

Sullivan-Journal



Sullivan-Journal Nr. 24 (Dezember 2020)

Arthur Sullivans umfangreichstes Oratorium *The Light of the World* wurde am 27. August 1873 beim Musikfestival in Birmingham uraufgeführt und noch im gleichen Jahr veröffentlicht. Am 25. April 2021 hätte unter der Leitung von Peter Gortner in der Christuskirche in Karlsruhe die deutsche Erstaufführung des gesamten Werks stattfinden sollen, nachdem bisher bei Konzerten hierzulande nur einzelne Szenen und Arien zu hören waren. Leider verhindern die aufgrund der Pandemie angeordneten Schließungen, dass die Chormitglieder gemeinsam proben und größere Konzertveranstaltungen durchgeführt werden können. Die deutsche Erstaufführung von Sullivans *The Light of the World* soll nun in zwei Jahren am 30. April 2023 nachgeholt werden.

Um schon einmal auf diesen Meilenstein in der Geschichte des englischen Oratoriums die Neugierde zu wecken, veröffentlichen wir in diesem und dem nächsten Journal Hintergrundinformationen zu *The Light of the World*. Erst 2018 erschien beim Label Dutton zum ersten Mal eine ungekürzte Einspielung mit Orchester und professionellen Musikern. Unter den Mitwirkenden finden sich Eleanor Dennis (Maria Magdalena), Ben McAteer (Jesus) und viele andere, der BBC Symphony Chorus und das BBC Concert Orchestra unter der Leitung von John Andrews. Grundlage der Aufnahme waren die von unserem Mitglied Robin Gordon-Powell neu herausgegebene Partitur und das Orchestermaterial im Verlag Amber Ring (bei dem auch etliche andere Werke Sullivans erschienen wie z. B. das noch nie in Deutschland aufgeführte „Sacred Musical Drama“ *The Martyr of Antioch* (Hintergrundinformationen siehe *Sullivan-Journal* Nr. 10 und *SullivanPerspektiven II*). Wie bereits das *Festival Te Deum* (deutsche Erstaufführung am 8./9. Juli 2018 in Passau; Hintergrundinformationen siehe *Sullivan-Journal* Nr. 2 und *SullivanPerspektiven I* und *II*), das Oratorium *The Prodigal Son* (dt. EA am 9. Oktober 2011 in Münster; siehe *Sullivan-Journal* Nr. 7 und *SullivanPerspektiven II*) und die dramatische Kantate *The Golden Legend* (dt. EA 27. März/3. April 1887 in Berlin; zweite Gesamtaufführung in Deutschland am 24. März 2019 in Nürnberg; siehe *Sullivan-Journal* Nr. 5 und *SullivanPerspektiven I*) hat auch das Oratorium *The Light of the World* das Potenzial, um dauerhaft in das Repertoire von Chorvereinigungen in deutschsprachigen Ländern übernommen zu werden.

Inhalt

Arthur Sullivan:	Vorbemerkung zu <i>The Light of the World</i>	3
Martin Yates:	<i>Das Licht der Welt</i> erstrahlt (Teil 1)	9
Meinhard Saremba:	Sullivans <i>The Light of the World</i> und Elgars Oratorien	26

THE LIGHT OF THE WORLD,
AN
Oratorio.

First Performed at the Birmingham Musical Festival, Aug. 27, 1873.

THE WORDS COMPILED FROM

The Holy Scriptures.

The Music Composed

BY

ARTHUR S. SULLIVAN.

Ent. Sta. Hall.

London.

J. B. CRAMER & CO. 201, REGENT STREET.

Besetzung: 2 Sopranistinnen, Alt, Tenor, Bariton, Bass; gemischter Chor (SATB)

Orchester: 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott,
4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba (oder Ophikleide), Pauken, Harfe,
Orgel und Streicher.

Arthur Sullivan

The Light of the World

Vorbemerkung und Szenenfolge

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

Das Licht der Welt

Bei diesem Oratorium bestand die Absicht nicht darin, wie im *Messiah* die spirituelle Vorstellung vom Erlöser zu vermitteln oder wie in der „Passionsmusik“ die Leiden Christi nachzuerzählen, sondern den menschlichen Aspekt vom Leben unseres Herrn auf Erden darzustellen, wofür einige tatsächliche Geschehnisse aus seinem Werdegang als Beispiele dienen, die besonders für Seine Tätigkeit als Prediger, Heiler und Prophet von Bedeutung sind. Zu diesem Zweck und um dem Werk Dramatik zu verleihen, wurde es in „Szenen“ aufgeteilt, die sich im ersten Teil jeweils mit der „Herkunft“, dem „Predigen“, dem „Heilen“ und den „Prophezeiungen“ unseres Herrn beschäftigen und mit dem triumphalen Einzug in Jerusalem enden; und im zweiten Teil widmen sie sich Seinen Äußerungen wie dem Bekenntnis als Menschensohn, das bei seinen Feinden allergrößte Empörung hervorrief und dazu führte, dass die Herrschenden ein Komplott zu Seinem Verrat und Tod schmiedeten; dem feierlichen Chorgesang über Seine Leiden und den Glauben an Seine letztendliche Belohnung; dem Kummer von Maria Magdalena an seiner Grabstätte; und dem Trost und Triumph der Jünger am Tag der Auferstehung ihres Herrn und Meisters.

Nach einer prophetischen Einleitung aus dem Buch Jesaja – dem „Evangelischen Propheten“ – führt uns die erste Szene nach

Bethlehem

Die Schäfer bewachen in der Nacht ihre Herden als ihnen ein Engel erscheint und die „gute Nachricht“ von der Geburt des versprochenen Erlösers verkündet – sie gehen nach Bethlehem, wobei sie über die Erfüllung der Prophezeiung in Bezug auf Christus nachdenken. Als Reaktion auf ihre Grüße entströmen den Lippen der Jungfrau Maria Dankesbezeugungen an den Allmächtigen für Seine Gnade und Gott preisend ziehen sie weiter. Die restliche Szene umfasst die Warnung des Engels an Jesu Eltern vor Herodes' Mordplänen, die Klage und die Tröstung von Rachel in Rama sowie das Versprechen von Gottes Segen für das Kind.

Szene II – Nazareth

Der Herr erscheint in der Synagoge und nach einer Lesung aus dem Buch Jesaja gibt Er Sich seinen Hörern als die Personifizierung der Prophezeiung zu erkennen. Aufgrund ihrer Verwunderung und Skepsis wirft Er ihnen ihren steten Unglauben vor; und durch Seine zahlreichen Belege von Gottes Gunst für jene, die ihn verachteten, in Zorn versetzt, vertreiben sie Ihn aus der Synagoge. Allein mit seinen Jüngern, die Ihn ihres Glaubens versichern, ermahnt Er sie, ihre Verfolgungen mit Demut zu ertragen, nicht zu richten, auf dass sie nicht gerichtet werden und auf Gottes unfehlbare Gerechtigkeit zu vertrauen.

Szene III – Lazarus

Als Christus erfährt, dass Lazarus krank ist, bringt Er seine Entschlossenheit zum Ausdruck, zu Ihm zu gehen. Einer seiner Jünger versucht, Ihn davon abzubringen, sich erneut an einen Ort zu begeben, an dem Er erst vor kurzem weiterer Verfolgung entrinnen konnte; doch davon unbeirrt, hält unser Herr an Seinem Entschluss fest, und nachdem den Jüngern verdeutlicht wurde, dass Lazarus tot sei, begleiten sie Ihn. Die traurige Reise und die Ankunft in Betanien, wo die Verwandten und Freunde sich bemühen, die hinterbliebenen Schwestern zu trösten, werden in der Musik geschildert.

Szene IV – Der Weg nach Jerusalem

Obwohl ein Jünger Ihn warnt, dass die Hohepriester und Schriftgelehrten, alarmiert von der Anzahl derer, die an Ihn glauben, zu Seiner Auslöschung entschlossen seien, verkündet Christus seinen Plan, nach Jerusalem zu gehen; Er gibt an zu wissen, welches Schicksal ihn erwartet, und sagte, dass kein Prophet in Jerusalem zugrundegehen könne. Männer, Frauen und Kinder begrüßen Ihn alle als den König – den Sohn Davids –; und nachdem unser Herr das Schicksal der Stadt prophezeit und beklagt hat, tritt er mitten in die triumphierend Hosiannas jubelnde Menge.

Teil II

Die Szenen des zweiten Teils spielen alle in Jerusalem. Nach der Ouvertüre, die die verärgerten Empfindungen und Zwiste aufzeigen soll, die die Gegenwart unseres Herrn in der Stadt hervorrief, beginnt die Szene mit dem Diskurs, der die Parabel von den Schafen und den Ziegen behandelt. Die lauschende Volksmenge ist über deren Kühnheit verwundert, und bringt ihren Glauben zum Ausdruck, „dies ist der Christus“.

Eine hochstehende Persönlichkeit streitet mit ihnen und fragt verächtlich, ob Christus aus Galiläa kommen soll; einige im Volk sind noch nicht überzeugt, und Nikodemus, der sich bemüht, mit ihm Argumente auszutauschen, weist der Machthabende wütend zurück.

Als die Frauen sehen, dass das Ende naht, kommen sie weinend und klagend zu Christus; Er bittet sie, nicht um ihn zu weinen, sondern sich zu freuen – „ICH HABE DIESE WELT ÜBERWUNDEN“ sind Seine letzten Worte.

Der Chor beschreibt seine Leiden und seinen Tod; und die nächste Szene beginnt am frühen Morgen bei der Grabstätte.

Maria Magdalenas Kummer wird von einem Engel gelindert, der ihr mitteilt, dass Christus auferstanden ist, und sie daran erinnert, wie Er seinen Tod und seine Auferstehung vorhergesagt hatte, während Er in Galiläa war und tröstet sie mit den Worten: „Gott wird alle Tränen hinfortwischen.“ Die Jünger bestätigen, dass Christus auferstanden ist, und dass Gott das Licht in ihren Herzen erstrahlen lässt und alles erneuert; und nachdem einer von ihnen bewusst anmahnt, in des Meisters Fußstapfen zu treten und den guten Kampf des Glaubens zu kämpfen, verehren sie Gott für das triumphale Ende der irdischen Mühen ihres Herrn und Meisters.

[Deutsche Übersetzung von Beate Koltzenburg]



Die Stätte der Uraufführung von *The Light of the World*:
Die „Town Hall“ in Birmingham (Foto: Beate Koltzenburg)

INDEX.

ARGUMENT		
PART THE FIRST,		
No		Page
1	PROLOGUE CHORUS "THERE SHALL COME FORTH A ROD"	1
BETHLEHEM.		
2	INTRODUCTION & RECITATIVE "THERE WERE SHEPHERDS"	12
3	CHORUS OF ANGELS "GLORY TO GOD"	18
4	CHORUS OF SHEPHERDS "LET US NOW GO EVEN UNTO BETHLEHEM"	21
* 5	SOLO (BASS) "BLESSED ART THOU"	29
6	AIR (SOPRANO) "MY SOUL DOTH MAGNIFY THE LORD"	31
7		
8	CHORUS OF SHEPHERDS "THE WHOLE EARTH IS AT REST"	35
* 9	SOLO (CONTRALTO) "ARISE AND TAKE THE YOUNG CHILD"	41
10	SOLO (SOPRANO) & CHORUS "IN RAMA WAS THERE A VOICE HEARD"	43
11	AIR (TENOR) "REFRAIN THY VOICE FROM WEEPING"	49
* 12	SOLO (CONTRALTO) "ARISE AND TAKE THE YOUNG CHILD"	53
13	CHORUS "I WILL POUR MY SPIRIT"	56
NAZARETH — IN THE SYNAGOGUE.		
14	SOLO (BARITONE) & CHORUS "THE SPIRIT OF THE LORD"	70
15	QUINTETT "DOUBTLESS THOU ART OUR FATHER"	91
16	SOLO (BARITONE) "BLESSED ARE THEY THAT ARE PERSECUTED"	100
17	CHORUS "HE MAKETH THE SUN TO RISE"	102
LAZARUS.		
18	DUET (TENOR & BARITONE) "LORD BEHOLD HE WHOM THOU LOVEST"	109
19	SOLO (CONTRALTO) & CHORUS "WEEP YE NOT FOR THE DEAD"	114
20	SCENA (SOPRANO) "LORD IF THOU HAD'ST BEEN HERE"	121
21	CHORUS "BEHOLD, HOW HE LOVED HIM"	124
22	SOLO (BARITONE) "SAID I NOT UNTO THEE"	127
23	CHORUS "THE GRAVE CANNOT PRAISE THEE"	129
* THE WAY TO JERUSALEM.		
* 24	SOLO "PERCEIVE YE HOW"	143
25	CHORUS OF CHILDREN "HOSANNA TO THE SON OF DAVID"	147
26	AIR (SOPRANO) "TELL YE THE DAUGHTER OF ZION"	157
* 27	CHORUS OF DISCIPLES "BLESSED BE THE KINGDOM"	164
* 28	TRIO (S.S.A) & CHORUS "HOSANNA TO THE SON OF DAVID"	172
PART THE SECOND,		
JERUSALEM.		
29	OVERTURE	184
30	SOLO (BARITONE) "WHEN THE SON OF MAN"	200
* 31	SOLO & CHORUS "IS NOT THIS HE WHOM THEY SEEK TO KILL?"	207
32	CHORUS OF WOMEN "THE HOUR IS COME"	215
33	SOLO (BARITONE) "DAUGHTERS OF JERUSALEM"	221
34	QUARTETT (UNACCOMPANIED) "YEA, THOUGH I WALK THROUGH THE VALLEY"	224
35	CHORUS "MEN & BRETHREN"	228
AT THE SEPULCHRE.		
36	RECIT (SOPRANO) "WHERE HAVE THEY LAID HIM"	240
* 37	ARIA (SOPRANO) "LORD, WHY HIDEST THOU THY FACE"	243
* 38	RECITATIVE "WHY WEEPEST THOU?"	248
39	ARIA (CONTRALTO) "THE LORD IS RISEN"	251
40	CHORUS (UNACCOMPANIED) "THE LORD IS RISEN"	255
41	SOLO (TENOR) "IF YE BE RISEN"	261
42	FINALE CHORUS "HIM HATH GOD EXALTED"	265

* For errata in these Nos. see end of book.

Teil I

- No. 1 Prolog (Chor) – There shall come forth a rod (Isaiah 11 f., Ezekiel 37 KJV)

Bethlehem

- No. 2 Introduction und Rezitativ – There were shepherds (Luke 2: 8 f.)
- No. 3 Chor der Engel – Glory to God (Luk. 2: 14, Matt. 2: 6)
- No. 4 Chor der Schäfer – Let us now go even unto Bethlehem (Luke 2: 15)
- No. 5 Solo (Bass) – Blessed art thou (Luk. 1: 42, 32 f.)
- No. 6 Arie (Sopran) – My soul doth magnify the Lord (Luk. 1: 46 f.)
- No. 7 [Sullivan ließ diese Nummer aus]
- No. 8 Chor der Schäfer – The whole earth is at rest (Isaiah 14: 7, 25 f.)
- No. 9 Solo (Alt) – Arise and take the young child (Matt. 2: 20)
- No. 10 Solo (Sopran) & Chorus – In Rama was there a voice heard (Matt. 2:18, Jer. 31: 15)
- No. 11 Arie (Tenor) – Refrain thy voice from weeping (Jeremiah 31: 16)
- No. 12 Solo (Alt) – Arise and take the young child (Matt. 2: 20)
- No. 13 Chor – I will pour my spirit (Isaiah 44: 3)

Nazareth — In der Synagoge

- No. 14 Solo (Bariton) & Chorus – The spirit of the Lord (Luk. 4: 8 f.)
- No. 15 Quintett – Doubtless thou art our Father (Isaiah 66: 16)
- No. 16 Solo (Bariton) – Blessed are they that are persecuted (Matt. 5: 10 f.)
- No. 17 Chor – He maketh the sun to rise (Matt. 5: 45)

Lazarus

- No. 18 Duett (Tenor & Bariton) – Lord, behold he whom thou lovest (Joh. 11: 3)
- No. 19 Solo (Alt) & Chor – Weep ye not for the dead (Jeremiah 22: 10)
- No. 20 Szene (Sopran & Bariton) – Lord, if thou hadst been here (Joh. 11: 21 f.)
- No. 21 Chor – Behold how He loved him (Joh. 11: 36)
- No. 22 Solo (Bariton) – Said I not unto thee (Joh. 11: 40)
- No. 23 Chor – The grave cannot praise thee (Isaiah 38: 18 f.)

