Sullivan-Journal

Sullivan-Journal Nr. 8 (Dezember 2012)

In dieser Ausgabe widmen wir uns der nautischen Seite von Sullivans Œuvre. Nachdem 2006 bei „The Amber Ring“ erstmals eine kritische Edition der Partitur der Kantate *On Shore and Sea* (An der Küste und auf dem Meer) herauskam, steht nun die professionelle Ersteinspielung dieses Werks unter der Leitung von Richard Bonynge an. Bislang gab es nur den Kassettenmitschnitt einer Amateuraufführung von 1984 und den Schlusschor „Sink and scatter, clouds of war“ auf der CD „That Glorious Song of Old“ (Cantopris ORCD 2368), gesungen vom Chor der Ely Cathedral und dem Britten-Pears Chamber Choir.

Neben einem allgemeinen Beitrag zum Thema widmen sich verschiedene Texte dieser 1871 uraufgeführten „dramatischen Kantate“, darunter auch ein Essay vom Herausgeber der Partitur, Martin Wright. Zum Gedenken an den Untergang der *Titanic* vor 100 Jahren veröffentlichen wir einen Artikel unseres Mitglieds John Balls, der Wissenswertes über die kulturgeschichtlichen Hintergründe der Verwendung von Sullivans Musik enthält.

Inhalt

Meinhard Saremba:	Britische Komponisten und das Meer	2
Tom Taylor:	Zur Handlung der Kantate *On Shore and Sea*	20
Selwyn Tillett:	Sullivans *On Shore and Sea* – Uraufführung und Rezeption	22
Michael Wright:	Über *On Shore and Sea* – Entstehung und Musik	31
John Balls:	Sullivan und die *Titanic*	41
Anhang:	Sarah F. Adams und „Nearer my God to Thee“	47

Meinhard Saremba

Sullivan, Purcell, Vaughan Williams & Co. – Britische Komponisten und das Meer

Man musste als britischer Komponist schon jung sterben – wie etwa George Butterworth mit nur einundzwanzig Jahren im Ersten Weltkrieg –, um in seinem Gesamtwerk keine Komposition aufzuweisen, die nicht in irgendeiner Weise das Meer thematisiert. Dass die Engländer ein Volk von Seefahrern sind, merkt man auch an ihrer Musik: Wohl in keinem anderen Land sind mehr Kompositionen über den Ozean entstanden. Ob Sullivan, Elgar, Parry, Vaughan Williams, Britten, Maxwell Davies oder Adès – die rauschenden Wogen inspirierten fast jeden, der auf der Insel Noten zu Papier brachte. Titel wie *On Shore and Sea, Sea Pictures*, *Sea Drift*, *A Sea Symphony* oder *Sea Interludes* sprechen für sich. Noch heute gehören jedes Jahr bei der „Last Night of the Proms" Henry Woods Bearbeitungen von Seemannsliedern zu den beliebtesten Stücken des populären Programmangebots im zweiten Teil des Abends. Dass Sullivans Freund George Grove vor seiner Laufbahn als Musikmanager und -vermittler auch Architekt war, der unter anderem Leuchttürme baute, ist symptomatisch – später zeichnete er verantwortlich für das Konzertangebot im Crystal Palace, wo er Programmhefte mit ausführlichen Erläuterungen einführte, dann übernahm er die Leitung des auf Sullivans National Training School for Music aufbauenden Royal College for Music und wurde Herausgeber einer der bedeutendsten Musikenzyklopädien der Welt (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*), für deren Erstausgabe auch der junge Arthur Sullivan Beiträge lieferte. Dadurch setzte man im Bereich der Kultur Zeichen und sorgte für Orientierung.

Die Faszination des Meeres

Spätestens seitdem Großbritannien die Meere beherrschte, hat für seine Bewohner der Ozean etwas Magisches. Vor dem 17. Jahrhundert findet man indes so gut wie keine Musiker, die sich dem Thema in umfangreicher Weise gewidmet haben. Die Faszination zu Zeiten des Bewusstwerdens der eigenen nationalen Identität dürfte auch daran gelegen haben, dass es in England keine eigenständigen „Urmythen" zu entdecken gab wie das Nibelungenlied für die Deutschen oder das Kalevala für die Finnen. Da sich die *Fragments of Ancient Poetry* mit den Überlieferungen des Barden Ossian als Fälschung erwiesen hatten und die Artus-Legenden nicht ausschließlich von Briten ersonnen worden waren, wurde eine vergleichbare Mythologie erst im 20. Jahrhundert von Tolkien mit *The Lord of the Rings* geschaffen – doch auch sie ist Fiktion. Selbst Flüsse spielten keine so große Rolle, wie etwa der sagenumwobene Rhein in Deutschland. Eher Marginalien bilden Elgars *Severn Suite* (1930) und der letzte Satz von Vaughan Williams' *London Symphony*, der inspiriert ist vom Schlusskapitel aus H. G. Wells' Roman *Tono-Bungay* (1909). Darin beschreibt der Ich-Erzähler rein szenisch eine Probefahrt in einem neuen Zerstörer die Themse hinunter zum offenen Meer – eine Tour, bei der, so Wells, „ganz England an ihm vorüberzog". Der Roman zeigt „eine Realität, die von Roben verdeckt wird" und diese ist für Wells bestimmt durch „gierigen Handel, unedles Profitdenken". Das Buch endet pessi-

mistisch. „Dem Lauf der Themse zu folgen, das ist, als ob man im Buch von England von Seite zu Seite weiterblättert“, heißt es im 14. Kapitel. „England und das Königreich, Britannien und das Empire, die alten Werte und Andacht, sie alle gleiten dahin, fallen zurück, versinken am Horizont, entschwinden – entschwinden. Der Fluss entschwindet – London entschwindet, England entschwindet.“

Zwar bietet das englische Inland mit dem Lake District, dem umfangreichen Kanalsystem und den großen Flüssen auch etliche Binnengewässer, aber auf ihnen verliert man nie den Blick zur Küste, nutzt Wasserstraßen profan als Transportwege oder ist durch Uferbegenzungen eingeengt. Doch dadurch braucht man sich die künstlerische Phantasie und Inspiration nicht beschneiden lassen, denn Großbritannien verfügt insgesamt über 12.429 Kilometer Küstenlänge. War es bis zum 17. Jahrhundert noch vornehmlich die Natur und Heimeligkeit der Insel, die besungen wurde – wie etwa in „Fairest Isle“ aus Purcells *King Arthur* (1691) –, so kam in modernerer Zeit auch das urbane Element hinzu wie in Parrys *Cambridge* (1883), Germans *Norwich* (1893) oder Vaughan Williams’ *London Symphony* (1914). Erst ein derart bedeutsamer wirtschaftlicher und politischer Faktor wie die Dominanz auf den Weltmeeren gab einem umfangreichen Teil der englischen Musik Thema und Profil.

Die intensive Beschäftigung mit dem Wasser bzw. Meer war naheliegend, da der Ozean nicht nur Schutz bot, sondern dem Land auch eine besondere Stellung verschaffte. In Shakespeares *Richard II.* ist bereits die Rede vom „Bollwerk, das Natur für sich erbaut, / Der Ansteckung und Hand des Krieges zu trotzen“. In seiner Kantate *Invocation to Music* (1895) lässt Hubert Parry machtvoll „the monstrous sea“, das machtvolle Meer, besingen, das die Briten auf ihrer einer Burg gleichenden Insel mit einem machtvollen Graben umzieht und viele Leben mit einer tragischen und tod-bringenden Zone umgürtet („Moateth about our castled shore / His worldwide element moan, / Girdeth our lives with tragic zone“). Auf diesem Eiland soll die Muse der Musik wieder heimisch werden, die bei dieser Anrufung („Invocation“) nicht zuletzt auch an die alten kriegerischen Lieder der Seefahrer erinnert („In the old sea songs of reknown, / In the noise of battle and victory.“). Dieses Werk war Teil der sieben Jahre zuvor an den Universitäten offiziell ausgerufenen Renaissance der englischen Musik. Doch es war eigentlich unnötig, die Göttin mit „Return, o Muse, return!“ aufzufordern, denn sie war längst wieder nach England zurückgekehrt. Bezeichnend für die Allgegenwart des Meeres auf einer Insel war die Wahl jenes Stoffes, mit dem Arthur Sullivan Anfang der 1860er Jahre seinen triumphalen Durchbruch erzielt hatte: *The Tempest* (Der Sturm) von William Shakespeare. Damit knüpfte er unmittelbar an Purcells *Tempest*-Musik von 1695 an und ließ auch weitere Werke zum Thema folgen wie *On Shore and Sea* (1871) oder *HMS Pinafore* (1878). Sullivans Zugang zu dem Thema ist noch geprägt durch den Optimismus des 19. Jahrhunderts, dessen ersten Höhepunkt, die Weltausstellung von 1851, er als Kind erlebt hatte.

Doch für die Briten ist das Meer nicht nur Garant für die insulare Sonderstellung, sondern auch eine wichtige Quelle für den Lebensunterhalt und es gemahnt zugleich an die Allgegenwart des Lebensendes. Diese Urerfahrung, dass das Meer Lebensspender und Todbringer zugleich sein kann, findet sich in Vaughan Williams’ Oper *Riders to the Sea* (1937), in der er wörtlich einen Text des Dramatikers John Millington Synge vertonte. Eine Mutter, die bereits

ihren Mann und mehrere Söhne an das Meer verloren hat und sich um ihren Jüngsten sorgt, klagt bezeichnenderweise: „In der großen Welt lassen die Alten Dinge zurück für ihre Kinder, doch hier sind es die jungen Männer, die den Alten die Sachen hinterlassen.“ Wie brutal das Leben am Meer wirklich ist, wird in erster Linie in Werken des 20. Jahrhunderts deutlich. Beispielsweise in der Oper *The Wreckers* (Strandpiraten), die Ethel Smyth 1906 herausbrachte. Sie erzählt von Menschen in einem Küstenort, die mit falschen Signallichtern Schiffe auf ihre Riffe locken, um sie auszurauben. Auch Brittens *Peter Grimes* zeigt 1945 die Schattenseiten vermeintlich idyllischer, doch zutiefst bigotter und homophober Fischerdörfer.

Neben dem Einbeziehen dieser realistischen Erfahrungen spielen historische Hintergründe eine wesentliche Rolle. Mit dem Sieg über die spanische Armada hatte sich die britische Seemacht ab 1588 durchgesetzt. Noch 1897 ließ Stanford im ersten seiner *Songs of the Sea*, „Drake’s drum“, diesen Triumph besingen. Die Beherrschung der See, die „command of the sea“, spielt seit gut 3000 Jahren, also seit den Phöniziern, eine entscheidende Bedeutung im Entstehungsprozess von Völkern und Imperien sowie den Auseinandersetzungen zwischen den Nationen. Für Großbritannien stellte die Seeherrschaft ab 1600 durch die „British East India Company“ nicht nur einen bedeutenden Wirtschaftsfaktor dar, sondern sie wurde auch ein Mittel, um europäische Kultur und christliche Missionierung in die entlegensten Winkel der Erde zu bringen. Letztendlich vermittelte sie zudem auch Erkenntnisgewinn über unsere Welt, denn sie ermöglichte die Erforschung fremder Länder und beispielsweise die Erkundung der südlichen Meere und Landmassen. Deswegen muss es keineswegs verwundern, dass dem Meer letztlich sogar eine symbolische Dimension zukam. Es galt als Urquell des Daseins, bot Nahrung, vermochte indes auch den Tod zu bringen. Zugleich wurden in der Kunst Inseln und Schiffe zum Mikrokosmos des Lebens, bei dem auf engstem Raum elementare Leidenschaften und gesellschaftliche Auseinandersetzungen ausgetobt werden konnten. Das Erleben der grandiosen Natur führte letztendlich auch zu Erkenntnissen von etwas Gewaltigem bzw. der Hinwendung zu etwas Höherem.

From Photo by Cassell & Co., Lim.

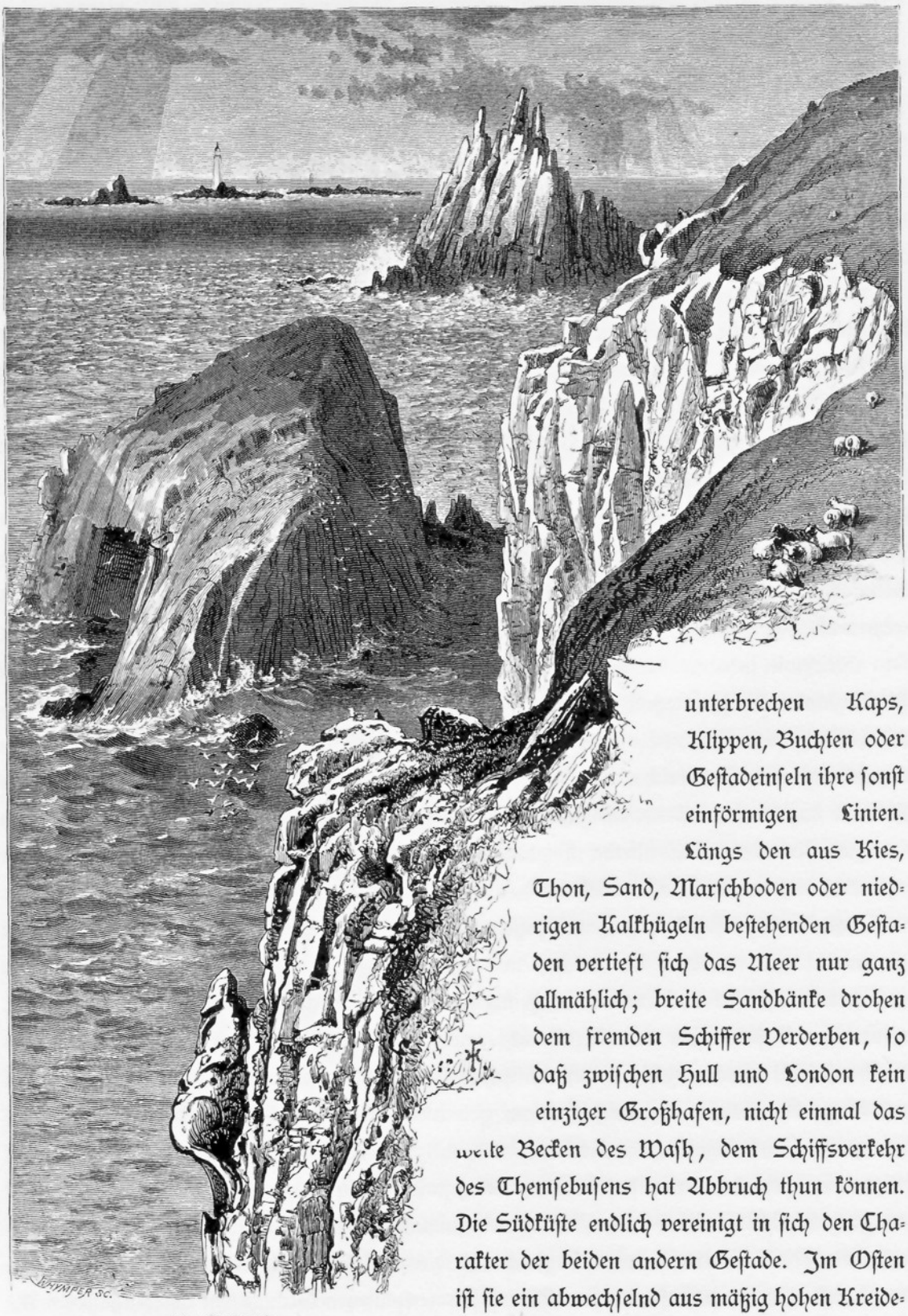
THE WEST INDIA IMPORT DOCK.

Formen der Darstellung

Diese sehr verschiedenen Aspekte – das Meer als etwas Reales, Historisches und Symbolisches – überlagern sich in den Kunstwerken. Noch bis zur Zeit der elisabethanischen Komponisten an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert war es kaum präsent. Musiker wie etwa Byrd, Dowland, Gibbons oder Tallis interessierte das Thema kaum mehr als Dunstable oder Taverner vor ihnen. Erst mit Henry Purcell deutete sich allmählich eine Wende an. Da nach Purcells Tod ab 1695 vornehmlich ausländische Komponisten wie Händel, Haydn oder Mendelssohn im britischen Musikleben „en vogue" waren und es so gut wie keine englischen Komponisten von Bedeutung gab, wurde das Thema von letzteren zwar aufgegriffen, doch erst Arthur Sullivan nutzte alle wesentlichen Formen der Darstellung nautischer Themen. In der Nachfolge Purcells konnte Sullivan es allemal mit diesem aufnehmen, da er ihm weder an Vielseitigkeit und Produktivität, noch hinsichtlich der Orchester- und Textbehandlung nachstand. Ganz offensichtlich ist das Meer präsent in der Schauspielmusik zu *The Tempest*, der dramatischen Kantate *On Shore and Sea* sowie der Oper *HMS Pinafore*. Zwar haben die *Pirates of Penzance* so gut wie nichts mit der Hochsee zu tun, einzelne Bezüge finden sich aber auch in den Opern *The Mikado*, *Ruddigore* und *Utopia Limited* sowie dem Ballett *Victoria and Merrie England*.

Realismus

Sehr realistische Klangelemente bilden Hornpipes. Die Hornpipe ist ein traditionelles englisches Tanzstück in lebhaftem Tempo, das ursprünglich im 3/2-Takt notiert wurde. Um 1760 ging der Name über auf Musikstücke im 2/4- oder 4/4-Takt. Benannt wurde die Hornpipe nach dem gleichnamigen alten, besonders in Wales und Schottland verbreiteten Blasinstrument. Man sieht sie gelegentlich als typischen Matrosentanz an – vielleicht deswegen, weil sie als Solotanz, der nur ganz wenig Raum braucht, besonders gut für Schiffe geeignet ist. Hornpipes finden sich nicht nur in Purcells *King Arthur* (1691) sowie im 3. Akt von *Dido and Aeneas* („The Ships") mit dem Lied eines Seemanns und einem „Sailor's Dance", sondern auch in Sullivans Oper *Ruddigore* (1887) und dem Ballett *Victoria and Merrie England* (1897). Doch auch in *The Mikado* (1885) gibt es eine Anspielung auf Seemannslieder in der Auftrittsarie des Nanki-Poo. Die Passage „And if you call for a song of the sea, / We'll heave the *capstan round*" verweist auf das Auf- und Niederlassen der Ankerkette, bei dem die Seeleute damals eine große Winde drehen mussten, eine so genannte Ankerspill. Das Spill (auch Spille, abgeleitet von Spindel) ist eine drehbare Vorrichtung zum Einholen von Trossen oder (Anker-)Ketten, aber auch zum Heben. Diese Arbeit wurde oft mit rhythmischen Gesängen begleitet, zu denen zuweilen auch ein Fiedler aufspielte, wovon der Chor in *The Mikado* singt („As the fiddler swings us round"). Der Rhythmus zu „With a yeo heave ho" suggeriert die Bewegung bei den Arbeitsgängen, denn nicht nur Seemanslieder, sondern volkstümliche irische und englische Lieder ganz allgemein sind oft zugleich Arbeitslieder, die den Rhythmus des Ziehens, Hebens, Hämmerns und sonstiger Bewegungen nachvollziehen, damit die Tätigkeit leichter von der Hand geht.



Kap Landsend.

unterbrechen Kaps, Klippen, Buchten oder Gestadeinseln ihre sonst einförmigen Linien. Längs den aus Kies, Thon, Sand, Marschboden oder niedrigen Kalkhügeln bestehenden Gestaden vertieft sich das Meer nur ganz allmählich; breite Sandbänke drohen dem fremden Schiffer Verderben, so daß zwischen Hull und London kein einziger Großhafen, nicht einmal das weite Becken des Wash, dem Schiffsverkehr des Themsebusens hat Abbruch thun können. Die Südküste endlich vereinigt in sich den Charakter der beiden andern Gestade. Im Osten ist sie ein abwechselnd aus mäßig hohen Kreideklippen und niedrigen Thonlagern bestehender

aus A. Brennecke: Alt-England (1887).

Historisches

Angeregt durch die Vorstellung von der Beherrschung der Elemente und der Welt erfasste musikalisch zunächst Thomas Arne die historische Dimension des Ozeans. Am nachdrücklichsten brachte er dies im Jahre 1740 mit der Schlussnummer zu der Masque *Alfred* in dem Refrain „Rule, Britannia“ zum Ausdruck. Das Werk wurde erstmals auf dem Landsitz von Frederick, dem Prinzen von Wales, in Cliveden gegeben. Die später von Arne noch überarbeitete Masque verknüpfte den Prinzen mit dem legendären Herrscher Alfred dem Großen, der im 9. Jahrhundert die Wikinger besiegte und die Grundlagen für den Aufbau der britischen Seemacht legte. Der in Hannover aufgewachsene Thronfolger verstand sich schlecht mit seinem Vater, woraufhin er etliche Bemühungen unternahm, um sich bei seinen potenziellen Untertanen beliebt zu machen. Doch Frederick starb noch bevor er die Nachfolge seines Vaters, George II., antreten konnte. Dennoch wurde er der Vater von George III. und somit der Urgroßvater von Queen Victoria. „Rule Britannia“ inspirierte nicht nur englische Komponisten, denn auch Beethoven verwendete die Melodie in seinen *Variationen über das englische Volkslied „Rule Britannia“ für Klavier (D-Dur) WoO 79* sowie dem Orchesterwerk *Wellingtons Sieg oder die Schlacht von Vittoria* und Richard Wagner bearbeitete das Thema für Orchester. Alexander Mackenzie griff die Melodie in *Britannia – A Nautical Overture* (1894) auf und in Henry Woods *Fantasia on British Sea Songs* (1905) erklingt sie ebenfalls, wobei in der häufig verwendeten Bearbeitung von Malcolm Sargent zusätzlich ein Opernsänger bzw. eine -sängerin auftritt. Im Gegensatz zur vom Tenor gesungenen Originalfassung von Thomas Arne, bei dem im Refrain nur ein langgezogenes „never“ gesungen wird, ist es heute üblich, drei schnelle „never, never, never“ zu schmettern, auch wurde im Refrain *will* zu *shall*. (also: „Rule, Britannia! Britannia rule the waves! / Britons never, never, never shall be slaves.“). Bei Sullivan findet sich eine Anspielung auf „Rule Britannia“ in *Utopia Limited* (1893) kurz bevor der König und seine Tochter mit dem Chor die Schlussnummer singen.

