



Frederick Delius

**Romeo
und Julia
auf dem
Dorfe**

Stadttheater
Bern



Dargeboten dem Zuschauer
werden heute
Liebende, Ausgestossene.
Liebe und Leben Suchende.

Gian Gianotti

HANDLUNG

Erstes Bild: Auf dem Feld

Die reichen Bauern Manz und Marti pflügen ihre Äcker, die durch ein üppig bewachsenes Brachland getrennt sind. Das wilde Stück Land ist rechtens Eigentum des schwarzen Geigers, eines Landstreichers und Trunkenbolds, der als unehelicher Nachfahre seinen Erbenspruch jedoch nicht durchsetzen konnte. So bereichern sich Manz und Marti an dem herrenlosen Boden und pflügen ihm allmählich Furche um Furche ab. Zur Mittagszeit bringen die Kinder Sali und Vreli ihren Vätern das Essen und spielen auf dem Brachland. Der schwarze Geiger erscheint und verwirrt die Männer mit den rätselhaft drohenden Worten, dass die Zeit den Frevel an seinem Besitz rächen werde. Manz und Marti geraten über die gegenseitige Aneignung in heftigen Streit, reißen die verschreckten Kinder auseinander und verbieten ihnen, jemals wieder miteinander zu sprechen.

Zweites Bild: Vor Martis Haus

Der Streit und ein langjähriger Prozess um das Brachland haben zur völligen Verarmung der verfeindeten Bauernfamilien geführt. Sali sehnt sich nach der Gespielin seiner Kindheit und sucht Vreli trotz des Verbots in Martis verfallenem Haus auf. Beide beteuern ihre gegenseitige Zuneigung und Treue über den Hass ihrer Väter hinweg und verabreden, sich am Abend auf dem Brachland wiederzutreffen.

Drittes Bild: Das Brachland

Sali erwartet Vreli auf dem wilden Acker. Kaum hat er sie in die Arme schliessen können, als der schwarze Geiger auftaucht und sie auffordert, ihm in die weite Welt zu folgen und sein ungebundenes Leben in der Natur zu teilen. Doch sie lassen ihn allein weiterziehen und geben sich in übermütiger Freude verliebten Spielereien hin. Da werden sie von Marti überrascht, der sich wutentbrannt auf seine Tochter stürzt. Im Versuch, Vreli zu schützen, schlägt Sali ihn zu Boden. Marti bleibt besinnungslos liegen.

Viertes Bild: In Martis Haus

Marti hat bei dem Sturz auf dem Brachland den Verstand verloren und musste in eine Irrenanstalt gebracht werden. In dem verlassenen und bereits verkauften Haus will Vreli ihre letzte Nacht verbringen, als Sali eintritt und sie aus ihrer Verzweiflung reisst. Gemeinsam mit ihr möchte er in die Fremde ziehen. Beide schlafen ein und erleben im Traum die Vision ihrer Hochzeit in der alten Kirche von Seldwyla. Nach ihrem Erwachen beschliessen sie am Morgen, zum Tanz auf eine benachbarte Kirmes zu gehen, um wenigstens einen Tag gemeinsam glücklich zu sein.

Fünftes Bild: Kirmes

Auf der Kirmes herrscht buntes Treiben, Sali und Vreli mischen sich unter die Bauern, Händler und Artisten. Doch währt ihr Vergnügen nicht lange, da sie von Leuten aus Seldwyla erkannt werden, die sie mit hämischen Worten und Blicken verfolgen. So entscheiden sie sich, zum Paradiesgarten weiterzuziehen, einer abseits gelegenen Schenke, wo auch getanzt wird, aber niemand sie kennen sollte.

Sechstes Bild: Der Paradiesgarten

Im Paradiesgarten treffen Sali und Vreli in der Gesellschaft von Vagabunden den schwarzen Geiger wieder, der seinen Kumpanen soeben die Geschichte vom Streit um das Brachland erzählt hat. Abermals fordert er das Paar auf, ihm in die Ferne und Freiheit zu folgen. Sali und Vreli spüren jedoch, dass dies kein Leben für sie wäre, und beschliessen, gemeinsam in den Tod zu gehen. Aus der Ferne klingen geheimnisvolle Rufe von Schiffen auf dem Fluss herüber.

I

«Hm!» sagte Marti, «das wäre so eine Sache! Wenn ich den schwarzen Geiger ansehe, der sich bald bei den Heimatlosen aufhält, bald in den Dörfern zum Tanz aufspielt, so möchte ich darauf schwören, dass er ein Enkel des Trompeters ist, der freilich nicht weiss, dass er noch einen Acker hat. Was täte er aber damit? Einen Monat lang sich besaufen und dann nach wie vor! Zudem, wer dürfte da einen Wink geben, da man es doch nicht sicher wissen kann!»

II

Als er dem Mädchen nahe war, streckte es seine Hände gegen ihn aus und sagte: «Sali!» Er ergriff die Hände und sah ihr immerfort ins Gesicht. Tränen stürzten aus ihren Augen, während sie unter seinen Blicken vollends dunkelrot wurde, und sie sagte: «Was willst du hier?» «Nur dich sehen!» erwiderte er, «wollen wir nicht wieder gute Freunde sein?» «Und unsere Eltern?» fragte Vrenchen, sein weinendes Gesicht zur Seite neigend, da es die Hände nicht frei hatte, um es zu bedecken.

III

Sie standen wie versteinert und Marti stand erst auch da und beschaute sie mit bösen Blicken, bleich wie Blei; dann fing er fürchterlich an zu toben in Gebärden und Schimpfworten und langte zugleich grimmig nach dem jungen Burschen, um ihn zu würgen; Sali wich aus und floh einige Schritte zurück, entsetzt über den wilden Mann, sprang aber sogleich wieder zu, als er sah, dass der Alte statt seiner nun das zitternde Mädchen fasste, ihm eine Ohrfeige gab, dass der rote Kranz herunterflog, und seine Haare um die Hand wickelte, um es mit sich fortzureissen und weiter zu misshandeln. Ohne sich zu besinnen, raffte er einen Stein auf und schlug mit demselben den Alten gegen den Kopf, halb in Angst um Vrenchen und halb im Jähzorn. Marti taumelte erst ein wenig, sank dann bewusstlos auf den Steinhaufen nieder und zog das erbärmlich aufschreiende Vrenchen mit.

IV

Darüber schliessen sie friedlich ein auf dem unbequemen Herde, ohne Kissen und Pfuhl, und schliessen so sanft und ruhig wie zwei Kinder in einer Wiege. Schon graute der Morgen, als Sali zuerst erwachte; er weckte Vrenchen, so sacht er konnte; aber es duckte sich immer wieder an ihn, schlaftrunken, und wollte sich nicht ermuntern. Da küsste er es heftig auf den Mund und Vrenchen fuhr empor, machte die Augen weit auf, und als es Sali erblickte, rief es: «Herrgott! ich habe eben noch von dir geträumt! Es träumte mir, wir tanzten miteinander auf unserer Hochzeit, lange, lange Stunden!»

V

Das grosse Kirchdorf, in dem Kirchweih war, belebte sich schon von der Lust des Volkes; aus dem stattlichen Gasthofe tönte eine pomphafte Tanzmusik, da die jungen Dörfler bereits um Mittag den Tanz angehoben, und auf dem Platz vor dem Wirtshaus war ein kleiner Markt aufgeschlagen, bestehend aus einigen Tischen mit Süßigkeiten und Backwerk und ein paar Buden mit Flitterstaat.