Auf dem Weg nach Jerusalem

- No. 24 Soli – Perceive ye how (Joh. 12: 19)
- No. 25 Chor der Kinder – Hosanna to the Son of David (Matt. 21: 9)
- No. 26 Arie (Sopran) – Tell ye the daughter of Zion (Matt. 21: 5)
- No. 27 Chor der Jünger – Blessed be the Kingdom (Mark. 11: 10)
- No. 28 Terzett & Chor – Hosanna to the Son of David (Matt. 21: 9)

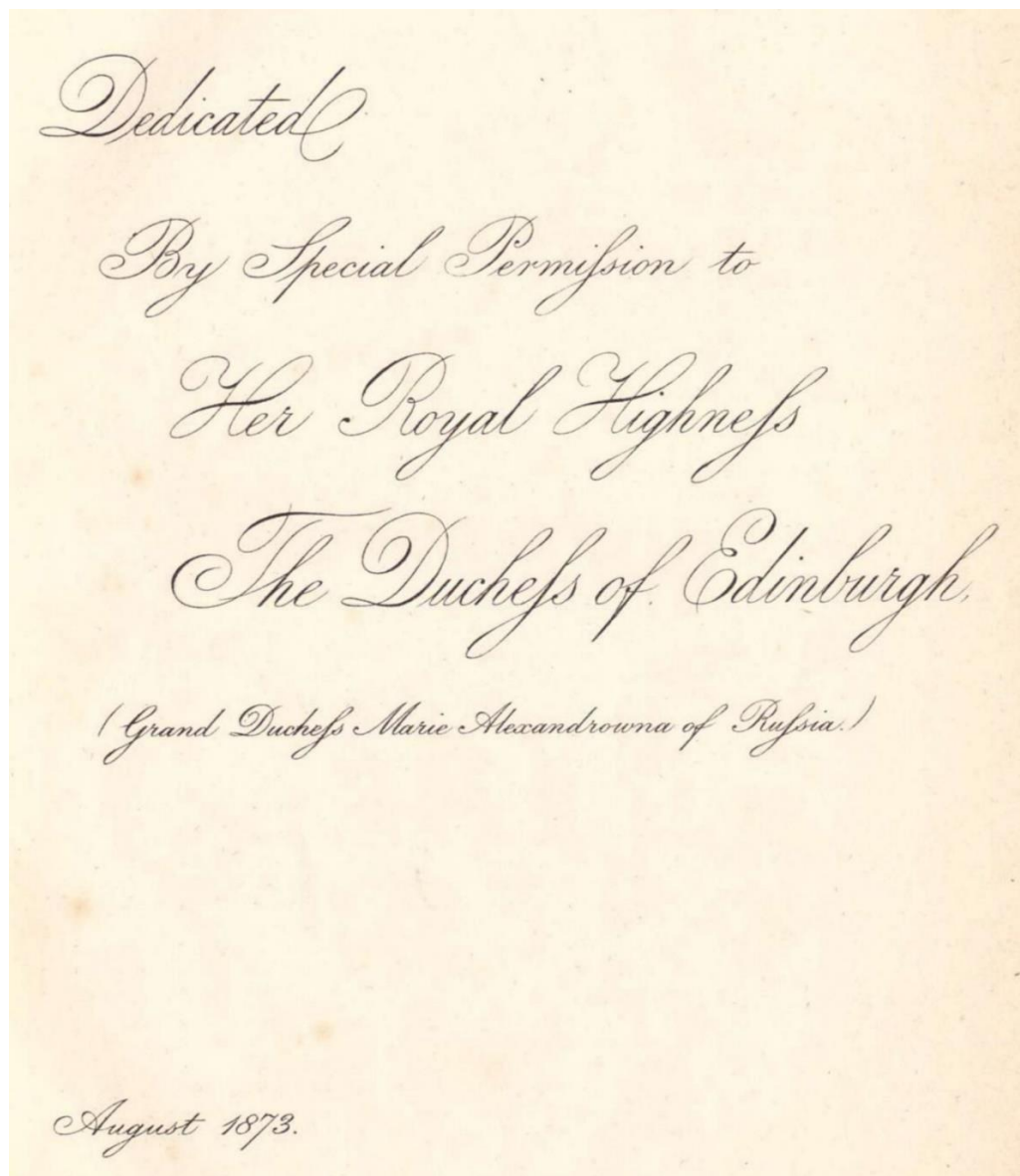
Teil II

Jerusalem

- No. 29 Overtüre
- No. 30 Solo (Bariton) – When the Son of Man (Matt. 25: 31)
- No. 31 Soli & Chor – Is this not He whom they seek to kill (Joh. 7: 25)
- No. 32 Chor der Frauen – The hour is come (Joh. 12: 23 f.)
- No. 33 Solo (Bariton) – Daughters of Jerusalem (Luk. 21: 28 f.; Matt. 24: 21; Joh. 16: 33)
- No. 34 Quartett (unbegleitet) – Yea, though I walk through the valley (Psalmen 23: 4)
- No. 35 Chor – Men and brethren (Apostel 13: 26 f.; Isaiah 9: 9 f.)

Bei der Grabstätte

- No. 36 Rezitativ (Sopran) – Where have they laid Him (Joh. 11:34)
- No. 37 Arie (Sopran) – Lord, why hidest thy face? (Psalmen 44: 24)
- No. 38 Rezitative – Why weepest thou? (Joh. 20: 15)
- No. 39 Arie (Alt) – The Lord is risen (Off. 21: 3 f.)
- No. 40 Chor – The Lord is risen (Apostel 2: 32 f.)
- No. 41 Solo (Tenor) – If ye be risen (1 Tim. 6: 12; Heb. 12: 2)
- No. 42 Chor – Him hath God exalted (Apostel 6: 31; Rev. 12:10; Gal. 1: 4 f.)



Die Widmungsträgerin Großfürstin Marija Alexandrowna von Russland (* 5. Oktober^{jul.}/ 17. Oktober 1853^{greg.} in Zarskoje Selo bei Sankt Petersburg; † 24. Oktober 1920 in Zürich) war durch Heirat Prinzessin von Großbritannien und Irland sowie Herzogin von Sachsen-Coburg und Gotha. Sie ehelichte am 23. Januar 1874 im Winterpalast zu St. Petersburg Sullivans Freund, Seine Königliche Hoheit Prinz Alfred (* 6. August 1844 auf Windsor Castle; † 30. Juli 1900 in Schloss Rosenau, bei Coburg). Marija Alexandrowna war die zweite Tochter des russischen Thronfolgers Alexander und seiner ersten Frau, Prinzessin Marie von Hessen und bei Rhein (* 8. August 1824 in Darmstadt; † 22. Mai^{jul.}/ 3. Juni 1880^{greg.} in Sankt Petersburg), die unter dem Namen Marija Alexandrowna Zarin von Russland wurde. Die damalige Hauptstadt Sankt Petersburg bot ein ebenso reiches Kulturleben wie London. In der Metropole an der Newa entstand 1802 die erste Philharmonische Gesellschaft Europas; dementsprechend besaßen westeuropäische Komponisten schon seit langem Kontakte nach Russland. Beethovens *Missa solennis* wurde im April 1824 bei einem Konzert der Philharmonischen Gesellschaft in Sankt Petersburg uraufgeführt, Verdis Oper *La Forza del Destino* kam im November 1862 als Auftragsarbeit am Sankt Petersburger Kamenni-Theater heraus und Sullivan arrangierte 1874 russische Kirchenmusik. Auf dem Platz des marode gewordenen »Großen Stein-Theaters«, so die wörtliche Bedeutung von »Большой Каменный Театр«, aus dem 18. Jahrhundert errichtete man das Konservatorium, dessen Ausbildungsniveau dem einer Hochschule entspricht. Ab 1886 fanden Opern- und Ballettaufführungen im Mariinskij-Theater statt, das 1860 nach der Gattin des Zaren benannt worden war.

Martin Yates

Das Licht der Welt erstrahlt (Teil 1)

[Dieser Beitrag basiert auf dem englischsprachigen Artikel „*The Light of the World shines through*“ aus *Sullivan Perspektiven III*, Oldib-Verlag, Essen 2017. Die Übersetzung erfolgte mit freundlicher Genehmigung des Verfassers.]

Die Grundidee von *The Light of the World*

Die von Unserem Heiland verwendeten Worte werden, mit einer Ausnahme, dem Bass zugeordnet, wobei sorgfältig darauf geachtet wird, dass der Sänger, der diese Teile des Textes rezitiert, rein als Erzähler auftritt und in keiner Weise versucht, die Rolle zu verkörpern.

Diese Worte aus dem Vorwort zu Sterndale Bennetts Oratorium *The Woman of Samaria (Die Frau aus Samaria)* von 1867 spiegeln die typisch viktorianische Empfindlichkeit wider in Bezug auf eine musikalische Darstellung von Jesus und unterstreichen ganz klar die moralischen Grenzen, die für Komponisten bei der Wahl von biblischen Texten mit Jesus als Figur galten. Sechs Jahre später begann diese Haltung, obwohl noch vorherrschend, schon aufzuweichen. Man kann den Wechsel nachspüren in einer Rezension der ersten Aufführung von Bennetts *The Raising of Lazarus (Die Auferweckung des Lazarus)*:

Die schöpferische Fähigkeit des Komponisten erfährt natürlich ihre entscheidende Prüfung in der Szene, in welcher der Tote auferweckt wird. Wir würden hier anmerken, dass der Musiker aufgrund der Benutzung der Erzählform in der dritten Person – einem unbekanntem Jünger, dargestellt durch die Tenorstimme –, einer hervorragenden Situation für ein beschreibendes Komponieren beraubt war. Riefe der Heiland die Worte „Lazarus, komm heraus!“ wäre es etwas völlig anderes, als wenn der Tenor rezitiert: „*Er rief mit lauter Stimme ‚Lazarus, komm heraus!‘*“. Die Zeit wird kommen, wo Komponisten hier dieselben künstlerischen Freiheiten haben werden wie Beethoven, Spohr und Mendelssohn, und erst kürzlich Dr. Liszt, denn mit Sicherheit sollte ein Musiker denselben Spielraum haben wie ein Priester in der Kathedrale, der die Worte Jesu intoniert.¹

Nur wenige Wochen nach diesem Kommentar wurde ein Werk aufgeführt, in dem ein britischer Komponist nachdrücklich und entschieden alle üblichen Konventionen über den Haufen warf, indem er Jesus als Figur in der dramatischen Rahmenhandlung einsetzte. Aber es steckte noch

¹ *The Athenaeum*, 21. Juni 1873. Der Verfasser dankt Anne Stanyon, die ihm etliche der zeitgenössischen Berichte zur Verfügung gestellt hat, die in diesem Bericht verwendet werden.

mehr hinter diesem radikalen Abschied von der gängigen Praxis. Das Oratorium *The Light of the World* des jungen Arthur Sullivan, uraufgeführt am 28. August 1873 beim Birmingham Festival, setzte sich nicht nur über das viktorianische Tabu hinweg, dass Sänger nicht als Jesus auftreten durften, sondern verzichtete auch, außer in einem kurzen Abschnitt in der Introduction, ganz auf die Rolle eines außenstehenden Erzählers.

Obwohl Komponisten wie Beethoven in dem Oratorium *Christus am Ölberge* (*The Mount of Olives* in England) und Liszt in seinem *Christus* relativ frei von solchen Einschränkungen waren, war diese Abkehr für einen englischen Komponisten wie Sullivan bahnbrechend. Die verschiedenen Versuche, eine akzeptable englische Übersetzung von Beethovens *Christus am Ölberge* zu liefern, geben ein perfektes Beispiel ab für viktorianische Bedenkenträgerei. Die Übertragungen zeigen deutlich die Mühe, die man sich gab, zu vermeiden, dass ein Sänger in die Person des Jesus zu schlüpfen hatte, selbst bis hin zur Verlegung der Handlung von der Zeit Jesu in die Zeit Davids in einer *Engedi* genannten neuen Textfassung von Henry Hudson im Jahre 1842. Diese stark entstellenden Umdichtungen datierten zurück bis zu Samuel Arnolds Version von 1810 und setzten sich fort, bis 1876 mit Troutbecks Version endlich eine (fast) wortgetreue Übersetzung erschien. Da diese letztgenannte Version gerade drei Jahre nach der Premiere von *The Light of the World* herauskam, ist man versucht zu fragen, ob Sullivans Oratorium einen Einfluss auf die Art der Neu-Übersetzung hatte.

Sullivan selbst könnte sich Sorgen um die Aufnahme seines Oratoriums gemacht haben, besonders als bei der ersten Aufführung der Festivalpräsident Lord Shrewsbury sich mit einer Rede an das Publikum wandte. Ein Mitglied des Chores überlieferte:

Sullivan erzählte oft, dass ihn, als der Applaus abflaute und er Lord Shrewsburys Stimme „Mr. Sullivan“ ausrufen hörte, plötzlich fürchtete, dass die religiösen Vorurteile des noblen Lords durch den Text des Librettos verletzt worden sein könnten und dass er nun gleich einen Protest hören würde. Er konnte allerdings bald erleichtert aufatmen, und Lord Shrewsburys Lobeshymne wurde vom Publikum warmherzig unterstützt.²

Da Lord Shrewsbury nach jedem Teil des Oratoriums sprach, ist es nicht ganz klar, an welchem Punkt der Aufführung diese Kommentare erfolgten. Immerhin, Sullivans Befürchtungen waren ein offensichtlicher Faktor, obwohl das Publikum an diesem Tag vollkommen auf seiner Seite war und sogar die strengen Regeln brach, die Applaus und Da Capos bei religiösen Werken verboten.³ Tatsächlich erwirkte Lord Shrewsbury selbst mehrere Da Capos, indem er mit seinem Spazierstock auf die Balustrade der Loge schlug! Sicherlich hegte Sullivan an diesem Tage keinerlei Zweifel darüber, was er erreicht hatte, am wenigsten über den bahnbrechenden Aspekt seines Werks.

² Zitiert nach: *The Manchester Guardian*, 23. November 1900.

³ *The Musical Standard*, 6. September 1873.

Die Rezeption des Oratoriums in der Presse scheint den Beifall des Publikums in Birmingham zu spiegeln, und die Rezensionen sind überraschenderweise frei von Gegenmeinungen. Obwohl sie alle die Behandlung der Jesusfigur erwähnen, scheint es, abgesehen von etwas Gebrummel in *The Athenaeum*, welcher generell eine niedrige Meinung von dem Werk hatte, keine echten Anfeindungen gegeben zu haben. Das resultiert möglicherweise aus zwei Faktoren: der Qualität der von Sullivan für die Rolle des Jesus geschriebenen Musik und der außergewöhnlichen Leistung des Sängers. Diesen Eindruck unterstützt der Autor der Rezension im *The Musical Standard* vom 6. September 1873:

Die zweite Szene, „Nazareth“, enthält die Geschichte von Unseres Heilands Verkündigung seiner Mission und deren Aufnahme durch seine ungläubigen Landsleute ... Es war eine gewagte Idee, Seine Person als Figur in die Szene einzubringen, und eine, die in vielen Köpfen den Wunsch nach einem Musterbeispiel für eine solche Behandlung des Höchsten Wesens auslösen wird, worauf in England mehr Gewicht gelegt wird als anderswo, aber der religiöse Geist, in welchem Mr. Sullivan diese Schwierigkeit gemeistert hat, wird meines Erachtens jede engstirnige Krittelei entwaffnen. Die ganze Musik dieser Szene, ebenso wie die in der vierten Szene – „Der Weg nach Jerusalem“ – ist durchdrungen von alter Kirchenharmonik, die mit vollendeter Meisterschaft eingearbeitet ist, und in diesem Teil des Werks einen kirchlichen Ton vorgibt, der viel zu seiner feierlichen Stimmung beiträgt ... Die Sologesänge sind vom Charakter her gregorianisch und benötigen allerbeste Deklamation um zur Wirkung zu kommen.