Im Gegensatz zu dem martialisch anmutenden „Rule Britannia“ werden am Ende von Sullivans Oper Zweifel daran deutlich, ob so ein winziges Eiland wirklich die Weltmeere und Kontinente beherrschen kann. Bei Arne hieß 1740 es noch selbstbewusst:

When Britain first at Heav'n's command	Als Britannien erstmals auf Geheiß des Himmels
Arose from out the azure main;	aus der azurblauen See entstieg,
This was the charter of the land,	war dies die Satzung dieses Landes
And guardian angels sang this strain:	Und Schutzengel sangen diese Melodie:
Rule, Britannia! Britannia rule the waves!	Herrsche, Britannia! Beherrsche die Wellen!
Britons never will be slaves.	Briten werden niemals Sklaven sein.
The nations not so blest as thee,	Die Nationen, die nicht so gesegnet sind wie du,
Must in their turns to tyrants fall;	werden mit der Zeit Tyrannen anheimfallen,
While thou shalt flourish great and free,	während du groß und frei erblühen sollst,
The dread and envy of them all.	ihr aller Furcht und Neid.
Rule Britannia!“ etc.	Herrsche, Britannia!

Still more majestic shalt thou rise, More dreadful from each foreign stroke; As the loud blast that tears the skies, Serves but to root thy native oak.	Noch majestätischer sollst du aufsteigen, noch schrecklicher nach jedem fremden Schlag, weil der laute Windstoß, der den Himmel zerreißt, nur dazu beiträgt, deine einheimische Eiche fester zu verwurzeln.

Sullivan lässt 1893 die Melodie von „Rule Britannia“ mit brachialen Fortissimo-Akkorden anklingen und gleich darauf einen jener pseudo-patriotischen Chöre erschallen, wie man sie schon aus *HMS Pinafore* kennt. Dabei suggeriert die Melodie weder das Wogen der Wellen, auf deren Brust stolze Schiffe emporgehoben werden wie in „When Britain really ruled the waves“ (*Iolanthe*), noch den kumpelhaften Tonfall von „The Darned Mounseer“ (*Ruddigore*), sondern verweigert sich mit stockendem Stakkato-Rhythmus patriotischen Ekstasen. Im Schlusschor spricht man eine deutliche Warnung an Großbritannien aus:

There’s a little group of isles beyond the wave,	Es gibt eine kleine Inselgruppe jenseits der Wogen
So tiny, you might almost wonder where it is,	So winzig, dass man sich beinahe wundert, wo sie wohl sein mag,
That nation is the bravest of the brave,	Diese Nation ist die tapferste der tapfersten
And cowards are the rarest of all rarities.	und Feiglinge sind eine absolute Seltenheit.
The proudest nations kneel at her command;	Die stolzesten Nationen gehen in die Knie, wenn sie es befiehlt;
She terrifies all foreign-born rapscallions;	sie versetzt alle ausländischen Halunken in Angst und Schrecken;
And holds the peace of Europe in her hand	und hält den Frieden Europas in ihren Händen
With half a score invincible battalions!	mit zehn unbesiegbaren Bataillonen!
Such, at least, is the tale	So heißt es zumindest über die Insel,
Which is born on the gale,	die bei stürmischen Winden entstanden ist
From the island which dwells in the sea.	und dort im Meer liegt.
Let us hope, for her sake	Wir hoffen für sie
That she makes no mistake –	dass sie keinen Fehler macht
That she’s all the professes to be!	und dass alles stimmt, was man dort von sich behauptet!

Auch am Schluss von *On Shore and Sea* (An der Küste und auf dem Meer) werden nicht vergangene oder zukünftige militärische Triumphe besungen, sondern der Chor verleiht der Hoffnung auf Frieden Ausdruck.

Sink and scatter, clouds of war,	Verblasst und zerstiebt, Kriegswolken
Sun of peace, shine full and far!	Sonne des Friedens, erstrahle voll und weit!
Why should nations slay and spoil,	Warum sollten sich die Nationen gegenseitig töten und berauben,
With hearts to love and hands to toil?	wo sie doch Herzen für die Liebe und Hände zum Arbeiten haben?
[...]	[...]

Closed the brazen gates of Mars.	Verschlossen sind die ehernen Pforten des Mars.
Peace her golden gates unbars –	Frieden soll seine goldenen Pforten entriegeln –
Let the nations hear and call,	Lasst es die Nationen hören und ruft:
Enter, welcome, one and all.	Tretet ein, willkommen, alle miteinander.

Zu den Kriegen, in die Großbritannien in den 18 Jahren vor der Uraufführung von *On Shore and Sea* verwickelt war, gehörten beispielsweise der Krimkrieg 1853-56, der Sepoy-Aufstand in Indien 1857, der Zweite Opiumkrieg 1856-60 und der Feldzug in Äthiopien 1868. Die militärischen Auseinandersetzungen Englands zu Sullivans Lebzeiten wurden jedoch nicht auf hoher See entschieden. Die Flotte trug vornehmlich dazu bei, sie durch Truppen- und Waffentransporte zu ermöglichen. Der Komponist sollte nicht mehr miterleben, wann die gröbsten Fehler gemacht wurden und dass in der Tat nicht alles stimmte, was man von sich behauptete. Anfang der 1870er Jahre war man bei *On Shore and Sea* noch ganz darauf bedacht – wie es der Librettist Tom Taylor ausdrückte –, von den „nationalen Empfindlichkeiten und schmerzlichen Assoziationen mit noch nicht lange zurückliegenden Kriegshandlungen Abstand zu halten". Deswegen „wurde die Handlung zurück in die Zeit verlegt, als es ständige Konflikte zwischen den sarazenischen Siedlungen an der Küste Nordafrikas und den christlichen Mächten des Mittelmeerraums gab". Insofern nimmt Sullivans Kantate eher indirekt Bezug auf Konflikte, von denen viele Familien, deren Angehörige im Publikum saßen, durch die Kriegseinsätze ihrer Söhne in fernen Ländern betroffen waren.

Vor allem im Ersten Weltkrieg mussten Komponisten ganz andere Töne anschlagen. Nicht nur führte Elgar in *For the Fallen* die stilistische Entwicklung weiter, die Sullivan mit seinem *Te Deum* zum Ende des Burenkrieges eingeschlagen hatte, auch Werke, die mit dem Seekrieg in Verbindung standen, enthielten nachdenkliche und düstere Untertöne. Die brutale Auseinandersetzung vor dem Skagerrak, die im Englischen als „Battle of Jutland" bezeichnet wird, war die größte Seeschlacht des Ersten Weltkriegs. Dabei standen sich die deutsche Hochseeflotte und die Grand Fleet der Royal Navy vom 31. Mai 1916 bis zum 1. Juni 1916 in den Gewässern vor Jütland gegenüber. Es handelte sich um die bis dahin gewaltigste Flottenschlacht zwischen Großkampfschiffen, die überwiegend bei Tageslicht ausgefochten wurde. Knapp 10.000 Menschen kamen dabei ums Leben und 25 Schiffe sanken, ohne dass am Ende ein Gewinner der Kämpfe auszumachen war. Noch 1916 komponierte Parry die Kantate *The Chivalry of the Sea* (Ritterlichkeit auf See) in der er an die Ereignisse und Opfer erinnerte. Infolge dieser Auseinandersetzung verschärfte sich der U-Boot-Krieg. Auch dieser wurde in musikalischen Werken thematisiert. Elgar schrieb 1917 für Wohltätigkeitsveranstaltungen den Liederzyklus *The Fringes of the Fleet*, dessen Titel sich frei mit *Im Fahrwasser der Flotte* übersetzen lässt. Er entstand für eine szenische Darbietung mit fünf Nummern für Solobariton, drei Baritone und Orchester. Der Titel bezeichnet die Randbereiche (fringes) der Royal Navy, deren Kern die großen Schlachtschiffe bilden. Im Mittelpunkt stehen bei Elgar jedoch kleinere Schiffe, die für den Krieg rekrutiert werden (wie „The Lowestoft Boat"), Minensuchboote (in „The Sweepers") oder Unterseeboote (in „Submarines"). Die meisten dieser Kipling-Vertonungen – insbesondere das *a cappella* vorzutragende „Inside the bar" – erinnern an Seemannslieder. Die verblüf-

fendste und bewegendste Komposition ist das zentrale Stück, „Submarines“. Mit düsteren Klangfarben und dem Einsatz von Schleifklötzen, die die Geräusche des Wassers wiedergeben sollen, wird eine klaustrophobische Atmosphäre erzeugt. Verfolgt von Zerstörern bewegen sich die Menschen in den Unterseebooten durchs Wasser wie „im Unterleib des Todes“ („We rise, we lie down, and we move / In the belly of Death“).

Symbolisches

Das symbolische Potenzial von Insel, Schiff und Ozean blieb den Musikern nicht verborgen. Wie bereits Henry Purcell entwarf auch Sullivan Schauspielmusik zu Shakespeares *The Tempest* – ihm sollten noch etliche englische Komponisten von Benjamin Britten bis Thomas Adès folgen. Dabei bildet vor allem das Lied des Ariel „Full fathom five“ eine Parallele zu „Where Corals Lie“ in Elgars *Sea Pictures*.

In der 2. Szene des 1. Aktes erhält der Luftgeist Ariel von Prospero den Befehl, den Schiffbrüchigen Ferdinand zu ihm zu führen. Dies gelingt Ariel, indem er – für den jungen Mann unsichtbar – „Full fathom five“ für ihn singt und dabei mit dem Klang der Stimme lockt. Da Ferdinands Vater ertrunken ist, berührt ihn besonders die zweite Strophe:

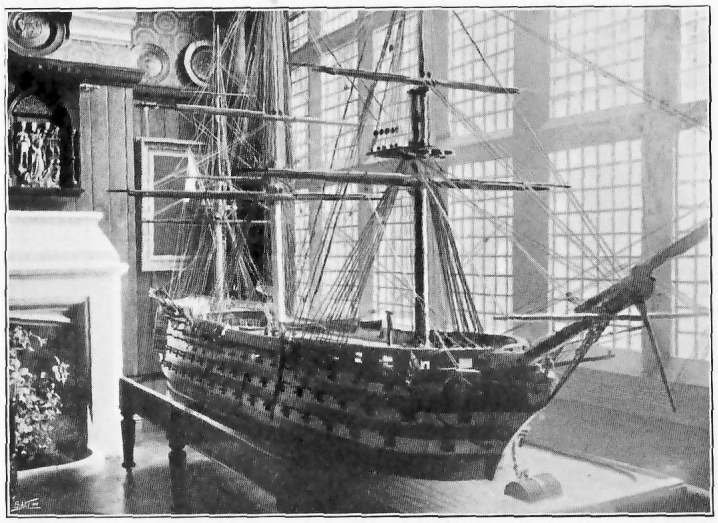
Full fathom five thy father lies	Fünf Faden tief liegt dein Vater,
Of his bones are coral made	sein Gebein wird zu Korallen,
Those are pearls that were his eyes	Perlen sind, wo seine Augen waren,
Nothing of him that doth fade	nichts an ihm soll verfallen,
But doth suffer a sea-change	sondern sich durch das Meer verwandeln
Into something rich and strange,	in ein reiches und seltenes Gut.
Sea-nymphs hourly ring his knell	Meeresnymphen läuten ihm stündlich,
Hark, now I hear them, ding-dong, bell	Horch, jetzt höre ich sie, ding-dong, die Glocke schlagen!
	[1 Faden Wassertiefe = 6 Fuß = 6 mal 30,48 cm]

Bei allen Komponisten ist diese Rolle mit einer Frau besetzt. Bei Purcell wie auch bei Sullivan kommt der Chor zum Einsatz. Während Purcell die letzten beiden Zeilen Chor und Solistin überlässt, bietet Sullivan in seiner subtilen „Moderato“-Vertonung von „Come unto these yellow sands“, deren zweite Strophe „Full fathom five“ den Zusatz „un poco più lento“ enthält, eine ungemein transparente Orchestergrundierung durch piano-pianissimo spielende Streicher, expressive Holzbläser und Solovioline. Das „Ding, dong, bell“ des Chores illustriert geheimnisvoll Ariels Ausführungen. Eine der erfolgreichsten Umsetzungen von Shakespeares Vorlage war die 2004 an Covent Garden uraufgeführte Oper *The Tempest* von Thomas Adès. Er formte die Rolle des Ariel zu einer der anspruchvollsten Rollen der Opernliteratur, indem er den „aerial spirit“ in den höchsten Sphärentönen singen lässt, wodurch ein ätherischer, fast unwirklicher Eindruck entsteht. Der Gedanke, dass sein Vater den Tod „in den Korallen“ gefunden hat, mag letztlich durchaus tröstlich für Ferdinand sein. Einer alten Vorstellung zufolge sinken Tote im Meer nicht auf den Grund. Man nahm an, das Meerwasser werde durch den in der Tiefe zunehmenden Druck immer fester, so dass auf unterschiedlichen Ebenen „Sohlen“ entste-

hen, auf denen Gegenstände sich allmählich ansammeln. Dementsprechend sinken Anker und Kanonen dabei tiefer als Fässer, Kisten, Schiffe oder ertrunkene Seeleute. Bei Menschen bestimmte das jeweilige Körpergewicht und die Sündenlast, die sie mit sich herumtrugen, die Tiefe. Noch zu Zeiten des Untergangs der *Titanic* war es eine verbreitete Annahme, dass die mit Sünden erfüllten Körper der Toten auf unterschiedlichen Ebenen für immer dahinschweben.

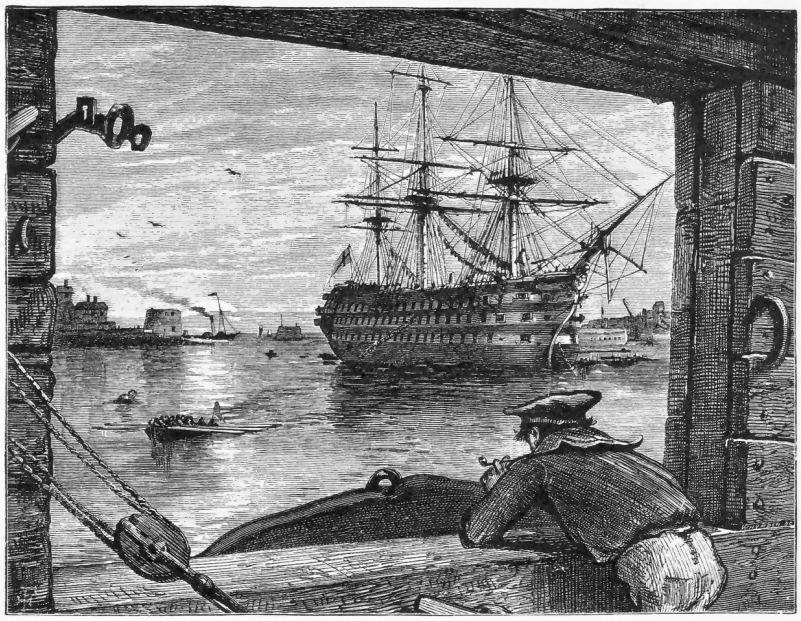
Die Insel als Spiegelbild des Lebens spielt auch in Sullivans Oper *Utopia Limited* (1893) eine Rolle, in der versucht wird, ein entlegenes Eiland nach britischem Vorbild umzugestalten. Doch Sullivan wählte auch das Schiff als Mikrokosmos der Gesellschaft. Wie in komischen Opern üblich, spielte in *HMS Pinafore* (1878) natürlich auch das weibliche Geschlecht eine wichtige Rolle (bei Sullivan ist lediglich *Cox and Box* nur mit Männerrollen besetzt). Erst Benjamin Britten schuf 1951 mit *Billy Budd* nach Herman Melvilles Erzählung eine umfangreiche reine „Männeroper“. Wie bei Britten gibt es auch bei Sullivan reale und zugleich homoerotische Konnotationen. Der einleitende Matrosenchor von HMS Pinafore ist reich an doppeldeutigen Wendungen.

We sail the ocean blue,	Wir befahren das blaue Meer
And our saucy ship’s a beauty;	und unser kesses Schiff ist eine Schönheit;
We're sober men and true,	Wir sind nüchterne, zuverlässige Burschen,
And attentive to our duty.	und stets pflichtbewusst.
When the balls whistle free	Wenn wir, voller Schneid, die Kanonenkugeln pfeifen lassen
O'er the bright blue sea,	über dem schönen blauen Meer,
We stand to our guns all day;	halten wir unsere Kanonen stets einsatzbereit;
When at anchor we ride	Wenn wir vor Anker gegangen sind
On the portsmouth tide,	in der Gezeitenströmung bei Portsmouth
We have plenty of time to play.	bleibt uns viel Zeit für Spielchen.



Model made for “H.M.S. Pinafore”

Der Begriff „saucy“ kann „frech und flott“, aber auch „schlüpfrig“ bedeuten – und das ist man allerdings. Die „balls“ sind zum einen „Kanonenkugeln“, die man dem Feind um die Ohren pfeifen lässt, das Wort meint aber auch „Schneid haben“ und bezeichnet zudem auch auf deftige Weise die Hoden, „die Eier“. Und die Waffen, die stets aufgerichteten Kanonen, die man bei „we stand to our guns all day“ stets parat hat, sind auch unmissverständlich, zumal Sullivans Musik mit anschwellenden Terzschritten und lang ausgehaltenen Noten bei „all day“ sehr plastisch veranschaulicht, was gemeint ist.



Im Hafen von Portsmouth.

Auffallend ist in *HMS Pinafore* der nautische Grundton vieler Melodien, zudem werden sowohl bei Sullivan als auch bei Britten die einfachen Seeleute positiver gezeichnet als die höher gestellten Personen. Natürlich lässt sich bei einem komischen und einem tragischen Werk die Ausgestaltung im Detail nicht vergleichen, doch bezeichnenderweise endet der Kapitän in beiden Stücken als gescheiterte Persönlichkeit: In Sullivans Oper wird Captain Corcoran degradiert nachdem sich herausgestellt hat, dass er mit Ralph als Kleinkind vertauscht wurde und ihm dieser Rang nicht zusteht. Bei Britten bleibt Kapitän Vere durch die Gesetzesvorschriften kein Ermessensspielraum und er ist gezwungen Billy Budd wider besseren Wissens zum Tode zu verurteilen, woraufhin dieser ihn noch beschämt, indem er kurz vor der Hinrichtung „Starry Vere, God Bless you!“ ausruft, worin die zunächst murrenden Matrosen schließlich einstimmen.

Der symbolische Gehalt des Meeres kommt bei Sullivan zudem auch in der „dramatic cantata“ *On Shore and Sea* zum Tragen, in der ein Matrose und sein Mädchen durch einen Krieg getrennt werden und nach langen Irrwegen wieder zueinander finden. Der Psychologe Juan Pascual-Leone wies darauf hin, dass es insbesondere „ultimate limit situations“ seien, Grenzerfahrungen, die zur Lebensreife beitragen. Erfahrungen, die sich nicht ungeschehen machen lassen und denen Menschen dennoch bewusst und entschlossen entgegentreten, wie etwa Krankheit, Scheitern, Verlust, Not oder Todesgefahr im Krieg. Auch die oft monate- und jahrelangen

Trennungen durch Seereisen stellen mitunter gewaltige Bewährungsproben dar, zumal das Befahren der Meere in früheren Zeiten mit größeren Gefahren verbunden war, da es nicht so einfach war, Hilfe herbeizurufen oder Nachrichten zu übermitteln. In Kunstwerken wurde dementsprechend das Befahren der Meere als Symbol für das Leben bzw. die Lebensreise gesehen. Markante Beispiele dafür sind die Oper *Thomas and Sally or The Sailor's Return* von Thomas Arne (1760) und gut einhundert Jahre später Arthur Sullivans Kantate *On Shore and Sea* (1871). Sullivans Allegretto-Orchestereinleitung steht für den ruhigen Fluss und die Freuden des Daseins, während die exotischen Klangelemente von den Verlockungen, ja, Verheißungen, aber auch von den Bedrohungen in der Welt künden.

Doch weder Arne noch Sullivan stellen einen Bezug zu transzendentalem Erleben her. Erst Edward Elgar mit dem dritten Lied des Zyklus' *Sea Pictures* (1899), „Sabbath Morning at Sea", und Ralph Vaughan Williams mit der 1910 beim Leeds Festival uraufgeführten *Sea Symphony* führen das Meer als Symbol für das Überweltliche ein. Die Texte der Engländerin Elizabeth Barrett Browning und ihres amerikanischen Zeitgenossen Walt Whitman sind erfüllt von metaphysischen und spirituellen Bedeutungen. Nachdem Edward Elgar 1899 in seinen Liederzyklus *Sea Pictures* Barrett Brownings Gedicht „Sabbath morning at sea" als dritte von fünf Vertonungen an zentrale Stelle gesetzt hatte, war Vaughan Williams wenige Jahre später möglicherweise der erste, der in der 1910 uraufgeführten *Sea Symhony* (1910) diese Aspekte in den Vordergrund stellte.

