



# BRITANNIA in BAMBERG

3. Tage der britischen Musik

4. bis 9. April 2017

Arthur Sullivan | Edward Elgar

---

Eine Veranstaltungsreihe der  
Deutschen Sullivan-Gesellschaft e.V.

Unter der Schirmherrschaft von  
Sir Sebastian Wood  
Botschafter des Vereinigten Königreichs Großbritannien und Nordirland

---



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

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

*Arthur Sullivan .*

Arthur Sullivan (1842-1900)

---

---

**Bitte beachten Sie:**

Sollten Sie elektronische Geräte, insbesondere Handys, bei sich haben: Bitte schalten Sie diese zur Vermeidung akustischer Störungen aus.

Wir bitten um Ihr Verständnis, dass Bild- und Tonaufnahmen aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet sind.

Wenn Sie einmal zu spät zum Konzert kommen sollten, bitten wir Sie um Verständnis, dass wir Sie nicht immer sofort einlassen können.

Wir bemühen uns, Ihnen so schnell wie möglich Zugang zum Konzertsaal zu gewähren. Ihre Plätze können Sie spätestens in der Pause einnehmen.

Bitte warten Sie den Schlusssaplaus ab, bevor Sie den Konzertsaal verlassen.

Es ist eine schöne und respektvolle Geste gegenüber den Künstlern und den anderen Gästen.

Die Konzerte am 7. und 8. April 2017 werden vom Bayerischen Rundfunk, BR Klassik aufgezeichnet und zu einem späteren Zeitpunkt ausgestrahlt.

---

# Inhaltsverzeichnis

Grußworte . . . . . Seiten 6 | 7 | 8 | 9

Einführung zu Arthur Sullivan . . . . . Seiten 11

## Programm 4. April 2017

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

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

## Programm 6. April 2017

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

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

## Programm 7./8. April 2017

**Klänge aus einer anderen Welt** . . . . . Seiten 37

Humanität und Spiritualität – Elgars *The Dream of Gerontius* . . . . . Seiten 38

## Programm vom 8. April 2017

**Impressionen der Unsterblichen** . . . . . Seiten 43

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

## Programm vom 9. April 2017

**„The lights and shadows fly“** . . . . . Seiten 47

„Wir waren alle Präraffaeliten“ –

Liederzyklen unter präraffaelitischem Einfluss . . . . . Seiten 48

## Programm vom 9. April 2017

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

Die Künstler und das Team . . . . . Seiten 56 | 59

Veranstaltungsorte . . . . . Seite 61

Partner und Förderer . . . . . Seite 63

Eintrittskarten . . . . . Seite 65

Impressum . . . . . Seite 67

# Grußwort



Sehr gerne übernehme ich wieder die Schirmherrschaft für die „Tage der britischen Musik“. Es freut mich, dass „Britannia in Bamberg“ nun zum dritten Mal stattfindet und sich im deutsch-britischen Kulturkalenderfest etabliert hat.

Das Festival bietet auch dieses Jahr eine beeindruckend breite und abwechslungsreiche Auswahl britischer Musik – von Edward Elgar zu Samuel Coleridge-Taylor –, aufgeführt von wunderbaren Musikern, an stimmungsvollen Orten. Dazu kommen Lesungen und Vorträge, die das faszinierende Zusammenspiel dieser Musik mit Malerei und Literatur zeigen.

Es freut mich besonders, dass der britische Ausnahmekomponist Arthur Sullivan zu seinem 175. Geburtstag

mit einer Ausstellung geehrt wird. Sullivan personifiziert den deutsch-britischen Musikaustausch – er hat mehrere Jahre am Konservatorium in Leipzig studiert und ist gerade in dieser Zeit musikalisch enorm gewachsen.

„Britannia in Bamberg“ lebt die musikalische Seite der deutsch-britischen Freundschaft. Ich wünsche allen Künstler, Zuschauern und Beteiligten erfolgreiche und wundervolle Musiktage!



Sir Sebastian Wood,  
*Botschafter des Vereinigten Königreichs  
Großbritannien und Nordirland*

# Grußwort



„Musik ist wie Rudern gegen den Strom. Sobald man aufhört, treibt man zurück“ sagte einst der britische Komponist, Dirigent und Pianist Benjamin Britten, dessen außergewöhnliche musikalischen Werke bereits während der ersten vier „BRITANNIA in BAMBERG“-Wochenenden gespielt wurden.

Nach nunmehr zwei erfolgreichen Festivals mit überaus großem Zuspruch, der mich sehr freut, liegen mittlerweile die dritten Tage britischer Musik vor uns, die die Weltkulturerbestadt Bamberg zu einer der attraktivsten Destinationen im Kulturtourismus werden lassen. Neben den Bamberger Symphonikern, dem Chor der Bamberger Symphoniker, dem Gesangsensemble der Musikschule Bamberg und den Mitwirkenden des Brentano-Theaters, konnten auch in diesem Jahr wieder herausragende muttersprachliche Künstlerinnen und Künstler gewonnen werden, so dass jede Veranstaltung ein Kunstgenuss zu werden verspricht.

Erleben Sie die Musikkultur Großbritanniens an ganz unterschiedlichen Spielorten: die Ausstellung über den englischen Komponisten Artur Sullivan in der Volkshochschule Bamberg Stadt im Alten E-Werk, musikliterarische Abende im charmanten Brentano-Theater und dem besonderen Ambiente der Erlöserkirche, Liederzyklen englischer Komponisten in der stimmungsvollen Johanniskapelle und natürlich als Höhepunkt das Konzert mit *The Dream of Gerontius* im akustisch herausragend ausgestatteten Joseph-Keilberth-Saal.

Ich wünsche allen Besuchern viel Vergnügen und einen besonderen Hörgenuss!

Ihr

A handwritten signature in blue ink, which appears to read "Christian Lange". The signature is fluid and cursive, written over a white background.

Dr. Christian Lange,  
Bürgermeister

# Grußwort



Ein Jubiläum und eine erneute Kooperation mit den Bamberger Symphonikern bieten die Möglichkeit, sich mit zwei der bedeutendsten englischen Komponisten und den kulturgeschichtlichen Hintergründen ihrer Epoche eingehender zu befassen.

Zu Arthur Sullivans 175. Geburtstag laden wir Sie ein, sich in einer Ausstellung über sein Lebenswerk zu informieren und in Vorträgen, Lesungen und Konzerten mehr über seine Bezüge zur Malerei und Literatur zu erfahren.

Edward Elgars *The Dream of Gerontius* steht in enger Verbindung zu den geistesgeschichtlichen Hintergründen

seiner Zeit, die wir in einem Vortrag und einem musik-literarischen Programm aufleben lassen.

Die Wechselbeziehungen unterschiedlicher Kunstformen und Medien spielten im 19. und frühen 20. Jahrhundert eine besondere Rolle. „Die Herrschaft des Künstlers über die Farbe ist genauso subtil wie die des Musikers über den Klang“, schrieb bereits der Philosoph John Ruskin, denn „das Spiel auf einer Farben-Violine und das Gestalten des Tons beim Spielen sind einander ebenbürtig“. Lassen Sie sich verzaubern von faszinierenden Klängen und neugierig machen auf das Zusammenwirken der „sister arts“ Malerei, Literatur und Musik!

Bei unseren abwechslungsreichen Veranstaltungen wünschen wir Ihnen spannende und anregende Unterhaltung!



Meinhard Saremba, künstlerischer Leiter



Margit Brendl, kaufmännische Leiterin



# Grußwort



Als Arthur Sullivans Urgroßneffe bzw. Ururgroßneffe ist es uns eine große Freude, einige einleitende Worte zum Festivalprogramm der „Tage der britischen Musik“ 2017 zu schreiben, bei dem er anlässlich seines 175. Geburtstags gewürdigt wird.

Sullivan liebte Deutschland, insbesondere die Stadt Leipzig. Er erhielt als Erster das Mendelssohn-Stipendium, um am Leipziger Konservatorium zu studieren und seine dreijährige Ausbildung vermittelte ihm solide musikalische Grundlagen. Seine Lehrer gehörten zu den allerbesten, wie etwa Moritz Hauptmann für Kontrapunkt, Julius Rietz für Komposition und Ignaz Moscheles für Klavier. Seine erste große Komposition, *The Tempest*, wurde im Leipziger Gewandhaus uraufgeführt und war das erste seiner

Werke, das dazu beitrug, seinen Ruf als einen der führenden Komponisten Englands zu etablieren.

Für die deutsche Musik hegte Sullivan großen Respekt. Sein Stil ist gewiss durch die Musik von Mendelssohn, Schumann und anderen inspiriert. Es muss ihn mit großer Genugtuung erfüllt haben, dass einige seiner besten Werke zu seinen Lebzeiten in Deutschland aufgeführt wurden, wie etwa *The Golden Legend*, *The Mikado* und *Patience*, und dass er gute Kontakte mit dem deutschen Königshaus aufbaute. Uns gefällt ganz besonders, wie Sullivan von einer Begegnung mit dem späteren Kaiser im Winter 1881 in Kiel berichtete: „Als ich in die Kutsche einstieg, verbeugte sich Prinz Wilhelm vor mir und sang ‚He polished up the handle of the big front

door' (aus der Oper *HMS Pinafore*). Ich konnte mich wie alle anderen nicht mehr halten vor Lachen. Es war einfach zu komisch.“

*Es* hätte Sullivan sicher außerordentlich erfreut, dass eine Deutsche Sullivan-Gesellschaft gegründet wurde, die sich für sein Werk und die Auf-führung seiner Musik einsetzt.



W. Scott Hayes, *Urgroßneffe*

*Im* Namen der Familie Sullivan, möchten wir der Deutschen Sullivan-Gesellschaft dafür danken, dass sie von Sullivan und seiner Musik überzeugt ist und während der Tage der britischen Musik in der schönen Stadt Bamberg den Schwerpunkt auf sein Schaffen legt.



Scott M. Hayes, *Urgroßneffe*

# Einführung

## Arthur Sullivan (1842-1900) zum 175. Geburtstag am 13. Mai

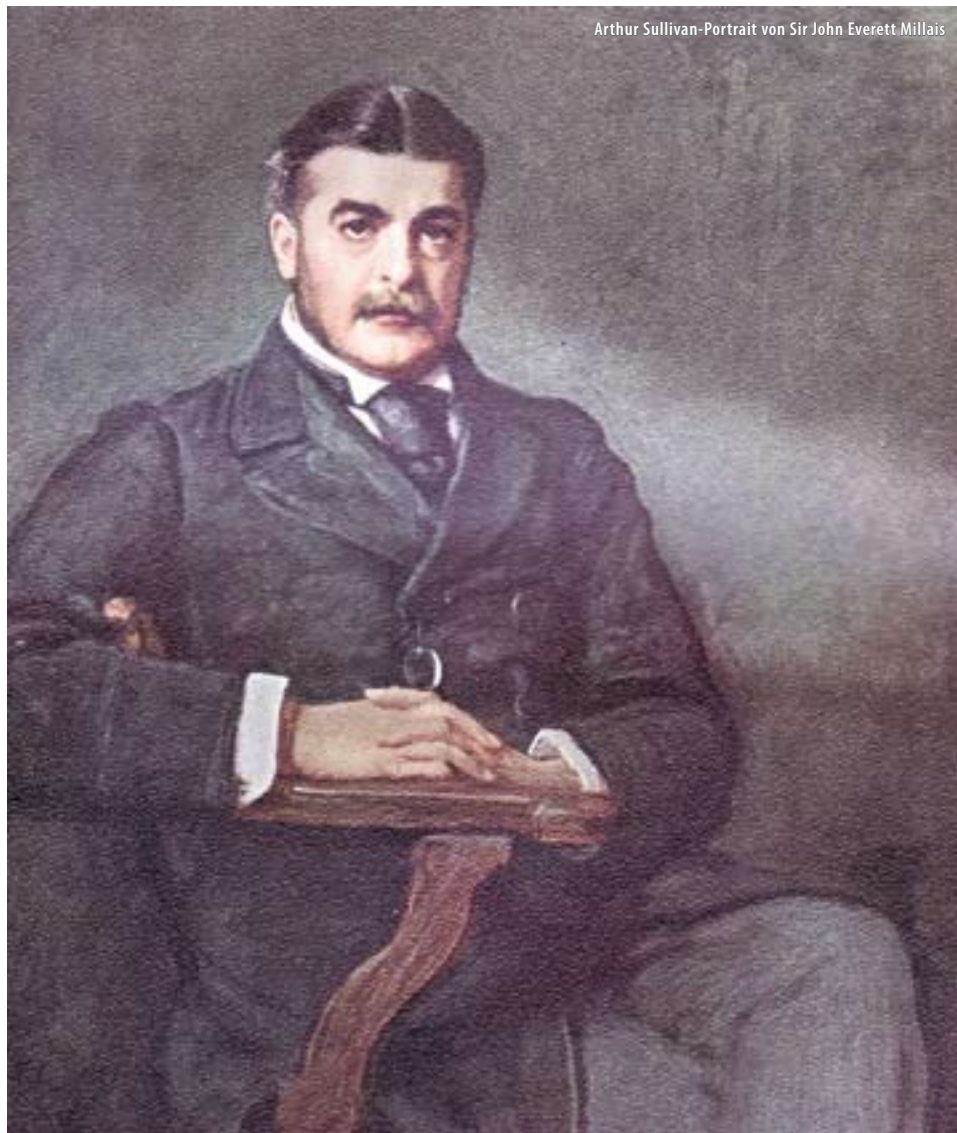
„Hinsichtlich der Musik könnte die englische Geschichte des 19. Jahrhunderts keinen Menschen finden, dessen Lebenswerk es mehr verdienen würde, ihn zu ehren, zu studieren und zu bewundern als Sir Arthur Sullivan“, heißt es in einem Artikel des Italieners Gian Andrea Mazzucato aus dem Jahre 1899 über den englischen Komponisten. „Seine wertvollen Aktivitäten, so darf man erwarten, werden beträchtlich bis ins 20. Jahrhundert hineinreichen, und man mag darüber streiten, ob die Weltgeschichte der Musik seit den Tagen von Haydn, Mozart und Beethoven eine andere Persönlichkeit aufweisen kann, deren Einfluss aller Wahrscheinlichkeit nach dauerhafter ist als der Einfluss dieses großen Engländers, der langsam, aber stetig zunimmt und dessen Ergebnisse vielleicht erst von der Nachwelt deutlich gesehen werden.“ Sullivan, so Mazzucato, „hat seinen Landsleuten eine englische Musiksprache gegeben, die sie im nächsten Jahrhundert in die Lage versetzen wird, den allerfeinsten Nuancen ihrer edelsten Empfindungen angemessen Ausdruck zu verleihen und einem verblüfften Europa die Schätze von zarter Empfindung und Pathos der so unzulänglich verstandenen englischen Na-

tion zu enthüllen“. Dieser Blickwinkel eines Ausländers in seiner Rezension der 1899 erschienenen Sullivan-Biografie von Arthur Lawrence belegt in noch stärkerem Maße als die Würdigungen der Briten Alexander Mackenzie und Charles Maclean, der Sullivans Werke als „national stilbildend“ charakterisierte, dass Arthur Sullivan bereits zu Lebzeiten als der wichtigste englische Komponist des 19. Jahrhunderts galt. Auch in Deutschland wurde vielfach anerkannt, er gehöre „zu den bedeutendsten englischen Musikern der neueren Zeit“ und sei der „Urheber der englischen Nationaloper“. Diese Einschätzungen mögen manche heute verwundern, doch sie werden Sullivan in viel stärkerem Maße gerecht als die einseitige Konzentration auf seine komischen Opern. Wie nach ihm Schostakowitsch bot ihm das Komödiantische einen distanzierteren Blick auf die Welt, das Expressive und Dramatische hingegen Wertvorstellungen und Orientierung.