Die „allerbeste Deklamation“ kam von dem Sänger Charles Santley:

In den Händen von Mr. Santley wurden erwartungsgemäß die Intentionen des Komponisten voll verwirklicht, aber es bleibt fraglich, ob es einen anderen lebenden Künstler gibt, der zu einer so durch und durch majestätischen Interpretation fähig wäre, und ohne diese, oder ohne volle Orchesterbegleitung, würde es, fürchte ich, bieder wirken.⁴

Die Interpretation durch den Opernsänger Santley hatte sich als ideal erwiesen, und er war im Besonderen im langen Abschnitt des zweiten Teils des Oratoriums erfolgreich:

Ein Solo von ungewöhnlicher Länge in Des-Dur, Andante, vermittelt die Worte Christi „When the Son of man“ (Wenn der Menschensohn) ... Das außerordentliche Ausdrucksvermögen von Mr. Santleys Stimme befähigt ihn, die 140 Takte nicht nur mit Nachdruck und gleichbleibendem Ton zu singen, sondern auch ohne Ermüdungszeichen zu zeigen. Tatsächlich sang Mr. Santley das Fes am Ende mit ebensoviel Kraft und Brillanz, als hätte er nach einer langen Pause frisch begonnen, aber wo wird Mr.

⁴ *The Observer*, 31. August 1873. Diese Feststellungen sind sicher prophetisch, denn sie haben sich in vielen modernen Aufführungen bewahrheitet, die dadurch schiefgingen, dass nur Orgel-Begleitung genutzt wurde oder ein zu ehrerbietiger Ton angeschlagen wurde.

Sullivan je einen anderen Sänger finden, der diese besondere Arie bis zum Ende durchsteht, geschweige denn am Ende noch einen hohen Ton aushalten könnte?⁵

Es scheint, als ob aufgrund der Ernsthaftigkeit und des Stiles der für die Figur des Jesus geschriebenen Musik und des einzigartigen Gesangs seines Interpreten, der Sullivans Absichten für die Musik zutiefst verstanden hatte, der Tabubruch stillschweigend akzeptiert wurde. Jedenfalls markiert die Konsequenz, mit der Jesus in so einem Werk porträtiert wurde, eine maßgebliche Abkehr von der üblichen Praxis; wenn Jesus seine Worte in der ersten Person singt und direkt mit anderen interagiert, so bedarf es keines Erzählers um Jesu Worte einzuleiten oder seine Taten zu erklären. Der Gebrauch eines Erzählers, wie er in der Rezension zu Barnetts Oratorium so eloquent hervorgehoben wurde, ist sicher eines der wichtigsten Elemente in der Mehrzahl der viktorianischen Oratorien, aber im Gegensatz zu Bachs einstimmigen Evangelisten, fällt hier die Rolle des Erzählers verschiedenen Stimmen zu.⁶

In Sullivans *The Prodigal Son (Der verlorene Sohn)*, wird die Erzählung von Sopran, Tenor und Alt ausgeführt, und in Benedicts *St. Peter* (1870) ist die Aufgabe der Altstimme gegeben, eine sehr populäre Wahl für Erzähler und erbaulich kommentierende Sologesänge. Dies führte dazu, dass Erzählung und Rollen weniger klar definiert wurden. Zum Beispiel steigen der Sopran und der Alt, welche Maria und Martha in *The Raising of Lazarus* porträtierten, zeitweilig aus ihren Rollen aus und erzählen die Handlung weiter, und der als Haupt-Erzähler eingesetzte Solo-Tenor singt auch die Worte Jesu. Der Abschnitt „Bethlehem“ in *The Light of the World* vermittelt bestimmt den Eindruck, dass das Werk der traditionellen Praxis folgt, denn hier kommen mehr einleitende Erzähltexte vor als im Rest des Werks. Infolgedessen tendiert dieser Abschnitt zu einer weniger dramaturgisch geschlossenen Struktur.

Nach der mit „Andante Pastorale“ überschriebenen Orchestereinleitung zu „Bethlehem“ sind die ersten Worte des Tenors eine Erzählung, wie man sie aus Händels *Messiah* kennt: „There were shepherds abiding in the fields, watching over their flocks by night. And lo! The angel of the Lord came upon them, and the glory of the Lord shone round about them, and they were sore afraid.“ (Es waren Hirten beisammen auf dem Felde, die hüteten ihre Herden des Nachts. Und siehe, der Engel des Herrn trat zu ihnen, und die Glorie des Herrn umleuchtete sie, und sie fürchteten sich sehr.) Allerdings wird von diesem Punkt an die Rolle des separaten „Erzählers“ obsolet – jede weitere zur Handlungsentfaltung nötige Information wird nun durch mit Namen genannte Rollen vermittelt, wie etwa „Ein Schäfer“ oder „Der Engel“. Hier geht das Drama mit der direkten Rede des Engels an die Schäfer weiter und das ohne erzählende Einführung; der himmlische Gast singt nur „Glory to God in the Highest“ (Ehre sei Gott in der Höhe). Die Schäfer machen

⁵ Siehe Martin Yates, ‘Approaching *The Light of the World*’, *Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, 86 (Winter 2014), Seite 16-21 zur Neubewertung moderner Aufführungsversuche des Werks.

⁶ Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, vol. IV (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2000) [p303-306]. Smither behauptet, dass die Periode des erzählenden Oratoriums 1867 beginnt mit Bennetts *The Woman of Samaria* und 1884 mit Mackenzies *The Rose of Sharon* endet. Mein Dank geht an John Sands für die Leihgabe dieses Bandes und mehrerer Oratoriumspartituren.

sich daraufhin nach Bethlehem auf, indem sie einfach verkünden: „Let us now go even onto Bethlehem“ (Lasst uns nun gen Bethlehem ziehen). In anderen Szenen werden anstelle von einleitenden Worten eines Erzählers die Einführungen von Figuren als Teil der dramatischen Handlung übernommen. Zum Beispiel beginnt „Lazarus“ mit einem Dialog zwischen einem Jünger und Jesus, der seine Entschlossenheit betont, nach Bethanien zu reisen, eine Reise, die von einem orchestralen Zwischenspiel nachgezeichnet wird. Ein Pharisäer (Solo-Bass) bereitet die Stimmung vor in dem Abschnitt „The Way to Jerusalem“ (Der Weg nach Jerusalem), indem er die Zwietracht betont, die Jesus in der Stadt gestiftet hat. Jesus selbst ist es überlassen zu konstatieren: „I must walk today and tomorrow and the day following. For it cannot be that a Prophet perish out of Jerusalem. Behold we go up to Jerusalem and all things that are written by the prophets concerning the Son of man shall be accomplished.“ (Ich muss heute, morgen und übermorgen wandern. Denn es geht nicht an, dass ein Prophet anderswo als in Jerusalem den Tod findet. Seht, wir gehen hinauf nach Jerusalem, und es wird alles vollendet werden, was über den Menschensohn geschrieben ist durch die Propheten.)

Dadurch ist die Szene festgelegt und die Situation beschrieben, und wir begeben uns sofort in die Stadt, wo Jesus von Kindern empfangen wird, die „Hosianna dem Sohne Davids“ singen.

Obwohl das ganze Oratorium aus eigenständigen musikalischen Nummern gestaltet ist, erlaubt dieses Verfahren bei der dramaturgischen Struktur eine fließende Abfolge von Ereignissen, wobei Szenenwechsel durch die Figuren selbst eingeleitet werden anstatt durch einen separaten Erzähler. Dadurch bekommt jede Situation einen Hauch von Realität und so kommt Sullivans Haltung schärfer in den Blick: er nähert sich dem Drama vom Standpunkt des Opernkomponisten, und jedes Mittel, das die Figuren künstlich verfremdet, wie ein Erzähler, passt nicht zu seinem strengen Glauben an eine dramatische Realität. Interessanterweise scheint dieser bezeichnende Aspekt von Sullivans Schaffen von seinen Kommentatoren völlig übersehen worden zu sein und keine der ausführlichen Rezensionen erwähnt auch nur das Fehlen eines Erzählers.⁷

Dieses Vermeiden von künstlicher Distanzierung betrifft auch die Rolle des Chors. In vielen viktorianischen Oratorien wird der Chor nur als Mittel zu erbaulicher Ausschmückung des Textes gesehen und dies hat den negativen Effekt, dass es die dramatische Aktion unterbrechen muss, um Kommentare mit sittlicher Botschaft zu ermöglichen. Dass dem Chor langsam eine neue Richtung zugewiesen wurde, zeigt sich durch Sullivans eigene Bemühungen in *The Prodigal Son*:

Ich machte meinen ersten Versuch, aus der konventionellen Eintönigkeit des Oratoriums auszubrechen und führte ein dramatisches und realistisches Element ein, nämlich ... in dem wilden orientalischen Chor „Let us eat and drink“ (Lasst uns essen und trinken). Hier handelt es sich um eine echt orientalische Färbung, nicht die konventionelle.⁸

⁷ Sullivans spätere Chorwerke *The Martyr of Antioch* (1880) und *The Golden Legend* (1886) kommen alle ohne Erzähler aus, wie auch Mackenzies *The Rose of Sharon* (1884).

⁸ Brief von Sullivan an B.W. Findon, datiert vom August 1899; später gedruckt in *The Play Pictorial* (herausgegeben von Findon) im Jahre 1927. Die Ostinato-Figur die den ganzen Chor durchzieht,

Diese Weiterentwicklung der Chorbeteiligung wurde vorangebracht von Komponisten wie Julius Benedict, der in seinem *St. Peter* von 1870 den Chor benutzte, um auf malerische und beschreibende Weise die Elemente des Meeres zu porträtieren, und durch Macfarrens Gebrauch dramatischer Szenen, genannt „Dialogues“, in seinem Oratorium *St. John the Baptist (Johannes der Täufer)*, welches zwei Monate nach Sullivan uraufgeführt wurde. Zu der Zeit, als er *The Light of the World* komponierte, war Sullivan mit Sicherheit bereit, die Rolle des Chors zu überdenken und auszuweiten. Ein 1899 geschriebener Brief unterstreicht diesen Weg:

In *The Light of the World* wird man auch denselben Wunsch und das Bemühen finden, dramatisch und zu einem gewissen Grade *realistisch* zu sein – zum Beispiel in der Szene im Tempel, wo die Kommentare der Menschen fast als Geflüster beginnen und dann anschwellen zu großer Empörung.⁹

Dementsprechend ist „In der Synagoge“ eine der dramatischsten und vielleicht die opernhafteste Szene in dem ganzen Werk, und sie ist von Sullivan wunderbar ausgearbeitet. Während die Worte von Jesus das unerschütterliche Herzstück bilden, werden die Einwürfe des Chors immer aufgeregter, und, laut Sullivans Anmerkungen, gradweise schneller, wenn der Ärger der Menge bis zum Hinauswurf von Jesus wächst, gezeichnet durch ein Brausen von verminderten Septakkorden in Streichertremoli und Staccato-Holzbläsern. Generell zeigt sich in *The Light of the World* deutlich, dass Sullivan beabsichtigte, den Chor zu handelnden Personen zu umzugestalten und damit essenziell für die dramaturgische und musikalische Struktur zu machen. Der glanzvolle Chor „The Grave cannot Praise Thee“ (Das Grab kann Dich nicht rühmen) aus dem Abschnitt „Lazarus“ könnte rein als kommentierender Chor angesehen werden, der über die Unterlegenheit des Grabes gegenüber Christus belehrt, aber von einem musikdramatischen Gesichtspunkt aus ist dieser Chor die Veranschaulichung der riesigen Freude, die Freunde und Verwandte fühlen angesichts der Auferweckung des Lazarus. Die bezeichnenden Worte „The Living, the living, he shall praise Thee“ (Wer lebt, soll Dich preisen) komponiert Sullivan aus vollster Überzeugung, und dieses Gefühl der Freude kontrastiert stark mit dem vorangegangenen Chor „See how He Loved Him“ (Seht, wie Er Ihn liebte), in welchem der Kummer der Freunde von Lazarus von Sullivan ergreifend komponiert ist. Diese Schilderungen von Trauer und Freude sind persönliche Musik und nicht die Antwort auf eine didaktische Botschaft. An anderen Stellen steigt der Chor aus seiner Rolle nach Art des altgriechischen Chors aus. Der Abschnitt „Men and Brethren“ (Männer und Brüder), der nach den Ereignissen der Kreuzigung gesungen wird, diese aber nacherzählt, ist solch ein Moment.

wurde 1869 komponiert, aber als Sullivan 1882 nach Ägypten reiste, war er begeistert, exakt diese Phrase von Derwischen intoniert zu hören (Information von Anne Stanyon)

⁹ Ebd.

Die Darstellung der Kreuzigung selbst wird von Sullivan vermieden, und an deren Stelle steht das A Cappella-Quartett „Yea, Though I Walk“ (Ja, obwohl ich wandre).¹⁰ Dies mag als ein Moment viktorianischer Sentimentalität angesehen werden, aber es hat wunderschön gesetzte Worte und, bedenkt man seine spätere Popularität, ist es ein reizvoller Augenblick der Stille und ruhiger Besinnung. Es war eines der Stücke, die in Birmingham wiederholt wurden. Allerdings steht der „Men and Brethren“-Chor, der folgt, in völligem Kontrast dazu. Unterschiedlicher und beschreibender als irgendein Stück im ersten Teil, gewinnt er an Bedeutung, indem er durch die einzelnen Stimmgruppen geht. Sullivan leistet Großes, vom Eröffnungsfundament über den folgenden Mittelteil mit stampfendem Bass-Motiv und nervösen Geigen-Figuren bis zu der anrührenden Beschreibung der Ereignisse der Kreuzigung. Dieser Abschnitt wird lebendig ausgemalt durch den gedämpften Chor, gestützt vom tiefen Es-Orgelpunkt, zitternden Bratschentönen und Schlägen der Pauken. Ein Tonartwechsel von der Es-Dur/c-moll-Achse nach As-Dur kündigt den wunderbaren Chor „Therefore will God divide him a portion with the great“ (Darum will Gott ihm einen Anteil bei den Großen geben) an, der Musik zitiert, die schon am Ende der Jerusalem-Ouvertüre zu hören war. Als passender musikalischer Höhepunkt der Szene und grandioser Jubel über das überwältigende Opfer von Jesus Christus, erfüllt dieser Chor alles, was Sullivan erreichen wollte.

Die Kunst der Fuge

Vom rein musikalischen Blickwinkel tendierten die Komponisten dieser Zeit zu größter Anstrengung, um zu beweisen, dass sie auf der Höhe ihrer Zunft standen, indem sie die Form kopierten, in der die großen Tonsetzer reüssierten, und das war im kontrapunktischen Komponieren, besonders wichtig in der Kunst der Fuge. In vielen Werken war sie das bestimmende musikalische Element, und wann immer es möglich war, tauchte eine Fuge, sei es instrumental oder chorisches, aus dem umgebenden Material auf, um grandiose Wirkung zu erzielen.

