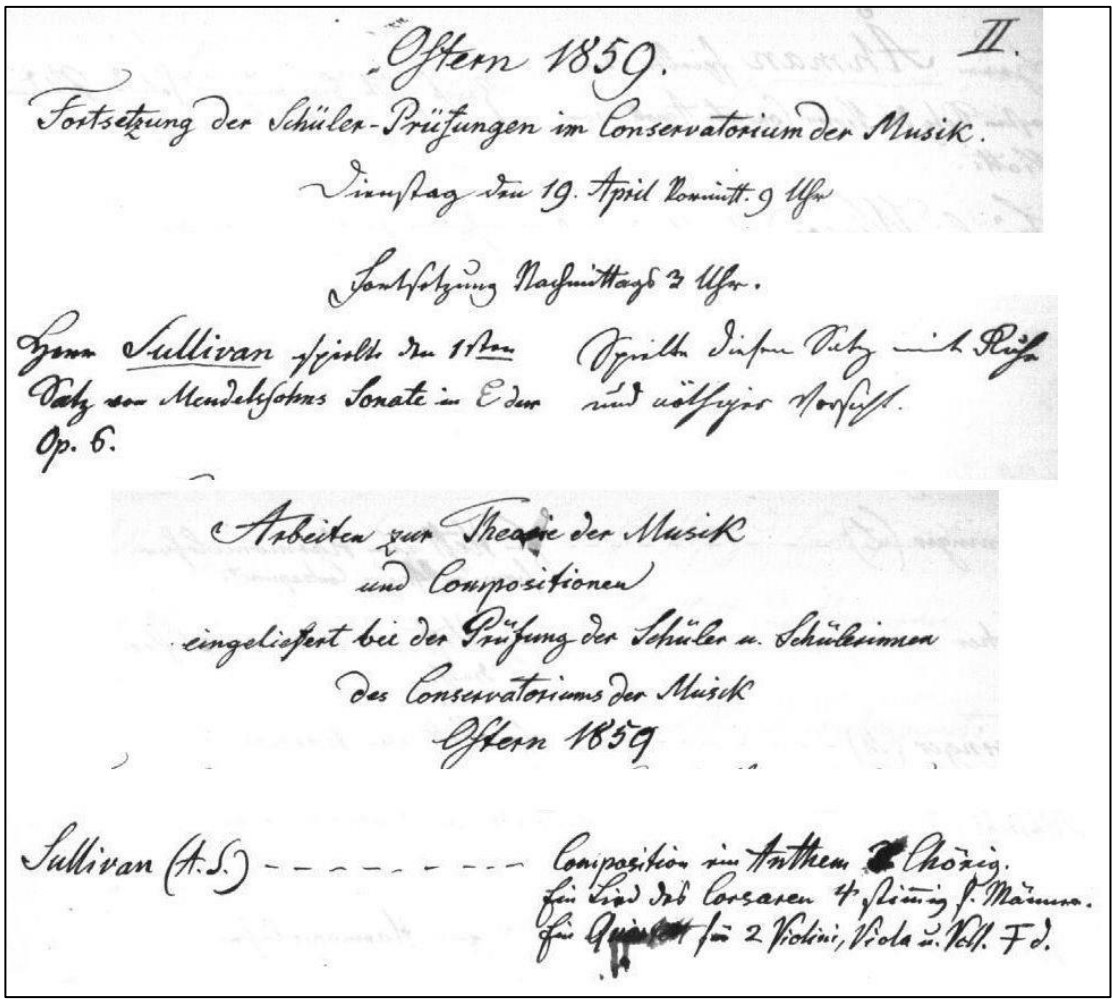
[182] *Signale für die Musikalische Welt*, Nr. 46, 10. November 1859, S. 499.

[183] Moscheles, S. 267.

[184] *Sullivan-Journal* Nr. 10, S. 23. Heute Dietrichring, gegenüber der Thomaskirche.

Im Konservatorium endete jedes Semester mit einer Prüfung. Das *Prüfungsregister* aus dieser Zeit ist glücklicherweise erhalten und gibt Auskunft darüber, was Sullivan aufführte und welche Kompositionen er einreichte. Die erste Prüfung, an der Sullivan teilnahm, war die Oster-Prüfung am Dienstag, den 19. April 1859. Dort spielte er den ersten Satz von Mendelssohns Sonate in E-Dur, op. 6. Der Eintrag im Prüfungsregister liest sich folgendermaßen: „Spielte diesen Satz mit Ruhe und nöthiger Sorgfalt.“[185] In einem Brief an Smart zwei Tage später erklärte Sullivan: „Ich habe einmal in der Abend-Unterhaltung gespielt […], dazu gedacht, den Spielern Selbstvertrauen zu geben, und ich werde nächsten Freitag [22.] wieder spielen, eine Sonate von Mendelssohn in E.“[186] Gegenüber Smart verschwieg er allerdings, dass er die gleiche Sonate schon drei Tage zuvor bei der Prüfung aufgeführt hatte. Sullivan reichte auch drei Kompositionen ein:

„Ein Anthem ~~2~~[187] Chörig.
Ein Lied des Corsaren 4 Stimmig f. Männer.
Ein Quintett für 2 Violini, Viola u. Vcll. Fd.“[188]


Ostern 1859. II.
Fortsetzung der Schüler-Prüfungen im Conservatorium der Musik.
Dienstag den 19. April Vormitt. 9 Uhr
Fortsetzung Nachmittags 2 Uhr.
Herr Sullivan spielte den 1sten Satz von Mendelssohns Sonate in E dur Op. 6.
Spielte diesen Satz mit Ruhe und nöthiger Vorsicht.
Arbeiten zur Theorie der Musik und Compositionen eingeliefert bei der Prüfung der Schüler u. Schülerinnen des Conservatoriums der Musik Ostern 1859
Sullivan (A.S.) - - - - - - - - - Composition ein Anthem Chörig.
Ein Lied des Corsaren 4 stimmig f. Männer.
Ein Quintett für 2 Violini, Viola u. Vcll. Fd.

Oster-Prüfung 1859: Eintrag in das Prüfungsregister des Konservatoriums
(Universitätsbibliothek Leipzig, Kurt-Taut-Slg./5/Hee-J/H/203)

[185] Prüfungsregister des Konservatoriums. Abrufbar unter:
http://digital.slub-dresden.de/fileadmin/data/286876698/286876698_tif/jpegs/286876698.pdf
[186] Jacobs, S. 21.
[187] Kaum lesbar, wahrscheinlich durchgestrichen.
[188] Prüfungsregister.

In seinem Brief an Smart bemerkte Sullivan des Weiteren, dass „telegraphische Berichte uns gerade die Nachricht gebracht [haben], dass im Süden Krieg ausgebrochen ist. […] Leipzig ist ein kapitaler Platz für eine Schlacht. Es liegt in einer riesigen Ebene…“[189] Emanuel Geibels „Lied des Corsaren“, welches wahrscheinlich Sullivans Quelle für seine Vertonung darstellte, ist ein eher blutrünstiges Gedicht, das zur Stimmung beim Ausbruch des Franco-Österreichischen Krieges in Italien passte. Ob es dieses Ereignis war, dass ihn Geibels Gedicht wählen ließ, können wir zwar nicht sicher sagen, da es keinen Hinweis darauf gibt, wann Sullivan die Komposition begann, aber die Tatsache, dass er gerade erst von dem Krieg erfahren hatte, macht meine Vermutung eher unwahrscheinlich. Die Thematik ‚der Corsaren‘ oder Seeräuber war aber zu jener Zeit nicht ungewöhnlich. Lord Byrons *The Corsaire* von 1814 fand bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts Vertonungen durch Berlioz’ Ouvertüre *Le Corsaire* (1844), Verdis Oper *Il Corsaro* (1848) und das Ballett *Le Corsaire* (1856) von Adolphe Charles Adam. Interessant ist auch in dem Zusammenhang Sullivans Oper *The Pirates of Penzance*, die sich später dieser ‚Korsaren-Tradition‘ bedient. Selbst Sullivans Lehrer Julius Rietz (1812-1877) hatte 1850 eine Oper mit Titel *Der Corsar* geschrieben. Auch das mag Inspiration für Sullivan gewesen sein, trotzdem lässt aber der eindeutige Titel „Lied des Corsaren“ auf Geibels gleichnamiges Gedicht aus seinen *Junius-Liedern* von 1848 schließen. Da „kein anderer deutscher Dichter öfter zur Komposition gelockt [hat], selbst Heine und Goethe nicht“[190], ist es nur natürlich, dass auch Sullivan sich in Deutschland dieser Aufgabe annahm. Darüber hinaus gehörte Geibel neben Heine zu Schumanns meistvertonten Dichtern, was Sullivan zusätzlicher Anreiz gewesen sein mag. Leider sind im Konservatorium die eingereichten Prüfungsleistungen nicht mehr erhalten, um einen Eindruck zu gewinnen, gebe ich hier aber Geibels Gedicht wieder:

Lied des Korsaren

Gut der Wind, und fest das Steuer,
Leuchtend Silbergrün das Meer,
Über uns der Sterne Feuer –
Gebt die Mandoline her!
Syrakuser schenkt mir ein!
Heißer Sinn will heißen Wein.