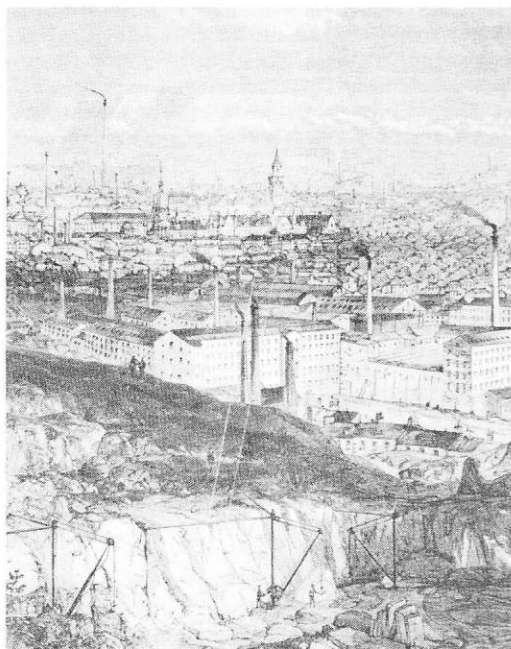
VI

Im heftigen Schmeicheln und Ringen begegneten sich ihre ringgeschmückten Hände und fassten sich fest, wie von selbst eine Trauung vollziehend, ohne den Befehl eines Willens. Salis Herz klopfte bald wie mit Hämmern, bald stand es still, er atmete schwer und sagte leise: «Es gibt eines für uns, Vrenchen, wir halten Hochzeit zu dieser Stunde und gehen dann aus der Welt – dort ist das tiefe Wasser – dort scheidet uns niemand mehr und wir sind zusammengewesen – ob kurz oder lang, das kann uns dann gleich sein. –»

FREDERICK DELIUS

LEBEN UND WERK

von Hans F. Redlich



Die Industriestadt Bradford in Mittelengland
Geburtsort von Frederick Delius (1862–1934)



Delius als zwölfjähriger
Gymnasiast (1874)



Delius mit der Mutter
vor seiner Abreise nach Florida (1884)

Frederick Delius, der am 29. Januar 1862 in Bradford (Yorkshire) geboren wurde, ist deutscher Abstammung. Sein Vater, Grosskaufmann Julius Delius, entstammte einer seit Jahrhunderten im Rheinland ansässigen Familie. 1850 liess er sich in England naturalisieren und heiratete 1856 die 17jährige Elise Kroenig aus Bielefeld, die ihm 14 Kinder gebar. «Fritz» (so noch auf dem Programm seines ersten Londoner Konzerts von 1899) war für das väterliche Geschäft des Wollhandels bestimmt, genoss aber eine ausgezeichnete Erziehung, in der sich sein praktisches Talent für Musik (Klavier- und Geigenspiel) früh entfalten konnte. Geschäftsreisen nach Deutschland, Frankreich und Skandinavien erweiterten den Gesichtskreis des Zwanzigjährigen und legten den Grund zu seiner lebenslangen Vorliebe für ihre Sprachen und Landschaft. Trotz heftigen Widerstands der Eltern behielt die Musik immer mehr die Oberhand im Leben des jungen Delius, der sich als erfolgloser Orangepflanzer auf Solano Grove in Florida zum ersten Mal über seine Bestimmung zum Komponisten klar wurde. Sein zweijähriger Aufenthalt in Florida von 1884 bis 1886, den er zu eifrigem Musikstudium bei dem Organisten Thomas F. Ward wie auch zu erster praktisch-musikalischer Betätigung als Sänger an einer Synagoge und als Orgelspieler benutzte, endete mit dem vollen Fiasko des Plantagenbesitzers.

Delius rang dem widerstrebenden Vater schliesslich die Erlaubnis zu systematischem Musikstudium in Leipzig ab, wo er zwei Jahre lang das Konservatorium besuchte, von Jadassohn, Reinecke und Hans Sitt gefördert wurde, sich mit Grieg, Sinding und Halvorsen befreundete und Tschaikowsky und Busoni begegnete. Aus dieser Zeit datieren erste Kompositionsversuche und deren erste Aufführungen. Grieg gelang es 1888, Delius' Vater von der Berufung seines Sohnes zu überzeugen und ihm das nötige Existenzminimum zu weiterem Musikstudium zu erwirken. Im Sommer 1888 siedelte Delius nach Paris über, das ihm eine zweite Heimat werden sollte. Hier setzte ihn die Munifizenz seines Onkels Theodor Delius in stand, seine Kompositionsstudien ernsthaft fortzusetzen. Von 1888 bis 1896 lebte Delius im Quartier Latin, in regem Verkehr mit französischen Malern und Bildhauern wie Gauguin und mit skandinavischen Künstlern wie August Strindberg und Jelka Rosen, die 1897 seine Frau wurde.

Die ersten Opern, *Irmelin* und *Der Wunderborn*, entstanden um 1893; eine vorbereitete Weimarer Uraufführung des letzteren Werkes wurde durch Zurückziehung der Partitur in letzter Minute durch den selbstkritischen Komponisten vereitelt. Im selben Jahr erschien Delius' erste Komposition im Druck (*Legend* für Klavier und Orchester). 1897, im Jahre seiner Eheschliessung, erntete seine Begleitmusik zu Gunnar Heibergs *Folkeraadet* in Christiania (Oslo) einen «succès de scandale» und führte Hans Haym in Elberfeld seine Tondichtung *Over the hills and far away* auf. 1899 erfolgte Delius' erster offizieller Schritt an die englische Öffentlichkeit. Das denkwürdige Konzert in der alten St. James' Hall vom 30. Mai 1899 unter Leitung von Alfred Hertz brachte erstmals einen Querschnitt durch das Schaffen des 37jährigen.

Im selben Jahre kaufte sich Delius in dem romantischen Dörfchen Grez-sur-Loing an, wo er mit wenigen Unterbrechungen bis zu seinem Lebensende, von seiner Gattin aufopfernd betreut, nur seinem Schaffen lebte, ohne jemals irgend einen offiziellen Posten zu bekleiden. Im Laufe der nächsten 15 Jahre entstand der überwiegende Teil jener Werke, die das Charakterbild des Künstlers wesentlich bestimmen. Die stilistische Eigenart seiner Tonsprache stand bereits mit den 1899 uraufgeführten Werken fest, der Radius seiner künstlerischen Entwicklung erweiterte sich nur mehr stofflich im folgenden Jahrzehnt (*Messe des Lebens*, drei Opern, grosse Chor- und Orchesterwerke). Nach dem 1916 vollendeten *Requiem*, geschrieben für die Gefallenen des Ersten Weltkrieges, hat der Fünfziger kein Werk geschaffen, das wesentlich Neues zu seiner Stilentwicklung aussagt.

Im ersten Dezennium des Jahrhunderts war es vor allem Deutschland, das sich des Stamm- und Artverwandten annahm. Dirigenten wie Julius Buths, Hans Haym, Fritz Cassirer, Oscar Fried und Ferruccio Busoni stellten die Opern *Koanga* und *Romeo und Julia auf dem Dorfe* und die grossen Chorwerke *Appalachia*, *Sea-Drift* und *Messe des Lebens* zu Diskussion. 1907 wurde die sinfonische Dichtung *Brigg Fair* auf dem Basler Tonkünstlerfest uraufgeführt. Im gleichen Jahre spielte Theodor Szántó das Klavierkonzert in der zweiten Fassung in London. 1909 führte der damals dreissigjährige Thomas Beecham die *Messe des Lebens* ungekürzt auf und markierte damit den Beginn seiner lebenslangen erfolgreichen Mittlertätigkeit im

Dienste Delius'. Von 1910 bis 1914 erklangen unter Beechams Stabführung *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (in englischer Fassung), *Messe des Lebens*, *Songs of Sunset* und viele Orchesterwerke in englischer Erstaufführung. 1911 begann Delius' freundschaftliche Beziehung zu seinem einzigen Schüler, Adepten und späteren Biographen, Philip Heseltine (bekannter unter seinem Komponistennamen Peter Warlock). Der Erste Weltkrieg vereitelte die geplante Kölner Uraufführung von Delius' letzter Oper *Fennimore und Gerda* und trieb den Künstler und seine Gattin zeitweise in ein englisches Exil. Aber noch vor 1918 kehrte Delius nach Frankreich zurück und nahm in Grez sein nie ganz unterbrochenes Schaffen wieder auf. In den Jahren nach Kriegsende entstanden vor allem die Konzerte für Violine und Cello.