In seinem *Festival Te Deum* von 1872 hatte Sullivan gezeigt, dass er großartige und kühne Chöre in der geistlichen Musik schreiben konnte, ebenso wie einiges an komplexem kontrapunktischem Material. Seine Meisterschaft ist vor allem im finalen Satz ausgewiesen, wo er eine Chorfüge, die Orchesterbegleitung und eine einen flotten Marsch spielende Militärmusik klug im Kontrapunkt kombinierte. Allerdings war Sullivan, wie ein ehemaliger Schüler um 1900 bezeugte, offenbar misstrauisch gegenüber dem Schreiben von zu vielen Fugen in geistlichen Werken:

Schreibe selten eine Fuge in der geistlichen Musik, denn das Ziel sollte nicht sein, mit dem Gelernten anzugeben. Kanons sind gut, geben einem Werk Zusammenhalt und handwerkliche Reife und genügen dazu, seine Fähigkeiten zu beweisen, aber es sollte nicht übertrieben werden.

¹⁰ Sullivans Zugang wird bei Elgar in *The Apostles* wieder aufgegriffen. Elgar versagte sich die unmittelbare Darstellung einer Kreuzigungsszene, die er „zu schrecklich“ fand, und schrieb stattdessen die letzten Worte Jesu über die Noten in die Partitur.

Kanons bei Vokalstimmen wären nicht nur gelehrt, sondern haben auch gute stimmliche Wirkung.

Die schönsten Chormelodien sind die einfachsten und voller breiter, starker Effekte.¹¹

Dieser Bericht von Sullivans Ansichten vermittelt einen glaubwürdigen Eindruck, und wird, was wichtiger ist, durch seine musikalische Praxis untermauert. In *The Light of the World*, und später in *The Golden Legend*, erscheinen die einzigen dauerhaft ausgearbeiteten und durchgeführten fugalen Abschnitte jeweils am Ende des Werkes, und sogar da bricht Sullivan mit der Tradition, indem er die eröffnende Melodie unabhängig harmonisiert und begleitet.

Beide bewegen sich auf den Höhepunkt einer breit angelegten homophonen choralen Coda zu, vielleicht als Widerspiegelung von Sullivans Ansichten über die breiten und starken Effekte seiner Chormelodien. In *The Light of the World* fällt diese chorale Coda durch ihre glitzernde Instrumentation auf: hohe Streicher-Tremoli gegen Blech- und Holzbläserakkorde, aufsteigende Arpeggien von der Harfe, alles untermauert von vollen Orgel-Akkorden mit Oktavpedalen.¹² Statt sich in zahllosen Fugen zu ergehen, folgt Sullivan seinen eigenen Prinzipien und nutzt Kanons als Hauptwerkzeug beim kontrapunktischen Schreiben für Chöre. Diese Praxis kann in den Chören durch das ganze Oratorium hindurch beobachtet werden, aber es ist auch hier besonders ausgeprägt beim „The Grave cannot Praise Thee“ (Denn das Totenreich kann dich nicht loben). Sullivan nutzt das Mittel, um musikalische Spannung in verschiedenen Stufen aufzubauen, indem er die Stimmen übereinanderschichtet.

123

S. thee. The

A. thee. The grave can-not praise

T. The grave can-not praise thee, Death

B. The grave can-not praise thee, Death can-not ce-le-brate

Beispiel 1: Sullivan, *The Light of the World*

Das ganze Stück hindurch sind Anweisungen wie *con forza* und *marcato* über den Stimmen platziert und dies trägt enorm zur allgemeinen Brillanz der Komposition bei. Das Voranschreiten zu jedem der beiden Höhepunkte ist von Sullivan meisterlich durchgeführt; dem ersten gehen 26 Takte Orgelpunkt in Es voraus, gespielt von Pauken und Orgel, und beim zweiten führen 16 Takte

¹¹ *The Musical Herald*, 1. Dezember 1900.

¹² *The Observer*, 31. August 1873, legt nahe, dies wäre ‚ein Bild von grellem Blendeffekt, dessen Kraft und Farbigkeit von dem resignierten „Amen“ nur noch unterstrichen wird‘.

mit dominantem Orgelpunkt unaufhaltsam zur musikalischen Klimax. Die Wirkung ist ganz erstaunlich.¹³

Es ist genau dieses Mischen von Dramatik der Situation mit der Dramatik der Musik, worauf sich Sullivan so gut versteht. Dazu sind vom rein musikalischen Blickwinkel aus die Hauptchorstücke in *The Light of the World* bezeichnend, nicht nur weil Sullivan sie jedesmal am Ende der Szene platziert, wo sie den passenden musikdramatischen Höhepunkt bilden, sondern auch, weil sie als Kollektiv betrachtet und in dem einzigen Beispiel einer kompletten Chorfolge kulminierend einen strukturellen Bogen schlagen, dessen Intensität und Dramatik das ganze Werk überspannt. Dadurch, dass er den Chor zu einem inhärenten Bestandteil der dramatischen Szenerie und der beteiligten Figuren macht, unterscheidet sich Sullivan deutlich von vielen seiner Zeitgenossen. Die innewohnende Betonung auf die Figuren und die Rolle des Chors als Teil der Handlung ist das Resultat von Sullivans tiefem Glauben an „Humanität“, den er bei allem, was er schrieb, einbrachte und der die dramatische Struktur seines Oratoriums prägt. Sullivan lehnte von vornherein die „spirituelle Vorstellung vom Erlöser“ ab, um den „menschlichen Aspekt vom Leben unseres Herrn auf Erden“ zu porträtieren und um die menschliche Seite nicht nur von Jesus zu zeigen, sondern auch von allen Personen, die mit ihm interagieren. Für ihn zählte, reale Menschen mit wirklichen Gefühlen zu präsentieren, und es ist nicht überraschend, dass dieses Interesse so eindrücklich in der Beziehung von Vater und Sohn auftritt in Sullivans erstem Oratorium *The Prodigal Son*. Mit den Erfahrungen, die er bei seinen Bühnenstücken wie *Cox and Box*, *Thespis* und *The Contrabandista* sammeln konnte, strebte Sullivan danach, die Schlüsselemente der Oper in die ziemlich trockene Welt des viktorianischen Oratoriums zu übertragen: ein dramatischer Plot, der die unmittelbare Abbildung menschlicher Gefühle erlaubt, den „Realismus“ von Situationen und Elemente von Lokalkolorit. Tatsächlich ist es diese Hinwendung zu den irdischen Aspekten dieser Geschichten, die Sullivans Werk vom allgemeinen Trend des viktorianischen Oratoriums abhebt, auch der Grund, warum er besonders gut ist in Abschnitten wie „Slaughter of the Innocents“ (das „Gemetzel unter den Unschuldigen“, d. h. der Kindermord zu Bethlehem), wenn Rachels Klage über ihren ermordeten Sohn deutlich über dem Chor zu hören ist, oder in der Trauer von Maria Magdalena, allein im Garten von Gethsemane, bevor sie von dem Engel getröstet wird.

¹³ Mich erinnerte es an die Jahrhundert-Aufführung in Leeds von *The Golden Legend* 1986. Wie gut Sullivan diese Town Hall-Akustik kannte! Der finale Abschnitt, der zum Höhepunkt führte, brachte einen tiefen Orgelpunkt mit sich, und man konnte die Orgeltöne durch den Fußboden vibrieren fühlen.

Nichtsdestotrotz sieht sich Sullivan, indem die Betonung der „Menschlichkeit“ seiner Hauptfiguren die Triebkraft des Dramas ist, mit einem musikalischen Problem konfrontiert. Wie kann man gleichzeitig mit der Herausarbeitung der menschlichen Seite von Jesus die andere Dimension in der Musik mitliefern, die die Figur mit jenem spirituellen Charisma ausstattet, das ein Publikum sicherlich erwartete? Um dieses Ziel zu erreichen, folgte Sullivan teilweise einem Vorbild von Bachs *Passionen*, in denen der Komponist die Worte von Jesus mit einer „Aura“ von Streichern umgibt. In gleicher Weise kreiert Sullivan eine spezifische Klangwelt für seine Figur, indem er eine kleine Instrumentengruppe nutzt, um die Worte zu begleiten. Diese besteht aus Englischhorn, Bassklarinette, Kontrafagott, geteilten Bratschen und Celli. Aus einem Kommentar des Komponisten Sir Alexander Mackenzie von 1927 kann man schließen, dass die Wirkung dieser Begleitung nicht vollkommen zufriedenstellend war: „Das ganze Werk machte einen starken Eindruck auf mich, obwohl ich fand, dass die dunkle Färbung der Bratschen und Celli, die dauerhaft die Stimme des Heilands begleiteten, eine unnötige Monotonie erzeugte.“ Vielleicht war Mackenzies Erinnerungsvermögen nicht ganz so gut, denn das ist nicht völlig richtig. In den letzten zwei Soli von Jesus, „If thou hadst known, O Jerusalem“ (Wenn du gewusst hättest, Jerusalem) und „Daughters of Jerusalem“ (Töchter von Jerusalem), ergänzte Sullivan die Instrumentation durch Violinen und Kontrabässe. Während „Daughters of Jerusalem“ fügen die Violinen in Oktaven eine aufsteigende Phrase zur Singstimme hinzu, die besonders zu Christi Worten passt „Then look up and lift up your heads“ (Dann schauet auf und erhebt eure Köpfe). In diesem Moment führt Sullivan die ersten Geigen bis zum extremen Ende ihrer höchsten Lage, bis zum viergestrichenen Fis. Betrachtet man den Gebrauch dieses Binnen-Orchesters, findet man eine reizvolle Stelle am Anfang des Orchesterzischenspiels „The Walk to Bethany“ im Abschnitt „Lazarus“. Neun Takte lang transportiert das Binnen-Orchester die Musik, dann kommen bei Takt 10 die Hörner hinzu und schließlich am Ende von Takt 20 die Bässe und Violinen. Von hier an und in der Arie „Weep Ye Not for the Dead“ (Weint nicht um die Toten) wird das volle Orchester benutzt. Dies lässt annehmen, Sullivan beschreibt klugerweise mit musikalischen Mitteln, dass Jesus selbst eine kleine Gruppe auf den Weg nach Bethanien führt. Solche subtilen Feinheiten der Instrumentation gehen total verloren, wenn das Werk nur mit Orgel begleitet wird.¹⁴

In einigen Rezensionen wird die Komposition von Jesus' eigenen Worten durch Sullivan mit Beteiligung von „alten Kirchentönen“ und „Gregorianischen Klängen“ beschrieben, und zweifellos gibt es dabei eine Beschränkung in Umfang und Stil, die man am besten als klar, aufrichtig und würdevoll bezeichnen kann. Dies ist sicherlich von einem religiösen Geist inspiriert, der für moderne Ohren kompromisslos nach ‚Kirche‘ und ‚Choral‘ klingt und auf dem Papier aussieht,

¹⁴ Orchesterpartitur erhältlich durch Robin Gordon-Powell von The Amber Ring. Dies ist ein guter Zeitpunkt zu betonen, wie viel Kontrast verloren geht, wenn das Werk nur durch Orgel begleitet wird und außerdem zu bedenken, dass niemand heutzutage mehr die Chance hatte, die volle Wirkung des Binnenorchesters in einer Aufführung zu erleben.

als ob der Sänger in einen rhythmischen Käfig von langsamer Musik gesperrt ist, mit dem der Komponist jeden Widerstand vereitelt hat. Dennoch könnte dieser Eindruck gar nicht weiter entfernt sein von der Wahrheit. Ich glaube, dass es eine bewusste Entscheidung war, und vielleicht keine einfache, von Seiten Sullivans, seiner Musik eine nur unterstützende Rolle, also fast schon Nebenrolle zu den unsterblichen Worten zu geben und die Macht der Worte der Interpretation durch den Sänger zu überlassen. Der Erfolg oder Misserfolg dieser Musik liegt zu einem bemerkenswerten Teil beim Sänger, der das Wesen dieses ihm übergebenen Materials verstehen muss. Der Komponist scheint dem Sänger „Raum“ zu verschaffen, zu interpretieren, was er „fühlt“ angesichts der Worte. Indem er eine Mischung aus rezitativischem Material bis hin zum Arioso nutzt, schafft er die Freiheit, die Musik zu deklamieren und wie im Musiktheater zu singen – was offenbar genau die Art war, wie Charles Santley die Uraufführung gestaltete und dabei triumphal viele der Probleme überwand, die in späteren Aufführungen beobachtet wurden. Während einige Kommentatoren, wahrscheinlich weil sie misslungene Aufführungen hörten, eine negative Sicht auf das Material haben, legt David Eden nahe, dass „die Christus zugeordnete Musik manchmal langweilig genannt wird, aber sie ist tatsächlich eine beachtliche Leistung, denn sie lässt ein menschliches Wesen in Erscheinung treten, das trotzdem von einem gewissen überirdischen Glanz durchströmt ist, wie es einem Mann zukommt, der gleichzeitig der Sohn Gottes ist“.¹⁵

Ian Bradley bewertet die „reizvolle Klarheit und angemessene Zurückhaltung der Musik für Jesus“ positiv,¹⁶ und ein Beispiel dieser Klarheit ist ein Abschnitt, wo Jesu Worte nur von Bratschen akkompagniert werden. Das Ergebnis klingt besonders modern und aufrichtig.

269
 Jesus *p*
 Lord who hath be - liev - ed our re - port,
 Viola

Beispiel 2: Sullivan, *The Light of the World*

¹⁵ David Eden, Rezension einer Aufführung in Purleigh, 24. März 1991, *Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, 32 (Frühling 1991), S. 17.

¹⁶ Ian Bradley, *Lost Chords and Christian Soldiers*, SCM Press, London 2013, S. 127.

In „Lazarus“ kommt es zu einem der intensivsten Momente für Jesus, wenn er singt „I am the Resurrection and the Life“ (Ich bin die Auferstehung und das Leben). Gesetzt in as-Moll mit offenen Akkorden, wird die Harmonie durch einen dissonanten Akkord in den zweiten Takt getrieben. Dieser Moment entspricht einem vorhergehenden: „He that believeth on me“ (Wer an mich glaubt), wo ebenfalls eine Dissonanz im zweiten Akkord die Musik vorantreibt.

313 *with fervour*

Jesus: He that be - liev - eth on me.

Piano: *p*

Detailed description: This musical score is for the song 'He that believeth on me'. It features a vocal line for Jesus in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked 'with fervour'. The piano part consists of open chords, with a dissonant chord in the second measure. The vocal line is simple, with lyrics 'He that be - liev - eth on me.' written below the notes.

Beispiel 3: Sullivan, *The Light of the World*

29

Jesus: I am the re - sur - rec - tion and the life.

Piano:

Detailed description: This musical score is for the song 'I am the re-sur-rec-tion and the life.'. It features a vocal line for Jesus in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The piano part consists of open chords, with a dissonant chord in the second measure. The vocal line is simple, with lyrics 'I am the re - sur - rec - tion and the life.' written below the notes.

Beispiel 4: Sullivan, *The Light of the World*

Zu Beginn von „Lazarus“ singt Jesus im Dialog mit einem Jünger den Satz „Lazarus is dead“ (Lazarus ist tot):

99

Jesus: La - za - rus is dead.

Piano: *pp*

Detailed description: This musical score is for the song 'La - za - rus is dead.'. It features a vocal line for Jesus in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff. The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 4/4. The piano part consists of open chords, with a dissonant chord in the second measure. The vocal line is simple, with lyrics 'La - za - rus is dead.' written below the notes.

Beispiel 5: Sullivan, *The Light of the World*

Diese Phrase mit aufsteigender harmonischer Struktur wird wiederholt, zuerst von Tenören und Bässen, dann von Alti und Tenören mit den Worten „have crucified and slain“ (haben gekreuzigt und getötet) in „Men and Brethren“.

Beispiel 6: Sullivan, *The Light of the World*

Die Melodie im Prolog auf „There shall come Forth a Rod“ (Und es wird ein Reis hervorgehen) wird wieder verwendet am Beginn von „Nazareth“, wo sie vom Binnen-Orchester gespielt wird und zu den ersten Worten von Jesus führt: „The Spirit of the Lord is upon me“ (Der Geist Gottes ist über mir). Dies bildet eine bezeichnende musikalische Verbindung zwischen der Prophezeiung im Prolog und seiner Erfüllung, wenn Jesus seine Mission antritt.

