Sullivan-Journal

Sullivan-Journal Nr. 3 (Juli 2010)

In der dritten Ausgabe des *Sullivan-Journals* steht die Oper *Ivanhoe* im Mittelpunkt. Aktueller Anlass ist die Veröffentlichung der Gesamtaufnahme auf 3 CDs beim Label Chandos im Februar 2010 [CHAN 10578(3)]. Die von David Lloyd-Jones geleitete Aufnahme entstand in der Zeit vom 24. bis zum 28. Juni 2009 in der BBC Hoddinott Hall in Cardiff.
Der Text von Walter Scotts Ivanhoe findet sich im Internet unter
http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2564&kapitel=1#gb_found (Deutsch)
http://infomotions.com/etexts/literature/english/1800-1899/scott-ivanhoe-159.htm (Englisch)
Als Anlage ist die Ausgabe des Opernlibrettos von Julian Sturgis mit der deutschen Übersetzung von Hugo Wittmann beigefügt, die 1895/96 bei der Berliner Produktion verwendet wurde.

Inhalt

Benedict Taylor:	Sullivan, Scott und *Ivanhoe* – *Das Konstruieren historischer Zeit und nationaler Identität im Viktorianischen Zeitalter*	2
David Eden:	Die Humanität von *Ivanhoe*	14
Meinhard Saremba:	*Ivanhoe* und die Utopien der Bürgerlichkeit – *Annäherungen an eine Werkdramaturgie*	19
Martin Yates:	Kontrast und Einheit in der Partitur von *Ivanhoe*	33
Anhang	*Ivanhoe* – Szenenaufbau, Orchesterbesetzung	61

Benedict Taylor:

Sullivan, Scott und *Ivanhoe* – Das Konstruieren historischer Zeit und nationaler Identität im Viktorianischen Zeitalter

[Vortrag vom 25. Juli 2009 bei der „Seventh Biennial Conference for Music in Nineteenth-Century Britain“ in Bristol. Die Übersetzung und Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.]

Arthur Sullivans auf Walter Scotts Roman basierende Oper *Ivanhoe* ist bei der Musikwissenschaft in Ungnade gefallen, trotz des beachtlichen Erfolgs bei der Uraufführung 1891. Obwohl sie es anfangs auf bemerkenswerte 155 Aufführungen in Folge brachte, wurde sie in den Augen der Nachwelt von der Gesellschaft verdammt auf Grund des letztendlichen Misserfolgs des mit ihr verbundenen Geschäftsunternehmens (Richard D'Oyly Cartes Royal English Opera House), Sullivans schwindendem Ruf als Komponist seriöser Musik, der weit verbreiteten Reaktion gegen die viktorianische Kultur und dem ziemlich kompromisslosen Ansatz, eine schon komatöse Opernform wiederzubeleben. Und so folgte sie nur allzu leicht dem Schicksal der meisten anderen Werke der britischer Komponisten aus dem 19. Jahrhundert.

Die Kritik an diesem Werk bezog sich im 20. Jahrhundert im Wesentlichen auf die statische, tableauxartige Dramaturgie der Oper, einen Mangel an dramatischer Kohärenz und ihre unleugbar konservative musikalische Sprache. Wie der Kritiker der *Times* dramatisch schrieb, als Beecham das Stück 1910 am Royal Opera House Covent Garden wieder herausbrachte, scheine „das ganze Werk merkwürdig lose gebaut, zudem mangele es ihm an Kraft und Konzentration […]“, es sei „gehemmt durch den Wunsch, die ganze Geschichte unterzubringen, oder auf jeden Fall soviel, wie man überhaupt pittoresk auf die Bühne bringen konnte“, während die Oper musikalisch „nur altmodisch“ sei, „eine Sünde, für die es keine Vergebung gibt.”[1] Thomas Dunhill, unterdessen, ein wohlwollender Fürsprecher des Komponisten, beschrieb die Oper 1928 als „nur ein Panorama von Ereignissen ohne konstruktive Einheitlichkeit.”[2] Winton Dean, der 1973 eine Amateur-Aufführung besprach, kritisierte barsch das episodenhafte Libretto und den Mangel „an dramatischem Tempo in einer durchkomponierten Partitur“ gemessen an „der Spannung von Verdi oder der symphonischen Architektur von Wagner“. „Diese Oper war gut sechzig Jahre hinter ihrer Zeit zurück und entsprechend war wahrscheinlich auch der

1 *The Times*, Mittwoch. 9. März 1910. Interessanterweise wurde angemerkt, dass die Musik nicht anderen Komponisten geschuldet, sondern „nur dem Komponisten“ zugehörig sei, wobei „Wagners früher Stil kaum in Erscheinung trete“ trotz der mitunter „absurd“ ähnlichen Handlungssituationen wie in *Lohengrin*. Sogar zu Sullivans eigener Zeit betonten Kritiken der ersten Aufführungen die lyrische Schreibweise, während manchmal das Einfügen dramatischer Abschnitte nicht immer so gut wegkam (mit Ausnahme des Duetts zwischen Rebecca und dem Templer in der 3. Szene des 2. Aktes). Vgl. *The Athenaeum*, 14. Februar 1891, S. 226.

2 Thomas F. Dunhill, *Sullivan's Comic Operas*, Edward Arnold & Co., London 1928. S. 194.

englische Geschmack", folgert Dean.[3] Sogar Arthur Jacobs, Sullivans führender Biograph, ortet eine Schwäche in der Struktur der Oper, von einem niederen Niveau der melodischen Syntax, die „selten eigenständig entwickelt" wird [tut Wagner das?], über die häufig mittelmäßige Qualität des dramaturgischen Aufbaus bis hin zu den „neun Szenen, von denen keine musikalisch mit dem Rest verbunden ist", verglichen entweder mit dem zeitgenössischen Hintergrund eines „symphonischen Flusses" bei Wagner oder Mascagnis dramatischer Komprimierung.[4]

Aufgrund dieser Kritik untersucht dieser Vortrag Sullivans problematisches *Opus magnum* unter Berücksichtigung seiner Beziehung zur Zeit, die auf unterschiedlichen Ebenen behandelt wird – der musikdramaturgischen, historischen und musikgeschichtlichen Zeithaftigkeit der Oper. Mit anderen Worten, es wird versucht *Ivanhoes* „statische" Dramaturgie, die konservative musikalische Sprache und die historische Erzählung neu zu bewerten, durch eine andere Sichtweise auf die Modelle der Zeithaftigkeit, auf die sich die Kritik stützt. Ausgehend von Michael Beckermanns aufschlussreicher Analyse dessen, was er „ikonischen Modus" in Sullivans Musik nennt, kann man *Ivanhoe* als einen Versuch sehen, verschiedene Arten von dramaturgischen Paradigmen zu kreieren, die die Statik und die Beständigkeit, die man in der Vergangenheit zu erkennen glaubte, betonen – äußerst angemessen für ein Werk, das sowohl die vergangene Historie herauskristallisieren als auch eine neue Tradition für die zukünftige englische Oper begründen will. Untersucht man dieses Werk und die vom Komponisten genannten ästhetischen Erwägungen näher, zeigt sich ein bewusstes Streben danach, sich von der modernen zeitlichen Wahrnehmung der kontinentalen europäischen Erzählweisen des musikalischen Fortschritts zu lösen und eine gemischte, historienspielartige Vision der englischen Geschichte zu erschaffen und damit unweigerlich teilzuhaben an einem Prozess, bei dem nationale Identität entwickelt wird.

Musikdramaturgische Zeithaftigkeit

Nicholas Temperley hat in einer durchdachten und gut argumentierten Entgegnung auf Winton Deans Kritik an Sullivans Oper bestimmte unausgesprochene Annahmen hinsichtlich jener, der

3 Winton Dean, Rezension der Wiederaufnahme von *Ivanhoe* durch die Beaufort Opera; *The Musical Times*, 114/1565 (Juli 1973), S. 722. Noch rauer, und ohne den leisesten Versuch, seine Behauptungen zu stützen, ist Ernest Walker: „Durchweg das Werk eines Anfängers [...] In der Regel finden sich nur Allgemeinplätze […] ohne eine nennenswerte Spur von handwerklichem Können und die tödliche Langeweile von fast allem, was man mit Oper verbindet." Walker: *A History of Music in England*, London 1907, S. 3 (rev. und erweiterte Ausgabe von J.A. Westrup, Clarendon Press, Oxford 1952), S. 325.

4 Arthur Jacobs: „Arthur Sullivan", in *The New Grove*, 2. Ausgabe, London, 2001, 24/697. John Caldwell ist in seiner *Oxford History of English Music* ein wenig großzügiger und bietet etwas Verteidigung für Sullivans Anlage der „fortlaufenden, aber unabhängigen Szenen" im Licht der zeitgenössischen Praxis, da „weder diese Vielfalt noch der Mangel an Kontinuität zwischen den Szenen damals ungewöhnlich war". Während das allgemeine Niveau der Musik „so hoch ist wie bei jedem seriösen Werk von Sullivan", ist es „vielleicht das Empfinden der Lückenhaftigkeit innerhalb der Szenen [und] der vorherrschende Eindruck von erdgebundener Melodie […], welche schließlich ermüden". (In *The Oxford History of English Music*, Band II, Oxford 1999, S. 251.)

Oper zugrunde liegenden musikdramaturgischen Strategie der Zeithaftigkeit hervorgehoben, die Kritiker im 20. Jahrhundert gewohnheitsgemäß einforderten. Die Grundlage der Vorwürfe gegenüber *Ivanhoe* ist, so Temperley, „vielmehr die allgemein verbreitete Annahme, dass jede erfolgreiche Oper jene Art von dramatischer Spannung und Charakterentwicklung aufweisen sollte, wie man sie bei Mozart und Verdi findet". Tatsächlich jedoch, fährt Temperley fort, „haben über einen langen Zeitraum bestimmte Opernschulen floriert, die nur über das grobe dramatische Gerüst verfügten". „Man findet nicht viel davon [dramatische Spannung] in *Orfeo* (Monteverdi) oder bei Gluck, Händel oder Wagner. Dennoch bestehen die Kritiker darauf, geringere Werke zu verdammen, mit der falschen Begründung, dass sie nicht in diesem Sinne dramatisch sind". Stattdessen sollte die viktorianische Oper „an ihren eigenen Maßstäben" gemessen werden.[5]

Der Gedanke, dass dramatische Spannung und Charakterentwicklung notwendige Bedingungen für das Schreiben von Opern sind – wie überhaupt die organische Entwicklung und die zielgerichtete Bewegung ein kritischer Maßstab für Instrumentalmusik sind –, ist wirklich äußerst fraglich. Diese Annahme behauptet sich auf der ihr zugrunde liegenden Zeitkonzeption – und menschlicher Existenz in der Zeit – als im Wesentlichen linear, teleologisch und progressiv, und dem daraus folgenden Rückschluss, dass Kunst diese Beschaffenheit getreu wiedergeben sollte. Diese Prämissen scheinen natürlich und selbsterklärend zu sein für uns, da sie eine Haltung gegenüber der uns umgebenden Welt darstellen und wie wir in der Zeit leben und von ihr konditioniert werden. Man findet sie besonders stark in den letzten vier Jahrhunderten des westlichen Denkens, aber wie Jonathan Kramer hervorhob, ist eine solche Konzeption weder universell noch (notwendigerweise) absolut.[6] Es ist eher eine Annahme, die durch das Aufkommen des modernen wissenschaftlichen Denkens und der Aufklärung in Westeuropa untermauert wird. Die westliche klassische Musik hat traditionell diese progressive, teleologische Zeitkonzeption hervorgehoben, aber man kann auch andere Formen von Zeithaftigkeit in der Musik finden, argumentiert Kramer, so wie jene von nicht-westlichen Kulturen und der experimentellen Musik im 20. Jahrhundert. Erst kürzlich haben Gelehrte alternierend musikalische und opernhafte Zeithaftigkeit anhand eines breiten Spektrums der Musik von der Renaissance über die Romantik bis zum heutigen Tag erforscht.[7]

Michael Beckerman hat in einem Essay über Sullivans „Original Light English Opera" *Haddon Hall* (1892) eine charakteristische Verwendung von Zeit und musikdramatischer Zeithaftigkeit in Sullivans Opernmusik ausgemacht, die er als „ikonisch" bezeichnet, was sich von dem konventionell verstandenen dramatischen Schreiben unterscheidet:

> Wir benutzen oft den Begriff „Drama" als wäre er ein Synonym für Konflikt. Somit ist das, was wir für gewöhnlich als dialektischen Modus einer dramatischen Darstellung identifizieren so allgemein, dass wir es fälschlicherweise als den Hauptbestandteil aller Arten theatralischer Darbietungen ansehen könnten. In diesem dialekti-

5 Nicholas Temperleys Antwort auf Winton Deans Kritik findet sich in *The Musical Times*, September 1973, S. 896.

6 Jonathan D. Kramer: „New Temporalities in Music", in *Critical Inquiry*, 7 (1981), S. 539-56.

7 Ein bekanntes neueres Beispiel ist Karol Berger: *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity,* University of California Press 2007.

schen Modus ist die Zukunft ungewiss: Das Publikum wird sich somit einer Bewegung zu einem Ziel hin bewusst, einer Reise durch die Zeit.

Dennoch verwenden nicht alle Arten der Darstellung die Dialektik [...] Paraden, Festumzüge und alle Arten von Pastoralspielen bieten dem Zuschauer konfliktfreie Szenen, ein Abbild perfektionierter Zeit. Diese kann man als Beispiele des ikonischen Modus betrachten. Beim Arbeiten in ikonischer Zeit „tendiert ein Dramatiker dazu, das Bild einer Idee zu kreieren anstatt das Bild verrinnender Zeit." Der ikonische Modus ist in seiner reinsten Form nicht nur durch Statik charakterisiert, sondern umfasst auch einen „stabilen Zustand, eine nicht differenzierte Zeitlosigkeit, die eine ständige Wahrheit demonstriert".[8]

Ivanhoe verbirgt keineswegs die visuelle, räumliche und ikonische Beschaffenheit seines Aufbaus. Die Oper ist symmetrisch abgelegt in drei Akten, von denen jeder aus drei Szenen besteht, die in neun musikalischen Bildern resultieren, welche Szenen aus Scotts Roman darstellen, die sowohl wegen ihrer vornehmlich szenischen, pittoresken als auch dramatischen Qualitäten ausgewählt wurden. Wie Kommentatoren und Kritiker feststellten, zeichnet sie sich durch eine Fülle von Charakteren aus, deren Beziehungen untereinander nicht immer deutlich im Libretto definiert sind (wichtige motivierende Begebenheiten und verbindende Begleitumstände sind in Sturgis Adaptation manchmal komplett gestrichen). Der einstige Protagonist Ivanhoe ist ein oft passiver Held – einer aus einer Menge unterschiedlicher Figuren mit von Anfang bis Schluss wenig Charakterentwicklung. Zudem gibt es keinen bestimmten Moment mit einem dramatischen Höhepunkt (oder einer klassischen Peripetie), sondern vielmehr eine Abfolge von Episoden, die mehr oder weniger visuell attraktive, pittoreske Szenen aus einer imaginären Historie darstellen.[9]

In diesem Sinn zumindest ist der Begriff „romanhaft" eine passende Beschreibung, nicht nur weil das Werk ein weites Spektrum an Charakteren und Begebenheiten präsentiert, sondern allein durch die Tatsache, dass es die vorherige Bekanntschaft mit Scotts Roman bedingt (kaum ungewöhnlich für Opernbesucher im Großbritannien des späten 19., aber zunehmend weniger häufig des 20. Jahrhunderts. Diese Qualität ist charakteristisch für einen Trend im 19. Jahrhundert, musikalische Stücke zu kreieren, die Episoden aus einem bekannten größeren literarischen Werk nutzten – Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* (1844-53), Sullivans eigene dramatische

8 Michael Beckerman: „Arthur Sullivan, *Haddon Hall*, and the Iconic Mode", in *Comparative Drama*, 22/1 (Spring 1988), S. 1-18. Beckerman bezieht sich hier auf Untersuchungen seines Vaters, den Shakespeare-Gelehrten Bernard Beckerman (*Theatrical Presentation: Performer, Audience and Act*, Routledge, New York 1990, Kapitel 3 „Iconic Presentation"). Man beachte den Hinweis: „Die zwei Arten der Darstellung sind nicht absolut klar und reflektieren unterschiedliche Schwerpunkte", die sich oft „im Laufe des Stücks, des Musicals oder der Oper überschneiden und verbinden" (BB).

9 *„Ivanhoe* stellt sich in neun Bildern dar, mit einer ganzen Palette von Charakteren und keinem einzigen dramatischen Vorfall." (Jonathan Strong: „*Ivanhoe* and Continental Opera", in David Eden (Hrsg.): *Sullivan's Ivanhoe*, Saffron Walden 2007, S. 66). „Da *Ivanhoe* im Wesentlichen ein Historienspiel mit Musik ist, scheinen wirklich dramatische Ereignisse äußerst rar gesät zu sein" (Chris Goddard: „Sullivan's *Ivanhoe*: Its History and Music", B.Mus. diss., Royal Holloway, 1977, zugänglich online bei http://www.webrarian.co.uk/ivanhoe/.

Kantate *The Golden Legend* (1886) und Elgars *Scenes from the Saga of King Olaf* (1896) sind alles Beispiele dieser Tendenz.[10] Aus einer nur leicht veränderten Perspektive jedoch könnte man genauso richtig diese Konzeption mit „episch" etikettieren, wenn man an die formlose Beziehung zwischen historischer Tatsache und poetischer Fiktion denkt, die hauptsächlich statische Erzähltechnik und das Herunterspielen von „dialektischer" dramatischer Spannung. In dieser Qualität kommt einem Mikhail Bakhtins Formulierung von „epischer Zeit" in Erinnerung: die historische Vergangenheit ist vollendet, perfekt und abgeschlossen; man kann also in der Geschichte beginnen und enden, wo man wünscht und einbeziehen oder ausschließen, was man will. Man bekommt einen flüchtigen Eindruck einer (quasi-)historischen Begebenheit *sub specie aeternitatis*: „sie beinhaltet in sich selbst die gesamte Fülle der Zeit."[11]

Wenn man die dramaturgisch-zeitliche Struktur selbst als bedeutenden konstruktiven Faktor in der Oper betrachtet und nicht nur als den gescheiterten Versuch einer konventionelleren dynamischen Art dramatischen Schreibens, können wir eine gehaltvollere und verständnisvollere Einsicht in das Werks erlangen als durch das, was in früheren Kritiken routinemäßig vermittelt wurde. Beckermans Analyse eines „ikonischen Modus" bei Sullivan suggeriert, dass die statischen, visuellen und pittoresken Elemente der Oper als zu einem alternativen dramaturgischen Paradigma gehörend betrachtet werden können, das die Stabilität und Identität betont, die in einer idealen Vergangenheit gefunden wurde. Diese Qualität ist offensichtlich höchst passend für ein nationales Werk, das eine idealisiertes Bild aus der englischen Geschichte darstellt und als Gründungswerk für eine neue Art von englischer Oper gedacht war.

Nationale Qualitäten und musikalischer Stil

Sullivan schrieb *Ivanhoe* für das neue Royal English Opera House, das Richard D'Oyly Carte auf die Kundenbedürfnisse zugeschnitten am Cambridge Circus baute, mit der erklärten Absicht, in London eine Operngesellschaft mit einem dauerhaften Repertoire zu gründen, die die Werke einheimischer Komponisten unterstützt. Bei der Umsetzung seines lange gehegten Ziels, ein abendfüllendes dramatisches Werk zu schaffen, begriff Sullivan sein Werk als die Erfüllung seines Traums der idealen Oper, ein Stück, das gleichzeitig patriotisch, national und historisch war. Wie Temperley argumentiert, versuchte Sullivan in *Ivanhoe* „einen charakteristisch englischen Typus von Oper zu schaffen, der [...] seit 1826 [...] existiert hatte. Die Form entwickelte sich weiter durch das 19. Jahrhundert hindurch und *Ivanhoe* war ein ernst zu nehmendes Beispiel dafür." Die allgemeine Tendenz, bei einem Stück für die Musikbühne in Begriffen wie szenischen, visuellen Bildern und einzelnen Musikstücken zu denken, hat die englische Oper über Jahrhunderte hinweg begleitet. Dies rührte teilweise von der entschieden literarischen Kul-

10 Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Anzahl bekannter Beispiele von Bühnenmusik für Dramen und die Verwendung des Melodramas im 19. Jahrhundert – ein Genre, das im 20. Jahrhundert immer mehr aus der Mode kam. Bekannte Beispiele sind Mendelssohns *Sommernachtstraum* (Shakespeare), Schumanns *Manfred (*Byron*)*, Bizets *L'Arlésienne* (Daudet) und Griegs *Peer Gynt* (Ibsen).

11 Mikhail Bakhtin: „Epic and Novel", in *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*, University of Texas Press, Austin 1981, S. 19.

tur und (zu einem kleineren Teil) von der visuellen Vorstellungskraft des Landes her; es gibt keinen Zweifel, dass die Errungenschaften britischer Autoren und Maler im 18. und 19. Jahrhundert beträchtlich höher sind als die ihrer Komponisten. Die historische Abstammung von Sullivans Werk kann man durch die englischen Opernvorgänger bis zum zwanzigsten Jahrhundert verfolgen, von der historienspielartigen Struktur von jakobinischen Maskenspielen, Purcells Semi-Opern und Bühnenmusiken, die eigenständigen Nummern der Ballad Operas des 18. Jahrhunderts und die romantische Schule im 19. Jahrhundert von Bishop, Macfarren, Balfe, Wallace und Benedict, bis hin zu dem romanhaften Tableau in Vaughan Williams' *The Pilgrim's Progress*, den stilisierten Nummern innerhalb der Szenen von Brittens *Peter Grimes* und dem historischen Zeitportrait von *Gloriana*.[12] Sie bildet in der Tat eine wichtige Verbindung zwischen dem Bühnenstück mit Musik im Lied-und-Dialog-Format ihrer Vorläufer bis hin zur aufwändigeren Genrebild-Oper des 20. Jahrhunderts.

Obwohl *Ivanhoe* unleugbar die Auswirkungen des permanenten Bedarfs an durchkomponierten Opern im 19. Jahrhundert zeigt, brechen die durchschnittlich zwanzig Minuten langen Abschnitte mit durchgehender Musik, die Sullivan für die einzelnen Szenen schreibt, häufig in diesen zugrunde liegende Versatzstücke auf, die in die Textur eingewoben sind. Das zeigt sich am deutlichsten in den beiden diegetischen Liedern im 2. Akt – König Richards „I ask no wealth nor coutier's praise" und Bruder Tucks „Ho Jolly Jenkin" – genauso wie in Cedrics erster Szene „Raise the cup", obwohl auch eine unterlegte modifizierte strophische Struktur offenkundig ist in Stücken wie Rowenas Arie „O Moon, thou art clad" und Rebeccas „Lord of our chosen race". Obwohl auch flüssigere, locker strukturierte syntaktische Phrasen verwendet werden, die für den späten Wagner charakteristisch sind (die 1. Szene ist ein gutes Beispiel dafür), ist die Verwendung von Leitmotiven normalerweise auf tradionellere, sich wiederholende „Erinnerungs-Motive" beschränkt, die, wenn sie entwickelt werden, leicht so modifiziert werden, dass das Publikum dies für gewöhnlich deutlich wahrnehmen kann. Kurzum, die Syntax der Oper ist im Durchschnitt historisch betrachtet verhältnismäßig konservativ für 1891 (wie von fast allen Kommentatoren dargelegt) und formal ziemlich klar definiert und strukturiert.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Sullivans Oper zudem von seinen Zeitgenossen als typisch englisch wahrgenommen wurde, sei es durch die Handlung, den formalen Aufbau als auch die Musik. Die *Illustrated London News,* die eine frühe Aufführung rezensierte, meinte:

> Die Geschichte wird durch eine Musik erzählt, die vor allem englisch ist. „In spite of all temptations to belong to other nations"[13] – Wagner ermahnte dazu, unmelodisch zu sein und die Melodien, die den Kehlen der Darsteller entspringen, in das Orchester zu integrieren, Gounod flüsterte ihm zu, von allem abzulassen und Faust zu fol-

12 Andere Kommentatoren wiesen hin auf nachfolgende Werke wie Gershwins *Porgy and Bess* und Epen wie Prokofieffs *Krieg und Frieden* und Barbers *Anthony and Cleopatra*. Siehe Martin Yates: „The Knight and the Queen – *Ivanhoe* and *Gloriana*: Two National Operas"*, in Sullivan's Ivanhoe* (2005, Anm. 9), S. 112; Jonathan Strong: „*Ivanhoe* Explained", in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, Nr. 61 (Winter 2005), S. 20.

13 „[...] he remains an Englishman..." Zitat aus *HMS Pinafore*: „Trotz all der Verlockungen einer anderen Nation anzugehören, bleibt er doch ein Engländer." [Anm. d. Red.]

gen, Verdi und Ponchielli luden ihn dazu ein, dieser „devil incarnate, an Englishman Italianate“ (der „leibhaftige Teufel, ein italianisierter Engländer) zu sein – trotzdem bleibt Sir Arthur ein Engländer.[14]

Dennoch ist es bemerkenswert, dass der Komponist, in den uns erhaltenen Stellungnahmen zu seinen Opernplänen, sich bemerkenswerterweise nicht darüber Gedanken machte, einen ausschließlich nationalen Stil zu kreieren – und das trotz seines unbestreitbaren Wunsches, ein nationales Werk zu schreiben. In einem bekannten Interview, das er dem *San Francisco Chronicle* 1885 gab, präsentierte Sullivan seine ästhetischen Ziele für das Projekt einer großen Oper, das fünf Jahre später mit *Ivanhoe* Früchte tragen sollte:

> Die Oper der Zukunft ist ein Kompromiss. Ich habe daran gedacht, gearbeitet, mich abgeplagt und davon geträumt. Sie kommt nicht aus der französischen Schule mit ihren prunkhaften, kitschigen Melodien, ihren sanften Licht- und Schattenwirkungen, ihren theatralischen Gesten voll Effekthascherei; nicht aus der Wagnerschen Schule mit ihrer Düsterkeit und den ernsten, ohrenzerfetzenden Arien, mit ihrem Mystizismus und ihren unechten Empfindungen; und auch nicht aus der italienischen Schule mit ihren überspannten Arien, Fiorituren und an den Haaren herbeigezogenen Effekten. Sie ist ein Kompromiss zwischen diesen dreien – eine Art eklektische Schule, eine Auswahl aus den Vorzügen der drei anderen. Ich werde selber einen Versuch machen, eine große Oper dieser neuen Schule zu schreiben. Ja, es wird ein historisches Werk sein, und es ist der Traum meines Lebens. Ich glaube nicht an Opern, die auf Göttergestalten und Mythen aufbauen. Das ist die Schuld der deutschen Schule.[15]

Die Grundlage für das große nationale Unterfangen, das *Ivanhoe* darstellte, war offensichtlich die Annahme, dass eine Verbindung nationaler Stile, ein „eklektischer Kompromiss“ zwischen unterschiedlichen europäischen Einflüssen, Englisch genug sein würde. Auch auf die Gefahr hin, nationale Eigenheiten zu essenzialisieren, kann man sagen, dass Vermischungen und eklektische Kompromisse selbst die Quintessenz „englischer“ (bzw. britischer) Qualitäten sind. Die englische Sprache ist letztendlich in Anbetracht ihrer Ursprünge eklektisch. Ein weiterer möglicher Rückschluss ist, dass die Suche nach der Definition einer Nation oder nationalen Identität hinsichtlich eines exklusiven kompositorischen Stils oder bestimmter stilistischer Kategorien, nicht immer ein fruchtbares Unterfangen ist.[16] Jedenfalls machte sich Sullivan darüber nicht übermäßig Gedanken.