1924 machten sich die ersten Vorboten der furchtbaren Krankheit bemerkbar, die Delius' letztes Lebensjahrzehnt umdüstern sollte. Dem vollständig gelähmten und erblindeten, dabei geistig völlig ungebrochenen, schaffensfreudigen Künstler erstand 1928 in Eric Fenby ein Helfer und verständnisvoller Sekretär. Von 1928 bis 1933 diktierte der blinde Delius diesem Amanuensis sieben neue Werke – zum Teil auf älterem Material aufbauend – in die Feder. 1929 verlieh der König von England dem Komponisten die Auszeichnung des «Companion of Honour». Im gleichen Jahre fand Beechams Delius-Festival in London statt, dessen Zyklus von sechs Konzerten der greise Tondichter in einem Tragsessel beiwohnte. Der Erfolg dieses Delius-Festes war sensationell. Im Juli 1932 ehrte die Stadt Bradford den Siebzigjährigen durch Verleihung des Ehrenbürgerrechts. Im selben Jahr besuchte Elgar den Leidenden, eine symbolische Geste nationaler Ehrung, die von Delius wohl verstanden wurde. Am 10. Juni 1934 erlag Delius, von seiner Frau und Eric Fenby bis zuletzt betreut, seinem Leiden. Er wurde ohne Zeremonie auf dem Kirchhof von Grez beigelegt, doch erfolgte am 26. Mai 1935 eine Überführung seiner sterblichen Überreste nach England und eine erneute Beisetzung derselben auf dem Friedhof von Limpsfield (Surrey). Zwei Tage nach dieser Beerdigung folgte Jelka Delius dem Gatten nach.

Mit den gleich ihm zu Anfang der sechziger Jahre geborenen Richard Strauss und Gustav Mahler gehört Frederick Delius jener Gruppe nachwagnerischer Spätromantiker an, deren stilistische Grundlagen zur Zeit ihrer Geburt in den Reifewerken Liszts und Wagners zu Tage traten. Gewisse fundamentale Stilmerkmale und stoffliche Bevorzugungen sind allen drei Zeitgenossen gemeinsam. Delius identifizierte sich zeitlebens mit Nietzsches prophetisch-philosophischer Zarathustrawelt, die (nur wenige Jahre von Mahlers dritter Symphonie und Strauss' *Also sprach Zarathustra* getrennt) in der *Messe des Lebens* und im *Requiem* ihre musikalische Spiegelung erhält. Mit Strauss verbindet Delius die Vorliebe für ein grosses, in koloristischen Einzelschichten aufgelockertes Orchester, mit Mahler die Neigung zu formal freizügigen Konglomeraten des Chorischen und Instrumentalen. (*Appalachia*, *Sea-Drift*). Hingegen trennt ihn von beiden seine Abneigung gegen klassische Kompositionsprozesse.

Schon in Delius' Frühwerken macht sich der Wille, die klassische Kadenz aufzugeben und dem klassischen Sonatenschema in die schöne Wildnis einer thematisch freien, modulatorisch ruhelosen Musik zu entrinnen, bemerkbar. Diese formaufhebende Tendenz scheint durch die Eigenart der Delius'schen Tonsprache bedingt, die sich durch einen harmonischen Urinstinkt auszeichnet und hemmungsloses Schwelgen in chromatischen Vorhaltsharmonien klarer kontrapunktischer Disposition vorzieht. Delius' eigentümlich gleitenden, irisierenden Harmonien und Modulationsspannungen grundieren meist einfache, volksliedhaft repetitive Themen, die auf eine Urverwandtschaft mit skandinavischer Musik, besonders Edvard Griegs, hinweisen. Der Wiederholungscharakter der Thematik ist auch hauptverantwortlich für die glückhafte Pflege der freien Variationsform (*Brigg Fair*, *Appalachia*, *Dance Rhapsody Nr. 1*), die in Delius einen Meister unerschöpflicher Veränderungen findet. Delius' musikalisches Idiom mit seiner Vorliebe für Dämmerfarben, Mitteltönen und unmerklich zarte Übergänge, aber auch mit seiner Atmosphäre des naturnahen Volksliedes, eignet sich vor allem zu stimmungshafter Naturschilderung und zu koloristischer Finesse. Diese Musik ist aber keine vage Stimmungskunst wie manches schwächere Produkt des gleichzeitigen französischen Impressionismus, sondern der tönende Reflex neuartiger Stoffbezirke.

Die Besonderheit seiner Stoffwahl stempelt Delius zum unverkennbaren Original in einer Epoche fessellosen Epigontums. Es ist die wehmütige, die Unendlichkeit amerikanischer Ströme widerspiegelnde Musik südstaatlicher Negersklaven, die dem Zwanzigjährigen die Zunge löst und die in den chorischen Partien von *Appalachia* und *Sea-Drift* sowie in der frühen Oper *Koanga* die spätere Integration der *Negro-Spirituals* in moderner anglo-amerikanischer Kunstmusik antizipiert. Dem stilbestimmenden Einfluss des amerikanischen Negervolkslieds tritt fast gleichzeitig die Magie skandinavischer Volkskunst zur Seite. Durch Griegs Musik und Persön-



Solano Grove
In Florida betrieb Delius eine Orangenplantage (1884–86)



Solano Grove
Blick vom Haus auf den St. John's River

Ich bin völlig verloren, wenn ich erklären soll, wie ich komponiere. Ich weiss nur, dass ich ein Werk plötzlich entwerfe – durch ein Gefühl – und dass das Werk sofort als Ganzes erscheint, aber als Gefühl. Die Ausarbeitung des gesamten Werkes in den Einzelheiten ist dann einfach, solange ich dieses Gefühl habe. Sie wird schwierig, wenn das Gefühl an Deutlichkeit verliert. Manchmal bin ich gezwungen, ein Werk für Monate oder auch Jahre beiseitezulegen, und es erst, nachdem ich es fast oder ganz vergessen habe, wieder vorzunehmen, um das erste Gefühl zurückzubringen.

Frederick Delius



Delius mit seinen norwegischen
Komponistenfreunden in Leipzig.
Nina und Edvard Grieg, Johan Halvorsen, Delius,
Christian Sinding



Edvard Grieg
Die Freundschaft, die Delius
mit Grieg in Leipzig schloss,
dauerte bis zu dessen Tod (1907)



Frederick Delius (ca. 1890)
Skizze seines Freundes Edvard Munch

Seiner Inspiration – sofern vorhanden – folgen und sich ihr anvertrauen, ist alles, was man machen muss, wenn man komponieren will. Aber es gibt heutzutage wenig Inspiration in der Musik. Sie ist immer selten gewesen. Seit Bach und nunmehr gut hundertfünfzig Jahren brachte die Welt wohl ein Dutzend geniale Komponisten hervor, und alle schrieben grossartigere Musik als heute komponiert wird. Nur erwartet man heute von uns, dass wir einem Dutzend zujubeln sollen.
Frederick Delius

lichkeit findet Delius zu sich selbst, Griegs modulatorische Technik klingt nach in den eigentümlichen Kadenzfällen des frühen Delius, aber norwegische Landschaft, Dichtung und Sprache werden lebenslange Gefährten des reifen Mannes.

Die Affinität Delius' mit dem spätromantischen Mystizismus seiner Epoche kommt nicht allein in seinem lebenslangen Nietzsche-Kult, sondern vor allem auch in der Stoffwahl seines musikdramatischen Hauptwerkes *Romeo und Julia auf dem Dorfe* zum Ausdruck, einer Dramatisierung von Gottfried Kellers gleichnamiger Novelle, die (wie zahlreiche Gesänge auf Worte Nietzsches) ursprünglich auf einen deutschen Text komponiert wurde. Die trauliche Farbigkeit der Kellerschen Märchenwelt findet in Delius' ekstatisch gesteigerter, auch melodisch ungewöhnlich inspirierter Musik eine tondichterische Entsprechung, die diese Partitur in deutlichen stilistischen Zusammenhang mit den Märchenopern der Spätromantiker Humperdinck und Pfitzner bringt. Neben den so stark bevorzugten Gebieten deutschskandinavischer Dichtung tritt die Dichtung seiner englischen Heimat auffallend zurück. Die Mehrzahl der Hauptwerke Delius', die ursprünglich bereits auf englische Worte gesetzt sind, nehmen zur Poesie des Amerikaners Walt Whitman ihre Zuflucht, deren rhythmische Freizügigkeit, schweifende Assoziationslyrik und maritime Stimmung dem rhapsodisch freien Stil Delius' entgegenkommen. (*Sea-Drift, Songs of Farewell*). Rhapsodische Freizügigkeit und Mangel an thematischer Durchführungsarbeit bei feinstem harmonischen Filigran im Einzelnen charakterisieren auch Delius' konzertante Werke, die wie seine Kammermusik im allgemeinen weniger geglückt sind und sich offenbar in der Atmosphäre klassischer Formtradition unwohl fühlen.