Arthur Seymour Sullivan war ein Mensch der Großstadt – geboren und verstorben in London, das wirtschaftlich und politisch damals der Mittelpunkt der Welt war. Auch Paris, die kulturelle Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, war ihm bestens vertraut;

vielfach bereiste er Deutschland und andere Länder Mitteleuropas, aber er kam auch mehrfach in die USA und erkundete Russland sowie Ägypten. Neben seiner Muttersprache be-

herrschte er Deutsch fließend, konnte aber auch in Italienisch oder Französisch parlieren. Er verfügte über umfassende Kenntnisse der Musikgeschichte, der Literatur nebst Malerei, kannte



Arthur Sullivan-Portrait von Sir John Everett Millais

wichtige Exponenten der Künste persönlich und war als Musiker zugleich Praktiker und kreativer Kopf.

In seiner Jugend erkannte man alsbald das Talent des Chapel Royal-Chorknaben. Als erster Mendelssohn-Stipendiat studierte der Engländer von Oktober 1858 bis April 1861 am Konservatorium in Leipzig, wo er den letzten Feinschliff erhielt. Mit 19 Jahren stand der junge Komponist durch seine Musik zu Shakespeares *The Tempest (Der Sturm)* im Blickpunkt der Öffentlichkeit. Seitdem pflegte er Kontakt mit Musiker- und Intellektuellenzirkeln – zu seinen Freunden gehörten unter anderem der Schriftsteller Charles Dickens, der Komponist Gioachino Rossini und der Maler John Everett Millais. In der von scheinbar undurchlässigen Klassenhierarchien dominierten Gesellschaft seiner Zeit nutzte der Sohn einer Musikerfamilie die Chance, durch seine Fähigkeiten als Musikforscher, Dirigent und Komponist in die High Society aufzusteigen.

Die Erfahrungen in Deutschland waren für Sullivan von entscheidender Bedeutung. Dort hatte er nicht nur eine höchst solide Ausbildung am Leipziger Konservatorium durchlaufen und sich mit prägenden Künstlerpersönlichkeiten seiner Zeit wie Ignaz Moscheles, Clara Schumann sowie Ferenc Liszt austauschen können, sondern auch die hitzigen Debatten der klassisch orientierten und der „neu-deutschen“ Schule miterlebt. Den Geist der Erneuerung brachte er nach

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

Zu diesen gehörte vor allem Arthur Sullivan selbst. Einerseits stellte er als frischgebackener Ehrendoktor der Universität Cambridge (für das Oratorium *The Light of the World*) der 1822 gegründeten Royal Academy of Music

im Mai 1876 in London die National Training School for Music zur Seite, die zum Vorläufer des Royal College of Music werden sollte; andererseits engagierte er sich als Dirigent und Komponist für die Entwicklung des englischen Musiklebens. Sullivan trug wesentlich dazu bei, seine Landsleute mit den Werken von Berlioz, Schumann und Schubert vertraut zu machen (im Oktober 1867 war er an der Entdeckung verloren geglaubter Autographe Schuberts in Wien beteiligt); zudem leitete er unter anderem die Philharmonische Gesellschaft sowie das Musikfestival in Leeds und nutzte seine Popularität für ein kulturpolitisches Engagement in der „Royal Society of Musicians“.

Als Komponist hat Sullivan eindrucksvolle Beiträge zu allen musikalischen Gattungen geleistet, mit Ausnahme der Solomusik für Orgel, die höchstens in einigen Anthems und Orchesterstücken eine wichtige Rolle spielt. Manche seiner Kirchenlieder finden sich noch heute in anglikanischen Gesangbüchern; seine Anthems und Part-Songs bieten einige der besten Beispiele für diese Gattungen. Mit seinen dramatischen Kantaten und Oratorien gab er großen Werken für Chor und Orchester belebende Impulse. Ferner schrieb er den ersten englischen Liederzyklus, eine der ersten wirklich hörenswerten englischen Sinfonien und legte die Grundlagen für die englische Oper. Zu einem Zeitpunkt, da Brahms, Bruckner, Tschai-

kowsky und Dvořák als Sinfoniker noch kein Begriff waren, ragte Sullivans E-Dur Sinfonie (1866) aus dem kompositorischen Schaffen britischer Musiker weit heraus. Sie bildet mit ihren reichen Klangfarben, den dynamischen Kontrasten und der subtilen Holzbläserkolorierung eine Synthese aus den Anregungen von Mendelssohn und Schumann. Im Sinne dieser Inspirationsquellen ist das dreisätziges Cellokonzert in D-Dur, das für den berühmten italienischen Virtuosen Alfredo Piatti entstand, durch die nahtlos ineinander übergehenden Sätze eher eine Cello-Fantasie. Selbst die Konzertouvertüren kennzeichnet eine starke Expressivität, wie etwa die auf Scotts Dichtung basierende *Marmion-Ouvertüre* (1867), die in der Ausführung auf Berlioz verweist mit mehrfach geteilten Streichern, individualisierten Instrumenten, ungewöhnlichen Extremlagen sowie der Verwendung ungebräuchlicher Blasinstrumente wie der Ophikleide. Zu einer Zeit als Theaterbesuche in den gehobenen Schichten nicht unbedingt als gesellschaftsfähig galten, schrieb Sullivan ungewöhnlich viele Bühnenmusiken zu Shakespeare-Produktionen (*The Tempest*, *Macbeth* u. a.), die zu seinen herausragenden Orchesterwerken gehören.

Anregungen für das Musiktheater aktiv zu werden empfing Sullivan von Gioachino Rossini, der sich in Paris niedergelassen hatte. „Ich glaube“, meinte Sullivan später über Rossinis Bedeutung für seine Arbeit, „dass er

der erste war, der mich mit einer Liebe zur Bühne und allem, was mit Oper zusammenhängt, begeistert hat. Bis zu seinem Tod besuchte ich Rossini weiterhin jedes Mal, wenn ich nach Paris kam, und nichts trübte das herzliche Verhältnis unserer Freundschaft.“ Als Herausgeber von Werken Rossinis und Mozarts in England arbeitete Sullivan bei seinen eigenen Kompositionen wie diese parallel sowohl an ernsten, dramatischen Werken als auch an komischen Opern. Die „Oper der Zukunft“, die ihm vorschwebte, stellte für den Engländer einen Kompromiss zwischen der deutschen, italienischen und französischen Schule dar. Kennzeichen seines eigenen Schaffens sind ein abwechslungsreicher Kontrastreichtum, eine ausgefeilte Instrumentierung sowie melodischer und rhythmischer Erfindungsreichtum. Sullivans subtiler Umgang mit komplizierten metrischen Strukturen (z. B. bei „The sun whose rays“ in *The Mikado* „Were I thy bride“ oder „I have a song to sing, O“ in *The Yeomen of the Guard*) besaß Vorbildcharakter für die Vertonung englischer Lyrik. Nicht minder bemerkenswert ist sein technisches Geschick, mit wenigen Instrumenten eine große Tonfülle zu erzeugen. Nur bei großen Opern wie *Ivanhoe* und Kantaten wie *The Golden Legend* war es ihm möglich, mit einem erweiterten Orchesterapparat eindrucksvolle Klangwirkungen zu erzielen. Der Hauptakzent liegt dennoch weniger auf der Suggestionskraft immer grö-

ßerer Orchesterbesetzungen – einer Tendenz, der sich Sullivan verweigerte, wie er auch Distanz zu Wagner hielt, obwohl er dessen *Meistersinger von Nürnberg* als „die beste komische Oper, die je geschrieben wurde“ bezeichnete –, sondern ihm waren Instrumentaleffekte, Klangfarben und melodische Entwicklung wichtig.

In Sullivans Œuvre überwiegen die Vokalkompositionen, in erster Linie Opern, Kantaten, Oratorien und Lieder. In der Vielseitigkeit seines Schaffens eiferte er Haydn, Mozart nebst Rossini nach und wirkte sowohl im Komischen als auch im Tragischen. Sullivan betonte, wenn seine Bühnenwerke „als Kompositionen irgendwelche Ansprüche für sich geltend machen können, dann zähle ich voll und ganz auf den ernsten Unterton, der sich durch alle meine Opern zieht“. Es ist ein Beleg für seine Individualität und sein künstlerisches Potenzial, dass er in einer Phase der zunehmenden Hyperdramatisierung der Oper sowohl Gesellschaftskomödien (*The Sorcerer*, *HMS Pinafore*), romantische Opern (*The Yeomen of the Guard*, *The Beauty Stone*), komische Opern (*The Pirates of Penzance*, *The Mikado*) und satirische Bühnenwerke mit aktuellen Bezügen (*Iolanthe*, *Patience*) als auch dramatische Werke schuf (*The Martyr of Antioch*, *The Golden Legend* und *Ivanhoe*).

Von seinen Textbuchautoren wünschte sich Sullivan glaubwürdige Stoffe, die „einen Anflug von Wirklich-

keit“ sowie „Charaktere aus Fleisch und Blut“ mit „menschlichen Gefühlen und menschlichen Leidenschaften“ boten. Seinem Ideal kam er in *The Golden Legend* (1886), *The Yeomen of the Guard* (1888) und *Ivanhoe* (1891) durch die sensible Charakterisierung der Protagonisten und der unterschiedlichen Volksgruppen am nächsten. Sein Humanismus zeigt sich exemplarisch in einfühlsamen Vertonungen der Szenen von Maria Magdalena (*The Light of the World*), Elsie (*The Golden Legend*) und Rebecca (*Ivanhoe*) sowie den Arien der Lady Jane (*Patience*) und Katisha (*The Mikado*).

Sullivans Opern, Liedern und Chorwerken war ein immenser Erfolg beschieden. Von seinen Oratorien und Kantaten wurde das Notenmaterial zumeist schon im Jahr der Uraufführung veröffentlicht. Mit dem Oratorium *The Prodigal Son* (1869) belebte er ein in die Jahre gekommenes Genre neu, indem er opernhafte Gestaltungselemente verwendete. In einem Vorwort hatte Sullivan seine künstlerischen Intentionen dargelegt: Für ihn war der verlorene Sohn niemand, „der von Natur aus gefühllos und verkommen ist – eine Sichtweise, die viele Kommentatoren hegten, die offensichtlich wenig Kenntnis der menschlichen Natur und keinerlei Erinnerungen an ihre eigenen jugendlichen Impulse haben –, sondern eher ein lebensfroher, ruheloser junger Mensch, der der heimischen Monotonie überdrüssig ist und begierig, zu sehen, was

hinter den engen Grenzen des väterlichen Bauernhofs liegen mag“. Um das Geschehen zu vermitteln und die Handlung voranzutreiben, bedient sich Sullivan zwar noch eines traditionellen Erzählers bzw. „testo“, doch an dramatischen Schnittstellen verzichtet er auf diesen. Um zu veranschaulichen, wie – so der Komponist – der Sohn „voll Vertrauen auf seine eigene Naivität und Begeisterungsfähigkeit fortgeht und allmählich mancherlei Torheiten und Sünden verfällt, die ihm anfangs noch zuwider und fremd waren“, werden dem Chor und den Solisten darstellerische Qualitäten abverlangt. In dem Oratorium *The Light of the World* (1873) schildert Sullivan Episoden aus dem Leben Jesu Christi, allerdings grenzte er sich von traditionellen Vorstellungen ab, indem er betonte: „Bei diesem Oratorium bestand die Absicht nicht darin, die spirituelle Vorstellung von einem Erlöser zu ver-



Notenhandschrift zu *The Yeomen of the Guard*



mitteln, wie im Messias, oder an die Leiden Christi zu gemahnen wie in der ‚Passionsmusik‘, sondern die menschlichen Aspekte vom Leben unseres Herrn auf Erden darzustellen, wofür einige tatsächliche Geschehnisse aus seinem Werdegang als Beispiele dienen, die insbesondere seine Tätigkeit als Prediger, Heiler und Prophet umfassen.“ Dementsprechend verzichtete der Komponist auf einen Erzähler und gestaltete ein Handlungsratorium, das von der Geburt bis zum Tod fesselnde und meditative Momente vereint. Als das erste englische Oratorium, in dem die Gestalt Jesu als handelnde Person eingeführt wird, hinterließ das Werk auch bei Elgar nachhaltigen Eindruck. Der Oper noch näher stehen Sullivans Kantaten *The Martyr of Antioch* (1880) und *The Golden Legend* (1886), deren dramatische Anlage bis hin zu Elgars *The Dream of Gerontius* (1900) und Waltons *Belshazzar's Feast* (1931) spürbar ist. Die Geschichte der Margarethe von Antiochien wird in *The Martyr of Antioch* in einer als „Sacred Musical Drama“ bezeichneten, gut 80-minütigen Tour de force erzählt, bei der nicht nur die Solisten, sondern auch die Chorsängerinnen und -sänger mal als „Heiden“, mal als Christen auftrumpfen dürfen. Bei seiner „dramatic cantata“ *The Golden Legend* nach Hartmann von Aues mittelalterlicher Dichtung verwendete Sullivan Longfellows Adaption von *Der arme Heinrich*, der beeinflusst von Goethe, noch die Figur

des Luzifer einbringt, wodurch das Werk eine Faust'sche Dimension erhält. Die Verwandtschaft zu Berlioz' „dramatischer Legende“ *Fausts Verdammnis* wird spürbar, zumal Sullivan mit dessen Werk bestens vertraut war – der Engländer trachtete danach, anstatt einer Nummern-Kantate bei der Vertonung zusammenhängende Szenen aus einem Guss zu gestalten. Sullivan entwarf ein wirkungsvolles Wechselspiel von lyrischen Elementen und Momenten, in denen die Geschichte von Vergebung und Mitgefühl vorangetrieben wird.

Als Komponist wurde Sullivan für seine Konzert- und Sakralmusik mit dem Ritterschlag geehrt und ab 1881 zu „Sir Arthur“, während ihm zugleich sein Wirken für das Musiktheater ein finanzielles Auskommen und große Beliebtheit verschaffte. Dies machte ihn indes angreifbar und er wurde zur Zielscheibe der Tugendwächter, die sein Engagement für die Oper missbilligten und ihm vorwarfen, „ein Musiker, der in den Ritterstand erhoben wurde, kann schwerlich Kaufhaus-Baladen schreiben – er darf nicht wagen, sich mit etwas Geringerem als einem Anthem oder einem Madrigal die Hände schmutzig zu machen“. Sullivans Replik bestand darin, in seine komischen Opern Madrigal-Imitationen einzubauen. Dramatische Kantaten und Opern schienen ihm reizvoller zu sein als „tönend bewegten Formen“ – wie Hanslick das neue Ideal nannte – Leben einzuhauchen. Das Establish-

ment sah indes weniger im Theater eine (im Schiller'schen Sinne) „moralische Anstalt“, sondern eher in den Kirchenkonzerten und in Aufführungen von Stücken mit religiösen Bezügen. Für die einwandfreien moralischen Zustände an Theatern und Opernhäusern hätte niemand die Hand ins Feuer legen wollen, dementsprechend überließ man dieses Feld vorsorglich dem freien Markt. Im Hinblick auf solche Einstellungen ist Arthur Sullivans Äußerung in seiner 1888 in Birmingham gehaltenen Rede zur Lage des Musiklebens zu verstehen, dass „eine der göttlichen Eigenschaften der Musik“ darin besteht, „dass es nicht in ihrer Macht steht, etwas Unmoralisches auszudrücken“. Wie etliche seiner Kollegen plädierte auch Sullivan im Bereich der Musik für Kulturförderung und Volksbildung.

**H**insichtlich der Interpretation war Sullivan seit jungen Jahren auf äußerste Präzision bedacht. Schon als er seiner Familie aus Leipzig seine „Romanze für vier Streichinstrumente“ schickte, unterstrich er, sie dürfe nur gespielt werden, „solange Ihr verspricht, alle Piano-, Forte- und Stakatoangaben deutlich zu beachten, da das Ding ohne sie seiner Wirkung beraubt wird“. Sullivan hob stets die große Bedeutung des Orchesters für seine Bühnenwerke hervor. Er bedauerte, wenn seine Musik „nicht so aufgeführt wird, wie ich sie geschrieben habe“, denn: „Orchesterfarben spielen in meinem Werk eine so große Rolle,

dass es seinen Reiz verliert, wenn sie ihm genommen werden.“ Auch unzureichende Orchesterleistungen kritisierte Sullivan scharf und gelegentlich drohte er bei Missachtung auch schon mal mit Aufführungsverboten. Ein Vergleich mit ihm galt als besonderes Lob: Als Elgar 1899 seinen Durchbruch feierte, pries ihn die Tageszeitung *The Guardian* als den „bedeutendsten Meister orchestraler Wirkungen, den unser Land je hervorgebracht hat, ausgenommen vielleicht Sir Arthur Sullivan“. Wie Elgar, den er unterstützte und beeinflusste, stand er den akademischen Musikinstitutionen fern – beide seien „unconnected with the schools“, wie Elgar dies in einem Brief an Sullivan nannte.