In Elgars Lied begibt sich eine Frau auf eine Seereise. Sie blickt aufs Meer und denkt an ihre Kirchengemeinde, die daheim Gottesdienst feiert, an dem sie nicht teilnehmen kann. Doch sie erlebt ihren Gott in der Natur, denn sie ist versunken in die Betrachtung des Ozeans um sie herum und die Empfindungen, die sie bei dem Anblick dieser Weiten hegt, erscheinen ihr wie ein nimmer endender Sabbat-Morgen.

God's Spirit shall give comfort. He	Gottes Geist soll mir Trost schenken. Er,
Who brooded soft on waters drear,	Der sacht über den düsteren Wassern schwebte,
Creator on creation.	Schöpfer auf der Schöpfung.
He shall assist me to look higher.	Er helfe mir dabei, höher zu blicken,
Where keep the saints with harp and song,	Dorthin, wo die Heiligen mit Harfe und Gesang
An endless sabbath morning.	Einen endlosen Sabbatmorgen abhalten,
And on that sea commixed with fire,	Und auf jenes, mit Flammen vermischte Meer
Oft drop the eyelids raised too long	Senken sie oft ihre Augenlider, die sie zu lange erhoben haben
To the full Godhead's burning.	Zu der Göttlichkeit strahlender Pracht.

Vaughan Williams ging sogar noch einen Schritt weiter, indem er in *A Sea Symphony* den Kosmos insgesamt ergründen will – woran auch der Monolog des Peter Grimes in der Kneipen-

szene von Brittens gleichnamiger Oper gemahnt. Im zweiten Teil der Sinfonie, „On the Beach at Night alone“ (Des Nachts am Strand, allein) heißt es:

As I watch the bright stars shining, I think a thought of the clef of the universes and of the future.	Wenn ich das Strahlen der hellen Sterne betrachte, denke ich nach über den Schlüssel, der das Universum und die Zukunft erschließt.

Die Perspektive geht noch weit über die Erfahrungen eines Individuums hinaus, wenn im letzten Satz, „The Explorers“ (Die Entdecker), zwei Solisten und der Chor in ekstatische Anrufungen ausbrechen.

Bathe me O God in thee, mounting to thee,	Bade mich, o Gott, in Dir, auf dass ich mich zu Dir erhebe,
I and my soul to range in range of thee. O Thou transcendent, Nameless, the fibre and the breath, Light of the light, shedding forth universes, thou centre of them [...]	damit ich und meine Seele Dir nah sein können. O Du Tanszendenter, Namenloser, Faser und Atem, Licht des Lichtes, Du Erschaffer von Universen und deren Zentrum [...]

Bei den verwendeten Texten von Walt Whitman (1819-1892) handelte es sich um damals neuartige freie Verse mit einem melodisch dahinfließenden Rhythmus. Grundlage für Vaughan Williams’ Sinfonie wurde die Gedichtsammlung *Leaves of Grass* (Grashalme), die inspiriert war vom Transzendentalismus, einer in den USA ersonnenen philosophischen Ausrichtung, die sich sowohl gegen ein ausschließlich materialistisches Konzept des Menschen wandte, als auch gegen ein übertrieben rationalistisches Denken. Ralph Waldo Emerson, Margaret Fuller und Henry David Thoreau traten ein für eine freiheitliche, selbstverantwortliche und naturzugewandte Lebensführung, womit sie der Sklavenbefreiung, der Entstehung der Frauenbewegung und der Naturschutzbewegung wesentliche Impulse vermittelten. Sullivan hätte sich durchaus mit den Transzendentalisten vertraut machen können. Emersons *Self-Reliance* (Eigenverantwortung) war bereits 1848, Thoreaus *Resistance to Government* (Ungehorsam gegen den Staat) 1849 und Fullers *Women in the Nineteenth Century* (Frauen im 19. Jahrhundert) 1855 erschienen, wobei sich in Fullers auch in London herausgegebenem Buch sogar ein Kapitel über die mit Sullivan befreundete Sängerin Jenny Lind findet. Whitmans Lyrik war zwar damals in England wenig bekannt, doch Sullivan hatte 1879/80 und 1885 die USA bereist, wo der Autor ab 1855 seine Gedichte in stetig erweiterten Ausgaben immer wieder neu herausbrachte. Von anfangs 12 im Selbstverlag erschienen Texten wuchs die Sammlung in über 36 Jahren auf über 400 Gedichte in der neunten Auflage von 1892 an. Sullivan mag vielleicht mit einigen politischen Grundideen der Transzendentalisten sympathisiert haben, allerdings gibt es keinerlei Hinweise darauf, dass er die metaphysische Art, die Welt zu betrachten, hätte teilen können.

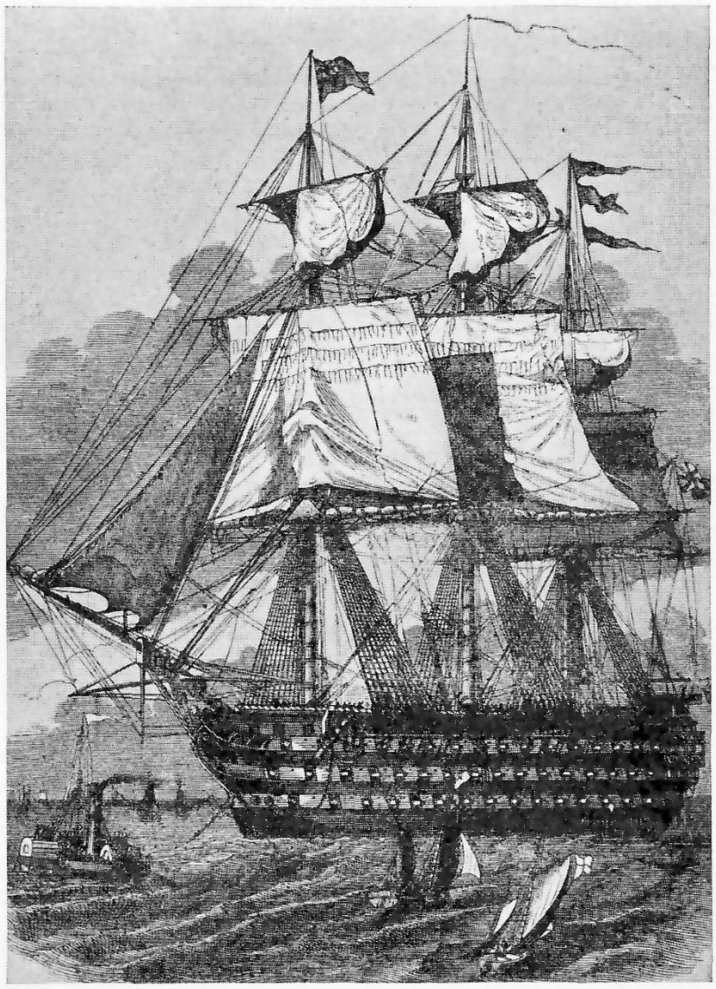
Zu Sullivans Zeiten wurde das Meer weitgehend noch als positiver Resonanzraum für Lebenserfahrungen und -erwartungen betrachtet. Doch bereits im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts vollzog sich ein Wandel: Der Ozean wurde zunehmend als Chiffre für etwas Bedrohliches gesehen. Die Gründe hierfür dürften in zwei traumatischen Erfahrungen liegen: der *Titanic*-Katastrophe im April 1912, die die Grenzen der technischen Machbarkeit aufzeigte, und dem Ersten Weltkriegs 1914-18. Beide Ereignisse veränderten die Art und Weise, sich in der Musik mit dem Thema „Meer" auseinanderzusetzen. Überhaupt führten sie zu bahnbrechenden Entwicklungen: Der Untergang der Titanic ließ es dringend notwendig erscheinen, ein Schutz- und Frühwarnsystem vor Eisbergen zu entwickeln, jedoch brachte erst der Krieg die Entwicklung der Sonartechnik voran, was schließlich grundlegend für die moderne Ozeanographie wurde. Ebenso war die Entwicklung eines leistungsfähigen Echolots ein Nebenprodukt der Kriegsforschung.

Nach dem „Great War", wie er in England seinerzeit genannt wurde, schwelgten Komponisten vornehmlich in pastoralen Idyllen, von denen die 3. Sinfonie von Vaughan Williams, die *Pastoral Symphony*, am bekanntesten sein dürfte. Der langsame Satz in Arthur Sullivans Sinfonie kommt dem noch am nächsten, aber die Begeisterung des Großstädters Sullivan für die Natur hält sich in Grenzen. Arnes kraftvolle auftrumpfende Musik eines „Rule Britannia" findet bei ihm ebenso wenig ein Äquivalent wie eine Musik im – wie Elgar es zu nennen pflegte – „robusten Salzwasser-Stil" à la Elgars „The Lowestoft Boat", „Fate's Discourtesy" bzw. „Inside the Bar" aus *The Fringes of the Fleet* (1917) oder Stanfords *The Revenge* (1886) über den „Seehelden" Richard Grenville bzw. den *Songs of the Sea* (1904) oder *Songs of the Fleet* (1910). Bei Sullivan werden die britische Vormachtstellung zu See und alle die Herrschaft akzentuierenden Stilelemente eher karikiert wie in der Arie des Richard Dauntless („dauntless" bedeutet „unerschrocken") aus dem 1. Akt von *Ruddigore*, in der erzählt wird, wie die vermeintlich kühnen britischen Seeleute bei Kap Finisterre an der Westküste von Galicien im Nordwesten Spaniens vor einem besser bewaffneten französischen Schiff Reißaus nehmen und diese gelungene militärische Aktion gegen „the darned Mounseer", den „verflixten Monsieur", noch in eine strategische Meisterleistung und einen Akt der Gnade gegenüber dem Feind umdeuten („We can take her if we like ... We were hardy British tars who had pity on a poor Parley-voo ...; Wir hätten sie aufbringen können, wenn wir gewollt hätten... wir waren tapfere britische Seeleute, die Mitleid mit dem armen Franzmann hatten...). Sullivan war gewiss bewusst, dass die absolute Seeherrschaft durch die Flotte immer Fiktion und nie vollständig Realität war.

Schlägt er in Richards „Darneed Mounseer"-Triumphgesang den Tonfall eines Seemannsliedes an, so ist seiner Musik zumeist die Melodiösität von Volksliedern zu eigen wie in Ralphs „The nightingale sighed for the moon's bright ray" oder „A maiden fair to see", Corcorans „Fair moon, to thee I sing" (*HMS Pinafore*) oder des Generalmajors „Sighing softly to the river" (*The Pirates of Penzance*) sowie dem Lied The sailor's grave", von dem es auch eine Aufnahme mit dem ersten Ivanhoe-Darsteller, Ben Davies, gibt. Die Verbundenheit mit dem

Meer lebt nicht zuletzt in englischen Volksliedern weiter wie etwa „Blow the wind southerly“ oder „Three fishers“, deren Popularität zu Beginn des 20. Jahrhunderts historische Aufnahmen mit Clara Butt oder Kathleen Ferrier belegen. Wenn Sullivan in den genannten Arien oder wie im Vorspiel zu *On Shore and Sea* die Ruhe der See und die Schönheit des Meeres mit sanften Stimmungen und dem musikalischen Wellenschlag in den Klangfiguren der Streicher illustriert, dann gibt er damit die ruhige, nocturne-artige Atmosphäre und die Stilelemente vor, die sich unter anderem auch in der Einleitung und im dritten Satz, „Moonlight“, von Frank Bridges Tondichtung *The Sea* (1912) wiederfinden, deren wesentliche Elemente bereits in der Musik des 19. Jahrhunderts ausgeformt sind.

Auf seinen Reisen zum europäischen Festland, nach Ägypten und nach Amerika, war das Schiff das für Sullivan übliche Fortbewegungsmittel, dessen sich noch etliche seiner Nachfolger bedienten. Vaughan Williams würdigte in seiner 1953 uraufgeführten *Sinfonia antartica* das Engagement großer Entdecker – und stellt im Scherzo wohl als erster Komponist Tiere des Meeres wie Wale und Pinguine musikalisch dar. (Da erst 1970 eine Langspielplatte mit Buckenwalgesängen erschien, vermochte im gleichen Jahr der amerikanische Komponist armenisch-schottischer Abstammung Alan Hovanass in seinem Orchesterstück *And God created great whales* erstmals originale Walgesänge einzubauen). Sullivan hingegen integrierte in seine Kompositionen originale außereuropäische Musik von Kulturen, mit denen man erst durch die



Das englische Linienschiff „Wellington“ (etwa 1850).

Seefahrt in Kontakt kam, wie das japanische „Miya sama“ in *The Mikado* und Musik der Muslime in *On Shore and Sea*, bei der die Gebetsformel „Alla’hu akbar“ nicht in einer Übersetzung gesungen wird und mit viel Schlaginstrumenten, darunter türkischen Glocken und Schellen, ein um Authentizität bemühtes Flair erhält.

Obwohl Sullivan in einer Epoche lebte, in der technischen Entwicklungen in der Schifffahrt und der Verlegung des ersten Transatlantikkabels ab 1857/58 ein immer größerer Stellenwert zukam, spiegelt sich dies nicht in seiner Musik. Hier zeigt sich eher der Blick des Romantikers und weniger der des Realisten. Wahrscheinlich dürfte Elgar 1899 mit der 13. seiner *Enigma-Variationen* erstmals das Stampfen eines großen Passagierdampfers, der sich durch die Wogen pflügt, musikalisch dargestellt haben. In dem Lied „Submarines“ stellte Elgar 18 Jahre später fast schon filmmusikartig Unterseeboote dar. Später würdigte Harrison Birtwistle in seinem 1998 entstandenen Klavierzyklus *Harrison’s Clocks* den Erfinder William Harrison, dem es im 18. Jahrhundert gelang, das für die Seefahrt entscheidende Problem der Längengradbestimmung zu lösen, indem er Uhren entwickelte, die auch bei unruhigem Seegang präzise arbeiteten.

Doch dem aller Illusionen abholden 20. Jahrhundert ist nicht nur ein nüchterner Blickwinkel zu eigen, sondern auch ein verstärktes Bewusstsein für Bedrohungen und Gefahren. Die Orchesterzwischenspiele in Brittens *Peter Grimes* (1945) sind nicht allein Illustration eines Naturgeschehens, nicht „Seebilder“, sondern zugleich Seelenbilder, die die Ängste und die innere Zerrissenheit der Figuren deutlich machen. Nicht nur wird die bedrückende Atmosphäre innerhalb der Dorfgemeinschaft nachgezeichnet, die den Fischer Peter Grimes ausgrenzt und in den Selbstmord treibt, sondern auch der verzweifelte Kampf der Titelfigur um Anerkennung. Wenn in Sullivans Chor „Upon our sea-girt land“ (*Utopia Limited*) oder im letzten Satz von Bridges *The Sea* im übertragenen bzw. im realen Sinne ein Sturm entfacht wird, so gelingt es Britten im „Storm Interlude“ aus *Peter Grimes* den Gefahren durch das Meer einen Doppelsinn abzugewinnen, der die psychologischen Abgründe der Protagonisten thematisiert. Erst wenige Jahre zuvor hatte Vaughan Willams in der Oper *Riders to the Sea* (1937) die Tiefe und Unergründlichkeit des Ozeans sowie die Bedrohung für Leben und Seele thematisiert. Peter Maxwell Davies sollte 1980 mit der Oper *The Lighthouse* an diese thematische Entwicklung anknüpfen. Der ursprüngliche Einfall zu diesem Werk kam dem Komponisten, als er Craig Mairs Buch über die Familie Stevenson aus Edinburgh las, aus deren Reihen der Schriftsteller Robert Louis Stevenson stammte. Die Sippe hatte mehrere Generationen von Leuchtturm- und Hafeningenieuren hervorgebracht. Im Dezember 1900 war das Leuchtturm- und Hafenversorgungsschiff *Hesperus* auf gewohntem Kurs zum Leuchtturm der Flannan Inseln auf den äußeren Hebriden gefahren. Bei der Ankunft fand man den Leuchtturm leer – die drei Betten und der Tisch sahen aus, als wären sie in Eile verlassen worden. Das Licht, wenngleich gelöscht, funktionierte tadellos, doch die drei Männer hatten sich in Luft aufgelöst. Es gab viele Mutmaßungen über den Grund ihres Verschwindens. Auch Maxwell Davies Oper bietet keine Lösung des Rätsels an, sondern versucht anzudeuten, was durch das gespannte Verhältnis zwischen den drei Personen, die viel zu lange schon auf Ablösung geharrt hatten und durch einen Sturm im Leuchtturm festgehalten worden waren, möglicherweise passiert ist.

Arthur Sullivan hätte sich auch im 19. Jahrhundert bereits der psychologischen Abgründe und der entsprechenden Symbolik bewusst sein können, da er mit dem Werk von Alfred Tennyson (1809-1892) vertraut war, den Autor persönlich kannte und zwischen 1867 und 1870 seinen Zyklus *The Window or The Songs of the Wrens* (Das Fenster oder Die Lieder der Zaunkönige) vertont hatte. Doch erst Benjamin Britten machte sich das 1830 entstandene Gedicht „The Kraken“ zu eigen:

Below the thunders of the upper deep;	Unterhalb des Donners der oberen Meerestiefen;
Far, far beneath in the abysmal sea,	Weit, weit unten in den Abgründen des Ozeans,
His ancient, dreamless, uninvaded sleep	Schläft seinen uralten, traumlosen, ungestörten Schlaf
The Kraken sleepeth: faintest sunlights flee About his shadowy sides: above him swell	Die Krake: fahlstes Sonnenlicht entflieht Seinen schattigen Flanken; über seinem aufgeschwollenen Leib
Huge sponges of millennial growth and height;	Gewaltige Schwämme von Jahrtausende altem Wuchs und Umfang;
And far away into the sickly light, From many a wondrous grot and secret cell	Und weit entfernt im schwachen Licht, Von so mancher seltsamen Grotte und verborgenen Zelle
Unnumbered and enormous polypi Winnow with giant arms the slumbering green.	Umschlingen unzählige und gewaltige Polypen Mit riesigen Armen das schlummernde Grün.
There hath he lain for ages and will lie	Dort lag sie seit Urzeiten und wird sie auf immer liegen,
Battening upon huge sea-worms in his sleep,	Im Schlaf mit riesigen Seeschlangen kämpfend,
Until the latter fire shall heat the deep;	Bis die Flammen des Jüngsten Tags die Tiefe erhitzen;
Then once by man and angels to be seen,	Dann wird sie einst, für Menschen und Engel sichtbar,
In roaring he shall rise and on the surface die.	Sich tosend erheben und an der Oberfläche verenden.

Dieses Gedicht ist Teil von Brittens 1958 uraufgeführtem Liederzyklus *Nocturne*. Zu Sullivans Lebenserfahrung und -haltung hätten „Nachtstücke“ wenig gepasst. Dementsprechend ist diese Vertonung ein weiteres eindrucksvolles Beispiel für den Bedeutungswandel von „Meeres-Musik“ nach dem Ersten Weltkrieg.

Auf hoher See und in der Meere Tiefen

Der Niedergang des britischen Imperiums nach 1945, die wachsenden Probleme der Fischindustrie und die Verknüpfung der Insel mit dem Festland durch den Kanaltunnel führten in der

zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dazu, dass dem Thema „Meer“ viel von seiner Faszination genommen wurde. Zudem haben durch die verstärkte Nutzung von Flugzeugen als Transportmittel die Hochsee und das Schiff ihre Attraktivität eingebüßt. Dass indes Flugzeuge nicht im gleichen Maße Künstler inspiriert haben, macht der englische Schriftsteller James Hamilton-Paterson in seiner 1995 auch in deutscher Sprache erschienenen Essaysammlung *Seestücke* deutlich, in deren letztem Kapitel er auf die Unterschiede eingeht. „Wie die Arten des Reisens die Ziele beeinflussen, so verändern sie auch unsere Abschiede und den Charakter der Trennung“, schreibt er. „Flughäfen verschlucken Freunde und Geliebte, wie Schiffshäfen es nie vermochten. Die Düsterkeit eines Kais ist mit der Erbärmlichkeit des Terminals nicht zu vergleichen. Selbst wenn wir es nicht lassen können, vom Terminaldach aus albern zu winken, während einen Kilometer entfernt ein anonymes Metallspielzeug in Sekundenschnelle in der Wolkendecke verschwindet, können wir nie sicher sein, dass es das richtige war. Jedenfalls liegt die Tatsache, dass diese Luftbusreisen uns ziemlich kalt lassen, mit an ihrer Schnelligkeit. Heutzutage müssen sich zwei Menschen alle Mühe geben, wenn sie mehr als vierundzwanzig Stunden voneinander entfernt sein wollen. Von Schiffen dagegen geht der feierliche Ernst langer, vielleicht lebenslanger Trennungen aus. [...] Schiffe sind individuell, wie eine Boeing aus einer ganzen Flotte gleicher Maschinen es niemals sein könnte, obwohl auch ein Flugzeug einen Namen haben kann (oft mehr oder weniger auf das Touristenzeitalter abgestellt: *Loch Ness, Val d'Aosta* usw.). Ein Schiff *ist* sein Name, ganz und gar, der ebenso einen historischen Augenblick wie eine ungefähre Stelle auf dem Meeresgrund bezeichnet (*Titanic*, *Lusitania*, *Andrea Doria*). Wenn Flugzeuge abstürzen, verlieren sie mit den Tragflächen auch ihre Namen. Sie werden zum ‚Unglücksflug 307‘, oder der Pan-Am-Flug 103 wird zu ‚Lockerbie‘, womit ein ganzer Komplex von Verlusten auf einen Aufschlagpunkt reduziert ist. [...] Seereisen über große Entfernungen geben uns Zeit. Die Reise gleicht insofern dem Tod, als sie Trauer fordert. Die leichte Melancholie beim Anblick einer entschwindenden Küste muss sein. Wir lassen uns auf das Schiffsleben ein, wenn wir soweit sind, vorher nicht. Ansonsten schreiben wir in unserer Kabine oder bringen Stunden damit zu, das Kielwasser zu betrachten. Die Höhlen, die durch das Drehen unsichtbarer Schrauben in die Wasseroberfläche gesaugt werden – jede ein klein wenig anders, jede die Marmorierung einer verfließenden Spur, die zurückreicht, ein sich dehnendes Band –, werden hypnotisch. Sie schicken uns auf innere Reisen, wo wir mit allem Sarkasmus kaum verhindern können, dass wir unsere leichten Barken auf der ungeheuren Tiefe als paradigmatisch ansehen.“

James Hamilton-Paterson weist auch darauf hin, dass im Norden von Hawaii, verstreut über die Murray-Verwerfungszone, etliche nach Musikern benannte Tiefseeberge liegen. In den 1970er Jahren benannten Meeresforscher unterseeische Gebirge nach ihren Lieblingskomponisten. Und so findet man dort einen „Brahms seamount“, aber auch einen Debussy, Mahler, Mozart, Rachmaninoff, Tschaikowsky oder Verdi seamount und viele mehr. Britische Komponisten sind erst spät hinzugekommen. 2006 wurde ein Antrag gestellt, ein unterseeisches Gebirge „Vaughan Williams seamount“ zu nennen (für Details siehe http://earthref.org/SC/ und http://seamounts.sdsc.edu/). Doch es scheinen im „seamount catalogue“ noch etliche zu fehlen, darunter nicht zuletzt auch ein „Sullivan seamount“.