Beispiel 7: Sullivan, *The Light of the World*

Beispiel 8: Sullivan, *The Light of the World*

Dieser Prolog ist im $\frac{3}{4}$ -Takt komponiert, und Sullivan verankert die Musik von Jesus ausschließlich im Spannungsfeld der $\frac{3}{4}$ - bzw. $\frac{4}{4}$ -Taktbezeichnungen, was durch das ganze Oratorium hindurch einen Wiederhall findet. Sie sind ebenfalls sichtbar in der Musik, die dem Engel zugeordnet ist.¹⁷ Im gesamten Oratorium ist es die Solo-Altistin in der Partie des Engels, die zur ‚Trösterin‘ wird, vielleicht am deutlichsten mit „God Shall Wipe away all Tears“ (Gott wird alle Tränen hinfortwischen). In „Lazarus“ singt sie die Rolle einer Freundin der Familie, die einen alten

¹⁷ Die Altistin Clara Butt bezeichnete diese als ihre liebste Oratorienrolle: „Sie ist so großartig und so bewegend; die Menschen im Publikum sind normalerweise zu Tränen gerührt.“ Zitiert nach: *South Wales Daily News*, 19. September 1895. Diese von Sullivan geleitete Aufführung des Werks bewahrte die Musikgesellschaft in Cardiff vor dem Ruin.

jüdischen Klagegesang anstimmt „Weep Ye not for the Dead“ (Weint nicht über die Toten). In einem früheren Abschnitt, den Sullivan später überarbeitete, ist die Musik besonders reich in Melodie und Harmonie. „The voice of weeping shall be no more heard“ (Die Stimme der Klage soll nicht mehr gehört werden) wird eingeführt durch ein direktes Zitat aus der Tenor-Arie „Refrain thy voice from weeping“ (Verweigere deiner Stimme die Klage), und die Stimmung bei den Worten „For the Lord shall be thine everlasting light“ (Denn der Herr wird dein ewiges Licht sein) ist besonders tröstlich und beruhigend.

22 **Andante moderato**

Beispiel 9: Sullivan, *The Light of the World*

Der charakteristische $\frac{3}{4}$ -Rhythmus, welcher das Oratorium eröffnet, erscheint an verschiedenen Stellen wieder, speziell verbunden auch mit der traditionellen Harmonie der „Amen-Akkorde“. Diese steht besonders prominent am Beginn der Jerusalem-Ouvertüre.

Andante maestoso

Beispiel 10: Sullivan, *The Light of the World*, Prolog

Beispiel 11: Sullivan, *The Light of the World*, Jerusalem-Ouvertüre

Dazu passt das Ende der Tenorarie am Schluss „If Ye be Risen with Christ“ (Seid ihr nun mit Christus auferweckt).

59 *con tutta la forza*
 Tenor — at the right hand of the throne of God.
f *colla voce* *ff*

Beispiel 12: Sullivan, *The Light of the World*

Die Akkorde zu Beginn der Ouvertüre sind die gleichen, welche Piersons Oratorium *Jerusalem* aus dem Jahr 1852 eröffnen. Dies ist ein ziemlich faszinierendes Beispiel, wie Sullivan gleichzeitig die „Szene“ charakterisiert und absichtlich eine musikalische Verknüpfung zu einem britischen Komponisten der jüngeren Vergangenheit herstellt. Ähnliche Verbindungen suggerieren den Einfluss von Sullivans eigenen Ausbildungsjahren in der Chapel Royal. George Grove erwähnt in seinen Notizen, dass das „Hosanna to the Son of David“ der Kinder an die ‚alte Kirchenmusik‘ Palestrinas und da Vittorias erinnert.¹⁸ Der sechsstimmige Choralsatz in „The Lord is Risen“ klingt wie Musik von Byrd und Tallis, und im Männerchor „Blessed be the Kingdom of our Father David“ (Gesegnet sei das Königreich unseres Vaters David) zitiert Sullivan eine musikalische Phrase aus dem Kirchenchoral „Hosanna to the Son of David“ von Orlando Gibbons. Man beachte, dass Sullivan das Des-Dur als Erkennungszeichen für die Phrase beibehält.

Tenor
 8 bless - ed be the king, bless - ed be the king - dom,

Beispiel 13: Gibbons' Phrase

Tenor
 8 Bless - ed be the King - dom of our Fa-ther Da-vid

Beispiel 14: Die von Sullivan veränderte Phrase

¹⁸ George Groves begleitende Anmerkungen zu dem Oratorium von 1873 erschienen beim Verlag Cramer, das genaue Datum der Veröffentlichung ist unbekannt. Der Rezensent einer Aufführung beim Three Choirs Festival in Hereford Festival 1879 meinte: „Allein den Sopranstimmen im ‚Hosianna‘ zu lauschen war ein besonderes Vergnügen.“

In echter Sullivan-Manier fügt der Komponist eine unerwartete Wendung zur ersten Hälfte des Schlusschores hinzu, indem er die von den Bässen gesungene Phrase von Gibbons mit Phrasen kombiniert, die man kurz zuvor vom Kinderchor „Hosanna to the Son of David“ gehört hat. Ich denke, Sullivan war nicht nur brillant in der Kombination von Melodien, sondern auch im Gebrauch derselben Worte.

Beispiel 15: Sullivan, *The Light of the World*

Ein weiteres Beispiel dieser Kombinationstechnik taucht in dem Chor „I will Pour my Spirit“ (Ich werde meinen Geist ausgießen) auf. Wenn es auf den Höhepunkt zugeht, verschmilzt Sullivan zwei Melodien miteinander, die er von verschiedenen Abschnitten desselben Stückes nimmt.

Beispiel 16: Sullivan, *The Light of the World*

Das „Andante Pastorale“, welches „Bethlehem“ eröffnet, ist sicherlich eine Verbeugung Sullivans vor der Vergangenheit, auch wenn das ausladende Gewebe der musikalischen Textur mehr von Bachs *Weihnachtsoratorium* hat als von Händels *Messiah*. Die Instrumentation für Streicher, Hörner und zwei Oboen gibt ihm einen „antiken“ Klang, während die gebundene Rhythmik des Streicherparts einen modernen Aspekt bietet.

Beispiel 17: Sullivan, *The Light of the World*

Interessanterweise kehrt dieser gebundene Rhythmus wieder in der Begleitung zum Frauenchor „The Hour is Come“ (Die Stunde ist gekommen), wenn auch ohne offensichtliche Verbindung.

8 *p* *cresc.*
The hour is come and the

Beispiel 18: Sullivan, *The Light of the World*

Die weniger geschlossene Struktur von „Bethlehem“ ist erwähnt worden, aber trotz zusätzlicher erzählender Passagen schafft hier der Komponist mithilfe eines strafferen musikalischen Rahmens mit Reminiszenzen an das „Andante Pastorale“ einen Ausgleich. Dies hilft enorm, die Szene zusammenzuhalten. Solche Phrasen erscheinen während des anfänglichen Tenor-Rezitatifs, und die Anfangsnote der Pastorale und seine Tonart C-Dur formen die Begleitung zu dem Chor der Schäfer „The Whole Earth is at Rest“ (Jetzt ruht die ganze Erde). Das Nachspiel zu diesem Chor und der freudige Schlusschor „I will Pour My Spirit“ zitieren Phrasen aus dem „Andante Pastorale“. Die beiden Rezitative des Engels, vor und nach der Flucht nach Ägypten, ranken sich um eine c-Moll/Dur-Achse.¹⁹

(Fortsetzung folgt)

[Notensatz: Robin Gordon-Powell]

[Deutsche Übersetzung von Bettina Bartz.]

¹⁹ Der Chor ‘I will Pour my Spirit’ war bei der Uraufführung wiederholt worden. Die Klimax nimmt jubelnd das chorale Moment im zweiten Aktfinale von Sullivans Oper *The Gondoliers* vorweg.

Meinhard Saremba

Biblische Dramen im neuen Gewand

Sullivans *The Light of the World* und Elgars Oratorien

[Dieser Beitrag ist eine überarbeitete und ergänzte Fassung des Artikels „Präraffaelitische Klangwelten und Chiaroscuro – Sullivans *The Light of the World* und Elgars Oratorien“ aus *Sullivan-Perspektiven II*, Oldib-Verlag, Essen 2014.]

Der englische Komponist Arthur Sullivan war gerade erst Anfang Dreißig als er mit *The Light of the World* sein letztes Oratorium schuf. Von der Wortbedeutung her handelt es sich bei einem Oratorium um ein „Gebetswerk“ nach dem lateinischen Begriff „orare“, beten. Dementsprechend finden darin ausschließlich Bibelverse Verwendung im Gegensatz zu seinen späteren Kompositionen für Solisten, Chor und Orchester wie dem als „Sacred Musical Drama“ bezeichneten *The Martyr of Antioch* (1880) und der „Dramatic Cantata“ *The Golden Legend* (1886). Die letzten beiden Werke eignen sich durchaus für eine szenische Umsetzung, was im Falle von *The Martyr of Antioch* bereits zu Sullivans Lebzeiten geschah. Hingegen war *The Light of the World* eindeutig für einen Konzert- bzw. Sakralraum gedacht.

Konventionsbrüche

Uraufgeführt wurde das Auftragswerk am 27. August 1873 beim ältesten Musikfestival seiner Art in Birmingham²⁰ in der 1834 errichteten „Birmingham Town Hall“. Die Wahl dieses Ortes war wohl ein weiser Entschluss, denn Sullivans dramaturgische Kühnheiten in *The Light of the World* hätten seinerzeit ein zu sehr auf Konventionen beharrendes Publikum in einer Kirche verprellen können. Allerdings waren die Briten ja durch *The Mount of Olives* – die beliebte englische Version von Beethovens *Christus am Ölberge* – bereits darauf vorbereitet, dass es möglich war, Jesus Christus als aktiv handelnde Person darzustellen.²¹ Sullivan allerdings wagte mit seiner lebendigen Darstellung von Jesus als Mensch und Gottessohn einen Schritt, den zu gehen die vom ihm geschätzten Komponisten Schubert und Liszt sich nie getraut hätten: In Schuberts als

²⁰ Das alle drei Jahre ausgerichtete Birmingham Triennial Musical Festival in Birmingham fand erstmals 1784 statt und letztmalig 1912. Das heute noch durchgeführte namhafte Three Choirs Festival ist nicht mit einem einzigen Ort verbunden, sondern rotiert zwischen den Städten Hereford, Gloucester und Worcester. Seine bescheidenen Anfänge als „Annual Music Meeting of the Three Choirs“ gehen zurück auf das Jahr 1715.

²¹ Zu den verschiedenen englischen Übertragungen von Beethovens *Christus am Ölberge* siehe: Pierre Degott, „From Beethoven to Elgar: the representation of Christ on the English oratorio scene“, in *Elgar Society Journal*, Vol. 20 No 3 (Dezember 2017), S. 4-23; einsehbar über <https://elgarsociety.org/archive/>

gut einstündiges Fragment überliefertem *Lazarus* (1820, veröffentlicht 1865) auf einen Text von August Hermann Niemeyer wäre Jesus gar nicht in Erscheinung getreten, und Liszts *Christus* (1862-66, Teilaufführungen 1866, Erstausgabe der Orchesterpartitur in Leipzig 1870; Uraufführung 29. Mai 1873, drei Monate vor Sullivans Werk²²) bietet lateinisch gesungene Bekenntnis-musik und Versatzstücke aus der Bibel, wobei zwar Worte Jesu vorgetragen werden, diese aber nicht in einen stringenten Handlungskontext eingebunden sind (z. B. das „Pater noster“ und „Tu es Petrus“ mit Chor und Orgel bzw. Orchester oder – auf Latein – „Selig sind die armen im Geiste“ und „Mein Vater, wenn es möglich ist, so gehe dieser Kelch an mir vorüber“ für Bariton, Chor und Orgel bzw. Orchester). Der Ungar predigt, der Engländer erzählt. *Christus* wirkt wie ein zu Marmor erstarrtes Monument, verglichen mit dem lebhaften Passionsspiel bei Sullivan. Liszts Werk ist ein Gottesdienst von gut 2 Stunden und 40 Minuten; und damit etwa eine Viertelstunde länger als Sullivans konzertantes Drama.

Während derartige Stücke in einem salbungsvollen Gestus verharren, verlangt Sullivans *The Light of the World* geradezu nach einer vitalen, opernhafte Darstellung.²³ Sullivans Nachfolger als bedeutendster Komponist Großbritanniens, Edward Elgar, vollendete zwar nie eine Oper, folgte aber als Katholik keineswegs dem vatikantreuen Liszt, sondern ließ sich von Sullivans dramaturgischen Konzepten beeinflussen. Zu den vielen Verbindungen, die es zwischen Arthur Sullivan und Edward Elgar gibt,²⁴ gehört auch, dass beide Komponisten Werke geschrieben haben, in denen Facetten vom Leben Jesu Christi dargestellt werden. Sullivans *The Light of the World* (1873) ist ein Singulär, während Elgars *The Light of Life* (1896) eine Art Vorläufer zu einer Oratorien-Trilogie über das Christentum darstellt, von der er lediglich *The Apostles* (1903) und *The Kingdom* (1906) vollendete. Elgar war 16 Jahre alt, als *The Light of the World* im August 1873 in dem seinem Heimatort Worcester nahegelegenen Birmingham uraufgeführt wurde. Auch wenn er nicht aus der gut 35 Kilometer entfernten Kleinstadt angereist sein mag, hatte Elgar doch bei einer der vielen Folgeaufführungen in Großbritannien die Möglichkeit, das Oratorium zu erleben. Zudem erschien der Klavierauszug bereits 1873 beim Verlag J.B. Cramer & Co., sodass

²² Liszts Oratorium *Christus* wurde zwar erst 1934 erstmals in England aufgeführt, aber das Werk war in Musikkreisen durch die 1870 veröffentlichte Partitur bekannt.

²³ Siehe hierzu auch Richard Silverman: „Stilelemente von Sullivans Musik und deren Interpretation“, in Ulrich Tadday (Hg.), *Arthur Sullivan (Musik-Konzepte 151)*, München 2011, S. 85-104; und R. Silverman: „Zur Interpretation englischer Chorwerke des 19. Jahrhunderts“, in *Sullivan-Journal* Nr. 5 (Juli 2011), S. 5; einsehbar über <http://www.sullivan-forschung.de/html/a2-journal.html>

²⁴ Siehe Meinhard Saremba, „... unconnected with the schools’ – Arthur Sullivan und Edward Elgar“, in *Sullivan-Journal* Nr. 5, Juli 2011, S. 51-68 (in deutscher Sprache); und Meinhard Saremba, „... unconnected with the schools’ – Edward Elgar and Arthur Sullivan“, in *The Elgar Society Journal*, vol. 17, Nr. 4, April 2012, S. 4-23 (überarbeitete Fassung in englischer Sprache); einsehbar über <https://elgarsociety.org/archive/>. Für wertvolle Hinweise bei der Arbeit an diesem Text dankt der Verfasser Ian Bradley, Florian Csizmadia, David Eden, Albert Gier, Claudia Jacobs, Beate Koltzenburg, Alexander Scutt und Benedict Taylor.

er das Stück durch das Musikgeschäft seines Vaters alsbald kennengelernt haben muss.²⁵ Im Oktober 1886 wirkte er schließlich selbst bei einer Aufführung im Orchester mit. Unter dem Einfluss dieses komplexen Werks entstand bereits Elgars erstes Oratorium *The Light of Life*, mit dem er die anvisierte Trilogie vorwegnahm, denn manche Themen sind denen von *The Apostles* und *The Kingdom* nicht unähnlich.²⁶

Inspiration und zeitgemäße Konzeption

Beide Künstler waren von klein auf mit den entsprechenden Passagen der Bibel vertraut, da ihre jeweilige Erziehung Spuren hinterlassen musste, Sullivan hatte als Chorknabe der Chapel Royal Sakralmusik von Kindheit an verinnerlicht,²⁷ während Elgar schon als Jugendlicher in der katholischen St George's Church in Worcester die Orgel spielte.²⁸ Ihr Interesse an Jesus und den Seinen war indes weniger theologischer, sondern vielmehr persönlicher Art. Elgar erzählte, dass die Bemerkung einer seiner Schullehrer ihn nachhaltig beeindruckt hatte,

Die Apostel waren arme Leute und zur Zeit ihrer Berufung junge Männer; bevor der Heilige Geist auf sie herniederkam, hatten sie vielleicht nicht mehr Grips als einige von euch hier.²⁹

²⁵ Bei Oratorien und Kantaten gab es ausreichend Publikationsmöglichkeiten. Auch Klavierauszüge anderer Werke Sullivans erschienen noch im Jahr der Uraufführung wie etwa *The Prodigal Son* (Boosey 1869), das *Festival Te Deum* (Novello 1872), *The Martyr of Antioch* (Chappell 1880), *The Golden Legend* (Novello 1886) und das *Boer War Te Deum* (Novello 1902).