---

14 *Illustrated London News*, 7. Februar 1891.

15 *San Francisco Chronicle*, 22 Juli 1885. Dieses Interview wird im Allgemeinen als akkurates Bild der Ziele des Komponisten akzeptiert, obwohl der Wahrheitsgehalt von Sullivans Aussagen manchmal verdächtig erscheint. (Zum Beispiel wird von Sullivan behauptet, er hätte gesagt, im Gegensatz zu seinen „leichten Opern“ seien seine sakralen Musikwerke „die Frucht meiner lebhaftesten Phantasie, die Kinder meiner größten Kraftanstrengung, die Ergebnisse meiner ernsthaftesten Überlegungen und unablässiger, mühevoller Arbeit“. Eine überraschende Aussage, da *The Prodigal Son* ihn anscheinend nur für drei Wochen beschäftigte und das ansehnliche *The Light of the World „*weniger als einen Monat“ in der Einschätzung seines Neffen. Dieser Bericht über das, was der Komponist dachte, er solle es sagen, muss man als *cum grano salis* auffassen.)

Zudem ist deutlich, dass Sullivan keinesfalls den Wunsch hegt, seine Musik in Begriffen eines radikalen Fortschritts innerhalb eines einzelnen Stromes stilistischer Entwicklung zu sehen, sondern dass es ihm genügt, mit größtenteils bereits vorhandenen musikalischen Formen und Techniken zu arbeiten sowie vielfältige Einflüsse in das angestrebte Idiom aufzunehmen. Er steht somit jener Haltung fern, die einer einzigen (vorbehaltlos deutschen) Ausrichtung des künstlerischen Fortschritts huldigt, sowohl hinsichtlich der historischen Qualität als auch der Polystilistik seiner Musik. Diese ist in ihrem Idiom konservativer, größtenteils bewusst – daher auch seine Eingängigkeit und Popularität, notwendige Qualitäten für die nationale Oper, die er anstrebte[17] –, aber in einer Hinsicht zugleich „dichter" und reichhaltiger. Sie beinhaltet mehr „Historie".

Der Aufbau einer nationalen Identität

Für so ein entscheidendes Werk und Paradigma wie der nationalen Identität war die Wahl des Themas höchst bedeutsam. Sir Walter Scott stellte eine naheliegende Quelle für die Handlung dar; als der effektive Begründer des historischen Romans als Genre, ragte Scott weit über jede andere Auseindersetzung mit vergleichbaren Stoffen heraus, und obwohl sich die europaweite Scott-Euphorie in der spätviktorianischen Ära schon seit langem gelegt hatte, war er ein etablierter Klassiker und ein Eckpfeiler der literarischen Tradition Großbritanniens. Sullivan hatte sich bereits zuvor mit Themen Scotts befasst, und zwar in seinem Maskenspiel *Kenilworth* (auf Texte von Chorley nach Scotts Roman, dem Nachfolger zu *Ivanhoe*), seine Konzertouvertüre *Marmion* (nach der Dichtung von 1808) und in ein paar Liedern. *Ivanhoe* war 1819 Scotts Zugeständnis, einen explizit englischen historischen Roman zu schaffen in der Art der äußerst erfolgreichen ersten fünf schottischen Romane in der *Waverley*-Reihe. Und wie seine damaligen Einkünfte zur Genüge zeigten, war dieser Schritt ein raffinierter Trick des Autors. Was Scott für die (manchmal imaginäre) schottische Identität in seinen anderen Werken erreicht hatte, wollte er in *Ivanhoe* für das Englische erschaffen. *Ivanhoe* sollte nicht nur zu Scotts eigener Zeit sehr erfolgreich werden, sondern durch seine Darstellung der mittelalterlichen Vergangenheit einen bedeutsamen Einfluss auf die viktorianische Phantasie nehmen. Selbst Schriftsteller wie Carlyle, Newman und Ruskin konnten nicht umhin, die Bedeutung des Werks für die Herausbildung des britische Geschichtsbewusstsein der Viktorianer für diese frühe Epoche zu bestätigen, und dadurch teilweise selbst dieses Interesse zu wecken.[18] Bei Sullivans Publikum würde sich die Themenwahl mit der fast ans Obsessive grenzenden Begeisterung für die mittel-

16 Zugegeben, Sullivan nutzt selbst die stilistischen Merkmale um italienische, französische und deutsche Operntraditionen zu definieren, aber gleichwohl ist es bemerkenswert, dass er weniger damit beschäftigt ist, stilistisch etwas „Englisches in der Musik" zu schaffen.

17 Vergleiche *Pall Mall Gazette*, 2. Februar 1891, S. 2: „Unserer Ansicht nach hat der Komponist von *Ivanhoe* auf sehr gelungene Weise einen Mittelweg gefunden zwischen den vorgegebenen Formen der Vergangenheit und der rhapsodischen Weitschweifigkeit des radikalen Wagnerianertums; und, wenn wir uns nicht irren, wird seine Ausrichtung bei allen Hörern wirklich beliebt werden."

18 Alice Chandler: „Sir Walter Scott and the Medieval Revival", in *Nineteenth-Century Fiction*, 19/4 (1965), S. 315 – 332.

alterliche Vergangenheit im viktorianischen Großbritannien decken, sei es die Artus-Thematik bei den Präraphaeliten oder die *Königsidyllen* Tennysons.

Ivanhoe, wie auch die meisten von Scotts späteren Werken, ist zwar in der Historie angesiedelt, aber fiktional – eine idealisierte Version dessen, was geschehen sein könnte, mit dem Ziel, das Wesentliche jener Epoche zu erfassen (oder jedenfalls das, was man dafür hielt), in der das Britannien, das die Viktorianer kannten, aus dem finsteren Mittelalter auftauchte. Die Handlung ist ins 12. Jahrhundert verlegt, zur Zeit des dritten Kreuzzugs, und erschafft ein Bild des heroischen, ritterlichen England von Richard Löwenherz, Robin Hood, Rittern, Templer, Mönchen, Turnieren, Jungfrauen in Not, und einem Land, das sich noch immer nicht von den Nachwirkungen der normannischen Invasion erholt hat. Sie zeigt sozusagen das Wesentliche, nicht die zufälligen Ereignisse, Aristoteles' Bevorzugen der Poesie vor der Geschichte und dennoch eine poetische Fiktion, die historisch festgelegt ist, ein idealisiertes Paradigma, das für alle steht.

Hier erweist sich die Analyse des ikonischen Modus in *Ivanhoe* als ein perfektes dramaturgisches Mittel, um deutlich zu machen, wie eine derart idealisierte Historie die Quintessenz einer Nation vermittelt. Wie (Bernard) Beckerman schreibt, „liegt es in der Natur dieses [ikonischen] Prozesses, sich zu konkretisieren, sich dem Wechsel zu widersetzen, ja, sich selbst zu einem dauerhaften Symbol zu wandeln."[19] Tatsächlich können solche Mittel der Darstellung leicht dafür benutzt werden, die bestehenden kulturellen und politischen Werte auf eine Art und Weise zu bestätigen, die der konservativen Struktur einer nationalen Identität entgegenkommt. „In einer Welt, in der sich ikonische Zeit durchsetzt, kann eine Veränderung nur korrumpieren, denn da wo es Perfektion gibt, kann das Ideal nur Bestand haben; es kann sich nie verbessern."[20] Wenn wir jedoch diese „ikonische" Methode der dramaturgischen Präsentation mit dem Inhalt der Geschichte vergleichen, ergibt sich ein bemerkenswerter Widerspruch. Denn die Welt, die uns vor Augen geführt wird, ist keine in einem beständigen, zeitlosen Zustand, eine feste soziale, ethnische oder religiöse Identität, sondern zeigt einen ständigen Prozess von Kampf, Kompromiss und Anpassung zwischen sächsischen, normannischen und jüdischen Elementen in der frühen mittelalterlichen Gesellschaft. In der Tat scheint Sullivans Botschaft in vielem dem konventionellen Nationalismus im 19. Jahrhundert zu widersprechen – das Portrait der Nation und seine Identität als festgelegte, perfekte, zeitlose Einheit bzw. Essenz. Hier sehen wir den Konflikt der Geschichte beim Entstehen – historisch festgelegt, (wenn auch teilweise fiktiv / idealisiert) –, als ob dieser Kampf, diese schwierige Verbindung von Volksgruppen und Religionen in sich selbst schon die zeitlose Wahrheit der Historie und der englischen Identität sei, genauso wie Sullivan (dessen Herkunft eher mehr irisch und italienisch war als englisch) seine „eklektische" Schule bestehend aus unterschiedlichen französischen, deutschen und italienischen Einflüssen favorisiert, um seine ideale englische nationale Oper zu fertigen.[21] Diesbezüglich ist *Ivanhoe* konzeptionell das Gegenteil von z. B. Wagner – eine ahistorische, „zeitlose" Mythologie, die mehr oder weniger dramatisch-dialektisch dargestellt wird – und darüber hinaus eine Form von Kunst, die dem schändlichen Nationalismus und dem Fa-

19 Bernard Beckerman (1990, Anm. 8), S. 46.

20 Michael Beckerman (1988, Anm. 8).

21 Zudem war auch Scott kein Engländer und Sullivans Librettist, Julian Sturgis, Amerikaner.

schismus des 20. Jahrhundert zugetan war – die zeitlose Essenz einer Nation, stabil, geschlossen, unfähig, der drohenden Veränderung standzuhalten.[22] (Ich versuche nicht, aus Sullivan einen Vorreiter des Multikulturalismus zu machen – denn obwohl hier die Rechte der Juden Issak und Rebecca am Ende verteidigt und beide von der Gesellschaft toleriert werden, geht Ivanhoe schließlich doch mit Rowena, in deren Adern reines sächsisches königliches Blut fließt, in den Sonnenuntergang von Torquilstone. Doch auch wenn man die Geschichte aus diesem Blickwinkel betrachtet, ist die Botschaft eine ganz andere als jene der *Meistersinger von Nürnberg*.)

Dementsprechend fängt *Ivanhoe* solch einen dynamischen Moment des Werdens ein, wenn englische Geschichte gemacht wird – jenes England, wie die Viktorianer es zu kennen glaubten, an dem sie festhielten und es in Besitz nahmen. Die Oper hält ein dynamisches Geschehen durch das Prisma des ikonischen Modus fest, *sub specie aeternitatis*. Und ihre Botschaft scheint es zu sein, dass diese Geschichte ein fortdauernder Prozess der Anpassung zwischen den menschlichen Akteuren ist, die daran teilhaben, und dass die Nation, die daraus entstanden ist, im Wesentlichen ein Schmelztiegel ist, eine Mixtur aus unterschiedlichen, heterogenen Elementen, die die Suche nach einer einzigen nationalen Identität zu einer Schimäre werden lässt.

Postskriptum: Sullivans Musik in der Geschichte

Für eine abschließende Betrachtung der Beziehung zwischen *Ivanhoe* und der Zeit kommen wir zur Frage von Sullivans Musik innerhalb der Geschichte zurück. *Ivanhoe* und Sullivans Musik im Allgemeinen ist wie gesagt korrekt als konservativ betrachtet worden im Vergleich zu den allgemeinen Tendenzen in der europäischen Musik. Gewiss findet sich darin weder eine Revolution oder radikale Neuformulierung der musikalischen Sprache, noch, so können wir annehmen, hätte Sullivan das im Sinn gehabt – zumindest nicht um der Sache selbst willen.[23] Doch

22 Die obige Behauptung möchte nicht andeuten, dass Wagners Opernwerk notwendigerweise oder hauptsächlich faschistisch ist, obwohl manche Elemente davon leicht diesem Standpunkt angepasst werden können. Natürlich ist jenes unter Wagners reifen Werken, das am deutlichsten nationalistische Züge hat, *Die Meistersinger von Nürnberg*, eine Ausnahme hierzu, da es mehr oder weniger historisch angelegt und nicht mythologisch ist. Tatsächlich wird durch das Herunterspielen von Mythologie und nebulöseren Metaphysiken die entsprechende Betonung auf die menschlichen Charaktere und Gefühle gelegt und durch das Einführen formeller Elemente aus früheren Nummernopern, kommen die *Meistersinger* Sullivans eigener Ästhetik am nächsten. Nicht umsonst erklärte Sullivan gutgelaunt dieses Werk Wagners zur „größten komischen Oper, die je geschrieben wurde“ (Hermann Klein: *Thirty Years of Musical Life in London – 1870-1900*, London 1903, S. 196).

23 Die radikale Seite von Sullivan findet selten Beachtung, obwohl sie gelegentlich präsent ist; in Bezug auf den Prolog von *The Golden Legend* ging er so weit zu schreiben: „Es gibt für mich Zeiten, in denen die Musik ohne Noten schöner und vollständiger wäre. Ich nehme an, dies liegt daran, dass die diatonischen und chromatischen Skalen so begrenzt sind. Wie oft sehnte ich mich danach, frei von festen Intervallen zu sein.” (zitiert in H. Saxe Wyndham, *Arthur Sullivan*, Kegan Paul, London 1926, S. 208). Im Allgemeinen war Sullivan zufrieden, innerhalb der Konventionen der musikalischen Sprache zu arbeiten, so wie sie war, obgleich er aber auch meinte, dass es „Fälle gibt, in denen eine Regel gebrochen werden muss, zu Gunsten des zu erzielenden Effekts, denn trotz allem, sind

so wie man die Reichhaltigkeit der Kunstgeschichte nicht auf einen schmalen Strang linearer Entwicklung reduzieren sollte, so ist Sullivans Musik keineswegs ohne ihre eigene Originalität und Einzigartigkeit. Es ist aufschlussreich, dass Sullivan in einem Interview in *The Musical World* von 1885 geltend macht, dass das „Goldene Zeitalter" der deutschen Musik mit Schumann und die italienische Oper mit Donizetti endete.[24] Das könnten Kritiker, die besser wissen, was unter ihresgleichen akzeptabel ist, natürlich als reinen Konservatismus abtun, aber damit würde man das ästhetische Verständnis durch eine oberflächliche Ablehnung ersetzen. Für Sullivan war die Entwicklung der Musik in der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht gerade das, was man eine Verbesserung nennt. Seine Kompositionen würdigen etwas, das in der Musik seither verloren gegangen ist – eine formelle Klarheit, Unmittelbarkeit der Kommunikation und Zugänglichkeit von Verständnis, eine reinere, transparentere aber nicht weniger farbenprächtige orchestrale Patina.

Hier könnte sich der Vergleich mit der Bewegung der Prä-Raphaeliten, die einige Kommentatoren schon ins Spiel gebracht haben, als fruchtbar erweisen. Von William Parry stammt die folgende bedeutungsvolle Beobachtung zu dieser Verbindung:

> Sullivan war befreundet mit Millais und Byrne-Jones, den führenden Künstlern der Prä-Raffaeliten. Millais hat das großartige Porträt Sullivans gemalt, das heute in der National Portrait Gallery hängt. Doch das ist nur eine vordergründige Verbindung. Zwei andere Bezüge zu der Welt der Prä-Raffaeliten scheinen mir wichtiger: Zum einen betrifft dies Sullivans Instrumentierung. Sie ist sehr farbenreich, unabhängig von modernen Zusätzen und frei von einer Aufblähung der Klangmittel. In dieser Hinsicht verhält er sich fast wie die Prä-Raffaeliten, die danach strebten, zurück zu finden zu einer reineren, farbenreicheren, schlichteren Zeit vor Raffael; hin zu einer Epoche, in der die Malerei – wie sie meinten – noch nicht durch moderne Einflüsse ruiniert war. [...] Ein anderer Aspekt, der ihn mit den Prä-Raffaeliten verbindet, ist die Begeisterung für die dunklen Zeitalter, das Mittelalter. In seinen großen Werken wie *The Golden Legend*, *Ivanhoe*, *Haddon Hall* oder *King Arthur* vertieft er sich unablässig in eine Epoche, in der die englische Frühgeschichte entstand. Die Viktorianer waren versessen auf diese dunkle Ära und die mittelalterliche Welt, aus der Britannien hervorgegangen ist.[25]

Fernab vom allgemeinen Interesse an den idealisierten historischen Themen aus der mittelalterlichen Vergangenheit erreichten solche Künstler – selbst wenn der Fortschritt nicht angestrebt war – durch den Rückgriff auf Facetten früherer Kunst, die von der Entwicklung zurückgelassen worden waren, etwas „Neues", Originelles, Klares und zutiefst Charakteristisches, indem sie in ihrem Werk zurückkehren zu einer transparenten, einfacheren Farbgebung und Timbrierung. Durch den unmöglichen Versuch der Rückbesinnung wird etwas Eigenständiges geschaf-

---

Regeln in der Musik nur Mittel zum Zweck, nicht der Zweck selbst." (Brief an Thomas Helmore, 14. Februar 1871, zitiert in Sullivans Nachruf in *The Musical Times*, 41 (1900), S. 785-87.)

24 *The Musical World*, 24. Januar 1885.

25 William Parry in einem Interview für die SWR Rundfunkreihe „Der englische Komponist Arthur Sullivan" (3. Teil, Erstsendung: 1. Juli 2005).

fen. Abseits des linearen Kurses der Kunst, der nur eine Richtung kennt, über die man üblicherweise berichtet, wird ein Seitenweg geschaffen.[26]

Bei Sullivan zeigt sich dies an einer besonders subtilen Gestaltung der harmonischen und orchestralen Farben mit ihren sanften Pastellschattierungen und den satten, aber durchsichtigen Tönungen, einer neuen Flexibilität der melodischen Linie, die obgleich sie immer noch aus einer konventionellen periodischen Phrasierung stammt, sich von diesem vertrauten Rahmen zu lösen vermag, sowie an einer allgemeineren Atmosphäre, einer dezenten Farbgebung, die sich über die verträumte historische Szenerie legt, die diesen Stücken eigen ist. Das kann man in Sullivans Werk besonders seit den späten 1880er / frühen 1890er Jahren gut beobachten, wie etwa *The Golden Legend*, *Ivanhoe* und *King Arthur*, ja, sogar in Teilen von *Haddon Hall*, *The Beauty Stone* und *The Emerald Isle*.[27] In Rowenas Lied an den Mond und ihrem nachfolgenden Duett mit Ivanhoe (Akt I/2), in den Außenszenen im Wald von Copmanhurst, Ivanhoes Erwachen („Happy with winged feet", III/1), in dem gesteigerten Pathos von Rebeccas Appell an den Templer (II/3) und im Schlusschor schwillt die Musik an, ebbt ab und steigt noch höher mit aufeinander folgenden Wogen in einer scheinbar elastischen, unerschöpflichen melodischen Linie, und als ob das Banner Englands entfaltet wird, gibt es einen unbestimmbaren lyrischen Gestus, der zu dieser Zeit nur Sullivan eigen ist, eine Konzeption, die außerhalb der eingefahrenen Wege des musikalischen Fortschritts in Europa steht; eine Konzeption, die von einem geheimeren, unerschlossenen Gefilde erzählt, das einzigartig ist und nur für sich steht.

Ivanhoe ist eine uneinheitliche Oper; neben ihren Momenten der Inspiration hat sie auch einige Längen (welche Oper hat das nicht?), und wäre Sullivan nur die Gesundheit vergönnt gewesen und hätte er nur das Engagement aufbringen können, weitere Werke in dieser Richtung vollenden zu können, so hätte man noch umso beachtenswertere Leistungen erwarten können. Dennoch gibt es sowohl in *Ivanhoe* als auch den von Sullivan vollendeten Werken genug, um uns mehr als nur einen flüchtigen Blick auf diese einzigartige musikalische Welt zu gewähren, und dafür müssen jene, die bereit sind, unbeeindruckt von einem Jahrhundert der Schmähungen durch die Kritik wirklich hinzuhören, dankbar sein.

---

26 Das erinnert an Svetlana Boyms Definition des „Off-Modernen". „Off-Modernismus' resultiert aus der konstruktiven Interaktion nicht-radikalen Modernismus mit Nostalgie. Es „verwirrt unseren Richtungssinn. Es lässt uns eher die Seitenwege und Hinterhöfe erforschen als den direkten Weg des Fortschritts; es erlaubt uns, einen Umweg zu nehmen von der deterministischen Erzählung der Geschichte des 20. Jahrhunderts." (Svetlana Boym: *The Future of Nostalgia,* Basic Books, New York 2001, S. xvi.)

27 Für eine Analyse der musikalischen Charakteristika dieser Tendenz siehe meine früheren Studien „Sullivan's *Golden Legend* – a preliminary study" (B.A. diss., Cambridge University, 2002, S. 5 – 6, online bei http://www.sullivan-forschung.de/html/f1-analysen.html), und „Musical aspects of Sullivan's *Boer War Te Deum*", in *SASS Magazine*, 66 (Herbst 2007), S. 11-12, ebenfalls online auf obiger Adresse.

David Eden

Die Humanität von Ivanhoe

[Die Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.]

Im Gegensatz zu Berlioz oder Wagner, brachte Sullivan seine Anschauungen zur Musik selten zu Papier. Er verstand die Nutzung der Presse als ein Mittel, um öffentliche Aufmerksamkeit zu erreichen, aber er erläuterte seine Werke normalerweise nicht mit literarischen Begriffen und verteidigte sie nicht gegen Kritik, sobald sie einmal unter die Leute gebracht waren. Eine Folge seiner Zurückhaltung war, dass diejenigen, die seine Musik untersuchten, ohne präzise Anleitung hinsichtlich seiner Intentionen blieben. Wie „bedeutsam" sollte *The Golden Legend* tatsächlich sein? Ist die *Irish Symphony* wirklich ein Versuch, die Nachfolge Beethovens anzutreten? Eine vollständige Zusammenstellung aller seiner aufgezeichneten Kommentare würde ganz bestimmt zeigen, dass seine Ziele niemals wirklich prätentiös waren, dass die Aufgabe, Sir Hubert Parry nachzueifern, ihm eher von den Kritikern nachgesagt als von ihm selbst angestrebt wurde. Nichtsdestotrotz bleibt die Frage: Nach welchen Werten hat Sullivan komponiert? Hatte er eine kohärente, wenn auch nicht formulierte Ästhetik? Warum war er mit Gilbert so unzufrieden?

Sullivan kam 1861 von Leipzig nach England zurück. Man hätte erwarten können, dass ein junges Genie, den Studienabschluss in der Tasche, betont romantische Merkmale zeigen würde. Heroische Gesten und eine Auswahl von Themen voller Leidenschaft wären normal für jeden angehenden Komponisten zu dieser Zeit gewesen. Tatsächlich jedoch verhielt sich Sullivan von Anfang an auf jene besonnene, praktische Art und Weise, die charakteristisch für seine ganze Karriere ist. Das erste und wichtigste Merkmal seiner Musik ist, dass sie nicht subjektiv ist. Ihre Qualitäten werden nicht von inneren Konditionen der Seele des Komponisten bestimmt, sondern durch seine rationale Handhabung der vorhandenen Themen; man könnte sagen, indem man Henri Bergsons Definition von klassischer Kunst nutzt, dass er nicht den Anspruch hat, vom Effekt mehr herauszuholen als er in die Sache investiert hat. Bis zum 19. Jahrhundert haben sich die meisten Komponisten so ihrem Werk genähert, und indem Sullivan sich daran orientierte, hielt er sich an eine Tradition, die viel älter war als die Romantik. Der Künstler, der objektiv arbeitet, muss natürlich in sich selbst die Qualitäten haben, mit denen er arbeitet, aber seine erste Sorge gilt nicht seiner eigenen Gemütsverfassung. Der romantische Künstler, dessen Thema er selbst ist, kann sehr wohl große Dinge erreichen, aber er ist auch abhängig von überspannten Ideen, und muss sich mit Owen Glendower und Gustav Mahler vorstellen können, dass die Erde bebte, als er geboren wurde. Überspannte Ideen dieser Art, obwohl sie ungemein befriedigend – und manchmal genauso zerstörend – für Leute sind, die sie haben, sind natürlich nicht wahr. Die menschlichen Emotionen und Erfahrung mögen intensiv sein, aber sie sind nicht transzendent, und wenn man ihrer Intensität erlaubt, außer Kontrolle zu geraten, werden sie pathologisch. Aus diesem Grund erfordert ein zufriedenstellendes Verhalten in allen menschlichen Angelegenheiten die Mäßigung der Leidenschaften und Gedanken, und aus diesem Grund erscheint auch die unmittelbare künstlerische Annäherung an Sullivan, obwohl sie nicht aufregend erscheinen mag, auf Dauer als wertvoll.

In Ermangelung verbaler Kommentare ist es vielleicht möglich, aus der frühen Neigung, Parodien zu verwenden, Einblicke in Sullivans Wertvorstellungen zu bekommen. Sullivan war offensichtlich unbeeindruckt von den bombastischen, melodramatischen Elementen der italienischen Oper und erlaubte es sich dennoch, (in *Patience*) den sublimen Anspruch der 9. Sinfonie als Grundlage zu nehmen. Es mag natürlich auch sein, dass sein Begriffsvermögen nicht das nötige Niveau besaß, um Erhabenheit (oder Bombast) ernst zu nehmen. Eine solche Annahme wird jedoch Lügen gestraft durch die tiefgründigeren Abschnitte, die mitunter in seinen Werken auftauchen. Es ist sinnvoller, daraus zu schließen, dass er eine realistische Sicht auf die Menschen hatte, und nicht geneigt war, seine eigenen Gefühle oder die von jemand anderem in idealistischen Begriffen darzulegen. Dieses Misstrauen gegenüber jeglichem Bombast mag der Sympathie zugrunde gelegen haben, die er zuerst den Gilbertschen Burlesken entgegen brachte, und es ist sehr wahrscheinlich, dass er einige Zeit brauchte, um sich der großen Differenzen in der Haltung zwischen ihm und seinem Mitarbeiter bewusst zu werden. Zum Glück für uns trieben ihn die späteren Unstimmigkeiten mit dem Librettisten dazu, seine Widersprüche zu dem gängigen Stil am Savoy Theatre zu artikulieren. Die Position, die er dabei einnahm, bestätigt, dass er nicht einfach nur in negativen, deflatorischen Begriffen dachte, sondern in einem positiv Wertesystem.

Obwohl es oft heißt, er habe sich „Ernsthaftigkeit" gewünscht, hatte Sullivan grundsätzlich gegen Komödien nichts einzuwenden. Was er von Gilbert wollte, war das, was er „Realität" nannte, worunter er als Menschen erkennbare Wesen in glaubwürdigen Situationen verstand. Die Gefühle solcher Leute würden nicht „unrealistisch und künstlich" sein (Sullivans Begriffe), da sie aus der Qualität dessen, was wir hier als „Humanität" bezeichnen wollen, entspringen sollten. In den hitzigen Debatten, die 1884 auf die Produktion von *Princess Ida* folgten, legte der Komponist die grundlegenden Charakteristika fest, die er von einem Libretto erwartete. Sie sind von der Gilbertschen Auffassung weit entfernt:

> Ich würde gerne eine menschlich reizvolle und glaubwürdige Geschichte vertonen, bei der die humorvollen Worte in einer humorvollen (nicht ernsten) Situation erscheinen, und wenn die Situation zärtlich bzw. dramatisch ist, sollten die Worte ebenso sein. Das Ganze hätte dann einen Anflug von Wirklichkeit, was ein neues Interesse am Schreiben erwecken und unserer gemeinsamen Arbeit neues Leben geben würde.[28]

Dieser Brief wurde nur fünf Jahre nach dem Erfolg von *H.M.S. Pinafore* geschrieben. Von da an bewies Sullivan immer wieder, dass die von ihm vertretenen Einstellungen ein wesentlicher Teil seiner künstlerischen Haltung war. Um 1888 scheint er definitiv entschieden zu haben, dass das Gilbertsche Genre nicht mehr länger funktionieren würde. Zusammen mit Richard D'Oyly Carte plante er, dem bereits existierenden Savoy Theatre den Rücken zu kehren und mit einem neuen Haus weiterzumachen, in dem die Werke keinerlei musikalischen Einschränkungen unterworfen waren, die bisher in Kauf genommen worden waren, um Gilbert entgegen-

28 Herbert Sullivan / Newman Flower: *Sir Arthur Sullivan, His Life Letters and Diaries*, 2. Auflage, Cassell & Co, London 1927, S.140.

zukommen. Der Grundstein für das neue Theater wurde am 15. Dezember 1888 gelegt und damit das „Abenteuer *Ivanhoe*“ auf den Weg gebracht.