Tom Taylor

Zur Handlung der Kantate *On Shore and Sea*

[Tom Taylor, 19. Oktober 1817 – 12. Juli 1880, war ein englischer Schriftsteller, Beschäftigter im öffentlichen Dienst und Mitherausgeber von *Punch*. Er schrieb über einhundert Werke für die Bühne, darunter 1858 auch *Our American Cousin*, jenes Stück, das der amerikanische Präsident Abraham Lincoln im Ford-Theater in Washington, D.C., besuchte, als er 1865 ermordet wurde. Für sein Libretto zu Sullivans Kantate *On Shore and Sea* verfasste Taylor einige einleitende Hinweise zum Inhalt.]

Die Handlung spielt im 16. Jahrhundert, in einem Hafen an der Riviera in der Nähe von Genua, sowie an Bord einer genuesischen und einer maurischen Galeere auf See.

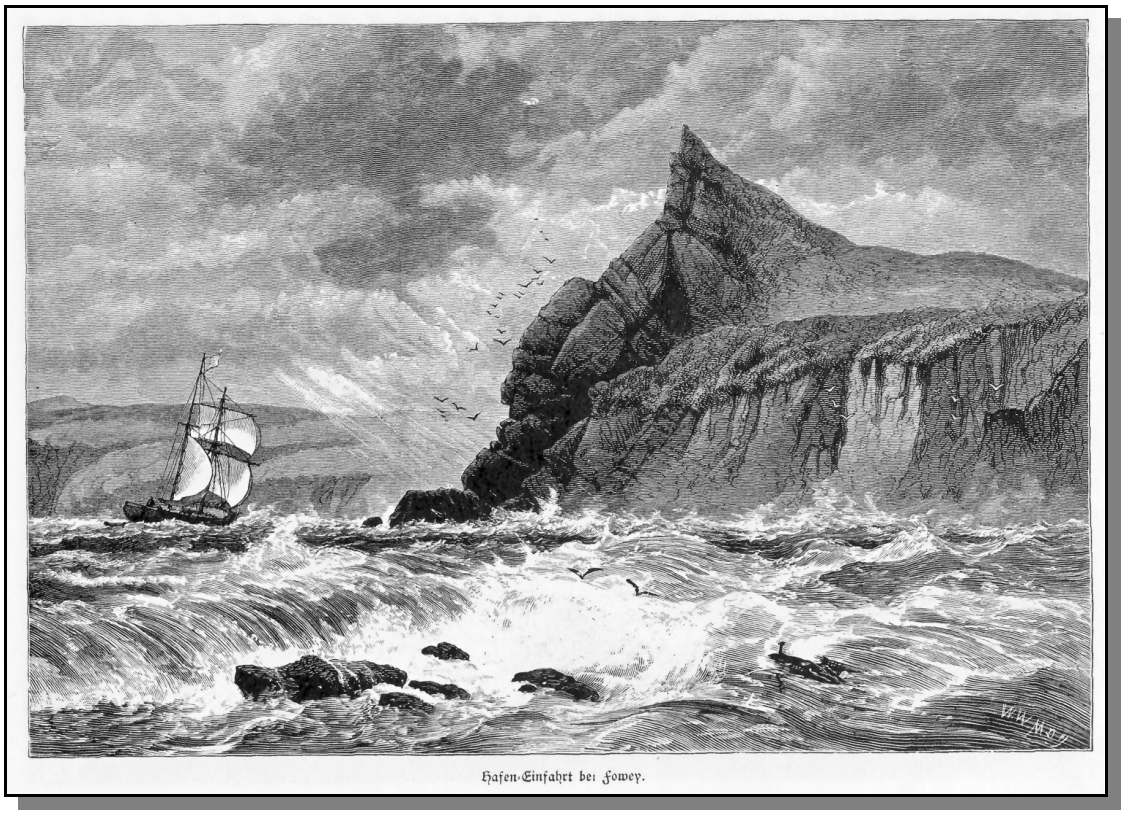
Die auftretenden Personen sind:
La Sposina *(eine Frau von der Riviera)*
Il Marinajo *(Ein genuesischer Matrose)*
Chor der Frauen von der Riviera
Chor der genuesischen Matrosen
Chor der maurischen Seefahrer

Für eine Feier zu Ehren und zur Entwicklung der Friedenskunst, thematisiert diese Kantate, was durchaus nicht unangemessen erscheint, das Leid und die Trennungen, die zwangsläufig mit Krieg verbunden sind. Es wurde eine dramatische Form gewählt, da sie sich für den musikalischen Ausdruck am besten eignet. Um ganz deutlich von den nationalen Empfindlichkeiten und schmerzlichen Assoziationen mit noch nicht lange zurückliegenden Kriegshandlungen Abstand zu halten, wurde die Handlung zurück in die Zeit verlegt, als es ständige Konflikte zwischen den sarazenischen Siedlungen an der Küste Nordafrikas und den christlichen Mächten des Mittelmeerraums gab, insbesondere den Genuesern. Die Handlung spielt an der Küste, in einem der kleinen Seehäfen, die von der Stadt Genua abhängig sind, wie Cogoletto oder Camogli, Ruta oder Porto-Ferio – wo Galeeren bemannt und zu ihren Diensten ausgestattet wurden – und auf See, zuerst an Bord einer genuesischen und anschließend einer maurischen Galeere. Zu Beginn der Kantate lichtet die Flotte die Anker und Matrosen singen ein munteres Lied, während sie die Ankerwinde hochhieven und das Segel setzen; am Ufer klagen die Frauen und Mütter, Schwestern und Freundinnen, die zurückgelassen werden.

Dann wechselt die Szene aufs Meer. An Bord einer der Galeeren gehen während der Mitternachtswache die Gedanken und Gebete des Marinajo zurück zu den ihm nahestehenden Menschen, die er zurücklassen musste, und er erfleht für sie den Schutz der Mutter Gottes, dem Meerstern.[1] Monate vergehen. Die Szene wechselt erneut an die Küste. Die Flotte, nach der so

1 Bei der Wendung „Our Lady, Star of the Sea“ handelt es sich um eine alte Bezeichnung für die Jungfrau Maria, der Mutter von Jesus Christus. Hierbei ist „Star of the Sea“ – zu deutsch: „Stern des Meeres“ – eine wörtliche Übersetzung des Lateinischen „Stella Maris“. Wahrscheinlich wurde dieser schmückender Titel für Maria erstmals im 9. Jahrhundert verwendet. Dadurch sollte Marias

lange voller Bangen Ausschau gehalten wurde, taucht am Horizont auf, und die Menge versammelt sich am Hafen, um die triumphale Heimkehr zu begrüßen, allen voran die junge Frau bzw. das Mädchen, deren Schicksal die Kantate zeigt. Aber für den Triumph muss auch der Preis bezahlt werden – die Galeere, auf der ihr Matrose diente, ist vermisst: Sie wurde von Seefahrern aufgebracht. Ihr Geliebter ist entweder gefangen oder erschlagen. Sie verleiht ihrer Verzweiflung Ausdruck, umgeben von den mit ihr fühlenden und klagenden Gefährtinnen. Ihr Geliebter wurde jedoch nicht umgebracht, sondern versklavt und muss sich unter der Knute der Mauren, die ihn gefangen genommen haben, am Ruder abschinden. Er plant einen Aufstand gegen die Seeräuber, und während sie ihren Triumph mit Liedern und Festen feiern, bemächtigt er sich des Schlüssels der vom Steven zum Achtersteven dieser Galeeren verlaufenden Ketten, an die jeder der Gefangenen festgemacht wurde und hält seine Mitgefangenen dazu an, für ihre Freiheit zu kämpfen. Nachdem sich die an den Rudern schuftenden Galeerensklaven gegenseitig zu dieser Unternehmung ermutigt haben, lehnen sie sich gegen ihre Häscher auf, übernehmen die Galeere und steuern heimwärts. Als sie zum Hafen zurückkehren, werden sie von ihren Liebsten begrüßt; das Leid der Trennung schlägt in Frohlocken um, und die Kantate endet mit einem Chor, der dem Segen des Friedens Ausdruck verleiht und alle Nationen in seinen Tempel einlädt.



Rolle als ein Zeichen der Hoffnung Ausdruck verliehen werden und sie als Leitstern der Christenheit charakterisieren. Unter dem Namen „Meerstern“ ist sie die Schutzpatronin der Seeleute und symbolisiert den rettenden Stern, der dem Nautiker die Richtung weist. In vorchristlichen Kulturen war „Stern des Meeres“ Beiname der Isis, Ishtar, Aphrodite und Venus. Verschiedentlich galten als „Stern des Meeres“ die Himmelskörper Venus, der Polarstern, der Sirius und der Leitstern der Pleiaden. (Anmerkung der Redaktion.)

Selwyn Tillett

Sullivans Kantate *On Shore and Sea* – Uraufführung und Rezeption

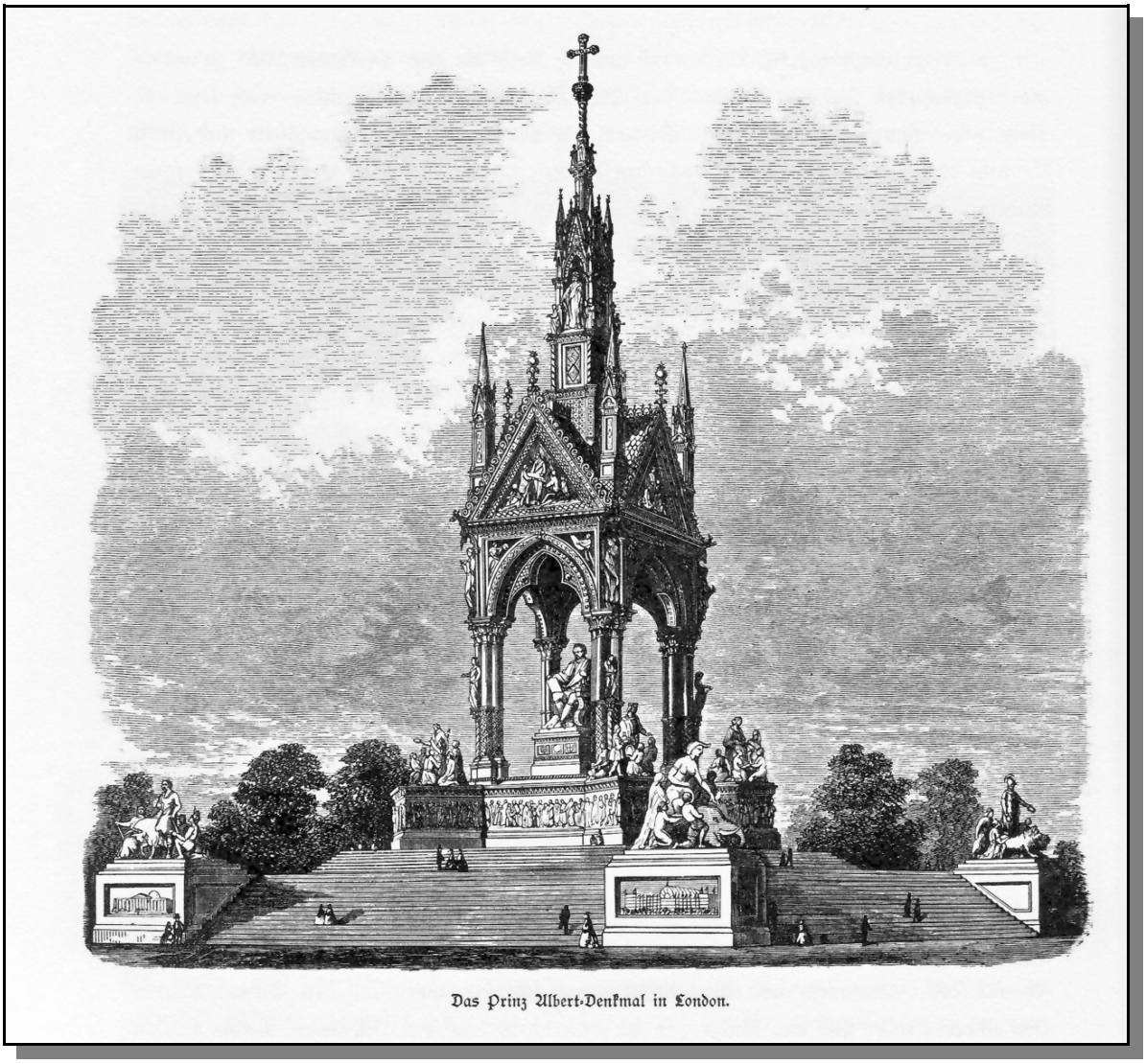
[Bei diesem Text handelt es sich um die vom Autor überarbeitete und ergänzte Fassung seines Beitrag in einer Broschüre der Sir Arthur Sullivan Society zu *On Shore and Sea*. Die Übersetzung erfolgte mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.]

Die Internationale Ausstellung von 1871, die das zwanzigjährige Jubiläum der Weltausstellung zum Anlass nahm, war von Anfang an als Experiment in eine neue Richtung gedacht gewesen. Sie sollte die erste in einer Reihe von jährlich stattfindenden Ausstellungen sein, bei denen die schönen Künste, neueste wissenschaftliche Erfindungen sowie gartenbauliche und zoologische Sehenswürdigkeiten der Öffentlichkeit regelmäßig präsentiert werden konnten, während die Entwicklungen in den Hauptbranchen der Industrie nur alle zwei oder drei Jahre gezeigt wurden. Die ausgestellten Artikel sollten von einem Gremium von Kommissionsmitgliedern ausgewählt werden und zwar aus jenen Angeboten, die Länder aus aller Welt als repräsentative Musterbeispiele für ihre jeweiligen andauernden „Entwicklungsfortschritte“ einsandten. Dementsprechend wurde angenommen, dass sich mit der Zeit die Zulassungen zur Ausstellung an sich zu einer Art Auszeichnung entwickelten, um die zu konkurrieren sich lohnen würde. Kurzum, die Organisatoren erhofften sich, für die Kunst und die Industrie im Allgemeinen das zu erreichen, was die Akademie bereits für die Malerei geschafft hatte.

Die Organisatoren standen jedoch einem großen Dilemma gegenüber. Die Hauptattraktion von 1851 war Joseph Paxtons Kristallpalast gewesen, in dem die Weltausstellung stattfand, aber 1854 war dieser Glasscheibe für Glasscheibe nach Sydenham verlegt worden. Mangels eines anderen passenderen Ortes wurde beschlossen, sich bei den für 1871 geplanten Veranstaltungen auf den „Albert Memorial“-Komplex zu beschränken, der gerade in Kensington zusammengesetzt wurde.

Die neuen königlichen Gartenbauanlagen, die „Royal Horticultural Gardens“, in denen die Ausstellung ausgerichtet werden sollte, waren von der Form her quadratisch, begrenzt durch die Cromwell Road im Süden, die Exhibition Road im Osten, Kensington Gore im Norden und die Prince Albert Road im Westen. Am Nordende dieses Vierecks stand die Royal Albert Hall mit Gewächshäusern in Richtung der Gärten. Halbrunde Korridore fächerten sich von jeder Seite des Gebäudes auf, von dem aus man die eigentlichen Ausstellungsgebäude erreichte, die sich zu den östlichen und westlichen Seiten des Gartens erstreckten und in einem anderen Gebäude im Süden zusammenfanden.

Es überraschte keineswegs, dass die Albert Hall die Anlage dominierte, und die neuen Galerien hatten im Vergleich dazu „kein Anrecht darauf, in irgendeiner Weise zur Schönheit des Ganzen beizutragen“, hieß es am 1. Mai 1871 im *Morning Advertiser*, denn sie erschienen nur als „lange, zweistöckige Durchgänge von bescheidener Höhe”, in rotem Backstein gebaut, mit Terrakottareliefs und mit offenen Arkaden entlang jeder Vorderseite.



Das Prinz Albert-Denkmal in London.

In diesen Galerien sollten die ausgewählten Mitwirkenden aus 32 Ländern von Österreich bis zu den USA ihre Ausstellungsstücke vorführen, die von den schönen Künsten über Handwerkserzeugnisse bis hin zu wissenschaftlichen Erfindungen und Gartenbaukunst reichten. (Das Schiff, das die Schätze aus Australien und Neuseeland beförderte, ereilte das Unglück, unterwegs zu sinken.) Am Montag, den ersten Mai, als die Ausstellung eröffnet wurde, zwängten sich fast zwanzigtausend Menschen unter unsagbar beengten Verhältnissen in die Bauten, um die sorgsam ausgewählten Musterexemplare von Bildern, Skulpturen, Tellern, Keramik, Textilien und Arbeitsmaschinen zu bewundern, einschließlich dessen, was die *Daily News* aphoristisch als „schwedische Erziehungsgeräte“ bezeichnete. Im zoologischen Bereich wurde dem britischen Stolz durch Miss Burdett Coutts’ Alpaka-Herde aus Highgate Rechnung getragen.

Es hätte am Eröffnungstag sogar noch viel mehr Besucher geben können, wenn nicht unzureichende Informationen in der Presse und das Fehlen von Hinweisschildern vor Ort sichergestellt hätten, dass der Haupteingang ein Geheimnis blieb, das nur wenige kannten. Mehrere tausend hoffnungslos verwirrte potenzielle Besucher suchten auf der falschen Seite der Exhibition Road zwischen den Baugerüsten des „Victoria and Albert Museum“ danach.

Im Laufe des Vormittags am 1. Mai 1871 versammelten sich diejenigen, die in der Lage waren, den ersten Test ihres Unternehmungsgeistes zu bestehen, um das Konservatorium im Osten der Albert Hall. Die Veranstaltungsprogramme in der Hand, erwarteten sie die Ankunft des Prinzen von Wales, der die Ausstellung eröffnen sollte. Um sie bei Laune zu halten, spielten Blaskapellen eine Auswahl von Melodien aus populären Opern. Als die Ankunft des Prinzen näher rückte, gab es eine zwangläufigerweise ungeprobte Darbietung von Sir Michael Costas Vertonung des 148. Psalms für Chor, Militärkapelle und Besucher. Leider war, wie *The Era* später berichtete

> die Wirkung nicht gerade durchschlagend, denn die Kapelle stand in einiger Entfernung zum Chor, und der eine Dirigent konnte den anderen nicht sehen. Dem vermochte nur durch die Trompeter abgeholfen zu werden, die auf halbem Wege zwischen den beiden postiert waren, und die die Mühe auf sich nahmen, den Takt für Kapelle und Chor vorzugeben.

Mittags wurde der Prinz, der in Vertretung seiner Mutter gekommen war – die der aktuellen Zeremonie nicht beiwohnen wollte, da sie doch selbst nur einen Monat zuvor die Albert Hall eröffnet hatte –, mit der Nationalhymne empfangen. Er bahnte sich seinen Weg zum Podium, wo er fünfundvierzig Minuten lang stehen musste, um offiziell eine endlos scheinende Prozession ausländischer Granden und ziviler britischer Nicht-Würdenträger zu „empfangen". All ihre Namen und Titel plätscherten dahin und die Menge amüsierte sich mit geistreichen Mutmaßungen, während alle möglichen neuen Potentaten und Politiker Hände küssten. Der Oberbürgermeister von London trug zur Erheiterung bei, indem er nach der Vorstellung über seine Robe stolperte und kopfüber die Stufen zur Tribüne hinunterfiel, wo er graziös zu Füßen von Premierminister Disraeli zu liegen kam.

Nachdem diese Formalitäten vollbracht waren, wurden die auf der Tribüne dicht gedrängt stehenden Persönlichkeiten mit einem langen Bericht des Kommissionsvorstands beglückt, der detailliert jeden Aspekt in der Historie der „Internationalen Ausstellungen" der letzten zwanzig Jahre beleuchtete. Darauf „erwiderte der Prinz nichts, außer dass er einen formellen Dank aussprach", berichtete die *Daily News* am 2. Mai. „Doch als er zur Vorderseite des Podiums ging, sagte er mit klarer lauter Stimme: ‚Im Namen Ihrer Majestät der Königin, erkläre ich diese Internationale Ausstellung für eröffnet.' Die Besucher in den Gängen des Konservatoriums schauten einander an und warteten darauf, dass jemand den üblichen Applaus anstimmte."