Ging mein Schloß in jähem Brande
Lodernd auf um Mitternacht,
Schwirrt auf Rabenschwing’ am Lande
Um mein Haupt des Reiches Acht:
Auf dem Meer im Sturmesflug
Weht der Freiheit Odemzug.

---

[189] Jacobs, S. 21. Die Rede ist von dem Franco-Österreichischen / 2. Italienischen Unabhängigkeitskrieg.

[190] Carl Leimbach: *Emanuel Geibel – Eine Biographie*, Nachdruck der Originalausgabe von 1894, Hamburg 2012, S. 241.

Hab' ich doch mein Schwert behalten
Und den Arm, der stark es faßt;
Des verfemten Banners Falten
Flattern schwarzgesengt vom Mast;
Weh dem Kühnen, der's bedroht!
Seine Antwort lautet: Tod.

Seit das Schiff ich frei bestiegen,
Haus' ich jedem Fürsten gleich;
Weit, so weit die Winde fliegen,
Liegt mein flutend Königreich.
Blanker Stahl ist mein Wardein,
Treib' ich meine Schatzung ein.

Säckel, die von Gold sich brüsten,
Ferner Zonen seltne Fracht,
Klosterwein von sonn'gen Küsten
Und den Becher von Smaragd,
Was nur Sinn und Herz begehrt,
Kauft im Schlachtgewühl mein Schwert.

Und wie reizend ist die Dirne,
Wenn sie vor dem Räuber steht,
Und um ihre blonde Stirne
Glühend Haß und Neigung weht!
Scham und Lust – o süßer Krieg!
Doch dem Kühnen bleibt der Sieg.

Heil dir, Meer, du Feld des Mutes!
Heil dir, Freiheit, meine Braut!
Dir mit jedem Tropfen Blutes,
Dir allein bin ich getraut,
Treu auch dann, wenn mich umdroht
Einst im Kampf die letzte Not.

Dann kein Ach, kein feiger Jammer!
Hoch die Wimpel, hoch das Beil!
In der engen Pulverkammer
Schläft beisammen Rach’ und Heil;
Stolz im Blitze fahr’ ich dann
In den Tod als freier Mann.

Ein halbes Jahr nachdem er Geibels Gedicht vertont hatte, schilderte Sullivan am 22. November 1859 seiner Mutter in einem Brief den Ablauf des zuvor in Leipzig stattgefundenen Schil-

lerfestes anlässlich des 100. Geburtstages des Dichters. Es wurde zum Beispiel ein Konzert mit Schumanns Ouvertüre zur *Braut von Messina* und anderen Schillervertonungen u. a. von Mendelssohn und Rietz gegeben.[191] Nachdem Sullivan am 11. November die Aufführung der „Ode an die Freude" im Gewandhaus besucht hatte[192], „gingen wir zum großen Bankett im ‚Hôtel de Pologne', zu dem ich von Herrn Geibel aus dem Festkomitee eingeladen worden war."[193] Emmanuel Geibel hatte zwar selbst ein Gedicht – „Am Schillertage" – für die Hundertjahrfeier verfasst, dieses trug er aber am 12. November in München vor, denn Schillerfeste fanden in nahezu jeder deutschen Stadt statt. Daher ist es unwahrscheinlich, dass es sich bei Herrn Geibel aus dem Festkomitee wirklich um den deutschen Dichter handelte, auch wenn dieser selber musikalisch war und sein jüngster Bruder Konrad bei Mendelssohn in Leipzig Musik studiert hatte. Zudem wäre Geibels Anwesenheit sicherlich in der Presse erwähnt worden:

> „Den gänzlichen Beschluß des Festes machte ein Festmahl in den Sälen des Hôtel de Pologne, bei dem Reden, Tafellieder und leider auch schlechte Naturalverpflegung nicht fehlten. Unter den Vorträgen ist ein von dem ebenerwähnten Studiosus Fürst verfaßtes und von dem Schauspieler Herrn Röckert gesprochenes Gedicht hervorzuheben."[194]

Sullivans Kompositionen zur Oster-Prüfung – also *Anthem*, *Lied des Corsaren* und *Quintett* – wurden bis jetzt in keiner Auflistung seiner Werke wiedergegeben. Was allerdings bekannt ist, sind die zwei Streichquartette, die Sullivan 1859 komponierte. Eines ist eine Romanze in g-Moll, die 1864 publiziert wurde, das andere ein kürzlich wiederentdeckter „einzelner Sonatenformsatz für Streicherquartett in d-Moll, Mendelssohn äußerst zu Dank verpflichtet, während der Leipziger Studienjahre des Komponisten geschrieben".[195] Letzteres war jedoch keine Prüfungsleistung, wie wir aus einem Brief an Sullivans Vater vom 4. Juni 1859 lernen:

> „Du wirst erfreut sein zu hören, dass ich meinen ersten öffentlichen Auftritt als Spieler hatte, wie das beigefügte Programm dir zeigen wird, obwohl ich sicherlich nicht viel Grund hatte nervös zu sein, da wir zu viert spielten. Es macht mir jetzt nicht mehr viel aus, in der Öffentlichkeit zu spielen, weil ich über meine Nervosität weg bin, wofür ich der Abend-Unterhaltung danken muss. Mein Quartett wurde vor zwei Wochen oder so in der Abend-Unterhaltung gespielt und ging kapital. Ich meine, es spielte sich gut. Danach gratulierten mir der Direktor und die Professoren. Sie wollten es in der Prüfung aufführen, aber Herr Rietz wollte es nicht haben, aus Gründen die ziemlich richtig waren; davon abgesehen habe ich keinen Zweifel, dass er dachte, ich könnte danach faul werden, wie es hier oft mit ihnen der Fall ist."[196]

---

[191] Vgl. *Sullivan-Journal* Nr. 13, S. 15.

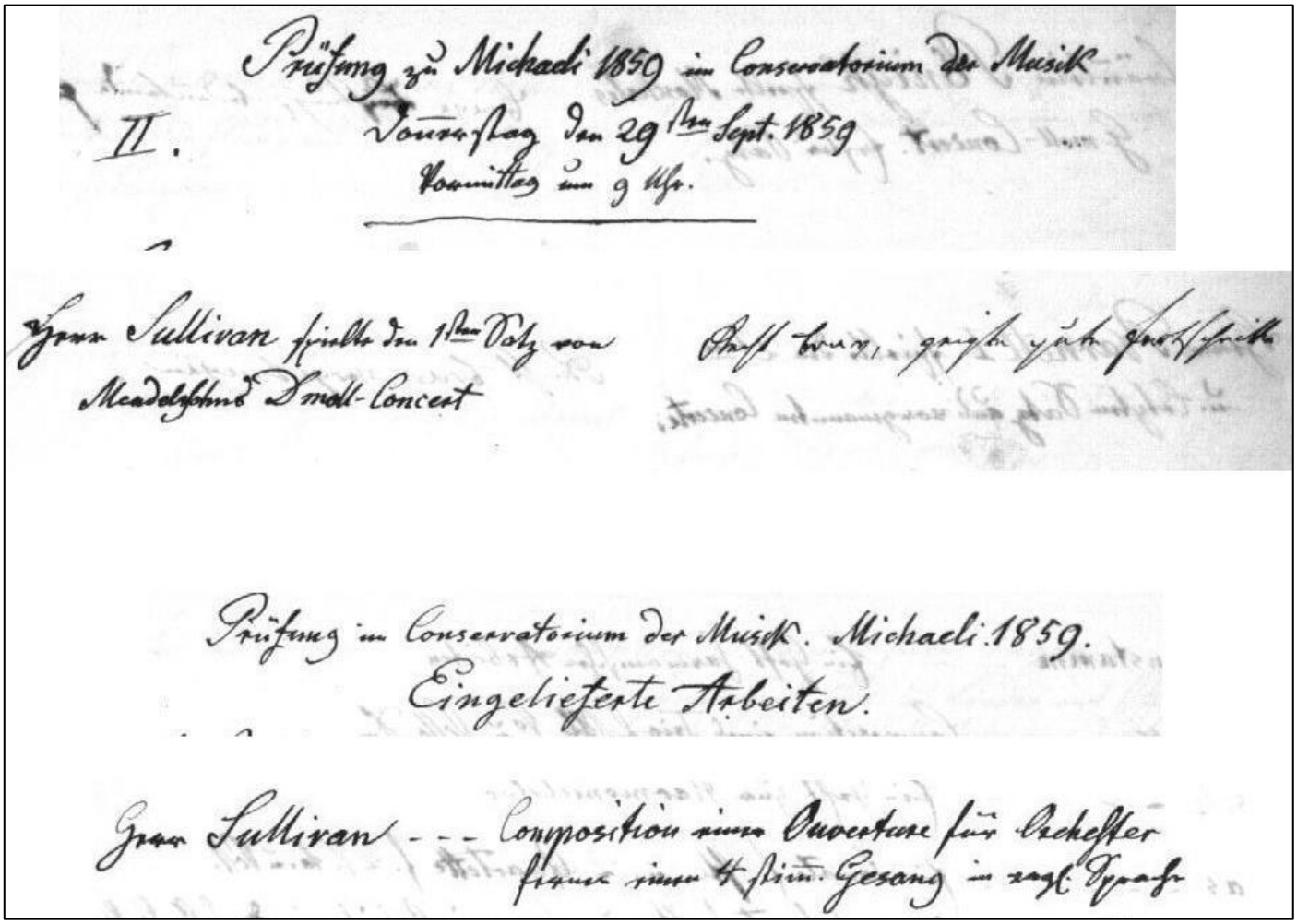
[192] Siehe *Neue Zeitschrift für Musik* Nr. 21, 18. November 1859, S. 182.