Es ist ohne Frage bedauerlich, dass für die Ausweitung von Sullivans Horizont als Opernkomponist heftige Auseinandersetzungen mit Gilbert notwendig waren. Nichtsdestotrotz wusste der Komponist offensichtlich, was er wollte und er hatte klare Vorstellungen davon, wie er es umsetzen konnte. Die neue Oper sollte patriotisch und historisch und vor allem in einem neuen Stil geschrieben sein, der die Extreme der führenden Opernnationen vermeiden sollte. Das heißt, er wollte „prunkhafte, kitschige Melodien“, „theatralische Gesten voll Effekthascherei“, „Düsterkeit und ernste, ohrenzerfetzende Arien“ sowie „Mystizismus und unechte Empfindungen“ vermeiden, denn, so Sullivan: „Was wir wollen, sind Geschichten, die menschliche Emotionen hervorrufen und menschliche Leidenschaften. Musik sollte zum Herzen sprechen, nicht zum Verstand.“[29]

Nach diesen Maximen beginnt Sullivan seinen positiven Vorstellungen Ausdruck zu verleihen, die seinem Hang zu Parodien zur Seite gestanden waren. Sie zeigen, warum er, im Gegensatz zu Gilbert, dafür gerüstet war, jenseits der begrenzten Burleske in die Welt der Emotionen einzutauchen. Ein Libretto, das all die vom Komponisten genannten unerwünschten Merkmale aussparen soll, muss grundsätzlich nicht überspannt sein und sich innerhalb der gewöhnlichen Grenzen des Möglichen abspielen. Zusätzlich zu den historischen und patriotischen Merkmalen, erfüllt Sir Walter Scotts *Ivanhoe* diese Kriterien gut. Abgesehen von der absurden Wiederbelebung von Athelstane, die höchst unwahrscheinlich ist, enthält der Roman nichts, was reale Personen im 12. Jahrhundert nicht hätten erleben können. Die Begebenheiten der Handlung entspringen natürlich der Phantasie, aber sie sind nicht fantastisch; die Charaktere denken und benehmen sich den Umständen entsprechend natürlich, obwohl diese Umstände selbstverständlich vom Autor so gewählt wurden, dass sie interessante Reaktionen hervorbringen. Mit anderen Worten, Scott bietet, ohne in das Exotische und Irrationale abzugleiten, jenes Element gesteigerter Erfahrungen, die eine Oper braucht.

Sullivans musikalische Umsetzung des Romans bestätigt alle seine vorherigen Kommentare. Die Musik vermeidet sowohl die Exhaltiertheit italienischer Opern als auch das kollektive Unterbewusste der Wagnerschen Bühnendramen, um auf eine normale menschliche Ebene zu gelangen. So ist Rowenas herzzerreißendes schönes Zwiegespräch mit Ivanhoe in der 2. Szene des 1. Aktes eine Unterhaltung zwischen einer realen jungen Frau und ihrem Geliebten, und keine Debatte zwischen einem Gott und einer Göttin; genau so wird die versuchte Vergewaltigung von Rebecca durch den Templer in der 3. Szene des 2. Aktes kraftvoll umgesetzt, aber keineswegs so, als ob es sich um einen Kampf zwischen einem Verrückten und einer Teufelin handelt. Manchmal, insbesondere in der Sterbeszene des Templers, scheint die naturalistische Behandlung nicht den Erfordernissen der Situation zu genügen[30], aber das ist eher eine Schwäche in der Einschätzung des Komponisten als die logische Konsequenz seiner Methode. Der Humor, wenn er denn auftaucht, nimmt die Form von Geplänkel erwachsener Männer an; die

29 Siehe das oft zitierte Interview im *San Francisco Chronicle*, 22. Juli 1885.

30 Sullivan kritisierte Wagner dafür, dass er dem Orchester einen zu großen dramatischen Anteil einräumte. Bei der Ausgestaltung der Todesszene des Templers scheint er beschlossen zu haben, dass dem Bühnengeschehen der prinzipielle Interessenfokus gebührt.

zärtlichen Situationen werden nicht von Ironie unterminiert und dramatische Situationen nicht dem Spott preisgegeben. Kurzum, die Oper bringt das zum Ausdruck, was schon immer Sullivans Grundposition gewesen war;[31] sie sollte nicht als Abweichung zu seiner Arbeit am Savoy gesehen werden – eher zeigen die Savoy-Opern, wie der Komponist seine Humanität einer Aufgabe anpasst, die dieser nicht wirklich entgegenkam.

In seiner öffentlichen Wirkung war *Ivanhoe* bewusst als ein patriotischer Akt gesehen worden. Sullivan gab sich nicht allein damit zufrieden, ein Thema aus der englischen Geschichte zu wählen, er engagierte (wie in Leeds) auch englische Musiker für sein Orchester und beschäftigte englische Muttersprachler für seine Besetzung.[32] Die Opernschule, die er gründen wollte, sollte in jeder Hinsicht englisch sein. Sullivans Wunsch nach Realität, sein Pragmatismus, seine Detachiertheit, seine Verweigerung der großen Geste, sogar das Benutzen des Wortes „Kompromiss" sind nicht einfach nur persönliche Züge, sondern grundlegende Merkmale der englischen Kunst zu allen Zeiten.[33] Der Realismus und die Bodenständigkeit von Chaucer stehen am Beginn einer langen literarischen Entwicklung in derselben Richtung – „Humanität" taucht als ein immer wiederkehrendes Merkmal auf. Sie ist typisch bei Shakespeare und in dem, was man als ein charakteristisches Produkt des englischen 18. Jahrhunderts institutionalisierte, dem Prosaroman. Es gibt keine herausragenden englischen Beispiele für bildende Kunst vor dem 18. Jahrhundert, aber wenn die großen Gestalten auftauchen, so ist allen die Beobachtung menschlicher Dinge oder ihrer ländlichen Kulisse ein gemeinsames Anliegen. So malte Hogarth das würdelose Hinterteil der Gesellschaft, deren aufgeklärtes Antlitz uns in den Porträts von Reynolds entgegenblickt. Die Gärten von Brown und die Landschaften von Constable sind „englisch", weil sie gerade den Formalismus des Kontinents ablehnen zu Gunsten einer natürlichen Darstellung. Der Pragmatismus ist in der Philosophie das führende Merkmal des Englischen schlechthin, sowie es der Kompromiss in der Politik ist, und englische Musik hat selten zum großen Stil und dessen Begleiterscheinung, einer umfassenden Verallgemeinerung, beigetragen. Diese Bemerkungen beanspruchen natürlich keine vollständige oder ausschließliche Wahrheit: An *Paradise Lost* ist so gut wie überhaupt nichts „Englisches", während *Le Nozze di Figaro* durch und durch „englisch" ist. Dennoch ist es offensichtlich, dass *Ivanhoe* Teil einer allgemeinen Qualität nationaler Kunst ist. Zweifellos war diese besondere Qualität ein Hindernis für die Wertschätzung jener, deren Erwartungen bezüglich der Oper, unbeeinflusst durch die einheimische englische Tradition, auf die kontinentalen Stile ausgerichtet waren.

---

31 Ein unverkennbar deutliches Beispiel von Sullivans Wunsch, der Härte des Gilbertschen Zynismus etwas Humanität beizufügen ist die musikalische Umsetzung der Arie „Silvered is the raven hair" in *Patience*.

32 Sullivans öffentlich zum Ausdruck gebrachter Patriotismus in Bezug auf englische Musik und Musiker brachte ihn unausweichlich in Opposition zu den vielen deutschen Künstlern, die im englischen Musikleben eine führende Rolle spielten. Die ablehnende deutsche Haltung gegenüber *The Golden Legend* und *Ivanhoe* kann teilweise eine Reaktion darauf sein.

33 Bei meinen Anmerkungen zum Englischen in der Kunst greife ich zurück auf Nikolaus Pevsners Buch *The Englishness of English Art* (London 1956). Es scheint fast, als ob der Autor beim Verfassen einiger Abschnitte dieses Werks Sullivan im Hinterkopf hatte.

Die Traditionen, durch die jede Nation lebt, sind untrennbar mit ihrer Sprache verbunden. Die etwas einsilbige englische Sprache wird oft gegenüber dem Italienischen in musikalischen Dingen als geringwertiger erachtet – und sie ist es auch, wenn man italienische Musik schreiben will. Englische Komponisten hingegen haben ihrerseits Wege gefunden, sie in Musik zu verwandeln, und ihre Ergebnisse haben jene, die Englisch sprechen, vollständig zufrieden gestellt. Mit Sullivan erreichte die Kunst, englische Texte zu vertonen, ein bis dahin von keinem anderen einheimischen Komponisten übertroffenes Einfühlungsvermögen. Die Gesangslinien in *Ivanhoe* scheinen aus der Tiefenstruktur der Sprache, die sie umsetzen, herzurühren. Nicht zuletzt wird der emotionale Kern durchdrungen. Der Rhythmus und der Tonfall des Zungenschlags werden getroffen und im Steigen und Fallen der Stimme gesteigert – das merkt man am deutlichsten in den großen Duetten von Ivanhoe und Rowena sowie dem Templer und Rebecca. In diesen Passagen realisiert Sullivan die englische Oper in einem Sinne, der vielleicht sogar außerhalb seiner Ambitionen lag. Was für ihn unbewusst geschah, kann jedoch von jedem Englisch sprechenden Menschen gewürdigt werden, der sich die Mühe macht, genau hinzuhören. Es ist eben eine wirklich englische Oper.

Sullivan wollte, dass *Ivanhoe* eine neue nationale Schule begründen sollte. Eine solche Schule kam nicht zustande, obwohl Stanfords *Much Ado About Nothing* offensichtlich ein Pferd aus demselben Stall ist. Nach heutiger Auffassung blieb es Benjamin Britten überlassen, mit *Peter Grimes* das Werk zu schreiben, das letztendlich die englische Oper als lebendige Realität etablierte. Ob er eine Tradition begründete, ist eine hypothetische Frage.[34] Auf den ersten Blick scheinen *Peter Grimes* und *Ivanhoe* völlig unterschiedlich zu sein: das eine Werk ist viktorianisch, weitschweifend und zugänglich; das andere ist modern, knapp und unbequem. Dennoch haben sie den englischen Blick auf menschliche Empfindungen und Taten gemeinsam, und das englische Vermeiden von Rhetorik. Grimes ist eben so wenig der Holländer wie aus demselben pragmatischen – „englischen" Grund –, Rowena keine Senta und der Templer kein Wotan ist.[35]

Es mutet zweifellos paradox an, dass Engländer überhaupt Opern schreiben wollten. Die Oper ist fast schon per Definition grandios und großspurig – eine verhaltene Oper zu schreiben, scheint eher an der Sache vorbeizugehen. Dennoch bedeutet „englisch" keineswegs, dass man dazu nicht berechtigt sei – es mag im Reich der Oper immer noch Platz für eine andere Herkunft geben. Wir brauchen nicht zu erwarten, dass *Ivanhoe* nun *Otello* auf der Bühne von Covent Garden verdrängen wird, aber man kann vernünftigerweise fragen, ob diese Oper nicht doch bühnentauglicher ist, als gemeinhin angenommen wird. Zumindest sollte eine angemessene Wertschätzung ihres eigentlichen Wesens den Beginn jeder Kritik darstellen.

34 Britten gründete die English Opera Group, aber letztendlich führte dieses Ensemble nur seine Werke auf.

35 Die grundlegende Idee von *The Golden Legend,* insbesondere die Erlösung des Mannes durch das Opfer der Frau, ist dieselbe wie im *Fliegenden Holländer*. Aber Sullivan erlaubte es seiner Heldin, weiterzuleben. Wagner schien, in der Kunst wie im Leben, diese Notwendigkeit nicht zu sehen.

Meinhard Saremba:

Ivanhoe und die Utopien der Bürgerlichkeit

Annäherungen an eine Werkdramaturgie

Definiert man die „Moderne“ als „das In-Fluss-Geraten von Traditionen durch systematische Freisetzung von Evolutionspotenzialen“[36], dann leistete Sullivan sehr wohl Beiträge, die Urteile von Zeitgenossen wie etwa Charles Maclean rechtfertigen, der 1902 Sullivans Werke als „national stilbildend“ charakterisierte[37] oder Alexander Mackenzies umfassende Würdigung vor der Internationalen Musikgesellschaft[38] oder auch damalige Einschätzungen deutscher Beobachter, er gehöre „zu den bedeutendsten englischen Musikern der neueren Zeit“[39] und sei der „Urheber der englischen Nationaloper“[40]. Sullivans mehrfach zum Ausdruck gebrachtes Ideal, für seine und zukünftige Generationen das Musikleben in England voranzubringen, korrespondiert mit einem Œuvre, mit dem er unter Einbeziehung vielfältiger Einflüsse die englische Musik auf ein europäisches Niveau hob. In der Wahl seiner Sujets trug Sullivan den sozialen Utopien seiner Epoche Rechnung, mit denen er durch seine Freundschaften mit Künstlern wie Charles Dickens oder Edward Burne-Jones vertraut war. Mit Sullivan wurde die englische Oper etabliert, durch Britten wurde sie nach dem Zweiten Weltkrieg akzeptiert. Dass Sullivans umfangreiches Œuvre an Bühnenwerken nach seinem Tod für über ein halbes Jahrhundert dem Repertoire professioneller englischer Operngesellschaften entzogen wurde, sagt mehr über den Stellenwert des Musiktheaters in Großbritannien als über die Opern selbst aus. Zum Problemfall wurde Sullivan in erster Linie durch die bereits von Gustav Mahler angeprangerte „Bequemlichkeit und Schlamperei“[41] von Bühnen und Konzertveranstaltern sowie eine bewusste Ausgrenzung.

Die verbreitete Haltung, Arthur Sullivan als „Genre-Komponisten“ zu sehen, hat seit Jahrzehnten dazu beigetragen, das Denkvermögen zu entlasten und seine Opern zu reduzieren auf „Mikado-Getrippel“ und ein „Lustig-ist-das-Piratenleben“-Herumgealber. Neben diesen Versuchen, Sullivans vielschichtiges Œuvre zu simplifizieren, zeugt die Auseinandersetzung im deutschsprachigen Raum von Dünkel und Ignoranz. Wenn es um Sullivan ging, offenbarten

36 Aleida Assmann: „Kultur als Lebenswerk und Monument“, in Assmann/Harth: (Hg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Frankfurt 1991, S. 23.

37 Charles Maclean, „Sullivan As A National Style Builder“, in *Proceedings of the Musical Association* XXXVIII (10. März 1902).

38 Alexander Mackenzie: „The Life-Work of Arthur Sullivan“, in *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 3. Jahrgang, Mai 1902, S. 539 – 564.

39 Hans Merian, *Illustrierte Geschichte der Musik von der Renaissance bis auf die Gegenwart*, 3. Auflage, Verlag Otto Spamer, Leipzig 1914, S. 803.

40 Johannes Scholtze: *Vollständiger Opernführer durch die Repertoireopern*, S. Mode's Verlag, Berlin o. J., S. 445 und 715. Siehe auch M. Saremba in David Eden/Meinhard Saremba (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, Cambridge University Press 2009, S. 59 und 247; und in *Sullivan-Journal* Nr. 1 (Juni 2009), S. 66 – 69.

41 „Was ihr Theaterleute euere Tradition nennt, das ist nichts anderes als euere Bequemlichkeit und Schlamperei.“ Zitiert in Willi Reich (Hrsg.): *Gustav Mahler. Im eigenen Wort – Im Wort der Freunde*, Zürich 1958, S. 47.

nicht zuletzt Koryphäen wie beispielsweise Carl Dahlhaus mit allem, was sie über ihn zu Papier gebracht haben[42], eher eine eklatante Unkenntnis der Intentionen des Komponisten, des Gesamtwerks und der Fachliteratur, als dass sie neue Einsichten vermittelten. Wenn Ulrich Schreiber in seinen ansonsten kundigen Büchern über die „Kunst der Oper" auf Sullivan zu sprechen kam, führte sein Unbehagen an einem Komponisten, den er wegen seiner Bedeutung nicht übergehen konnte, ebenfalls zu einer unreflektieren Übernahme von Argumenten britischer Sullivan-Verächter. Schreiber wartet mit einem Vielfachen an Informationen über einen *als Opernkomponist* wirkungsgeschichtlich bedeutungslosen Künstler wie Haydn auf, doch er versagt Sullivan jene Parameter, die er bei anderen als Tugenden preist wie etwa

- die „Vielfalt der Opernarbeit" (von Haydn),
- dass der „Rückgriff auf die geschichtlich schon abgeschriebene Opernform [...] durchaus nicht Ausdruck der künstlerischen Regression" sei (wie etwa bei Mozart und der *Opera seria*)
- und was die Ansätze von den Vorgängern „unterscheidet, ist nicht allein das kompositorische Niveau, sondern auch der Bewusstheitsgrad, mit dem es angestrebt wurde" (Weber) oder er biete „musikästhetisch (...) eine Gegenposition zur mächtig aufblühenden romantischen Opernbewegung" (Rossini).[43]

Alle diese Aspekte ließen sich auch auf Sullivan beziehen, doch in der Folge einer „negativen" Rezeptionsentwicklung[44] bewegte sich die geistige Auseinandersetzung mit Sullivan an deutschsprachigen Universitäten, Musikinstituten und Bühnen bisher auf einem denkbar niedrigen Standard. Intellektuelle Höhenflüge, wie sie beispielsweise Barockkompositionen zu Teil werden, bleiben britischen Künstlern zumeist vorenthalten.

Arthur Sullivan nur durch die „Mikado-Brille" zu betrachten, ist der Komplexität seines Opernschaffens nicht angemessen. Zudem verleitet es zu der gängigen, aber irrigen Annahme, seine Werke seien leicht aufzuführen. Unterhält man sich jedoch mit Sängern, kann man hören, wie schwierig es ist, seine Musik auf hohem Niveau zu interpretieren. Beispielsweise, wenn man von Künstlern, die zu den besten ihres Fachs gehören, erfährt, dass man für Yum-Yum die Qualitäten einer Mozart-Sängerin braucht oder dass die Rolle des Templers anstrengender ist als Wagners Holländer. Auch hinsichtlich der szenischen Interpretation sollten keine Mühen gescheut werden, ohne altbackenen Gondolieri- und Piratenklamauk und würdevolles Herumstaksen die Vielschichtigkeit der Bühnenwerke Sullivans auszuloten. Unter Sullivans Opern eignet sich insbesondere *Ivanhoe* für eine Neubetrachtung. Seit hundert Jahren hat kein professionelles Ensemble diese dreistündige, durchkomponierte „Romantic opera" mehr auf die Büh-

42 Dahlhaus, Carl; *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6, Laaber, Wiesbaden 1980.

43 Ulrich Schreiber: *Die Kunst der Oper – Geschichte des Musiktheaters,* Frankfurt a. M. 1988 ff.; Band I (1988), S. 389, 488 und Band II (1991), S. 111, 184.

44 Siehe David Eden: „Die Unperson der englischen Musik", in *Sullivan-Journal* Nr. 1 (Juni 2009), S. 29 – 45; M. Saremba: „In the Purgatory of Tradition" in Brüstle/Heldt (Hrsg.): Music as a Bridge – Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland, Hildesheim 2005, S. 33 – 71; Jana Polianovskaia: „The reception of productions and translations", in *Companion* (2009, Anm. 40), S. 216 – 230.

ne gebracht. Es wird Zeit für einen unverbrauchten Zugang, bei dem das Werk für unsere Zeit neu befragt wird.

Dass Sullivan durchaus ein Komponist mit Problembewusstsein ist, legen zahlreiche Äußerungen zum Kulturbetrieb seiner Zeit und seinen ästhetischen Vorstellungen nahe.[45] Dennoch wird *Ivanhoe* zumeist als untypisch für ihn angesehen und lediglich als der (missratene) Versuch, ambitioniertere Werke zu schreiben als komische Opern. Untersucht man indes die Quellenlage – Cartes Manifest zur englischen Oper von 1877 oder Sullivans Briefe und Stellungnahmen[46] –, stellt man fest, dass er und sein Manager mit dem Savoy Theatre bewusst das erste Theater etablierten, das regelmäßig englische Opern in der Landessprache bot (nicht zuletzt war es auch eines der modernsten der damaligen Zeit) und diese Opern das Ergebnis eines langen und schwierigen Arbeitsprozesses waren. Über die zumeist komischen Opern hinaus war *Ivanhoe* eine konsequente Entwicklung, um das Spektrum der englischen Oper zu erweitern. Dieses Werk fällt nur bei vordergründiger Betrachtung aus dem Rahmen von Sullivans Gesamtwerk. Allein die Orchestergröße von *Ivanhoe* hätte die Kapazitäten des Savoy Theatre gesprengt – wie auch *The Prodigal Son* (1869), *The Martyr of Antioch* (1880) oder *The Golden Legend* (1886) nicht hätten im Savoy realisiert werden können: Werke, die auch „opernhaft" angelegt sind, aber mangels eines geeigneten Theaters im Rahmen von Musikfestivals und Konzerten als dramatische Kantaten aufgeführt – oder wie *The Martyr of Antioch* – 1898 von der Carl Rosa Opera Company auch szenisch umgesetzt wurden. Insofern ist *Ivanhoe* in Sullivans Œuvre nicht als völlig isoliert zu betrachten. Was dieses Werk zu einem Solitär macht, ist, dass dafür eigens ein neues Opernhaus gebaut wurde. Letzten Endes scheiterte aber nicht die Oper selbst, sondern das Konzept, ein Opernhaus, dessen Programm zur damaligen Zeit kein breites Publikum ansprach, mit einem Dauerspielbetrieb ohne wechselndes Repertoire betreiben zu können.[47]

Auch *Haddon Hall* (1892) im Savoy Theatre zog mit 214 Aufführungen in Folge nicht die Massen an wie zuvor noch *The Mikado* (672), *The Yeomen of the Guard* (423) oder *The Gondoliers* (554). Dies lag zum einen daran, dass der Reiz des Neuen allmählich verflogen war und sich das Unterhaltungsangebot in den 1890er Jahren zunehmend erweiterte.[48] Zum anderen

45 Siehe Benedict Taylors Beitrag über Sullivans Ästhetik in *Companion* (2009, Anm. 40), S. 36 – 49 und insbesondere Sullivans Rede in Birmingham sowie sein Interview mit dem *San Francisco Chronicle* (in deutscher Übersetzung im *Sullivan-Journal* Nr. 1).

46 Siehe *Sullivan-Journal* Nr. 1 (Juni 2009), S. 15 – 20.

47 Carte hatte bei Frederic Cowen die Oper *Signa* in Auftrag gegeben, die jedoch nicht rechtzeitig fertig wurde (und schließlich 1893 in Mailand auf die Bühne kam), und Goring Thomas beging im März 1892 Selbstmord. So sah sich Carte gezwungen, *La Basoche* des Franzosen André Messager ins Programm zu nehmen. Anfang 1892 hatte die Kartennachfrage für *La Basoche* bereits so stark nachgelassen, dass das Projekt des Royal English Opera House zu den Akten gelegt werden musste.

48 Siehe beispielsweise Ulrich Schneider: „That exquisite sense of the frivolous – Die Music Hall im England der neunziger Jahre", in Manfred Pfister / Bernd Schulte-Middelich (Hrsg.): *Die 'Nineties – Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*, Francke Verlag, München 1983, S. 342 – 357. Aller Wahrscheinlichkeit nach spielte Sullivan auf die Vielzahl der seichten Musikkomödien und Unterhaltungsstücke an, die in Europa aufkamen, als er am 5. Oktober 1888 seine Stimme

hing es aber auch damit zusammen, dass 15 Jahre nach *The Sorcerer* – dem ersten abendfüllenden Projekt von Carte im Rahmen des geplanten englischsprachigen Musiktheaters – ein Großteil des Publikums nur noch *Mikado*-Klone erwartete (schon *Ruddigore* war umstritten). Infolgedessen musste Sullivan auf das Publikum verzichten, das nicht in der Lage und letztlich auch nicht willens war, seiner stilistischer Vielseitigkeit zu folgen.

Der amerikanische Musikwissenschaftler Michael Beckerman führt die Unterschiede in Sullivans Opernschaffen zurück auf zwei verschiedene Gestaltungsmodi, mit denen der Komponist operiert.[49] Beckermans Beitrag ist ein Stück musikwissenschaftlicher Grundlagenforschung und stellt keineswegs eine Bewertung dar.

Beckerman unterscheidet – an Hand von Sullivans Opern *The Mikado* und *Haddon Hall* – zwischen

- dem dialektischen Modus (*The Mikado*): Dieser bietet im Reinzustand allgemeingültige menschliche Konflikte, die durch einen konventionellen Handlungsaufbau dargelegt werden. Ein Paradebeispiel stellt *Hamlet* dar, denn das Stück zeigt nicht nur den Konflikt des von Schuld getriebenen Intriganten und des gepeinigten Prinzen – zwei gleichwertigen Rivalen –, sondern auch Hamlets inneren Konflikt. Im dialektischen Modus ist die Zukunft ungewiss, deshalb wird sich das Publikum durch die Hinwendung zu einem Ziel auch eines Zeitablaufs bewusst.
- und dem ikonischen Modus (*Haddon Hall*): Hierzu gehören Paraden zum amerikanischen Unabhängigkeitstag am 4. Juli und ähnliche Festumzüge oder Pastorales, wobei dem Beobachter konfliktfreie Situationen vorgeführt werden, die das Bild einer vollkommenen Zeit vermitteln. Jede Veränderung würde eine Beeinträchtigung bedeuten, weil etwas Perfektes, ein Ideal, nur fortbestehen, aber niemals besser werden kann.

Zu ergänzen wäre, dass es in Sullivans Œuvre durchaus Überlappungen gibt: Beispielsweise dürfte man „He is an Englishman" (*HMS Pinafore*) oder „In the autumn of our life" (*The Yeomen of the Guard*) durchaus dem ikonischen Modus zurechnen, während das Finale zum 1. Akt von *The Yeomen of the Guard* wie auch die Auseinandersetzungen zwischen Rebecca und dem Templer (*Ivanhoe*) oder die Ensembleszenen in *The Beauty Stone* durchaus Züge des dialektischen Modus aufweisen.

Dennoch beantwortet die Einsicht in die unterschiedliche Vorgehensweise noch nicht die Frage nach dem „Warum?".