Aber niemand tat ihnen den Gefallen. Der Prinz schaltete schnell und drängte zum hinteren Teil der Tribüne, wo er begann, seine Ankündigung für die draußen wartenden Massen zu wiederholen. An diesem Punkt übertönten ihn die Fanfaren der staatlichen Trompeter, die in Übereinstimmung mit vorhergehenden Instruktionen darauf warteten, dass der (eigentlich erwartete) Applaus abebbte. Sogar jene, die heute behaupten, dass es niemand mit den Briten und ihrer Fähigkeit, bei solchen Anlässen Haltung zu bewahren, aufnehmen kann, müssten gemeinsam mit dem Reporter des *Graphic* zugeben, dass „die offizielle Eröffnung der Internationalen Ausstellung, die als große historische Zeremonie erachtet wurde, in gewisser Weise lasch und lahm war".

Die Menge löste sich daraufhin auf, um für etwa eine Stunde die Räume anzuschauen und Mittag zu essen, bevor sie um drei Uhr nachmittags zur Albert Hall zurückkehrte, zu einer „Darbietung musikalischer Künste“, einer „Exhibition of Musical Art“. Das Organisationskommittee hatte geplant, unter der Schirmherrschaft der Herren Spiers und Pond den ganzen Tag lang Erfrischungen für alle anzubieten, jedoch ging die Pannenkomödie noch weiter. Trotz der nationalen Gerichte, die an verschiedenen Plätzen im Garten gereicht wurden – es gab alles von einer amerikanischen Bar bis zum Wiener Biergarten –, standen die meisten Lebensmittel und Getränke auf der anderen Seite der Anlage an der Albert Road bloß herum. Wer am Ende der Schlange bei Kensington Gore weilte, blieb den ganzen Tag hungrig, während die Sänger und Instrumentalisten, die an der Freiluftveranstaltung teilgenommen hatten, keine Ahnung hatten, wo sie das für sie reservierte kalte Buffet finden konnten.

Beim Nachmittagskonzert war bereits lange geplant gewesen, dem allgemeinen Thema der Ausstellung das Siegel internationaler Brüderlichkeit und Kooperation aufzudrücken, indem man eine Auswahl italienischer, französischer, deutscher und englischer Kunst präsentierte, die man zugleich sowohl als eine Art nationalen als auch universalen Präraffaelitischen Gemeinsamen Markt verstand. Doch das Organisationskommitee wurde von den Ereignissen überholt, denn die Europäische Gemeinschaft von 1871 kränkelte merklich. Der Französisch-Preußische Krieg brachte die Repräsentanten beider Seiten in die missliche Lage, auf derselben Tribüne freundschaftlich in Erscheinung treten zu müssen, und während die Vertreter der deutschen Obrigkeit diplomatisch ihren Triumph herunterspielten, wurde Frankreich noch immer von den blutigen inneren Unruhen und den Auswirkungen der Pariser Kommune zerrissen. Abgesehen von den Berichten über die Vorbereitungen für die Ausstellung, brachte die Presse noch immer täglich Meldungen über neue Gräueltaten und die verzweifelte Situation – wobei die sensationsheischenden Blätter ihre Texte mit reißerischen, fantasievollen Holzschnitten ausstatteten. *The Penny Illustrated Paper* brachte in derselben Ausgabe die Impressionen der Künstler sowohl über die Eröffnung der Internationalen Ausstellung als auch die „wahrscheinlich letzten Momente des Erzbischofs von Nantes“.

Derartige Peinlichkeiten hätten vermieden werden können, wenn die führenden Komponisten der vier Nationen die Einladungen des Komitees akzeptiert hätten. Aber Verdi, der in jüngster Vergangenheit selbst mit nationalen Problemen beschäftigt war und dessen Name in den Auseinandersetzungen um die Vereinigung des Landes in den 1860er Jahren für den royalistischen Slogan „*V*ittorio *E*mmanuele *R*e *d'I*talia“ benutzt wurde, verzichtete darauf zu erscheinen. Auber, der sich bereits in seinem neunzigsten Lebensjahr befand und auf dem Sterbebett lag, war dankbar für die ihm erwiesene Ehre, sagte aber ebenfalls ab. Sir William Sterndale Bennett, der die Fackel der englischen Musik schon viel zu lange getragen hatte, empfahl, dass ein jüngerer Mann die Gelegenheit erhalten sollte, und Wagner antwortete überhaupt nicht.

Das Komitee war in einigem Aufruhr und bot jedem die Gelegenheit, den Olivenzweig zu erhalten, solange er geneigt wäre, ihn zu nehmen. Dementsprechend wurde Italien durch den Chevalier Ciro Pinsuti repräsentiert, einem Italiener von Geburt, der aber viele Jahre in London gelebt hatte. Er galt als Leichtgewicht, hatte sich aber durch Balladen und Part-Songs etabliert. Gounod, eindeutig einer der Riesen in dem neuen Umfeld, nahm für Frankreich den Platz sei-

nes alten Lehrers ein, während Deutschland in letzter Minute Dr. Ferdinand Hiller als Ersatz aufbot. Er war das freundliche Oberhaupt einer streng orthodoxen Harmonie- und Kontrapunktschule, dessen rare Kompositionen selbst in seinem eigenen Heimatland im Allgemeinen zumeist unbemerkt blieben. Für England trat der in Deutschland ausgebildete Ire Arthur Sullivan an.

Pünktlich um 15:00 Uhr am Nachmittag des ersten Mai 1871 nahm Sir Michael Costa seinen Sitz ein und dirigierte die Ouvertüre zu Webers Oper *Der Freischütz*. Ciro Pinsuti leitete anschließend bei seinem eigenen Beitrag den Chor der „Sacred Harmonic Society". Er hatte sich entschlossen, einen Choral zu schreiben – der eigentlich deutschen Ursprungs ist –,

> und er tat dies auf eine Weise, bei der kein Deutscher dieses Stück als einen solchen erkannt hätte. Es hat auch nichts Italienisches an sich und erinnert Engländer an eine Kreuzung zwischen einer Art mehrstimmigem teutonischem Gesang und einem anglikanischen Kirchenlied, der man in modernen Werken so häufig begegnet. Die Musik erscheint wirkungslos und durchgehend schwach. (*Graphic*)

Das lag zumindest teilweise auch am Text, bewegenden, aber holprigen Versen aus der Feder von Lord Houghton (dem kürzlich geadelten Monckton Milnes). Aufgrund eines Versehens waren im Programm weder die Worte noch die Namen der Solisten angedruckt. Der *Daily Telegraph* versuchte am nächsten Morgen, den Fehler zu beheben:

O people of this favoured land Within the peaceful orbit met,	O Menschen dieses beliebten Landes, die in diesem friedvollen Kreis zusammenkamen,
We strike the chords with trembling hand.	Wir schlagen diese Klänge mit bebender Hand an,
The voice within us falters yet; While on this point of time we stand,	fast versagt uns die Stimme. Da wir nun zu diesem Zeitpunkt beisammen stehen
Shall we remember or forget ? – [...]	Sollen wir uns erinnern oder vergessen?
Be this a Feast of Hope! the flowers of Spring the waste of war repair – The quiet work of happier hours Dispels the load of human care; For Industry and Art are powers That know no end and no Despair.	Sei dies ein Fest der Hoffnung! Die Blumen des Frühlings heilen die Wunden des Krieges; die ruhige Arbeit in glücklicheren Stunden verbannt die Bürde menschlichen Kummers; denn der Fleiß und die Kunst sind Kräfte, die niemals versiegen und keine Verzweiflung kennen.

Henry Lunn, der das Stück für die *Musical Times* rezensierte, beschrieb seine Aufnahme als „alles andere als enthusiastisch – zweifellos ein Ergebnis der Tatsache, dass das Publikum nicht die geringste Vorstellung davon hatte, worum es in dem Text eigentlich ging". Dies hing wiederum auch mit der schlechten Akustik der Albert Hall zusammen, die von Anfang an offensichtlich war und die man auch erst vor kurzem versuchte zu beheben. „Chevalier Pinsutis Cho-

ral wurde von dem Chor ohne Begleitung gesungen, und da der Text nicht abgedruckt worden waren, war es unmöglich, eine Silbe zu verstehen, so dass wir keinerlei Informationen über die gewählten Worte bieten können", hieß es am 2. Mai 1871 in der *Morning Post*, und in *The Graphic* stellte man fest: „Der Choral wurde sehr schön gesungen – hinterließ aber keinen weiteren Eindruck."

Im Gegensatz dazu war Gounods *Gallia* eine subtile und wirkungsvolle Vertonung des 130. Psalms für Sopran, Chor und Orchester („Aus der Tiefe rufe ich zu dir, o Herr") und den Klageliedern Jeremias („Wie liegt die Stadt so wüst, die voll Volks war"). Diese wurde mit viel Wohlwollen gehört und es gab stehende Ovationen des Publikums, das deutlich bewegt war von der offensichtlich tief empfundenen Bezugnahme zu den jüngsten geschichtlichen Entwicklungen in Frankreich. Der Komponist hatte beim Dirigieren Tränen in den Augen.

Nun übernahm Dr. Hiller mit schamerfülltem Gesicht das Podium, und mit so wenig Umständen wie möglich präsidierte er über der Orchesterwiedergabe seines eigenen Triumphmarsches in D-Dur – eines Marsches von der Art, wie man im *Daily Telegraph* konstatierte, „wie ihn passenderweise auch die Legionen von Kaiser Wilhelm während der Feierlichkeiten in den Straßen von Berlin spielen würden". Dann verließ Hiller schweigend das Gebäude.

Als Sullivan erschien, um seine neue Kantate *On Shore and Sea* zu dirigieren, wurde er mit großem Applaus empfangen. Seit einiger Zeit schon hatte er bereits im gesamten Spektrum der englischen Musik seine Spuren hinterlassen, ohne sich jedoch in einem bestimmten Bereich besonders hervorzutun. Obwohl erst 28, war er schon seit zehn Jahren im öffentlichen Bewusstsein präsent und wurde als Komponist von Orchesterwerken gefeiert – wie der Bühnenmusik zu *The Tempest* (1861-2), der *Irischen Sinfonie* (1866), einem Cellokonzert (1866), der Konzertouvertüre *In Memoriam* zum Gedenken an seinen Vater Thomas Sullivan (1866) und der *Di Ballo*-Ouvertüre (1870) – sowie zahlloser kammermusikalischer Werke wie Lieder und kleinere Klavierstücke. Zum Entsetzen einiger Leute hatte er schon mit dem Theater geliebäugelt, als er das Drei-Personen-Stück *Cox and Box* (1866) und die komische Oper *The Contrabandista* (1867) – beide mit Texten von Francis Burnand – schrieb. Es gab Gerüchte, dass er wiederholt mit dem Gedanken an eine große Oper zum Thema „König Artus" gespielt habe, und auch wenn er ein Libretto von Henry Fothergill Chorley vertont hatte, auf das abwechselnd mal unter dem Titel *The False Heiress* und dann wieder *The Sapphire Necklace* Bezug genommen wird, verliefen Pläne, es am Opernhaus Covent Garden herauszubringen, im Sande. Die erhalten gebliebene Ouvertüre wurde ab und an in Konzerten zu Gehör gebracht.

Lediglich im Bereich der Oratorien oder Kantaten musste er jetzt noch einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen, ungeachtet etlicher Kirchenlieder und Anthems und einer vollständigen Frühmesse. Seine erste Kantate, *Kenilworth* (1864) – erneut auf Texte von Henry Chorley – war bei der Premiere ein schrecklicher Reinfall gewesen und mit Ausnahme des atemberaubenden Duetts „How sweet the moonlight sleeps", das aus Shakespeares *Kaufmann von Venedig* stammte, zügig und gnädig in der Versenkung verschwunden. 1869 hatte er eine leichtgewichtige, doch ungemein verheißungsvolle Kantate zum Thema „der verlorene Sohn" (*The Prodigal Son*) geschrieben, die vor allem bemerkenswert war wegen des mutigen Einsatzes von „orienta-

lischer“ Atmosphäre im Chor „Let us eat and drink“, der den missratenen Sohn bei seinem zügellosen Gebaren in fremden Landen zeigt.

Somit sah Sullivan seinen weiteren Weg hauptsächlich darin, sich in stärkerem Maße den großen Orchester- und Chorwerken zu widmen, und voller Erwartung sah man dem Ergebnis des Kompositionsauftrags der Ausstellungskommission entgegen. Der Fairness halber muss man sagen, dass, wie immer es ausgehen mochte, es für den allgemeinen Stand der englischen Musik allemal schmeichelhafter gewesen wäre als die Wirkung, die ein von Verdi, Auber, Wagner und Sterndale Bennett gestaltes Programm erzielt hätte. Natürlich war mit dem Hinscheiden von Henry Chorley ein Hindernis, das Sullivan bis dahin hinsichtlich eines Librettos im Weg gestanden war, verschwunden.

Sein neuer Mitarbeiter, Tom Taylor, war eine Persönlichkeit, mit der man rechnen konnte und die respektiert wurde. Geboren in Newcastle im Oktober 1817, hatte Taylor bereits in jungen Jahren die Universität in Glasgow absolviert, bevor er 1837 zum Trinity College nach Cambridge wechselte. 1845 wurde er zum Professor für Englischen Literatur und Sprache an der Londoner Universität ernannt, wo er in seiner Freizeit Recht studierte und als Anwalt zugelassen wurde. Mit seiner Berufung auf den Lehrstuhl begann er zugleich auch eine vielversprechende journalistische Karriere als Verfasser von Leitartikeln für den *Morning Chronicle* und die *Daily News*, als Kunstkritiker der *Times* und des *Graphic* (als der er auch eine Biographie über Sir Joshua Reynolds herausbrachte) und er lieferte satirische Beiträge für *Punch*, den er auch ab 1874 bis zu seinem Tod 1880 herausgab. Zur Zeit von *On Shore and Sea* war er seit mehr als zwanzig Jahren Sekretär des Gesundheitsamts gewesen. Aber sein größtes Talent schien immer mehr im Bereich des Theaters zu liegen. Er war ein anerkannter Meister der Komödie, der mehr als siebzig Stücke geschrieben und inszeniert hatte. Am Bemerkenswertesten in seinem umfangreichen Werk waren *The Vicar of Wakefield* (1850), *A Sheep in Wolf's Clothing* (1857), *Our American Cousin* (1858) – das dem beliebten Schauspieler Edward Askew Sothern als schnauzbärtigem Lord Dundreary eine Paraderolle bot –, *A Tale of Two Cities* (1859), *The Ticket-of-Leave Man* (1863), *Sense and Sensation* (1864) und, weniger als einen Monat vor *On Shore and Sea*, *Joan of Arc*. Er war ein begnadeter Salonpianist, Geschichtenerzähler und Interpret seiner eigenen heiteren Lieder.

Da er so nahe am Puls des nationalen politischen und sozialen Lebens war, konnte Taylor hinsichtlich seiner neuen Kantate gegenüber der Frage eines offen zutage tretenden Nationalismus kaum unsensibel gewesen sein. Dementsprechend beinhalteten die Konzertprogramme und die publizierten Ausgaben des Textes eine Rechtfertigung:

> Für eine Feier zu Ehren und zur Entwicklung der Friedenskunst, thematisiert diese Kantate, was durchaus nicht unangemessen erscheint, das Leid und die Trennungen, die zwangsläufig mit Krieg verbunden sind. Es wurde eine dramatische Form gewählt, da sie sich für den musikalischen Ausdruck am besten eignet. Um ganz deutlich von den nationalen Empfindlichkeiten und schmerzlichen Assoziationen mit noch nicht lange zurückliegenden Kriegshandlungen Abstand zu halten, wurde die Handlung zurück in die Zeit verlegt, als es ständige Konflikte zwischen den sarazenischen Siedlungen an der Küste

Nordafrikas und den christlichen Mächten des Mittelmeerraums gab, insbesondere den Genuesern.

Die Zusammenfassung der Geschichte fand sich in Taylors eigenen Worten im Klavierauszug (siehe Seite 20-21 in dieser Ausgabe). In der Presse wurde natürlich Erstaunen darüber zum Ausdruck gebracht, dass Sullivan mit dieser Themenwahl die englischen Lande gänzlich verlassen habe, obgleich er doch die Schrecken des Krieges ausdrücklich gemieden habe. *The Graphic* zum Beispiel beschuldigte ihn, nicht „so ausgesprochen national zu sein wie einst Sir Sterndale Bennett in *The May Queen* und Mr. Macfarren in *May Day*", während man eingestand, dass das Werk als Ganzes „wenn es schon nicht seinen Ruhm mehren mag, es zumindest gut geeignet ist, seinen guten Ruf zu erhalten. Man kann natürlich einwenden, dass der vorherrschende Anflug von Traurigkeit die Gefahr der Monotonie birgt und eine Abmilderung wünschenswert erscheinen lässt, aber dieser Mangel ist weniger augenscheinlich für den kultivierten Zuhörer, sondern eher für andere. Man vernimmt unablässig bewunderungswürdige Musik, die in der Lage ist, diese Mängel auszugleichen."

Obwohl man die Kantate eher beiläufig als Ganzes besprach und nebenbei einräumte, es sei am Schluss „natürlich" mit Ovationen bedacht worden, vertrat die Presse im Allgemeinen die Auffassung, dass *On Shore and Sea* unter allen vier Werken des Nachmittagskonzerts am ehesten überdauern werde, gerade weil dieses Stück am wenigsten an ein spezifisches Thema der Ausstellung gebunden war. Madame Lemmens-Sherrington, die Sopranistin, und Mr. Winn, der Bariton, erhielten abgesehen von der üblichen Erwähnung keine besondere Würdigung, denn wie zuvor waren ihre Namen im Programm weggelassen worden.

Es war nicht überraschend, dass wieder einmal die orientalische Atmosphäre der „Moresque" und der „Chor des Muslimischen Triumphes" die Beachtung der Kritiker am meisten auf sich zogen. Der *Daily Telegraph* lehnte sie entschieden ab „aufgrund des exzessiven Realismus. Zweifelsohne hat Mr. Sullivan die entsprechenden Autoritäten konsultiert bevor er die ‚Moresque' und den Chor schrieb, über die sich das Publikum gestern wunderte, aber er hätte ein wenig mehr idealisieren und das vorhandene barbarische Material glätten sollen". Der *Graphic* stellte kurz und bündig fest: „Die maurische Musik bietet augenscheinlich einen gestrengen Blick auf die Wahrheit, und das ist genau der Grund warum wir wünschten, es gäbe weniger davon." Die *Morning Post* hielt es „für einen urigen und fast humoristischen Chor [...], aber der Humor ist bloß relativ und eine Folge der ungewöhnlichen Verbindung von englischen Buchstaben – denn diese Worte bilden ein Triumphlied und ein Gebet, das in der Musik äußerst glücklich durch Oboe, Pfeifen, Trommeln, Zimbel und Glocken ausgedrückt wird. Diese Orchesterpartitur ist bei weitem das Interessanteste und Abwechslungsreichste, das Mr. Sullivan bis jetzt hervorgebracht hat."

Die *Musical Times* war in für sie untypischer Weise wohlwollend. Bei ihr hieß es, das Werk habe „viel Charakter, die fortwährende Verwendung der kleinen Sexte in der Durtonleiter, besonders wenn sie aufwärts zum Leitton strebt, vermittelt einen unbeschreiblichen neuen Sinneseindruck für das zivilisierte musikalische Ohr. Der ‚Chor des muslimischen Triumphs' beinhaltet auch besondere Klangwirkungen, die jedoch nicht missbilligt werden sollten, denn sie

sind mutig. Man muss daran denken, dass es sich um einen Ruf zum Gebet handelt, die Worte sind nicht übersetzt. Und hier muss deshalb, mehr als in jedem anderen Satz des ganzen Werkes, die wahre Natur dieser barbarischen Musik erhalten werden."

In der *Era* war man so fair wie jedes denkbare moderne Publikum, das mit den bekannteren Werken Sullivans vertraut ist: „Mr. Arthur Sullivan ist ein junger und ambitionierter Komponist, mit vielen Fähigkeiten, gut zu schreiben und die ideale Komposition zu ersinnen; aber dennoch fehlt ihm formal noch die formende Hand der Erfahrung und das Werk verrät somit mehr von seinen Absichten als von einer vollständigen Umsetzung." Bei den *Daily News* hingegen fand man es unverzeihlich, dass er „alles mohrenhaft düster gemacht hat und weniger gut".

Das Konzert endete mit Rossinis Ouvertüre zur Oper *Semiramide*, wiederum dirigiert von Michael Costa, sowie dessen Arrangement der Nationalhymne, das auch beim Konzert der Sir Arthur Sullivan Society am 30. Juni 1984 zu hören war. Dies war die übliche Version, die bei allen offiziellen Anlässen gespielt wurde, bis man sie durch die von Sir Edward Elgar ersetzte.

On Shore and Sea wurde 1872 noch einmal in Manchester aufgeführt und bis zum Tode Sullivans im November 1900 in unregelmäßigen Abständen im Crystal Palace in London. Der Schlusschor, der zum „Song of Peace", dem Friedenslied, umbenannt worden war (der für unsere heutigen Ohren fast so klingt als handele es sich um eine Sullivan-Version von „Land of Hope and Glory") tauchte bis nach dem Ersten Weltkrieg auch unabhängig in Konzertprogrammen auf. Es scheint keine weiteren Teil- oder Gesamtaufführungen der Kantate gegeben zu haben bis zum 30. Juni 1984, als das Stück unter der Schirmherrschaft der Sir Arthur Sullivan Society vom Chor und Orchester der Imperial Opera in der All Saint's Church in West Dulwich im Süden Londons gegeben wurde als Teil eines reinen Sullivan-Programms, das auch Auszüge von *Ivanhoe*, *Macbeth* und *The Golden Legend* enthielt. (Dieser Artikel entstand ursprünglich in Verbindung mit dieser Aufführung.) Weitere von der Sir Arthur Sullivan Society initiierte Aufführungen fanden am 26. März 1988 in der Royal Concert Hall in Nottingham mit den Solisten Julie Kennard und Roderick Earle, der Nottingham Harmonic Society und dem East of England Orchestra unter der Leitung von Richard Hickox statt, sowie am 16. September 2006 in der Kathedrale zu Portsmouth mit den Solisten Elizabeth Menezes und David Menezes, dem erweiterten Portsmouth Cathedral Choir und dem Orchestra of H. M. Royal Marines Portsmouth, dirigiert von Lt. Col. C. J. Davis. Für das Jahr 2013 ist die erste professionelle CD-Einspielung unter der Leitung von Richard Bonynge mit Sally Silver geplant.