[193] *Sullivan-Journal* Nr. 13, S. 16.

[194] *Signale für die Musikalische Welt* Nr. 47, 17. November 1859, S. 507.

[195] Alberet Gier / Meinhard Saremba/ Benedict Taylor (Hrsg.): *SullivanPerspektiven – Arthur Sullivans Opern, Kantaten, Orchester- und Sakralmusik*, Essen 2012, S. 95.

[196] Lawrence, S. 34.


Prüfung zu Michaeli 1859 im Conservatorium der Musik
II. Donnerstag den 29sten Sept. 1859
Vormittag um 9 Uhr.

Herr Sullivan spielte den 1sten Satz von Mendelssohns D moll-Concert

Prüfung im Conservatorium der Musik. Michaeli 1859.
Eingelieferte Arbeiten.

Herr Sullivan --- Composition einer Ouverture für Orchester
ferner einen 4 stimm. Gesang in engl. Sprache

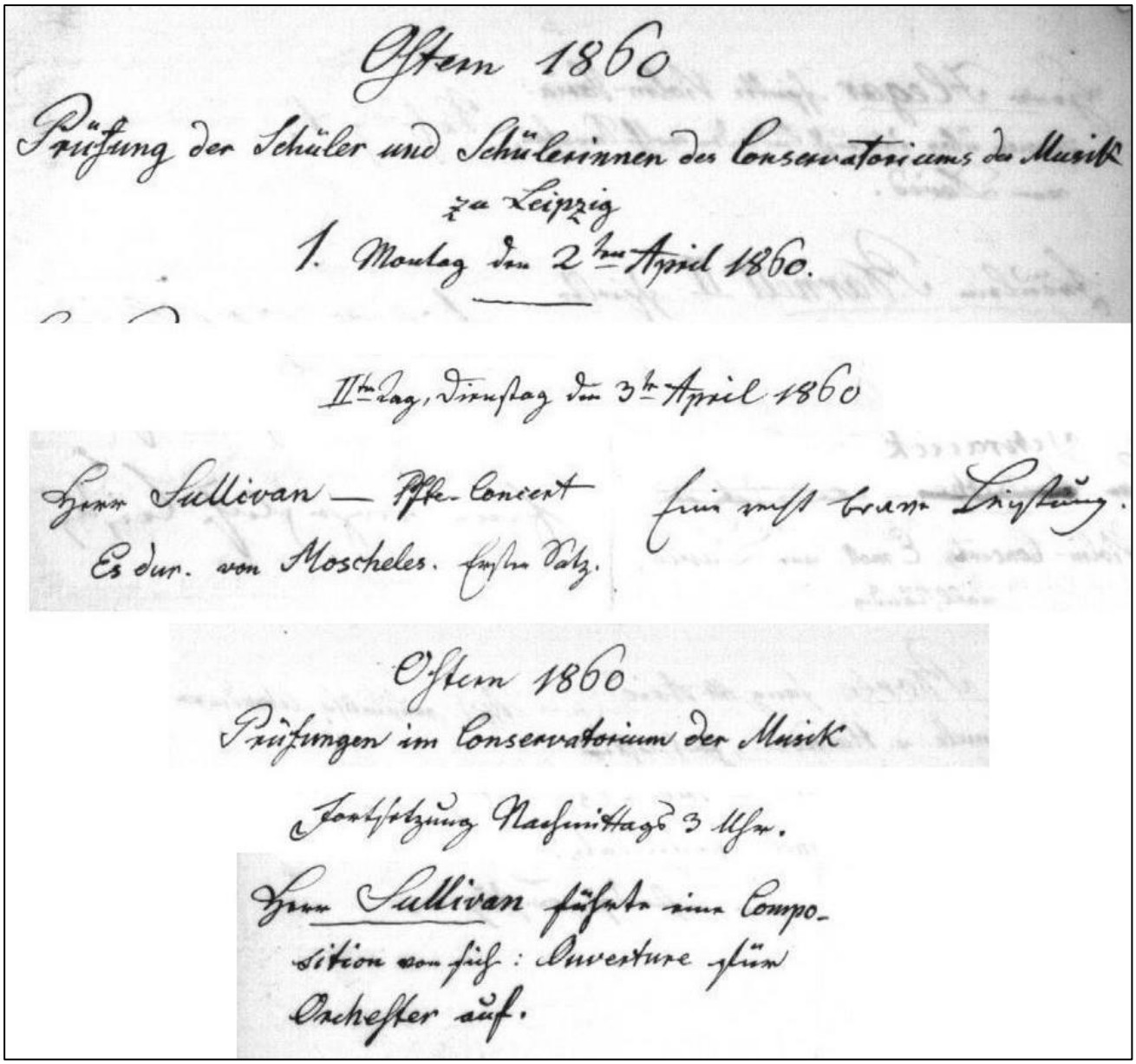
Michaelis-Prüfung 1859: Eintrag in das *Prüfungsregister* des Konservatoriums
(Universitätsbibliothek Leipzig, Kurt-Taut-Slg./5/Hee-J/H/203)

Sullivans zweite Prüfung fand an Michaelis, dem 29. September 1859, also noch vor dem Schillerfest und dem vermeintlichen Treffen mit Geibel, statt. Dort führte er den ersten Satz aus Mendelssohns d-Moll-Konzert auf. Als Komposition reichte er eine Ouvertüre für Orchester ein und darüber hinaus gab er noch einen vierstimmigen Gesang in Englisch ab. Heute scheint es, dass keine dieser Kompositionen bekannt ist, geschweige denn dass eine überlebt hätte.

Auch wenn Leipzig eine Menge an musikalischer Abwechslung zu bieten hatte, besuchte Sullivan die Gewandhauskonzerte nicht nur, um die Werke anderer Komponisten kennenzulernen, sondern wurde direkt von diesen für seine eigene Musik inspiriert. Das wird bei den beiden Kompositionen, die er für seine letzten Prüfungen einreichte, deutlich. Am 5. März 1860, einen Monat vor der Oster-Prüfung, wurde Schumanns *Das Paradies und die Peri* im Gewandhaus gegeben. Obwohl es keinen Eintrag gibt, der Sullivans Vorhaben, dieses Konzert zu besuchen, belegt oder sogar das Erlebte rekapituliert, ist es trotzdem wahrscheinlich, dass er anwesend war: Zusätzlich zum ersten Satz von Moscheles' Konzert in Es-Dur führte Sullivan bei seiner Prüfung „eine Composition von sich: Ouverture für Orchester auf".[197] Hierbei handelt es sich um die nun verlorene Ouvertüre *Das Rosenfest*, welche er zu Thomas Moores gleichnami-

[197] Prüfungsregister des Konservatoriums.

gem Gedicht[198] aus *Lalla Rookh* vertonte. Interessanterweise war das auch Schumanns Quelle für *Das Paradies und die Peri*. Sullivan wurde durch das Sehen, oder besser Hören, dieser Aufführung im Gewandhaus sicherlich dazu inspiriert, sich des gleichen Materials anzunehmen. Er hatte natürlich Interesse daran, seine Werke publik zu machen, und so erwähnt er in einem Brief nach Hause, dass Schleinitz die Ouvertüre in einer zweiten Prüfung aufführen lassen wollte: „So gibt es noch eine Chance für mich.“[199]


Ostern 1860
Prüfung der Schüler und Schülerinnen des Conservatoriums der Musik
zu Leipzig
1. Montag den 2ten April 1860.

IIten Tag, Dienstag den 3ten April 1860
Herr Sullivan — Pfte-Concert
Es dur. von Moscheles. Erster Satz.
Eine recht brave Leistung.

Ostern 1860
Prüfungen im Conservatorium der Musik
Fortsetzung Nachmittags 3 Uhr.
Herr Sullivan führte eine Composition von sich: Ouverture für Orchester auf.