**D**ementsprechend fiel es einer neuen Generation von Musikwissenschaftlern und Journalisten leichter, Arthur Sullivan nach seinem Tod aus der englischen Musikgeschichte herauszuschreiben. Sein erster Biograph Arthur Lawrence hatte kurz zuvor bereits zu Bedenken gegeben: „Die musikalische Renaissance Großbritanniens ist ein Teil der Geschichte der letzten dreißig Jahre. Es muss der Nachwelt überlassen bleiben, sie genau einzuordnen. Wie genau diese Renaissance dem Genie Sullivans zuzuschreiben war und dem Umstand, dass er sozusagen *coram populo* schreiben konnte, wird sich bestimmen lassen, wenn es dem Historiker möglich ist, unvoreingenommen das Werk und den Einfluss auf die Men-

schen seiner Generation zu untersuchen, zu einer Zeit also, wenn unsere gegenwärtigen kleinen Eifersüchteleien und Meinungsverschiedenheiten der Vergessenheit anheimgefallen sein werden.“ Mit gebührendem Abstand wird nun deutlich, welche große Bedeutung Sullivan in der Entwicklung der britischen Musik zukommt. Durch die Arbeit der englischen Sir Arthur Sullivan Society und der Deutschen Sullivan-Gesellschaft sind in den letzten zwanzig Jahren etliche neue Noteneditionen, CD-Ersteinspielungen und Fachpublikationen herausgekommen, die das Wirken des Künstlers in einen weiter gefassten Rahmen einordnen. Dadurch wird deutlich, dass Sullivan der wichtigste englische Komponist zwischen Purcell und Elgar ist. Schon 1872 hieß es über ihn, sein *Festival Te Deum* sei aus der Feder eines englischen Tonsetzers „das Beste was seit dem Tod von Purcell geschrieben“ wurde.

Durch den soziokulturellen Wandel in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geriet Vieles aus viktorianischer Zeit in Vergessenheit. Sullivan blieb dem Repertoire über Jahrzehnte vor allem durch seine komischen Opern erhalten. Doch auch Anderes fand weiterhin Beachtung: Ein Werk wie *The Golden Legend* – einst so populär wie Händels *Messias* und Mendelssohns *Elias* – wurde 1942 zum 100. Geburtstag und 1986 zum 100. Jahrestag der Uraufführung in Starbesetzung unter dem Dirigat von Malcolm Sar-

gent bzw. Charles Mackerras aufgeführt; von der Sinfonie und einigen Schauspielmusiken gab es bereits in den 1960er Jahren Stereo-Einspielungen. Heute wird erkannt, dass man Sullivans Bedeutung nur durch die Betrachtung seines Gesamtwerks gerecht werden kann. Und dabei entdeckt man manches Juwel, das eine Sullivan-Renaissance rechtfertigt.

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

Niveau hob. In der Wahl seiner Sujets trug Sullivan den sozialen Utopien seiner Epoche Rechnung, mit denen er durch seine Freundschaften mit Charles Dickens oder Edward Burne-Jones vertraut war. Mit diesen gehörte Sullivan zu den modernsten Künstlern im England seiner Zeit. Definiert man (wie Assmann und Harth) die „Moderne“ als „das In-Fluss-Geraten von Traditionen durch systematische Freisetzung von Evolutionspotentialen“, ist es durchaus gerechtfertigt, Sullivans Leistungen der Avantgarde seiner Epoche zuzurechnen. Mit Sullivan wurde die englische Oper etabliert, durch Britten wurde sie nach dem Zweiten Weltkrieg akzeptiert. Eigentlich gilt die Polystilistik als eine Kompositionsweise der Postmoderne im 20. Jahrhundert, bei der verschiedene Musikstile miteinander kombiniert werden. Doch Sullivan gehörte zu den Vorreitern, die musikalischen Ausdrucksmittel seiner Gegenwart mit Elementen früher Musik wie etwa Madrigal und Choral zu verbinden. Er selbst besaß das, was er an seinen Vorgängern aus Elisabethanischer Zeit wie Tallis, Gibbons und Byrd lobte: Nämlich „eine genauso gute Technik“, eine „überragende melodische Erfindung“ sowie „gesunden Menschenverstand in der Musik“, der sich auszeichnet durch „eine angenehme Verständigkeit, Empfindsamkeit, treffliche Textbehandlung und den Willen, aus Kompositionen mehr zu machen als lediglich technische, mechanische

Puzzle“. Mit dem von dem zuvor zitierten Arthur Lawrence geforderten gebührenden Abstand zur eigenen Epoche gelangte nicht nur Edward Algernon Baughan 1921 zu der Einschätzung: „The Savoy operas are our only national opera“, sondern ein Kritiker des *Daily Telegraph* betonte gleichfalls Sullivans Rang als er 1939 konstatierte: „Erst wenn wir Sullivan mit dem gleichen künstlerischen Respekt begegnen, den wir Mozart und Schubert entgegenbringen, vermag sein ganz besonderes Genie unverhüllt zu strahlen.“

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

in Kooperation mit:

## **Arthur Sullivan zum 175. Geburtstag**

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



04.04.2017 | 19.00 Uhr | VHS

## **Die Präraffaeliten, der Anglo-Katholizismus und die Musik**

Vortrag mit Illustrationen und Musikbeispielen von Sullivan, Elgar & Co.

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

Die englische Kulturszene wurde ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur durch Musiker wie Arthur Sullivan und Edward Elgar bereichert, sondern auch durch die Malergruppe der Präraffaeliten. Wie intensiv sich die damals als „Schwesterkünste“ geachteten Genres Malerei, Musik und Literatur befruchteten, ist erst in neuerer Zeit intensiver erforscht worden.

Zugleich prägten auch neuere Strömungen innerhalb der anglikanischen Kirche die Kunst. Die Wechselwirkungen der „sister arts“ mit den aktuellen intellektuellen Entwicklungen der Epoche beeinflussten die Themenwahl und Ausgestaltung der Werke.

## Klangdichter und Tonmaler Sullivan, Elgar & Co.

Die viktorianische Gesellschaft war ausgesprochen debattierfreudig und Streitbar. Die Aggressivität, mit der die Standpunkte vertreten wurden, zeigt sich beispielsweise in dem Bekenntnis des Priesters Richard Hurrell Froude, der 1835 in einem Brief an John Henry Newman schrieb, er „hasse die Reformation und die Reformer wirklich mehr und mehr“. Darwin wurde als „Advokat des Teufels“ verunglimpft und Dickens hetzte 1850 über die Präraffaeliten, sie befassten sich lediglich mit den „tiefsten Abgründen des Gemeinen, Verabscheuungswürdigen, Abstoßenden und Rebellischen“. Und auch Literatur und Musik blieben nicht verschont. Kein Wunder, dass Darwin sich nach eigenem Bekunden fühlte, „als ob man einen Mord begeht“, als er mit seiner Evolutionstheorie das gängige Menschenbild in Frage stellte. Umbrüche gab es auf verschiedenen Ebenen. Revolutionen im Denken erschütterten das Großbritannien des 19. Jahrhunderts nicht minder wie der mitunter blutige (Straßen-)Kampf um soziale Reformen, politische Diskurse und kriegerisch ausgefochtene Auseinandersetzungen. Gläubige Menschen wurden seinerzeit an mehreren Fronten herausgefordert. Auf der einen Seite zwangen nicht nur die neuesten Erkenntnisse der Wissenschaft und ein historisch-kritischer Blick auf biblische Überlieferungen zu einem Überdenken althergebrachter Positionen, auf der anderen gewann auch ein konkurrierender nebulöser Mystizismus an Popularität. Doch anstatt die Probleme vereint anzugehen, neigten die Kirchenverbände eher dazu, sich noch gegenseitig zu zerfleischen.

In den 1830er Jahren gewann eine Gruppe von Akademikern aus Oxford zunehmend an Aufmerksamkeit, nach deren Auffassung sich die traditionelle anglikanische Kirche immer weiter von ihrer eigentlichen Aufgabe entfernte. Am 9. September 1833 wurde in der *Times* erstmals ein „Traktat“ veröffentlicht, in dem es hieß, man habe „den wahren Grund, auf den sich unsere Autorität als Kirche stützt, vernachlässigt – unsere apostolische Herkunft“. Die „heilige Mission“ sah man darin, zu ergründen, was das eigentliche Wesen der Kirche ausmache und was dies für die Lebensführung und die Ausgestaltung des Glaubens bedeute. Durch weitere dieser von den Theologen John Keble (1792-1866), Edward Bouverie Pusey (1800-1882) und John Henry Newman (1801-1890) verantworteten „Tracts“ erhielt die Bewegung die Bezeichnung „Traktarier“ bzw. „Oxford movement“, da alle in der Universitätsstadt wirkten. Ermöglicht wurde dieses Aufbegehren und die Neuorientierung, nachdem 1829 durch die Act of Toleration sowohl Ka-

tholiken als auch Dissenter, Andersgläubige, den Anglikanern rechtlich gleichgestellt wurden und 1832 durch weitere Gesetze alle Beschränkungen für katholische Gläubige aufgehoben wurden. Da etliche Reformideen wie das Supremat der Lehren Christi und das Episkopat der katholischen Kirche nahestanden, entwickelte sich der sogenannte Anglo-Katholizismus. Dieser stellte eine Ausrichtung innerhalb der anglikanischen Kirche dar, denn nach wie vor galt für die Abweichler Volkes Stimme, die „No Popery!“ verlangte und es ablehnte, sich mit den Papstanhängern gemein zu machen. Doch die Hinwendung zu Elementen des katholischen Ursprungs brachte es mit sich, dass die Musik eine zunehmend größere Bedeutung erlangte. Newmans Dichtung „Lead, kindly light“ wurde zur Hymne der Traktarier-Bewegung. Arthur Sullivan vertonte den Text 1871 und gab das noch heute beliebte Stück als Teil seiner „Five Sacred Part-Songs“ heraus.

**M**itte des 19. Jahrhunderts entstanden im Zuge der liturgischen Erneuerungsbewegung etliche neu gegründete Chöre, die für alle denkbaren Anlässe – wie Kirchenjahreszeiten, Eucharistiefiern und Tagzeitenliturgie usw. – angemessene Werke für unterschiedliche Leistungsstufen benötigten. Der Notenmarkt expandierte und die Verlage benötigten Editionen bzw. Arrangements von Musik des 16.–17. Jahrhunderts sowie Neukompositionen. Die Gründung des Royal College

of Organists sollte ab 1864 zur Generierung des qualifizierten Nachwuchses beitragen. In den 1860er Jahren waren in nahezu allen Kirchen Orgeln errichtet oder bereits vorhandene Instrumente erweitert worden. Zudem baute man aufgrund der wachsenden Bevölkerungszahlen und der intensiver gepflegten kirchlichen Spiritualität neue Kirchen. In dieser Phase war Arthur Sullivan mit seinem Studienabschluss vom Leipziger Konservatorium in seine Heimatstadt London zurückgekehrt, wo er sich im April 1862 mit der englischen Erstaufführung seiner Musik zu Shakespeares Drama *The Tempest* einen Namen machte. Seine Tätigkeit als Organist und Chorleiter an der St. Michael's Church am Chester Square (1861-67) und der St. Peter's Church in Kensington (1867-72) diente nicht allein dem Geldverdienen durch eine feste Anstellung, sondern die St. Peter's Church wollte sich beispielsweise bei der Weihe 1867 mit einem angesehenen englischen Musiker schmücken. Zudem reizte den jungen Künstler ein inspirierendes kreatives Betätigungsfeld: Er schrieb über fünfzig Kirchenlieder, von denen sich noch heute einige in den Gesangbüchern finden, sakrale Chorwerke, Anthems und Oratorien. Widmungen an namhafte Vertreter der Kirchenmusik zeigen, dass Sullivan gut in der Szene der musikalisch-liturgischen Erneuerung und ihrer Protagonisten verankert war. Doch hierbei stellt sich die berechtigte Frage, war-

um Sullivan, dessen Familie väterlicherseits aus dem Westen Irlands stammte, eigentlich nicht, wie Elgar, katholisch war. Dies lag daran, dass Mary Sullivan, die Großmutter des Komponisten, aus Bandon (County Cork) kam, einem Ort, der als „severely Protestant“ inmitten eines ländlichen, katholischen Umfelds galt. Als Einwohnerin von Brandon wäre sie folglich in der protestantischen, d. h. anglikanischen Tradition erzogen worden und hätte auch jemanden mit der gleichen Glaubensorientierung geheiratet. Zwar trugen eingewanderte Iren erheblich zur Steigerung der Anzahl katholischer Christen in England und Wales bei (von 80.000 im Jahr 1770 auf etwa 750.000 im Jahr 1851), doch immerhin waren ein Fünftel der irischen Einwanderer Protestanten.

Eine der einflussreichsten Ausrichtungen bei der kirchlichen Neuorientierung war der bereits erwähnte Anglo-Katholizismus, der auch als High Church bzw. Puseyismus bezeichnet wird. Dabei handelt es sich um eine Ausprägung innerhalb der Church of England, deren Vertreter kritisiert wurden, nicht weil sie katholisch waren, sondern weil sie mit der römisch-katholischen Kirche sympathisierten. Nach und nach wurden wieder Weihrauch, Glockengeläut, lateinische Gesänge, prachtvolles Ornat und vergoldete Altäre in den anglikanischen Gottesdienst hineingeschmuggelt. Diese Entwicklung war ein jahrzehntelanger Prozess, denn Gewänder und

Rüschen spielten anfangs noch keine Rolle – so hat Newman den Gottesdienst in anglikanischen Kirchen stets in Schwarz gewandet gehalten. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts gerieten die Zeremonien pompöser und unterwarfen sich zunehmend weniger den förmlichen anglikanischen Riten. Ein weiterer Schritt zu einer Liberalisierung stellte 1889 die Publikation der Essaysammlung *Lux Mundi* (Das Licht der Welt) dar, mit welcher der den Begründern des Anglo-Katholizismus Pusey und Newman nahestehende Kirchengelehrte Charles Gore (1853-1932) versuchte, den Glauben in Einklang zu bringen mit der modernen Wissenschaft, Politik und Ethik (Newman hatte sich zu diesem Zeitpunkt schon weit vom Anglo-Katholizismus entfernt und war zum katholischen Glauben übergetreten).