Martin Wright

Arthur Sullivans Kantate *On Shore and Sea* – Entstehung und Musik

[Dieser Beitrag findet sich auf den Seiten v bis x der Einleitung zu der von Martin Wright herausgegebenen Partitur von *On Shore and Sea*, die 2006 in der von Robin Gordon-Powell betreuten Sullivan-Edition bei „The Amber Ring" erschien. Die Übersetzung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.]

Hintergrund

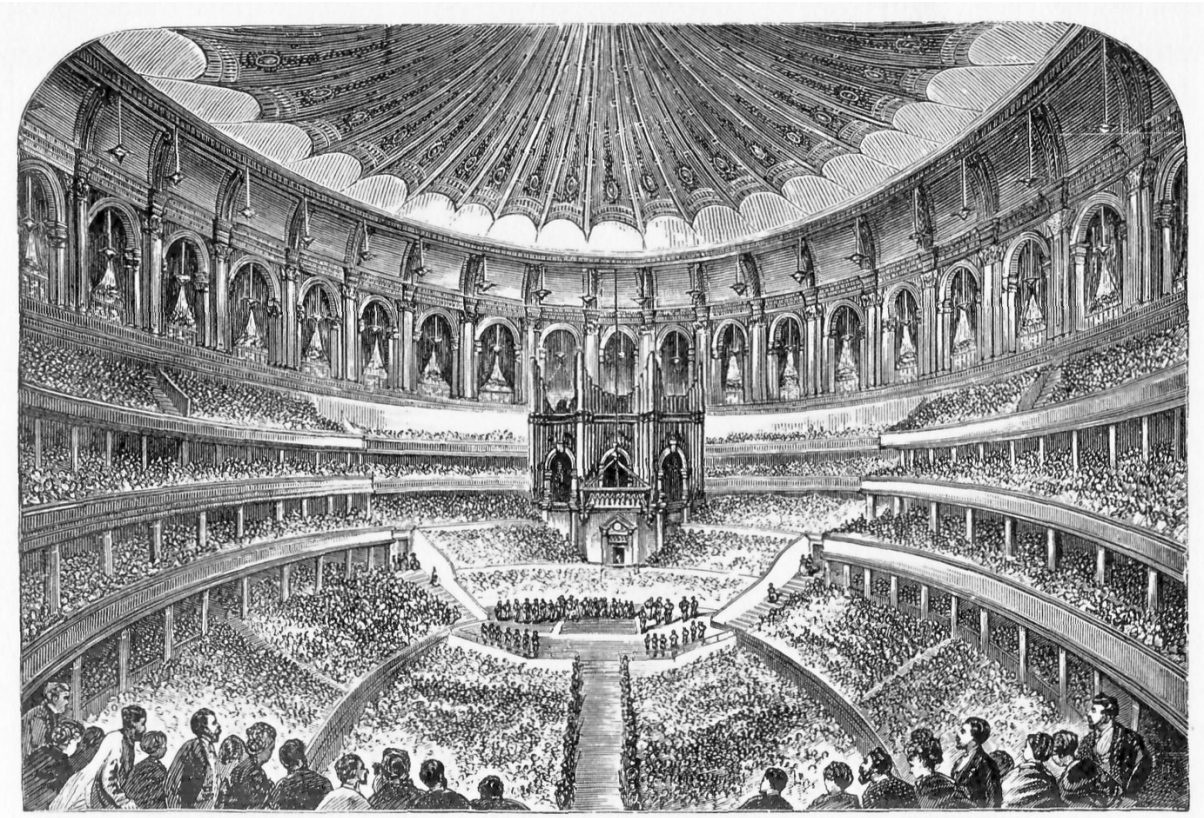
Im Jahre 1851 strömte ganz England zur ersten Weltausstellung, einem Mammut-Festival, das unter der Schirmherrschaft des Prinzgemahls organisiert wurde. Exponate aus der Industrie und Erfindungen wurden von überall her zusammengebracht und in dem weiträumigen Crystal Palace im Hyde Park ausgestellt, damit sie von einem neugierigen Publikum in Augenschein genommen werden konnten. Es war eine Feier des friedlichen Internationalismus auf größtmöglicher Ebene, passenderweise natürlich auf dem Höhepunkt der britischen Freihandelsidee. Kein anderes Ereignis konnte perfekter den gigantischen Optimismus der Viktorianer illustrieren, der sowohl materialistisch als auch idealistisch war, und nach einem globalen Frieden und Wohlstand strebte, welcher aus dem Verbreiten britischer Werte entstehen sollte.

Vergleichbare Ausstellungen kehrten im Verlaufe des Jahrhunderts immer wieder und schlugen hoffnungsvolle Töne internationaler Verständigung inmitten von Krieg und Depression an. Die zweite Weltausstellung folgte 1862, und bot unter seinen Programmpunkten ein musikalisches Konzert mit passendem kosmopolititschem Charakter dar. Die „führenden Komponisten" von England, Frankreich, Italien und Deutschland waren eingeladen worden, ihre Länder zu vertreten: Sterndale Bennett, Auber, Verdi und Meyerbeer.[2] Als sich bald darauf eine dritte Veranstaltung abzeichnete, bot man zum Auftakt am 1. Mai 1871 eine ähnliche „Darbietung

2 Die von Verdi für diese Gelegenheit komponierte Kantate wurde schließlich nicht ins Konzert aufgenommen. In einem Brief an die *Musical World* (Nr. 40, 26. April 1862, S. 266), erklärte der Komponist, die Mitglieder der Kommission hätten sie mit der Begründung abgelehnt, dass 25 Tage nicht ausreichten, um das Werk einzustudieren. Bei dem darauf folgenden öffentlichen Sturm der Empörung mutmaßte man, Verdi „erwartete wahrscheinlich, dass die Beauftragten der ‚Großen Ausstellung' von der Vorsehung mit Verstand und einer Fähigkeit zur Wertschätzung von Kunst und der künstlerischen Intentionen gesegnet würden. Wir bedauern jedoch, […] dass er sich hinsichtlich dieser beiden ganz normalen Erwartungen vollkommen getäuscht sah" (*Musical World*, Nr. 40, 3. Mai 1862, S. 281). Als die Kantate schließlich aufgeführt wurde, spekulierte man in der Besprechung der *Times*, dass der wahre Grund für den Verzicht darin bestand, dass, obwohl nominell als „Chor der Völker aller Nationen" ausgegeben, das Werk lediglich England, Frankreich und Italien repräsentierte (26. Mai 1862, S. 9). 1871 schließlich meinte man in *The Graphic*, dass die Erinnerung an diese „schofelige" Behandlung Verdi davon abgehalten haben muss, sich an dem neuen Projekt zu beteiligen (6. Mai 1871, S. 410).

musikalischer Künste“ in der neu eröffneten Royal Albert Hall. Die Presse zeigte sich enthusiastisch bezüglich der Perspektiven des neuen Veranstaltungsortes:

> Die Kommissionsmitglieder Ihrer Majestät haben beschlossen, dass während der Ausstellung in diesem geräumigen Gebäude Musikdarbietungen stattfinden sollen im Hinblick auf die Verbesserung des nationalen Musikgeschmacks und der Platzierung dieses Landes auf gleichem Niveau mit anderen Ländern bei der Kultivierung dieses höchst angenehmen Bildungsinstruments.[3]



Die Albert-Halle in London.

Die Komponisten von 1862 wurden wieder angesprochen, lediglich an Stelle des 1864 verstorbenen Meyerbeer erhielt nun Wager eine Einladung. Alle außer Wagner, der nicht antwortete, sagten ab. Das Veranstaltungskommittee traf eilends alternative Vereinbarungen. Der Italiener Ciro Pinsuti bot einen „Choral“ an. Frankreich wurde von Charles Gounod vertreten, der damals als Flüchtling vor dem Deutsch-Französischen Krieg in England weilte. Auf seine elegische Motette *Gallia* folgte sehr taktlos der Triumphmarsch des Deutschen Ferdinand Hiller. Der Komponist, der England bei dieser vielversprechenden Gelegenheit vertreten sollte, war Arthur Sullivan.

Obwohl Sullivan nur die zweite Wahl des Komitees darstellte, ist es bedeutsam, dass gerade er auserkoren wurde. Da man wieder die gleichen Komponisten wie bereits 1862 einlud, konnte das Komitee wohl kaum Sterndale Bennett übersehen haben. Allerdings verfügte er als Prinzipal der Royal Academy of Music über nur wenig Zeit, die er für das Komponieren erübrigen konnte. Henry Cole, die herausragende Persönlichkeit, die 1851 die Ausstellung organisiert

3 „The International Exhibition“, in *Illustrated London News*, Nr. 58, 6. Mai 1871, S. 438.

hatte, zeichnete verantwortlich für die Auswahl von Sullivan anstelle von Bennett.[4] Es war eine äußerst prestigeträchtiger Auftrag, eine Aufgabe, die den Komponisten zum Fackelträger der Verteidigung von Englands musikalischer Ehre machte. Dass Sullivan dazu ernannt wurde, ist ein frühes Anzeichen für die Bedeutung, die er für die viktorianische Öffentlichkeit erlangen sollte.

Sullivans Beitrag zur „Exhibition of Musical Art" sollte ein Werk für Chor und Orchester werden, das erst seinen dritten gehaltvollen Beitrag zu diesem Genre darstellte. Die Kantate *Kenilworth* für das Birmingham Festival 1864 war durch ein umständliches Libretto des Kritikers Henry Chorley beeinträchtigt worden, obwohl sie zusätzlich einen Text von Shakespeare enthält, der Sullivans Muse vorübergehend zum Strahlen bringt. Sein erstes Oratorium, *The Prodigal Son*, folgte fünf Jahre später auf biblische Texte, die der Komponist selbst ausgewählt hatte. Trotz der hohen Wertschätzung, die die Viktorianer diesem Genre zugestanden, konnte sich Sullivan nicht auf Dauer für das Oratorium begeistern und widmete sich für die „International Exhibition" von 1871 wieder der weltlichen Kantate.[5]

Das Libretto für das neue Werk verfasste Tom Taylor (1817-1880), ein ehemaliger Professor für Englisch an der Londoner Universität, Journalist, Sekretär der Gesundheitsbehörde, auf Unterhaltungsstücke spezialisierter Bühnenautor und zukünftiger Herausgeber von *Punch.*[6] Taylor war weitaus fähiger als Chorley und lieferte ein gut konstruiertes Libretto, das etliche schöne Möglichkeiten für die musikalische Ausgestaltung bot. Das Stück spielt im 16. Jahrhundert im christlich-muslimischen Krieg am Mittelmeer und erhielt den Titel *On Shore and Sea.*

In der Inhaltsangabe, die dem Klavierauszug als Vorwort vorangestellt wurde, erläutert Taylor, dass „eine dramatische Form gewählt [wurde], da sie sich für den musikalischen Ausdruck am besten eignet",[7] und *On Shore and Sea* konzipierte man dementsprechend als „dramatische Kantate". Das Geschehen wird von einer (eher konventionellen) Handlung zusammengehalten, in der zwei Liebende getrennt und dann durch Kriegwirren wieder vereint werden. Die Schilderung der Ereignisse ist in ein paar kurzen Rezitativen untergebracht, die Raum lassen für eine Reihe von Chorszenen, Arien und ein Instrumentalstück, um die verschiedenen Situationen und beteiligten Personen vorzustellen.

Wie *Kenilworth* enthält *On Shore and Sea* zehn Nummern und dauert etwa 45 Minuten. Die Solisten, ein Bariton und ein Sopran, übernehmen die Rolle eines Seemanns und seiner Geliebten. Der Männerchor stellt genuesische Matrosen und der Frauenchor die Daheimgebliebenen dar, abgesehen von der sechsten Musiknummer, bei der alle Chormitglieder als muslimische Seeleute auftreten. Der Schlusschor, ein Bittgebet für den Frieden, gehört nicht zur Handlung. Er wurde auch als „Song of Peace" separat auf Notenblättern veröffentlicht.[8]

---

4 Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Aldershot 1992, S. 68.

5 Er schrieb nur noch ein weiteres Oratorium: *The Light of the World* (1873).

6 „Taylor, Tom", in Leslie Stephen / Sidney Lee (Hrsg.): *Dictionary of National Biography* (1898-9), Oxford 1973.

7 Arthur Sullivan / Tom Taylor: *On Shore and Sea*, Boosey, London 1871, S. ii.

8 Sullivan / Taylor: *On Shore and Sea*, London 1871, ca. 1917 auf der zweiten Umschlagseite.

Eine solch exotische Themenwahl ist wenig überraschend, wenn man bedenkt, dass dieses Werk England bei einem internationalen Großereignis repräsentierte. Taylor verteidigt es in der Einleitung:

> Für eine Feier zu Ehren und zur Entwicklung der Friedenskunst, thematisiert diese Kantate, was durchaus nicht unangemessen erscheint, das Leid und die Trennungen, die zwangsläufig mit Krieg verbunden sind. [Zeit und Schauplatz der Handlung wurden gewählt,] um ganz deutlich von den nationalen Empfindlichkeiten und schmerzlichen Assoziationen mit noch nicht lange zurückliegenden Kriegshandlungen Abstand zu halten .[9]

Die Kritiker lehnten die Wahl des Themas als nicht englisch genug ab. Henry C. Lunn von der *Musical Times* betrachtete es „auf eigenartige Weise unangemessen, dass der Repräsentant der englischen Musik einen solchen Stoff wählt“,[10] während der Kritiker des *Athenceum* (wahrscheinlich Charles Gruneisen)[11], glaubte, dass die Kantate „bei den Darbietungen auf weitaus mehr Interesse gestoßen wäre, hätte Mr. Tom Taylor den britischen Kanal und einen englischen Hafen für seine Dichtung gewählt“.[12] Offensichtlich erwartete man etwas ausdrücklich Nationales von dem jungen Streiter für die Muse Englands und Taylors diplomatischer Nationalismus hatte diese Hoffnungen enttäuscht.

Die Musik selbst erfuhr eine geteilte Aufnahme. Lunn, ein Kritiker, der nur schwer zufriedenzustellen war, lobte die „farbenreiche Behandlung des Orchesters“ und die „melodische Ausgestaltung“ des Sopranparts, der „zart und einfühlsam“ instrumentiert sei,[13] während *The Illustrated London News* Sullivans „Kontrolle über die Form und die Einzelheiten sowie die besondere Begabung hinsichtlich der Orchestereffekte“ bewunderte, „die ihm seit langem seine Ausnahmestellung unter den zeitgenössischen Komponisten verschafft“.[14] Laut dem Kritiker der *Times* (wahrscheinlich der Freund und Verfechter des Komponisten J. W. Davison),[15] wurde England von Sullivan „würdig vertreten“, die Kantate sei „höchst interessant“ und habe ihre „freundliche Aufnahme“ weidlich verdient.[16] Ein anderer Freund, Joseph Bennett vom

9 Sullivan / Taylor: *On Shore and Sea*, London 1871, S. ii.

10 Henry C Lunn: „Music at the opening of the International Exhibition“, in *Musical Times*, Nr. 15, 1. Juni 1871, S. 105.

11 Siehe Meirion Hughes: *The English Musical Renaissance and the Press 1850-1914: Watchmen of Music*, Aldershot 2002, S. 190, bezüglich der Zuordnung nicht namentlich ausgewiesener Rezensionen.

12 Charles Gruneisen: „International Music“, in *Atheneum*, Nr. 221, 6. Mai 1871, S. 567. Es ist bemerkenswert, dass das Feuilleton des *Atheneum* sich zu jener Zeit auf einen andauernden Kleinkrieg mit Taylor einließ. In „Dramatists of the Present Day“, Ausgabe 2269 vom 22. April 1871, S. 555, wurde die Originalität seines Stücks in Frage gestellt, und in den nachfolgenden Ausgaben erschienen ein heftiger Briefwechsel und etliche Beiträge.

13 Lunn: „Music at the opening of the International Exhibition“, in *Musical Times*, Nr. 15, 1. Juni 1871, S. 105

14 „The International Exhibition“, in *Illustrated London News*, Nr. 58, 6. Mai 1871, S. 454

15 Siehe Fußnote 11.

16 J. W. Davison: „The International Exhibition“,in *The Times*, 2. Mai 1871, S. 10.

The Daily Telegraph, merkte noch etwas zu „Mr. Sullivans unerschöpflicher Könnerschaft“ an.[17] In *The Graphic* meinte man, dass es genug „bewunderungswürdige Musik gäbe“, um die Mängel auszugleichen",[18] während *The Era* geruhte, Sullivans „Fähigkeit, gut zu schreiben“ zu erwähnen, wenn auch „seine formale Ausgestaltung die ordnende Hand der Erfahrung vermissen lässt und eher von Absicht zeugt als von gelungener Umsetzung“.[19] Gruneisen blieb von dem Ganzen unbeeindruckt:

> Mag die Orchestrierung auch gekonnt und farbenreich ausgeführt sein, so lässt das wesentliche Element einer Kantate und der ganzen Musik doch zu wünschen übrig – nämlich die Melodik [...] Mr. Sullivan sollt mehr der natürlichen Inspiration vertrauen und sich nicht ambitioniert um akademische Effekte bemühen.[20]

Die Kritiker reagierten am heftigsten auf die zentrale Episode der Kantate, wo die genuesischen Matrosen gefangen genommen und in einem muslimischen Schiff als Sklaven gehalten werden. An dieser Stelle folgt auf eine instrumentale „Moresque“ ein „Choir of Muslim Triumph“ (Chor des muslimischen Triumphs), in dem der muslimische Gebetsruf ohne Übersetzung gesungen wird. Sullivan verleiht dem Ganzen das passende orientalische Kolorit und instrumentierte die Musik mit türkischen Glocken, wobei er die übermäßige Sekunde zwischen der erniedrigten Submediante und dem Leitton hervorhebt. Lunn war überwältigt von diesem „unbeschreiblichen neuen Sinneseindruck für das zivilisierte musikalische Ohr“, wobei er auch zustimmte, dass „die wahre Natur dieser barbarischen Musik erhalten werden sollte“,[21] wohingegen Bennett die Auffassung vertrat, dass Sullivan „ein wenig mehr hätte idealisieren und das vorhandene barbarische Material glätten sollen“.[22] Laut Davison erzielten die Orientalismen einen „ausgezeichneten Erfolg, denn er hat es so gestaltet, dass die wahre Musik nie in Vergessenheit gerät“.[23] Gruneisen zeigte sich weniger nachsichtig, räumte aber ein, dass „die beste Musik die maurische ist, denn sie ist charakteristisch, dennoch ist sie zugleich auch hässlich“.[24] Man muss nicht noch einmal darauf hinweisen, dass die christlichen Matrosen sich am Ende als siegreich erweisen, und die schockierende übermäßige Sekunde nicht mehr zu hören ist.

Die abgemilderte Exotik von *On Shore and Sea* hätte nicht so viel Aufmerksamkeit erregt, wenn ihr Anlass von geringerer nationaler Bedeutung gewesen wäre. Die Einleitung zu Sullivans „Arabian Love Song“ von 1866 ist so unüberhörbar orientalisch wie manches in *On Shore and Sea*, aber die Kritiker hielten sich nicht mit Kammermusik auf. Sowohl *The Mikado* (1885) als auch *The Rose of Persia* (1899) sind reich an östlicher Färbung, aber auch die komische Oper war nicht bedeutend genug, um einen Sturm zu entfachen.[25]

---

17 Joseph Bennett: „Opening of the International Exhibition“, in *Daily Telegraph,* 2. Mai 1871, S. 6.
18 *The Graphic,* 6. Mai 1871, S. 411.
19 Zitiert in Selwyn Tillett: *On Shore and Sea*, Sir Arthur Sullivan Society 1984, S. 13.
20 Gruneisen: „International Music“, in *Athenceum*, Nr. 221, 6. Mai 1871, S. 567.
21 Lunn, in *Musical Times*, Nr. 15, 1. Juni 1871, S. 105.
22 Bennett, in *Daily Telegraph,* 2. Mai 1871, S. 6.
23 Davison, in *The Times*, 2. Mai 1871, S. 10.
24 Gruneisen, in *Athenceum*, Nr. 221, 6. Mai 1871, S. 567.

Was Sullivans betrifft, gab es keinen Grund anzunehmen, dass er mit seiner pseudo-maurischen, pseudo-japanischen oder pseudo-arabischen Musik anders verfahren sei als mit der pseudo-italienischen Musik von *The Gondoliers* (1889) oder der pseudo-irischen Musik von *The Emerald Isle* (1901). Ungeachtet der großen Empfindlichkeit der Kritikerreaktionen, bleibt *On Shore and Sea* nur eine der vielen Auseinandersetzungen des Komponisten mit exotischen Klangfarben.