EINE ENGLISCHE OPER IN BERLIN BERICHT ÜBER DIE URAUFFÜHRUNG VON DELIUS' «ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE»

von Edward J. Dent

Edward Joseph Dent (1876–1957) war neben seiner Tätigkeit als Musikkritiker und Übersetzer von Opernlibretti einer der bedeutendsten englischen Musikforscher in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er wirkte als Professor in Cambridge und befasste sich vor allem mit der italienischen Barockoper. Zu Standardwerken wurden seine Publikationen über Scarlatti, Händel, Busoni und die Opern Mozarts. Die Rezension über die Berliner Weltpremiere von Delius' Romeo und Julia auf dem Dorfe, die am 21. Februar 1907 an der Komischen Oper stattfand, erschien erstmals im April 1907 in «The Monthly Musical Record».

Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts hat nur wenige Erzählwerke aufzuweisen, die mehr zu bezaubern und verzücken vermöchten als Gottfried Kellers Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe*. Als schlichte Tragödie eines Dorflebens ist sie zugleich kraftvoll wie dichterisch, ohne jemals in platten Realismus oder ein künstliches Arkadien zu verfallen.

Zwei Schweizer Bauern, Manz und Marti, bestellen ihre Felder, durch einen Streifen Land getrennt, der längst brach liegt und allmählich zu einer Wildnis von Steinen und Büschen wurde. Dieses Brachland, das einzig Sali und Vrenchen, den Kindern der beiden Bauern, als Spielplatz dient, wenn sie ihren Vätern jeden Tag das Essen bringen, gehört von Rechts wegen einem armseligen Trunkenbold, der als schwarzer Geiger bekannt ist. Aber der schwarze Geiger ist nicht zu dem Nachweis imstande, dass er der Enkel des alten Dorftrompeters ist, und Manz und Marti sind die einzigen, die seine Abstammung bezeugen könnten. Doch dient es ihren Interessen mehr, den schwarzen Geiger vom Dorfe fernzuhalten und allmählich, Jahr für Jahr, ihre Furchen tiefer in das Brachland zu pflügen, bis sich schliesslich jeder von ihnen ein gutes Stück davon angeeignet hat.

Am Ende jedoch, als jeder der Übergriffe des anderen gewahr wird, kommt es zum Streit. Es entsteht eine Fehde zwischen den beiden Bauern, die zur alles andere in sich aufsaugenden Leidenschaft ihres Lebens wird und sie in den Ruin hineintreibt. Manz ist schliesslich gezwungen, in der benachbarten Stadt eine elende Schenke zu betreiben, während Marti sich bis auf seinen verfallenen Hof und ein Stückchen Garten von allem trennen muss. Die Kinder bleiben nicht länger Kinder. Sie wurden gewaltsam getrennt und sehen sich nur selten, aber das alte Gefühl der Freundschaft ist lebendig. So findet Sali eines Tages Vrenchen allein in ihres Vaters Haus vor und überredet sie, zum Brachland des schwarzen Geigers, ihrem einstigen Spielplatz, zu kommen. Dort werden sie von Marti überrascht, der seine Tochter wütend schlägt, als er sie mit dem Sohn seines Feindes erblickt. Sali nimmt einen schweren Stein auf und streckt ihn nieder, so dass er die Sinne verliert. Als Marti erwacht, hat er Gedächtnis und Verstand eingebüsst und muss in eine Krankenanstalt verbracht werden.

Vrenchen bleibt allein zurück, das Haus und das letzte Stück Garten müssen verkauft werden, um Martis Schulden zu bezahlen. Als sie allein im leeren Haus sitzt und sich einen letzten Kaffee zubereitet, tritt Sali ein. Obwohl er und Vrenchen sich ihrer gegenseitigen Liebe jetzt voll bewusst sind, halten sie eine Heirat wegen des Streits zwischen ihren Familien für ausgeschlossen. Sie kommen jedoch überein, zum Tanzen auf einen benachbarten Jahrmarkt zu gehen und gemeinsam einen glücklichen Tag zu verleben, bevor das Mädchen fortgehen muss, um sich seinen Lebensunterhalt als Dienstmagd zu verschaffen. Auf dem Jahrmarkt werden sie von den Dorfbewohnern erkannt und so beleidigend behandelt, dass sie sich beeilen, fortzukommen. Sie wandern weiter zu einem Wirtshaus, das «Paradiesgarten» genannt wird, wo ebenfalls, wenn auch in minder ausgesuchter Gesellschaft, getanzt wird. Der schwarze Geiger führt die Musikanten an, und die Tänzer sind eine buntscheckige Schar von Vagabunden. Als die Dunkelheit hereinbricht, will Sali Vrenchen die Nacht dort nicht allein verbringen lassen. «Kommt mit uns», sagt der schwarze Geiger, «eure Väter betrogen mich um mein Erbe, aber ich will euch nicht übel, und so werden wir alle eure Freunde sein». Teils gleichgültig, teils gegen ihren Willen lassen sie ihn eine spasshafte Trauungszeremonie vornehmen, und nach einer Szene wilden Vergnügens bricht die vom schwarzen Geiger angeführte Gesellschaft auf, dem glücklichen Brautpaar das Geleit zu geben. Sie tanzen um Mitternacht durch das Dorf, in dem Sali und Vrenchen wohnten, und den Hügel hinauf bis zum Brachland. Dort kommt Sali zur Besinnung und hält Vrenchen zurück, während das Vagabundengeleit am Flussufer weiterzieht. Sollte dies das Ende sein? Sollten sie jetzt getrennten Weges nach Hause gehen? Die Flut der Leidenschaft ist überstark, sie können nur gemeinsam lieben und sterben. Am Ufer liegt ein Schiff, mit Heu beladen. Sali lenkt es, nachdem er Vrenchen hinaufgehoben hat, in die Mitte des Stromes und lässt es treiben. Als die Sonne aufgeht, liegt das Schiff an der Brücke der Stadt, und wenig unterhalb findet man im Wasser die Leichname der Liebenden.

Dies ist in groben Umrissen die Erzählung, wie sie Frederick Delius zur Grundlage seines neuen, am 21. Februar in Berlin an der Komischen Oper aufgeführten Werkes nahm. Mit ihrer ständig wachsenden Leidenschaft zwischen den Liebenden und ihrer malerischen Umgebung bietet die Geschichte einem Komponisten natürlich starke Anreize. Die obige, kurze Inhaltsangabe masst sich nicht an, eine Vorstellung zu vermitteln von dem wundervollen Reiz an Einzelheiten, der vollendeten handwerklichen Meisterschaft sowie der Kraft und stillen Grösse, die Gottfried Kellers Kunst eigen sind. Es wird jedoch noch sichtbar werden, dass die Umwandlung einer solchen Erzählung in ein Musikdrama nicht einfach ist, selbst wenn man die Leichtigkeit bedenkt, mit der rasche Szenenwechsel an modernen Opernhäusern zu bewerkstelligen sind. Offenbar hat Delius, der sich das Buch für seine Oper selbst in englisch schrieb, den allgemeinen Grundsatz übernommen, von der Vertrautheit des Publikums mit der Geschichte auszugehen (was in Deutschland durchaus auch erwartet werden darf), und behandelte das Drama praktisch wie eine lange Folge von Liebesduetten zwischen seinen Romeo und Julia.