Das kraftvolle Sinnbild des „Light of the World“ verband die Theologie mit Kunstwerken der Präraffaeliten und mit Arthur Sullivan. Der Komponist hatte im August 1873 sein gleichnamiges Oratorium über das Leben Jesu herausgebracht, mit dem er Bezug nahm auf ein Gemälde von William Holman Hunt (1827-1910), das 1853 erstmals vorgestellt worden war. Dieses zeigt einen Christus mit brennender Laterne, der an eine Pforte klopft. Der Ausgangspunkt des Bildes war eine Bibelstelle aus der Offenbarung des Johannes (Kapitel 3, Vers 20): „Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an; wenn einer meine Stimme hört



und die Tür aufmacht, bei dem will ich eintreten und das Mahl mit ihm halten und er mit mir.“ Hunt zufolge malte er das Bild – so „unwürdig“ er selbst auch sein mochte – quasi „in göttlichem Auftrag und nicht einfach, weil es ein gutes Thema war“. In späteren Jahren erläuterte er den Symbolgehalt: So hat die Tür in dem Gemälde keinen Griff und kann dementsprechend nur von Innen geöffnet werden – sie repräsentiert den „starrsinnig verschlossenen Geist“ der Menschen. Sullivans Zugang zu den Episoden aus dem Neuen Testament war weniger theologischer, sondern vielmehr persönlicher Art. Er betonte im Vorwort zu *The Light of the World*, er wolle „nicht die spirituelle Vorstellung vom Erlöser vermitteln, sondern die menschlichen Aspekte vom Leben

unseres Herrn auf Erden“ zeigen. Dabei stellte der Komponist Aspekte in den Mittelpunkt, die über ein halbes Jahrhundert lang auch in den Bildern der Präraffaeliten und ihrem Umfeld eine Rolle spielten, wie beispielsweise die Anfänge mit der Geburt und Jugend Jesu [Rossettis „The Girlhood of Mary Virgin“ (1849); Hunts „The Triumph of the Innocents“ (1883–84) und „The Finding of the Saviour in the Temple“ (1854–60); Millias’ „Christ in the House of His Parents“ (1849–50)], die Lehre mit Gleichnissen Jesu [Millias’ „The Parables of Our Lord“ (1864)], die Wunder (Lazarus) [Millias’ „The Rich Man and Lazarus“ (1864), Burne-Jones’ „The Raising of Lazarus“ (1877)], das Leiden und Sterben Jesu [Hunts „The Shadow of Death“ (1870–73), Dyces „The Man Of Sorrows“ (1860)], die Geschehnisse am Grab [Hunts „The Risen Christ with the Two Marys in the Garden of Joseph of Aramathea“ (1893)] und Erhöhung und Verklärung [Madox Browns „The Ascension“ (1843–45)].

Damit stand die Musik einer der prägenden Kunstbewegungen nahe. Die „Pre-Raphaelite Brotherhood“, wie man sich selbst nannte, wurde initiiert von einer Gruppe junger Künstler, die im September 1848 in London zusammengefunden hatte. Das Ziel bestand zunächst darin, der akademischen Kunst etwas entgegenzusetzen. Als deren Hauptexponenten sah man Sir Joshua Reynolds (1723–1792) und seine Nachfolger an, den Gründer der English Royal Academy of Arts, den



The Light of the World von William Holman Hunt

man spöttisch „Sir Sloshua“ nannte [„slosh“ bedeutet (über)schwappen, (ver)spritzen, platschen]. Die jungen Leute verachteten, so William Michael Rossetti, „alles, was bei der Ausführung eines Bildes nachlässig oder hingepfuscht wirkte“. Ihr neues Ideal sollte eine detailreiche Darstellung, eine intensive Farbgebung sowie eine komplex angelegte Komposition des Bildes werden, genauso wie es in der italienischen Kunst des Quattrocento üblich war. Neben den Künstlern des 15. Jahrhunderts achteten sie auch den jung verstorbenen Raffael; als „Raffaeliten“ sind daher seine Nachahmer im folgenden Centennium anzusehen. Die „Präraffaelitische Bruderschaft“ pflegte bis etwa 1851 einen engen Zusammenhalt. Als die wichtigsten Mitglieder des inneren Zirkels – Hunt, Millais, Rossetti – danach jeweils eigene Wege gingen, wurden die Anregungen der Präraffaeliten im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts auch von anderen Künstlern aufgegriffen. Arthur Sullivan war mit John Everett Millais (1829-1896) eng befreundet, der 1888 auch sein heute in der National Portrait Gallery zu findendes Portrait malte (siehe S. 12).

Auch Elgar hegte große Bewunderung für die Präraffaeliten, die ja ursprünglich aus der Abneigung gegen die Doktrinen der Royal Academy zusammengefunden hatten und ihr Signaturkürzel „P.R.B.“ (Pre-Raphaelite Brotherhood) als spöttisches Pendant zu dem „R.A.“-Gütesiegel (Royal Aca-

demician) geschaffen hatten. In einem Brief an Sullivan hatte Elgar auch sich und seinen Vorgänger ebenso als „den Schulen nicht verbunden“ bezeichnet, da beide abseits der Universitäten unabhängig wirkten. Sullivan gab sich in seinen Vorbemerkungen zu Partituren nicht minder anti-akademisch. Im Vorwort zu seinem opernhaf angelegten Oratorium *The Prodigal Son* schrieb er: „Der verlorene Sohn wurde selbst nicht als jemand konzipiert, der von Natur aus gefühllos und verkommen ist – eine Sichtweise, die viele Kommentatoren hegten, die offen-sichtlich wenig Kenntnis der menschlichen Natur und keinerlei Erinnerungen an ihre eigenen jugendlichen Impulse haben –, sondern eher als ein lebensfroher, ruheloser junger Mensch.“

Die Komponisten hatten indes nie ein Manifest mit ihren Ansichten veröffentlicht. Um klarzustellen, wie man die, so Hunt, „ungekünstelte Anmut die italienische Kunst“ in die Gegenwart übertragen wollte, brachten die Präraffaeliten zwischen Januar und April 1850 das Magazin *The Germ* (Der Keim) heraus, in dem man die eigenen Ideale darlegte. Zu den Grundsätzen gehörte, dass die auszudrückenden Ideen authentisch und nicht artifiziell sein sollten, dass die Natur aufmerksam studiert werden müsse, damit man weiß, wie man seine Überlegungen zum Ausdruck bringen kann und mit dem sympathisieren soll, was in der Kunst früherer Zeiten ernsthaft

und aufrichtig ist. Zudem galt es, alles Konventionelle, Angelernte und Selbstparodistische abzulehnen. Die präraffaelitische Bewegung beeinflusste nicht nur die Malerei, sondern auch die Literatur, den Druck, das Produktdesign sowie die Musik. Die Grundprinzipien waren nicht allzu dogmatisch gehalten, weil man den einzelnen Künstlern Raum lassen wollte, um die jeweilige Individualität zu entfalten und eigene Gedanken und Grundlagen zu entwickeln. Und so fielen die ersten Ergebnisse auch entsprechend unterschiedlich aus. Die Maxime „eine vollständige Hingabe an die Schlichtheit der Natur zu fördern und daran festzuhalten“ fand ihre bildnerische Umsetzung in den ersten drei 1849 als präraffaelitisch vorgestellten Bildern: Dante Gabriel Rossettis „The Girlhood of Mary Virgin“ (Die Jugendzeit der Jungfrau Maria, entstanden 1848/49; präsentiert in einer unabhängigen Ausstellung in Hyde Park Corner), Millais' „Isabella“ (1849) und Hunts „Rienzi“ (1849; wie das Bild von Millais in der Royal Academy ausgestellt). Trotz der jeweils völlig unterschiedlichen literarischen und thematischen Ausrichtung ist den Gemälden gemeinsam, dass sie zum Ausgangspunkt wurden für eine Auseinandersetzung zwischen dem englischen Kulturstablishment und einer avantgardistischen Ausrichtung junger Künstler, die die folgenden Jahrzehnte prägen sollte. Die verschiedenen Bereiche der intellektuellen Auseinandersetzung

überlagerten einander, als beispielsweise Hunt 1853 wegen der katholischen Tendenzen in seinem Gemälde stark kritisiert wurde. Doch der einflussreiche Philosoph, Kunsthistoriker und -kritiker John Ruskin (1819-1900) verteidigte ihn in der *Times* und erläuterte den Symbolgehalt. Ruskin wurde zu einem der einflussreichsten Sprecher der Präraffaeliten.

**D**och selbst er konnte nicht verhindern, dass dem anglikanischen Establishment nicht nur Rossettis (1828-1882) Marien-Bilder suspekt waren, auch ein vielschichtiges Gemälde wie Millais' „Christus im Haus seiner Eltern“ erregte 1850 Anstoß. Dabei folgte der Künstler nur dem Ideal einer naturnahen Darstellung. Die Natur spielte eine Rolle für die Gestaltung von Tieren, Pflanzen, Bildhintergründen und Menschen. Selbst bei biblischen Figuren legte man keinen Wert mehr auf in wallenden Gewändern umherwandernde Gestalten mit verklärtem Blick, sondern auf realistische Figuren aus dem Alltag: Für Fischer, Zimmerleute und Arbeiter mit kraftvollen Armen und straffen Oberkörpern wählte man Verwandte, Freunde und Handwerker als Vorbild. Diese als „muskulöses Christentum“ kritisierten Darstellungen eckten an. Es handelte sich nicht mehr um idealisierte Bilder, bei denen, wie Millais es formulierte, „die Seele der Natur außen vor blieb“, sondern um an der Wirklichkeit orientierte Wiedergaben, bei denen beispielsweise für Jesus' Vater sogar ein echter



„Christ in the house of his parents“ von Sir John Everett Millais

Zimmermann Modell stand. Dementsprechend unterscheiden sich die sanften Wesen aus John Rogers Herberts „Our Saviour, Subject to his parents at Nazareth“ (Unser Erlöser, seinen Eltern in Nazareth untertan, 1847-56) drastisch von Millais' (Christus im Haus seiner Eltern, 1849/50). Trotz des sehr ähnlichen Themas ist Herberts Bild ein ehrfurchtsvoller Zugang eigen, mit dem er die Situation weihvoll und idealisierend einfängt. Millais hingegen, bodenständig und natürlich, verleiht der Szene mit scheinbarer Respektlosigkeit eine damals ungewohnte Welt- und Alltäglichkeit – augenfällig allein durch die im Gegensatz zu Herbert entblößten Arme. Dass die Gemälde der Präraffaeliten in angesehenen Galerien hingen und wohlhabende, ehrbare Sammler in Industriestädten Nordenglands

auf den Plan riefen – wodurch heute neben London viele Originale in Birmingham, Manchester, Leeds und Liverpool zu bestaunen sind –, zeigt, wie unreflektiert eindimensionale Klischees von der angeblichen Prüderie der viktorianischen Epoche übernommen werden. Ungeachtet einer vorherrschenden Schicklichkeit war man fasziniert vom menschlichen Körper und durchaus bereit, die kaum bis gar nicht bekleideten schönen Mädchen und Frauen sowie muskelbepackte männliche Leiber an den Wänden der Salons zu akzeptieren – die pralle Sinnlichkeit musste keineswegs unter dem Ladentisch gehandelt werden, sondern konnte selbstverständlich öffentlich präsentiert werden. Dort erblickte man dann etwa den durch körperliche Arbeit gestählten Leib von Hunts Jesus in dessen Ge-

mälde „The Shadow of Death“ (Der Schatten des Todes, 1873) oder die zarten, schlanken Formen von Andromeda und Perseus in Burne-Jones' Impressionen aus dem „Perseus-Zyklus“ (1875-1890er Jahre). Alles was zur Natur gehörte, sollte lebensecht wirken, denn eine naive Verklärung war verpönt. Damit setzte sich eine allgemeine Tendenz der Epoche in der Kunst fort. Neue Erkenntnis und frisch erworbenes Wissen über das Leben und die Welt führten im 19. Jahrhundert zu einem Umdenken, das sich auch in der Forschung und der Kunst niederschlug. Auch Sullivan und Elgar stand alles Artifizielle fern. Wenn Sullivan Themen aufgriff, die die Präraffaeliten ebenfalls reizten, wählte er einen vergleichbar realistischen Zugang. Wie Sullivan zeigt auch Millais' bei seiner Darstellung des Gleichnisses vom verlorenen Sohn in dem 1864 veröffentlichten Holzstich „The Prodigal Son“ keine stilisierte Hagiographie, sondern eine bewegende, glaubwürdige Darstellung der Wiederbegegnung mit dem Vater.

Es gehörte zu den Grundannahmen der Künstlergruppe der Präraffaeliten, dass es möglich ist, ein Gedicht wie ein Gemälde zu erfassen und ein Bild als Poem zu betrachten. Zudem schätzte man die Musik als eine „Schwesterkunst“. Bereits Ruskin hatte in seinen Publikationen auf die Verbindungen hingewiesen. Für ihn stellten die verschiedenen Kunstgattungen wesentliche Darstellungsformen des Gefühls-

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

dem ersten englischen Liederzyklus, Sullivans *The Window*, erinnert mitunter an präraffaelitische Gemälde.

Auch Edward Elgar standen die Schwesterkünste Musik, Literatur und Malerei nahe. Wie Sullivans *The Light of the World* wurde auch Elgars *The Apostles* durch Bilder inspiriert, deren Reproduktionen die Künstler jeweils in ihren Arbeitszimmern hatten. Bei Elgar handelte es sich um das 1872 entstandene Bild „Christus in der Wüste“ von dem russischen Künstler Ivan Kramskoi (1837-1887). Es zeigt einen auf einem Steinblock sitzenden, traurig zu Boden blickenden Christus mit verkrampft gefalteten Händen in einer trostlosen Felslandschaft. „Es ist mein Idealbild des einsamen Christus, als ich versucht habe (und hart versucht habe) den Charakter (musikalisch für einige von uns) darzustellen“, schrieb der Komponist 1903 an den Sänger des Jesus. Als Katholik hatte sich Elgar von Newman anregen lassen, als Musiker von Sullivan. Zu den vielen Verbindungen, die es zwischen Arthur Sullivan und Edward Elgar gibt, gehört auch, dass beide Komponisten Werke geschrieben haben, in denen Facetten vom Leben Jesu Christi dargestellt werden. Sullivans *The Light of the World* (1873) ist ein Singulär, während Elgars *The Light of Life* (1896) eine Art Vorläufer zu einer Oratorien-Trilogie über das Christentum darstellt, von der er lediglich *The Apostles* (1903) und *The Kingdom* (1906) vollendete. Elgar war 16 Jahre alt als *The*

*Light of the World* am 27. August 1873 beim Musikfestival in Birmingham uraufgeführt wurde. Auch wenn er nicht aus dem gut 35 Kilometer entfernten Worcester angereist sein mag, hatte Elgar doch bei einer der vielen Folgeaufführungen in Großbritannien die Möglichkeit, das Oratorium zu erleben. Zudem erschien der Klavierauszug bereits 1873 beim Verlag J.B. Cramer & Co., sodass er das Stück durch das Musikgeschäft seines Vaters alsbald kennengelernt haben muss. Im Oktober 1886 wirkte er schließlich selbst bei einer Aufführung im Orchester mit. Unter dem Einfluss dieses komplexen Werks entstand bereits Elgars erstes Oratorium *The Light of Life*, mit dem er die anvisierte Trilogie vorwegnahm, denn manche Themen sind denen von *The Apostles* und *The Kingdom* nicht unähnlich. Im 20. Jahrhundert folgten britische Musiker mit Opern wie Rutland Boughtons *Bethlehem* (1924) und Vaughan Williams' *The Pilgrim's Progress* (1951) nach John Bunyans Allegorie, wobei der Komponist in die zweite Szene des 4. Akts seine 1921 entstandene einaktige Oper *The Shepherds of the Delectable Mountains* integrierte. Noch in unserer Zeit fasziniert der Stoff, wie etwa James MacMillans *Visitatio Sepulchri* (1992-93) und Harrison Birtwistles *The Last Supper* (2000) zeigen – symbol- und bildgewaltige Opern, bei denen die Schwesterkünste in Verbindung mit der Theologie eine Symbiose eingehen.

06.04.2017 | 20.00 Uhr | Erlöserkirche

## „Von Hoffnung, Furcht, von Niederlag' und Sieg“

Musik-literarischer Abend  
mit Newmans „Der Traum des Gerontius“  
und Musik von Arnold, Tavener und Elgar,  
Textfassung von Martin Neubauer

in Kooperation mit:



Brentano-Theater

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

John TAVENER (1944-2013), *Thrinosis*

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

Mitwirkende des Brentano-Theaters

Martin Neubauer, *Rezitation*

Karlheinz Busch, *Cello*

Die auch in deutschen Fassungen erschienene Dichtung *Der Traum des Gerontius* des zum Katholizismus konvertierten John Henry Newman beeindruckte auch Leser in der anglikanischen Welt. Elgar musste das Werk für seine berühmte Vertonung kürzen – wesentliche Teile der von ihm nicht berücksichtigten Passagen und stimmungsvolle Cello-Werke führen ein in die Welt von Newmans Jenseitsvorstellungen.