Die folgenden Überlegungen sollen Anregungen geben zu einer Annäherung an eine Werkdramaturgie Sullivans. Im Mittelpunkt steht dabei *Ivanhoe*, weil sich in dieser Oper Aspekte bündeln, die auch in anderen seiner Werke zu finden sind. Die Kernpunkte lassen sich umreissen mit den Begriffen „Konflikt" und „Ideal". Dabei ist zu berücksichtigen, dass Sullivan, wie

---

auf einen Phonographen aufnehmen ließ und sagte: „Lieber Mr. Edison, [...] Ich bin [...] erstaunt über das wunderbare Gerät, das Sie entwickelt haben und beängstigt bei dem Gedanken, dass so viel scheußliche und schlechte Musik für immer festgehalten wird."

49 Beckerman stellte seine Überlegungen erstmals vor in *Comparative Drama*, Vol. 22 Nr 1, Frühling 1988, S. 1 – 16. Die überarbeitete Endfassung findet sich in Beckerman: „Standing still and Moving forward – *The Mikado*, *Haddon Hall* and concepts of time in Savoy operas", in *Companion* (2009, Anm. 40), S. 109 – 122.

auch in allen anderen seiner Opern, stets die eigene Epoche meint. Wie in den Kompositionen für das Savoy Theatre (oder den Kantaten für den Konzertsaal) ist eine andere Sphäre bzw. Ära – wie das vermeintliche, aber erfundene „Mittelalter" in *Ivanhoe* – nur eine Folie für Erscheinungen und Probleme der Gegenwart. Sullivans Ästhetik fordert geradezu dazu auf, zwischen den (Noten-)Zeilen zu lesen. Mit den Werken für das Savoy Theatre verbindet *Ivanhoe*, dass es sich um eine Ensembleoper handelt, bei der keiner der Protagonisten im Vordergrund steht. Wie am Savoy ging es Sullivan auch hier darum, kein wie auch immer geartetes „Genre" zu bedienen, sondern Originalwerke für ein englisches Musiktheater zu schaffen.[50] Diese für zeitgemäße Aufführungen zu dekodieren ist heutzutage eine komplexe, aber lohnende Aufgabe.

Aspekt 1

Sullivan besaß eine gesellschaftskritische Grundhaltung, war jedoch stets bereit, konstruktiv an der Lösung von Problemen mitzuwirken. Dies zeigt sich nicht nur daran, dass er Libretti wie *The Mikado* oder *Utopia Limited* vertonte, sondern auch an seiner Kompromissfähigkeit, seiner Spendenbereitschaft und seinen Äußerungen (wie etwa den Reden in Birmingham und bei der Royal Society of Musicians[51]).

Insofern ist in *Ivanhoe* das Lied „The wind blows cold across the moor" alles andere als der anbiedernde Versuch, den Klanggestus des Savoy Theatre ins Musikdrama zu übertragen (wie hätte es sonst klingen sollen? – Trinklieder in Moll und Adagio gibt es nun mal nicht...), sondern vielmehr eine kritische Stellungnahme vor einem völlig anderen Publikumskreis. Zum einen ist die vielfach als „Ho, jolly Jenkin" bekannte Nummer inhaltlich gerechtfertigt, weil sie aus dem 20. Kapitel von Scotts Roman übernommen wurde, zum anderen ist sie ein wesentliches Element in dem Disput eines Mönchs mit dem König.

Die Auseinandersetzungen zwischen König Richard Löwenherz und Bruder Tuck in der 3. Szene des 1. Aktes und der 1. Szene des 2. Aktes (die sich gegenseitig unter anderem als „friedliebender Ritter" bzw. „Faulpelz" titulieren) erschließen sich vollständig erst im Finale als Verweis auf den alten Konflikt zwischen weltlicher und kirchlicher Macht. Seit dem Bruch mit Rom durch Henry VIII. (1491 – 1547) hatte es keine Mönche mehr in England gegeben bis John Henry Newman 1842 wieder eine Männergemeinschaft in Littlemore bei Oxford etablierte. In dieser Zeit hinterfragte er auch die Legitimität des Anglikanismus, trat im Oktober 1845 zur katholischen Kirche über und ließ sich am Dreifaltigkeitssonntag 1847 in Rom zum Priester weihen. Dort wurde 1868 das erste Vatikanische Konzil einberufen mit dem Ziel der Abwehr moderner Irrtümer und der zeitgemäßen Anpassung der kirchlichen Gesetzgebung, was schließlich 1870 mit der Verkündung des Dogmas von der Unfehlbarkeit des Papstes in Glaubensfragen endete. Nach einem Wiedererstarken des Katholizismus in England wurde durch eine offizielle Erklärung von Papst Leo XIII. am 13. September 1896 die apostolische Sukzession in den Anglikanischen Gemeinschaften unterbrochen, wodurch anglikanische Priester und Bi-

50 Vgl. hierzu Saremba, in *Companion* (2009, Anm. 40), S. 50 – 68; und Yates: „*Ivanhoe* and *Gloriana*", in *Sullivan's Ivanhoe* (2005, Anm. 9), S. 109 – 121.

51 Siehe David Mackie: *Arthur Sullivan and The Royal Society of Musicians of Great Britain*, London 2005; insbesondere auch das Kapitel „Sullivan and Donations".

schöfe nicht mehr als gültig geweiht anerkannt wurden, da über hundert Jahre lang die akzeptierte Form der Priester- und Bischofsweihe nicht angewendet worden sei und es an der erforderlichen Weiheabsicht gefehlt habe. Darüber hinaus waren Auseinandersetzungen zwischen Staat und Kirche ein relevantes Thema im 19. Jahrhundert (man denke an den erst 1887 diplomatisch beigelegten so genannten Kulturkampf zwischen Rom und dem Deutschen Kaiserreich oder die Diskussion um die Trennung von Staat und Kirche in Großbritannien, welche erst 1926 in Schottland erfolgte, 1990 in Wales. In England ist nach wie vor der König bzw. die Königin das offizielle Oberhaupt der Kirche und ernennt Erzbischöfe und Bischöfe auf den Rat des Premierministers, zudem haben Erzbischöfe und Bischöfe einen Sitz im englischen Oberhaus).

Sullivans *Ivanhoe* präsentiert eine kirchenkritische Haltung und betont die Bedeutung eines klugen, gerechten und volksverbundenen Herrschers. König Richard Löwenherz, eine der wenigen historischen Figuren des Stücks, bezeichnet Bruder Tuck missbilligend als „diebischen Mönch“ (thieving monk) und verweist nach seiner Inthronisation die Mitglieder des Templerordens, die sich zu einer fundamentalistisch-religiösen Kraft im Staate zu entwickeln drohen, des Landes. Auf den Einwand „The Temple stands above the wrath of Kings! We will appeal to Rome!“ (Der Tempel steht über dem Zorn des Königs! Wir werden ein Gesuch in Rom einreichen!), reagiert Richard nur mit Spott und wenn er am Schluss der Oper das königliche Banner hissen lässt, dann nicht aus imperialistischer Protzerei heraus, sondern als Demonstration, dass die weltliche Macht über der kirchlichen steht. Dass der Konflikt am Ende keineswegs gelöst ist, belegen nicht zuletzt die unterschiedlichen Textzeilen und die Gegenmelodie der Templer und der anderen Beteiligten im Finale.

Vor diesem Hintergrund erhalten entsprechende Szenen in *Ivanhoe* eine besondere Brisanz: Im Grunde hat ein Trinklied, gesungen von einem Vertreter des Klerus – selbst wenn dieser keine Zierde seines Standes ist –, etwas Skandalöses. Diese Ungeheuerlichkeit wird noch ergänzt durch Sir Brian, der seine Liebe zu einer Frau höher stellt als sein Gelübde der Ehelosigkeit, zu der er als Templer verpflichtet war – ein Verweis auf die Doppelmoral vieler Vertreter des Klerus. Darüber hinaus wird im Finale Stellung bezogen zu Gunsten der Dissenter, die bereits ab den 1840er Jahren eine Kampagne mit dem Ziel der völligen Trennung von Staat und Kirche führten, da ihrer Ansicht nach eine Beziehung zwischen diesen letztendlich beide Seiten korrumpiere.[52]

Aspekt 2

Sullivan sympathisierte überwiegend mit den Außenseitern. Obwohl ihm durch sein Talent der Aufstieg in das bürgerliche Lager gelungen war, liegen seine Wurzeln doch in einer unteren

52 Siehe u. a. Edward Norman: „Die Religion im Leben der Nation – Die Kirchen im politischen und sozialen Gefüge der englischen Entwicklung“, in Robert Blake (Hrsg.): *Die englische Welt – Geschichte, Gesellschaft, Kultu*r, Verlag C.H. Beck, München 1983, S. 177 – 187.

Schicht der Gesellschaft, zudem hatte auch er die Erfahrung machen müssen, sich gegenüber Vorurteilen zu behaupten.[53]

Am auffälligsten ist diesbezüglich Sullivans Charakterisierung der Jüdin Rebecca, was durchaus mutig ist während eines Klimas, in dem in den 1890er Jahren Wagners Pamphlet *Das Judentum in der Musik* auch ins Englische übersetzt wurde.[54] Sullivans Rebecca ist das Gegenbild der eher duldsamen Lady Rowena. Die Tochter von Isaac of York mutet mitunter gar wie der Prototyp einer für das späte 19. Jahrhundert modernen Frau an. Sie verleugnet ihren Glauben nicht, schöpft sogar Mut daraus, ist aber dennoch bereit, lieber die Sünde des Selbstmords auf sich zu nehmen als sich dem Templer hinzugeben. Sie nimmt zwar nicht unmittelbar an Kampfhandlungen Teil, berichtet aber als Augenzeugin dem verwundeten Ivanhoe direkt von den Geschehnissen (wie wenig später dann im Ersten Weltkrieg viele Frauen bewiesen, dass sie „Männerarbeit" übernehmen konnten). Die aufopferungsvolle Rebecca und die nicht standesgemäß liebende Rowena sind das völlige Gegenteil der in mehrlagige Korsetts geschnürten, sittsamen Damen des englischen Bürgertums im 19. Jahrhundert und erinnern vielmehr an die femininen, luftig gewandeten Frauengestalten eines Burne-Jones.

Ihre Lebenserfahrungen haben bei ihnen ebenso Spuren hinterlassen wie bei den anderen Figuren der Oper. Die Situation der Heimkehrer aus den Kreuzzügen[55] in der Oper hatte durchaus ihre Entsprechung in Sullivans Gegenwart: Die Phase des Hochimperialismus begann neun Jahre vor der Uraufführung von *Ivanhoe* mit der Bombardierung von Alexandria im Juli 1882 durch ein britisches Expeditionskorps, das Ägypten besetzte und zum britischen Protektorat erklärte. Der bis 1898 währende Mahdi-Aufstand in den Sudan-Provinzen am mittleren Nil war eine Rebellion gegen die anglo-ägyptische Herrschaft, angeführt vom islamisch-politischen Führer Muhammad Ahmad, der sich zum Mahdi (einer Art islamischem Messias) ausrufen ließ. In dieser Zeit erlitten die Briten auch empfindliche Niederlagen, unter anderem General Gordon 1884/85. Nicht zuletzt dürften Erinnerungen an den Krim-Krieg (1853-56, der als der erste moderne Stellungskrieg besonders verlustreich war) oder den Sepoy-Aufstand in Indien (1857) im Lande noch lebendig gewesen sein. Sullivan zeigt in *Ivanhoe* die Folgen für die vom Krieg Beschädigten: Die Einsamkeit und Ungewissheit Rowenas in ihrer Arie, die Liebesunfähigkeit der heimgekehrten Kämpfer, die in der Einleitungsszene nur mit „Alte-Kameraden"-Protzerei und Gerede über ihre Erlebnisse aufwarten können, die Friedenssehnsucht bei König Richard, der in ein desolates Heimatland zurückkehrt. Selbst die „Helden" sind keine mehr: Ivanhoe muss zu Beginn in Verkleidung auftreten und kann durch Verletzungen kaum in das Geschehen eingreifen. Er soll eigentlich die Juden schützen, wird letztlich indes von Rebecca unterstützt und gesund gepflegt. Die Titelfigur als passiver Held ist ein ausgesprochen moderner Topos.

---

53 Siehe Percy Young: *Sir Arthur Sullivan*, London 1971, S. 235 f.; und Arthur Jacobs: „The Supposed Jewish Connection", in A. Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, 2. Auflage, Scolar Press, Aldershot 1992, S. 454 – 455.

54 Siehe Jens Malte Fischer: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik"*, Frankfurt/Leipzig 2000.

55 Die Zeit der Handlung ist historisch anzusiedeln nach dem 3. Kreuzzug (1189 – 1192), an dem auch Richard Löwenherz (1157 – 1199) teilnahm. Doch die Vorgänge in der Oper und die Charakterisierung der Figuren hat mit der geschichtlichen Realität kaum etwas gemein.

Auch der Gegenspieler Sir Brian de Bois-Guilbert ist kein Klischee-Bösewicht, sondern ein vom Krieg Verstörter, der nicht mehr weiß, wie er sich einem weiblichen Wesen nähern soll. Durch seine Empfindsamkeit verliebt sich der Templer über alle religiösen Schranken hinweg in eine Jüdin, wird zum „Aussteiger“ und bemerkt nicht, dass er durch seine Liebessehnsucht zugleich das Objekt seiner Begierde zu zerstören droht (Rebecca wird von den Templern angeklagt und zum Tode durch Verbrennen verurteilt, weil sie ihn angeblich „verhext“ hat). In seiner großen Soloszene verleiht Sullivan dem Templer in der Musik nicht die Dämonie eines Jago (wie Verdi im Credo aus dem 2. Akt von *Otello*), sondern zeigt ihn durchaus mit Empathie als einen von Sehnsucht und Leidenschaft getriebenen Menschen.

Aspekt 3

Viele Quellen bestätigen, dass Sullivan eine optimistische Grundeinstellung hatte. Insofern lag es ihm näher, in seinen Werken die integrative Kraft von Kompromissfähigkeit, Humor und Toleranz zu zeigen als in Düsternis und Selbstzerfleischung zu versinken. Dementsprechend wählte er auch statt Shakesperes *Hamlet* mit Scotts *Ivanhoe* ein Buch als Vorlage für seine Literaturoper, das zwar vordergründig eine Intrigen- und Abenteuergeschichte erzählt, aber durchaus geeignet ist, Fragen nach der idealen Staatsherrschaft und dem Zusammenleben verschiedener Kulturen aufzuwerfen.

Der dramatische Impuls, der Sullivans Umsetzung von Scotts Roman prägt, geht aus von einer Nachkriegs- bzw. Bürgerkriegssituation. Dennoch weist das Stück weit über diesen geschichtlichen Kontext hinaus und berührt Gesellschaftsprobleme, denen sich nicht nur das Empire stellen musste, sondern alle Länder, die unterschiedliche Volksgruppen und (politische wie religiöse) Gemeinschaften mit einbinden müssen:

Wie ordnet man eine gespaltene Staatsführung neu?

Wie finden Menschen in einer „desorientierten“ Gesellschaft wieder zueinander?

Das Finale propagiert die Integration mehrerer Kulturen unter einem weisen Herrscher: Sowohl Angelsachsen, Normannen als auch Juden sind beteiligt sowie Vertreter aller Schichten in der Volksmenge („a crowd of common folk“ laut Libretto) und Richards Gefolgsleute („Enter King Richard ... and others“, zu denen auch Locksley[56] und seine „outlaws“ aus der vorangegangenen Szene gehören dürften).

Das utopische Gesellschaftsideal in *Ivanhoe* stellt nicht das erste Beispiel für Sullivans Absicht dar, sich für humanistische Grundsätze einzusetzen. Abgesehen davon, dass er sich für das Gemeinwohl engagierte, komponierte Sullivan gesellschaftskritische Opern und vermittelte beispielsweise durch seine *Irish Symphony* und *The Emerald Isle* ein positives Irland-Bild in einer Zeit, in der eine rassistische Haltung gegenüber Iren verbreitet war. So notierte der Theologe Charles Kingsley 1860 bei seiner Irland-Reise: „Mich verfolgen die menschlichen Schimpansen, die ich entlang der hundert Meilen in diesem schrecklichen Land sah [...] Wären sie schwarz, würde einem das nicht so nahe gehen, aber ihre Haut, ausgenommen dort, wo sie an

56 Robin of Locksley ist niemand anderes als der legendäre Robin Hood, der auch in Tennysons Drama *The Foresters* eine Rolle spielt, für das Sullivan 1891/92 die Bühnenmusik schrieb.

der frischen Luft braungebrannt ist, ist so weiß wie die unsere."[57] Väterlicherseits gehörten Sullivans Vorfahren bekanntlich auch zu diesen „menschlichen Schimpansen". Dass seine Stoff- und Titelwahl eine bewusste Entscheidung war, kann man durchaus daraus ableiten, dass es nicht das erste Mal gewesen war, dass sich Sullivan gegen die vorherrschende Meinung stellte. Auch in *Ivanhoe* liegen die Sympathien bei den Minderheiten, denen sich Perspektiven eröffnen.

Aspekt 4

Sullivan war ein loyaler Untertan der Königin – nicht zuletzt ist ihr *Ivanhoe* gewidmet. Dies hielt ihn jedoch keinesfalls davon ab, ein System, das er grundsätzlich nicht in Frage stellte, kritisch zu beleuchten und zu hinterfragen. Dabei ist zu bedenken, dass Kritik zu üben leicht ist, Konstruktives beizutragen hingegen schwieriger. Auch wenn *Haddon Hall*, wie eingangs erwähnt, primär dem ikonischen Modus zuzurechnen sein mag, muss das Stück vielen Töchtern der gehobenen Gesellschaft aus der Seele gesprochen haben, da in ihm die freie Partnerwahl in höher gestellten Kreisen propagiert wird (und nicht nur bei den „einfachen" Leuten wie in den Komödien). Wie in diesem Werk gilt auch in *Ivanhoe* – das sowohl dialektische als auch ikonische Elemente enthält – die Königstreue als besonderer Wert. Dennoch wagt die Oper, ungeachtet der Widmung an Victoria, die „Königin des Bürgertums"[58], auch einen Kommentar über das Ideal des Herrschens. König Richard begleitet sich zu seiner Arie im 2. Akt auf der Laute bzw. Harfe, ein Instrument, das ihn in der zweiten Phase der keltischen Renaissance („Celtic revival") im 19. Jahrhundert in eine Reihe stellt mit der Tradition der Barden aus uralter Zeit. Der Gesang zur traditionellen Laute verbindet ihn nicht nur mit dem Volk, von dem sich ein Herrscher nicht isolieren soll (was bei Königin Victoria nach dem Tod ihres Prinzgemahls Albert mitunter der Fall war), sondern er stellt König Richard Löwenherz, dem der Besitz des Schwertes Excaliburs nachgesagt wurde, auch in eine Reihe mit dem Musterkönig Arthur bzw. Artus. Mit Alfred Tennyson hatte einer der damals führenden englischen Dichter in *Idylls of the Kings*, den *Königsidyllen*, bereits 1859 eine erfolgreiche Nachdichtung der Legenden verfasst. Tennyson, mit dem Sullivan mehrfach zusammengearbeitet hatte, zog darin Parallen zwischen dem Untergang Camelots und dem Niedergang des ländlichen, friedvollen Englands durch die Industrielle Revolution. Camelot galt als Symbol für das Goldene Zeitalter, dessen Verfall trotzdem kaum Einhalt zu gebieten ist. Arthur Sullivans Affinität zu diesem Sujet zeigt sich unter anderem darin, dass zwischen der Uraufführung seiner Oper *Ivanhoe* am 31. Januar 1891 in der englischen Hauptstadt und der gekürzten Fassung des Werks bei der Berliner Premiere am 26. November 1895[59] die Produktion des Dramas *King Arthur* von J. Comyns Carr lag, die am 12. Januar 1895 am Londoner Lyceum Theatre mit Sullivans Bühnenmusik erstmals aufgeführt wurde. Musikalisch ist diese Verbindung deswegen beachtenswert, weil Sulli-

57 Frances Eliza Kingsley (Hrsg.): *Charles Kingsley – His Letters and Memories of His Life*, London 1877, Band 2, S. 107.

58 Siehe Karl Heinz Wocker: *Königin Victoria – Die Geschichte eines Zeitalters*, München 1987.

59 Siehe hierzu Meinhard Saremba: „The Crusader in Context: Operatic Versions of *Ivanhoe* and the Berlin production 1895/96", in Eden: *Sullivan's Ivanhoe*, Saffron Walden 2007, S. 69 – 108.

van Absichten hegte, eine Oper über Arthur und Guinevere zu schreiben. Lionel H. Lewin[60] hatte dafür bereits ein Textbuch skizziert, später schloss Sullivan einen Vertrag mit Comyns Carr ab für ein Libretto, das auf dessen Drama basierte. Sullivans Tod vereitelte alle weiteren Pläne in diese Richtung.

In *Ivanhoe* nun steht König Richard in der Tradition von Artus: Friedliebend, doch hart durchgreifend, wenn er zum Kampf gezwungen wird, besingt er die Freuden von Bescheidenheit, Freiheit und Natur. Dem entgegen steht der an Melodien arme, deklamierende Usurpator, sein Bruder John, und die starren Gesänge der religiösen Macht im Staate, der Templer. Richard hingegen regiert weise und ist selbst gegenüber Feinden in der Lage, Milde walten zu lassen und sie zu begnadigen (z. B. de Bracy in der 2. Szene des 3. Aktes). Auch König Victoria verfuhr gegenüber politischen Gegnern mitunter so und hegte auch Sympathien gegenüber den vielfach verachteten Iren.[61] Nicht zuletzt besitzt sogar die Titelfigur Ivanhoe Artus-hafte Züge, denn er eilt, obwohl schwer verwundet, in der Stunde der Not zur Rettung herbei, gerade so wie die Legende verheißt, dass in schweren Zeiten der auf Avalon ruhende Artus wieder erwachen und seinem Volk beistehen wird.

Dementsprechend vermittelt das Herrschaftsbild und die Verbindung der unterschiedlichsten Volksgruppen in *Ivanhoe* eine Sozialutopie. Sullivan war durch seine Freundschaft mit Künstlern wie Charles Dickens und die Bekanntschaft mit Burne-Jones und William Morris mit den Vorstellungen vom „iridischen Paradies" vertraut.[62] Auch ohne radikaler Sozialist zu sein, lag Sullivan das Wohlergehen seiner Landsleute am Herzen. Während Verdi bei seinem großen Friedensappell an die Nation im „pace"-Ensemble der überarbeiteten Fassung des *Simone Boccanegra* zehn Jahre vor *Ivanhoe* ohne einen Verweis auf überirdische Mächte auskommt, lässt Sullivan im Finale das Lob einer höheren Instanz anstimmen. Dieses Schlussensemble, angeführt von der Jüdin Rebecca, korrespondiert inhaltlich mit der Aussage am Ende der Autodafé-Szene in Verdis *Don Carlos*. Während bei Verdi in einer idealisierten, irrealen Szene eine „Stimme vom Himmel" mahnt, im Himmel gebe es eine höhere Gerechtigkeit als auf Erden (in diesem Fall die der Inquisition), findet sich in *Ivanhoe* – kurz nachdem die Verbrennung Rebeccas vereitelt worden ist – eine glaubwürdigere, weil realistischere Lösung: Hier überzeugend von den beteiligten Personen vorgetragen, wird sie den Drohungen der Fanatiker, den Templern, als Widerspruch entgegengestellt.

Während Sullivan an Gilberts Stoffen die kritische Haltung gegenüber der Gesellschaft gereizt haben mag, propagieren Werke wie *Ivanhoe* ein anzustrebendes Idealbild. Ebenso wie seine komischen Opern der rebellische Spross der aufgeweckten Geisteshaltung in einer Demokratie sind[63], ist *Ivanhoe* ein Appell für ein tolerantes Miteinander und eine geeinte Nation unter

60 Von Lewin stammen auch die Texte zu den Sullivan-Liedern „Golden days", „Guinevere", „A life thet lives for you", „None but I can say" und „Once again" aus den Jahren 1870-72.

61 Siehe Wocker (1987, Anm. 58).

62 Siehe Neil Philip/Victor Neuburg: *Charles Dickens: A December Vision – His Social Journalism*, London 1986; und Staatsgalerie Stuttgart/Kunstmuseum Bern (Hrsg.): *Edward Burne-Jones – Das irdische Paradies*, Ostfildern 2009.

63 Im Gegensatz zu der von Walter Benjamin als „ironische Utopie einer dauernden Herrschaft des Kapitals" bezeichneten Operette; siehe: Benjamin, Walter; *Illuminationen*, Suhrkamp, Frankfurt a.

der Führung eines vom Volk akzeptierten Monarchen. Dementsprechend ist *Ivanhoe* auch eine politische Oper über die Legitimation von Herrschaft und den Umgang mit der Macht. Wenn der dialektische Modus ermöglicht, Zustände lediglich darzustellen, ermöglicht der ikonische Modus auch das Aufzeigen von Alternativen und Utopien.

Aspekt 5

Nach eigenem Bekunden missfielen Sullivan „prunkhafte, kitschige Melodien" sowie „theatralische Gesten voll Effekthascherei und Mystizismus".[64] Bei der Ausgestaltung seiner Musik konzentrierte er sich darauf, „emotionale Momente nicht nur der Worte, sondern der Situation zu verstärken".[65] Dies ist ihm in *Ivanhoe* sehr wohl gelungen. Hier kommt William Parrys Charakterisierung von Sullivan als „pre-Raphaelite composer"[66] am deutlichsten zum Tragen, weil sich die transparente Orchesterbehandlung, bei der trotz großer Besetzung stets ein durchhörbares Orchesterbild gewahrt bleibt, eindeutig von Wagner unterscheidet. Auf eine völlig andere Weise als zehn Jahre später Debussy mit *Pelléas et Mélisande* gelingt Sullivan damit für England ein eigenständiger Weg. Da er eine Aversion gegen Wagners Leitmotiv-Technik besaß,[67] verwendete er eher Erinnerungsmotive wie beispielsweise Mozart in *Don Giovanni*. Sullivan war mit dem Werk dieses Komponisten bestens vertraut, gehörte er doch als Dirigent zu den frühen Verfechtern einer historisch informierten Aufführungspraxis und ließ Werke von Bach und Mozart mit kleineren Besetzungen spielen (unter anderem hatte er in Leeds auch Szenen aus der Oper *Idomeneo* dirigiert).

Verglichen mit der seinerzeit populären veristischen Oper mag es irritieren, dass *Ivanhoe* im Gegensatz zu den „dialektischen" Modi des kontinentaleuropäisch-westlichen Musiktheaters tableauxartig arrangiert wirkt. Jedoch weist sie weitaus weniger „ikonische" Momente auf als *Haddon Hall*. Die Grundstruktur von Sullivans Literaturoper, die sich genauer an Scotts Roman orientiert als jede andere *Ivanhoe*-Umsetzung[68], scheint vielmehr von der slawischen Operndramaturgie mit ihrer Episodenhaftigkeit und ihrem collageartigen Charakter beeinflusst (wie etwa in *Eugen Onegin*, *Boris Godunow*, *Chowanschtschina*, *Dimitri* oder *Libussa*). Sullivan hatte im

M. 1980, S. 177.

64 Interview mit dem *San Francisco Chronicle* (Juli 1885).

65 Brief vom 1. April 1884, in Sullivan/Flower (1927, Anm. 28), S. 140.

66 Sullivan pflegte Kontakte zu liberalen Kreisen und den Prä-Raphaeliten. Siehe hierzu William Parry in der 3. Folge der fünfteiligen Rundfunkreihe „Der englische Komponist Arthur Sullivan" (Erstsendung: SWR, 1. Juli 2005); Benedict Taylor, in *Companion* (2009, Anm. 40), S. 36 – 49; und Susan Parsons: „The Pre-Raphaelites and Music", in *British Music Society Journal*, vol. 6 (1984), S. 1 – 18.