Der Oper ist ein Prolog vorangestellt, der Manz und Marti beim Pflügen zeigt. Die Kinder bringen das Essen in einem «Kinderwägelchen», wie Keller es beschreibt, und auch der schwarze Geiger tritt schon in Erscheinung. Mit dem Streit der beiden Bauern endet der Prolog. Der erste Akt zeigt Vrenchen vor ihrem Haus. Sali kommt zu Besuch und schlägt vor, zum Brachland zu gehen. Die Szene wechselt dann zum Brachland, wo sie ihr Duett fortsetzen, bis es Vrenchens Vater unterbricht. Im zweiten Akt sitzt Vrenchen an ihrem verlassenen Herd und wird abermals von Sali aufgesucht. Beide lassen sich auf einer Bank nieder und fallen in Schlaf. Hier nimmt sich Delius eine Freiheit gegen Keller heraus, die kaum zu befriedigen vermag. Bei Keller träumt Sali von ihrer Trauung und besonders von ihrem Tanz auf dem Hochzeitsfest, während Vrenchen träumt, wie sie Sali durch einen dichten Wald verfolgt und erst glücklich ist, wenn er sich nach ihr umschaut. Delius hingegen lässt die Verliebten beide denselben Traum erleben, und zwar in recht konventioneller Art. Die Bühne verdunkelt sich, Nebel steigen von oben herab, und in der Ferne ist ein Choral zu vernehmen. Dann tritt Stille ein, und die Stimme eines Pfarrers spricht die Worte, die sie bei der Trauung vereinen. Nach einer weiteren Hymne des Chores löst sich der Nebel auf, wird die Bühne hell, erwachen die Liebenden und beschliessen, zum Jahrmarkt zu gehen.

Die erste Szene des dritten Aktes zeigt den Jahrmarkt mit seinen Buden, wo Vrenchen und Sali die von Keller so anschaulich geschilderten grossen Pfefferkuchen kaufen. Sali erwirbt für das Mädchen einen grossen Kuchen in Form eines Hauses, und Keller sagt von ihr: Sie «glich einer heiligen Kirchenpatronin auf alten Bildern, welche das Modell eines Domes oder Klosters auf der Hand hält». Sie werden von der Menge fortgezogen, und schliesslich wechselt die Szene zur Aussenseite des «Paradiesgartens» mit dem Fluss im Hintergrund. Der schwarze Geiger ist mit den befreundeten Vagabunden auf dem Balkon beim Trinken, als Vrenchen und Sali von der Strasse her auftreten. Während die anderen die Bühne verlassen, bleibt das Liebespaar zurück, und nur die Gesangsrufe von Schiffen auf dem Fluss deuten vage auf die Art ihres Todes hin, wenn Sali dann mit Vrenchen in seinen Armen hinausläuft.

Dem Leser, der mit dem Original vertraut ist, muss es scheinen, dass dieses Libretto auf fast alle Wesenszüge verzichtete, die der Erzählung ihren ganz besonderen Reiz geben. Doch ist die Klage kaum gerechtfertigt. Man kann das Opfer vieler Einzelheiten, von denen die Atmosphäre einer Dichtung geprägt wird, hinnehmen, wenn der Komponist mit seiner Musik eine Atmosphäre herzustellen vermag, die vielleicht andersartig ist, aber doch gleichermassen unwiderstehlich und mit derselben oder sogar stärkerer Kraft auf unsere Gefühle einwirkt. «Atmosphäre» ist in

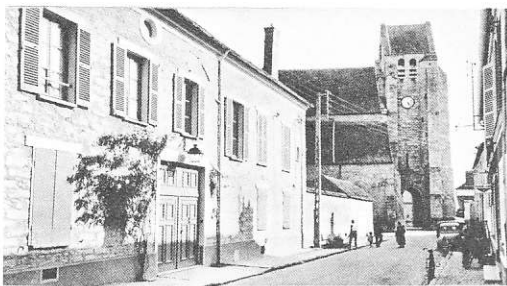


Frederick Delius
London 1899

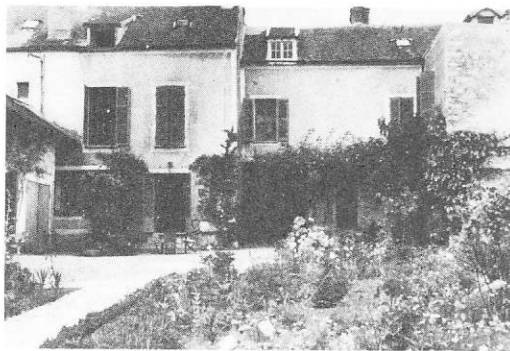
Die Hauptursache für den Verfall der heutigen Musik liegt darin, dass die Menschen von der Musik mehr als alles andere körperliche Reize erwarten. Gefühle sind ausser Mode, Geistiges langweilt. Ein Kunstverständnis, das sonst aus tiefem geistigen Erfassen und eindringlicher Sachkenntnis hervorging, verlangt eine intellektuelle Anstrengung, welche die meisten heutigen Menschen zu sehr erschöpft. Sie wollen unterhalten sein, und so möchten sie die Musik lieber mit ihrem Körper spüren als mit ihren Gefühlen aufnehmen.
Frederick Delius



Jelka Rosen in ihrem Atelier
Die Malerin wurde 1903 die Frau von Delius



Greuz-sur-Loing
Auf der linken Strassenseite das Haus, in dem Delius
von 1897 bis zu seinem Tod (1934) wohnte



Greuz-sur-Loing
Delius' Haus von der Gartenseite

Ich betrachte Nietzsche als einzig freien Denker der modernen Zeit, und für mich ist er der sympathischste. Zugleich ist er ein solcher Dichter. Er fühlt die Natur. Ich glaube meinerseits an keine einzige Doktrin, ich glaube an nichts als die Natur und die grossen Kräfte, die in ihr wirken.
Frederick Delius

Ich würde all meinen Werken gern eine tiefere Bedeutung geben. Ich möchte der Welt etwas sehr Ernsthaftes sagen, Musik und Dichtung sind nur die Mittel dazu. Ich möchte in Wagners Fussstapfen treten und sogar etwas mehr in der richtigen Richtung geben. Für mich nimmt die dramatische Kunst fast den Platz von Religion ein.
Frederick Delius

der Tat eine besondere Stärke von Delius, und so mag die Oper für den Hörer, dem Kellers Erzählung nicht bekannt ist, von der Handlung her unzureichend sein, aber gewiss wird sie es nicht an Interesse mangeln lassen.

Zwei Szenen sind entschieden verunglückt. Die erste ist der Prolog, wo Delius eine Reihe von Ereignissen, die sich im Original über acht bis neun Jahre erstrecken, in eine kurze Aktionsszene zusammenpresst. Dies wäre besser im Verlauf des ersten Aktes oder eines Prologs, wie ihn Shakespeare selbst *Romeo und Julia* voranstellte, als Erzählung behandelt worden. Ausserdem sind Kinddarstellungen gewöhnlich etwas ausgesprochen Unbefriedigendes auf der Bühne. In der Oper misslingt es fast immer, ihnen Überzeugungskraft zu geben. Hänsel und Gretel sind Ausnahmen, denn sie werden von ihrem Schöpfer nicht nur musikalisch meisterhaft in ihrer Kindhaftigkeit charakterisiert, sondern beherrschen die ganze Oper in solchem Masse, dass die erwachsenen Darsteller unnatürlich und phantastisch wie im Märchen erscheinen. In Delius' Prolog fehlt Sali und Vrenchen die Kindhaftigkeit, und sie bleiben blosses Beiwerk einer Szene, die einzig dem Zweck dient, die feindseligen Beziehungen zwischen Manz, Marti und dem schwarzen Geiger zu erklären. Dennoch aber treten die Partien der Kinder so stark hervor, dass sie tüchtige Sänger erfordern. Vielleicht war es unvermeidlich, dass sie von zwei Damen dargestellt wurden, die gewiss gut sangen, aber keine Ähnlichkeit mit dem Liebespaar im späteren Drama aufwiesen und überhaupt nicht wie Kinder aussahen. Tatsächlich war Vrenchen als etwa Siebzehnjährige schlank und dunkel, während sie als Elfjährige einem Typ glich, den man mit Brünnhilde in Verbindung bringt.

Die andere etwas bedauerliche Szene ist jene des Traumes im zweiten Akt. Mit ihrer altmodischen Rührseligkeit steht die ganze Idee quer zur idyllischen Atmosphäre der übrigen Oper. Darüberhinaus ist die musikalische Behandlung kaum von genügender Deutlichkeit, um ihre Absicht erkennbar zu machen, denn die musikalische Seite des Geschehens passt ebensowenig zu Delius' Kompositionsstil wie die dramatische zur sonstigen Handlung der Geschichte. Zumindest konnte man dankbar sein, von einem Transparentbild mit einer gotischen Kirche und einem Chor von Priestern und Bauern verschont zu bleiben. Aber es blieb nicht der plötzliche Strahl eines Scheinwerferlichts erspart, der vertikal auf die Häupter des schlafenden Paares niederfiel. Solche Geschmacklosigkeiten überraschen besonders in der Komischen Oper, die mit ihrem bewundernswert künstlerischen Inszenierungsstil doch allgemeine Beachtung findet. Gottfried Kellers Erzählung und ihre Vertonung durch Delius sind beide bei weitem zu naturgetreu und dichterisch, als dass sie derartigen melodramatischen Parsifalisten unterzogen werden sollten.