## Abtrünniger und Heiliger Newman und „Der Traum des Gerontius“

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

Doch wie konnte es überhaupt dazu kommen, dass in dem seit 1534 über 350 Jahre lang anglikanischen England ein Musiker es wagte, ein so offensichtlich katholisches Sujet zu präsentieren? Gut 300 Jahre nach William Byrd war **Edward Elgar (1857-1934)** wieder der erste namhafte englische Komponist, der als Katholik erzogen worden war. Somit war ihm John Henry Newmans 1865 erschienene Dichtung *The Dream of Gerontius* natürlich bekannt. Bei dem Verfasser handelte es sich um einen ehemaligen anglikanischen Geistlichen, der die Legitimität der anglikanischen Kirche zunehmend in Frage stellte. Der Priester und Theologe hatte es „immer als eine intellektuelle Feigheit empfunden, für seinen Glauben keine Grundlage zu haben“. Und so setzte sich der Spross einer Familie aus dem christlichen Bildungsbürgertum bereits als Jugendlicher mit den verschiedensten Glaubensinterpretationen auseinander, um seine religiöse Identität näher bestimmen zu können. Als Student geriet er unter den Einfluss einer calvinistischen, dogmatisch evangelikalischen Ausrichtung. Später wandte er sich liberaleren Strömungen zu, wobei er dennoch lange Zeit davon überzeugt blieb, „der Papst sei der Antichrist“. Mittlerweile war er in Oxford zum Tutor am Oriel-College, Pfarrer an der St. Mary's Church und Universi-



tätsprediger aufgestiegen. Ein einschneidendes Erlebnis wurde 1832/33 seine Italienreise, die ihn auch in das Zentrum des katholischen Machtbereichs führte, nach Rom. Zu diesem Zeitpunkt machten ihm bereits Zweifel an der Entwicklung der anglikanischen Kirche zu schaffen. Auf Sizilien erkrankte Newman lebensgefährlich. Die Überzeugung „Ich werde nicht sterben, denn ich habe nicht gegen das Licht gesündigt...“ hielt ihn aufrecht. Nach überstandener Krise entwarf er auf der Seereise in die Heimat unter anderem Gedichte wie „The pillar of the cloud“, das mit den Worten „Lead, kindly light“ beginnt, der späteren Hymne der Traktarier, denen Newman sich anschloss. Ein Theologenkollege aus Oxford kommentierte, dass Newman, als er im Dezember 1832 England verlassen hatte, ein zutiefst verstörter Gläubiger gewesen sei, doch nach seiner Rückkehr im Juli 1833 „ein Mann mit einer Mission“.

In seiner nun folgenden anglo-katholischen Phase setzte er sich dafür ein, dass sich die anglikanische Kirche wieder zurückbesann auf ihre Grundlagen. Dies bedeutete für diese Strömung innerhalb der Church of England, den Anglikanismus katholisch, also sakramental und in bruchloser Tradition mit der Alten Kirche auszulegen, was auch ein katholisches Eucharistie- und Amtsverständnis beinhaltete. „Wahrheit und Irrtum in der Religion sind heute nur noch eine Frage der privaten Meinung – dass eine

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

In letzter Konsequenz vollzog Newman im Oktober 1845 die Konversion zur katholischen Kirche. Wie er in Büchern wie *Essays on the Development of Christian Doctrine* und *Apologia pro vita sua*, der Rechtfertigung seines Lebens, darlegte, sah er schließlich in der katholischen Kirche die „lebendige und kühne Realisierung“ des göttlichen Auftrags ohne eigenmächtige Zusätze. „Die Väter haben mich katholisch gemacht“, schrieb er, denn nur die Katholiken hätten über die Jahrhunderte hinweg den Glauben treu bewahrt. Das Motto „Cor ad cor loquitur“ (Das Herz spricht zum Herzen) entwickelte er zu seinem Leitspruch. Doch so wie er bei der anglikanischen Kirche angeeckt war, machte er sich auch unter den Katholiken

nicht nur Freunde. In Rom sah man in ihm mitunter „den gefährlichsten Engländer“, da er sich kritisch über die Machtfülle des Papstes geäußert hatte und 1870 die Verkündigung des Dogmas der päpstlichen Unfehlbarkeit in Frage stellte. „Auf das Gewissen trinke ich zuerst, und dann auf den Papst“, kommentierte er dazu.

Nach seinem Übertritt zum Katholizismus ließ sich Newman 1847 in Rom zum Priester weihen, trat in den Orden der Oratorianer ein und leitete ab 1851 sieben Jahre lang als erster Rektor die neu gegründete katholische Universität Dublin. Schließlich erhielt er von Papst Leo XIII. 1879 die Kardinalwürde, eine ungewöhnliche Ehre für jemanden, der kein Bischof war. Nur zwei Jahre später ließ er von einem der Mitbegründer der Präaffa-

eliten, John Everett Millais, sein offizielles Portrait anfertigen.

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



John Henry Newman-Portrait von Sir John Everett Millais

nen eines Daseins voller Spiritualität und Humanität.

Eine Welt der Beliebigkeit betrachtete Newman als eine der großen Gefahren für die Moderne. „Vom Christentum hieß es einst in jedem Land, ‚dies ist die Grundlage unserer Nation‘, äußerste Newman in einer Ansprache. „Heute erleben wir, wie die Gesellschaft dieses ihr stattliches Gerüst, die Geburt aus dem Christentum, abwirft.“ Als Vordenker und mahnende Stimme gilt Newman heute als einer der bedeutendsten Kirchenlehrer der Neuzeit und als „Brücke zwischen Anglikanern und Katholiken“. Beide Konfessionen schätzen ihn gleichermaßen und die literarischen Dokumente seiner Selbsterforschung – wie die in der *Apologia pro vita sua* dargelegte Geschichte seiner religiösen Überzeugungen – werden den Bekenntnissen des Augustinus (354-430) gleichgestellt. Dementsprechend kann man zu Elgars Newman-Vertonung *The Dream of Gerontius* (1900) durchaus Michael Tippetts Kantate *The Vision of St Augustine* (1966) als modernes Pendant sehen. Newmans Ruhm ist bis heute nicht verblasst: Zum Abschluss der viertägigen Großbritannien-Reise von Benedict XVI. im September 2010 wurde der Theologe und Schriftsteller für seine Verdienste bei einer großen Messe vom Papst seliggesprochen – und zwar in Birmingham, wohin 2008 seine sterblichen Überreste übergeführt worden waren und wo auch Elgars *Dream of Gerontius* erstmals

erklang. Eine der spirituellen Kraft vom *Traum des Gerontius* vergleichbare Energie findet sich in dem 1990 entstandenen Cellostück *Thrinios* von **John Tavener (1944-2013)**. Dem Komponisten zufolge hat dieses Lamento „in Griechenland sowohl eine liturgische als auch volkstümliche Bedeutung – das *Thrinios*, die Klage der Gottesmutter, wird als Epitaphios am Karfreitag gesungen und als *Thrinios* der Trauer beim Toten im Haus eines guten Freundes“. Auch Tavener schrieb das in Griechenland entstandene *Thrinios* zum Gedenken an einen engen Freund. Das Opus 130 von **Malcolm Arnold (1921-2006)**, die *Fantasy für Cello*, entstand 1987 – sie durchmisst die unterschiedlichsten Stimmungen und erkundet sowohl die kantablen Facetten des Instruments als auch Pizzikato- und Glissandoklänge. Benjamin Brittens Freund, der Cellist Mstislav Rostropowitsch betonte einmal, das Cello sei der menschlichen Stimme am nächsten. Seiner Auffassung nach werde zu viel Wert auf die technische Perfektion gelegt, doch „nicht darauf, worum es in der Musik eigentlich geht – Ironie, Freude, menschliches Leid, Liebe.“



Birmingham Town Hall, Stätte der Uraufführung von *The Dream of Gerontius*

07./08.04.2017 | 18.30 Uhr | Joseph-Keilberth-Saal, Konzerthalle

## Klänge aus einer anderen Welt

Konzerteinführung

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

07./08.04.2017 | 19.30 Uhr | Joseph-Keilberth-Saal, Konzerthalle

eine Veranstaltung der Bamberger Symphoniker



## „The Dream of Gerontius“

Edward Elgars Opus 38

Paul Appleby, *Tenor*

Alice Coote, *Mezzosopran*

Nathan Berg, *Bass*

Chor der Bamberger Symphoniker

Bamberger Symphoniker

David Zinman, *Dirigent*

„Musik liegt in der Luft – man nimmt sich einfach so viel, wie man benötigt“, sprach der Spätromantiker Edward Elgar einst – und führte die britische Musik, die 150 Jahre nach dem Tod von Purcell ab Mitte des 19. Jahrhunderts durch Arthur Sullivan wieder einen bedeutenden Aufschwung genommen hatte, ins 20. Jahrhundert. Elgar ging als außergewöhnlicher musikalischer Autodidakt konsequent seinen Weg und mauserte sich mühselig vom Provinzmusiker zum Komponisten großer Orchester- und Chorwerke. Eine Schlüsselrolle spielt dabei ***The Dream of Gerontius***, in dem es um die Vision vom Übergang ins Jenseits geht: In einer Folge lyrischer und dramatischer Episoden beschreibt es den Weg einer Seele nach Verlassen des Körpers.

## Humanität und Spiritualität

### Elgars *The Dream of Gerontius*

In dem Roman *Gerontius*, der 2002 auch in deutscher Sprache unter dem Titel *Der Traum des Gerontius* erschien, nimmt der Autor James Hamilton-Paterson die Brasilienreise, die Elgar Ende 1923 antrat, zum Anlass, um den Künstler über das Leben und den Tod reflektieren zu lassen. Wie wohl auch im wirklichen Leben, fühlt sich der Roman-Elgar dem Gerontius aus seinem im Oktober 1900 uraufgeführten Werk für Solisten, Chor und Orchester verbunden, weil er wie dieser – wie es bei Newman heißt – von der Musik nicht genau sagen kann, auf welche Weise er Klang überhaupt wahrnimmt. „Wie Gerontius bin ich im Ungewissen“, lässt Hamilton-Paterson im Roman Elgar reflektieren, „denn ich ,kann von der Musik nicht deutlich sagen, ob ich die Töne höre, fühle, schmecke‘. Seltsam, wie ich es erst jetzt (23 Jahre später) dem intimen Papier anzuvertrauen wage, dass es diese Stelle in Newmans Gedicht war, derentwegen ich beschloss, es zu vertonen. [...] In Wahrheit hatte es überhaupt nichts mit der Religion zu tun... [...] Es waren nicht so sehr Newmans Verse – ich sah damals ganz klar, dass sie Flickwerk waren – als vielmehr die dramatische Vision des Dichters. Eine wundervolle Eingebung, die Vorstellung von einer eben erst abgeschiedenen Seele, die dahingetragen wird, ohne dass man weiß, wo oder wann.

Es wird nie deutlich, was aus ihm geworden ist, mit welchen Sinnen er die Dinge wahrnimmt, wie schnell er von dem ‚gleichförmigen und sachten Druck‘ getragen wird. Und wenn man sich (unsinnigerweise) fragt, wo zum Teufel er sich denn nun befindet und wie lange er schon tot ist (ist er überhaupt tot?), wird es ein echter Schock für uns, wenn er die Stimmen seiner Freunde, die um sein Totenbett stehen, das ‚Subvenite‘ singen hört. Das war es eigentlich, was mich überzeugt hat: das Dasein in zwei Welten zugleich, die Aufhebung von Ort & Zeit.“

Mit diesen Überlegungen seines fiktiven Elgar bietet der Literat Hamilton-Paterson eine treffende Charakterisierung vom Gehalt einer der erfolgreichsten und geachteten englischen Kompositionen: *The Dream of Gerontius*. **Edward Elgar (1857-1934)** vertonte den etwa um die Hälfte gekürzten Text Newmans nicht aus einem religiösen Eifer heraus, denn Anfang des 20. Jahrhunderts wandelte sich seine katholische Grundhaltung zu einer eher allgemein humanistischen Einstellung. „Ich habe schon immer gesagt, dass Gott gegen die Kunst ist und das glaube ich weiterhin“, heißt es in seiner Korrespondenz. „Einst hatte ich meinem Herzen gestattet, sich zu öffnen – jetzt ist es gegenüber jedweden religiösen Empfindungen verschlossen und auf immer auch gegen-

über allen sanften, behutsamen Anregungen.“ Vielmehr beschrift der Komponist mit dieser Stoffwahl einen Mittelweg: So wie seine Eltern eine gemischte Ehe eingegangen waren (der Vater war katholisch, die Mutter anglikanisch), heiratete auch Elgar eine Anglikanerin. Diese seinerzeit beargwöhnten Verbindungen legalisierten sowohl die Eltern als auch der Sohn nicht im heimatlich-provinziellen Worcester, sondern in der Metropole London. Mit der Wahl des Stoffes eines Konvertiten vollzog Elgar einen weiteren Brückenschlag zwischen den Glaubensausrichtungen. Die Widmung „A.M.D.G.“ (Ad Majorem Dei Gloriam; Zur größeren Ehre Gottes)

war indes für britische Komponisten höchst ungewöhnlich und erinnert an Bruckner'sche Frömmigkeit. Möglicherweise wollte Elgar bewusst damit provozieren, denn wie eine Freundin berichtete, sei „seine Laufbahn ernsthaft durch seinen Katholizismus behindert“ worden. „Er erzählte mir, dass ihm ein Posten nach dem Anderen, der ihm offengestanden hätte, durch Vorurteile gegen seine Religion entgangen sei, und dass schlechtere Leute als er aufgrund ihrer genehmeren Ansichten ihm manch glänzende Gelegenheiten vor der Nase weggeschnappt hätten“, hieß es bei ihr weiter. „Bei diesem Thema konnte er ganz offensichtlich äußerst verbittert reagieren, denn er ließ sich ausgiebig darüber aus.“

Mit der anglikanischen Musiktradition war Elgar vertraut: William Sterndale Bennetts *The Woman of Samaria* (1870), John Stainers *The Crucifixion* (1887) und vor allem Arthur Sullivans *The Prodigal Son* (1869), *The Light of the World* (1873), *The Martyr of Antioch* (1880) und insbesondere *The Golden Legend* (1886) gehörten zu den bedeutendsten Werken jener Zeit. Elgar bewunderte auch den (protestantischen) Komponisten Robert Schumann, dessen seinerzeit „neue“ und „moderne“ Musik durch George Grove und Arthur Sullivan in England populär gemacht wurde. Schumanns Vertonung des 1852 uraufgeführten Kunstmärchens *Der Rose Pilgerfahrt* war nicht nur in Deutschland, sondern



Edward Elgar

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

Händels *Messias* meistgespielte Werk auf der Insel.