67 „Ich fange an, die Leitmotive zu hassen", schrieb er an seinen Neffen Herbert aus Bayreuth. „Jede Oper hat ungefähr ein Dutzend Phrasen, die in verschiedenen Rhythmen und Formen ständig wiederholt werden, bis man ihrer wirklich überdrüssig wird." (Jacobs, Anm. 53, S. 382 f.)

68 Siehe Saremba, in *Sullivan's Ivanhoe* (2005, Anm. 9), S. 69 – 108; Donald Mitchell: *The Walter Scott Operas,* Tuscaloosa 1977; Jeff S. Dailey: *Sir Arthur Sullivan's Grand Opera 'Ivanhoe' and its Theatrical and Musical Precursors*, Edwin Mellen Press 2008.

Juni/Juli 1881 auch Russland besucht, wo Verdi 1862 *La Forza del Destino* herausgebracht hatte. Dieses Werk unterscheidet sich strukturell deutlich von seinen für Italien entstandenen Stücken. Auch in der *Macht des Schicksals* finden sich große Tableaux bei den Szenen im Soldatenlager oder im Kloster und Bruder Tuck in *Ivanhoe* erscheint mitunter wie ein Pendant zu Fra Melitone. Doch obwohl *Ivanhoe* lediglich eine Abfolge von „lebenden Bildern", Tableaux vivants, zu sein scheint, sorgt Sullivan für einen vorwärtsdrängenden Bewegungsimpuls durch die Musik und den zügigen Bildwechsel. Jede der neun Szenen dauert etwa zwanzig Minuten (vergleichbar Verdis *Falstaff* von 1893) und einer Rezension der Berliner Premiere zufolge dürfte ein Teil des Publikum von der Rasanz des Stückes überfordert gewesen sein. „Das Textbuch", so heißt es, „bietet in dieser Bearbeitung ein solches wirres Durcheinander, ein solches Chaos von Situationen, Begebenheiten, Verwandlungen, von rätselhaften Persönlichkeiten, dass es schwer werden dürfte, die Handlung auch annähernd zu beschreiben. Um so weniger wäre ich im Stande das zu tun, als mir, nachdem ich das Textbuch gelesen und der Handlung auf der Bühne aufmerksam gefolgt bin, der Zusammenhang noch nicht klar geworden ist. Glaubt man einmal auf der Spur eines solchen zu sein – bums! verwandelt sich die Bühne und, hofft man nach einer Weile wieder, den rettenden Faden erhascht zu haben, so verschwindet im nächsten Augenblicke die ganze Herrlichkeit und verwandelt sich in etwas ganz Anderes! So sehen wir richtige und vermummte Prinzen, Templer, Mönche, Juden und Jüdinnen; zahlreiche Pferde, Schlösser, Gemächer, Felder, Gärten, Wälder kommen und verduften, dass es einem ganz schwindlig wird."[69] Diese Beschreibung neurasthenischer Symptome belegt, dass die verglichen mit der gemäßigten Gangart von Wagners Opern geradezu video-clip-hafte Szenendramaturgie von Sullivan ihrer Zeit voraus war. Hierfür spricht auch der Hinweis eines anderen Rezensenten, der überlieferte: „Musterhaft fungierte der szenische Apparat, der mit seinem mehrmaligen Dekorationswechsel bei offenem Vorhange und seinen Massengruppierungen ungewöhnliche Anforderungen an den Regisseur und Maschinenmeister stellt."[70]

Das Tempo des Stücks korrespondiert mit dem Tempo und dem Lebensgefühl der Welt, in der Sullivan, der Großstadtmensch, lebte. Mit der geradezu „filmartigen" Sequenzierung von *Ivanhoe* geht eine „Shakespearesche Dramaturgie" einher, die es ermöglicht, neben großer „Staatsaktion", verwickelten Paarbeziehungen, volkstümlichen und dramatischen Szenen auch Handlungsweisen von Individuum und Staat zu hinterfragen. Seinem Anspruch an Realismus und Glaubwürdigkeit wird Sullivan vor allem am Schluss gerecht: Konsequent wird in der Oper das von Scott im 43. Kapitel seines Romans vorgegebene Ende übernommen: Sir Brian wird nicht, wie vielleicht erwartet, vom geschwächten Ivanhoe im Zweikampf getötet, sondern stirbt als „ein Opfer seiner eigenen unbezähmbaren Leidenschaften", so Scott, an einem Herzinfarkt. Dieses Finale deutet sich auch in der Oper bereits an, da Rebecca im Duett (II/3) den Templer warnt: „Beware, rash man! [...] God's arrows fly afar to smite the proud." (Hüte Dich, unbesonnener Mensch! Gottes Pfeile fliegen weit, um die Stolzen zu zerschmettern...)[71]

---

69 *Neue Zeitschrift für Musik*, 1. Januar 1896.

70 *Signale*, 29. November 1895.

71 „Auf jeden Menschen", so soll Jean Paul gesagt haben, „wird im Augenblick der Geburt ein Pfeil abgeschossen; er fliegt und fliegt und erreicht ihn in der Todesminute."

Sullivan, der der einzige Komponist der Operngeschichte sein dürfte, der zwei Protagonisten auf der Bühne einen Infarkttod ereilen lässt (Jack Point und Sir Brian), wurde die Sterbeszene in *Ivanhoe* oft zum Vorwurf gemacht. Doch muss dabei bedacht werden, dass (a) sich dieser dramatische Moment szenisch sehr wohl überzeugend realisieren lässt und (b) sich beide Situationen grundlegend unterscheiden und demnach auch musikalisch anders zu behandeln sind: In The *Yeomen of the Guard* bricht Jack Point auf dem Höhepunbkt der „crescendo e animato"-Passage tot zusammen als Reaktion auf Elsies Zurückweisung und dem von ihm möglicherweise als Spott empfundenen „Heighdy" des Chores. In *Ivanhoe* schreibt Sullivan eine fesselnde Orchestermusik zum Kampf beim Ordal zwischen Ivanhoe und dem Templer („con fuoco" in den ersten Violinen). Die Musik steigert sich bis zum Fortissimo – dann symbolisiert eine Generalpause den Augenblick des Todes (Bühnenanweisung: „Brian schwingt sein Schwert für einen letzten Hieb, dann lässt er es fallen und bleibt stehen. Stille; dann fällt Sir Brian zu Boden. Ivanhoe geht verwundert zu ihm und kniet neben ihm."). Im Klavierauszug ist diese Generalpause sogar noch um einen weiteren Takt ausgedehnt. Ivanhoe verkündet, begleitet von Streicherpizzicati im Piano, Sir Brians Tod, dann setzt der Chor im Piano ein. Wenn man das sieghafte Gedröhn italienischer Opern oder Lohengrins Triumph über Telramund im Ohr hat, mag Sullivans Lösung enttäuschend unspektakulär sein. Doch macht allein laute Musik den Musikdramatiker aus? Sullivans „schweigender Akzent" im Moment von Sir Brians Tod macht das Ungeheuerliche des Augenblicks vielleicht präsenter als eine „fff"- oder gar „ffff"-Steigerung.

Im Umfeld der Berliner *Ivanhoe*-Produktion wurde gemeldet, Sullivan plane auch eine Oper nach dem Roman *The Vicar of Wakefield* des anglo-irischen Autors Oliver Goldsmith.[72] Selbst wenn es sich dabei nur um eine periphere Idee des Komponisten gehandelt haben mag, die er ebenso rasch wieder verworfen wie er sie gegenüber einem Journalisten geäußert hat, so kann man davon ausgehen, dass er das Werk kannte und ihm die Hintergründe vertraut waren. Dazu gehören unter anderem Goldsmiths Grundhaltung, wie er sie 1773 in seinem Essay *On Sentimental Comedy* dargelegt hat, dass seine neue Art der Stoffbehandlung auf der Grundlage einer brüderlich-menschlichen Empathie begründet sein solle (benevolence). Aus dieser Ausrichtung, der auch Humor, Ironie und wohlmeinende Kritik nicht fremd war, gingen auch Werke wie Sheridans *The School for Scandal* hervor. Der Begriff der „benevolence" (Mildtätigkeit, Wohlwollen) lässt sich zurückverfolgen auf die Philosophie Shaftesburys, der dem pessimistischen Menschenbild eines Thomas Hobbes und des altkalvinistischen Puritanismus eine aufgeklärte, optimistische Grundhaltung entgegenstellte. In seinen Abhandlungen zu *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* widmete sich Anthony Ashley Cooper, der 3. Earl of Shaftesbury, 1711 einer Ethik, die auf eine theologische Fundierung ihrer Haltung verzichtete und eine von der Religion unabhängige Moral vorstellte.[73]

72 *Neue Berliner Musikzeitung,* 28. November 1895.

73 Passenderweise befindet sich das (ehemalige) Royal English Opera House, das heutige Palace Theatre, in London an der Shaftesbury Avenue (Ecke Charing Cross, gegenüber von Seven Dials). Hinsichtlich Sullivans Einstellung zur Religion siehe David Eden: „Sullivan und das Christentum", in *Sullivan-Journal* Nr. 2 (Dezember 2009), S. 2 – 9.

Diese Einstellungen finden sich in Sullivans Überlegungen zur Oper und dem in *Ivanhoe* gezeigten Gesellschaftsideal, wobei in der Gestalt des König Richard noch die „prudence“ (Klugheit, Vernunft) hinzukommt, eine weitere Tugend, die zur Entstehungszeit der Oper vielfach abhanden gekommen war.

Nach der positiven Aufnahme von *Ivanhoe* in England ist der Misserfolg der Berliner Produktion 1895/96 weniger der Qualität der Aufführung oder der Oper selbst zuzuschreiben, sondern in erster Linie der dort vorherrschenden Begeisterung für Wagner- und den Verismo-Opern sowie der zunehmenden Entfremdung zwischen England und dem Deutschen Reich. In einer Zeit von Kanonenbootpolitik, nationalem Fanatismus und Ausgrenzung war „die Ausländerei“ in der Programmpolitik für viele nicht mehr akzeptabel.[74] Heute haben wir genügend Abstand, um *Ivanhoe* neu zu lesen und zu hören und auf für uns relevante Inhalte hin zu befragen. Das einzige Aufführungsproblem, das sich stellt, ist der große szenische, musikalische und probentechnische Aufwand, der die gesamten Kräfte eines großen Hauses für geraume Zeit bindet. Doch wenn die Bregenzer Festspiele und die Kölner Oper viel Energie aufwenden, um dem Publikum ein Werk wie etwa Chaussons *Le Roi Arthus* schmackhaft zu machen und auf die Bühne zu wuchten (1996, auch auf CD erhältlich) oder die Zürcher Oper sich um Schumanns Ritterdrama *Genoveva* verdient macht (2008, DVD), dann ist Sullivans *Ivanhoe* allemal der Mühe wert – zumal mit der heutigen Bühnentechnik die Anforderungen szenischer Aufführungen viel eher zu bewältigen sind als in den 1890er Jahren. Die Oper stellt jedoch gewaltige Herausforderungen an ein ausgewogenes Ensemble, das sich musikalisch und darstellerisch bewähren muss in einer Inszenierung, die nicht oberflächlich ein Ritterdrama auf die Bühne stellt, sondern sich auf die Charakterisierung der Figuren und das utopische Potenzial des Stoffes konzentriert. Bevor dies nicht ernsthaft versucht wurde, darf man Sullivans *Ivanhoe* keinesfalls als für die Bühne ungeeignet abschreiben.

74 Siehe hierzu Saremba: „Crusader in Context“ (Anm. 59). In der Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* hieß es beispielsweise: „Im 10. Gewandhauskonzert [...] hat die Ausländerei eine große Rolle gespielt ...“ (Nr. 67, Leipzig, 20. Dezember 1895) und bei den Aufführungen von *The Golden Legend* in Berlin gab es in einem Blatt gehässige Kommentare wie: „Was soll der Fremde hier?“ (Siehe Percy Young: *Sir Arthur Sullivan*, London 1971). Vgl. auch Robert K. Massie: *Die Schalen des Zorns – Großbritannien, Deutschland und das Heraufziehen des Ersten Weltkriegs*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1993.

Martin Yates:

Kontrast und Einheit in der Partitur von *Ivanhoe*

[Dieser Text erschien in David Eden (Hrsg.): *Sullivan's Ivanhoe*, Saffron Walden 2007, S. 29 – 53. Die Übersetzung und Veröffentlichung erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verfassers und des Herausgebers.]

Eine von Sullivans kompositorischen Stärken war sein Gebrauch des Kontrastes als musikalisches Stilmittel. Dies gilt besonders für seine großen Werke, die deutlich machen, dass er in erster Linie sein Publikum mit interessanten und verschiedenartigen musikalischen Ideen unterhalten und begeistern wollte. Die Kontraste in *The Golden Legend* kommen durch die besonderen Klangqualitäten verschiedener Instrumentengruppen zustande; in *Ivanhoe* dagegen, wo das Orchester weniger dominiert, entstehen die Kontraste durch ein immer wieder anderes musikalisches Klanggewebe – ein Stilmittel, das leicht falsch interpretiert werden kann und oft damit kommentiert wird, dass Sullivan selbst unsicher darüber war, was er eigentlich wollte. Eine sorgfältige Untersuchung solcher verschiedenartiger Passagen im Zusammenhang zeigt allerdings deutlich, dass jede als Unterstützung zu einem besseren Verständnis des dramatischen Handlungsentwurfs eingesetzt wurde.

Diese Kontraste innerhalb des Klanggewebes werden erreicht durch die Dichte der Komposition, die Klangfarbe der Tonarten sowie chromatische und diatonische Harmonik. In *Ivanhoe* wird durchgehend die dichte und stark chromatische Harmonik von *The Golden Legend* vermieden zugunsten eines „offeneren" und weniger experimentellen Stils. Besonders wird diatonische Harmonik in den Szenen unter freiem Himmel eingesetzt, und zwar zusammen mit „helleren" Tonarten wie G-Dur, D-Dur und F-Dur, während dagegen die chromatische Harmonik, die größere Freiheiten erlaubt, vor allem für die privaten Szenen reserviert ist, wie die Duette für Rowena und Ivanhoe (1. Akt, 2. Szene), Rebecca und den Tempelritter (2. Akt, 3. Szene) und die Torquilstone-Szenen im Allgemeinen. In Kombination mit den „dunklen" Tonarten As-Dur/as-moll, es-Moll, ges-Moll und einem dichteren Klanggewebe im Orchester, wird eine düstere und bedrohliche Atmosphäre geschaffen. Um jedoch den Eindruck der Zusammenhangslosigkeit zu vermeiden, verwendet Sullivan auch musikalische Stilmittel der Einheitlichkeit in der Oper – zwischen den Akten, innerhalb der Szenen und innerhalb einzelner Soli und Duette. Diese Stilmittel kann man zusammenfassen unter den Schlagworten: Einsatz von Motiven, Melodien als Schlüsselmotive, genau geplanter Einsatz von Tonarten und besondere rhythmische und melodische Elemente. Daher finden sich im gesamten Verlauf der Oper Belege für die kompositorischen Ziele *Kontrast* und *Einheit*, die jeweils den dramatischen Anforderungen der Handlung dienen. Sullivans Integration beider Stilmittel schafft eine Partitur von beeindruckender Konsistenz.

Die dramatische Struktur

Wie Sullivan selbst anmerkte, war eines der Probleme mit der *Ivanhoe*-Geschichte, dass sie sich nur auf ein Minimum von drei Akten mit jeweils drei Szenen verkürzen ließ, wenn man

der Handlung noch gerecht werden wollte. Julian Sturgis, der Librettist, plante jeden Akt so, dass er Sullivans dramatische Ziele im Hinblick auf Kontrastwirkungen richtig wiedergab. Der 1. Akt besitzt eine „private" lyrische Szene zwischen zwei größer angelegten Bildern – Burg Rotherwood und das Turnier zu Ashby. Der 3. Akt hat eine lyrische Szene unter freiem Himmel zwischen zwei weiteren von größerem dramatischen Interesse. Der 2. Akt war ursprünglich so angelegt, dass die Szene unter freiem Himmel in Copmanhurst zwischen den beiden Szenen auf Torquilstone stand. Bühnentechnische Probleme führten wahrscheinlich dazu, dass diese eine Szene an den Anfang des Aktes geschoben werde musste. Obwohl dies eigentlich dem von Sturgis beabsichtigten dramatischen Plan widersprach, erkannte Sullivan wahrscheinlich den *musikalischen* Gewinn, dadurch alle „dunklen" Szenen auf Torquilstone im Zusammenhang zu haben, verbunden durch die Tonart Ges-Dur. Und so wurde die Oper dann schließlich auch aufgeführt und veröffentlicht. Daher müssen wir davon ausgehen, dass gerade diese Szenenabfolge im 2. Akt Sullivans Wunsch entsprach.

Trotzdem zeigt die Oper noch immer eine Ausgewogenheit zwischen Szenen von bedeutender Dramatik und anderen, die eine Ruhepause von der Handlung bieten – die lyrische Schönheit des Duetts von Rowena und Ivanhoe, der Humor im schlagfertigen Zwiegespräch zwischen König Richard und dem Klosterbruder Tuck und die Versöhnungsszene im Wald. Man kann diese Szenen sozusagen als kleine erfrischende Leckerbissen zwischen dem „Butterbrot" der Handlung betrachten.

Die Planung der Tonarten

Die Tonarten der Oper wurden von Sullivan in zweierlei Hinsicht geplant: sie sollten sowohl eine Einheit herstellen, die verschiedene Szenen miteinander verband, als auch Kontraste deutlich machen durch den Einsatz verschiedener Tonarten.

Die erste Szene der Oper, in Rotherwood, beginnt und endet in C-Dur und umschließt die ganze Szene durch eine einzige Tonart. Die zweite Szene – „Ein Vorzimmer auf Rotherwood" – ist mit der vorhergehenden durch Holzbläserakkorde verbunden, die C-Dur andeuten. Allerdings ändert sich dies schnell über a-Moll zum E-Dur von Rowenas Arie, nur um am Ende der Szene zu c-Moll zurückzukehren, was uns wieder in die Nähe der ursprünglichen Tonart bringt. Der Klangausbruch zu Beginn der Ashby-Szene wirkt so stark nicht nur wegen der völlig anderen Tonart (Es-Dur), sondern auch, weil die Endphasen der vorausgegangenen Szenen in einem leichten Streicherpizzikato gehalten waren. Im Zentrum der Ashby-Szene steht der Chor „Plantagenesta!"[75], der am Ende in seiner Originaltonart G-Dur wiederholt wird.

Die den 2. Akt einleitende Szene in Copmanhurst wird von D-Dur eingeschlossen, aber die für die folgenden beiden Szenen auf Burg Torquilstone ausgesuchten Tonarten zeigen deren düstere und klaustrophobische Atmosphäre. In b-Moll beginnt die zweite Szene, und Ges-Dur – in Sir Brians Arie „Woo thou thy snowflake" – beendet sie. Der Eingangsteil der Schlussszene

75 Das englische Königshaus Anjou-Plantagenêt geht zurück auf Gottfried V., Graf von Anjou, genannt Plante Genêt (1139-1151), seit 1144 Herzog der Normandie. Das Geschlecht der Plantagenets stellte von 1154 bis 1399 in direkter Linie den englischen König. Nach dem Tod von Richard III. von York 1485 übernahmen die Tudors die Herrschaft. [Anm. d. Red.]

ist in es-Moll, aber die ersten vier Takte erinnern an die Tonart der vorangegangenen Szene – Ges-Dur. Auf diese Weise macht uns Sullivan den Zusammenhang zwischen den beiden Szenen deutlich. Die Schlussszene endet in As-Dur, der Tonart des Konfrontationsduetts zwischen Rebecca und dem Tempelritter.

Die erste Szene des letzten Akts beginnt in F-Dur und endet in e-Moll. Da er einen völligen Kontrast zu der folgenden (Wald-)Szene wünscht, beginnt Sullivan in einem klaren G-Dur, das abschließende Terzett der Szene steht in D-Dur, und das Gefühl einer Verbindung wird mit dem Finale erreicht, dessen erste Takte an D-Dur denken lassen. Sie erweisen sich dann jedoch als die Dominante für den Chor der Tempelritter in G-Dur. Die Oper schließt mit einem Chor in H-Dur, der sowohl die Musik als auch die Tonart des Quartetts aus der vorausgegangenen Szene aufgreift.

Natürlich ist der Einsatz der verschiedenen Tonarten komplexer als die obige kurze Zusammenfassung es zeigen kann. Sullivans Einsatz der einzelnen Tonarten je nach ihrer „Farbe" kann man sogar als eigenständiges dramatisches Stilmittel betrachten, und im Verlauf dieses Artikels wird sich noch zeigen, dass gerade Tonarten für Kontrast und Einheit bei Sullivan eine große Rolle spielen.

Die einzelnen musikalischen „Nummern"

Der Einsatz von Kontrasten erstreckt sich auch auf die Gestaltung einzelner Lieder und Arien, besonders solchen in Strophenform, von denen es in der Partitur drei gibt: „Ho, jolly Jenkin" wird zweimal unverändert durchgeführt – und dort ist eine Veränderung auch nicht nötig! – aber in den beiden anderen Arien führt Sullivan in der zweiten Strophe ein von der ersten abweichendes orchestrales Element ein und gewinnt dadurch sofort die Aufmerksamkeit des Zuhörers. In Rowenas wunderbar gesetztem „O moon art thou clad" kommt die Harfe hinzu – ihre Sechzehntelfiguren erinnern an den „säuselnden Wind". In der Tat: diese wunderschöne Arie mit ihren pochenden Holzbläserakkorden – drei Flöten und Klarinetten –, raffinierten Streichersatz und einer sich langsam verändernden Basslinie lässt deutlich an die Wirkung denken, die viel später in den Opern des amerikanischen minimalistischen Komponisten John Adams auftraten!

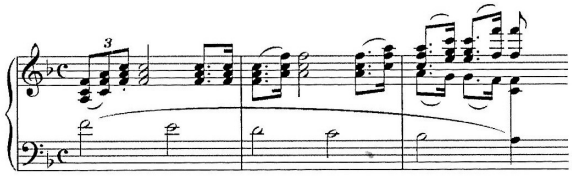
In Rebeccas Gebet ist das Englischhorn eine bewegende Ergänzung der Partitur. Selbst in Arien, die keine Strophenform haben, fügt Sullivan manchmal besondere Stilmittel hinzu – wie die Harfe, die perfekt wiedergibt, wie die „Maid von Juda" in den Armen des Tempelritters zittert („Woo thou thy snowflake", II/2) oder die Holzbläser in „Plantagenesta!" und die wirbelnden Geigen in „I ask nor wealth".

Der Gebrauch musikalischer Motive

Einheit wird in der Partitur vorrangig durch den Gebrauch von Motiven und melodischen Schlüsselphrasen erzielt, die sich nicht nur auf bestimmte Personen beziehen, sondern auch auf Ideale sowie – in einem Fall – einen wiederkehrenden Konflikt. Sie werden nicht so auffällig

verwendet wie bei Wagners Leitmotiven, sondern Sullivan setzt sie mehr als Prüfstein für das Unbewusste bei seinen Zuhörern ein, um dramatische Gedanken und Situationen miteinander zu verbinden.

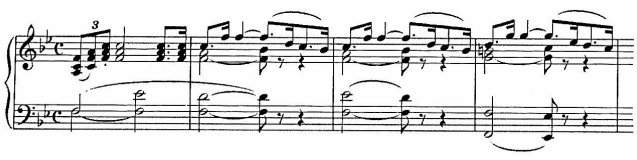
In der ganzen Oper gibt es nur drei echte Motive, und diese werden recht konsequent eingesetzt. Das erste ist das Motiv des „normannischen Ritters“, das während Cedrics einleitendem Solo bei den Worten „his knights, his Norman knights“ auftritt. Dies ist auf einer Dreiklang-Figur aufgebaut und sehr ähnlich dem Tower-Motiv in *The Yeomen of the Guard*; während jenes jedoch eine stark ansteigende Basslinie hat, zeigt dieses eine stark abfallende, und einige seiner Merkmale sind Triolen und ein punktierter Rhythmus.



Bsp.1

Dies Motiv zieht sich durch die ganze Oper, wenn von ritterlicher Pflicht die Rede ist, und sowohl de Bracy als auch Prinz John werden dadurch teilweise charakterisiert. Es erscheint zuerst in ganzer Länge während des Einzugs der Ritter in der 1. Szene des 1. Aktes, wo seine recht bewegte Melodie mit punktierten Noten ausgeweitet wird, um die lange Prozession von Rittern und Dienern zu begleiten. Seine Tonart ist F-Dur, und so wird es auch bei Rowenas Erscheinen wiederholt. Das Motiv an einer solchen Stelle einzusetzen, ist recht verwirrend: vielleicht versuchte Sullivan, den Eindruck, den Rowenas Auftritt auf die Ritter machte damit auszudrücken. und deren „kühne Blicke“ („bold looks“), die auf sie gerichtet waren. Die Partitur ist hier auch reichhaltiger angelegt und setzt den vollen Chor ein. Im Text heißt es: „More light is there for lord and thrall/When lady fair comes into hall“ (Mehr Licht erstahlt für den Herrn und den Leibeigenen, wenn eine holde Dame den Saal betritt), was vielleicht auch auf die Ritterlichkeit der edlen Herren anspielt.

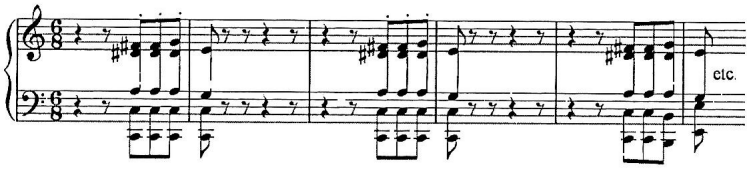
Das nun von g-Moll nach b-Moll wechselnde Motiv erscheint am Schluss der Turnierszene, als Prinz John den „Sir Conqueror“ (den edlen Herrn Gewinner) bedrängt, seine Ritterpflicht zu tun. Hier weicht das Thema jedoch leicht von den anderen Wiederholungen ab und setzt sich am Ende der Figur aus „springenden“ Intervallen zusammen:



Bsp. 2

Als de Bracy am Ende des 2. Aktes verkündet, dass Rowena seine „honoured bride“ (verehrte Braut) sein wird, entspricht das Muster der Noten ihrem vorherigen Erscheinen im 1. Akt und steht auch in derselben Tonart (F-Dur). Schließlich hört man kurz ein recht niedergeschlagenes b-Moll, als de Bracy hereingeführt wird, um sein Urteil von König Richard anzuhören (III/2).