²⁶ Ausführliche Analysen finden sich in Charles Edward McGuire, *Elgar's Oratorios – The Creation of an Epic Narrative*, Aldershot 2002.

²⁷ Siehe Ian Bradley, *Lost Chords and Christian Soldiers – The Sacred Music of Arthur Sullivan*, London 2013. Darüber wie religiös Sullivan wirklich war, gibt es unterschiedliche Ansichten; siehe dazu die Beiträge von David Eden in *Sullivan-Journal* Nr. 2, Dezember 2009, S. 2-9 (auf Englisch erschienen als „Sullivan's Christianity“, in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, Nr. 41, Herbst 1995, S. 22-28), sowie die Essays von Ian Bradley und Williams Parry in Albert Gier / Meinhard Saremba / Benedict Taylor (Hrsg.), *Sullivan-Perspektiven – Arthur Sullivans Opern, Kantaten, Orchester- und Sakralmusik*, Essen 2012, S. 131-146 und S. 147-160.

²⁸ Siehe John Allison, *Edward Elgar – Sacred Music*, Bridgend 1994; und Charles Edward McGuire, *Elgar's Oratorios*, Aldershot 2002. Elgars religiöser Impetus soll mit den Jahren nachgelassen haben, zumal er sich als katholischer Komponist in Großbritannien mit mancherlei Widrigkeiten auseinandersetzen musste [vgl. Julian Rushton, „Elgar und die Religion“, in Ulrich Tadday (Hrsg.), *Edward Elgar*, München 2013, S. 22-38]. Da Sullivans Familie väterlicherseits aus dem Westen Irlands stammte, stellt sich die berechnete Frage, warum er nicht, wie Elgar, katholisch war. Jedoch kam Sullivans Großmutter, Mary Sullivan, aus Bandon, County Cork, einem Ort, der als „severely Protestant“ inmitten eines ländlichen, katholischen Umfelds galt. Als Einwohnerin von Brandon wäre Mary Sullivan folglich in der protestantischen, d. h. anglikanischen Tradition erzogen worden und hätte auch jemanden mit der gleichen Glaubensorientierung geheiratet.

²⁹ Elgar erzählte dies seinem ersten Biographen, Robert J. Buckley. Siehe Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar, a Creative Life*, Oxford 1984, S. 52.

Diese Haltung war der Ausgangspunkt für Elgars *Apostles*-Projekt, das wie Sullivans Oratorium ebenfalls als Auftragswerk des Festivals in Birmingham entstand. Sullivan betonte im Vorwort zu *The Light of the World*:

Bei diesem Oratorium bestand die Absicht nicht darin, wie im Messiah die spirituelle Vorstellung vom Erlöser zu vermitteln oder wie in der „Passionsmusik“ die Leiden Christi nachzuerzählen, sondern den menschlichen Aspekt vom Leben unseres Herrn auf Erden darzustellen, wofür einige tatsächliche Geschehnisse aus seinem Werdegang als Beispiele dienen, die besonders für Seine Tätigkeit als Prediger, Heiler und Prophet von Bedeutung sind.³⁰

Hatte Sullivan schon bei *The Prodigal Son* (1869) in seinem Vorwort „Kenntnis der menschlichen Natur“ auch für die Ausgestaltung von religiösen Stoffen gefordert, so wagte er nun etwas, was in englischen Oratorien aus Gründen der religiösen Schicklichkeit bislang umgangen worden war: In *The Light of the World* stellte er erstmals Jesus als aktiv handelnde Person auf das Konzertpodium.³¹ Elgar sollte diesen bühnengerechten Duktus aufgreifen. So wie Sullivan seine Protagonisten nach eigenem Bekunden individuell „mit Musik auskleidete“ (clothed with music by me),³² staffierte auch Elgar „jede Persönlichkeit“ mit einem „musikalischen Gewand“ wie für einen Bühnenauftritt aus (every personality appears to me in a musical dress).³³

Sowohl Sullivans *The Light of the World* als auch Elgars *The Apostles* – ein Werk, das nach Elgars Vorstellungen „in sich vollständig [ist] und für sich stehen kann“³⁴ – wurden durch Bilder inspiriert. Die Anregung für den Titel von Sullivans Werk ergab sich durch das zwischen 1851 und 1856 entstandene Gemälde „The Light of the World“ des präraffaelitischen Künstlers William Holman Hunt, von dem auch eine Reproduktion in Sullivans Arbeitszimmer hing.³⁵ Dieses zeigt einen Christus mit brennender Laterne, der an eine Pforte klopft. Der Ausgangspunkt des Bildes war eine Bibelstelle aus der Offenbarung des Johannes (Kapitel 3, Vers 20),

³⁰ Vorwort zum Klavierauszug von *The Light of the World*, der 1873 bei Cramer in London herauskam. Dieser Hinweis findet sich nicht in der revidierten Ausgabe des Klavierauszugs, der 1905 bei G. Schirmer in New York erschien.

³¹ Siehe Barbara Mohn, *Das englische Oratorium im 19. Jahrhundert*, Paderborn 2000, S. 132. Zur Entwicklung des Oratoriums in Großbritannien siehe auch Eva Zöllner, *English oratorio after Handel – The London oratorio series and its repertory 1760-1800*, Hamburg 2002.

³² Arthur Jacobs, *Arthur Sullivan*, Rickmansworth 1992, S. 288.

³³ Robert J. Buckley, *Sir Edward Elgar*, London 1905, S. 75.

³⁴ Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar – A Creative Life*, Oxford 1984, S. 410. Elgars Hinweis, dass *The Apostles* für sich stehen können, ist sicher auch in dem Zusammenhang zu sehen, dass der Komponist zu diesem Zeitpunkt den Eindruck vermeiden wollte, das (Gesamt-)Werk, d. h. die geplante Trilogie, sei unvollendet oder fragmentarisch.

³⁵ Siehe das Foto in Walter J. Wells: *Souvenir of Sir Arthur Sullivan*, London 1901, S. 89. Es gibt verschiedene Versionen von Hunts „The Light of the World“ (Öl auf Leinwand, 49,8 x 26,1 cm), die sich in Manchester, Oxford, Toronto und Minneapolis befinden.

Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an; wenn einer meine Stimme hört und die Tür aufmacht, bei dem will ich eintreten und das Mahl mit ihm halten und er mit mir.

Diese ausdrucksvolle Passage hatte bereits im 18. Jahrhundert Eingang in die Kirchenmusik gefunden durch die Verse „Behold, a Stranger’s at the door“ des Presbyterianers Joseph Grigg, die mehrfach für den Gottesdienst vertont worden waren. Die bekanntesten Fassungen sind die Melodie „Zephyr“ des Amerikaners William Batchelder Bradbury, der gut zehn Jahre vor Sullivan in Leipzig studiert hatte, und „Troyte’s Chant“ des Engländers Arthur Dyke Acland bzw. Troyte,³⁶ der auch für Griggs Text verwendet wurde. Dadurch war Arthur Sullivan und William Holman Hunt die Thematik nicht unvertraut. Hunt zufolge malte er das Bild – so „unwürdig“ er selbst auch sein mochte – quasi „in göttlichem Auftrag und nicht einfach, weil es ein gutes Thema war“.³⁷ In späteren Jahren erläuterte er den Symbolgehalt: So hat die Tür in dem Gemälde keinen Griff und kann dementsprechend nur von innen geöffnet werden – sie repräsentiert den „starrsinnig verschlossenen Geist“ der Menschen.³⁸

Sullivan verdeutlicht das „Licht der Welt“ auch in seiner Musik, wenn er an Stellen wie „In the world ye shall have tribulation, but be of good cheer“ (In der Welt habt Ihr Drangsal, doch seid getrost; Johannes Kapitel 16, Vers 33) in Jesu Solo „Daughters of Jerusalem“ im zweiten Teil oder in der Lazarus-Szene mit Holzbläsern und vor allem Streichern in den hohen Lagen einen strahlenden Klangeffekt erzeugt. Wenn „the light of this world“ explizit genannt wird – wie in Jesu Solo „Are there not twelve hours in the day“ – verwendet Sullivan Holzbläser. Dass das Leben ohne das „Licht“ des Glaubens und des Erlösers undenkbar ist, wird durch diese wiederholten Verweise bis hin zum „God, who commanded the light to shine out of darkness“ (Gott, der befahl, dass aus der Finsternis Licht aufsteige; 2 Korinther, Kapitel 4, Vers 6) in der Schlusszene verdeutlicht.

Wie bei den Präraffaeliten verwendete Sullivan keinen üppigen, dichten, barocken Chiaroscuro-Stil, sondern klare, transparente (Klang-)Farben. Der Musiker wurde einmal nicht unzutreffend als ein „präraffaelitischer Komponist“ charakterisiert,³⁹ da er ähnlich wie die Künstlergruppe der Maler, zu der er in Kontakt stand, sich den gängigen Trends hin zu immer mehr Opulenz verweigerte und sich zunehmend an den klareren Strukturen und Klangfarben vergangener Zeiten orientierte.

³⁶ Acland änderte seinen Nachnamen 1852 aus rechtlichen Gründen in Troyte als er den Besitz eines Verwandten, Reverend Edward Berkeley Troyte, erbte.

³⁷ C. Forbes, „Images of Christ In Nineteenth-Century British Paintings in The Forbes Magazine Collection“, in *Magazine Antiques*, Dezember 2001.

³⁸ W. H. Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Band 1, London 1905, S. 350.

³⁹ William Parry in „Der englische Komponist Arthur Sullivan“, Teil 3, Erstsending, SWR, 1. Juli 2005. Siehe auch: Meinhard Saremba, „Viktorianische Avantgarde – Sullivan und die Präraffaeliten“, Teil 1 in *Sullivan-Journal* Nr. 15, Juni 2016, S. 2-32; Teil 2 in *Sullivan-Journal* Nr. 16, Dezember 2016, S. 1-72; einsehbar über <http://www.sullivan-forschung.de/html/a2-journal.html>

Auch Künstler in anderen Ländern suchten sowohl in der Malerei als auch in der Musik nach filigraneren Ausdrucksmöglichkeiten. Während in der Malerei seinerzeit im deutschsprachigen Raum die Nazarener und in Italien die Vertreter des Purismo sich von den Künstlern des italienischen Trecento und Quattrocento beeinflussen ließen, um zu einem lichterem, weniger überladenen Stil zu finden – was man in den Kunsttheorien der deutschen Romantiker und in dem 1842/43 entstandenen Manifest *Del purismo nelle arti* (Über den Purismus in der Kunst) auch schriftlich festlegte –, wurden im musikalischen Bereich Mendelssohn von Bach beeinflusst und Verdi von Palestrina. „Kehrt zurück zum Alten, es wird ein Fortschritt sein“, lautete die Maxime des Italieners, denn „wir Nachfahren von Palestrina begehen, wenn wir Wagner imitieren, ein musikalisches Verbrechen und leisten eine unnütze, ja sogar schändliche Arbeit.“⁴⁰

Arthur Sullivan zog seine eigenen Schlussfolgerungen:

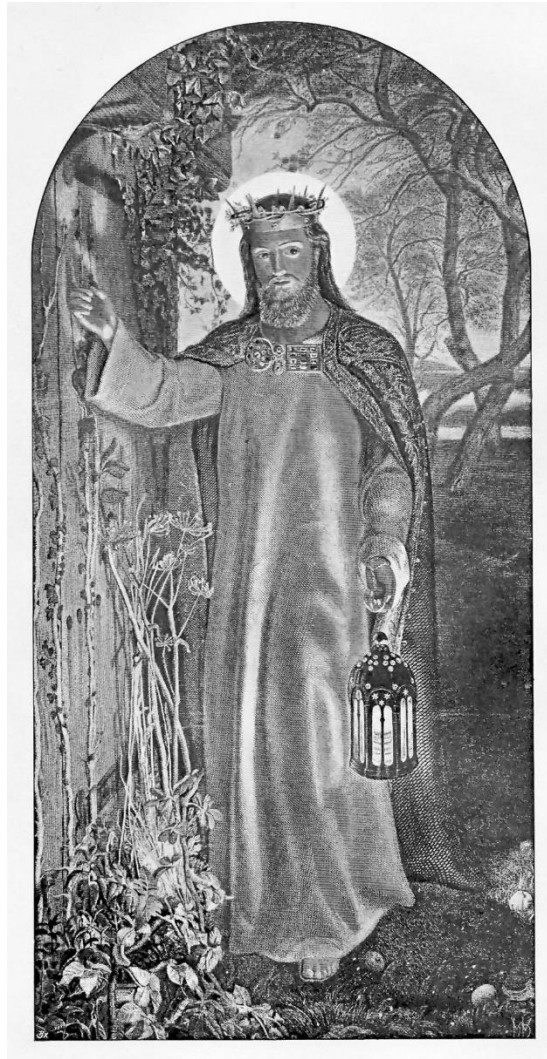
Palestrina [...] schrieb zweifellos bedeutendere Werke als alle seine Zeitgenossen, unsere eigenen Komponisten Tallis und Byrd eingeschlossen. Aber es ist kaum übertrieben, wenn man feststellt, dass die englischen Vorläufer von Tallis und Byrd – Edwards, Redford, Sheppard, Tye, White, Johnson und Marbecke,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

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

[diese Künstler] leben nicht nur durch ihr technisches Können, ihre reine Stimmführung und die reiche Harmonik, sondern durch den Strom schöner Melodik, der durch all ihre Werke fließt – eine Melodik, die selbst uns modernen, erschöpften Kreaturen noch wahre Ohrwürmer bietet und zu der es einfach nichts Vergleichbares gibt“.⁴¹

⁴⁰ Anselm Gerhard / Uwe Schweikert (Hrsg.), *Verdi-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 538.

⁴¹ Aus Sullivans programmatischer Rede „Über Musik“ („About Music“) vom 19. Oktober 1888 in Birmingham, publiziert in englischer Sprache in Lawrence, *Arthur Sullivan*, London 1899, S. 261–287, und in Gier/Saremba/ Taylor (Hrsg.), *SullivanPerspektiven*, Essen 2012, S. 21–34; und in deutscher Sprache in Meinhard Saremba, *Arthur Sullivan – Ein Komponistenleben im viktorianischen England*, Wilhelmshaven 1993, S. 328–338, und *Sullivan-Journal* Nr. 1, Juni 2009, S. 4–14.



Sullivans Inspiration: Das zwischen 1851 und 1856 entstandene Gemälde „The Light of the World“ des präraffaelitischen Künstlers William Holman Hunt (1827-1910).



Elgars Inspiration: Das 1872 entstandene Bild „Christus in der Wüste“ (engl. „Christ in the Wilderness“; im Original, „Христос в пустыне“) von dem russischen Künstler Ivan Kramskoi (1837-1887).

Während die Komponisten früherer Jahrhunderte vor allem in der Melodiösität und Unmittelbarkeit von Sullivans Vokalstil anklingen, spielen hinsichtlich der Orchesterbehandlung von *The Light of the World* vor allem seine Idole Schubert, Mendelssohn und Schumann eine Rolle.