Oster-Prüfung 1860: Eintrag in das *Prüfungsregister* des Konservatoriums
(Universitätsbibliothek Leipzig, Kurt-Taut-Slg./5/Hee-J/H/203)

Nach der Oster-Prüfung von 1860 zog Sullivan nach „8 Mittel-Gebäude Reichels Garten, 2 Treppen bei Frl. Lehmann“. Dort lebte er auch während der „wunderbare“ – oder „furchtbare“ – Hagelsturm im August 1860 tobte, der in nahezu jeder Sullivan-Biographie erwähnt

[198] Auf Englisch *The Light of the Harem*.
[199] Siehe *Sullivan-Journal* Nr. 11, S. 9.

wird.[200] Seine Fensterscheiben wurden eingeschlagen und der Raum stand unter Wasser, sodass überall Splitter lagen und viele seiner Papiere zerstört waren. Da er erwähnt, dass die Scheiben der Post (deren Westseite Richtung Augustus-Platz schaute) alle von den Hagelkörnern sauber rausgetrennt waren, muss sein Raum ebenfalls gen Westen ausgerichtet gewesen sein.

Am Ende des Sommers, als sich auch das Stipendium seinem Ende neigte, bereitete Sullivan seine Rückkehr nach London vor. Seine Lehrer hätten es lieber gesehen, dass Sullivan noch bis zum nächsten Frühling geblieben wäre, aber es schien seinem Vater nicht möglich, genug Geld aufzubringen. In einem Brief nach Hause scherzte Sullivan: „Natürlich, wenn einer dieser mysteriösen Freunde, von denen man in Romanen liest, auftauchen und mir 50 oder 100 Pfund anonym zuschicken sollte, habe ich keinen Einwand, es anzunehmen.“[201]

Kurze Zeit später tauchte dieser Freund tatsächlich auf, oder besser gesagt – diese Freunde. Kistner, den ich oben schon in Zusammenhang mit Schumann und Sterndale Bennett erwähnte, unterstützte Sullivan mit einer beachtlichen Summe Geld, und George Smart steuerte ebenfalls fünf Pfund zu seinem Unterhalt bei. Schleinitz, der Direktor des Konservatoriums, veranlasste, dass Sullivan seine Studien ohne Gebühren fortsetzen konnte. Trotzdem musste sein Vater mehr Geld zusammentragen, als ihm zur Verfügung stand. Als Reaktion darauf teilte Sullivan ihm seine Absicht mit, Geld zu sparen:

„Leipzig, Sept. 1860

Ich werde meine momentane Unterkunft verlassen, da ich der Meinung bin, woanders günstiger zu leben […] Ich werde auch nicht in einer Familie leben, da ich so viele Bekannte habe (Moscheles, David, Barnett, Kistner etc.), wo ich zum Essen hingehen kann, wenn ich möchte. […] Ich muss jetzt los und sofort ein Zimmer sichern; weil Messezeit und jeder Platz voll ist, könnte ich ein paar Schwierigkeiten haben, eines zu finden. […] Ich bin in großer Eile, wegen der Prüfungszeit ist mein Kopf ziemlich verwirrt mit der Anzahl an Sachen, die ich zusammen mit der plötzlichen Änderung meiner Pläne zu erledigen habe.“[202]

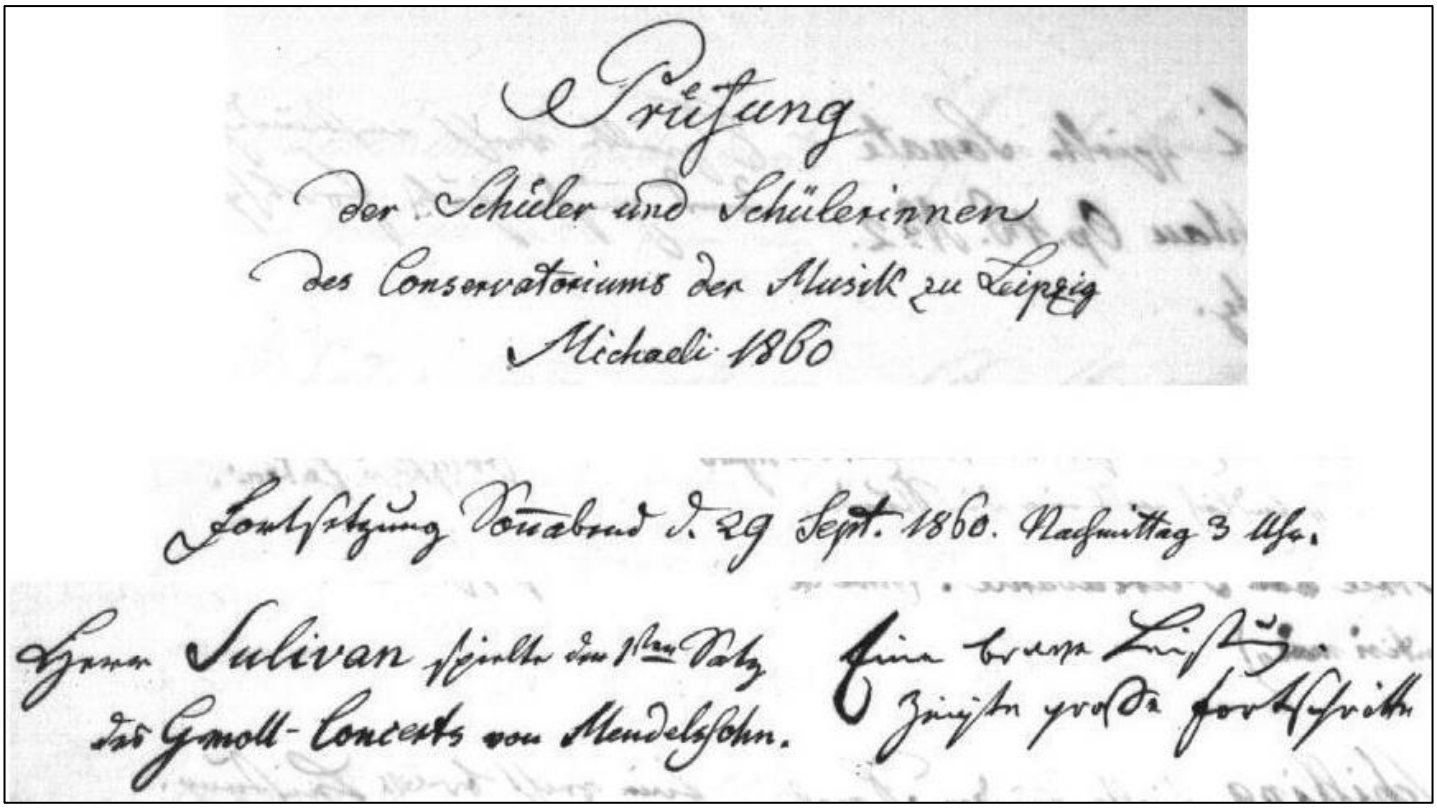
Hier verbrachten Robert und Clara Schumann ab 1840 ihre ersten vier Ehejahre
(Inselstraße 18, Leipzig)

[200] Bei Lawrence S. 27, heißt es „wunderbar“ (mit ca. 30 Jahren Retrospektive). Bei Flower / Sullivan, S. 30-31, wo ein Brief Sullivans zitiert wird, der nach dem Sturm entstand, ist es „furchtbar“.

[201] Newman Flower / Herbert Sullivan: *Sir Arthur Sullivan – His Life, Letters and Diaries*, London 1927, S. 32.

[202] Hayes / Scott, S. 10-11.

Wir wissen nicht, ob Sullivan wirklich umgezogen ist, ob er seinen Plan geändert hat oder sogar nur vorgab, sich eine andere Wohnung zu suchen, aber es gibt einen Brief, der ebenfalls vom September 1860 stammt, in dem er seine Ausgaben auflistet. Unter anderem nennt er einen schönen Raum mit kleinem, angrenzendem Schlafraum, der ihn fünf Taler im Monat kostete.[203] Dem Datum nach scheint es wahrscheinlich, dass es dieser Raum war, den er im anderen Brief beabsichtigte zu suchen. Leider ist keine Adresse für diese Unterkunft angegeben.


Prüfung
der Schüler und Schülerinnen
des Conservatoriums der Musik zu Leipzig
Michaeli 1860

Fortsetzung Sonnabend d. 29 Sept. 1860. Nachmittag 3 Uhr.

Herr Sulivan spielte den 1sten Satz
des Gmoll-Concerts von Mendelssohn.