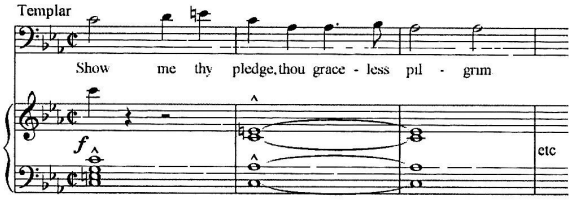
Ein anderes Motiv ist Isaac, dem Juden zugeordnet. Es begleitet seinen Auftritt im 1. Akt, und dies aufgeregte und nervöse kleine Thema scheint dem ängstlichen, gestikulierenden Juden angemessen:



Bsp. 3

Dies Thema erscheint mehrmals im Verlauf der Oper: in der 2. Szene des 1. Akts, als Ivanhoe ruft: „Isaac, Isaac I say“, und als Isaac am Ende der Waldszene hereinstürzt, um Ivanhoes Hilfe für Rebecca zu fordern. Hier wird das Thema von einer aufgeregten Basslinie unterstützt. Zuletzt erscheint es in den letzten Takten der Oper, als Rebecca freigelassen wird und zu Isaac tritt. Sullivan setzt dies Thema allerdings nicht in der Ashby-Szene ein, in der Isaac sich durch die Menge drängt und von Prinz John mit „Isaac my Jew / my purse of Gold“ (Isaac, mein Jude / meine Goldbörse“) begrüßt wird. Vielleicht hatte Sullivan das Gefühl, dass an dieser Stelle das wichtigste Element die spöttische Bemerkung von Prinz John war und nicht der Jude selbst.

Eines der wichtigsten Themen dieser Oper ist das, was einige Kommentatoren das „Ivanhoe-Motiv“ nennen. Eine wahrscheinlich passendere Bezeichnung wäre „Gelöbnis-Motiv“, weil es für den Konflikt steht, der durch das Gelöbnis zwischen dem Tempelritter und Ivanhoe ausgelöst wird und jede Etappe dieser Auseinandersetzung begleitet. Zuerst erscheint es bei der Konfrontation in der 1. Szene des 1. Akts, als der Tempelritter dem Pilger (d. h. dem verkleideten Ivanhoe) das Gelöbnis abnimmt, sich nach seiner Rückkehr aus Palästina zum Kampf zu stellen. Das Thema wird zuerst vom Tempelritter gesungen:

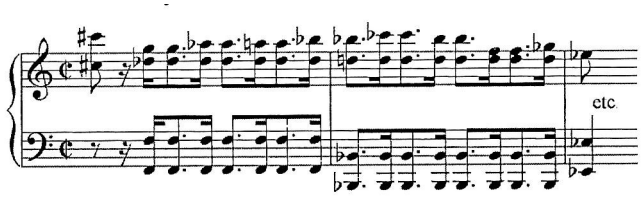


Bsp. 4

Ivanhoe antwortet in Des-Dur, und der Tempelritter erwidert darauf in A-Dur, was den großen trennenden Unterschied zwischen den beiden sehr gut verdeutlicht. Als Rowena sich erhebt, um Ivanhoe zu unterstützen, erklingt das Thema erneut (in Es), um die Worte zu unterstreichen: „Then I will speak and pledge my word“ (Dann werde ich sprechen und mein Wort verpfänden“). Es wird ausführlich in der Ashby-Szene benutzt, als Ivanhoe angeritten kommt, um sich dem Kampf zu stellen. Das zweitaktige Thema wird zunächst mehrmals wiederholt, wobei Sullivan die Tonart jedes Mal höher setzt, um die zunehmende Aufregung anzudeuten: B – C – D – Es. Schließlich wird das Thema vom Blech geschmettert (G-Dur), nachdem der Chor dem „disinherited knight“ (enterbten Ritter) zugejubelt hat, untermauert von einem dominierenden Orgelpunkt, der die Spannung weiter ansteigen lässt. Die folgenden Worte von Bruder Tuck

und Locksley werden ebenfalls von dem Thema untermauert, aber überraschenderweise spielt es in der folgenden Kampfszene keine Rolle.

In der Schlussszene der Oper kündigt das Thema die Ankunft Ivanhoes an, der gerade rechtzeitig erscheint, um Rebecca zu retten und mit dem Tempelritter zu kämpfen. Sowohl dieser Kampf als auch der vorhergehende am Ende der Belagerungsszene (III/1) werden von einer chromatisch und rhythmisch veränderten Version des Motivs begleitet, abgeändert, um es für die Situation aufregender zu machen. Dies sind die einzigen Beispiele in der Oper für ein vollständig verändertes Thema:

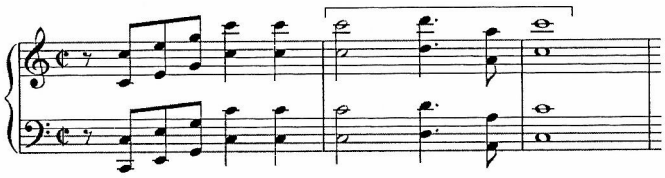


Bsp. 5

Verbindende Elemente innerhalb einer Szene

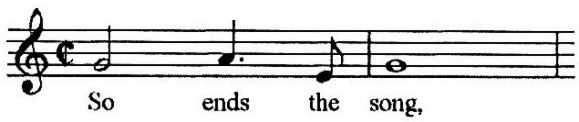
Mehrere melodische Schlüsselphrasen werden von Sullivan innerhalb einer Szene verwendet und sind danach selten noch einmal zu hören.

Die Oper beginnt mit einer Phrase, die die erste Szene beherrscht (Bsp. 6), aber dann nur noch einmal auftritt, nämlich in der Ashby-Szene, in der de Bracy Prinz John sagt, dass Cedric der Than (Lehnsmann) von Rotherwood ist.



Bsp. 6

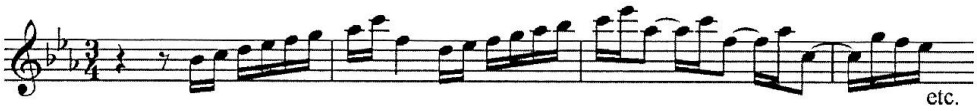
Dies Rotherwood-Thema verkörpert Cedrics Haus und Adelsgeschlecht. Es entfaltet seine volle Wirkung in der Einleitung, wo es mit einer Melodie vereint wird, die später in Cedrics Trinklied auftaucht. Diese Überschneidung des Themas ist besonders wirkungsvoll. Es tritt auch sehr kraftvoll im Männerchor („Was hael“) auf. Seine Schlussnoten werden jedoch von Sullivan eingesetzt für die Worte „so ends the song“ (so endet das Lied), wodurch die 1. Szene durch dieselbe Tonart (C-Dur) mit ähnlich verbundener Musik eingerahmt wird



Bsp. 7

Wie das Motiv des normannischen Ritters ist es auf einem einfachen Dreiklang aufgebaut, obwohl seine Wirkung stärker hervortritt. Man mag vielleicht bedauern, dass Sullivan nicht die ganze Oper hindurch dies Thema gebrauchte, um die Angelsachsen zu charakterisieren.

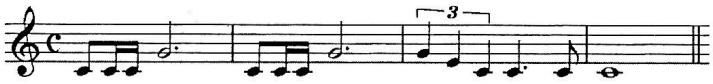
Die Ashby-Szene im 1.Akt beginnt mit Musik, die an den Wind erinnert, der die Fahnen auf den Zelten der Wettkämpfer flattern lässt. Dies wird unterstrichen durch eine B-Dominante im Orgelpunkt, die überleitet zu dem Chor „Will there be no more fighting?“ (Wird nicht mehr gekämpft?) Diese Musik taucht in dieser Szene mehrfach auf.



Bsp. 8

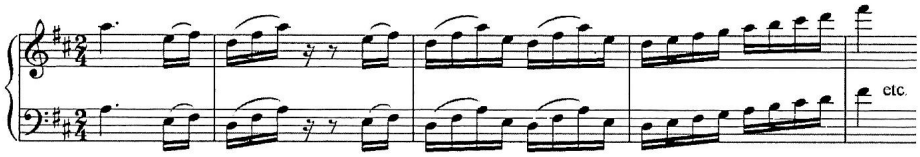
Weiterhin wird Einheit in dieser Szene geschaffen, indem der „Plantagenesta!“-Kehrreim, der zuerst in der Mitte der Szene erschienen war, am Ende wiederholt wird (wenn auch mit einem anderen Text).

In der Oper gibt es viele Fanfaren, die zu dramatischen Momenten erscheinen; Sullivan setzt diejenigen, die beim Turnier (I/3) eine bedeutende Rolle spielen, auch sehr wirkungsvoll bei der Belagerung von Torquilstone (III/l) ein, wo sie die normannischen Verteidiger charakterisieren. Sie alle sind auf Dreiklängen aufgebaut.



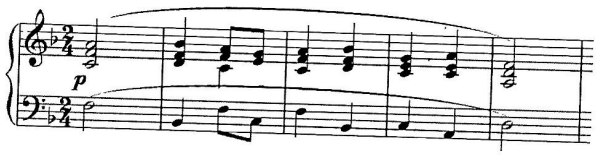
Bsp. 9

Die Copmanhurst-Szene im 2. Akt hat ein paar Themen, die in der musikalischen Entwicklung eine wichtige Rolle spielen. Das erste wird ausgiebig eingesetzt und weiter entwickelt und suggeriert „echte Waldstimmung“: „the very air of the forest“, wie J. Fuller-Maitland, Kritiker der *Times*, in seiner Rezension von Montag, dem 2. Februar 1891, schrieb.



Bsp. 10

Das zweite ist das „Kirchen-Thema“, das die Figur des Klosterbruders Tuck einführt. Hier vermeidet Sullivan eine viktorianische „Kirchlichkeit“ und lässt statt dessen die musikalische Welt von Vaughn Williams anklingen. Auf jeden Fall ruft es die Kirche des Mittelalters hervor, der Tuck angehört:



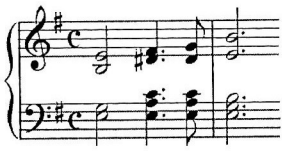
Bsp. 11

Jedes Thema hat im Klanggewebe der Musik seinen ihm gebührenden Platz, und das erste wird als Basis für die kurze Fugen-Episode eingesetzt, während die Wildpastete verspeist wird. Beide Tonarten des Themas (D-Dur und F-Dur) wurden für die Hauptlieder der Figuren während dieser Szene ausgesucht: D-Dur für König Richards „I ask nor wealth“ und F-Dur für Tucks „Ho, jolly Jenkin“.

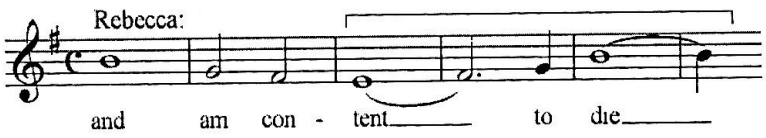
In der ersten Torquilstone-Szene (II/2) wiederholt Sullivan die Musik aus der Einleitung (Bsp.26 – jetzt in Dur und etwas weiter entwickelt) nach dem kurzen Terzett „In mercy save him“ zur Untermalung für den Auszug der Gefangenen und den Einzug des Tempelritters.

Phrasen aus der Einleitung zur 1. Szene des 3. Aktes, die zu Ivanhoes Arie „Happy with winged feet“ führen, tauchen mehrmals wieder auf im Gespräch zwischen Rebecca und Ivanhoe, spielen jedoch in dem „Belagerungsteil“, der darauf folgt, keine Rolle.

Im Finale wird in der Einleitungssequenz Einheitlichkeit hergestellt durch eine kurze Phrase in Moll, welche Rebeccas Anklage durch den Großmeister begleitet. Sie wird insgesamt sechs Mal eingesetzt und bildet auch die melodische Linie von Rebeccas „... and am content to die“ (und ich bin froh zu sterben).



Bsp. 12a



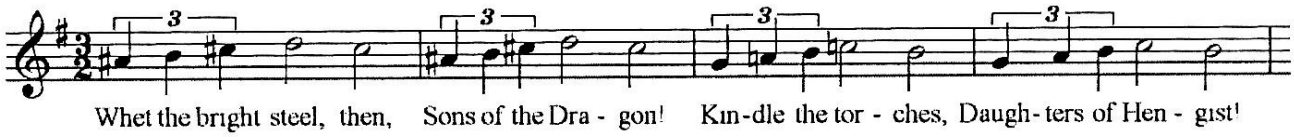
Bsp.12b

Motivische Lieder

An Stelle einer einzelnen Schlüsselphrase benutzt Sullivan auch die Melodie eines Liedes zur Charakterisierung und um die Einheit innerhalb einer Szene herzustellen und dramatische Konzepte miteinander zu verbinden. Bei König Richard wird dies am deutlichsten. In seinem ersten Wortwechsel mit Bruder Tuck (I,3) ist er der energische Schwarze Ritter, aber nach seinem Lied „I ask nor wealth, nor courtier's praise“ (Ich frage weder nach Reichtum noch nach dem Lob der Schmeichler) sieht das Publikum einen Moment lang die andere Seite seines Charakters, nämlich den naturverbundenen fröhlichen Monarchen. Dieses Lied wird sehr oft in der Waldszene (III/2) eingesetzt, wo die schlagfertigen Dialoge besonders wichtig sind, und seine Verwendung – dreimal wiederholt in seinen Originaltonarten D-Dur und B-Dur – gibt dem ersten Teil der Szene einen einheitlichen Aspekt. Die Melodie des Liedes wird auch während der Belagerung (III/1) verwendet, als Ivanhoe sich nach dem Erfolg des „Schwarzen Ritters“ („Sable Knight“) erkundigt. An dieser Stelle ist es für die Zuhörer wichtig zu wissen, wen Ivanhoe meint, und genau dies gelingt durch den Einsatz der Melodie. Am Schluss der Oper, als Sullivan Richards Königswürde unterstreichen muss, wird die Melodie nicht benutzt.

Ulricas „Whet the keen axes“ (Schleift die scharfen Beile) charakterisiert treffend diese unglückselige Alte – das erste Auftreten des Liedes (II/3, im Turmzimmer von Torquilstone), leitet die Szene ein und begleitet später Ulricas Abgang. Sein „unterirdisches Gemurmel“ hört man erneut zu Beginn des 3. Akts, als sie Rebecca hereinführt, um den verwundeten Ivanhoe zu

pflegen. Bei dieser Gelegenheit werden die ahnungsvollen Worte „Look to thy bridal torches“ (Gib Acht auf deine bräutlichen Fackeln) durch die Melodie noch unterstrichen, die auf furchterregende Weise von tiefen Klarinetten und Fagotten gespielt wird. Als im entscheidenden Moment der Belagerung die Burg Feuer fängt, singt Rebecca „Now do I know thee, Fiend, with thy wedding torches“ (Jetzt erkenne ich dich, Unhold, mit deinen Hochzeitsfackeln), begleitet von einem Fragment der Melodie. Als jedoch auf dem Höhepunkt der Szene das Lied wieder erscheint, gelingt Sullivan eine Verwandlung. Die Tonart ist einen Halbton nach e-Moll angehoben worden, und die einleitenden Worte „Far leaps the fire-flame“ (Von Ferne züngeln die Flammen) haben eine neue Melodie. Diese wird dann unmerklich zu der ursprünglichen Melodie, die von der Solistin und dem Orchester aufgenommen wird. Diese ist allerdings auch verwandelt worden, indem der punktierte Rhythmus durch Triolen geglättet wurde und durch häufigeren Einsatz der ansteigenden Phrase:



Bsp. 13

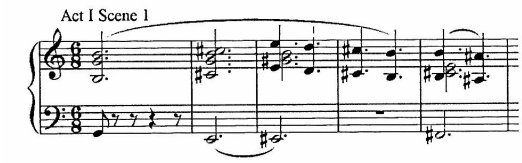
Der Einsatz wiederkehrender Phrasen

An verschiedenen Stellen der Oper zitiert Sullivan direkt Fragmente vorher gehörter Musik. Diese werden eingesetzt, um das Verhältnis zwischen zwei dramatischen Punkten darzustellen. An anderen Stellen benutzt er kurze melodische „Zellen“ oder harmonische Elemente, die als Teil des vereinenden Prozesses manchmal leicht verändert werden.

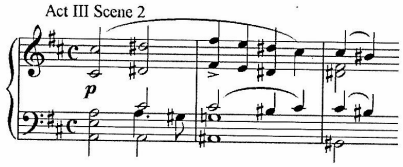
a) Direkte Zitate

Gegen Ende der ersten Szene fordert Cedric seine normannischen Gäste zu einem Trinkspruch auf – hier fügt Sullivan ein paar Takte aus dem Trinklied ein, die vorher in der Szene zu hören waren.

Die Abfolge der ausgehaltenen Akkorde, die Isaacs Eingangssolo im 1. Akt bei den Worten „Isaac of York am I’ begleiten, wird von Sullivan nochmals in der Waldszene benutzt für den Text „My child is doomed to die“ (Mein Kind ist zum Tode verurteilt):



Bsp.14a



Bsp.14b

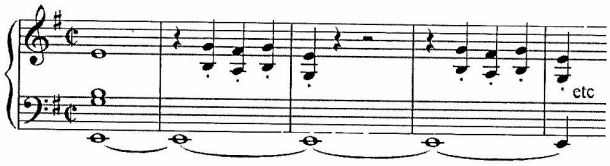
Im 2. Akt, wo Bruder Tuck König Richard verhöhnt mit „Hast thou forgot thy valour?“ (Ist Dir Deine Tapferkeit abhanden gekommen?), zitiert das Orchester das kurze Thema, das den (als

Schwarzer Ritter verkleideten) König in der Ashby-Szene begleitet hatte und das mehrere Male bei seinem Wortwechsel mit Tuck auftrat.

Während der Belagerung von Torquilstone (III/l) beschreibt Rebecca für Ivanhoe den Angriff und fleht dabei zweimal den „God of Israel“ um Schutz an („shield us in this hour“, beschütze uns in dieser Stunde). Sullivan verstärkt die Gleichartigkeit dadurch, dass er beide Gebete zu derselben melodischen Phrase in Moll setzt.

In der Waldszene (III/2) treten Cedric und Rowena zu einer Musik auf, die aus der 1. Szene des 1. Aktes zitiert wird und zwar an der Stelle, an der der Tempelritter Rowena bittet: „Forgive, fair maid, the votaries of the sun“ *(*Vergib, O Schöne, den Verehrern der Sonne). Die Tonart wurde von B nach H-Dur verändert, und obwohl die Orchestrierung erweitert wird, kommt noch immer das Thema der Bassklarinette wirksam zum Einsatz. Dass er diese Musik gerade an diesem Punkt einsetzt, zeigt offensichtlich Sullivans verschmitzte Anspielung auf das Wetter!

Das Finale enthält eine Vielzahl von Anspielungen auf Melodien, die in anderen Teilen der Oper erscheinen, und dadurch stärkt Sullivan seine dramaturgische und musikalische Planung. Wenn Rebecca singt „I am innocent“ (Ich bin unschuldig), unterstreicht das Orchester ihre folgenden Worte mit dem wichtigen Thema aus ihrem Duett mit dem Tempelritter, das gebraucht wird, um ihr Vertrauen auszudrücken, dass Gott sie retten wird (siehe Bsp. 34). Am Schluss dieser Sequenz drückt Sullivan die Ergebenheit von Rebecca durch acht sanfte Töne in den Geigen aus, die interessanterweise das gregorianisch anmutende *Dies Irae* zitieren:



Bsp. 15

Auf dem Höhepunkt, als der Tempelritter wiederum versucht, Rebecca zu überreden, sich von ihm retten zu lassen, zitiert Sullivan zwei Melodien und lässt diese sich überschneiden. Die erste ist die Melodie von „Woo thou thy snowflake“ – mit Flöte über gedämpften Streichern – und die „Guard me“-Phrase aus Rebeccas Gebet, als sie ihre ansteigende Linie singt: „O Jehovah, guard me!“ (Oh, Jehova, beschütze mich!) Während die Diener sie an den Pfahl des Scheiterhaufens binden, spielen die gedämpften Streicher allein eine ergreifende Passage, die einem wieder die Melodie ins Gedächtnis ruft, die sie in der Ashby-Szene (I,3) gesungen hat, zu den Worten „She groweth best where humble flowers bloom by lonely waters“ (Sie gedeiht am besten, wo bescheidene Blumen an einsamen Wassern erblühen) – sicher eine passende Wortassoziation für Rebeccas demütiges Annehmen ihres Schicksals.

Sullivans Zurückhaltung an dieser Stelle ist bemerkenswert. Ein Wagner oder Verdi hätte in dieser Situation anschwellende Streicher und laute Blechbläserakkorde eingesetzt, aber Sullivans zart gedämpfte Streicher drücken eine besondere Empfindsamkeit aus. Die nicht aufgelöste Kadenz erhöht noch die Spannung, bevor dann die tieferen Streicher – auf der ihnen nicht verwandten Tonart A-Dur – mit dem Triolenmuster beginnen, das den dramatischen Auftritt

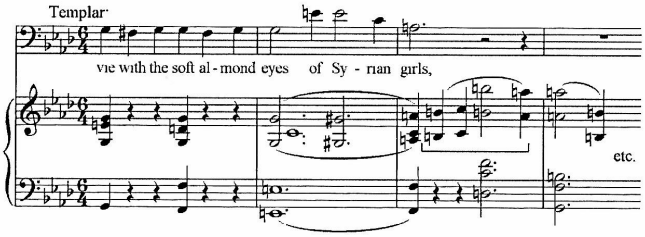
von Ivanhoe als Rebeccas Streiter ankündigt. Die Gesamtwirkung dieser Sequenz ist ganz besonders ergreifend.

Während der romantischen Lösung des Finales zitiert Sullivan zwei Melodien: die erste aus Rebeccas „Ah would that thou and I“ (III/l; Ach, könnten Du und ich doch nur), erinnert uns an ihre Liebe zu Ivanhoe, und die zweite, die elegant in die erste eingefügt ist, wiederholt das Thema aus dem zweiten Duett von Ivanhoe und Rowena: „How oft beneath the far-off Syrian skies“ (Wie so oft unter den fernen Himmeln Syriens). Alle beide erscheinen in ihrer Originaltonart D-Dur.

Der Schlusschor der Oper benutzt sowohl die Originaltonart H-Dur und eine melodische Kadenz aus dem Quartett „Forgive thy son“ (Vergib Deinem Sohn) aus der vorangegangenen Szene. Diese musikalische Verbindung suggeriert Sullivans Gefühl, dass die im Quartett angesprochenen Werte von Liebe und Vergebung genau richtig waren, um die Oper zu beschließen – und was könnte dies wohl deutlicher machen als das Zitieren von Melodien, die den Hörer an diese wichtige Episode erinnern?

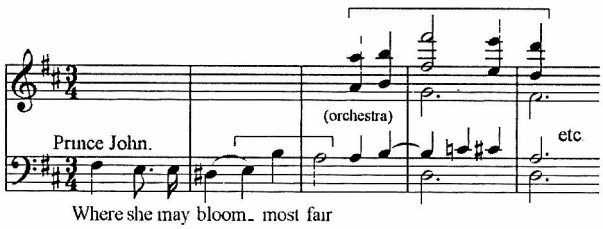
b) Melodische und harmonische Zellen

Im 1. Akt werden die Worte des Tempelritters, der die „soft almond eyes of Syrian girls“ (sanften Mandelaugen der syrischen Mädchen) besingt, von einer Streicherphrase unterstützt und begleitet, die einen großen Intervallsprung enthält:



Bsp. 16

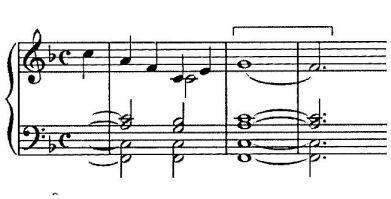
Diese Phrase klingt später noch einmal bei Prinz John an in seinem Wortwechsel mit Rebecca – „the Rose of Sharon“. Während der gesamten Szene wird das ansteigende Intervall deutlich und kennzeichnet die ganze Episode:



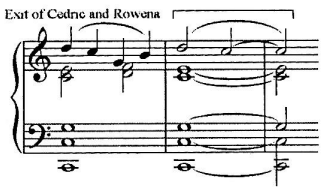
Bsp. 17

Einer der Einflüsse Wagners in der 1. Szene zeigt sich in Form einer weiblichen Kadenz (in der die melodische Auflösung des Schlussakkords leicht verzögert wird). Diese Harmonie und dieses Notenmuster (Bsp. 18) wird nach der „normannischen Rittermusik“ zweimal benutzt – ein-

mal für die Ritter und einmal für Rowena. Dann erscheint es noch einmal in C-Dur, nach der lang fließenden Streichermelodie, die dem Abgang von Cedric und Rowena folgt, (Bsp.18A):

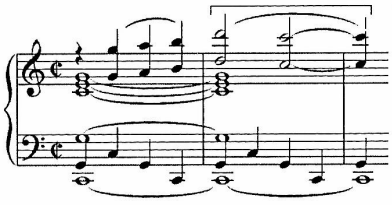


Bsp. 18



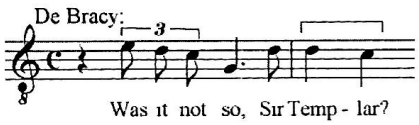
Bsp. 18a

Eine leicht veränderte melodische Variante wird genau dann eingesetzt als der Chor mit seinem „And so to sleep“ (So legen wir uns denn schlafen) anfängt und taucht darin zweimal auf:

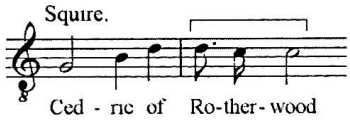


Bsp. 18b

Die Kadenz erscheint auch am Ende von de Bracys „Was it not so, Sir Templar?“ (War es nicht so, Herr Templer?) und bei den Worten seines Herrn früher in der Szene, „Cedric of Rotherwood“ (Bsp. 18d):



Bsp. 18c

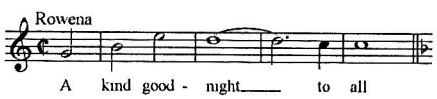


Bsp. 18d

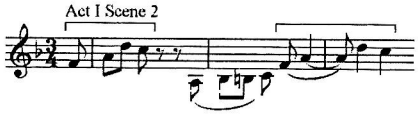
Ihren Einfluss fühlt man wieder im 3. Akt, als Richard de Bracy vergibt und ihn zu einem ehrlichen Leben ermahnt: „live in honesty“.

Bsp. 18e

Jedoch hallt der melodische (nicht der harmonische) Inhalt von „Cedric of Rotherwood“ (Bsp. 18d) in Rowenas „A kind goodnight to all“ (Bsp.18f) nach und die Schlusskadenz der Szene (I/1) scheint auch davon beeinflusst zu sein. Rowenas Phrase taucht für einen Moment auch unverändert in der 2. Szene des 1. Aktes wieder auf, nachdem Ivanhoe sich verabschiedet hat (Bsp.18g):

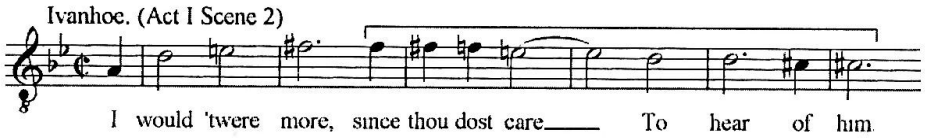


Bsp. 18f

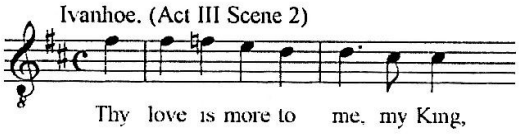


Bsp. 18g

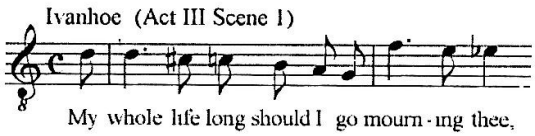
Eine interessante melodische Ähnlichkeit betrifft drei Phrasen, die von Ivanhoe an verschiedenen Stellen der Oper gesungen werden, die aber alle Liebe und Fürsorge („love“ bzw. „caring“) betreffen. Die Chromatik jeder Phrase ist ganz klar, und sie suggerieren die sanftere Seite seines Charakters. Die erste tritt während seines Gesprächs mit Rowena in der 2. Szene des 1.Aktes auf, wo er bedauert, wenig über den Ritter zu wissen, der Rowena so interessiert („since thou dost care to hear of him“). Diese melodische Phrase wird in ihrer Tonart und Harmonik fast exakt in der Szene auf der Waldlichtung (III/2) widergespiegelt, als Ivanhoe für Richard singt: „Thy love is more to me, my King“ (Deine Liebe bedeutet mir mehr, mein König). Eine weitere Andeutung der Phrase erscheint während der Belagerung (III/l) als Ivanhoe Rebecca anfleht, für ihn nicht ihr Leben aufs Spiel zu setzen: „My whole life long should I go mourning thee“ (Mein ganzes Leben lang würde ich um Dich trauern).