Wie dieses Stück ist auch Elgars *Dream of Gerontius* schwer zu charakterisieren. Es wirkt oratorienartig, ist aber keines, denn in Oratorien werden, streng genommen, nur biblische Stoffe behandelt. Letzten Endes verzichtete Elgar auf eine genaue Bezeichnung und ließ einfach nur „set to music by“ auf die Titelseite des Klavierauszugs drucken. Bei dem geschilderten „Traum“ handelt es sich um das Sterben eines alten Mannes und den Übergang seiner Seele in das Reich der Toten. Der Name „Gerontius“ bezieht sich auf die Edlen im alten Griechenland, die im Ältestenrat unter dem Vorsitz des Königs die Staatsangelegenheiten regelten. Nach einem gut zehnminütigen Orchestervorspiel, in dem bereits einige wichtige musikalische Themen anklingen, erlebt man im ersten Teil die Todesstunde von Gerontius. Freunde und ein Priester haben sich um sein Sterbebett versammelt. Gerontius spürt das nahe Ende, wird von Angst erfasst, betet, verzweifelt und gibt sich schließlich dem ewigen Schlaf hin. Gerontius sei „weder ein Geistlicher noch ein Heiliger, sondern ein Sünder“, sagte Elgar, deswegen erklangen für ihn auch „keine Kirchenlieder“; seine Musik sei vielmehr erfüllt von einer „gesunden, heißblütigen romantischen Weltlichkeit“. Dementsprechend weist das Werk auch weit über eine einseitige religiöse Deutung hinaus. „Die Musik verall-



gemeinert das Besondere“, betonte der angesehene Elgar-Interpret Colin Davis in einem Interview. „Man erhält ein gewaltiges Gemälde, bei dem nicht so sehr die Details auffallen, sondern der weite Horizont des gesamten Werks. Das trifft auf jede große Komposition zu. Bei der *Missa solennis* debattiert man ja auch nicht herum: ‚Ich glaube an dies... Warum glaubst du an das?‘ Der Künstler musste nicht gläubig sein, sondern wollte dem Glauben an sich Ausdruck verleihen. Er musste nicht unbedingt an diese Worte glauben – sie waren nun mal das Einzige, was er zur Verfügung hatte. Als Katholik mag Elgar den Worten vertraut haben, aber als Künstler hat er sich von ihnen gelöst.“

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

Richter...“, hört man von Ferne wieder die Stimmen der Betenden an Gerontius' Sterbebett, was nahelegt, dass alle Ereignisse des zweiten Teils in einem ungemein kurzen Moment gebündelt sind. Wenn die Seele des Gerontius gerichtet und des Antlitzes Gottes gegenwärtig wird, verlangt Elgar in der Partitur, dass „für einen einzigen Augenblick alle Instrumente mit äußerster Kraft“ zu spielen haben. Die Seele des Gerontius wird dann unter die Gerechten aufgenommen.

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



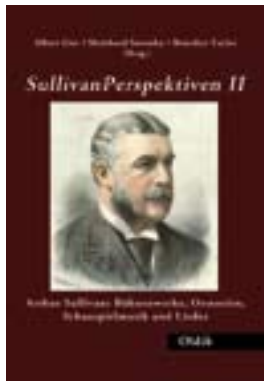
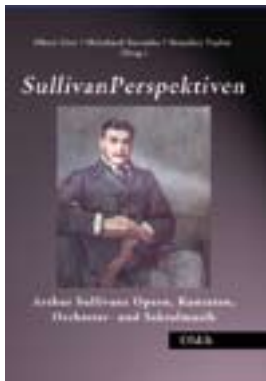
Die Deutsche Sullivan-Gesellschaft e. V. engagiert sich für britische Komponisten, insbesondere die Verbreitung und das Verständnis des Gesamtwerks von Arthur Sullivan (1842-1900) im deutschen Sprachraum.

Dazu gehört sein Wirken als Komponist (Oper, Chor- und Orchesterwerke, Kammermusik, Lieder, Part Songs, Schauspielmusik usw.) sowie als Dirigent, Musikforscher und -förderer.

**Unterstützen Sie unser Engagement für die englische Musik!**

## Publikationen

Buchreihe „SullivanPerspektiven“



Sullivan-Journal (ISSN 2190-0647)  
– Magazin der Deutschen Sullivan-Gesellschaft –

## Konzerte, Begegnungen, Aufführungsbesuche

Alle Mitgliederversammlungen der DSG werden nach Möglichkeit mit einem Vortragsprogramm und/oder dem Besuch einer Sullivan-Aufführung verknüpft.

[www.deutschesullivangesellschaft.de](http://www.deutschesullivangesellschaft.de)

08.04.2017 | 20.00 Uhr | Brentano-Theater

## Impressionen der Unsterblichen

Musik-literarischer Abend mit Werken von Shakespeare, Chaucer, Thackeray, Keats & Co. sowie Part-Songs und Liedern von Arthur Sullivan

in Kooperation mit:



Brentano-Theater

Martin Neubauer, *Rezitation*

Martin Langhans, *Bariton*

Franz Ullmann, *Harmonium*

Sullivan-Quartett der Musikschule Bamberg (Eva-Maria Bottler, *Sopran*; Kathrin Ottilie, *Alt*;

Franz Ullmann, *Tenor*; Martin Langhans, *Bariton*)

Bei seinen vierstimmigen Gesängen setzte sich Sullivan häufig mit namhaften Dichtern wie Newman, Longfellow, Scott oder Moore auseinander. Durch seine Bekanntschaft mit den Präraffaeliten waren ihm hohe literarische Ansprüche vertraut, denn diese hatten eine „List of Immortals“ erstellt mit Namen unvergänglicher Größen aus Kunst und Historie. In den Texten der darin genannten Persönlichkeiten und in Sullivans Musik spiegelt sich eine weit gefächerte emotionale Spannweite.

## „Sucher des Inneren im Äußeren“ Arthur Sullivan und die Präraffaeliten

In der Kunst der Präraffaeliten sah Hugo von Hofmannsthal noch in den 1890er Jahren eine neuartige künstlerische Ausdruckssprache realisiert und lobte ihre „Durchseelung des Leiblichen“ in ihrer kraftvollen, allegorienreichen Kunst, die er gegen den antikisierenden Idealismus eines Winkelmann anführte. Fast zeitgleich wurde Arthur Sullivan in Tongers *Conversations-Lexikon der Tonkunst* als „hervorragender englischer Komponist“ gerühmt. Zwar nahm die Wertschätzung, die den Präraffaeliten, Sullivan und den Literaten ihrer Zeit bis kurz nach der Jahrhundertwende entgegengebracht wurde, im Zuge einer Gegenreaktion gegen die Epoche von Queen Victoria und Edward VII. allmählich ab, doch es gab durchaus Kreise, die diese Künstler achteten. So wie es noch 1926 in einem deutschen Buch über Schauspielmusik hieß, Sullivan sei ein „ernster Musiker, wie viele Kammermusikwerke, Werke für Orchester und Opern bezeugen“, äußerten sich Künstler der Moderne begeistert über die Präraffaeliten. Wohl von deren reicher Symbolsprache inspiriert, bekannte Dalí 1936, er sei „geblendet von dem flagranten Surrealismus der englischen Präraffaeliten“. In „Über das Geistige in der Kunst“ bezeichnete Kandinsky 1912 Maler wie „Rossetti und seinen Schüler Burne-Jones mit der Reihe ihrer Nachfolger“

als „die Sucher des Inneren im Äußeren“. Auch Filmregisseure wie Peter Greenaway ließen sich von ihnen beeinflussen.

Die Präferenzen bei der Themenwahl waren geprägt durch die 75 Persönlichkeiten, die die Mitglieder der Präraffaeliten 1848 auf einer „List of Immortals“ zusammengestellt hatten. Programmatisch verkündete man: „Wir, die Unterzeichnenden, erklären, dass die folgende Liste der Unsterblichen unser gesamtes Credo darstellt, und dass es keine andere Unsterblichkeit gibt als jene, die durch diese Namen und deren Zeitgenossen repräsentiert wird, welche diese Liste wiedergibt.“ Unter den Vertretern der sogenannten „bildenden Künste“ dieser Auswahl (Raffael, Pheidias, Giorgione, den frühgotischen Architekten, Titian, Tintoretto, Michelangelo, Giovanni Bellini, Poussin, Fra Angelico, Haydon, Leonardo da Vinci, Hilton und Flaxman) findet sich auch William Hogarth (1697-1764), ein sozialkritischer Maler und Grafiker, der ähnlich wie die Präraffaeliten komplex zu lesende Bilder schuf, und ähnlich wie Sullivan humorvolle, karikierende Blickwinkel auf das Leben, die Menschen und die Welt wählte. Nicht nur William Holman Hunt mochte den „Hogarthian humour“. „Der echte Brite“, so Hunt, „hat sein Weltbild schon immer mit brillanten Geistesblitzen voller Esprit

und gesundem Humor aufgelockert.“ Bezüge zu den in der Liste der Unsterblichen genannten Literaten gibt es etliche. Sullivan vertonte Gedichte von Shakespeare, Tennyson, Poe, Goethe, Longfellow und Byron. Leigh Hunt, die Brownings (Robert und Elizabeth Barrett Browning), William Makepeace Thackeray und Coventry Patmore gehörten zumindest vorübergehend zu seinen Zeitgenossen. Zu den anerkannten literarischen Größen rechnete man seinerzeit Milton, Bacon, Spenser, Pugliese, Hood, Emerson, Wordsworth, Keats, Shelley, den „Verfasser der *Stories after Nature*“ (Charles Jeremiah Wells), Landor und Wilkie; auch wenn heute nicht mehr allen die gleiche Wertschätzung entgegengebracht wird. Darüber hinaus nennt das Verzeichnis noch Verfasser, die zu den allgemein anerkannten Klassikern gehören wie Homer, Dante und Boccaccio; ferner Cervantes und Chaucer, die Sullivan in der Tradition des satirischen Zugriffs nahestanden. Die Sektoren Wissenschaft und Forschung deckt ein Name wie Newton ab. Daneben finden sich auch biblische Gestalten, die wie Jesajah zum allgemeinen Bildungsgut zählten. Als „unsterblich“ galten den Präraffaeliten auch der Verfasser des Buchs Hiob und die „Early English Balladists“, also die Autoren aus Handschriftensammlungen des Mittelalters und der frühen Neuzeit, die gleichfalls zumeist anonym sind – etliche ihrer Texte haben beispielsweise Männer wie der mit Boswell

und Johnson befreundete Dichter und Geistliche Thomas Percy veröffentlicht. In den Bereichen Geschichte und Politik benennt die „Liste der Unsterblichen“ Cromwell, der im 19. Jahrhundert wieder vielfach bewundert wurde (seine Doktrin spielt auch für Sullivans Oper *Haddon Hall* eine Rolle), John Hampden, Alfred (Titelfigur in Thomas Arnes gleichnamiger Masque mit der vertrauten „Rule Britannia“-Melodie), Rienzi (Sullivan hatte Bulwer-Lyttons Roman in Leipzig gelesen und kannte Wagners Oper), Kolumbus, Jeanne d'Arc, Kosciusko und Washington. An der Spitze der bedeutenden Persönlichkeiten stand für die Gründungsmitglieder der Präraffaeliten jedoch Jesus Christus, der anfangs vielfach in den Gemälden in Erscheinung trat und bei



Sullivan-Denkmal in den Embankment Gardens, London

Sullivans Oratorium *The Light of the World* zum wichtigsten Protagonisten wurde. Im Wesentlichen setzte sich Sullivan mit drei Aspekten auseinander, die auch für die „sister arts“ relevant waren: die Historie, die Gesellschaft und die menschliche Psyche. Etliche Hauptlinien in seinem Œuvre stehen in unmittelbarem Bezug zu denen der Präraffaeliten, wie unter anderem *The Light of the World*, *The Window* und *King Arthur* zeigen; während seine Komödie *Patience* eher die mittelmäßigen Nachahmer der Präraffaeliten und die Ästhetiker aufs Korn nimmt – jene „überschwänglichen verlotterten Leute“, wie Hunt sie nannte, „die mit ihrer blinden Verehrung für diese abgeschmackte Zurschauung des Genies hausieren gingen“.

Neben den großen Werken sind auch etliche von Sullivans kürzeren Stücken von den Themen und Idolen der Malergruppe inspiriert. So auch seine Part-Songs, die auf eine Zeit zurückgehen, in der das Singen daheim oder in Glee Clubs noch üblich war. Wie wichtig Arthur Sullivan die Chormusik war, belegt dass sein erstes und sein letztes Werk Chorkompositionen waren. Die mehrstimmigen Gesänge („part“ bedeutet „Gesangsstimme“) fanden vielfach in Sammlungen oder als Notenbeilagen zu Musikzeitschriften Verbreitung. Mitunter reichte es schon aus, wenn jede Stimme zumindest einfach besetzt war – je nach Möglichkeit konnten die Ensembles

auch größer ausfallen. Unter den achtzehn Part-Songs von Arthur Sullivan findet man dreizehn weltliche und fünf geistliche, darunter zwei Weihnachtslieder, sogenannte „carols“ („I Sing the Birth“ und „It Came Upon the Midnight Clear“). Herausragende Beispiele der Gattung sind vor allem „O Hush Thee, My Babie“ (auf einen Text von Walter Scott), eine Miniatur mit Haydn'scher Verschmitztheit, das kunstvoll geformte „The Rainy Day“ (Henry Wadsworth Longfellow), das harmonisch besonders aparte „Evening“ (Lord Houghtons Übertragung von Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh“) sowie das atmosphärisch fesselnde „The Long Day Closes“ (Henry Chorley). Auch wenn es sich um ein Abendlied handelt, das auch gerne zum Abschluss von Konzerten verwendet wird, ist der Text durchsetzt mit Metaphern für das Altern und Sterben. Ungeachtet der subtilen rhythmischen und harmonischen Varianten zwischen den einzelnen Strophen strahlt das Stück große Gelassenheit, Kontemplation und Würde aus. Aber auch Werke wie „The Way is Long and Drear“ von der „Lost Chord“-Dichterin Adelaide Procter, Tennysons „The Sisters“ oder Newmans „Lead, Kindly Light“ bieten eine gelungene Verbindung von Wort und Klang. Gerade Stücke dieser Art zählte Sullivan zu den „Früchten meiner lebhaftesten Fantasie“, die „die Ergebnisse ernsthaftester Überlegungen und unablässiger Mühen“ waren.

09.04.2017 | 11.00 Uhr | Johanniskapelle | 18,00 € - 15,00 € erm.

## „The lights and shadows fly“

Liederzyklen englischer Komponisten

mit Werken von Arthur Sullivan und Samuel Coleridge-Taylor

Arthur SULLIVAN (1842-1900),

***Allegro risoluto*** (Klavier solo)

***The Window, or the Song of the Wrens***, Text von Alfred Tennyson (1809-1892)

Nr. 1 *On the Hill* · Nr. 2 *At the Window* · Nr. 3 *Gone* · Nr. 4 *Winter* · Nr. 5 *Spring* ·

Nr. 6 *The Letter* · Nr. 7 *No Answer I* · Nr. 8 *No Answer II* · Nr. 9 *The Answer* ·

Nr. 10 *When?* · Nr. 11 *Marriage Morning*

***Twilight*** (Klavier solo)

Samuel COLERIDGE-TAYLOR (1875-1912),

***Six Sorrow Songs***, Opus 57

Text von Christina Georgina Rossetti (1830-1894)

1. *Oh what comes over the sea* · 2. *When I am dead, my dearest* ·

3. *Oh roses for the flush of youth* · 4. *She sat and sang away* ·

5. *Unmindful of the roses* · 6. *Too late for love*

Arthur SULLIVAN (1842-1900),

***Thoughts*** (Klavier solo)

Nr. 1 *Allegretto con grazia* · Nr. 2 *Allegro grazioso*

Shakespeare-Lieder:

***O Mistress Mine*** (*Twelfth Night*)

***Willow Song*** (*Othello*)

***Rosalind*** (*As You Like It*)

***Orpheus with his lute*** (*Henry VIII*)

Rebecca Broberg, *Sopran*

Natalia Solotych, *Klavier*

Der erste englische Liederzyklus – ***The Window*** – entstand in Zusammenarbeit von Arthur Sullivan, dem Dichter Alfred Tennyson und dem Maler John Everett Millais, einem Gründungsmitglied der Präraffaeliten. Der junge, farbige Komponist Samuel Coleridge-Taylor setzte sich mit der Lyrik von Christina Rossetti auseinander, der Schwester des präraffaelitischen Malers Dante Gabriel Rossetti. Darüber hinaus wird das Programm bereichert mit Klavierstücken Sullivans und Shakespeare-Vertonungen.