Eine treue Leistung
Zeigte große Fortschritte

Michaelis-Prüfung 1860: Eintrag in das Prüfungsregister des Konservatoriums
(Universitätsbibliothek Leipzig, Kurt-Taut-Slg./5/Hee-J/H/203)

Bei der Michaelis Prüfung am 29. September 1860 führte Sullivan den ersten Satz aus Mendelssohns Konzert in g-Moll auf und „zeigte große Fortschritte“.[204] Wahrscheinlich wegen der plötzlichen Verlängerung seines Aufenthaltes wurde dieses Mal keine Komposition eingereicht, eine Tatsache, die vernachlässigbar ist, wenn man das Werk betrachtet, das er sich für seine letzte Prüfung vornahm. Dieses stellt das wichtigste Beispiel für die Faszination dar, die die Gewandhauskonzerte auf Sullivan ausstrahlten. Am Donnerstag, den 15. November 1860, hatte es ein Gewandhauskonzert mit Musik von Mendelssohn gegeben. Das vorgetragene Stück war sein *Sommernachtstraum*. In einem Brief an seinen Vater vom 26. November, fügte Sullivan folgendes Postscript hinzu: „Privat. Ich schreibe Musik zu *The Tempest*!“[205] Da das Sullivans erste Erwähnung dieses Vorhabens ist, die sich finden lässt, vermute ich, dass dieses Konzert ihm den Impuls gegeben hat, ein Shakespeare-Stück für seine letzte Komposition heranzuziehen. Wie schon mit der Aufführung von Schumanns *Paradies und die Peri* ist es wahr-

[203] Vgl. *Sullivan-Journal* Nr. 13, S. 23.
[204] Prüfungsregister des Konservatoriums.
[205] Hayes / Scott, S. 12.

scheinlich, dass er dieses Gewandhauskonzert besuchte. Diese Vermutung wird von einer 1899 in einem Magazin wiedergegebenen Erinnerung Sullivans unterstützt:

> „Es kam mir der Gedanke, dass ich es nicht besser machen könnte, als zu probieren Musik zu einem Stück Shakespeares zu schreiben, auf die Weise wie Mendelssohn den *Sommernachtstraum* behandelt hatte […] *The Tempest* schien mir neben dem *Sommernachtstraum* das unrealistischste [oder phantastischste] aller Stücke zu sein, und so legte ich mich darauf fest.“[206]

Darüber hinaus mag es Moscheles persönlich gewesen sein, der Sullivan vorschlug, *The Tempest* für seine letzte Komposition zu wählen. Die folgende Anekdote gibt allen Anlass zu dieser Annahme:

> „[Moscheles] hatte [Mendelssohn] einen Antrag zu machen von Chappell, der das Verlagsrecht seiner zu schreibenden Oper haben möchte. Das Sujet englisch ‚The tempest‘ (der Sturm), aber die Oper echt italienisch für Lumley. Noch ist keine Note davon geschrieben, und doch ist das Werk schon für das Auftreten der Lind[207] in kommender Saison angekündigt!“[208]

Mendelssohn indes hatte sein Vorhaben, Musik für *The Tempest* zu schreiben, aufgegeben und diese Aufgabe der Nachwelt überlassen. Wenn Sullivan, immer noch von der Aufführung des *Sommernachttraums* fasziniert, Moscheles gefragt haben sollte, welches Shakespeare-Stück er benutzen könnte, um es zu vertonen, hätte letzterer bestimmt bereitwillig *The Tempest* empfohlen. Moscheles hätte dies nicht getan, hätte er nicht in Sullivan einen würdigen Nachfolger seines großen Freundes gesehen. Zu dieser Zeit wollte Sullivan auch eine Sinfonie komponieren, was er aber nach kurzer Zeit aufgab, wie er seinen Vater wissen ließ:

> „Den ersten Satz habe ich beendet, aber mochte ihn nicht als er fertig war, denn wie auch immer ich das zweite Thema drehte, es klang immer wie das Quintett von Schumann, ein Stück das du als Engländer natürlich nicht kennst. Ich kann nicht verstehen, warum die Kritiker und, als Konsequenz, Musiker selber solche Vorurteile gegen diesen bedauernswürdigen Komponisten haben sollten. Schon beim Namen Schumann schrickt ein englischer Musiker alarmiert zurück, zuckt mit den Schultern, murmelt ein paar Worte über Zukunftsmusik, Weimar, etc., und wird sicherlich mit scharfsinnigem Urteil die Unterschiede zwischen Schumann und Händel aufweisen! Doch wenn du diesen Mann bittest, dir gewissenhaft zu sagen, ob er je eine Note Schumanns gehört hat, wird er vermutlich antworten müssen: nein.“[209]

---

[206] „In the Days of My Youth. Chapters of Autobiography. XXXIV. – Sir Arthur Sullivan.“ *M.A.P.*, 4. Februar, 1899. S. 109.

[207] Jenny Lind (1820-1887), berühmte Sopranistin.

[208] Moscheles, S. 169.

[209] Lawrence, S. 46-47. Siehe auch Hayes / Scott, S. 12.

Dass Sullivans Versuch einer Sinfonie ausgerechnet wie Schumanns Quintett geklungen haben soll, ist nicht überraschend, wenn man sich die Präferenz seines Lehrmeisters Moscheles anschaut: „Frau Schumann spielte ihres Mannes Quintett (nach meiner Meinung seine beste Clavier-Composition).“[210] Die Oster-Prüfung fand vom 25. bis zum 27. März 1861 statt, allerdings listet das Prüfungsregister dieses Mal weder eine praktische Prüfung noch – und das ist sehr seltsam – irgendeine eingereichte Komposition Sullivans auf. Vielleicht liegt es daran, dass das letzte Semester seines Aufenthaltes eher informell war. Das Programm des „Hauptprüfung-Concerts“ im Gewandhaus am 6. April gibt Sullivans *Tempest* aber an prominentester Stelle wieder. Moscheles’ Impression des Konzerts war folgende: „Die Prüfungsconcerte fielen brillant aus; – Sullivan’s Musik zu Shakespeare’s tempest klang frisch und klar, und er hatte den einstimmigen Hervorruf am Schluss wohlverdient.“[211] Der Kritiker der *Signale für die musikalische Welt* betonte, dass „[uns] dieses Compositions-Specimen viel Vergnügen gemacht [hat] durch Temperament einestheils [*sic*] und durch kunsttechnische Gewandheit anderntheils.“[212] Darüber hinaus fanden sowohl die *Neue Zeitschrift für Musik* und *Signale für die musikalische Welt* die Musik „ansprechend“, allerdings „vorwiegend unter Schumann’schem, zum Theil auch Mendelssohn’schem Einflusse.“[213] Sullivans eigener Stil musste sich erst noch entwickeln, aber seine Musik profitierte bereits von den verschiedenen Einflüssen, sodass er es sogar vermochte, in seinen Kompositionen sich gegenüberstehende Schulen wie den „Schumannismus“ und „Mendelssohnismus“ zu versöhnen, die „eine geraume Zeit als schroffe Gegensätze sich bekämpf[ten]“ und von denen gesagt wurde, dass es nicht einmal „die Freundschaft der großen Meister vermag, die Spaltung zu versöhnen“.[214] Sullivan gelang mit seiner Komposition genau das, was Bennett seinerzeit nicht vermochte, da er in der Ausübung doch dem Stile Mendelssohns mehr verpflichtet gewesen war. In seiner Musik zum *Tempest* verwob Sullivan nun Schumanns und Mendelssohns Einfluss zu einem neuen, ästhetischen Ganzen.

Wie bei Mendelssohns Begleitmusik zum *Sommernachtstraum* verwendet auch Sullivan in seiner *Tempest*-Musik Streicher und Flöten, um die Feen zu charakterisieren, und der „Dance of the Nymphs and Reapers“ bildet ein Äquivalent, wenn auch nicht musikalisch, zum „Tanz der Rüpel“. Auch lassen sich Anspielungen auf Schumann finden, wobei Gervase Hughes Behauptung, dass „das Präludium zum vierten Akt eine heitere Mischung des letzten Satzes von Schumanns erster Sinfonie und dem ersten Satz seiner letzten sei“,[215] Sullivans eigenem schöpferischen Anteil nicht gerecht wird. Wie sich später erweisen sollte, war der Einfluss dieses Gewandhauskonzertes dazu bestimmt, Sullivan den Weg zu seinem ersten großen Erfolg in England beim Konzert im Crystal Palace zu weisen und das Fundament seiner Karriere zu bil-

---

[210] Moscheles, S. 199.

[211] Moscheles, S. 313.

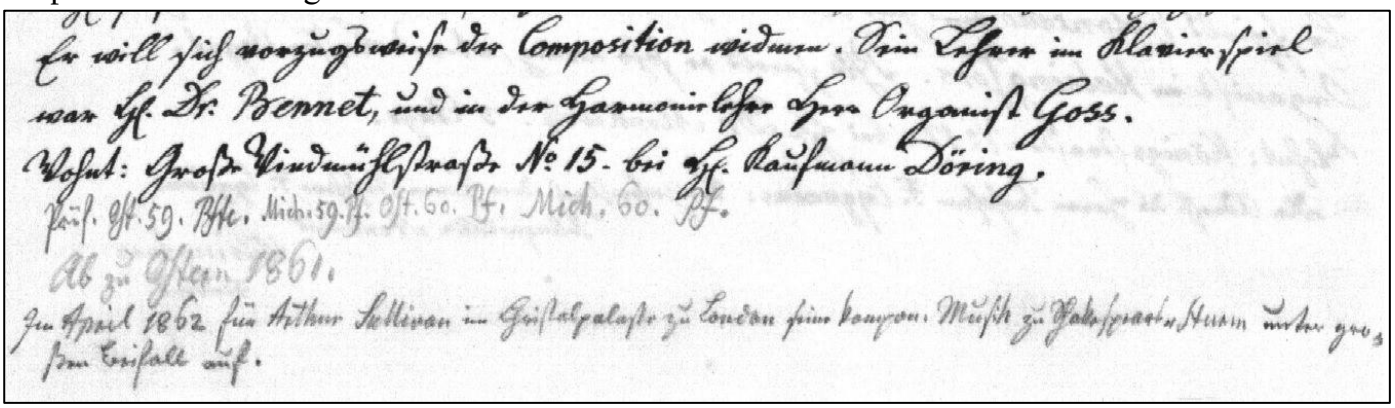
[212] *Signale für die Musikalische Welt* Nr. 20, 11. April 1861, S. 254-55.