Bsp. 19a



Bsp. 19b

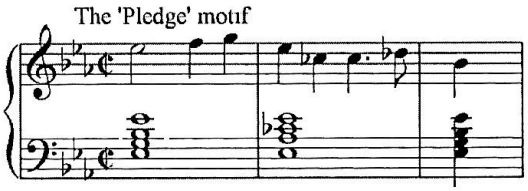


Bsp. 19c

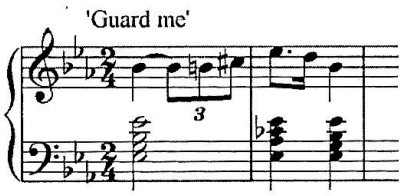
Der „syrische“ Einfluss

Mehreren Figuren in der Oper ist ein Bezug zum Nahen Osten gemeinsam, entweder auf Grund ihrer Herkunft (wie im Fall von Isaac und Rebecca) oder weil sie dort auf dem Kreuzzug gekämpft haben, wie König Richard, Ivanhoe und der Tempelritter mit seinem Gefolge von „dunkelhäutigen Knappen“ („dusky knaves“). Sullivan greift dies auf, indem er die Verbindung der Figuren mit der genannten Region durch eine chromatisch geführte Phrase aufgreift. Gleichzeitig hat der Hörer auch das Gefühl, dass Sullivan die Melodie in eine unerwartete Richtung lenkt. Rebeccas „Guard me“-Phrase ist hier das offensichtlichste Beispiel, aber dieser Einfluss ist auch im Gelöbnis-Motiv und auf dem Höhepunkt des „Syrian skies“-Duetts von Ivanhoe und Rowena festzustellen.

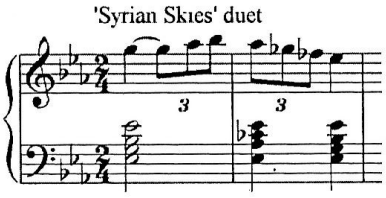
Alle drei melodischen Phrasen haben dieselbe Basis von Akkorden der Dur-Tonika / Moll-Subdominante und Dur-Tonika. Man erkennt dies, wenn alle drei in die Tonart Es-Dur transponiert werden:



Bsp. 20a

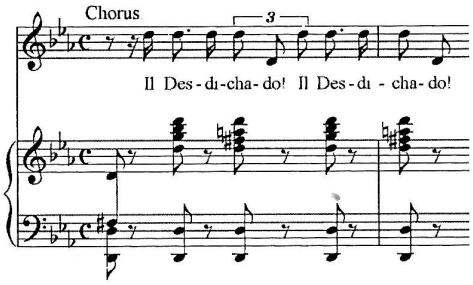


Bsp. 20b



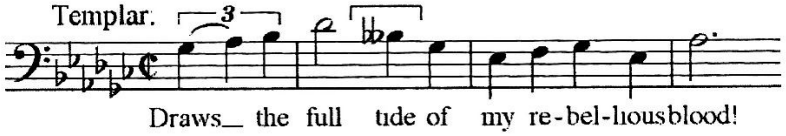
Bsp. 20c

Dieselbe harmonische Basis kann man auch in der Turnierszene hören, in der die Menge den namenlosen Ritter – also den verkleideten Ivanhoe – zum Sieger kürt:



Bsp. 21

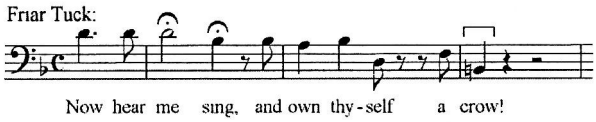
Diese Harmonik klingt auch leicht in der Phrase des Großmeisters im Finale an (Bsp 12a), und im „Woo thou thy snowflake (till she melt for thee)“ [Werbe Du nur um Deine Schneeflocke bis sie dahinschmilzt] des Tempelritters bei den Worten „Draws the full tide of my rebellious blood“ [(Ihr südlicher Glanz, wie der Mond Syriens,) lässt die Flut meines rebellischen Blutes ansteigen]. Die Doppel-B-Tonart (also A-Dur) anstelle des erwarteten B-Dur gibt der Melodie eine interessante Wendung und lässt die Phrase besonders hervortreten.



Bsp. 22

Ein weiterer unerwarteter Ton, aber mit einem ganz anders beabsichtigten Effekt, wird bei Bruder Tuck angeschlagen, unmittelbar bevor er sich in sein Lied „Ho, jolly Jenkin“ stürzt. Das

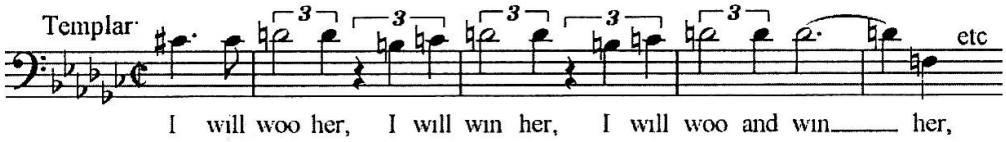
aufgelöste H bei dem Wort „crow“ (Krähe, Jubelschrei) in der sonst in B-Dur gehaltenen Phrase wirkt äußerst komisch und ist die perfekte Note, so wie sie ein rundlicher Klosterbruder singen muss!



Bsp. 23

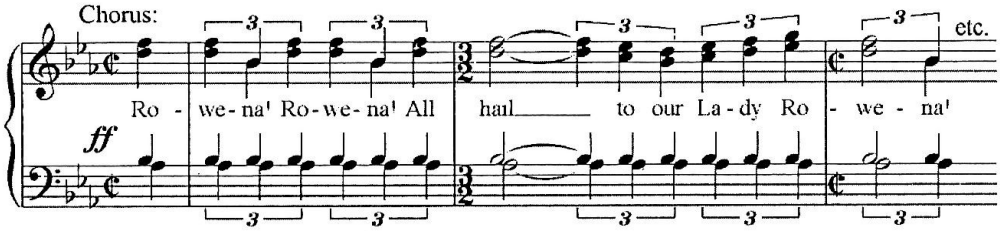
Rhythmische Merkmale

Triolen findet man auch in anderen Werken von Sullivan aus dieser Zeit, wie in der Musik zu *Macbeth* und bei *The Yeomen of the Guard;* aber in *Ivanhoe* ziehen sie sich durch die ganze Oper. Im Fall der Tempelritter-Musik dienen sie zu dessen Charakterisierung und unterstreichen so sein leicht „ausländisch“ anmutendes Gebaren. Seine ersten Worte im 3. Akt erinnern an Triolen durch den laufenden 6/4-Takt, aber auch in seinen ersten an Rowena gerichteten Worten erscheinen Triolen in der Gesangsstimme. Besonders deutlich treten sie hervor in „Woo thou thy snowflake“, vor allem bei den Worten „I will woo her“ (Ich werde ihr den Hof machen), und sie ziehen sich durch das ganze Duett mit Rebecca, wobei sie besonders wirksam die Worte „Ere I would cease to claim thee mine own“ betonen [(Eher würde ich es mit dem Flammenschwert des Erzengels aufnehmen,) bevor ich aufgeben würde, Dich mein Eigen zu nennen]).



Bsp. 24

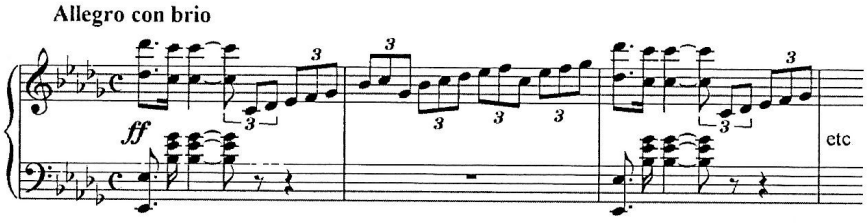
Triolen charakterisieren auch die Musik des „normannischen Ritters“, wo sie mit punktierten Noten kombiniert werden. Besonders wirkungsvoll werden sie in Cedrics Trinklied eingesetzt (I/1), wo auf die „Ritter des Heiligen Templerordens“ von de Bracy ein Trinkspruch ausgebracht wird und auch im Ausruf des Chors zum Lobe Rowenas („All hail to our Lady Rowena“):



Bsp. 25

Am Schluss der 1. Szene des 1. Aktes in der wunderbar komponierten „Goodnight"-Musik, erscheint die schwankende Hornfigur in Triolen. Sie sind ein wichtiges Merkmal der Trompetenfanfaren in Ashby und tauchen auch in der Gesangslinie von „Plantagenesta!" und im Chor der Tempelritter wieder auf. Triolen sind auch wirkungsvoll in der melodischen Transformation von Ulricas „Whet the keen axes" am Ende der Belagerungsszene (III/l). Hier suggeriert der Wechsel weg von den punktierten Noten deutlich das vorübergehende ekstatische Delirium der Figur.

Der Gebrauch punktierter Noten ist besonders in Kriegs- und Kampfszenen wichtig. Ihr Einsatz in Ulricas Kriegslied und der Musik des normannischen Ritters ist schon erwähnt worden, und dieser Rhythmus unterstreicht auch einen Großteil der Belagerungsszene. Die durch punktierte Noten ausgedrückte Aufregung passt ideal zu dem Terzett, das die Szene auf der Waldlichtung (III/2) beendet, und auch für die zwei Abschnitte von Kampfmusik für Ivanhoe und den Tempelritter (siehe Bsp. 5). Das Gefühl von Aufregung zieht sich auch durch die ganze 2. Szene des 2. Aktes auf der Burg Torquilstone. Selbst der Rhythmus der einleitenden Akkorde scheint den gefürchteten Namen („the name of dread") – Torquilstone – auszusprechen.



Bsp. 26

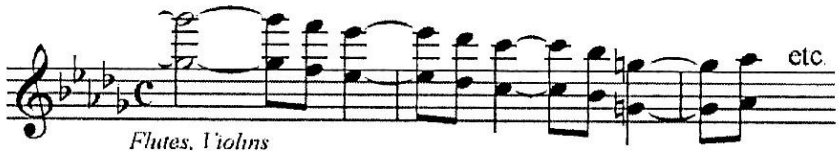
Punktierte Noten erscheinen nicht nur in dieser Einleitung, sondern auch in Cedrics „By heav'n, rather would I see this lady lifeless on her bier" [II/2; Beim Himmel, lieber würde ich diese Dame leblos aufgebahrt sehen (als Rowena Ihnen, de Bracy, zu überlassen)] und nach dem kurzen Terzett vor dem Auftritt des Tempelritters.

Die Einheit der individuellen Bewegungen

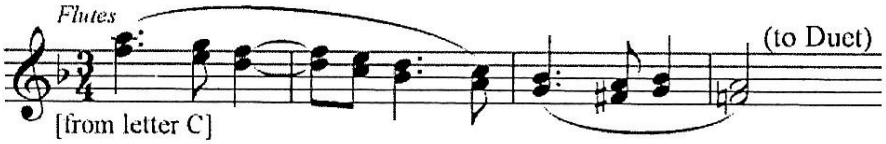
Mehrere der in sich abgeschlossenen Stücke innerhalb eines Aktes sind mit der ihnen eigenen inneren Einheitlichkeit konstruiert. Dies gilt besonders für die beiden breit angelegten Duette zwischen Ivanhoe und Rowena (I/2) und dem Tempelritter und Rebecca (II/3).

Das Duett zwischen Ivanhoe und Rowena, „If thou dost see him" (Sollten Sie ihn sehen), ist eins von Sullivans perfektesten und ausdrucksvollsten lyrischen Stücken, besonders wenn man sich daran erinnert, dass es sich um ein Liebesduett handelt, bei dem nur einer der beiden Figuren die Identität der anderen bekannt ist (Ivanhoe ist als Pilger verkleidet). Trotzdem zeigt Sullivan durch seine Musik, wie sehr die beiden Menschen miteinander verbunden sind. Er bereitet uns schon früher in dieser Szene auf den musikalischen Inhalt vor, als Ivanhoe auf Rowenas „Rise, Holy Palmer" (Erhebt Euch, heiliger Pilger) antwortet, und die Streicher und Flöten eine

fallende Phrase zu spielen haben (Bsp.27a), die im späteren Duett eine wichtige Rolle im Tongeflecht spielen wird. (Beisp 27b):

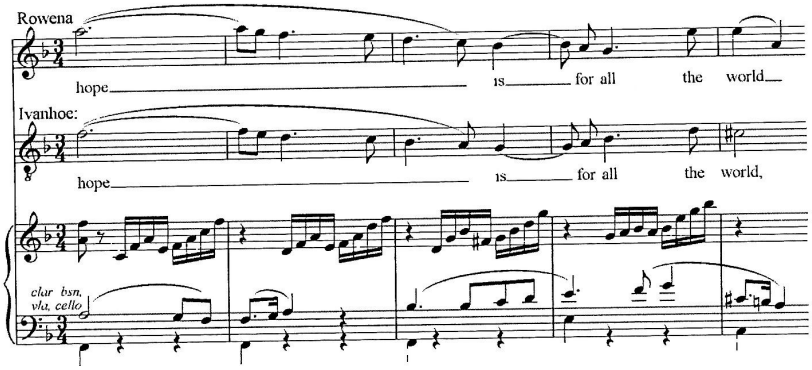


Bsp. 27a



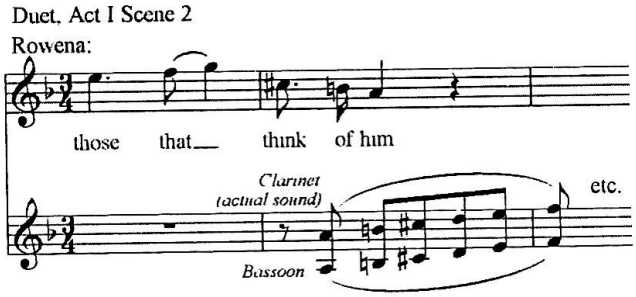
Bsp. 27b

Als das Duett beginnt, ist klar, dass Sullivan, inspiriert von den Worten „restless sea" – „ocean foam" – „barren sea" (unruhige See, Meeresschaum, ödes Meer) auf diese musikalisch antwortet. Die Phrasen heben und senken sich, die üppige Orchestrierung und die chromatische Harmonik verschmelzen zu einem großen Gesamtbild eines ständig sich ändernden Meerespanoramas. Die Stimmen scheinen wie von Wellen hochgetragen, die oben zitierte fallende Phrase (Bsp. 27b) beginnt, den orchestralen Klangteppich von Ivanhoes Teil („Ah, then if he beyond the ocean foam"), zu durchdringen, und wenn sich die Stimmen vereinen, wird ihnen diese fallende Phrase zugewiesen, während die Celli, Fagotte, Violen und Klarinetten die Eingangsmelodie weitertragen – ein begnadeter Moment, mit dem dieser Abschnitt auf musikalisch mehr als zufriedenstellende Art abgeschlossen wird.



Bsp.28

Die Coda, als sich die Liebenden verabschieden, ist mit einem Gefühl von Geheimnis und Sehnsucht ausgestattet durch Klarinetten- und Oboenphrasen über einen durchgängigen Grundakkord in F-Dur. Es ist interessant, festzustellen, dass eine der beiden kurzen aufsteigenden Phrasen des Duetts, die wir zuerst nach Rowenas „Tell him there are those that think of him" (Sagt ihm, dass es hier welche gibt, die an ihn denken) hören, mehrmals im zweiten Duett für die Liebenden (III, 2) wieder auftaucht. Diese Phrase wird auf genau denselben Instrumenten gespielt – Klarinetten und Oboen (Bsp.29 a/b). Dies zweite, weniger komplexe Duett zeigt auch das Muster von einer Stimme pro Vers, wobei sich dann beide zum Ende hin vereinen.



Bsp. 29a

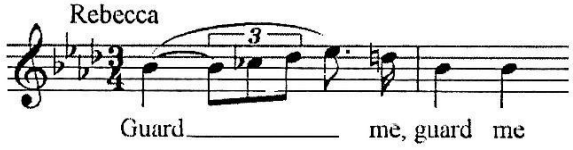
Bsp. 29b

„Lord of Our Chosen Race" und das Duett von Rebecca und dem Tempelritter

Rebeccas Gebet, „Lord of our Chosen Race" (Herr unseres auserwählten Volks) muss eigentlich als Einleitung zu dem Duett gesehen werden, denn es liefert nicht nur das Hauptmuster der Tonarten – um die Achse von as-Moll/As-Dur herum – sondern umschließt auch das Duett dadurch, dass es sowohl den Anfang als auch das Ende des Abschnitts bildet.

Das Gebet hat zwei Strophen in as-Moll, und Sullivan variiert die zweite, indem er ein Gegenthema für das Englischhorn einführt – ein interessant gewähltes Instrument, weil es auch eine wichtige Rolle für die dunkle Färbung in der Arie „Woo thou thy snowflake" des Tempelritters spielt.

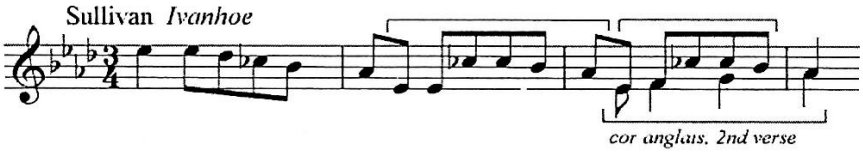
Es wurde vielfach darauf hingewiesen, dass Sulivan dieser Arie Rebeccas einen besonders „östlichen" Touch dadurch gab, dass er sich die Phrase „Guard me" quasi „auslieh" von einer Melodie, die er während seiner Studentenzeit in Leipzig in der Großen Jüdischen Synagoge von einem Kantor gesungen gehört hatte.



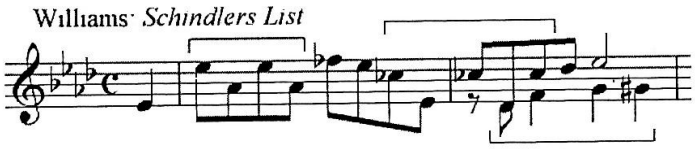
Bsp. 30

Die gesamte Arie hat jedoch durchgängig einen deutlich jüdischen „Touch“, und Sullivan erreicht dies durch größere Intervalle in der Melodieführung, besonders zu Beginn, wo ihm ein Gefühl von Sehnsucht und Melancholie gelingt.

Wenn wir diese Einleitungsphrase mit einem modernen musikalischen Ausdruck des „Jüdischen“ vergleichen – dem Filmthema aus *Schindlers Liste* von John Williams etwa –, zeigt sich, dass Williams seine Wirkungen auf ähnliche Art und Weise erreichte. Die kurze harmonisch ansteigende und auf die Kadenz zulaufende Phrase ist ein interessanter Zufall, wie auch die Tatsache, dass Williams für das Thema ein Bratschensolo einsetzt, genau das gleiche Instrument, das Sullivan für den komplexen sich wiederholenden Rhythmus in den ersten beiden Strophen (siehe Bsp. 36) verwendet.



Bsp. 31a



Bsp. 31b

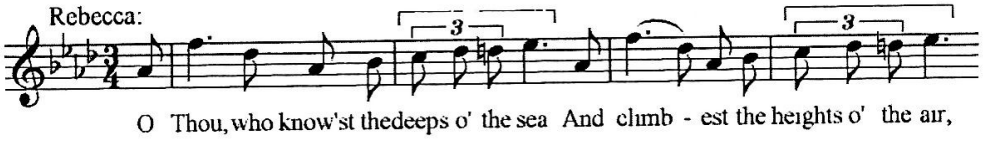
Der Einsatz dieses großen Intervalls erscheint auch früher in dieser Szene, als Rebecca von Ulrica wissen will: „Is there no way of safety?“ (Gibt es keinen Weg zur Rettung?)

Bsp. 32

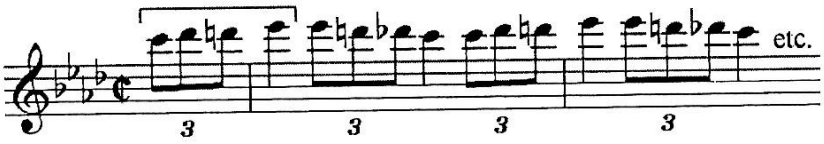
Dieselbe melodische Phrase erscheint bei Ulricas Antwort „No way but through the gates of death“ (keinen anderen Ausweg als durch die Pforten des Todes).

Für die Schlussstrophe des Gebets fällt die Tonart herrlich steil ab nach As-Dur, und Sullivan bringt die „Guard me“-Phrase ins Orchester zurück, während Rebecca sich zu einem hohen B im Pianissimo aufschwingt – ein wahrhaft wunderbarer Moment.

Die kleinen Triolenfiguren bei den Worten „deeps of the sea“ und „heights of the air“ (Bsp. 33a) werden von Sullivan als Basis für die dramatische Musik eingesetzt, wenn Rebecca vom Tempelritter am Ende der Belagerung weggeschleppt wird (Bsp. 33b). Die Phrase taucht wieder auf am Ende der Oper, als Ivanhoe als Rebeccas Streiter gegen den Tempelritter antritt.



Bsp. 33a

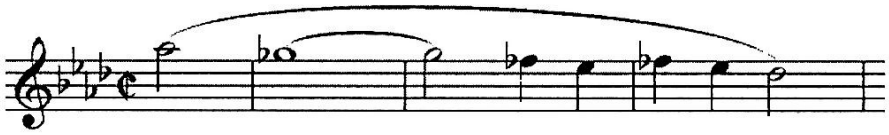


Bsp. 33b

Dieser Schluss-Abschnitt ist auch die Inspiration für einen Teil von Rebeccas Musik später in der Belagerungsszene des 3. Aktes, wo sich zu den Worten „Not thus did Judah's warriors go“ [So zogen Judas Kämpfer nicht (in die Schlacht, sondern mit Gebeten und Lobpreis)] die Tonart As-Dur, der Rhythmus der Melodie und die arpeggierende Harfenbegleitung alle der Situation anpassen.

Am Ende des Gebets tritt der Tempelritter auf, im Orchester begleitet von der Melodie seiner Arie „Woo thou thy snowflake“, und das Duett beginnt. Zweifellos steht das Duett zwischen Rebecca und dem Tempelritter im dramatischen Zentrum der Oper, und Sullivan erwies sich dieser Herausforderung als würdig, indem er dafür einen Teil seiner wertvollsten dramatischen Musik schrieb. Einfach ausgedrückt passt dies Duett zu den Mustern der anderen – die Stimmen singen jede für sich, bis sie sich am Ende vereinen und bringen schließlich diese Szene und den ganzen Akt so zu einem rauschenden Finale.

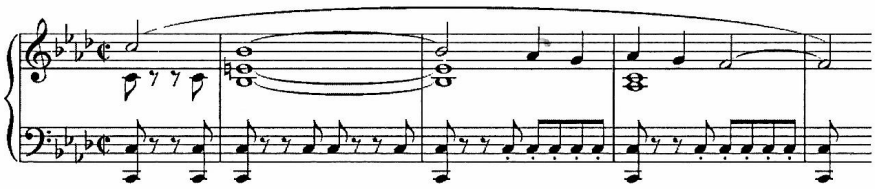
Das Duett besteht aus sechs Abschnitten, wobei jeder einen anderen Aspekt von menschlichen Verhältnissen zueinander und von Konflikt erforscht. Sullivan bringt das Ganze zusammen, indem er eine wichtige melodische Phrase einsetzt, die sowohl Rebeccas Trotz dem Tempelritter gegenüber zum Ausdruck bringt als auch ihren Glauben an Gottes Erlösung.



Bsp. 34

Die Grundtonart des ganzen Duetts ist die as-Moll/As-Dur-Achse, und grundsätzlich zieht Rebecca bei ihren Antworten, die sie dem Tempelritter gibt, die Melodie immer wieder zu dieser Achse zurück. Das Thema (Bsp. 34) wird zum ersten Mal eingeführt, nachdem der Tempelritter seine Liebe gestanden hat, und es durchdringt den Abschnitt, als er sich dem Kreuz zuwendet und Rebecca ihren jüdischen Glauben bekennt. Der Tempelritter wird dessen jedoch bald müde – „Preach me no more“ (Hör auf, weiter zu predigen) – und die erregte Musik, zusammen mit einem Tonartwechsel von „b“s zu Kreuzen deutet diesen Stimmungswechsel an. Bei seinen Worten „Yield to thy fate“ (Füge dich in dein Schicksal) unterstützt Sullivan den Tempelritter mit einem „gestopften“ Akkord im Fortissimo der Hörner. Ein sehr bedrohlicher Klang, der Rebeccas Grauen noch verstärkt. Trotzdem lässt sie sich nicht entmutigen und verkündet: „... the God of Abraham opens a path of safety“ (der Gott Abrahams verheißt den Weg zur Rettung), woraufhin das Hauptthema in den Holzbläsern erklingt und zu dem dramatischen Höhepunkt führt, an dem sie droht, sich von der Zinne der Burg zu stürzen.

Die unerwartete Antwort des Tempelritters ist eine Erklärung seines Ziels, Rebecca zur „Kaiserin des Ostens“ („Empress of the East“) zu machen. Seine Worte „My mailed foot shall climb the throne of kings“ (mein gepanzerter Fuß wird den Königsthron besteigen), werden begleitet von einer heimtückisch „geschraubten“ Phrase auf den tieferen Streichern und den Fagotten, die schließlich zu diesem dramatischen Gefühlsausbruch Rebeccas führen. Rebecca bringt dann die Tonart zurück zu as-Moll, als sie seine Vorschläge ablehnt, und das Thema erscheint nun vor einem erregten rhythmischen Hintergrund:



Bsp. 35

Es geht dann durch verschiedene Tonarten und führt zu einem weiteren Höhepunkt, der unterbrochen wird durch einen Ruf zu den Waffen.

Der abschließende, mit „con fuoco e sempre animato“ bezeichnete Teil zeigt eine Variation und eine weitere Ausführung des Themas über einer sich langsam bewegenden Basslinie in Triolen, die schließlich die Stimmen vereint, wobei ein gewaltiger dramatischer Höhepunkt entsteht. Als der Tempelritter geht, singt Rebecca in einem bewegenden Aufstieg zu B-Dur (jetzt im Forte), und das Orchester donnert dazu die the „Guard me“-Phrase aus ihrer Arie.

Es besteht kein Zweifel daran, dass Sullivans Erfolg in diesem Duett sehr von seinem Einsatz der melodischen Phrase (Bsp. 34) als vereinendem Motiv abhängt. Die besondere Eigenschaft dieser Phrase, vor allem in ihrem chromatischen Aufbau, erlaubt ihr, sich in freier harmonischer Modulation leicht weiter entwickeln zu lassen. Sullivan entwickelt diese Phrase auf brillante Weise, um jeden einzelnen Gefühlswandel dieses wunderbaren Duetts widerzuspiegeln.