## „Wir waren alle Präraffaeliten“

### Liederzyklen unter präraffaelitischem Einfluss

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

Der 1851 für Prinz Alberts Weltausstellung im Hyde Park errichtete Kristallpalast – ein mit neuen Bautechniken aus Eisen und Glas gestalteter Monumentalbau – wurde drei Jahre später im Süden Londons in Sydenham in erweiterter Form wiedereröffnet. Dort mauserte sich der Kristallpalast neben den vielen Theater- und Konzertsälen Londons zur ersten Adresse für Kulturveranstaltungen und klassische Musik. Der Crystal Palace war ein für das Kultur- und Gesellschaftsleben seiner Zeit gleichermaßen charakteristischer Bau. Es handelte sich um ein gut 500 Meter langes Riesenschiff mit Seitenflügeln und

Nebenräumen, über das sich ein luftfarbenes, geschwungenes Dach bis nahezu 60 Meter über dem Fußboden wölbte, überragt von 86 Meter hohen Wassertürmen an den beiden Enden. Von der Galerie des Nordturms aus bot sich ein Rundblick über die Millionenstadt und ihre südliche Umgebung, der bei klarem Wetter bis zu Schloss Windsor im Westen reichte, die Themse erkennen ließ sowie die Gartenlandschaft von Kent und das gewaltige Häusermeer. Außer Wintergartengemütlichkeit nebst Naturgenuss bot das Gebäude technische, geographische und zoologische Ausstellungen und eine Kunstsammlung. Ferner befanden sich im mittleren Querschiff die Bühnen für musikalische und dramatische Aufführungen. Bei besonderen Anlässen wirkten dort bis zu 4000 Sänger mit, während Zehntausende von Zuhörern teils sitzend, teils in den weiten Räumen flanierend, der Musik lauschten. Die 1852 vor dem Aufbau des neuen Kristallpalastes gegründete Aktiengesellschaft „Crystal Palace Compagnie“ hatte es sich ausdrücklich zur Aufgabe gemacht, „der Erziehung der großen Massen des Volkes und der Veredelung ihrer Erholungsgenüsse einen Universaltempel zu bauen“. Dieser mauserte sich unter anderem zu einer wichtigen Stätte der Shakespeare-Pflege. Zum Gedenken an **William**



**Shakespeare (1564-1616)** wurde hier anlässlich seines 300. Geburtstags ein gewaltiges Standbild errichtet – jenem Dramatiker, den man auch durch Aufführungen im Crystal Palace im 19. Jahrhundert wieder unter neuen Blickwinkeln für sich entdeckte und der zu einem der inspirierendsten Dichter für britische Komponisten wurde.

Im Jahr 1936 zerstörte ein verheerender Brand den Bau, an dessen einstige Bedeutung heute nur noch Mauer- und Säulenreste, ein Museum und ein großer Park erinnern. Doch die intensiven multi-medialen Eindrücke der ersten Weltausstellung und folgender Präsentationen im Crystal Palace fanden in kreativen Unternehmungen ihre Fortsetzung. Schon in

den 1860er Jahren regte die vielseitige Universalerfahrung „Kristallpalast“ führende Künstler zu einem bedeutenden Gemeinschaftsprojekt an: den ersten englischen Liederzyklus. **Arthur Sullivan (1842-1900)** plante, in Zusammenarbeit mit dem Dichter **Alfred Tennyson (1809-1892)** und dem Maler **John Everett Millais (1829-1896)** mit *The Window, or The Song of the Wrens* (Das Fenster oder Das Lied der Zaunkönige) ein ganzheitliches Erlebnis für alle Sinne zu schaffen und zwar durch das Erklingen von Wort und Ton, das Betrachten der Illustrationen und das Ertasten von Buch und Klavier. Francis Byng, der Geistliche der St. Peter's Church in Kensington, an der Sullivan seinerzeit Organist war, berichtete über ein Zusammentreffen



der Künstler in Sullivans Wohnung in der Claverton Terrace, Pimlico, in London: „Ich war auf [Sullivans] Einladung hin bei einem Essen zugegen, als er, Tennyson und Millais zusammen in seinem Haus speisten. Tennyson las aus *The Window, Song of the Wrens* – Millais stellte seine Überlegungen zu geeigneten Illustrationen vor – Sullivan gab Hinweise zur Musik – Ein einzigartiges Vergnügen und Privileg.“ (Auf der Titelseite der Ausgabe von 1871 lautete der Untertitel noch „The Loves of the Wrens“, doch auf dem Frontispiz findet man schließlich das eher gebräuchliche „The Songs of the Wrens“.) Laut Sullivan entstand dieser erste englische Liederzyklus zwischen 1867 und 1870 auf seine Anregung hin, um „eine Kombination von Poesie, Malerei und Musik zu gestalten“. Der Zyklus sollte zu einer nahezu synästhetischen Wahrnehmung verführen: Das Hören wurde durch Text und Klavierklang angesprochen, die haptische Wahrnehmung durch das Berühren von Klaviertasten, Einband und Seiten mit Text, Noten und Illustrationen und das Sehen durch das Betrachten der Bilder, der Interpretieren und der Wahrnehmung, die sich beim Vertiefen in die Lieder vor dem geistigen Auge einstellen. Dabei sollte jeder Kunstform gemäß dem von Ruskin propagierten Konzept der „sister arts“ – der Schwesterkünste Musik (Sullivan), Malerei (Millais) und Literatur (Tennyson) – ihre eigene Sphäre zugestanden werden und doch ergänzen

sich die verschiedenen Komponenten. Leider gelang es nicht, das angestrebte Ideal zu realisieren, da die Beteiligten in unterschiedlichen Zeitmodi agierten: Tennyson feilte an seinen Texten und stimmte erst nach vier Jahren im November 1870 einer Veröffentlichung zu. Sullivan hatte bis dahin sorgfältig elf der zwölf Gedichte vertont, die Anfang 1871 schließlich herauskamen. Doch nur einem der Lieder war letztlich eine Illustration von Millais beigelegt, weil der ungeduldige Maler in der langen Phase der Ungewissheit, ob das Werk überhaupt publiziert wird, die anderen Bilder, sofern vollendet, bereits an Interessenten verkauft hatte. Da Tennyson zu lange gezögert hatte, war Millais später schon zu sehr in andere Projekte involviert, um weitere Abbildungen zu liefern, als das Vorhaben schließlich doch vor dem Abschluss stand. Sullivan bedauerte, dass sich die Sache nicht wie Anfangs geplant entwickelt hatte. Mit Millais' verbliebenem Bild zeigte er sich indes höchst zufrieden. „Es handelte sich um eine wunderschöne Zeichnung von einem Mädchen an einem Fenster, das Vögel umschwirren und von Weinreben und Zaunrosen umrankt wird“, sagte er später.

Der seltsam anmutende Titel *Das Fenster oder Das Lied der Zaunkönige*, die Handlung des Zyklus' und die Musik sind wie ein präraffaelitisches Gemälde reich an Symbolik und Welthaltigkeit. Auf den ersten Blick wird in



John Everett Millais, 'A Reverie' (1868),  
Originalzeichnung für *The Window*

*The Window* eine Liebesgeschichte mit glücklichem Ausgang erzählt. Das lyrische Ich ist ein junger Mann, der sich in ein Mädchen verliebt hat, das er zuweilen an ihrem Fenster beobachtet (Lieder 1-2). Im Winter zieht sie in den Süden (Lied 3-4), was möglicherweise auf eine Lungenerkrankung verweist (seltsamerweise verlässt sie ja ansonsten kaum das Haus; doch auch bei Poe wird ja eine Faszination zarter, vergänglicher weiblicher Geschöpfe kultiviert). Im Frühling kehrt die Angebetete zurück (Lied 5) und der Verehrer beschließt, ihr einen Brief zu schreiben, in dem er sie bittet, ihn zu heiraten (Lied 6). Lange bleibt er ohne Rückmeldung (Lied 7-8), was vielleicht an gesundheitlichen Problemen der Schönen liegen mag. Doch

schließlich kommt eine positive Antwort (Lied 9-10) und man kann den Bund fürs Leben schließen (Lied 11).

Berücksichtigt man Sullivans Verbindung zu den Präraffaeliten, weitet sich das Panorama von einer einfachen Liebesgeschichte hin zu einem Kunstwerk voller Anspielungen und Assoziationen. Das Fenster im Titel ist eine bedeutsame Metapher für die Beziehung zur Welt und zum Leben. Von außen betrachtet umfasst es die junge Frau wie ein Bilderrahmen, was ja auch Millais' Illustration nahelegt, und der Verehrer verliebt sich in sie wie Tamino in Pamina mit der Arie „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“ in Mozarts *Zauberflöte*. Für das Mädchen bietet das Fenster zugleich Schutz, aber auch einen Bezug zur Außenwelt. Dieses Fenster ist schwer zugänglich [„vine and eglantine, / Clasp her window, trail and twine“ (Lied 2)], da es von Reben und Rosen umfasst wird, doch immerhin ist die Scheibe transparent [„the window-pane of my dear“ (Lied 1)]. Gut dreißig Jahre zuvor hatte Tennyson in dem Gedicht „Mariana“ (1851) eine Frau geschaffen, die sich während des Wartens auf ihren Liebsten von der Außenwelt absondert. Inspiriert von den Zeilen 9 bis 12 entwarf John Everett Millais 1851 ein Gemälde, das die seelischen Leiden Marianas zeigt. Das nicht durchsichtige Fenster dient dabei als eindringliches Symbol ihrer Isolation. In der Dichtung sorgen Fenster für besondere Lichteffekte und die damit einherge-

henden Stimmungen: In *The Window* werden Worte wie „light“, „shadow“, „sun“, „night“, „clouds“, „dark(en)“ und „bright(en)“ zu Schlüsselbegriffen in Tennysons Lyrik. In Sullivans Vertonung zeigen Tonartenwechsel die differenzierten Schattierungen der Seelenregungen an. Auch der Natursymbolik kommt in dem Zyklus eine wichtige Rolle zu. Der Wechsel der Jahreszeiten bringt herzerwärmende Launen und Frost; Baum-, Pflanzen- und Blumenmotive Verheißung und Herausforderungen. Das glückliche Ende der Liebesbeziehung mag überraschen, da in der Tradition deutschsprachiger Liederzyklen eher das Gegenteil die Regel zu sein scheint. Tennyson schätzte Beethovens Zyklus *An die ferne Geliebte*, der durchaus Einfluss auf *The Window* ausgeübt hat. Allerdings bleibt bei Beethoven die Erfüllung versagt und in Schuberts Zyklen *Die schöne Müllerin* und *Die Winterreise* wie auch in Schumanns *Frauenliebe und -leben* endet das Geschehen tragisch. Bei Sullivan und Tennyson gibt es nur im 7. Lied („No Answer“) einen emotionalen Tiefpunkt, bei dem der Protagonist an Selbstmord denkt [„Ay is life for a hundred years, / No will push me down to the worm.“]. Dieser Augenblick äußerster Verzweiflung wird von Sullivan subtil vorbereitet durch absteigende Basslinien in den ersten Liedern, die sich ähnlich auch in vergleichbar gestimmten Momenten in anderen Vertonungen finden (wie

etwa „Tears, Idle Tears“ oder „The Lost Chord“). Man könnte vermuten, dass der letztendlich glückliche Ausgang des Geschehens in *The Window* durch Tennysons und Sullivans Rücksichtnahme auf die britischen Rezipienten beeinflusst war. Bei Schubert wäre die Schönheit im Fenster dem Bittsteller sicherlich eine positive Antwort schuldig geblieben. Doch Sullivan hatte möglicherweise durch seine Freundschaft mit Charles Dickens gelernt, dass in der englischen Kunst lichtere Momente durchaus geschätzt wurden. Als Herausgeber strebte Dickens danach, Toleranz, Fortschritt und Reformen zu unterstützen und „jenes Licht der Einbildungskraft hochzuhalten, das in jeder menschlichen Brust leuchtet“. Laut Dickens war es unangebracht, „auf irgendeinen Teil des Publikums herabzuschreiben“, vielmehr ermahnte er zu der Grundhaltung: „Macht es heller, heiterer belebter!“ Unter den großen Liederzyklen des 19. Jahrhunderts bietet lediglich Schumanns *Liederkreis*, op. 39, ein vergleichbar positives Ende. Sullivan war mit Eichendorffs Dichtungen vertraut, hatte er doch selbst seinerzeit in Leipzig dessen Text „Lied, mit Tränen halb geschrieben“ vertont. Da die Bilder der Präraffaeliten letzten Endes auch stets eine positive Moral vermitteln sollten, war es gewiss auch bei dem *Windows*-Projekt angebracht, statt Unbehagen eher Hoffnung und Zuversicht zu vermitteln.

Sullivan hat in seinen späten Jahren den jungen Musiker **Samuel Coleridge-Taylor (1875-1912)** sehr geschätzt. Coleridge-Taylor wurde im Londoner Stadtteil Croydon als Sohn eines aus Sierra Leone stammenden Arztes und einer englischen Mutter geboren. Seinen Namen erhielt er im Gedenken an den Dichter Samuel Taylor Coleridge, doch der Junge wurde zumeist Coleridge Taylor genannt. In späteren Jahren fügte er seinem Namen einen Bindestrich hinzu. Coleridge-Taylor leitete das Konservatoriumsorchester in Croydon, lehrte an der Crystal Palace School of Music und komponierte. Nachdem Sullivan 1898 *Hiawatha's Wedding Feast* in London gehört hatte, Coleridge-Taylor's bedeutendstes Werk für Soli, Chor und Orchester, schrieb er über den damals 23-jährigen Komponisten: „Das Genie dieses Burschen hat mich sehr beeindruckt. Er ist ein Komponist und nicht nur ein Musikant. Die Musik ist frisch und originell – er verfügt in Hülle und Fülle über Melodien und Harmonien, seine Instrumentierung ist brillant und reich an Farben – mal üppig, dann wieder kraftvoll und sinnlich.“ Als Künstler versuchte Coleridge-Taylor, außereuropäischen Kulturen eine eigene Stimme im Gewand der westlichen Kunstmusik zu verleihen. So gestaltete er sein Opus 59, die 24 *Negro Melodies*, auf Grundlage seiner afrikanischen Wurzeln. „Was Brahms für die ungarische, Dvořák für die böhmische und Grieg für die norwegische Volks-

musik getan hat, habe ich für diese *Negro Melodies* versucht“, schrieb er in einer Programmnotiz. Für seine *Six Sorrow Songs*, Opus 57, wählte Coleridge-Taylor 1904 Texte von Christina Rossetti, der Schwester des präaffa- elitischen Malers Dante Gabriel Rossetti. Im Gegensatz zu dem Projekt von Sullivan, Tennyson und Millais hatte der Musiker die Verfasserin nie kennengelernt, sondern wählte ihm geeignet erscheinende Texte aus verschiedenen Gedichtsammlungen. Das verbindende Element ist der Aspekt von Trauer und Klage: Trauer über den Verlust des Liebsten (Lied 1 „Oh what comes over the sea“), Reflexionen über die Vergänglichkeit (Lied 3 „Oh roses for the flush of youth“), Nachsinnen über Erinnerungen (Lied 4 „She sat and sang alway“ und Lied 5 „Unmindful of the roses“) sowie den Umgang mit Verlusten (Lied 2 „When I am dead, my dearest“ und Lied 6 „Too late for love“). Vom „Allegro, molto appassionato“-Beginn bis hin zu dem in doppeltem und dreifachem Piano verstummenden Finale gestaltete Coleridge-Taylor ein abwechslungsreiches Wechselbad der Empfindungen voller Leidenschaft und subtiler Klangnuancen, die die symbolreiche Lyrik von Christina Rossetti eindrucksvoll zum Erklingen bringt.