[213] *Neue Zeitschrift für Musik* Nr. 16, 12. April 1861, S. 144.

[214] *Signale für die Musikalische Welt* Nr. 41, 6. Oktober 1859, S. 429. Siehe auch *Sullivan-Journal* Nr. 12, S. 55.

[215] Gervase Hughes: *The Music of Arthur Sullivan*, Macmillan, London 1960, S. 88. Siehe auch das Magazin Nr. 88 der Sir Arthur Sullivan Society, S. 25.

den. Wäre im Jahr zuvor ein anderes Stück im Gewandhaus gegeben worden, hätte Sullivan den *Tempest* vielleicht niemals komponiert. Im Nachhinein wurde mit Bleistift unter Sullivans Eintrag in das Inskriptionsregister, vermutlich mit einem gewissen Stolz, ergänzt: „Im April 1862 fü[?] Arthur Sullivan im Christalpalaste [*sic*] zu London seine kompon. Musik zu Shakespears *Sturm* unter großem Beifall auf.“[216]


Er will sich vorzugsweise der Composition widmen. Sein Lehrer im Klavierspiel
war Hr. Dr. Bennet, und in der Harmonielehre Herr Organist Goss.
Wohnt: Große Windmühlstraße No. 15. bei Hr. Kaufmann Döring.
Prüf. Ost. 59. Pfte. Mich. 59. Pf. Ost. 60. Pf. Mich. 60. Pf.
Ab zu Ostern 1861.
Im April 1862 für Arthur Sullivan im Christalpalaste zu London seine kompon. Musik zu Shakespears Sturm unter großem Beifall auf.

Unterer Eintrag nachträglich ins Inskriptionsregister hinzugefügt
(Universitätsbibliothek Leipzig, Kurt-Taut-Slg./5/Hee-J/H/203)

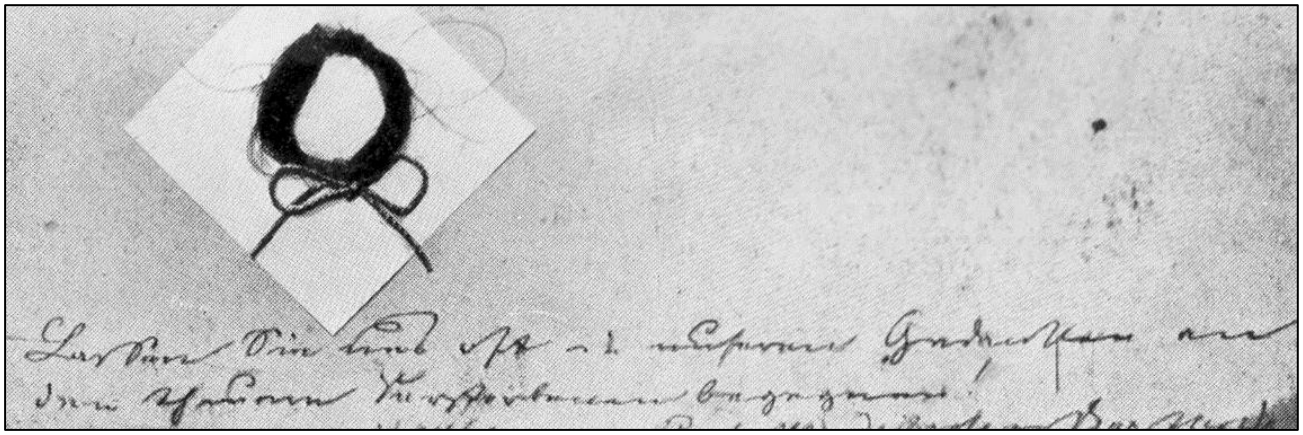
Bevor er allerdings nach England zurückkehrte, besuchte Sullivan Berlin. Der ursprüngliche Grund dafür mag touristischer Natur gewesen sein, aber kurz vor seiner Abreise aus Leipzig am 10. April, erhielt er einen Brief von Mrs. Klingemann, der erheblich dazu beitrug, dass dieser Besuch unvergesslich werden sollte. Am 11. April teilte Sullivan in einem Brief aus Berlin seiner Familie seinen Eindruck der *Tempest* Aufführung mit, und berichtete dann von folgendem besonderen Treffen:

> „Meine liebe Mutter,
> es tut mir Leid, dass sich meine Antwort auf deinen letzten Brief, der den Scheck enthielt, verzögert hat, aber mit der Prüfung und vorherigen Proben, & Packen & der Reise hierher, hatte ich keine Minute übrig. Der *Tempest* wurde letzten Samstag in der ‚Prüfung' aufgeführt, & war äußerst erfolgreich. Ich wurde hinterher dreimal hervorgerufen. Ich habe bis jetzt noch keine Zeitung gesehen. Madame Klingemann hat von dir gehört, nehme ich an, dass ich nach Berlin komme, und schrieb mir daher einen reizenden kleinen Brief, dem sie einen an Herrn P. Mendelssohn beifügte, welchen ich gestern überbrachte, & er hat mich eingeladen, heute mit ihm zu dinieren. Er ist der Bruder von dem Mendelssohn, und ist ein sehr reicher Bankier.“[217]

Es gibt keinen weiteren Brief oder Tagebucheintrag mit Details dieses Zusammentreffens, da er meinte, „es wird viel angenehmer sein dir alles, was hier während meines Aufenthaltes geschehen ist, zu erzählen“.[218] In Flowers Biographie erscheint allerdings ein Foto einer Zeichnung des toten Mendelssohns, unter der eine kurze Notiz und eine Locke Mendelssohns wiedergegeben sind. Die Beschreibung lautet: „Eine Zeichnung Mendelssohns nach seinem Tode, mit ei-

[216] Inskriptionsregister des Konservatoriums.
[217] Hayes / Scott, S. 13.
[218] Ebenda.

ner Locke seines Haares, an Arthur Sullivan überreicht von Mendelssohn-Bartholdy, Onkel des Komponisten.“[219] Wie andere bereits vor mir feststellten, ist Flower nicht so sorgfältig, wie man sich wünschen würde, denn Paul Mendelssohn (1812-1874) war Felix’ Bruder und nicht sein Onkel. Trotzdem muss die Quelle in diesem Kontext verlässlich sein, denn die Biographie wurde unter Mitwirkung von Herbert Sullivan (1868-1928) zusammengestellt.[220] Die Zusammenarbeit mit ihm mag auch der Grund gewesen sein, warum das Foto in keiner anderen Publikation über Arthur Sullivan wiedergegeben wird. Überraschenderweise wird die Widmung im Text an sich nicht einmal genannt, geschweige denn transkribiert. Sie lautet: „Lassen Sie uns oft in unseren Gedanken an den theuren Verstorbenen begegnen!“[221] Ein weiterer unglücklicher Umstand ist die Unterschrift darunter, die von dem Fotografen halb abgeschnitten wurde! Jedoch ist der Nachname des Unterzeichners Mendelssohn-Bartholdy, und der Vorname scheint mit ‚P’ zu beginnen und mit ‚l’ zu enden, was beweisen dürfte, dass Sullivan sie wirklich von Paul Mendelssohn empfangen hat.



Locke Felix Mendelssohns und Widmung von Paul Mendelssohn

Die Tatsache, dass nach Mendelssohns Tod überhaupt Locken an nahe Verwandte und Freunde gegeben wurden, wird im Museum des Mendelssohn-Hauses in Leipzig bewiesen. In einem der Schaukästen findet man eine dieser Locken, neben welcher die folgende Beschreibung steht: „Als ich mit meinem sel. Manne an der Bahre des entschlafenen Meisters weilte, wurde da demselben auf Wunsch der Gattin eine Anzahl Locken entnommen und zum Andenken an den geliebten Todten unter die Anwesenden vertheilt, die ihm im Leben nahe standen und nun an seinem Sarge trauerten.“[222]

In Leipzig war Sullivan in Mendelssohns und Schumanns Fußstapfen gewandelt, studierte deren Werk, traf Leute, die beide Meister noch persönlich gekannt hatten, und verleibte sich deren Stil ein, um ihn in seinen eigenen Kompositionen weiterzuentwickeln. Nun konnte er nicht nur die Erfahrungen mit nach London nehmen, sondern trug buchstäblich einen Teil Felix Mendelssohns in seiner Tasche mit sich nach Hause.

---

[219] Flower / Sullivan, S. 36.

[220] Sullivans Neffe, der den größten Teil der Hinterlassenschaft des Komponisten geerbt hat.

[221] Für Unterstützung mit der Transkription danke ich Ursula Münter.

[222] Zitat von Henriette Quasdorf in einem Schaukasten im Mendelssohn-Haus in Leipzig.