Charakterisierung der Individuen

Durch das Verwenden der hier besprochenen Techniken konnte Sullivan einige bemerkenswerte Charakterisierungen individueller Personen vornehmen, trotz der Tatsache, dass in dem Libretto, genauso wie im Roman, viele Charaktere eher nur angedeutet sind. Isaac von York, dessen Rolle im Roman dann von Sturgis ziemlich zurechtgestutzt ist, hat sein eigenes Motiv, das seine Identität kenntlich macht und Ulrica wird durch die Verwendung ihres sächsischen Kriegsliedes eindringlich charakterisiert. Bestimmte Figuren, wie Prinz John und der Großmeister tauchen nur kurz auf, aber Sullivan konnte ihrer Musik immer noch einiges an Identität verleihen. Nur dem armen Locksley scheint diese Art von Persönlichkeit zu fehlen.

Im Verlauf der Oper zeigt Sullivan die Veränderung Cedrics vom energischen Verteidiger des Sachsenstolzes im 1. Akt zum besiegten Mann des 2. und 3. Aktes, wenn er endlich seinem Sohn vergibt.

de Bracy ist besser charakterisiert durch die Musik, die Sullivan ihm zuweist, und das wird noch unterstützt durch die Verwendung des Motivs des „normannischen Ritters“ (Bsp. 1). Er ist sehr zynisch, und die leichtgewichtige Musik, die ihm zugeordnet wird, erzählt uns davon. Nur in der Szene vor seiner Gerichtsverhandlung vor Richard (III/2) impliziert die Musik einen Mann voller Unbehagen, obwohl die Worte zeigen, dass er seinen Sinn für Humor nicht verloren hat. Es ist interessant, die Vertonung der Eröffnungsworte von de Bracy und dem Templer in der 1. Szene des 1. Aktes zu vergleichen, um zu sehen, wie gekonnt Sullivan die beiden unterschiedlichen Naturen gestaltet.

König Richard wird hauptsächlich charakterisiert durch sein Lied, das ihn als den Troubadour-König der Romanze zeigt; seine martialische Natur wird beschrieben, aber nicht unmittelbar durch die Musik ausgedrückt. Bruder Tucks kirchlicher Status wird in seinem Anfangssatz angedeutet, während seine joviale Natur keine weitere Darstellung benötigt als die bekannteste Nummer der Oper – „Ho, jolly Jenkin“. Sowohl mit König Richard als auch Bruder Tuck lässt Sullivan der Entwicklung durch intelligente Charakterdarsteller genügend Raum.

Die Charakterisierung der Liebenden Ivanhoe und Rowena ist weniger klar umrissen als man meinen könnte, obwohl das eine unmittelbare Umsetzung des Romans ist. Sullivan versucht jedem von ihnen einen sowohl heroischen als auch lyrischen Aspekt zu verleihen, und er überlässt ihnen damit die schönste Musik in der Oper: Rowenas Selbstgespräch an den Mond und das folgende Duett. Es gibt eine Parallele zu dieser Szene im 3. Akt als Ivanhoe in „Happy with winged feet“ die Morgendämmerung besingt. Ivanhoes anderes Solo, „Like mountain lark“ (I/3), zeigt die kraftvolle männliche Seite seiner Natur und es gibt viele heroische Momente in der Oper, die seine Stärke zeigen. Rowena erhält auch kraftvolle Phrasen, besonders wenn sie sich in der Halle von Rotherwood erhebt, um den offensichtlich abwesenden Ivanhoe zu verteidigen. Insgesamt ist die humane Haltung von Rowena am bewegendsten, wofür die Arie und das Duett im 1. Akt höchste Belege sind.

Aber die dominierenden Gestalten in der Oper wie im Roman sind der Templer und Rebecca, und mit ihnen gelingt es Sullivan ganz hervorragend, Charaktere aus Fleisch und Blut zu kreieren. Von Anfang an scheint er sich auf das große Duett vorzubereiten. Die ersten Worte des Templers stehen in As-Dur (I/1) und die ersten Worte von Rebecca in as-Moll (I/3), was sofort die Verbindung mit der As-Dur/Moll-Achse des Duetts herstellt. Sowohl der wunderbare Monolog des Templers als auch Rebeccas Gebet tragen zu dem überwältigenden Moment bei. Rebeccas Hass auf den Templer, ausgedrückt in der dunklen As-Dur/Moll-Tonart, wird von Sullivan kontrastiert durch ihre Liebe für Ivanhoe (in „Ah would that thou and I might lead our sheep“, 3. Akt, 1. Szene; Ach, lebten wir als armes Hirtenpaar/Im fernen grünen Tal! – einText aus dem Hohelied Salomons), die in der entlegenen Tonart D-Dur zum Ausdruck gebracht wird.

Diese Arie ist ein Kraftakt für die Sängerin: sie beginnt mit einem stark kontrastierten Mittelteil bei „My Asahel! O, swift as the wild roe“ (Mein Asahel, so flink wie ein wildes Reh) und endet mit dem Abschnitt „A bird, his sad song wringing up to high heaven“ (Ein Vogel, dessen trauriges Lied himmelwärts fliegt), wenn Sullivans Orchesterklang den impressionisti-

schen Glanz des 20. Jahrhunderts annimmt. Es ist ein erstaunlicher Moment, der sich stark vom Rest der Arie abhebt.

Charakterisierung des Chors

Wenn man Sullivans wundervolle Porträts verschiedener Gruppierungen in den Savoy-Opern betrachtet, so scheinen die Vertonungen der Chorszenen in *Ivanhoe* enttäuschend. Der Chor wird als „Hans-Dampf-in-allen-Gassen" genutzt, eher um die Handlung zu unterstützen, anstatt selbst einen starken Charakter zu entwickeln. Besonders die Damen, die nur in zwei Szenen auftauchen, haben wenig zu tun (es sei denn, man zählt auch die Rufe aus dem Hintergrund, „Macht Platz für Lady Rowena!' in der 1. Szene des 1. Aktes dazu). In der Turnierszene stellt der „Plantagenesta!"-Chor, ein Hoch auf die Dynastie König Richards, die erste ausgedehnte Chorszene der Oper dar und zugleich ein Beispiel für Sullivans liebsten Kunstgriff – den Doppelchor –, der zwei unterschiedliche Themen kombiniert.

Soweit es den Chor betrifft, ist *Ivanhoe* auf jeden Fall eine Männeroper und Sullivan gelingt es, die besonderen Qualitäten der Männerstimmen auszuschöpfen, besonders in der 1. Szene des 1. Aktes, in dem Cedrics Gefolgsmänner durch den Chor „Was hael" und das Trinklied definiert werden. Später spielen sie eine wichtige Rolle beim Aufeinandertreffen von Ivanhoe und dem Templer. Am Ende der Szene werden sie genutzt, um Atmosphäre zu schaffen (die „Goodnight"- Sequenz) und ebenso treten sie wieder in der Szene auf der Waldlichtung (III/2) auf, wo das Wald-„Gefühl" durch den Chor „Light foot upon the dancing green" erzeugt wird.

Der Templerchor, der die letzte Szene in der Oper eröffnet, ist ein herrlich volltönendes Musikstück. Sullivan schildert nicht die geheimnisvolle, dunkle Seite ihres Wesens, sondern den Glanz und Pomp in einer G-Dur-Szene, die die Worte „Nobis sit victoria, Nostro Templo gloria, Gloria sancto nominal" reflektiert – Möge der Sieg unser sein, Ehre unserem Tempel, Ehre dem geheiligten Namen!

Viele der Chorpassagen erinnern stark an die Blockharmonik von *The Yeomen of the Guard,* besonders bei der Verwendung des vierstimmigen Männerchors; aber die ganze Oper hindurch gibt es Stellen, die Interesse erwecken – der Lobesausbruch der Tempelritter in Cedrics Trinklied, die Chorbegrüßung für Rowena in Ashby, der kurze Abschnitt von Imitation, der sich inmitten von „Light foot upon the dancing green" von der Textur löst, und die schauerliche einstimmige chromatische Passage – „A judgement!" (Ein Richtspruch!) –, die dem Tod des Templers folgt.

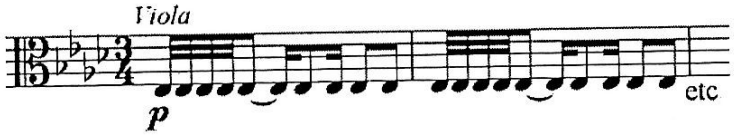
Harmonik

Viele interessante Aspekte des harmonischen Stils und seine Beiträge zu dem Doppelziel von Einheit und Kontrast wurden im Laufe dieses Artikels untersucht, und gewiss ist etliches hin-

sichtlich der Charakterisierung auf Sullivans Flexibilität zurückzuführen, die jeweils angemessene Vertonung zu finden. Chromatik erlaubt es ihm, sich innerhalb eines Rahmens frei zu bewegen, und dies ist besonders nützlich, will man die wechselnden Emotionen in den intimeren Momenten einer Szene darstellen. In der Partitur finden sich zahlreiche Beispiele enharmonischer Modulationen, die teilweise sehr ausdrucksvoll sind, wenn beispielsweise in der 2. Szene des 1. Aktes Ivanhoe vor Rowena erscheint oder bei Rebeccas Worten „And I no more behold the light of day" (I/3; ...und mir lacht des Tages Sonne nimmer mehr), wenn die Veränderung im Wort „light" aufscheint und der Melodie einen ausdrucksvollen Glanz verleiht. Der Auftritt des Templers nach Rebeccas Gebet ist ein anderes gutes Beispiel für einen effektvollen Stimmungswechsel. Andere Modulationen, die auf entscheidenden Noten auftauchen, werden für den dramatischen Effekt genutzt. Dies geschieht zwei Mal in der Turnierszene, in der die Schlüssel-Note „D" die Tonart von B zu G verändert beim Übergang zum „Plantagenesta!"-Chor und unmittelbar bevor der Chor Rowena willkommen heißt.

Die Verwendung mehr diatonischer Harmonik vermittelt in den Szenen unter freiem Himmel den Eindruck von viel Platz und man darf vermuten, dass Sullivan erkannt hat, dass gute Charakterdarsteller in einer Szene wie derjenigen zwischen Bruder Tuck und König Richard (II/l) Flexibilität brauchen. Die Partitur meidet an dieser Stelle dichte chromatische Texturen, obwohl ein gelegentlicher Anflug davon wie die Modulation von A-Dur nach Des-Dur über As-Dur den Worten Richards „The wine cup thou didst not refuse" (Dem Weinkelch warst Du nicht abgeneigt) einen willkommenen Glanz verleiht.

Die Verwendung von Orgelpunkten in der Dominante und der Tonika spielt auch eine Rolle beim Erschaffen von Atmosphäre und Stimmungen. Ein Orgelpunkt in der Dominante findet insbesondere dann Verwendung, wenn man ein Gefühl von Erwartung erzeugen möchte, wie zu Beginn der Turnierszene, wo ihn Sullivan über zwanzig Takte beibehält bis die Worte „Who comes here?" (Wer kommt hier?) einen Harmoniewechsel einleiten, beim Beginn des „Plantagenesta!"-Chors und in mehreren anderen Szenen. Bei anderer Gelegenheit vermitteln sie den Eindruck, dass die Handlung weiterläuft wie beim Höhepunkt des Ensembles von Rebecca, Ivanhoe und dem Chor während der Belagerungsszene, wo der Orgelpunkt über 21 Takte gehalten wird. In Rebeccas Gebet wird ein Orgelpunkt in der Dominante in den Binnenstimmen in der Art eines rhythmischen komplexen Ostinatos für die Bratschen verwendet:



Bsp. 36

Orgelpunkte in der Tonika werden häufiger eingesetzt und schaffen eher ein Gefühl der Zufriedenheit. Dies trifft auf die Einleitung zur Szene auf der Waldlichtung (III/2) zu, die Koda des ersten Duetts von Rowena und Ivanhoe sowie Cedrics Umarmung von Ivanhoe, nachdem er ihm vergeben hat (III/2). Sie sorgen für eine sehr verträumte Stimmung im letzten Teil der „Goodnight"-Musik (I/1), und können dennoch heiter klingen, wenn sie als Grundlage für die Begrüßung Rowenas durch den Chor – „Our Saxon princess! Hail!" – in der 3. Szene des 1.

Aktes genutzt werden. Bei einzelnen Arien sind sie besonders geeignet, wie für „Woo thou thy snowflake“, wo vor allem die Bewegung der inneren Harmonien das Interesse weckt – wie auch in Ulricas „Whet the keen axes“. Weniger gelungene Beispiele dafür sind Rebeccas „Ah would that thou and I might lead our sheep“, denn die starre Harmonik erlaubt keine ausreichende melodische Entwicklung, die verhindern könnte, dass das Ganze zu statisch wird.

Für dramatische Momente verlässt sich Sullivan auf zwei harmonische Kunstgriffe – den verminderten Septakkord und die schrittweise steigende Abfolge der Akkorde. Die Kombination der beiden kann man in Ulricas „In this cursed place“ (II/3, An diesem verfluchten Ort) sehen, und der zweite der beiden findet sich drei Mal in der Ashby-Szene: beim Auftritt Ivanhoes, beim Chor „Alas, poor boy“ (Armer Bursche) und beim Hinzukommen von Prinz John mit „Off with his helmet, heralds“ (Nehmt ihm seinen Helm ab, Herolde). Man kann ihn auch deutlich in dem Moment vernehmen, wenn Rebecca sieht, wie die Flammen das Schloss verschlingen – „What angry redness“ (Welch zorniges Rot) – und während der Vorbereitung zu ihrer Drohung, beim Konfrontationsduetts in die Tiefe zu springen (II/3). Der verminderte Septakkord wird für zahlreiche Steigerungen verwendet, ein typisches Beispiel dafür ist der „Ah!“-Ruf des Chores, als Ulrica sich während der Belagerungsszene von den Festungsmauern stürzt (III/l). Der Akkord durchdringt auch die harmonische Struktur während des Kampfes auf dem Turnierplatz und während der Entführung Rebeccas durch den Templer auf dem Höhepunkt der Belagerung von Torquilstone.

Zusammenfassung

Eine detaillierte und sorgfältige Untersuchung der Partitur von *Ivanhoe* zeigt, dass Sullivan mit seinen beiden kompositorischen Zielen – Kontrast und Einheit –, ein Werk geschaffen hat, das eine weitaus beständigere und homogenere Struktur aufweist als dies von den bisherigen Kommentatoren erkannt wurde. Auf jeden Fall sind die Methoden, die er hier angewendet hat, jenen seiner vorangegangenen Opern weit voraus, vielleicht mit Ausnahme von *The Yeomen of the Guard*. Die Musik von *Ivanhoe* ist eine offensichtliche Ausweitung und Entwicklung der für *Yeomen* geschriebenen, deren Einfluss man noch in den Chören des 1. Aktes sehen kann, insbesondere in „If ladies' love“ aus der Ashby-Szene. Jedoch ist in *Ivanhoe* die Bandbreite der Gesangsstimmen, die Vertonung der Worte und die Melodik freier und umfangreicher. Der allgemeine „Tonfall“ des Werks ist eher lyrisch als dramatisch und vielleicht reagierten die Kritiker damals gerade darauf, als sie erklärten, dass „das Werk von Anfang bis Ende im musikalischen Sinne erstaunlich schön“ sei (*Black & White,* 6. Februar 1891.) Sullivan musste diese Betonung des Lyrischen erkannt haben, als er sein Werk eine „Romantische Oper“ nannte. Hätte er sie als „Lyrische Oper“ bezeichnet und Carte davon abgebracht, im Titel den Zusatz „Grand“ zu benutzen, wären zukünftige Missverständnisse hinsichtlich dieses Werks vielleicht vermeidbar gewesen.

Betrachtet man *Ivanhoe* als eine lyrische Oper, so kann man sie als historischen Vorläufer der Opern von Delius [*Irmelin* (1892) und *Koanga* (1895)], Stanfords späteren Opern [*Much Ado About Nothing* (1901) ebenfalls mit Sturgis als Librettisten], Boughtons *The Immortal*

Hour (1914) und Vaughan Williams' Bühnenwerken [insbesondere *The Pilgrim's Progress* (1951), das eine ähnlich dramatische Rahmenhandlung hat wie *Ivanhoe*] ansehen – alles Werke, in denen das Lyrische mehr dominiert als das Dramatische. Nach der Wiederaufführung von *Ivanhoe* 1973 durch die Beaufort Opera, bemerkte der Kritiker Michael Greenhalgh, dass die Begleitung von Rowenas „O moon art thou clad" und das folgende Duett mit Ivanhoe „von einer glühend warmen Vielfalt sind, die man so nicht wieder findet bis zu Delius (ich denke besonders an die Schlussszene von *Koanga*". Die Schönheit der Instrumentierung von *Ivanhoe* ist immer gewürdigt worden, was bewies, dass Sullivan sich definitiv von der schwergewichtigen Orchestrierung der Brahmsschen Partituren und einiger seiner Zeitgenossen gelöst hatte. Eine weitere Affinität zu Delius findet man in Sullivans Fähigkeit, Stimmungen zu erzeugen. Jene Kritiker, die „die frische Luft von England" erwähnten, die in einigen Szenen von *Ivanhoe* präsent ist, erkannten diese Fähigkeit und hier findet sich Sullivan im Einklang mit den Bildern von Scott:

> Das Tageslicht dämmerte in der Lichtung des Eichenwalds. Die grünen Zweige glänzten mit all ihren Tauperlen. Die Hirschkuh führte ihr Rehkitz aus dem Schutz der hohen Farne in die offeneren Gefilde den grünen Waldes...
> (Anfang des 32. Kapitels)

Man muss „Light foot upon the dancing green" mit dem Anfang des 2. Akts von Marschners *Der Templer und die Jüdin* vergleichen, der auch im Wald spielt, um die besondere englische Atmosphäre der ersteren zu spüren. Im 20. Jahrhundert weist Brittens *Gloriana* eine Verwandschaft zu *Ivanhoe* auf.[76]

Sullivans musikalische Bandbreite passt im Allgemeinen gut zur Gestaltung von Atmosphäre und Stimmungen, da sie auf die lyrischen intimen Episoden reagiert. Sturgis war sich dessen voll bewusst und er lieferte dem Komponisten viele Möglichkeiten dazu. Jedoch zeigt das wunderbare Duett für den Templer und Rebecca, dass Sullivan, sobald er den richtigen Ansporn dazu erhielt, auch in der Lage war, dramatisch entwickelte Musik zu schreiben; andere dramatische Momente, wie die Konfrontation zwischen Ivanhoe und dem Templer im 1. Akt sind auch gut gestaltet. Die Szene auf dem Turnierplatz und die Belagerung von Torquilstone sind vielleicht weniger gelungen und sind auf eine oberflächlichere Art spannend – daran besteht kein Zweifel! In diesen Momenten dominieren natürlich die Kunst des Bühnenmeisters und der Bühnenbildner, was Sullivan sehr wohl wusste.

Mehrere leichtere Szenen der Oper wie der Austausch zwischen König Richard und Bruder Tuck, sind von Sullivan auch treffend ausgearbeitet, ohne in einer Selbstkarikatur zu enden. Die Erwägung, den Narren Wamba zu streichen, ist darauf zurückzuführen, dass Sullivan keine Erinnerungen an eine Figur wie Jack Point (in *The Yeomen of the Guard*) aufkommen lassen wollte. Wir wissen jedoch, dass Wamba erhalten blieb, jedoch nicht als Gesangsrolle (er wird von Percy Anderson erwähnt, dem Ausstatter, und in der deutschen Produktion individuell gewürdigt) – wahrscheinlich wurde sein Part aus Zeitgründen gekürzt. Auf jeden Fall beeinflusst der Faktor Zeit dieses Werk auf andere Art. Sullivan muss während des Komponierens gewusst

76 Siehe hierzu Martin Yates: „The Knight and the Queen – *Ivanhoe* and *Gloriana*: Two National Operas", in David Eden: *Sullivan's Ivanhoe*, Saffron Walden 2007, S. 109 – 121.

haben, dass ziemlich lange Zeiträume für die Szenenwechsel nötig sind (zwanzig Minuten nach der Belagerungsszene) und zweifellos hielt er es für unklug, eine Ouvertüre und Orchesterzwischenspiele zu liefern, um die Szenen miteinander zu verbinden. Das kann auch der Grund dafür sein, warum mehreren Abschnitten keine zu erwartende ausgiebige opernhafte Darstellung zuteil geworden ist, zumal es auch wahrscheinlicher ist, dass Sullivan die Balance der Oper als Ganzes im Blick hatte.

Diese Balance wird von Sturgis sorgfältig beachtet, um dem Roman als Gesamtwerk gerecht zu werden. Dabei gibt es Gewinne und Verluste. Auf der einen Seite bedeutete sie, dass Sullivan nicht in der Lage war, sich voll auf bestimmte Charaktere zu konzentrieren, wie Marschner dies in *Der Templer und die Jüdin* gelang (obwohl man sagen muss, dass die Originalversion dieser langen Oper ein dramaturgisches Chaos ist); auf der anderen Seite wird die Balance der Geschichte durchgehend beibehalten und befolgt. Zum Beispiel hat man sich über das Finale lustig gemacht, wobei der Tod des Templers tatsächlich einen besonders schwierigen Augenblick darstellt. Dadurch jedoch, dass keinem der Charaktere besonderer Vorzug gewährt wird (Rebecca zum Beispiel), bleiben Sullivan und Sturgis bei ihrem Ziel, den Roman so auf die Bühne zu bringen, wie Scott ihn hinterlassen hatte. Sullivan erwähnt ein eher „düsteres Ende" für die Oper, was einer umfassenden Darstellung von Rebeccas Schicksal entsprochen hätte, aber das wurde herausgenommen, wahrscheinlich, um der Originalkonzeption näher zu kommen, selbst auf Kosten des opernhaften Effekts. Dieselbe Betonung der Geschichte findet sich andernorts in der Oper: zum Beispiel wird Rebeccas Liebe für Ivanhoe solistisch – „Ah would that thou and I" – zum Ausdruck gebracht und nicht in einem effektvollen Opernduett. Das entspricht Scott genau – Rebecca drückt ihre Liebe nie offen aus. Man hätte auch in der Turnierszene, wenn Ivanhoe seine Identität preisgeben muss, ein konventionelles langes Ensemble erwartet können, bei dem jede Figur unterschiedliche Gefühle zum Ausdruck bringt. Stattdessen kommt die Szene rasch an ihr Ende, während die heiteren Einwürfe des Chors die Bestürzung der Hauptcharaktere überdecken (was, wie Fuller-Maitland anmerkte, dem Ende von *Carmen* ähnelt).

Winton Dean schrieb in seiner Rezension in *The Musical Times* 1973 über die Wiederaufführung von *Ivanhoe,* dass die Copmanhurst-Szene „dramatisch irrelevant" ist. Dies ist durchaus wahr, aber es zeigt das völlige Missverstehen der Absichten von Sullivan und Sturgis. Ihr Vorhaben, sich eng an den Roman zu halten, bedeutete, dass diese Szene enthalten sein musste, denn sie ist ein besonders vertrauter Teil des Romans, zudem erlaubt sie auch eine Ruhepause in der Handlung – Marschner behält diese Szene auch bei, in die er Scotts Gedicht „The Song of the Barefooted Friar" (Lied des Barfüßermönchs) einfügt. Im Allgemeinen verlässt sich Sturgis auf die Vertrautheit des Publikums mit der Geschichte und konzentriert sich deshalb auf wirkungsvolle Bilder für die Bühne anstatt eine Geschichte zu erzählen. Dies führt zu einem eher statischen, tableauartigen Eindruck. Und gerade dieses Tableauhafte können moderne Kommentatoren am wenigsten akzeptieren, deshalb kritisieren sie Sullivan dafür, wenig oder gar keinen Versuch unternommen zu haben, der Oper über ein schlichtes Leitmotiv hinaus Einheitlichkeit zu verleihen – eine grundlegend falsche und schädliche Prämisse. Sogar Thomas F. Dunhill, der Sullivan für gewöhnlich wohlgesonnen war, meinte, *Ivanhoe* biete„lediglich ein

Panorama von Ereignissen ohne konstruktiven Zusammenhang“. Viele Kritiker sind darauf herumgeritten, obwohl sie sich nie der Mühe unterzogen haben, sich mit der Oper vertraut zu machen oder die Gültigkeit dieser Aussage in Frage stellten.

Sullivans kompositorische Ziele in *Ivanhoe* sind eng mit seinen Hoffnungen auf einen Erfolg und dem Kreieren einer charakteristischen englischen Oper verbunden. Er wollte die Menschen unterhalten, ihnen mit der moralischen Botschaft Halt geben, sie die Bühnenbilder bestaunen lassen und sie Melodien pfeifend auf den Heimweg schicken. Er wollte, dass seine Musik das Herz und nicht den Kopf der Leute erreicht, und er wollte unabhängig sein von ausländischen Stilelementen, denen in den meisten englischen Opern dieser Zeit verbissen nachgeeifert wurde. Er wählte die besten Elemente der deutschen, französischen und italienischen Operntraditionen, die ihm gefielen, mischte alles gut mit der Tradition der englischen Ballad Opera und produzierte ein Werk, das in sich selbst schlüssig ist. Am wichtigsten ist, dass er es vermied, in einem Opernstil zu schreiben, den er sein Leben lang parodiert hatte.

Ivanhoe steht abseits in Sullivans Werk und enthält einige der schönsten Musikstücke. Es ist ein Werk, das, obwohl es populär werden sollte, seine Schätze nicht nach ein- oder zweimaligem Hören preisgibt. Wenn man sich mit der Partitur vertraut macht, entdeckt man viele Schätze, was wahrscheinlich für ihren anfänglichen Erfolg verantwortlich ist und die Menschen veranlasste, anfangs immer wieder zu kommen. Die Viktorianer kannten und liebten ihren Scott, und in *Ivanhoe* bekamen sie ihren Lieblingsroman auf der Bühne in den hübschesten Bildern präsentiert, begleitet von melodischer und flüssiger Musik. Die Art von Vergnügen, die sie dabei verspürt haben, muss dem heutigen Vergnügen ähneln, das man empfindet, wenn ein Roman wie *The Lord of the Rings* in wunderschöne Filme verwandelt wird.

Dies war Sullivans letztendliches Ziel, und um die historischen Ideale aus Scotts Roman in einer „nationalen“ Musik wieder zu erschaffen, verfolgte er zielstrebig seinen Weg, wobei er sogar so weit ging, die Opernkonventionen und -trends zu ignorieren. Zu seiner Zeit wurde er dafür mit einem legitimen und unbestreitbaren Erfolg belohnt. *Ivanhoe* ist keine anstrengende Heldenoper und auch nicht als solche gedacht, aber sie ist eine wahrhaft *nationale* Oper.

In seinem Buch über viktorianische Maler *And When Did You Last See Your Father?* hat Roy Strong die folgende Beobachtung gemacht:

> Es gibt etwas tief Bewegendes und Ermutigendes hinsichtlich der Zuversicht, mit der sie (die Maler) ihre sichtbare Vergangenheit beschwören. Sie setzt eine Selbstbeherrschung und Sicherheit innerhalb der Gegenwart voraus, die uns heute total fremd ist, die es aber dem Pinsel des Malers für kurze Zeit ermöglicht, der Zeit zu trotzen, während er sich triumphierend durch sie hindurch bewegt.

Statt „Pinsel des Malers“ lese man „Kunst des Komponisten“ und wir haben vielleicht eine perfekte Beschreibung von Sullivans Zielen und Errungenschaften in *Ivanhoe.*