**D**ie Verbindungen der Musik zur Malerei wurden keineswegs mit Sullivan zu Grabe getragen. Vielmehr zeigt das Gesamtbild eine eher poetisch-piktographische Ausrichtung der Mu-

sik britischer Komponisten. Sullivan hatte durch seine engen Verbindungen zu den Präraffaeliten den Weg gewiesen. Der Schriftsteller Walter Pater ließ bereits 1873 in seinem Buch *The Renaissance – Studies in Art and Literature* verlauten: „Alle Kunst strebt unablässig zur Daseinsform der Musik.“ Und deshalb erschien das Anliegen, die „Schwesterkünste“ miteinander zu verschmelzen, auch für zukünftige Generationen als ein natürlicher Entwicklungsschritt. Der australische Komponist Percy Grainger (1882-1961) betonte letztendlich: „Perhaps it might be true to say we were all of us PRERAPHAELITE [*sic!*] composers.“ Auch **Edward Elgar (1857-1934)** nutzte verschiedentlich Dichtungen aus dem Umfeld der Präraffaeliten. Indem **Ralph Vaughan Williams (1872-1958)** für seinen Liederzyklus *The House of Life* sechs Sonette von Dante Gabriel Rossetti wählte (der Zyklus war bei „Britannia in Bamberg 2016“ zu erleben), zeigte auch er eine Neigung zur Kunst dieser Malergruppe. Vaughan Williams' Umgang mit den symbolreichen Versen Rossettis ist wesentlich vielschichtiger und facettenreicher als seine eher robusten Stevenson-Vertonungen aus den *Songs of Travel*, die 1904 im gleichen Konzert uraufgeführt wurden. **Granville Bantock (1868-1946)** verlieh einem der Lieblingssmotive von Dante Gabriel Rossetti klangliche Gestalt in seiner sinfonischen Dichtung *Dante und Beatrice* (1901). Letztlich geht die Verbindung

zur Malerei sogar so weit, dass **Arthur Bliss (1891-1975)** ein Werk schrieb, das *A Colour Symphony* (Eine Farbensinfonie) heißt. Das Werk wurde 1922 auf Empfehlung von Edward Elgar beim Three Choirs' Festival in Gloucester uraufgeführt. Ruskin, der immer wieder die Gemeinsamkeiten der Künste betonte, war überzeugt, dass die „offenkundigen Proportionen der Melodie von Linien“ auch für junge Komponisten Ermutigung und Inspiration bedeuten haben. „Nicht allein bei Kurvaturen, sondern bei allen Verbindungen von Linien jeder Art ist es wünschenswert, dass es wechselseitige Beziehungen gibt“, schrieb der Philosoph. „Es ist völlig vergeblich zu versuchen, diese Proportionsverhältnisse auf beengte Regeln zu reduzieren, denn sie sind so mannigfaltig wie musikalische Melodien, und die Gesetze, denen sie unterliegen, sind von der gleichen allgemeinen Art, sodass die Festlegung von richtiger oder falscher Proportion größtenteils eine Sache des Gefühls und der Erfahrung ist wie auch die Wertschätzung einer guten musikalischen Komposition; es gibt keine für beide gültige Wissenschaft oder Prinzipien, gegen die nicht verstoßen werden darf, denn innerhalb dieser Grenzen ist die Freiheit der Erfindung grenzenlos, ebenso wie die Grade des Grandiosen.“

09.04.2017 | 14 Uhr | Brudermühle

## Mitgliederversammlung „Freundeskreis Britannia in Bamberg e. V.“

Alte und neue Mitglieder sind herzlich willkommen!



„**BRITANNIA in BAMBERG** – Tage der britischen Musik“ ist das einzige Festival im deutschsprachigen Raum, das explizit der klassischen Musik von in Großbritannien geborenen Komponisten gewidmet ist.

Die Veranstaltungsreihe ist eine noch junge Einrichtung, die viele Freunde hat, aber auch viele Freunde braucht. Diese organisieren sich über den Freundeskreis und erheben gemeinsam ihre Stimme für das Festival.

Werden Sie jetzt Mitglied des Freundeskreises – fördern Sie aktiv Kultur und genießen Sie die Vorteile!

Mehr Informationen unter

<http://www.britannia-in-bamberg.com/freundeskreis.html>

# Die Künstler



**Appleby, Paul**

Der amerikanische Tenor Paul Appleby ist nicht nur ein intensiver Interpret auf der Opernbühne, sondern auch in Konzerten. Als Gerontius gibt er in den Konzerten mit den Bamberger Symphonikern sein Rollendebüt.



**Bamberger  
Symphoniker**

Die 1946 gegründeten Bamberger Symphoniker sind eines der reisefreudigsten und renommiertesten Sinfonieorchester Deutschlands. Der für das Orchester typische dunkel glühende Klang ist in zahlreichen Einspielungen auf Schallplatten und CDs dokumentiert. Bei Live-Auftritten im akustisch verbesserten Joseph-Keilberth-Saal der Bamberger Konzerthalle – benannt nach dem ersten Chefdirigenten – kommt er besonders gut zur Geltung.



**Berg, Nathan**

Der kanadische Bassist Nathan Berg machte sich zunächst vor allem als Interpret von Barock- und frühklassischem Repertoire einen Namen. Später erweiterte der Bass-Bariton sein Repertoire hin zum dramatischen Fach und ist ein gern gesehener Gast auf Opern- und Konzertbühnen in der ganzen Welt.



**Broberg,  
Rebecca**

Das Repertoire der amerikanischen Sopranistin Rebecca Broberg reicht von früher Musik über Oratorium und Liedgesang bis hin zur dramatischen Oper. In den USA sowie Europa tritt sie regelmäßig auf und widmet sich gerne vernachlässigten Komponisten. Werke von Siegfried Wagner, Ludwig Thuille, Anton Urspruch, Erich J. Wolff und Alexander Zemlinsky hat sie auch auf CD eingespielt.



Der Cellist Karlheinz Busch war Preisträger mehrerer Wettbewerbe und wirkte fast dreißig Jahre lang als Cellist der Bamberger Symphoniker. Er ist Gründer des Bamberger Streichquartetts und des Trio Aureum. CD-Einspielungen liegen bei dem Label Cavalli-Records vor. Busch spielt ein Cello des Instrumentenbaumeisters Joannes Maria Valenzano (1750-1830), das 1795 in Rom entstand.



**Busch, Karlheinz**

Die englische Mezzosopranistin Alice Coothe ist international nicht nur in den Konzertsälen, sondern auch auf den Opernbühnen beliebt. Ihre Darbietungen wurden als „atemberaubend aufgrund ihrer schieren Überzeugungskraft und subtilen Ausführung“ gepriesen (*The Times*).



**Coothe, Alice**

Der Schauspieler, Regisseur und Rezitator Martin Neubauer ist der Prinzipal des Bamberger „Brentano-Theaters“. Er begeistert sich nicht nur für britische Komponisten, sondern auch für die Werke von Clemens Brentano. Der an der Münchner Schauspielschule ausgebildete Künstler bringt auch gerne in Vergessenheit geratene Werke des 19. Jahrhunderts, etwa von Max Dauthendey oder Eduard von Keyserling, auf die Bühne.



**Neubauer,  
Martin**

Die Pianistin Natalia Solotych konzertierte in der Ukraine, Russland sowie in Westeuropa und tritt bei zahlreichen europäischen Musikfestivals auf. Neben ihrer Ausbildung zur Konzertpianistin studierte sie auch die Aufführungspraxis Alter Musik und ihrer Instrumente Cembalo und Hammerflügel sowie Musikwissenschaft. An der Universität Bamberg nimmt sie einen Lehrauftrag für Klavier und Cembalo wahr.



**Solotych,  
Natalia**



Städtische  
Musikschule  
Bamberg

## Städtische Musikschule Bamberg

Die Städtische Musikschule Bamberg erschließt und fördert als eine der wichtigsten lokalen Bildungsstätten die musikalischen Fähigkeiten bei Kunstinteressierten jeden Alters. In einem reichhaltigen Konzertangebot mit Orchester-, Vokal und Kammermusik zeigen die Studierenden die gehaltvollen Ergebnisse ihrer fundierten musikalischen Ausbildung.



**Zinman, David**

Der Amerikaner David Zinman war von 1995 bis 2014 Chefdirigent des Zürcher Tonhalle-Orchesters. Er hat weltweit mit allen bedeutenden Orchestern zusammengearbeitet. In einem Interview betonte er: „Musik ist eine bessere Welt. Sie drückt die höchsten Ideale der Menschheit aus. Wir können in eine Welt entfliehen, von der die Komponisten geträumt haben – das bringt uns auf eine ganz andere Ebene.“

# Das Team



**Brendl, Margit**

Margit Brendl berät und unterstützt Unternehmen, Künstler und Kultureinrichtungen rund um das Thema Markenbildung und Kommunikation. Bei „BRITANNIA in BAMBERG“ ist sie verantwortlich für den kaufmännischen Teil der Veranstaltungsreihe, Marketing und Finanzen. Außerdem ist sie die Ansprechpartnerin für Sponsoren und Anzeigenkunden.



**Heinemann,  
Thomas**

Thomas Heinemann verfügt als Kartograph und Grafiker über eine langjährige Erfahrung bei der Gestaltung und Herstellung von Printprodukten. Er liebt die klassische englische Musik und hat maßgeblichen Anteil an der Entwicklung und Umsetzung der Corporate Identity von „BRITANNIA in BAMBERG“.



**Saremba,  
Meinhard**

Meinhard Saremba, musikwissenschaftlicher Publizist und Autor, verfasste unter anderem Bücher über englische Komponisten, Janáček und Verdi. Konzerteinführungen und Vorträge führen ihn nicht nur in die unterschiedlichsten Regionen Deutschlands, sondern auch in die Schweiz sowie nach Österreich, Frankreich und Großbritannien.

Saremba ist der geschäftsführende Vorsitzende der Deutschen Sullivan-Gesellschaft e. V. und künstlerischer Leiter von „BRITANNIA in BAMBERG“.



## Musik-Konzepte 151

Neue Folge  
Herausgegeben  
von Ulrich Tadday

**Arthur Sullivan**

II/2011  
edition text+kritik



## Musik-Konzepte 159

Neue Folge  
Herausgegeben  
von Ulrich Tadday

**Edward Elgar**

I/2013  
edition text+kritik



### Heft 151 **Arthur Sullivan**

2011, 114 Seiten, zahlr. s/w-Abbildungen  
und Notenbeispiele, € 19,80  
ISBN 978-3-86916-103-7

Mit seinen Liedern, Orchesterwerken, Kantaten und Opern war Arthur Sullivan (1842–1900) der bedeutendste britische Komponist des 19. Jahrhunderts. Der Band stellt das breite Spektrum seines Schaffens vor, u. a. mit Beiträgen zu Sullivans Ästhetik, zu seinen Librettisten und zu seinen musikdramatischen Werken.

### Heft 159 **Edward Elgar**

2013, 130 Seiten, zahlr. s/w-Abbildungen  
und Notenbeispiele, € 24,–  
ISBN 978-3-86916-236-2


Edward Elgar (1857–1934) gilt als einer der bedeutendsten britischen Komponisten. Um den hierzulande verengten Blick auf den englischen Komponisten zu weiten, ist das Heft thematisch breit konzipiert. Zur Sprache kommen u. a. Elgars Verhältnis zum Nationalismus und zur Religion sowie seine Arbeitsmethoden und kompositorische Aspekte.

---

# Veranstaltungsorte

## **Brentano-Theater**

Gartenstraße 7 | 96049 Bamberg

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

## **Brudermühle - Restaurant**

Schranne 1 | 96049 Bamberg

 0951 · 955220 | [www.brudermuehle.de](http://www.brudermuehle.de)

## **Erlöserkirche**

Kunigundendamm 15 | 96050 Bamberg


 0951 · 23688 | [www.erloeserkirche-bamberg.de](http://www.erloeserkirche-bamberg.de)

## **Johanniskapelle**

Oberer Stephansberg 7 | 96049 Bamberg

## **Konzerthalle Bamberg**

Mußstraße 1 | 96047 Bamberg

 0951 · 9647200 | [www.bamberg-ce.de](http://www.bamberg-ce.de)

## **Volkshochschule Bamberg Stadt (VHS)**

Altes E-Werk | Tränkgasse 4 | 96052 Bamberg

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

# MUSIK BEWEGT

Thomann - Europas größtes Musikhaus



**th•mann**  
MUSIC IS OUR PASSION

[www.thomann.de](http://www.thomann.de)

# Partner und Förderer

Herzlichen Dank für die Unterstützung!



Wir bedanken uns für die Kooperation bei den folgenden Partnern





*Wharfedale*

BRITAIN'S MOST FAMOUS LOUDSPEAKERS

 **YAMAHA**  
  **PMC**  
 **Pro-Ject**  
 **Cambridge Audio**

*Wharfedale*  
**NAD**  
**beyerdynamic**  
 **ARCAM**

*HiFi für aktive Menschen*

Fränkischer  
Lautsprecher  
Vertrieb



Inh. Michael Munk - Innere Löwenstr.6  
96047 Bamberg - Telefon 0951/21199  
www.flsv.de      munk@flsv.de

**DYNAUDIO**  
AUTHENTIC FIDELITY

**DALI**

**KEF**  
INNOVATIONS IN SOUND

*Vincent*  
People & Music

**psb**  
SPEAKERS  
*your reward*

**Cabasse**

 **MITSUBISHI  
ELECTRIC**

*M*  
MARTIN LOGAN

**PIEGA**  
SWITZERLAND



# Kartenpreise

Termin	Veranstaltungsort	Eintrittskarten
04.04.2017	VHS	Eintritt frei
07.04. und 08.04.2017	Konzerthalle	Karten ab 27,00 € im Vorverkauf
09.04.2017	Johanniskapelle	Karten ab 15,00 € im Vorverkauf
06.04.2017 08.04.2017	Erlöserkirche Brentano-Theater	Karten nur über Brentano-Theater unter 0951 · 54528

## Ermäßigungen

Schüler, Studenten und Gruppen ab 10 Personen. Für Ermäßigungen beim Konzert der Bamberger Symphoniker informieren Sie sich bitte direkt beim bvd Kartenservice.

## KulturTafel

Außer den Konzerten der Bamberger Symphoniker gibt es für alle kostenpflichtigen Veranstaltungen auch Karten über die KulturTafel Bamberg.

# Kartenvorverkauf

## bvd Kartenservice

Lange Straße 39/41  
96047 Bamberg

☎ 0951 · 98082-20

[www.bvd-ticket.de](http://www.bvd-ticket.de)

Öffnungszeiten:  
Montag bis Freitag:  
9 Uhr bis 18 Uhr  
und Samstag:  
9 Uhr bis 13 Uhr

## KulturTafel

Memmeldorfer Str. 128  
96052 Bamberg

☎ 0951 · 8680-175

[www.kulturtafel-bamberg.de](http://www.kulturtafel-bamberg.de)



*MANUFAKTUR FÜR  
HISTORISCHE TASTENINSTRUMENTE*



**J.C. NEUPERT**

*Klaviere - Flügel - Cembali*

*Biegenhofstr. 9, 96103 Hallstadt/Bamberg  
Telefon: 0951-406070 - [www.jc-neupert.de](http://www.jc-neupert.de)*

# Impressum

## Veranstalter


Deutsche Sullivan-Gesellschaft e.V.  
c/o Meinhard Sarembe  
Uhlandstr. 31  
68167 Mannheim



Email: [msarembe@aol.com](mailto:msarembe@aol.com)

[www.DeutscheSullivanGesellschaft.de](http://www.DeutscheSullivanGesellschaft.de)

[www.Britannia-in-Bamberg.com](http://www.Britannia-in-Bamberg.com)

 [www.facebook.com/deutsche.sullivan.gesellschaft](https://www.facebook.com/deutsche.sullivan.gesellschaft)

Übersetzungen und Essays: © Meinhard Sarembe  
Alle Texte in diesem Programm sind Originalbeiträge.

Verantwortlich für den Inhalt: Meinhard Sarembe, Margit Brendl

## Corporate Design

Thomas Heinemann, Mannheim

## Bildnachweis

Seite 36, 45: © Beate Koltzenburg

Seite 56: Paul Appleby © Francis Marshall

Seite 56: Bamberger Symphoniker © Michael Trippel

Seite 56: Nathan Berg © [www.nathanberg.com](http://www.nathanberg.com)

Seite 56: Rebecca Broberg © [www.alleyesonyou.com](http://www.alleyesonyou.com)

Seite 57: Alice Coote © Ben Ealovega

Die Bilder der Mitwirkenden wurden von diesen zur Verfügung gestellt. Soweit nicht anders angegeben, stammen die Abbildungen aus dem Archiv der Deutschen Sullivan-Gesellschaft e. V.. [Quellen: John Guille Millais, *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*, London 1899; William Holman Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, New York 1905; Joseph William Comyns Carr, *The Ideals of Painting*, London 1917.]



[www.BRITANNIA-in-BAMBERG.com](http://www.BRITANNIA-in-BAMBERG.com)