„Ich bedaure das mit Sullivan sehr. […] Deutschland hat ihn ruiniert!“[223]

Die Partitur zum *Tempest* war das Element, das sein Leipziger Studium direkt mit dem Londoner Erfolg verknüpfte. Bei der Hauptprüfung bestand sie aus sechs Nummern, wobei Ariels Lied in deutscher Sprache gegeben wurde. Während seiner Tätigkeiten als Kirchenorganist und Musiklehrer in London revidierte und erweiterte Sullivan nun das Material zu zwölf Nummern.[224] Bei einem Konzert in der St James's Hall traf Sullivan auf George Grove, den Sekretär des Crystal Palace, und verwickelte ihn in ein Gespräch über Schumann. Grove hatte zwar schon von Schumann, aber noch nicht dessen Musik gehört, und so zeigte Sullivan ihm und August Manns, dem Dirigenten der Konzerte, Schumanns erste Sinfonie in B-Dur (die „Frühlingssinfonie“): „Sie waren so begeistert, dass sie kurze Zeit später bei einem der Crystal Palace-Winter-Konzerte gegeben wurde.“[225]

Anfang 1862 zeigte er dann Grove und August Manns auch seinen *Tempest*, der daraufhin unter Leitung des Letzteren am 5. April im Crystal Palace in Sydenham[226] aufgeführt wurde, weniger als ein Jahr nach Sullivans Rückkehr nach London. Die Reaktionen waren so überwältigend, dass das Konzert in der darauffolgenden Woche wiederholt wurde. Wie das obige Zitat Cipriani Potters (1792-1871) zeigt, war aber nicht jeder über die neuen Einflüsse, die Sullivan in Leipzig zu lieben gelernt hatte und nun in die britische Musikszene einführen wollte, glücklich. Potter, Leiter der Royal Academy of Music, war zuerst äußert enttäuscht, aber mit der Zeit überzeugte ihn Sullivan, Schumanns Sinfonien mit ihm durchzuspielen. Diese hatte Sullivan für vier Hände arrangiert, und „nach drei Monaten war [Potter] ein blinder Verehrer Schumanns.“[227] Glücklicherweise war Grove von Anfang an ohne Vorurteile gewesen, sodass schließlich nach Bennetts frühen und vergeblichen Versuchen jetzt nicht nur ein wichtiger Stein im Fundament der englischen Schumann-Rezeption gelegt werden konnte, sondern auch der durch Schumann zustande gekommene Beginn einer lebenslangen Freundschaft zwischen Sullivan und Grove.[228] In der Folgezeit vergrößerte Grove stetig seine Kenntnis von Schumanns Werken sowohl durch die Orchesterkonzerte im Crystal Palace als auch durch seinen und Sullivans Freund Franklin Taylor (1843-1919), der sie ihm auf dem Klavier vorspielte.[229] 1866 äußerte Grove sich in einem Brief an Miss Paget erleichtert über deren Anerkennung für Schumann: „Es ist so wahr, was Sie sagen, dass man [seine Werke] mehr und mehr mag, umso öfter

[223] Cipriani Potter, zitiert nach: „In the Days of My Youth,“ S. 109.
[224] Vgl. *Sullivan-Journal* Nr. 9, S. 59-68.
[225] „In the Days of My Youth,“ S. 109.
[226] Nach dem Ende der Great Exhibition im Hyde Park wurde er in Sydenham vergrößert wiedererrichtet.
[227] „In the Days of My Youth,“ S. 109.
[228] Vgl. Flower / Sullivan, S. 35.
[229] Grove, S. 101.

man sie probt. Keine Musik auf der Welt verbessert sich so sehr durch die Vertrautheit mit ihr und gibt sich mehr dem Anbeter preis.[230] Clara Schumann dankte 1864 ihrerseits Grove für sein Engagement für die Kompositionen ihres Mannes, was sie zu einer weiteren Englandreise für die kommende Saison bewegt hatte.[231]

Vier Jahre später wurden Groves Bemühungen in einem Artikel der *Pall Mall Gazette* gewürdigt, der laut Grove „eine Ära in der englischen Musikkritik markiert",[232] denn darin genießt das Werk Schumanns zum ersten Mal Anerkennung:

> „Manche die sich zuerst fernhielten und forderten, den Fremden erst kennen zu wollen bevor sie ihm vertrauten, haben der Freundschaft gestattet, den Platz des Misstrauens einzunehmen. Andere, die wegen dem, was sie als Schwächen erachteten, absolut gegen ihn waren, haben seither Vorzüge entdeckt, durch welche sie den Sünder mehr als tolerieren. Und andere wiederrum – eine wesentlich größere Anzahl – die nur den Ruf der Stunde wiedergaben, beginnen in ihrem Tonfall zu zittern. Viel von diesem Ergebnis ist den Crystal Palace Concerts geschuldet, bei denen Schumann durch üble als auch gute Berichte mit einer Beständigkeit, die Erfolg verdient, Öffentlichkeit bekam. Zum Glück für den Komponisten besitzen die Herren Grove und Manns – jeder auf seine Weise ein so großer Enthusiast wie ihr gemeinsames Idol gewesen ist – außergewöhnliche Ressourcen, und sind imstande ihre Arbeit in perfektester Weise zu erledigen. Zum Beispiel war die Produktion der Sinfonie in Es vor ein paar Wochen hundert Essays über das Genie des Komponisten wert, und hinterließ einen Eindruck, der nicht so schnell ausgelöscht sein wird. Schumanns Verfechter können wohl stolz auf das betreffende Werk sein, denn es ist ein Beispiel, das dazu beitragen wird, ihre Sache durchzusetzen."[233]

Dieser Artikel wurde ursprünglich J. W. Davison, dem Kritiker der *Times* zugesprochen,[234] stammt aber laut der *Musical Times* aus der Feder Joseph Bennetts, der von ‚Jungblütlern' als ultra-konservativ angesehen wurde. Als umso bedeutender kann dieser Artikel eingestuft werden, und so bereitete es dem Autor der *Musical Times* „große Freude bekannt zu geben, dass er der erste Musikkritiker in diesem Land war, der das Genie Robert Schumanns ausrief".[235] Aber auch Sullivan hörte an diesem Punkt nicht auf. Sein ganzes Leben versuchte er, dem britischen Publikum andere unterbewertete Komponisten bekannt zu machen und lobte auch seine Kommilitonen für ihre Pionierarbeit in der englischen Musiklandschaft:

> „[Der Erfolg von] Wagners Musik ist hauptsächlich der Energie, sowohl im Predigen als auch Praktizieren, meines alten Freundes Edward Dannreuther geschuldet. […] Der arme Walter Bache hat sich in seinen Kämpfen, Anerkennung für das Objekt seiner Verehrung – Liszt – zu gewinnen, in Armut gebracht. Carl Rosa, Franklin Taylor, J. F. Barnett, streb-

---

[230] Grove, S. 135

[231] Siehe Grove, S. 113. Siehe auch oben.

[232] Grove, S. 170.

[233] „Robert Schumann", in *Pall Mall Gazette*, 30. November 1868, S. 11.

[234] Siehe Grove, S. 170.

[235] „Schumann's Music in England", in *Musical Times* Vol. 46, Nr. 753, 1. November 1905, S. 718.

ten alle gegen Vorurteile; ich selbst ließ keine Gelegenheit verstreichen, entweder alles Gute (und unbekannte) von Schumann, Schubert, Chopin, Gade, und, natürlich, Wagner aufzuführen oder andere zum Aufführen zu veranlassen.“[236]

In Sullivans erstem Konzert als Dirigent der London Philharmonic Society 1885 zeigte sich auch noch mehr als zwanzig Jahre nach seinem Leipziger Studium der Einfluss von damals: Oben auf dem Programm findet sich die Ouvertüre zu Mendelssohns *Athalia* und im zweiten Konzert am 12. März wurde Schumanns Klavierkonzert gegeben, allerdings nicht wie geplant von Clara Schumann, sondern von Oscar Beringer, der für sie einsprang.[237] Im dritten Konzert am 26. März kam unter Mitwirkung Joseph Joachims Schumanns 2. Sinfonie in C zur Aufführung.[238] 1887 war Schumann wieder in zwei Konzerten vertreten: Am 9. Juni mit *Novellette in D*, am 15. Juni mit *Ouvertüre, Scherzo und Finale*.[239]

Beim Musikfestival in Leeds, das Sullivan von 1880 bis 1898 leitete, wurde 1886 zwar Schumanns *Advent Hymn* aufgeführt, aber selbst Ende des 19. Jahrhunderts musste sich Sullivan noch Gedanken um die Wirkung Schumanns in England machen. So schrieb er im Vorfeld des Festivals von 1892 an ein Komitee-Mitglied in Leeds: „Ich liebe Schumanns kleine [Symphonie Nr. 1] in B, glaube aber, jeder wird es vorziehen, der ‚Italienischen‘ [Mendelssohns Symphonie] zuzuhören, wenn sie zur Wahl stünde.“[240] Das Komitee trat dieses Mal mehr als Sullivan für Schumann ein, und entschied sich letztlich zwar nicht für die Sinfonie, aber für dessen *Der Rose Pilgerfahrt*. Das wurde allerdings – mit der von Sullivan schon bei der Sinfonie erwarteten schlechten Kritik – in der *Yorkshire Evening Post* als „Schumann’s fairy failure“ (Schumanns Feen-Versagen) betitelt.[241]

