

To Queens

oder

Die Kunst der Huldigung

Treue Asterix-Leser wussten es schon immer: die spinnen, die Briten. Wer dabei an den Brexit denkt, verfehlt den eigentlichen Sinn dieses Spruches, hinter dem im Grunde eine Mischung aus Staunen, Rätseln und Bewunderung steckt. Eigentlich will man sagen: die Einzigartigkeit und Eigenart britischer Kultur schlägt uns einerseits in ihren Bann und bleibt andererseits unergründlich.

Zum Beispiel bei der Monarchie. Nicht nur, dass sie die Jahrhunderte überdauert hat. Ihre Ausprägung könnte niemand außerhalb der Insel so erfinden, und dazu gehört auch die geistreiche, skurrile und hintergründige Art, wie dem jeweiligen Herrscher gehuldigt wird.

Diese Huldigung hat zunächst mit schlichten Machtkonstellationen zu tun. Wer im 16. und 17. Jahrhundert als Komponist seine Werke verbreiten wollte, brauchte ein Druckprivileg von der Königin. Als Thomas Tallis dieses Recht von Königin Elisabeth erhielt, dankte er der Monarchin mit einer Widmung. Die drei lateinischen Gesänge aus dem Jahr 1575, die wir vorstellen, sind zwar rein geistlichen Inhalts; zugeeignet aber sind sie der Königin.

Einige Jahre später, die Regentschaft von Elisabeth I. neigte sich schon dem Ende zu, wurde die Königin auf eine ebenso spezielle wie nachhaltige Weise geehrt. Thomas Morley veranstaltete zusammen mit 22 der wichtigsten britischen Komponisten seiner Zeit eine Sammlung von Madrigalen zu Ehren der Königin. Er folgte einem italienischen Vorbild, bei dem ein Adliger wenige Jahre zuvor seine Gattin in Madrigalen besingen ließ. Die Königin wird in den Madrigalen durchweg *Oriana* genannt; so heißt die Gestalt einer treu liebenden Adligen in dem damals europaweit populären spanischen Ritterroman *Amadis de Gaula*. Es war Mode unter den galanten Briefeschreibern der Zeit, ihre jeweilige Angebetete mit diesem Namen anzureden. Vielleicht ist *Oriana* aber auch einfach eine Abwandlung von *Gloriana*, die Glorreiche, und damit nur eine von diversen Anreden wie *Pandora*, *Cynthia*, *Belpheobe* oder

Astraea, die für die Königin im Umlauf waren. Fest steht jedenfalls eines: die Rhetorik der Zeit pries die Größe der Herrscherin nicht mit ihren politischen Verdiensten oder dem Verweis auf das gerade entstehende Kolonialreich. Stattdessen wurde Elisabeth zu einer Kunstfigur, die huldvoll durch arkadische Landschaften wallt und von Nymphen und Schäfern hofiert wird. So ungewöhnlich uns diese Art der Verehrung heute erscheint, so langlebig ist sie geblieben: Die *Triumphs of Oriana* sind bis heute fester Bestandteil der britischen Chortradition.

Das kann man von ihrer Neuauflage aus dem Jahr 1899 nicht sagen. Sir Walter Parratt, „Master of the Queen's music“ (auch ein sehr britisches Amt, das bis heute vergeben wird) hatte sich die *Triumphs of Oriana* zum Vorbild genommen und schrieb abermals Komponisten der Zeit an, nun, um Königin Victoria zu besingen. Diese Sammlung aber wurde weitaus weniger nachgesungen als ihr Vorläufer aus der Elisabethanischen Ära. Vielleicht liegt das daran, dass das späte 19. Jahrhundert weniger bedeutende englische Komponisten hervorgebracht hat. Oder die pathetische Beschwörung der Herrscherin ('groß im Pomp ihrer Jahre, größer noch als Frau, am erhabensten in ihren Tränen') kam einfach weniger an als die bukolische Tändelei der Vorgängersammlung. Dennoch: sie wurden im Angesicht der Königin aufgeführt und daran erinnern wir heute, 117 Jahre später.