Abgesehen von diesen zwei Szenen kann das Libretto als gut gebaut gelten. In jedem Fall weist es den grossen Vorteil auf, die geballte Aufmerksamkeit auf die Geschichte des Liebespaares und die ständig sich steigende Kraft ihrer Leidenschaft im Angesicht eines tragischen Schicksals zu lenken. Es war aufschlussreich, der Oper Shakespeares Tragödie gegenüberzustellen, die etwa zur gleichen Zeit am deutschen Theater, das die höchsten Ideale der modernen deutschen Bühnenkunst verkörpert, wiederaufgenommen wurde. Aus reiner Verehrung gegenüber Shakespeare schien hier die Liebesgeschichte von Romeo und Julia fast völlig in den Hintergrund gedrängt, so entschlossen zeigte sich die Regie, den kleineren Rollen und jenen typischen Shakespeare-Szenen, die man in England aus Respekt vor Mrs. Grundy beträchtlich verstümmelt, voll gerecht zu werden.

Delius besitzt bereits den Ruf, zuerst und vor allem ein musikalischer Kolorist zu sein. In dieser Oper wurde er in gewissem Grad von modernen französischen Tendenzen beeinflusst. Das musikalische Hauptinteresse liegt im Orchester, das schwer fasslich und vage mit nur halb angedeuteten Melodiephrasen dahinfliesst, während die Vokalstimmen mehr nach Art des Sprechens als Singens behandelt sind. Aber der Komponist stammt unbestritten aus dem Norden, niemand würde seine Musik mit der eines Franzosen verwechseln. Seine Personen sprechen uns nicht im Parlandoton eines Debussy und Hahn an, obwohl sie auch eine rhetorische Deklamation nach Art mancher englischen und deutschen Komponisten meiden. Delius' Musik ist vor allen Dingen eigenständig und wahrhaft poetisch. Es gibt Augenblicke, wo der Hörer erdrückt wird von dem ständigen Klangstrom, in dem die Motive, fast bevor sie an die Oberfläche gedrungen sind, schon wieder zu verschwinden scheinen. Und es gibt Augenblicke, in denen man sich zu hören sehnt, dass die Darsteller auf der Bühne sich in einer breiten, kantablen Gesangsphrase äussern. Aber zum Teil sind es gerade diese Mittel, mit denen es dem Komponisten gelingt, sein Werk mit einer ganz eigenartigen Atmosphäre zu umgeben.

Das Bühnenbild war für denselben Zweck sehr gut gestaltet. Hans Gregor ist ein Virtuose in der Kunst, aus einem engen Raum die grösstmögliche Wirkung herauszuholen. Die Komische Oper ist alles andere als geräumig, und von den Balkons aus könnte man den Darstellern fast die Hände reichen. Trotzdem hat Gregor die Bühne

nochmals verkleinert, indem er die Szene hinter ein eigens errichtetes inneres Proszenium verlegte und das Ganze nochmals etwa drei Schritte weiter zurückschob. Das Bühnenbild, nach Entwürfen von Karl Walser gemalt, war schlicht und von recht beachtlicher Schönheit. Das Kornfeld mit einer Menge von Kornblumen (Akt II, Szene 2) wurde bei der ersten Aufführung sogar mit spontanem Beifallsausbruch begrüßt. Selbst bei dem kleinen Umfang war der Jahrmarkt gut angelegt, ohne beengt zu wirken. So lief die ganze Oper ab, als ob es ein Traum wäre und wie es eine Oper immer tun sollte. Denn nur, wenn Realismus angestrebt wird, stösst man sich an den unnatürlichen Formen des Musikdramas.

Romeo und Julia auf dem Dorfe ist eine Oper ohne Sensationseffekte, und Delius nennt sie zurecht ein Idyll. Das gesamte Werk ist von einer stillen Zartheit geprägt, die Selbstbeherrschung und nicht Schwäche entspringt. Wo Klangentfaltung gefordert ist, lässt Delius es an Kraft nicht fehlen. Themen, die in dieser Hinsicht wirkungsvoll bearbeitet sind, finden sich in der Musik, die zur Traumscene hinführt, und an vielen Stellen mit geschlossenem Vorhang. Ausserdem verfügt Delius über eine melodische Ader, die ausgesprochen eigenschöpferisch ist, und man bedauert nur, dass sie so zurückhaltend eingesetzt wird. Die wilden Klänge des schwarzen Geigers sind ein schlagendes Beispiel für musikalische Charakterisierungskunst, und im Ausdruck quälerischer Schönheit übertrifft nichts Vrenchens Klage am Beginn des zweiten Aktes.

Im Ganzen war die Aufführung durchaus verdienstvoll. Die zwei Hauptrollen fanden in Willi Merkel und Lola Artôt de Padilla eine gute Wiedergabe, und Desidor Zador war ein phantasievoller Darsteller des schwarzen Geigers. Das Orchester stand unter der Leitung Franz Cassirers, der ein einfühlsames Verständnis für die zarten Schönheiten von Delius' vielschichtiger Partitur bewies.

Aus dem Englischen übertragen von Peter Ross.

FREDERICK DELIUS ATMOSPHÄRIKER UND SZENIKER

von Rolf Urs Ringger

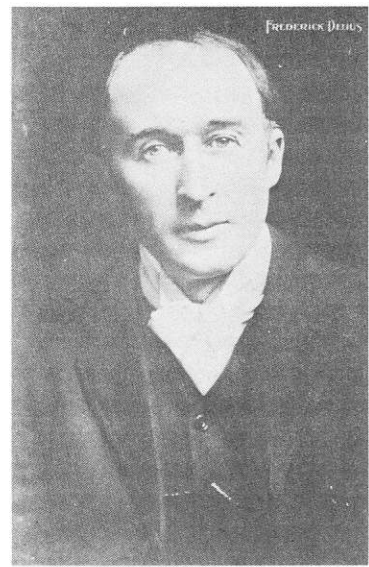
Er war ein Einzelgänger – und ist es auch für die Nachwelt geblieben. Nicht schwer wäre es, Vorbilder, Beeinflussungen für sein Komponieren aufzuzählen. Doch das entscheidende Moment an dieser Klangwelt würde dabei verfehlt werden. Wie er aus keiner Schule kam, so hat er auch keine begründet. Nicht einmal zu ernsthaften Nachahmern hat es gereicht. So viel artistische und persönliche Eigenwilligkeit lässt sich eben nicht nachmachen. (Wenn einige seiner orchestralen und klangfarblichen Funde von der Filmmusikindustrie – nicht nur in Amerika – offensichtlich aufgenommen worden sind, soll dieser Umstand dem Musiker nicht angelastet werden. Auch Tschaikowsky ist auf dieser Ebene ausgebeutet worden – und hat diese Plünderung überstanden.) Die Definition sei gewagt: Frederick Delius war der konsequente Einzelgänger, der eigensinnige Klangschwelger, der unabdingbare Privatier unter den Komponisten seiner Generation.

Das «Naturhafte»

Seine Vorliebe für Walt Whitman war begründet. Ein Stadtflüchtiger, ein Zivilisationsmüder blieb Frederick Delius (1862–1934) genauso wie der mehr als vierzig Jahre ältere Amerikaner. Als geradezu programmatisch für Delius' Komponieren können die Anfangsverse zu den zwar erst zwischen 1930 und 1932 entstandenen *Songs of Farewell* für Chor und Orchester auf Texte aus den *Leaves of Grass* genommen werden:

«How sweet the silent backward tracings!
The wanderings as in dreams – the meditation of old times resumed
– their loves, joys, persons, voyages.
Apple orchards, the trees all cover'd with blossoms;
Wheat fields carpeted far and near in vital emerald green;
The eternal, exhaustless freshness of each early morning...»