On Shore and Sea wurde zu Sullivans Lebzeiten nur sporadisch gegeben, dabei mindestens zwei Mal in Amerika,[26] und der Schlusschor tauchte bis zum Ersten Weltkrieg in Konzerten auf. Nach 1914 fanden keine Aufführungen mehr statt, bis das Werk von der Sir Arthur Sullivan Society 1984 wieder geboten wurde.[27] Diese Aufführung wurde seinerzeit mitgeschnitten und auf Kassette herausgebracht, ist aber inzwischen vergriffen. Eine professionelle Aufführung fand 1988 als Teil des dritten Sullivan Festivals der SASS statt,[28] und eine weitere 2006 beim sechzehnten Festival.[29]

Trotz eines weitverbreiteten erneuten Interesses an Sullivans Musik, war *On Shore and Sea* immer unterrepräsentiert. Nigel Burton scheint für alle Anhänger Sullivans zu sprechen, wenn er schreibt, dass „von Sullivans säkularen Kantaten die frühere, *Kenilworth*, die eindrucksvollere gewesen war".[30] Dennoch scheint mir dies eine ungewöhnliche Haltung zu sein. Ich kann nur vermuten, dass die wenigen Aufführungen dazu beitrugen, das Werk selbst unter Sullivan-Sympathisanten in Misskredit geraten zu lassen.[31] Der Klavierauszug, den Boosey noch im Jahr der Uraufführung veröffentlicht hatte, ist lange schon vergriffen und eine Orchesterpartitur ist noch nie publiziert worden. Die bei „Amber Ring" edierte Ausgabe wird hoffentlich dem Bedarf entgegenkommen und ihren Weg finden, um einem verdienstvollen und vernachlässigten Werk wieder zu seinem Recht zu verhelfen, wo doch auch Sir Arthur sich nun endlich der Wertschätzung erfreuen darf, die ihm ungerechtfertigterweise lange vorenthalten wurde.

---

25 Die Oper *The Mikado* enthält ein japanisches Kriegslied, das sowohl in Worten als auch Melodie authentisch ist und eine bedeutsame Weiterentwicklung der originalen muslimischen Worte in der Nr. 6 von *On Shore and Sea* darstellt.

26 1877 in Chicago (vgl. Jacobs, S. 131) und 1879 in Baltimore (Programm der Academy of Music in Baltimore; Dienstag, den 15. April 1879; mein Dank gilt David Stone, der mir davon eine Kopie besorgt hat).

27 Siehe Tillett. Die Aufführung fand am 30. Juni 1984 statt. Die Solisten waren Sally Wilson und Tim Johnson, Chor und Orchester der Imperial Opera wurden dirigiert von Michael Withers.

28 26. März 1988 in der Royal Concert Hall in Nottingham mit den Solisten Julie Kennard und Roderick Earle, der Nottingham Harmonic Society und dem East of England Orchestra, dirigiert von Richard Hickox.

29 16. September 2006 in der Kathedrale zu Portsmouth mit den Solisten Elizabeth Menezes und David Menezes, dem erweiterten Portsmouth Cathedral Choir und dem Orchestra of H. M. Royal Marines Portsmouth, dirigiert von Lt. Col. C. J. Davis.

30 Nigel Burton: „Oratorios and Cantatas", in Nicholas Temperley: *The Romantic Age*, The Blackwell History of Music in Britain 5, Oxford Basil Blackwell 1988, S. 228.

31 In der Osterausgabe des Newsletters 2006 der Sir Arthur Sullivan Society wurden die Vorlieben der Mitglieder für zukünftige Aufnahmen aufgelistet. *On Shore and Sea* erreichte den 4. Platz, wohingegen *The Light of the World*, ein weitaus schwächeres Chorwerk, auf den 2. Platz kam.

Aufbau des Werkes

Die zehn Abschnitte von *On Shore and Sea* besitzen eine klare Disposition der Tonarten. Der Einleitungschor steht in C-Dur, worauf sich Sätze anschließen, die sukzessive dem Quintenzirkel folgen. Dies beginnt bei der Nr. 2 mit A-Dur, was über die eng verwandte Tonart a-Moll erreicht wird, und schließt mit der entlegen Tonart As-Dur in der Nr. 9, bevor schließlich im Schlusschor wieder die Grundtonart C erreicht wird.

1.	Chor „The windless ply“	C-Dur
2.	[M] Rezitativ „’Tis the mid-watch of night“	a-Moll
	Arie „The wave at her bows is afire“	A-Dur
3.	[S] Rezitativ (T. 1-63) „From spring-time“	E-Dur
	(T. 64-114) „Still they come not“	e-Moll
4.	[S] Arie „Soft and sadly sea-wind swell“	E-Dur
5.	„Moresque“	H-Dur
6.	[M] Rezitativ (T. 1-12) „The Crescent o’er the Cross“	h-Moll
	Chor des muslimischen Triumphs (T. 13-96)	h-Moll
	(T. 97-115) „La’ ila’ha“	h-Moll
7.	[M] Rezitativ „They chain not Christian souls“	H-Dur
		durch Fis-Dur (T. 12-14)
		nach Des-Dur (Akkord V)
8.	Chor der christlichen Gefangenen	Des-Dur
9.	[M] Rezitativ „Hark! on the night“	Des-Dur
		nach As-Dur (Akkord V)
	[M & S] Duett „Here on thy heart“	As-Dur
10.	Chor (T. 1-46) „Sink and scatter“	C-Dur
	(T. 47-110) „Why should nations slay and spoil“	F-Dur
	(T. 111-149) „Why should nations“	C-Dur

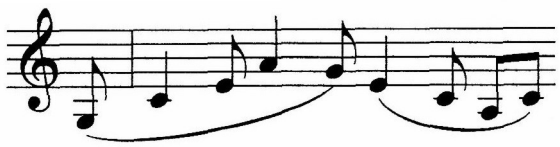
[M = Il Marinajo, der Matrose; S = la Sposina, seine Braut]

Diese Übersicht lenkt die Aufmerksamkeit besonders auf die Nr. 7, welche das bei weitem kürzeste Stück der Kantate ist, doch ein unverhältnismäßig weites tonales Spektrum aufweist. Das

einzige andere separat ausgewiesene Rezitativ ist die erheblich längere Nr. 3; alle anderen kurzen Rezitative des Marinajo stehen bei der Zählung in Verbindung mit sich anschließenden ausgedehnten Nummern (2, 6 und 9). Dies legt nahe, dass der Nr. 7 mehr Bedeutung zukommt als auf den ersten Blick ersichtlich ist. Dieses Rezitativ bildet die Brücke zwischen der maurischen Musik und der Flucht der Christen: sich in so kurzer Zeit durch drei Tonarten zu bewegen, steigert die Wirkung dieser Veränderungen. Besonders bemerkenswert erscheint, dass der Wechsel von Kreuz- zu b-Tonarten genau in dem Augenblick erfolgt, als der Fluchtplan ausgebrütet wird und Hoffnung auf Freiheit besteht (Nr. 7, Takt 20).

Auf ähnliche Weise hebt nach diesen geschmeidigen tonalen Fortschreitungen die unvermittelte Rückkehr nach C-Dur in der Nr. 10 diesen Satz aus der Kantate heraus. Dieser Wechsel stellt sowohl den Rahmen für die tonale Geschlossenheit des Werkes dar, als auch eine Widerspiegelung der Trennung innerhalb der Erzählung zwischen der Nr. 9 und der Nr. 10. Der Schlusschor bildet einen „zeitlosen“ Epilog, der außerhalb der Besonderheiten der Handlung steht. Von seinem Instinkt her war Sullivan ein Komponist für das Theater und die Grundstruktur von *On Shore and Sea* ist ein integraler Bestandteil des Dramas.

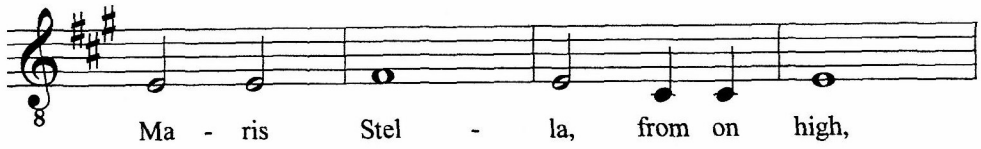
Die Tonart C-Dur ist nicht die einzige Gemeinsamkeit zwischen dem ersten und letzten Satz. Der Schlusschor klingt aus mit einer Bearbeitung desselben Materials, mit dem der einleitende Chor endet: Man vergleiche dazu nur die Nr. 1, Takt 91-93, mit der Nr. 10, Takt 135-137, und Nr. 1, Takt 97-99, mit Nr. 10, Takt 143-149. Auf gleiche Weise ist das einleitende Material der beiden Chöre verbunden: Die Nr. 1, Takt 19-24, und die Nr. 10, Takt 7-14, folgen dem harmonischen Schema I-II-IV-I über einem Orgelpunkt, und konzentrieren sich melodisch auf die Skalen 1-2-4-3. Diese Verbindung wird durch die Begleitung hervorgehoben, bei der beide Sätze einander am offensichtlichsten entsprechen. Dies zeigt allein ein kurzer Blick auf die jeweilige Einleitung. Die wichtigste Begleitfigur ist:



Ex. 1 1.2f, 1st Violin

Bsp. 1: Sullivan, On Shore and Sea

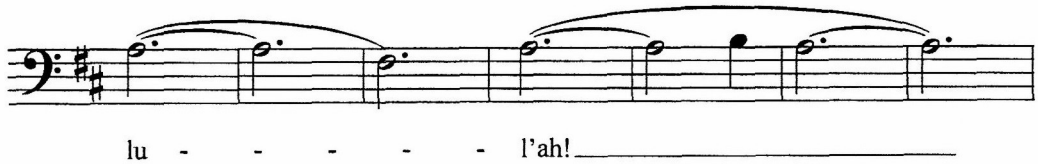
Diese Begleitfigur findet sich nicht in der gleichen Gestalt außerhalb der Einleitungs- und Schlussnummer. Jedoch etabliert sie eine tetratonische Skala, die aus den Stufen 1, 3, 5 und 6 der Dur-Tonleiter besteht, aus der ein Großteil des melodischen Materials der Kantate entwickelt wird. Die wesentlichsten Beispiele hierfür sind:



Ex. 2 2.62-5, Tenor

Bsp. 2: Sullivan, On Shore and Sea

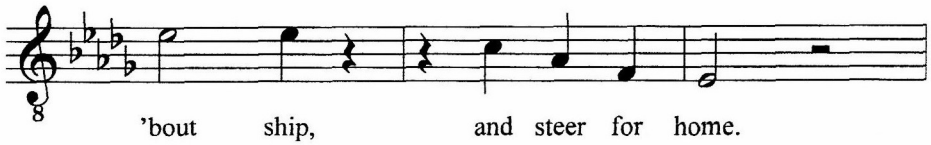
Dieses Chorthema aus der Nr. 2 wird nach jedem Vers vier Mal in unterschiedlicher Harmonisierung gesungen.



Ex. 3 6.75-81, Tenor & Bass

Bsp. 3: Sullivan, On Shore and Sea

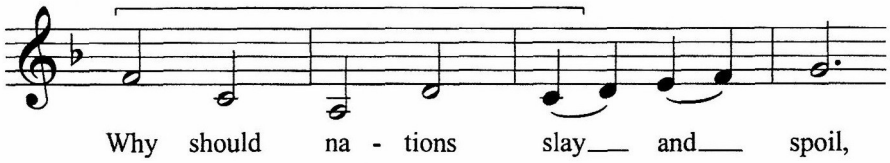
Diese Phrase, der etliche Wiederholungen des Tons A vorausgehen, ist ein wichtiger Bestandteil des muslimischen Gebetsaufrufs.



Ex. 4 9.11-13, Il Marinajo

Bsp. 4: Sullivan, On Shore and Sea

Diese Phrase beschließt eine Modulation nach As-Dur, der Tonart des Duetts, das unmittelbar darauf folgt.

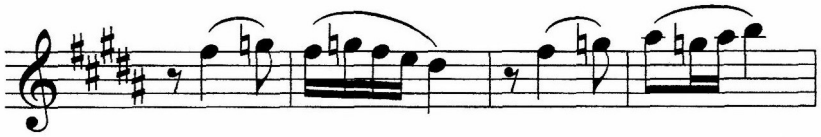


Ex. 5 10.49-52, Alto

Bsp. 5: Sullivan, On Shore and Sea

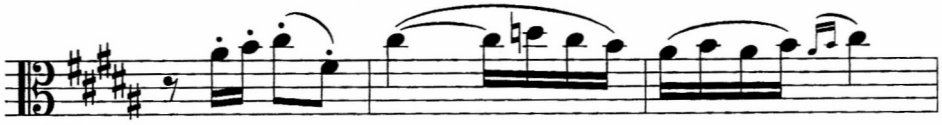
Dies ist das wichtigste melodische Thema des Schlusschors. Die markierten Noten sind eindeutig von dem tetratonischen Motiv abgeleitet.

Dieses Motiv lässt sich als Durdreiklang beschreiben, der mit einer betonten Submediante verbunden ist. Seinen deutlichsten Ausdruck findet dies in den beiden Themen der „Moresque“:



Ex. 6 5.3-6, Flute

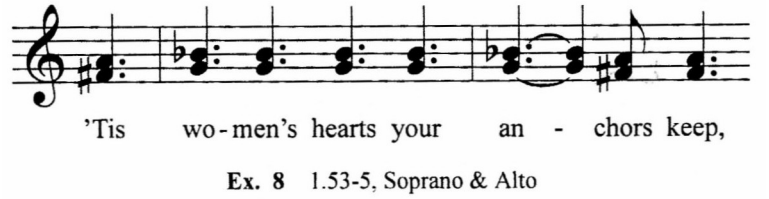
Bsp. 6: Sullivan, On Shore and Sea



Ex. 7 5.11-13, Viola

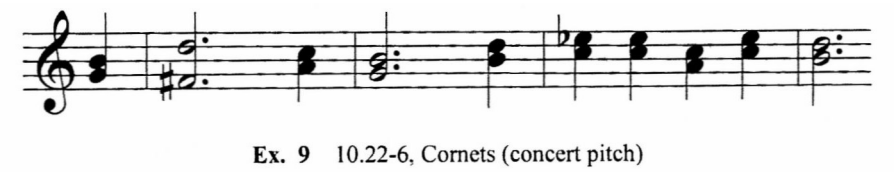
Bsp. 7: Sullivan, On Shore and Sea

Obgleich diese Melodien nicht den Tonleitern mit nicht nur stufenweisen Tonschritten aus den Beispielen 1 – 5 folgen, betonen sie dennoch den Grundton, die Terz und Quint des Durdreiklangs, die gegen die Submediante stehen. Die Submediante ist hier indes erniedrigt: Deswegen die übermäßige Sekunde in Bsp. 6, die bei der Uraufführung für so viel Aufregung sorgte. Die Verwendung der erniedrigten Submediante gegen den Durdreiklang ist ein weiterer wiederkehrender Kunstgriff, der auch in den Sätzen auftaucht, die nicht „maurisch“ inspiriert sind.



Bsp. 8: Sullivan, On Shore and Sea

Dieselbe Harmonik (iv-I in einer Durtonart), die sich aus dem Erniedrigen der Subdominante ergibt, findet sich in der Nr. 4, Takt, 80 f., und in der Nr. 8, Takt 61-64. Dieses Motiv kehrt in einem wichtigen Brückenmotiv im Schlusschor wieder:

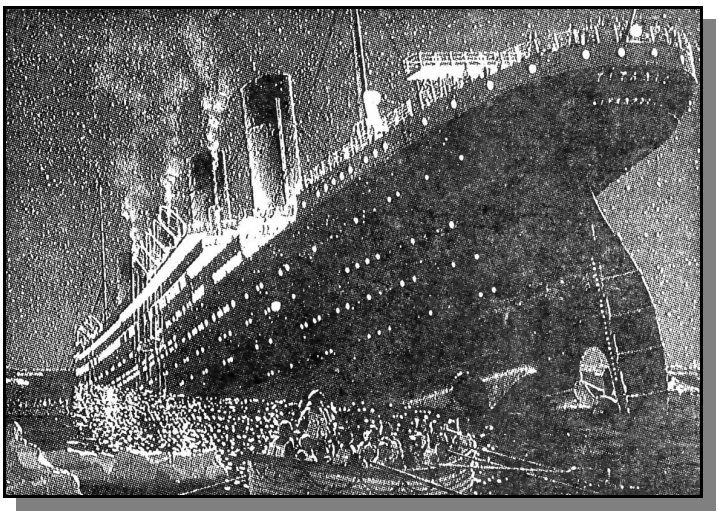


Bsp. 9: Sullivan, On Shore and Sea

Diese beiden Motive sind im Wesentlichen Skalenformen und ihr Wiederauftreten geschieht unauffällig. Nichtsdestotrotz sind sie in die musikalische Faktur von *On Shore and Sea* eingewoben und tragen mit dazu bei, dem Werk als einem einheitlichen Ganzen Profil zu verleihen.

John Balls

Sullivans Musik und die *Titanic*



[Dieser Beitrag erschien im Magazin der Sir Arthur Sullivan Society, Nr. 78 (Frühling 2012), S. 11-14. Die Übersetzung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.]

Das Jahr 2012 bietet mir die Gelegenheit zwei meiner Hauptinteressen und Leidenschaften, die Geschichte der *Titanic* und die Opern von Sullivan und Gilbert miteinander zu verbinden. Sowohl der Komponist als auch sein Librettist waren 1912 bereits verstorben, aber wie der Zufall es wollte, fand am 31. Mai 1911 die gerichtliche Untersuchung zu Gilberts Tod statt, genau an dem Tag, an dem das Schiff in Belfast vom Stapel gelassen wurde. Sullivans posthume Verbindung mit dem Passagierdampfer ist jedoch weitaus spannender. Die Musik spielte allgemein eine interessante Rolle in der Geschichte der *Titanic* und insbesondere Sullivans Musik war 1912 zu unterschiedlichen Zeiten von Bedeutung.

Die Musik aus den Opern erschien in dem Orchesterbuch der Bordkapelle der White Star Line, das in allen Linienschiffen der Gesellschaft benutzt wurde, einschließlich der *Titanic*. Die Musiker waren keine Angestellten der White Star Line, sondern der Künstleragentur Black Brothers in Liverpool. Die Blacks verfügten in diesem Bereich praktisch über ein Monopol und konnten Musiker zu niedrigen Preisen zur Verfügung stellen. Ende 1911 standen die White Star-Musiker bei Black Brothers unter Vertrag, wobei sie nur einen geringen Lohn erhielten und keinerlei Zuschuss zur Uniform. Sie wurden nicht als Mitglieder der Mannschaft betrachtet, sondern als Passagiere zweiter Klasse – auf der *Titanic* hatten sie die Gruppenkartennummer 250654. Die Bordkapelle bestand aus acht Mitgliedern: Kapellmeister Wallace Hartley, zwei andere Geiger, zwei Cellisten, einem Kontrabassisten und zwei Pianisten. Die Acht teilten sich normalerweise in zwei Gruppen auf, ein Quintett und ein Trio. Sie spielten an verschiedenen Stellen des Schiffs, der Veranda und dem Palmengarten neben dem Raucherzimmer der Ersten Klasse, dem À-la-carte-Speisesaal und dem Pariser Restaurant, dem Empfangsraum hinter der großen Treppe und dem Speisesaal der Zweiten Klasse. Sie probten jeden Morgen im Lagerraum für Instrumente auf dem E-Deck und sie hatten nur sehr wenig Freizeit während der Reise. Mittagsmusik war in der Zeit zwischen 12:00 und 13:30 Uhr angesagt, Teezeit war von 15:00 bis 16:00 Uhr, Soiréemusik wurde von 18:00 bis 19:30 Uhr gespielt und das Konzert nach dem Abendessen begann um 20:30 Uhr mit offenem Ende.

Das Orchesterbuch enthält 352 Nummern, gruppiert unter den Überschriften „Ouvertüren“, „Opernquerschnitte“, „Suiten, Fantasien“, „Walzer“, „Sakralmusik“, „Zwischenaktmusik“, „Intermezzi“, „Märsche, Musik zum Flanieren“, etc. Die hochbegabten Musiker spielten ohne Noten und reagierten auf jede Nummer, wie sie ihnen vom Kapellmeister zugerufen wurde. Es gibt eigentlich keine Aufzeichnungen darüber, was wirklich erklang, aber da am 10., 11., 12.,

13. und 14. April 1912 Musik aufgeführt wurde, ist es sehr wahrscheinlich, dass die Passagiere einiges oder alles der Sullivan-Auswahl zu hören bekamen. Diese ist bei den „Opernquerschnitten“ verzeichnet und hätte den Gästen einige sehr vertraute Melodien geboten.

Der erste Auswahl, Nummer 61, stammte aus *The Mikado* und die Passagiere hätten sich an Instrumentalversionen von Solostücken wie „A wand'ring minstrel, I“, „The sun, whose rays“ und „Tit-willow“ erfreuen können. Die Nummer 62 bot eine Auswahl aus *The Pirates of Penzance* und da die Opern von Gilbert und Sullivan in den USA besonders populär waren, hätten die vielen amerikanischen Passagiere Gefallen daran finden müssen, wenn die Bordkapelle einige ihrer Lieblingsstücke gespielt hätte, einschließlich des Polizistenliedes und „Come, friends who plough the sea“. Die dritte Oper in dieser Gruppe war *lolanthe* und in Anbetracht von Sullivans Fähigkeit, große Melodien zu schreiben, hätten all jene, die die Kapelle gehört hätten, ihre Freude gehabt an den Klängen, einschließlich „Loudly let the trumpet bray“ und „None shall part us“. *The Gondoliers* war ebenso vertreten (als Nummer 74), und zweifelsohne enthielt die Zusammenstellung auch „Take a pair of sparkling eyes“ und „A regular royal queen“.