Elgar bediente sich, wenn erforderlich, auch der Klangmittel des späten 19. Jahrhunderts. Dementsprechend verwendete er für ein episches Werk wie *The Apostles* einen opulenteren Gestus. Bei der Arbeit wurde Elgar inspiriert von dem Stich eines Ölgemäldes,⁴² der während der Komposition in seinem Arbeitszimmer hing. Es handelt sich um das 1872 entstandene Bild „Christus in der Wüste“ (engl. „Christ in the Wilderness“; im Original, „Христос в пустыне“) von dem russischen Künstler Ivan Kramskoi. Es zeigt einen auf einem Steinblock sitzenden, traurig zu Boden blickenden Christus mit verkrampft gefalteten Händen in einer trostlosen Felslandschaft. „Es ist mein Idealbild des einsamen Christus, als ich versucht habe (und hart versucht habe) den Charakter (musikalisch für einige von uns) darzustellen“, schrieb der Komponist 1903 an David Ffrangcon-Davies, der die Rolle des Jesus singen sollte.⁴³

Wie bei Sullivan ist diese Partie für einen Bass-Bariton angelegt. Jedoch ist der Part der Apostel, die bei Sullivan nur sporadisch in Erscheinung treten, dahingehend ausgeweitet, dass sie letztendlich sogar titelgebend wurden. „Ich wollte die Dinge mehr aus der Sicht des armen Mannes (Fischer usw.) betrachten“, schrieb Elgar,⁴⁴ womit er sich eine neue Perspektive der Geschichtsschreibung zu eigen machte. Doch im Bereich der musikdramatischen Kirchenkompositionen war Sullivan mit *The Light of the World* bereits seiner Zeit voraus gewesen. Was sich bei *The Prodigal Son* schon angedeutet hatte, wurde nun zunehmend deutlicher: Sullivan konzentrierte sich weniger auf die spirituellen und metaphysischen Dimensionen der neutestamentlichen Überlieferungen, sondern auf die realistischen Aspekte. Seine Konzeption setzte Maßstäbe hinsichtlich der Wahrnehmung der vielfach als gottgleich und überweltlich gesehenen Figur des Erlösers. In seinem Ansatz, die menschliche Seite Jesu in den Vordergrund zu stellen, spiegeln sich nicht nur Gemälde wie Millais’ „Christ in the House of his Parents“ (Christus im Haus seiner Eltern, 1850), sondern auch jene umwälzenden Veränderungen, die sich im 19. Jahrhundert im Blickwinkel auf die biblischen Überlieferungen vollzogen. Die Erkenntnisse der Wissenschaft führten zu neuen Einsichten über den Ursprung des Menschen und seine Stellung im Kosmos. Sullivan partizipierte von technischen Entwicklungen und hielt sich stets auf dem neuesten Stand.⁴⁵ Deshalb war er sicherlich vertraut mit dem 1860 anonym veröffentlichten Band *Ecce*

⁴² Das Original hängt in der Tretjakow-Galerie in Moskau (Öl auf Leinwand, 180 cm × 210 cm).

⁴³ Leon Botstein, „Transcending the Enigmas of Biography, The Cultural Context of Edward Elgar’s Biography“, in Byron Adams (Hrsg.), *Edward Elgar and His World*, Princeton 2007, S. 398.

⁴⁴ Keith Elcombe, „Einführung zu *The Apostles*“, in „Elgar, *The Apostles*“, Chandos 8875/6, S. 6 f.

⁴⁵ Sullivan nutzte die modernsten Verkehrsmittel seiner Zeit und hielt mit seinen Nichten in den USA telegraphisch Kontakt (1866 war das erste transatlantische Telefonkabel erfolgreich verlegt worden; siehe Scott Hayes, *Uncle Arthur – The California Connection*, Retford 2009), zudem schaffte er sich 1882 ein Telefon an (Bell hatte 1876 das erste gebrauchstüchtige Gerät entwickelt). Bei einer Feier zum 41. Geburtstag des Komponisten am 13. Mai 1883 hörte ein erlesener Kreis von Gästen (darunter der Prince of Wales, der spätere König Edward VII.) per Telefon direkt von der Bühne des Savoy-

Homo (Siehe, der Mensch).⁴⁶ Dies war eine der ersten Schriften, die maßgeblich zu diesem Wandel beitrug. Man unterschied zunehmend zwischen dem Christus des Glaubens und dem historischen Christus.⁴⁷ Dass Sullivan nach eigenem Bekunden die „menschlichen Aspekte“ von Jesus von Nazareth und die „tatsächlichen Geschehnisse aus seinem Werdegang“⁴⁸ in den Mittelpunkt stellte und keine hagiographische Verklärung schrieb, macht den Ansatz von *The Light of the World* bahnbrechend. Damit unterschied sich Sullivan erheblich von Louis Spohrs auch in England sehr erfolgreichem Oratorium *Des Heilands letzte Stunden* (1834/35) oder Liszts Oratorium *Christus*. Auch das von dem Komponisten John Stainer als „Meditation“ konzipierte populäre Oratorium *The Crucifixion* (1887) für Solisten, Chor und Orgel steht eher den konventionellen Gestaltungsweisen nahe. (Mendelssohns Oratorium *Christus* ist in viel stärkerem Maße Fragment geblieben als Schuberts *Lazarus*, sodass es hier nicht berücksichtigt werden kann.⁴⁹) Natürlich musste Elgar dreißig Jahre später einen anderen Zugang finden. Seinen Bezugspunkt bildete Robert Ottleys 1897 erschienene Abhandlung *Aspects of the Old Testament*. Darin wird die Bibel als literarisches Werk betrachtet, nicht unter historischen oder theologischen Gesichtspunkten. Bei Elgar ist die Figur des Judas – angeregt durch die 1893 publizierte Deutung in *Lectures on the Characters of Our Lord's Apostles* des Erzbischofs Richard Whateley –, ein radikaler Anhänger der Zeloten, der in der Verfolgung seiner Ziele zu weit geht. „Judas ist der gescheite Mann-von-Welt-Typ“, schrieb Elgar in einem Brief an Thomas Dunhill. „Ich habe aus ihm [...] einen Mann mit Verstand gemacht.“⁵⁰ Elgar vertrat die Auffassung: „Das Vergehen und die Sünde von Judas war die Verzweiflung.“⁵¹ Bei Sullivans Oratorium ist bereits von der

Theaters Teile aus der Aufführung von *Iolanthe*. Dies dürfte wohl die erste Live-Übertragung einer Oper gewesen sein.

⁴⁶ Dieses Buch hat keinen Bezug zur der 1888 verfassten und 1908 posthum veröffentlichten philosophischen Autobiographie *Ecce Homo* von Nietzsche.

⁴⁷ Von David Friedrich Strauß' 1835/36 erschienener zweibändiger Schrift *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet* über Albert Schweitzers 1913 erstmals veröffentlichter *Geschichte der Leben-Jesu-Forschung* bis hin zu den von James H. Charlesworth und Petr Pokorny in der Reihe „Princeton-Prague Symposia Series on the Historical Jesus“ herausgegebenen Konferenzbänden *Jesus Research, An International Perspective* (2009) und *Jesus Research, New Methodologies and Perceptions* (2013) gibt es eine umfangreiche Liste von Publikationen mit den unterschiedlichsten Ansichten zum Thema. Es ist keineswegs unwahrscheinlich, dass Sullivan in Deutschland mit den Ideen des Schriftstellers, Philosophen und Theologen David Friedrich Strauß (1808-1874) in Berührung gekommen ist. Auch der Skandal, den Ernest Renans *La vie de Jésus* (1863) nicht nur in Frankreich verursachte, dürfte ihm keineswegs entgangen sein. Zwar wurde das Werk erst in den 1880er Jahren ins Englische übersetzt, aber Sullivan sprach Französisch, und bereits ab 1863 gab es auch in England Anti-Renan-Pamphlete.

⁴⁸ Vorwort zum Klavierauszug von *The Light of the World*, London 1873.

⁴⁹ Die „Recitative und Chöre aus dem unvollendeten Oratorium *Christus*“ wurden 1876 von Mendelssohns Freund Julius Rietz veröffentlicht, der Sullivans Kompositionslehrer in Leipzig war.

⁵⁰ Thomas Dunhill, *Sir Edward Elgar*, London 1938, S. 200. Dunhill verfasste auch ein Buch über Sullivan, *Sullivan's Comic Operas*, London 1928.

⁵¹ Michael Kennedy, *Portrait of Elgar*, Oxford 1987, S. 192.

„sickness to death“ die Rede, der „Krankheit zum Tode“, die für den Philosophen Søren Kierkegaard die Verzweiflung war. Schon 1849 hatte sich der Däne in seinem gleichnamigen Buch mit diesem existenziellen Problem aus der Perspektive des Christentums auseinandergesetzt.

Bei Sullivan spielt Judas, wie auch die anderen Apostel, keine ausgeprägte Rolle. Sie treten kurz in der Lazarus-Szene und im Finale auf, zudem ist ihnen im ersten Teil das Quintett „Doubtless thou art our Father“ zugewiesen (Denn Du bist unser Vater; Isaias, Kapitel 63, Vers 16). Dies liegt natürlich an der unterschiedlichen dramaturgischen Konzeption. Beide Komponisten suchten bei der Zusammenstellung der Bibeltex-te Unterstützung. Bei *The Light of the World* wurde Sullivan von seinem Freund George Grove beraten, was zusätzlich zu einem eher weltlichen Zugang zu dem Thema beitrug. Grove, von 1883 bis 1894 der erste Leiter des Royal College of Music, war aber durchaus bibelfest, hatte er doch 1854 ein Bibelregister erstellt und 1863 zu William Smiths *Bible Dictionary* beigetragen. Darüber hinaus war er Mitbegründer des „Palestine Exploration Fund“⁵² und zum Zeitpunkt der Entstehung von Sullivans Oratorium noch für die Programmgestaltung der Konzerte am Crystal Palace zuständig. Ab 1873 kümmerte er sich zunehmend um die Erstellung des nach ihm benannten berühmten Musiklexikons (*Grove's Dictionary of Music and Musicians*), für dessen Erstausgabe auch Sullivan Beiträge schrieb.

Elgar stellte die Texte aus dem Neuen Testament und den Apokryphen auch selbst zusammen. Dabei ging ihm Kanonikus Charles Gorton zur Hand, der unter anderem dafür sorgte, dass nach Möglichkeit kürzere Dialogpassagen ebenfalls durch entsprechende Stellen aus der Bibel abgesichert waren.⁵³ Elgars Werk ist um etwa ein Drittel kürzer als Sullivans, hat aber einen vergleichbaren episodenhaften Charakter. Sullivans Oratorium schildert verschiedene Stationen aus dem Leben Jesu (Bethlehem, Nazareth, Lazarus, Jerusalem, Grabstätte), womit der Ältere durchaus Elgars gewagtes Projekt von musikalischen Werken über das Christentum, wozu man *The Light of Life* gewiss mit hinzuzählen kann, konzeptionell mit beeinflusst hat. Während Sullivans „Licht der Welt“ ein sehr protestantisches Bild von Jesu Appell an das christliche Gewissen ist, nimmt das „Licht des Lebens“ des Katholiken Elgar Bezug auf eine einzelne Episode aus dem Johannes-Evangelium. Elgar konzentriert sich auf die in Sullivans Oratorium mehrfach erwähnte Heilung des Blinden durch Jesus (Johannes-Evangelium; Kapitel 9 bis 10), die neben der Erweckung des Lazarus zu den spektakulärsten Wundern Jesu zählt. Sullivan knüpfte mit seiner Themenwahl an das nur fragmentarisch überlieferte, 1863 posthum vom Wiener Singverein erstmals gegebene „religiöse Drama“ *Lazarus oder die Feier der Auferstehung* von Franz Schubert an⁵⁴

⁵² Der Palestine Exploration Fund ist eine 1865 gegründete wissenschaftliche Organisation zur Erforschung der Levante mit Sitz in London. Zu den Expeditionen um die Entstehungszeit von *The Light of the World* gehörten: „Jerusalem“ (1867–1870) durch Charles Warren und Sergeant Henry Birtles sowie „Westliches Palestina“ (1871–1878) durch Claude R. Conder und Horatio H. Kitchener.

⁵³ Siehe Charles Edward McGuire, *Elgar's Oratorios*, Aldershot 2002, S. 200 ff.

⁵⁴ Schuberts *Lazarus* wurde 1865 publiziert, sodass es sehr wahrscheinlich ist, dass Sullivan das Werk kannte, da er im nächsten Jahr mit George Grove nach Wien reiste, um dort Schubert-Manuskripte zu suchen. Von dem als „religiöses Drama in drei Handlungen“ konzipierten Stück vollende Schubert nur den ersten und fünf Nummern des zweiten Teils, die den Tod des Lazarus und die Trauer behandeln. Möglicherweise hat Schubert die Todesthematik in den ersten beiden Akten berührt, jedoch

und konkurrierte unmittelbar mit dem 1873 uraufgeführten Oratorium *The Raising of Lazarus*, einem der Hauptwerke seines Freundes John Francis Barnett.⁵⁵

Aufbau und Struktur

So wie Sullivan Jesus bereits als Menschen behandelte, gestaltete Elgar ihn und die Apostel als gewöhnliche Mitbürger. In der Grundsubstanz beleuchten beide Komponisten in *The Light of the World* bzw. *The Light of Life* und *The Apostles* die Urgründe des Christentums,

- die Anfänge mit der Geburt Jesu (Sullivan) bzw. der Berufung der Apostel (Elgar),
- die Lehre mit Gleichnissen Jesu (Sullivan) bzw. der Bergpredigt (Elgar),
- die Wunder (Lazarus bei Sullivan und die Heilung eines Blinden bei Elgar),
- den Verrat,
- das Leiden und Sterben Jesu,
- die Geschehnisse am Grab,
- Erhöhung und Verklärung.

Sowohl *The Light of the World* als auch *The Apostles* sind zweiteilig. In beiden Werken werden das Ende Jesu und die Folgen im zweiten Abschnitt geschildert. Elgars Hauptinteresse galt der Beziehung der Apostel zu Jesus, während Sullivan sich des Verhältnisses von Jesus zu den Menschen annahm. Er kommt zur Welt wie jedermann, ist schutzbedürftig (Flucht nach Ägypten) – alles Szenen, die bei Elgar kein unmittelbares Pendant haben –, doch tritt er als gereifter Mann mit Wundertaten und Predigten in Erscheinung.

Die Anfänge werden vorgeführt, indem Sullivan die Geburt Jesu und die Initiation in der Synagoge zeigt, Elgar hingegen mit der Berufung der Apostel beginnt. Es liegt nahe zu vermuten, dass die Synagogen-Szene bei Sullivan auch von einem Bild Hunts inspiriert wurde, dem 1854-

konnte er zu der leiblichen Auferstehung des Lazarus im dritten Abschnitt keinen Zugang finden. In diesem Teil tritt bei Schubert Jesus nicht – wie bei Sullivan – persönlich in Erscheinung. Da in der *Lazarus*-Szene Sullivans musikalischer Duktus Schuberts religiösem Drama keineswegs fernsteht, kann man sie als eine Fortführung von Schuberts Fragment und eine Reverenz gegenüber dem von Sullivan hoch geschätzten Komponisten betrachten. Zu Schuberts Ansatz siehe auch Reinhold Kubik, „Ambivalenz als Gestaltungsprinzip – Untersuchungen zur Deklamation in Schuberts *Lazarus*“, in Werner Aderhold / Walther Dürr / Walburga Litschauer (Hrsg.), *Franz Schubert – Jahre der Krise 1818–1823*, Kassel 1985.