Es war eine mystisch-pantheistische Weltauffassung, beim Amerikaner in Anlehnung an Ralph Waldo Emersons Transzendentalismus, beim Engländer deutscher Abstammung im Strahlbann von Nietzsches *Zarathustra*. Natur, «Naturhaftigkeit» wurden da zu einem Wert an sich.



Frederick Delius (ca. 1907)



Fritz Cassirer (1871–1926)
Cassirer dirigierte 1907
die Berliner Uraufführung
von *Romeo und Julia auf dem Dorfe*

Royal Opera Covent Garden
Lessee and Manager (By Order of the Board) Mr. FRANK BENDISH
THOMAS BEECHAM OPERA SEASON, 1910
(Under the Management of THOMAS BEECHAM)

This Evening's Performance
Tuesday, February 22nd, at 8.30

FIRST PRODUCTION IN ENGLAND
THE VILLAGE
ROMEO AND JULIET
(in English)
A Music Drama by F. DELIUS

Mantz	Mr. HARRY DEARTH
Marti	Mr. DILLON SHALLARD
Black Fiddler	Mr. ROBERT MATTLAND
Sali	Mr. WALTER HYDE
Child Sali	Miss MURIEL TERRY
Vrenchen	Miss RUTH VINCENT
Child Vrenchen	Miss BETTY BOOKER
The Slim Girl	Miss MURIEL TERRY
The Wild Girl	Mr. ARTHUR ROYD
Poor Horn Player	Mr. ALBERT ARCHDEACON
Hunchback Bass Player	Mr. ALBERT ARCHDEACON
Conductor	Mr. THOMAS BEECHAM
Stage Manager	Heri WIRK

Delius, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*
Theaterzettel der englischen Erstaufführung
London 1910



Thomas Beecham (1879–1961)
Der englische Dirigent setzte sich für Delius' Musik ein. Er leitete die englische Erstaufführung von *Romeo und Julia auf dem Dorfe*



Delius, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*
Theaterzettel einer Aufführung an der
Royal Opera Covent Garden, 1920

Genies schiessen nicht wie Pilze aus dem Erdboden. Nie ist ein grosses Kunstwerk zur Welt gekommen, das nicht die Frucht von jahrelangen ernsthaften und beharrlichen Bemühungen seines Schöpfers gewesen wäre, und kein grosser Künstler hat jemals seine Verfahren verlästert.

Frederick Delius

Delius' Kompositionen möchte man, mit wenigen Ausnahmen, als «Naturmusiken» bezeichnen. Sie sind Schilderungen, Abbildungen des Ausserzivilisatorischen. Werktitel wie *On Hearing the First Cuckoo in Spring*, *Summer-night on the River*, *In a Summer Garden*, *A Song before Sunrise*, *Over the Hills and Far away*, *The Song of the High Hills*, *Late Lark*, *Sea Drift* bleiben bei Delius nicht titelhafte Äusserlichkeiten in der Funktion von atmosphärischen Einstimmungen. Arthur Hutchings spricht in seiner Delius-Biographie von 1949 von «tone-pictures». Als «klingende Malereien», Wiedergaben von äusseren Sinneseindrücken, versteht sich Delius' Musik durch und durch.

Natur als Idylle

Delius' Stücke sind thematisch-sujethafte Musik im programmatischen Sinn. Seine Tonwelt bleibt mit Naturhaft-Atmosphärischem verwoben, von poetisch-bildhaften Vorstellungen geprägt auch dort, wo keine Texte oder Programmklärungen ausdrücklich verwendet wurden. Die vermusikalisierten Sujets – und um solche handelt es sich fast durchwegs – sind: der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten, Landschaftliches, Wasserläufe, Vogelrufe, Naturlaute.

Diese Tonwelt gibt sich gewissermassen als Natur gewordene Kunst. Sie scheint in jedem Atemzug – und das «Atmen» ist einer ihrer Hauptvzüge – sich so zu gebärden, als würde Natur selber zu klingen anheben. Wie da der Mensch sich in Natur aufgehoben wähnt, so auch die Musik im Naturklang. Daraus resultiert bei Delius in Sujet, Atmosphärik und im Klanggestus die Idylle. In Delius' Musik ist Natur freundlich, lieblich. Alan Jefferson hat in seinem Delius-Buch von 1972 darauf hingewiesen, dass etwa Donner und Blitz als Naturerscheinungen bei Delius nicht vorkommen. Tatsächlich widersprechen sie einer von Delius' Maximen seines Musizierens: der Skala der Mezzopianos, nicht nur in der Dynamik, sondern auch in Timbres, Tempo und Klanglichkeit.

Wie Natur keine Grenzen kennt, so tendiert auch Delius' Musik zum Grenzenlosen. Das liesse sich im einzelnen in allen Parametern bis in die Einzelelemente hinein nachweisen. Delius' Musiziergestus beherrschte geradezu virtuos das Vage, Unbestimmte, das Unabgegrenzte. Es ist die Tonwelt des Entgrenzten.

Dazu gehört auch das Phänomen von Delius' Zeitlosigkeit im Sinn der Produktionsfolge. Arthur Hutchings hielt überzeugend fest, dass die Stileigenschaften von Delius' Musik zwischen den späten neunziger Jahren und den zwanziger Jahren im Grossen die gleichen waren. Die Chronologie spielt in Delius' Entwicklung – im Gegensatz zu der seiner Generationsgenossen – kaum eine Rolle. Diesen Umstand einer eigentlichen Entwicklungslosigkeit belegte er am überzeugendsten in *Idyll* für Sopran, Bariton und Orchester von 1932: Als *Prélude* übernahm er unverändert das Vorspiel zu der 1902 für einen Mailänder Verlagswettbewerb komponierten einaktigen Oper *Margot la rouge*, wobei das thematisch-koloristische Material dieser Einleitung während des Stücks, ohne «Stilbrüche», stets wiederkehrt. Auch unter diesem Aspekt kann Ralph Hills Meinung im Delius-Kapitel seines *British Music of Our Time* von 1946, trotz aller Pointierung, übernommen werden: Ein Werk von Delius zu kennen und zu mögen, bedeute, alle zu kennen und zu mögen.

Der Delius-Klang

Der Vorwurf, vor allem auf dem Kontinent, gegen Delius' Musik trifft tatsächlich ein wesentliches Moment: Sie gilt als statisch, süsslich, schwelgerisch, auch als harmonisch bis zur Spannungslosigkeit und Monotonie. Zweifellos schwelt in ihr – wie kaum bei einem seiner Zeitgenossen – vorherrschend der Ton des Hedonistischen, Überschwenglichen, gar des Selbstverliebten. Euphorie ist hier programmatisch. Eric Fenby, seit 1928 Sekretär und «Amanuensis» des Komponisten und 1936 Herausgeber des Buches *Delius as I Knew Him*, nannte noch 1965 das Konzert für Violoncello und Orchester von 1921 eine «luscious autumnal reverie».

Offensichtlichstes Merkmal von Delius' Musizieren ist das Verwischen harter Kontraste. Sein Idealmusizieren bleibt das des steten, fast unmerklichen Übergangs. Es sind die eigentümlich gleitenden, irisierenden Klänge, der modulatorische Schwebezustand mit chromatischen Vorhaltpassagen. Melodische Thematik, etwa im Brahms-Strausschen Sinn, wird kaum profiliert, auch nicht in der Art von Themendualität einander gegenübergestellt. Rhapsodische Freizügigkeit, im Formalen gewissermassen das «Phantasieren», soll für «Naturhaft-Gewachsenes» eintreten.