Sullivans Affinität zu Schumann wird aber, ebenso wie die zu Mendelssohn, nicht nur in den von ihm geleiteten Aufführungen, sondern besonders auch in vielen seiner Werke sichtbar. So weist seine Sinfonie von 1866 die gleiche Besetzung wie die der Schumann-Sinfonien auf.[242] Zudem ist sie nicht nur allgemein eine Weiterführung der Mendelssohn- und Schumann-Ära, sondern Bindeglied hin zum ‚zweiten Zeitalter der Sinfonie‘ nach 1870. Auch erwachsen „die erste und zweite Themengruppe der Exposition organisch aus der Einleitung in der Art von Schumanns Vierter Sinfonie“.[243] Die Rhythmik wird mit einer Schumann’schen Beharrlichkeit ausgeführt,[244] und im Finale fällt die eigenwillige Sonatenstruktur auf, „wie sie Mendelssohn und später auch Schumann liebten“.[245] Vergleiche mit Mendelssohns Schottischer und Italieni-

[236] „In the Days of My Youth“, S. 110.
[237] Vgl. Jacobs, S. 202-03
[238] Vgl. Jacobs, S. 209.
[239] Vgl. Jacobs, S. 256 und *Sullivan-Journal* Nr. 4, S. 45.
[240] Jacobs, S. 338.
[241] Jacobs, S. 338. Siehe auch *Sullivan-Journal* Nr. 4, S. 47.
[242] Vgl. *Sullivan-Journal* Nr. 14, S. 5.
[243] Benedict Taylor: „Der Musiker Arthur Sullivan – Ästhetik und Kontext“, in Ulrich Tadday (Hrsg.): *Arthur Sullivan* (Musik-Konzepte 151), München 2011, S. 17.
[244] Gier / Saremba / Taylor, 2012, S. 103.
[245] Taylor, 2011, S. 18.

scher Sinfonie sowie Schumanns Rheinischer werden den Rezensenten der *Times* dazu veranlasst haben, vorzuschlagen:

> „Mr. Sullivan sollte Mendelssohn, selbst Beethoven, aber vor allem Schumann, für ein Jahr und einen Tag abschwören – wie der besiegte fahrende Ritter, der, wenn bezwungen, seinen Waffen für gleiche Zeit abschwor. Nicht dass Mr. Sullivan bezwungen worden ist, aber dass er bezwingen muss; und die beste Art, das zu tun ist, die fundiertesten und natürlichsten Modelle in den Werken Haydns und Mozarts zu studieren, für den Rest sich selbst vertrauend.“[246]

Sullivan vertraute durchaus sich selbst, was für ihn aber kein Grund war, nicht auch weiterhin Schumanns und Mendelssohns Erbe in seinen Kompositionen weiterzuentwickeln. Sein Part Song „The Long Day Closes“ von 1868, also ebenfalls noch unter größerem Einfluss der Leipziger Ausbildung geschrieben, wird von Arthur Jacobs als mit denen Schumanns und Mendelssohns ebenbürtig gewürdigt.[247] Aber auch Passagen aus *Marmion* erinnern teilweise an *Manfred*, ein Stück, das Sullivan mindestens einmal 1860 in Leipzig gehört hatte und es in einem Brief an seinen Vater, nachdem jede Referenz zu diesem Werk Schumanns durch den Editor des *Atheneums* aus einem Artikel von Sullivans Freund Wright herausgenommen wurde,[248] als Schumanns „beste[s] Werk & von allen Musikern als große Musik angesehen“[249] verteidigte. Des Weiteren kann die harmonische Sprache in *The Golden Legend* als Weiterführung der frühromantischen Vorgehensweise und thematischer Entwicklung Mendelssohns und Schumanns gesehen werden.[250]

Zusätzlich zum Aufführen und Verbreiten von Schumanns Werken und der Beeinflussung durch dessen Stil für seine eigenen Kompositionen stellte die Freundschaft mit Clara Schumann den dritten Bezugspunkt zu Robert Schumann für Sullivan dar. Als er 1867 in Baden-Baden bei ihr zu Besuch war, zeigte sie ihm auch viele Briefe ihres Mannes, Portraits und eine Sammlung von Locken von Komponisten, Dichtern und Malern.[251] Sullivan selber besaß nach seinem Treffen in Berlin Locken von Mendelssohn, und zu seinem 21. Geburtstag hatte er auch Strähnen Beethovens geschenkt bekommen.[252] In Schumanns Lockensammlung ließen sich sicherlich auch ein Paar Haare dieser beiden Komponisten finden. Durch die persönlichen Gegenstände Schumanns war es Sullivan jedoch nun auch möglich, nicht nur durch Freunde und Verwandte einen ‚direkten‘ Bezug zu dem zwei Jahre vor Sullivans Eintreffen in Leipzig verstorbenen Komponisten aufzubauen.[253] Für wie wichtig Sullivan Schumann hielt, wird an

---

[246] Jacobs, S. 41.

[247] Siehe Jacobs, S. 60.

[248] Siehe oben.

[249] Hayes / Scott, S. 12. Siehe auch oben.

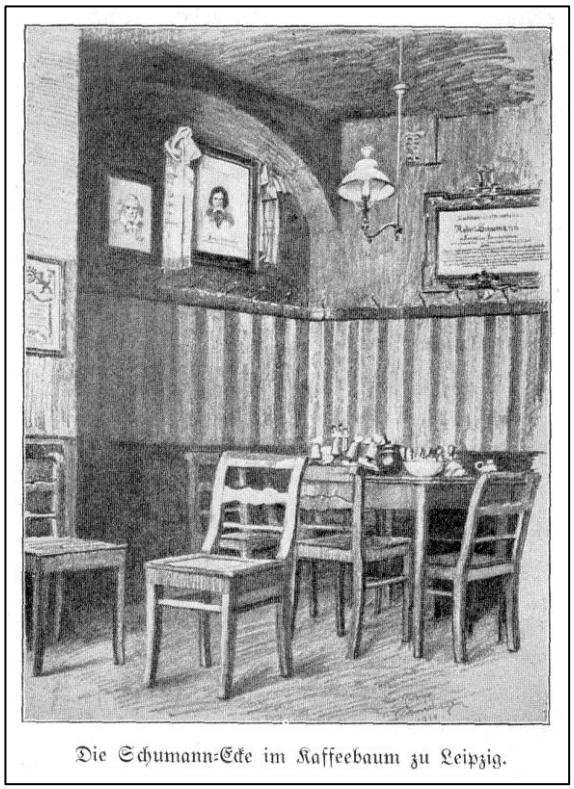
[250] *Sullivan-Journal* Nr. 5, S. 31 und S. 41.

[251] Flower / Sullivan, S. 52-53.

[252] Vgl. Grove, S. 96.

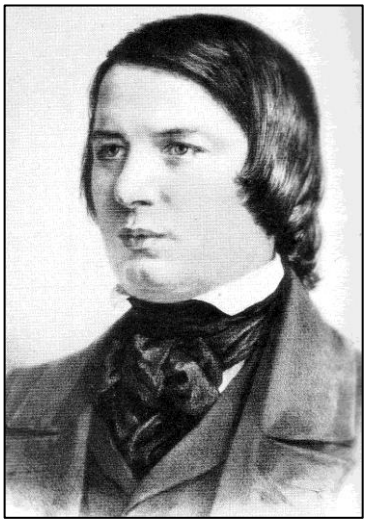
[253] Da Schumann den Rest seines Lebens in einem Sanatorium bei Bonn verbrachte, wäre ein Treffen aber auch unwahrscheinlich gewesen, wäre er erst ein paar Jahre später gestorben.

seiner späteren Aussage deutlich, dass für ihn das ‚Goldene Zeitalter' der deutschen Musik mit Schumann endete.[254] Das neue ‚Goldene Zeitalter' der englischen Musik sollte – nicht zuletzt auch durch Schumanns Kompositionen wie auch Inspirationen – aber mit Arthur Sullivan erst noch beginnen.



Robert Schumann war von 1833 bis 1840 oft zu Gast im „Kaffeebaum";
Sullivan kannte die rustikalen Gaststuben sicher ebenfalls (Kleine Fleischergasse 4, Leipzig)

Clara Schumann, geborene Wieck



Robert Schumann

Quellen zufolge hatte Sullivan als Dirigent folgende Werke Schumanns im Repertoire:
Ouvertüre, Scherzo und Finale (op. 52); Klavierkonzert op. 54, 2. und 4. Sinfonie (op. 61 und 120);
Der Rose Pilgerfahrt für Solostimmen, Chor und Orchester (op. 112);
Adventlied für Sopran, Chor und Orchester (op. 71).

[254] Siehe *Sullivan-Journal* Nr. 3, S. 12.