Huldigen will gelernt sein und manche Ode, Lobpreisung, Anrufung hinterlässt im historischen Abstand einen schalen Nachgeschmack. Das war wohl auch Benjamin Britten bewusst, als er lange und skrupulös nach der geeigneten Textvorlage für seine *Hymn to St. Cecilia* suchte und sie schließlich in der Zusammenarbeit mit dem befreundeten Dichter W.H. Auden (1907-1973) fand. Feste für die Heilige Cäcilie und Werke zu ihrer Verehrung sind wieder eine lange und sehr britische Tradition; unter den zahlreichen Vertonungen war die nachhaltigste *Hail! Right Cecilia* von Henry Purcell. Die farbenprächtige, variationsreiche Anlage und die Nachahmung von Orchesterinstrumenten mit der Gesangsstimme greift Britten auf. Zugleich versetzen er und Auden die Cäcilienlegende ins 20. Jahrhundert mit all seinen Brüchen und Untiefen. Über die *Hymn to St Cecilia*, die zu einem Klassiker der britischen Chorliteratur wurde, wird oft anekdotisch erzählt. Man erwähnt die nicht unproblematische

Freundschaft der beiden Künstlerpersönlichkeiten; stellt heraus, dass Britten sich von Audens Einfluss zunehmend emanzipieren wollte, und sucht im Text nach Chiffren für die Homosexualität der beiden Künstler. Auch von der Schiffsreise ist immer wieder die Rede, auf der das Werk geschrieben wurde: auf diesem Schiff kehrte Britten 1942 von der USA, wohin er aus Furcht, in den Wehrdienst eingezogen zu werden, umgesiedelt war, zurück in die britische Heimat. Im Hafen von New York hatte der Zoll die angefangene Partitur konfisziert; man argwöhnte, in den Noten könnte ein kriegswichtiger Geheimcode versteckt sein. Die Schiffsreise nutzte Britten dann, um den Torso aus dem Gedächtnis neu zu schreiben und das Werk zu vollenden.

Weniger liest man aber über die faszinierend neuartige Behandlung, die die Cäcilienlegende durch Britten und Auden erfährt. Die historische Cäcilia, die im Rom des 3. Jahrhunderts nach Christus als Märtyrerin gestorben sein soll, war gar keine Musikerin, im Gegenteil. Sie hatte sich ganz Gott versprochen, sollte aber verheiratet werden. Bei ihrer Hochzeit wandte sie, während die Instrumente spielten (*'Cantantibus organis'*) ihr Gemüt ab und betete im Stillen zu Gott – so erzählt es die Legende. In der späteren Überlieferung wurde irgendwann *'organis'* fälschlich mit Orgel übersetzt, man malte sie zunehmend als orgelspielende Heilige, und schon hatte sich ihr Bild gedreht – aus der weltabgewandten Märtyrerin war die Schutzheilige der Musik und Erfinderin der Orgel geworden.

Wenn Britten und Auden Cäcilia anrufen, greifen sie die beiden in dieser Legende angelegten Sphären auf. Auf der einen Seite stehen die Sinnlichkeit der Musik und die im römischen Reich noch präsente antike Götterwelt. Die gewaltigen Klänge von Cäcilias Orgel versetzen die schaumgeborene Aphrodite/Venus in Verzückung, und die Begeisterung, die in der Luft liegt, ruft gleich auch noch einen Engelschor auf den Plan. Doch worin liegt der Ursprung dieser vibrierenden Klänge? Cäcilia verrät es in einem Monolog (*'I can not grow'*), der bei Britten als Fuge angelegt ist. Darin präsentiert sie sich nicht als mächtiges, potentes Wesen, das nach Belieben über die Mittel der Musik verfügt. Sondern als kindhaftes, unschuldiges Geschöpf, niemandem verpflichtet, niemandem zugehörig, der Welt verbunden nur mit einer einzigen Bitte: liebe mich!

Dieses Geschöpf wird von den Komponisten stellvertretend für die gesamte Menschheit um Inspiration angerufen. Im Zwiegespräch mit Cäcilia legen die Menschen ihr das gesamte Leid und die Zerrissenheit des 20. Jahrhunderts zu Füßen: von verdorbener Sprache ist da die Rede, von furchtbarer Phantasie und dem Schrei der Sünde. So bündeln sich in diesem Werk alte und neue Bildwelten, zusammengehalten von einer sehr britischen Art, sich auszudrücken.