⁵⁵ Zu Sullivans Freundschaft mit John Francis Barnett siehe Meinhard Saremba, „Zwischen Tradition und ‚Zukunftsmusik‘ (Teil 2) – Sullivans Studienjahre und das Kulturleben in Leipzig“, in *Sullivan-Journal* Nr. 10, S. 24-26. Barnett schrieb 1870 – wie Schumann – auch eine Kantate zum Thema *Paradise and the Peri* (1870) nach Thomas Moores orientalischer Novelle *Lalla Rookh*, die auch Sullivans Konzertouvertüre *Das Rosenfest (The Feast of Roses)* zugrunde liegt. Leider ging diese Komposition aus seiner Leipziger Studienzeit verloren.

55 entstandenen Ölgemälde „The Finding of the Saviour in the Temple“ (Das Auffinden des Erlösers im Tempel).

Den Lehrer Jesus zeigt Sullivan durch das Vortragen von Gleichnissen. Elgar übernimmt diesen Aspekt, indem auch er Elemente der Bergpredigt integriert. Den wundertätigen Jesus präsentiert Sullivan mit der Erweckung des Lazarus, dessen leibliche Auferstehung allerdings nicht vorgeführt wird. Möglicherweise wollte Sullivan das Dilemma der unmittelbaren Darstellung vermeiden, um sich die Deutungsmöglichkeit offen zu halten, dass es sich um einen geistigen Tod und eine spirituelle Erweckung handelt. Dementsprechend heißt es auch, „Diese Krankheit ist nicht zum Tode, sondern zur Verherrlichung Gottes“ (Johannes Kapitel 11, Vers 4), denn „wandert einer bei Nacht, stößt er an, denn das Licht ist nicht um ihn“ (Joh 11,10).

Verrat und Leiden Jesu sowie seine Erhöhung und Verklärung folgen bei beiden Komponisten im zweiten Teil. Für einen genuin musikdramatischen Künstler besitzt die Anlage von *The Light of the World* natürlicherweise einen opernhaften Duktus. Dass auch Elgar einen solchen anstrebte, belegen Äußerungen wie „die Apostel müssen als *lebendige* Charaktere herausragen“ (Hervorhebung durch Elgar).⁵⁶ Sullivans *The Light of the World* weist auch den Weg zu einer theatergerechten Ausweitung neutestamentarischer Themen. Den Typus von „sakralen“ Opern bzw. Opern mit stark religiösen Bezügen entwickelten in der Folge dann erst Rutland Boughton mit *Bethlehem* (1924) und Vaughan Williams mit *The Pilgrim's Progress* (1951) nach John Bunyans Allegorie weiter, wobei letzterer in die zweite Szene des 4. Akts seine 1921 entstandene einaktige Oper *The Shepherds of the Delectable Mountains* integrierte.

Wie sich die Worte gleichen – Melodie und Klang

Manche Passagen bei Elgar muten wie eine Reverenz gegenüber Sullivans Oratorium an. Sowohl *The Light of the World* als auch *The Apostles* (und *The Light of Life*) beginnt mit einem Orchestervorspiel im feierlichen Tonfall – „Andante maestoso“ bei Sullivan“, „Lento“ mit dem Zusatz „soleenne“ bei Elgar – und einem langen Chorprolog, „There shall come forth a rod“ (Sullivan) bzw. „The Spirit of the Lord is upon me“ (Elgar). Auch wenn Sullivans Orchesterintroduktion zu *The Light of the World* kürzer ist, dürfte sie mit ihrem solemnem Charakter die meditative Einleitung von Elgar beeinflusst haben (bei *The Light of Life* bezeichnete Elgar das „Moderato“-Vorspiel explizit als „Meditation“). Der Rahmen der Tonarten, in denen sich die Komponisten einleitend bewegen, wird dadurch abgesteckt, dass Elgar eine Tonart mit zwei (*The Light of Life*) bzw. 4 *b* wählte (*The Apostles*), bei Sullivan finden sich drei *b*.

⁵⁶ Jerrold Northrop Moore, *Edward Elgar – A Creative Life*, Oxford 1984, S. 380. Als Benjamin Britten im Sommer 1971 im Anschluss an Aufführungen beim Aldeburgh Festival eine Platteneinspielung von Elgars *The Dream of Gerontius* leitete, gab er Anweisungen wie für eine Bühnenaufführung. Er sprach vom „ersten Akt“, als ob es sich um eine seiner eigenen Opern handelte, forderte beim Dämonenchor „Make it sulky – Macht's düster!“ und feuerte an mit „Lacht, als ob es der älteste Witz sei, den Ihr je gehört habt!“

Manche Formulierungen sind bei beiden Komponisten identisch. Im Einleitungschor heben Sullivan und Elgar mit leichten Akzentverschiebungen Schlüsselbegriffe wie „spirit“ (Geist) oder „Lord“ (Herr) mit langen Notenwerten im Piano bzw. dreifachen Pianissimo hervor.

Andante maestoso

Tenor *dim. p*
and the spi - rit of the Lord, shall rest up - on him

Bass *dim. p*
and the spi - rit of the Lord, shall rest up - on him

Beispiel 1a, Sullivan, *The Light of the World*, Einleitungschor

ppp
The Spi - rit of the Lord is up - on me, —

ppp
The Spi - rit of the Lord is up - on me, —

ppp
The Spi - rit of the Lord is up - on me, —

ppp
The Spi - rit of the Lord is up - on me, —

Beispiel 1b, Elgar, *The Apostles*, Einleitungschor

Beide Musiker zeigen Jesus als Lehrer, indem Gleichnisse vorgetragen (vor allem bei Sullivan) und Aussagen aus der Bergpredigt verwendet werden. In beiden Werken findet sich die Wendung „Selig sind, die Verfolgung leiden, um der Gerechtigkeit willen, denn ihrer ist das Himmelreich“ (Matthäus, Kapitel 5, Vers 10), die mit einem aufschwingenden Impetus akzentuiert wird.

Andante espressivo

Bariton Solo
f
Bless - ed are they that are per - se - cu - ted for right eous-ness' sake,
pp
for theirs is the king - dom of Hea - ven.

Beispiel 2a, Sullivan, *The Light of the World*, Jesus predigt (Nr. 16)

Quasi Recit.

Jesus
f
Bless - ed are they which are per - se - cu - ted for
pp
right - eous - ness' sake; for theirs is the king - dom of heaven.

Beispiel 2b, Elgar, *The Apostles*, Jesus predigt („By the Wayside“)

Sowohl bei Sullivan als auch Elgar besingt der Chor die Wundertätigkeit Jesu mit einem drängenden Gestus.

Allegro moderato

When Christ com - eth will

When Christ com - eth will

When Christ com - eth will

When Christ com - eth will

ff

he do more mi - ra - cles than this man hath done?

he do more mi - ra - cles than this man hath done?

he do more mi - ra - cles than this man hath done?

he do more mi - ra - cles than this man hath done?

Beispiel 3a, Sullivan, *The Light of the World*, Chor des Volkes (Nr. 31)

Allegro moderato ♩ = 108

For this Man do-eth ma-ny mi - ra cles.

For this Man do-eth ma-ny mi - ra cles.

For this Man do-eth ma-ny mi - ra cles.

For this Man do-eth ma-ny mi - ra cles.

p *cresc. molto*

Beispiel 3b, Elgar, *The Apostles*, Chor der Pharisäer und Schriftgelehrten („The Betrayel“)

Wenn die Frauen am Ostermorgen gefragt werden, warum sie den Auferstandenen bei den Toten suchen, vernimmt man bei Sullivan einen Engel mit einem emphatischen Alt-Solo („con energia“ lautet die Anweisung beim Forte-„Awake!“ zu Beginn der Szene), während Elgar den Text echo-artig auf die weiblichen Chormitglieder verteilt.

Alt-solo
(Ein Engel) *a tempo*

Why seek ye the liv - ing a - mong the dead?

He is not here, he is ri - sen as he said.

p

cresc.

f

Beispiel 4a, Sullivan, *The Light of the World*, Engel nach der Auferstehung

Allegretto. ♩ = 104.

mf semplice

TUTTI.
mf semplice *dim.*

Sopran
Why seek ye the liv - ing a - mong the dead?

Alt

mf

S.
p **TUTTI.** He is not here,

A.
p semplice He is not here, *cresc.* but is

p *cresc.*

S.
p cresc. but is ris - en, *mf* but is ris - en,

A.
mf ris - en, but is ris - en. *p* Be - hold

Beispiel 4b, Elgar, *The Apostles*, Engel nach der Auferstehung

Unterschiede in der Dramaturgie

Ungeachtet vieler Gemeinsamkeiten, finden sich aus dramaturgischen Gründen an Schlüsselmomenten einige auffallende Unterschiede. Beide Komponisten thematisieren die Prophezeiung des Leidens und Sterbens Jesu. Elgar wählt dafür die indirekte Rede mittels eines Tenor-Erzählers zu Beginn des zweiten Teils in „The Betrayal“. Bei Sullivan kündigt die Hauptperson Jesus zu Beginn von „The Way to Jerusalem“ am Schluss des ersten Teils sein Ende selbst an, indem er darauf verweist, es werde „alles in Erfüllung gehen, was durch den Propheten geschrieben ist über den Menschensohn“ (Lukas, Kapitel 18, Vers 31). Den Verrat durch Judas zeigt Elgar in einer kurzen Szene, da die Apostel als Protagonisten seines Werks diesen miterlebt haben. Sullivan hingegen lässt diesen Augenblick vom Chor schildern. Auch für die Darstellung von Leiden und Tod Jesu wählt Sullivan den Chor als Vermittler, während Elgar in der Szene „Golgatha“ nur das Orchester sprechen lässt in einer Passage, die in der Partitur mit „Eli, Eli, lama sabachthani?“ (Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?) überschrieben ist. In der Schlusszene verwendet Sullivan die Fuge als Symbol der Vollkommenheit und Einheit Gottes, während Elgar einen geradezu mystischen Hymnus für die erleuchteten Apostel schreibt.

Die musikalische Sprache der beiden Komponisten unterscheidet sich im Abstand von dreißig Jahren natürlich erheblich. Elgar ist bei seiner Textvertonung weniger an einem natürlichen Sprachduktus interessiert, Sullivan hingegen schon, wobei seine Umsetzung eher geradlinig erscheint, Elgars mitunter pathetisch. Das Orchester ist bei Elgar viel üppiger besetzt, bis hin zur Verwendung ungewöhnlicher Instrumente wie einer Schofar in der Tempelszene im ersten Teil, der rituellen Hallposaune aus Widder- bzw. Kuhhorn. Sullivan bedient sich einer transparenten, klaren Orchestersprache, die trotz der großen Instrumentalbesetzung – inklusive Orgel, Ophikleide, Harfe, Bassklarinette und Kontrafagott – indes nie überladen wirkt.

Sünden und Vergebung

Die Aspekte Zweifel und Schuld sind bei beiden Musikern wesentlich. Durch die unterschiedliche Akzentsetzung kommt bei Elgar natürlich Judas, der bei Sullivan kaum eine Rolle spielt, eine entscheidende Bedeutung zu. Doch als Paradebeispiel für die Aspekte Sünde und Vergebung ist Maria Magdalena sowohl bei Sullivan als auch bei Elgar eine zentrale Figur. Sie verkörpert das Bemühen um den Glauben und menschliche Schwächen auf ideale Weise. Ihr „Woe is me“ erhält bei beiden Komponisten einen absteigenden Klagegestus, bekommt aber bei Sullivan durch die Wiederholung der Worte eine größere Dringlichkeit. In den großen Soloszenen „Where have they laid him?“ (Wo haben sie ihn begraben?, in „At the Sepulchre“ im zweiten Teil von *The Light of the World*) und „O Lord Almighty“ (Allmächtiger Herr, in „In the Tower of Magdala“ im ersten Teil von *The Apostles*) werden ihre Seelennöte eindringlich geschildert. Bei Sullivan trauert sie mit sich steigender Intensität um den Verlust ihres Geliebten und Freundes („lover

and friend“).⁵⁷ Elgars Maria Magdalena wird wie die Sullivans vornehmlich mit Holzbläsern und Streichern begleitet. Sie bittet den Herrn um Vergebung für ihre Sünden, wobei die Musik ihre innere Unruhe ausdrucksvoll illustriert.

Anmerkungen zur Interpretation

Sowohl die Oratorien von Sullivan als auch von Elgar waren in ihrer Zeit sehr erfolgreich. Dies dürfte nicht zuletzt daran gelegen haben, dass die individuell ausgearbeiteten Charaktere das Geschehen mit einem emotionalen Ausdruck erfüllen, der an eine Bühnenhandlung erinnert. Hört man Aufnahmen von Solisten, mit denen Sullivan zusammengearbeitet hat,⁵⁸ und Künstlern wie Malcolm Sargent oder John Barbirolli, die noch mit der Musizierpraxis um die Jahrhundertwende aufgewachsen sind, wird deutlich, was die Menschen bei den Darbietungen der Werke gefesselt haben muss. Gute Beispiele bieten Barbirollis 1927 entstandene Einspielung von „The night is calm“ aus Sullivans *The Golden Legend* (mit Florence Austral und dem Chor und Orchester des Opernhauses Covent Garden) sowie Sargents 1945 entstandene Aufnahme von Elgars *The Dream of Gerontius*, bei der mit dem Bass-Bariton Dennis Noble ein Solist mitwirkte, der drei Jahre zuvor auch bei einer Aufführung von *The Golden Legend* in der Royal Albert Hall beteiligt war. Hier deutet sich an, dass keineswegs ein zurückhaltender, oratorienhaft-weihevoller Stil gefragt war, sondern ein dramatisch zupackender Gestus. Eine überzeugende Darbietung von Sullivans *The Light of the World* ist nur möglich, wenn die Interpreten ihre Rollen wie Opernsänger zum Leben erwecken und ihre Texte nicht kantatenhaft psalmodierend, sondern voller Emphase und Anteilnahme vortragen. Für das Orchester gilt, was Verdi einst schrieb: „Es ist besser, mit Lebhaftigkeit zu sündigen, als dahinzukriechen“.⁵⁹ Dem Vorwort zum Klavierauszug zufolge wollte sich Sullivan von den hehren Passionsmusiken und der *Messiah*-Frömmigkeit abgrenzen. Seine mutige Ausführung brachte Elgar das dramatische Potenzial der Christusgeschichte zu Bewusstsein. Dementsprechend kann man *The Light of the World* nur angemessen realisieren, wenn man Sullivans Ideal erfüllt, das Orchester mit „Feuer und farblichen Abstufungen spielen zu lassen“ sowie „perfekt“ im Klang, der voller „Kraft und Ton“ sein muss.⁶⁰

[Notensatz: Robin Gordon-Powell]

⁵⁷ Dies ist eine ausgesprochen moderne Sicht auf diese Figur, vgl. Walter-Jörg Langbein, *Maria Magdalena – Die Wahrheit über die Geliebte Jesu*, Berlin 2006.

⁵⁸ Siehe hierzu Selwyn Tillett, „Sullivans *The Martyr of Antioch* – Entstehung und Rezeption“, in *Sullivan-Journal* Nr. 10, Dezember 2013, S. 60 ff.

⁵⁹ Werner Otto (Hrsg.), *Giuseppe Verdi – Briefe*, Berlin 1983, S. 41.

⁶⁰ Arthur Lawrence, *Sir Arthur Sullivan – Life Story, Letters, and Reminiscences*, London 1899, S. 43.

George Grove

Sullivan's ,The Light of the World': an analysis by Sir George Grove

Im „Shop“ auf der Webseite der Sir Arthur Sullivan Society

(<https://sullivansociety.org.uk/shop/books-libretti/sullivans-the-light-of-the-world/?v=79cba1185463>)

ist erhältlich:

Sullivan's ,The Light of the World': an analysis by Sir George Grove

(transcribed and edited by Christopher O'Brien.)

Preis: £7.00

Sullivan's The Light of the World:
an analysis by Sir George Grove;

Price: £7.00

Paperback: [vi], 54 pages; musical examples.

Publisher: The Sir Arthur Sullivan Society, 2017.

ISBN: 978-0-9557154-2-6

Description:

Transcription of the analytical notes written by Sir
George Grove,
and published by J. B. Cramer and Co., in 1873, with
88 newly reset musical examples.