Es ist keine Überraschung, dass die Auswahl dieser vier populären Opern zum Repertoire gehörte, doch es war schon eher ungewöhnlich, dass die Nummer 73 Musik aus *Haddon Hall* enthielt. Das Einbeziehen dieses Werkes beweist zudem, dass – obwohl Grundy kein Gilbert war – die Musik immer gut aufgenommen wurde, und ihre anhaltende Popularität demonstriert allein die Tatsache, dass sie in dem Orchesterbuch der White Star-Kapelle ihren Platz gefunden hatte. Der Band beinhaltet auch eine Nummer 76, die mit *Sullivan's Melodies* überschrieben ist. Diese waren von Godfrey arrangiert und füllten offensichtlich einige Lücken, indem Melodien aus anderen Werken Sullivans eingefügt wurden.

Einer der interessantesten Aspekte bezüglich der Berichte vom Untergang der *Titanic* ist, dass es so viele unbeantwortete Fragen zum Geschehen dieser „erinnerungsreichen Nacht“ gibt. Obwohl 705 Menschen überlebten, beweisen ihre gegensätzlichen Aussagen über das Drama, das sie miterlebten, dass man Augenzeugenberichten nicht trauen kann, besonders wenn die Situation in hohem Maße mit Stress verbunden ist. Das eklatanteste Beispiel für diese Tatsache ist, dass fast alle Passagiere und die Crew in den Rettungsbooten beharrlich behaupteten, dass das Schiff nicht auseinandergebrochen sei als es sank. Die Minderheit, die aussagte, das Schiff sei zerbrochen, wurde bestätigt, als das Wrack 1985 von Dr. Robert Ballard entdeckt wurde – in zwei Teilen auf dem Meeresgrund! Daher überrascht es nicht, dass eines der ungelösten Rätsel die Musik betrifft, die die Kapelle beim Sinken der *Titanic* an Deck darbot. Es gibt keinen Zweifel, dass die Musiker spielten, um dabei zu helfen, die Passagiere ruhig zu halten. Das war wahrscheinlich das einzige Mal bei der Reise, wo die acht Musiker zusammen auftraten, und nicht wie üblich als Quintett oder Trio. Violet Jessopp, die Stewardess, die den Untergang der *Titanic*, der *Lusitania* und *Britannia* überlebte, berichtete später, dass John Hume, einer der Geiger, ihr auf dem Weg zum Deck erzählt hatte, dass die Bordkapelle ihnen „ein bisschen was vorspielen würde, um für gute Stimmung zu sorgen“. Eine der Melodien war das erst im Vorjahr veröffentlichte „Alexander's ragtime band“ von Irving Berlin. Einer der Überlebenden, George Broden aus Kalifornien, sagte, dass die Kapelle noch immer spielte als er um 2:05 Uhr

in das letzte Rettungsboot stieg. Lawrence Beesley, dessen Buch *The Loss of the Titanic* nur ein paar Wochen nach dem Untergang erschienen ist, schrieb:

> Viele mutige Dinge sind in dieser Nacht passiert, aber nichts war mutiger als diese wenigen Männer, die Minute für Minute spielten, während das Schiff immer tiefer im Meer versank […] Die Musik, die sie boten, diente zugleich als ihr eigenes unsterbliches Requiem und ihrem Recht darauf, in den Annalen unvergesslichen Ruhms verzeichnet zu werden.

Das Schiff krängte jetzt bis zu dem Punkt, an dem der Winkel es schwierig machte, auf dem Deck zu bleiben und die Kapelle spielte eine letzte Melodie. Die Überlebenden in den Rettungsbooten konnten sich nicht darauf einigen, was es gewesen war, aber es gibt hinreichend Beweise, die die These stützen, dass es sich um „Nearer my God to Thee" gehandelt habe. Die Worte zu diesem Kirchenlied wurden 1841 von der Unitarierin Sarah Adams geschrieben. Wallace Hartley hatte einmal erwähnt, dass dies der Choral wäre, den er bei einem Schiffsuntergang spielen würde. Hartley selbst kannte Sullivans Melodie „Propior Deo", die im Methodistischen Gesangbuch benutzt wurde. Kurz nach der Tragödie wurde ein naher Freund von Hartley, Edward Moody, von der *London Daily News* befragt. Er sagte: „Als ich von ‚Nearer my God to Thee' sprach, meinte ich Sullivans Vertonung. Dies wird das gewesen sein, was die Kapelle auf der sinkenden *Titanic* gespielt hat." Einen passenden Verwendungszweck bot nun das Vortragen dieser Melodie an Deck der *Titanic* – wahrscheinlich von Hartley selbst gespielt, bevor er seine Geige in ihren Kasten zurücklegte und ihn sich an seiner Brust festschnallte, bevor er von den Wellen verschlungen wurde. Als weniger als zwei Wochen nach der Tragödie seine Leiche von einem Kabelleger, der *Mackay-Bennett*, die von Halifax in Neuschottland aus gestartet war, um die im Wasser treibenden Leichen zu bergen, entdeckt wurde, war sein Geigenkasten immer noch an seine Brust gebunden.

Am frühen Morgen des 30. April 1912 segelte die *Mackay-Bennett* mit ihrer grausigen Fracht in den Hafen von Halifax. Man hatte die Leichen von drei Mitgliedern der Bordkapelle finden können – Wallace Hartley, den Geiger John Hume und den Kontrabassisten Frederick Clarke. Zwei von ihnen wurden in Halifax begraben, wobei auf dem Fairview Friedhof vom Royal Canadian Regiment „Nearer my God to Thee" gespielt wurde. Aber Wallaces Leiche wurde einbalsamiert und im Beerdigungsinstitut in einen Sarg gepackt. Von dort ging es per Zug weiter nach Boston, und am 7. Mai wurde er dem White Star-Dampfer *Arabic* übergeben. Man beschloss, dass er ein bürgerliches Begräbnis erhalten sollte, und die Leiche wurde in die Bethel-Kapelle in Colne, Lancashire, gebracht, wo Wallace Chorsänger gewesen war. Sein Sarg trug die Inschrift „Wallace H. Hartley, gestorben am 15. April 1912 im Alter von 33 Jahren. ‚Nearer My God To Thee'." Mehr als eintausend Menschen drängten am 18. Mai in die Kapelle. Am Ende des Gottesdienstes begann die Colne Orchestral Society „Nearer my God to Thee" zu spielen und verwendete dabei Sullivans Melodie. Augenzeugenberichten zufolge waren viele Leute zu überwältigt, um singen zu können – „kaum eine der Seelen in der Kirche konnte die Tränen zurückhalten, als der Choral erklang." Eine Prozession von der Länge einer halben Meile folgte dem Trauerzug, und geschätzte 30.000 Menschen säumten die Straße auf

dem Weg zum Friedhof. Als der Sarg in die Erde gelassen wurde, sang der Bethel Chor erneut „Nearer my God to Thee“, und verwendete wiederum Sullivans Melodie. Der Choral wurde auch bei einer Reihe von Gedenkgottesdiensten für Wallace Hartley verwendet sowie bei einem Benefizkonzert, das am Sonntag, den 28. April, im Royal Theater in Leeds stattfand, um Geld für eine Gedenkstätte zu sammeln. Ein Konzert im Kursaal in Harrogate am 24. April, wo Wallace einst als Mitglied des Orchesters gespielt hatte, beinhaltete auch Sullivans Konzertouvertüre *In Memoriam* im Gedenken an jene, die bei der *Titanic*-Katastrophe ihr Leben lassen mussten. Ein späteres Benefizkonzert in Dewsbury am 12. Mai wurde mit Sullivans Fassung des Chorals eröffnet.

Der Gedenkstein wurde in Colne am 17. Februar 1915 enthüllt, und trägt die Inschrift „Wallace Hartley, Kapellmeister der *R.M.S. Titanic*, der beim Untergang dieses Schiffs am 15. April 1912 ums Leben kam“. Auf seinem Grab auf dem Friedhof steht ein beeindruckender Stein in Form einer hingegossenen Säule, auf der eine Büste von Wallace steht, und als Sockel eine Geige und ein paar Takte aus „Propior Deo“, Sullivans Melodie für den zur Tradition gewordenen Choral. Die Familien der Musiker waren unter jenen, die infolge dieses Schiffsunglücks in große Not gerieten. Betroffen waren sowohl die Schiffsmitglieder als auch Hinterbliebene von verstorbenen Passagieren. Eine Welle der Sympathie schwappte über die Nation und vom Bürgermeister der Stadt London, Sir Thomas Crosby, wurde ein nationaler „*Titanic*-Hilfs-Fond“ eingerichtet. Er erzielte letztendlich £413.000, das entspricht mehr als £27 Mil-

lion heutzutage. Die Spannweite der Benefizveranstaltungen wird von zwei gegensätzlichen Darbietungen aufgezeigt, eine lokale und eine nationale, aber beide beinhalteten Musik von Sullivan. In Norwich wurde am 9. Mai 1912 in den Thatched Assembly Rooms ein Konzert mit einer Auswahl unterschiedlicher Stücke gegeben, darunter „the Vicar's song" von Sullivan – offensichtlich Dr. Dalys Arie „Time was when love and I were well acquainted" aus *The Sorcerer*. Dabei wurde die Summe von zehn Pfund erzielt. Auf einer weit größeren Ebene lief das Gedenkkonzert für die *Titanic*-Kapelle in der Royal Albert Hall am Freitagnachmittag des 24. Mai ab. Dabei wirkte „das größte Berufsorchester, das je versammelt war" mit und bot den schönste Tribut, den man Wallace Hartley und den anderen Musikern zollte. Tatsächlich waren es sieben Orchester, das Philharmonische, das der Queen's Hall, das London Symphony Orchestra, das New Symphony Orchestra, das Beecham Symphony Orchestra, das Orchester der Royal Opera sowie das London Opera House Orchestra. Zu den sieben Dirigenten gehörten Sir Edward Elgar, Sir Henry Wood und Thomas Beecham. Die Orchester umfassten 129 Geigen, 20 Trompeten, und 6 Harfen! Wie wundervoll müssen diese mächtigen Orchester geklungen haben, als sie Sullivans *In Memoriam*-Ouvertüre spielten, dirigiert von Percy Pitt, dem musikalischer Leiter des Königlichen Opernhauses.

Die Welle der Sympathie und der Wunsch, den in Not geratenen zu helfen, erfasste auch Amerika, die Heimat und der Bestimmungsort von vielen, die umgekommen waren. Das interessanteste Beispiel bot das Metropolitan Opera House in New York am Montag, den 29. April 1912. Der Benefizabend für die Familien der Opfer der *Titanic* beinhaltete Enrico Carusos Darbietung von Sullivans Lied „The lost chord". Zuvor hatte Caruso das Lied mit der Victor Talking Machine Company am Vormittag des 29. April aufgenommen, somit haben wir die Möglichkeit, die Interpretation, die er bei dem Benefizkonzert gab, hören zu können. Sein gebrochener englischer Akzent hat einen bewegenden Charme, der den Schmerz in Anbetracht unseres Wissens um dieses Ereignis noch verstärkt.

Bereits im Vorfeld der Gedenkfeierlichkeiten zum 100. Jahrestag des Schiffsuntergangs gab es eine Flut von neuen Titanic-Büchern. Allein 2011 wurden drei Bücher veröffentlicht, die sich mit den Musikern beschäftigten! Eines davon, *The Band That Played On* von Steve Turner, fügt noch eine Zusatzinformation mit einer Verbindung zu Sullivan hinzu. Percy Cornelius Taylor, der Pianist, war das einzige verheiratete Mitglied der Bordkapelle. Er war in Londoner Musikkreisen sowohl als Pianist als auch als Cellist sehr bekannt gewesen und hatte zuvor noch nie auf einem Dampfer gearbeitet. 1905 hatte er eine dreiunddreißigjährige Witwe zur Frau genommen, Clara Davis, eine begabte Schauspielerin. Um 1912 lebten sie bereits getrennt, aber das hinderte Clara nicht daran, eine Entschädigung für den Verlust ihres Ehemannes zu fordern. Sie bekam vom Titanic-Hilfsfonds £100 zugesprochen und noch mehr Geld von der „Amalgamated Musicians Union". Sie kehrte zu ihren Eltern zurück und lebte mit ihnen in Dulwich, und im August 1912 heiratete sie ihren dritten Ehemann, Albert Pearce, der damals ein Music-Hall-Sänger war. Zusammen traten die beiden Frischvermählten in *Talbot and Pearce* auf.

Anfangs war Albert, ein versierter Sänger, regelmäßig als Tenor für die Edison-Bell-Plattengesellschaft tätig gewesen, und hatte zuletzt bislang im Bereich der komischen Oper gearbeitet, einschließlich einer Phase im Chor der D'Oyly Carte Opera Company. Er war sogar 1887 im

Alter von siebzehn Jahren in der ersten Aufführung von *Ruddigore* aufgetreten. Wir wissen ziemlich viel über ihn dank Selwyn Tilletts ausgesprochen detailliertem Beitrag „Each in His Accustomed Place“ im Sonderheft der Sir Arthur Sullivan Society zum 100-jährigen Gedenken der Uraufführung von *Ruddygore*. Darin werden die „Herren des Chors“ in der Oper behandelt, auch mit einem Abschnitt über Albert Grafton Pearce. Er war schon in jüngeren Jahren in *The Mikado* aufgetreten. Zu seinen späteren Aufnahmen für Edison Bell gehören „Take a pair of sparkling eyes“, das Trinklied aus *The Rose of Persia*, „The sailor's grave“ und „Once again“. Wir können mit Sicherheit annehmen, dass er Sullivan tatsächlich begegnet ist und damit schließt sich der „Sullivan und die Titanic“-Kreis auf elegante Weise. Noch eine letzte reizvolle Verbindung fügt der Geschichte eine weitere Dimension hinzu. Carusos Agent schrieb der „Edison Bell Recording Company“ und bot ihr die Dienste des Sängers für Aufnahmen an. Man erhielt eine Antwort mit dem Hinweis, dass „die Plattengesellschaft mit ihrem festen Tenor, Herrn Pearce, äußerst zufrieden“ sei!

Musik spielt bei vielen großen Ereignissen, an die wir uns erinnern und die uns inspirieren, eine Rolle. In Büchern, auf Kreuzfahrten, Diskussionen und Ausstellungen wurde 2012 vielfach an das denkwürdigste und bedeutendste Unglück auf See erinnert, sowie an jene Rolle, die die heldenhaften Mitglieder der Bordkapelle in dieser Geschichte spielten und die Bemühungen der Musikerkollegen, an sie zu erinnern und ihre Familien zu unterstützen. Posthum war auch Arthur Sullivan daran beteiligt, und das ist allemal angemessen, sowohl hinsichtlich seines ausgezeichneten musikalischen Könnens als auch seines großzügigen Wesens.

Diskographische und bibliographische Hinweise von John Balls:

Ein Arrangement von „Propior Deo“ für Streichquartett findet sich auf *Titanic: A Tribute to the Eight Musicians* (PLATCDII03). Eine Chorfassung, gesungen von den Scottish Festival Singers, bietet die CD *The Hymnmakers*, erhältlich über die Sir Arthur Sullivan Society – Kontakt: http://www.sullivansociety.org.uk/shop.php oder Elaine Richardson, Fuschia Cottage, Main Road, Colwich, Stafford, ST 17 0 XE, England.

Lawrence Beesley: *The Loss of the Titanic – Its Story and Its Lessons*, London 1912 (dt. als *Titanic – Wie ich den Untergang überlebte*, Goldmann, München 1998; siehe auch http://www.gutenberg.org/ebooks/6675); Yvonne Carroll: *‚A Hymn for Eternity' – the Story of Wallace Hartley*, History Publishing Group 2011; Yvonne Hume: *R.M.S.Titanic – The First Violinist (The story of the great liner's bandsman John Law Hume)*, Stenlake Publishing 2011; Violet Jessupp: *Titanic Survivor – The Memoirs of Violet Jessop, Stewardess*; The History Press 2012 (siehe auch http://einestages.spiegel.de/static/topicalbumbackground/24590/fraeulein_unsinkbar.html); Steve Turner: *The Band That Played On*, Nashville 2011.

Anhang

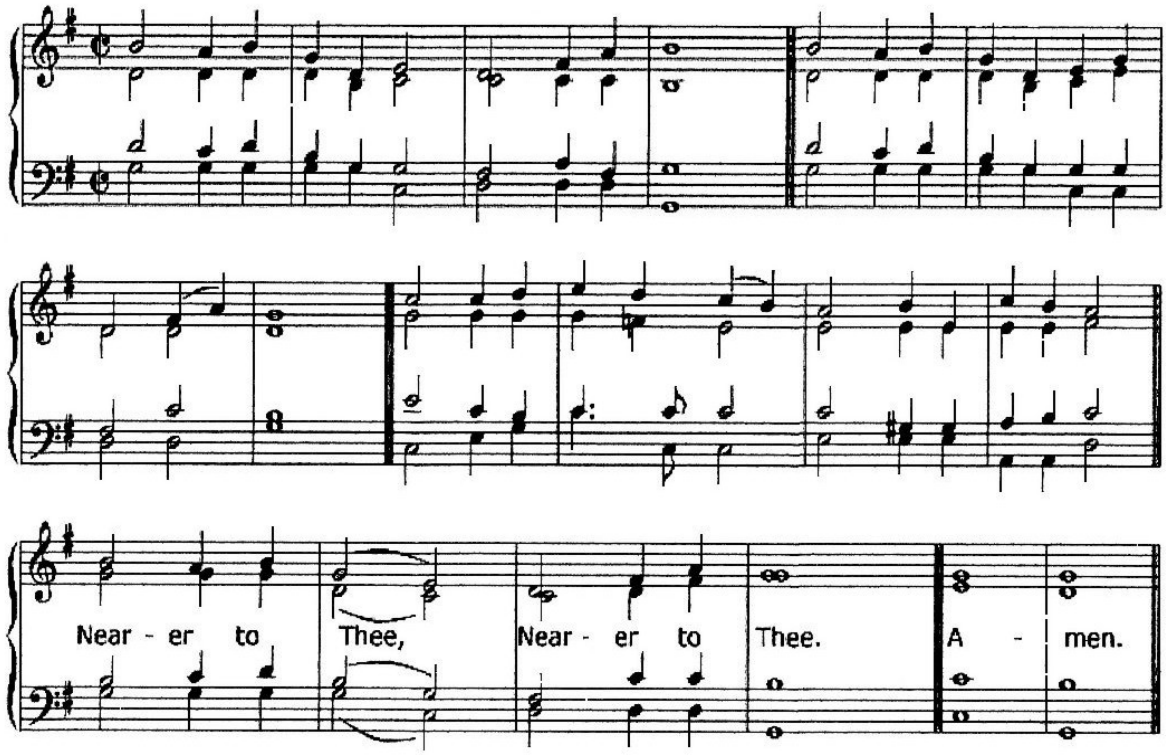
Sullivans „Nearer my God to Thee“

Lesenswert sind auch die Informationen, die sich unter http://www.titanic-titanic.com/article_jack_kopstein_titanics_valiant_musicians.shtml im Internet finden sowie der Roman *Choral am Ende der Reise* von Erik Frosnes Hansen, der sich mit den Lebensgeschichten der Musiker auf der *Titanic* auseinandersetzt (Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1997; die norwegische Ausgabe erschien 1990 unter dem Titel *Salme ved reisens slott*).

Sullivans Vertonung von „Nearer my God to Thee“ entstand 1872. Der Text stammt von der englischen Dichterin Sarah Flower Adams (22. Februar 1805 – 14. August 1848), die mit dem Autor und Eisenbahningenieur William Bridges Adams (1797-1872) verheiratet war. Sarah F. Flower gehörte den Unitariern an und verfasste unter anderem *Vivia Perpetua, A Dramatic Poem* (1841) und etliche Texte zu Kirchenliedern. Sie starb mit nur 43 Jahren an Tuberkulose. [Siehe auch: H. W. Stephenson, *The Author of ‚Nearer, My God, to Thee'*, 1922, und H. W. Stephenson, *Unitarian Hymn-Writers*, 1931.]

Sullivans Melodie zu „Nearer, my God, to thee“:

„Propior Deo“
(aus „The Hymnary“, Novello 1872)



Der Text zu „Nearer, my God, to thee“:

Nearer, my God, to thee, nearer to thee! E’en though it be a cross that raiseth me, still all my song shall be, nearer, my God, to thee; nearer, my God, to thee, nearer to thee!	Näher, mein Gott, bei Dir, näher bei Dir! Auch wenn ein Leid mich fordert, sei all mein Gesang näher, mein Gott, bei Dir usw.
Though like the wanderer, the sun gone down, darkness be over me, my rest a stone; yet in my dreams I’d be nearer, my God, to thee; etc.	Obwohl mir, wie einem Wanderer, die Sonne unterging, mich Dunkelheit umgibt, und meine Schlafstelle ein Stein ist, sei ich doch in meinen Träumen näher, mein Gott, bei Dir usw.
There let the way appear, steps unto heaven; all that thou sendest me, in mercy given; angels to beckon me nearer, my God, to thee; etc.	Lass doch den Weg erscheinen; Stufen, die zum Himmel führen; alles, was du mir schickst, sei voller Gnade gegeben, Engel rufen mich näher, mein Gott, zu Dir usw.
Then, with my waking thoughts bright with thy praise, out of my stony griefs Bethel I’ll raise; so by my woes to be nearer, my God, to thee; etc.	Sind dann die Gedanken während meiner Wacht mit Deinem Lobpreis erfüllt, erschaffe ich aus meinem versteinerten Gram ein Haus Gottes; und mein Kummer sei näher, mein Gott, bei Dir usw.
Or if, on joyful wing cleaving the sky, sun, moon, and stars forgot, upward I fly, still all my song shall be, nearer, my God, to thee; etc.	Oder wenn ich auf freudigen Schwingen am Himmel meine Bahn ziehe, Sonne, Mond und Sterne vergessend, aufwärts strebe, sei mein Lied stets näher, mein Gott, bei Dir usw.