Ogleich Delius' Musik überaus persönlich, individuell ist – denn seine Stücke können tatsächlich jeweils nach wenigen Takten beinahe unfehlbar lokalisiert werden –, zielt diese Tonwelt auf das Moment des Unverbindlichen. «Stil» im Sinn von Stilmerkmal hat sie wie nur wenige in seinem Umkreis. Man mag Hans Hollander

Frederick Delius

ROMEO UND JULIA AUF DEM DORF

Berner Erstaufführung

Lyrisches Drama
in sechs Bildern
nach Gottfried Kellers
gleichnamiger Novelle

Musikalische Leitung
Inszenierung
Bühnenbild und Kostüme
Chorleitung

Roderick Brydon
Gian Gianotti
Paolo Bernardi
Anton Knüsel

Reiche Bauern { Manz
 Marti

Ulrich Studer
Joachim Schorn

Sali, Manzens Sohn

John Janssen

Vreli, Martis Tochter

Barbara Fuchs

Sali als Kind

Nando Brügger

Vreli als Kind

Dorothea Gilgen

Der schwarze Geiger

Josip Lesaja

Bauer { Erster
 Zweiter

Jos Hendrix

Andrzej Poraska

Bäuerin { Erste
 Zweite
 Dritte

Eszter Gosztonyi

Edith Elmet

Magdolna Radics

Pfefferkuchenfrau

Brigitte Imber

Glücksradfrau

Gazyna Szklanecka

Schmuckwarenfrau

Gabriele Bieri

Possenreisser

Jorge Anton

Karussellmann

Rainer Weiss

Schiessbudenmann

Djahanshah Barsin

Vagabunden { Das schlanke Mädchen

Ingrid Habermann

Das wilde Mädchen

Nina Szabo

Der arme Hornist

Wolf Appel

Der buckelige Bassgeiger

Fred Stachel

Schiffer { Erster

Ulrich Studer

Zweiter

Joachim Schorn

Dritter

Jorge Anton

Spielende Kinder

Barbara Lutstorf

Yves Zimmermann

Artisten

Claire Grünig

Petra Kruger

Lena Ramseier

Thomas Leuenberger

Schang Meier

Chor des Stadttheaters Bern

Berner Symphonieorchester

Musikalische Einstudierung: Krassimira Hristova, Klaus Scheibenpflug. Regieassistenz und Abendspielleitung: Michael Herzberg. Regiehospitantz: Irene Weber. Inspektion: Gunter Elmer. Souffleuse: Gabriella Pécsváry.

Technische Leitung: Gino Fornasa, Technischer Leiter. Ali Sadigh-Behsadi, Bühneninspektor. Werner Hurni, Werkstättenleiter. Bühnenmeister: Peter Maurer. Beleuchtung: Jacques Battocletti. Tontechnik: Paul Vasilescu. Maske: Sibylle Dekumbis, Katrin Marti. Requisiten: Otto Juditzki.

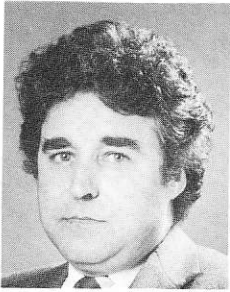
Malsaalvorstand: Wolfgang Hallberg. Cheftapezierer: Manfred Mälzer. Leitung der Kostümabteilung: Brigitte Lenz. Gewandmeisterin: Dagmar Schlenzka. Gewandmeister: Joseph Oberson. Chefmaskenbildner: Willi Wachter.

Pause nach dem vierten Bild

Premiere: Sonntag, 6. September 1987

Aufführungsrechte: Boosey & Hawkes, London

Aufnahmen auf Bild- und Tonträger während der Vorstellung sind nicht gestattet. Bitte beachten Sie den Abendbesetzungszettel.



Roderick Brydon
Musikalische Leitung



Gian Gianotti
Inszenierung



Paolo Bernardi
Bühnenbild und Kostüme



Ulrich Studer
Manz

Roderick Brydon

wurde 1939 in Edinburgh geboren. Sein Musikstudium mit Komposition im Hauptfach absolvierte er an der Universität seiner Geburtsstadt bei Kenneth Leighton. Nach weiterer Ausbildung als Dirigent bei Sergiu Celibidache und an der Akademie in Wien wurde er 1964 nach London an die Sadler Wells Opera, die heutige English National Opera, verpflichtet und debütierte dort mit Verdis «Attila». Im selben Jahr wurde er Kapellmeister, später ständiger Gastdirigent der neugegründeten Scottish Opera, bevor er 1975 auch die künstlerische Leitung des ebenfalls neugegründeten Scottish Chamber Orchestra übernahm, die er während neun Jahren beibehielt. In dieser Zeit erwarb er sich – auch auf zahlreichen Tourneen durch Europa – ein für Konzert wie Oper weitgefächertes Repertoire, das von den frühen Barockopern Monteverdis und Cavallis bis zu Britten, Martin, Messiaen und Henze reicht. Nachdem er 1984 als musikalischer Oberleiter an das Stadttheater Luzern wechselte, ist Roderick Brydon seit Beginn der Spielzeit 1987/88 musikalischer Leiter des Stadttheaters Bern, wo er in dieser Saison nach der Oper von Delius auch den Ballettabend II mit Strawinskys «Feuervogel» und Ravels «Daphnis und Chloë» sowie Hindemiths «Cardillac» dirigieren wird. Ausser in Zürich, Genf und Lausanne leitete Roderick Brydon als Gastdirigent Aufführungen von Opern und Konzerten in London und Paris, Venedig und Palermo, München, Stuttgart, Köln, Düsseldorf und Hannover, Kopenhagen, Budapest, Sofia und Bukarest sowie in Kanada.

Gian Gianotti

stammt aus dem Bergell, wo er 1949 in Vicosoprano geboren wurde. Nach Besuch der Mittelschule in Chur und Studien in Germanistik und Geschichte an der Universität Zürich war er als Regieassistent und Hospitant an der Schaubühne Berlin, dem Piccolo Teatro in Mailand und dem Opernhaus Zürich tätig. Gian Gianotti setzte sich vor allem für das Theaterschaffen in Graubünden ein, war Begründer der Theaterberatungsstelle der Lia Rumantscha Chur und der Bündner Vereinigung für das Volkstheater, leistete Aufbauarbeit an der Klibühni Schnidrumft Chur und betreute als Regisseur verschiedene regionale Theaterprojekte im Kanton. Ausserdem ist er Vorstandsmitglied der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur und des Centre Suisse des Internationalen Theaterinstituts der Unesco. In seiner Regietätigkeit lagen die bisherigen Schwerpunkte bei Shakespeare, Goldoni, Nestroy und Brecht. Nach Arbeiten am Staatstheater Stuttgart, bei den Freilichtspielen Chur und in Schaffhausen inszenierte er in den beiden vergangenen Spielzeiten vor allem in einer vielbeachteten Uraufführung Gion Antoni Derungs rätoromanische Oper «Il Cerchel magic» in Chur, Goethes «Iphigenie» am Stadttheater Luzern und Goldonis Komödie «Die Verliebten» beim Theater für den Kanton Zürich. Für die Spielzeit 1987/88 stehen

nach Delius' Oper in Bern Kipphardts «In der Sache J.R. Oppenheimer» am Stadttheater St. Gallen und Calderons «Das grosse Welttheater» am Stadttheater Luzern auf dem Programm.

Paolo Bernardi

stammt aus Asti, einer kleineren, östlich von Turin gelegenen Stadt. In Turin besuchte er zunächst das Liceo Artistico und von 1968 bis 1971 die Accademia Albertina delle Belle Arti, wo er von Antonio Kaneclin in der grossen Tradition Palladios, Gagliaris und der Bibiena-Familie ausgebildet wurde und heute selbst im Bühnenbildfach unterrichtet. Seit 1973 ist Paolo Bernardi regelmässig für das Fernsehen und den Film tätig, wobei er vorzugsweise mit der R.A.I. zusammenarbeitet, für die er zahlreiche TV-Produktionen ausstattete. Mit dem Film «Lo specchio rovesciato» gewann er 1980 den Ersten Preis beim Festival di Montreux Paris. Erst in den vergangenen Jahren hat sich Paolo Bernardi vermehrt dem Theater und der Oper zugewendet und – unter anderem am Teatro Regio von Turin – «Fidelio», «Tosca», Cileas «Adriana Lecouvreur» und «Die lustige Witwe» ausgestattet. Neben der «Fledermaus» am Stadttheater Giessen befinden sich unter seinen weiteren Plänen für die Spielzeit 1987/88 am Stadttheater Luzern, wo er mit Gian Gianotti bereits Goethes «Iphigenie» erarbeitete, Monteverdis «Krönung der Poppea» und Calderons «Das grosse Welttheater». Für 1989 ist bereits Wagners «Tannhäuser» in Lubljana vorgesehen.

Ulrich Studer

wurde in Bern geboren, wo er am Konservatorium 1970 ein Klavierstudium mit dem Lehrdiplom abschloss. Er wechselte dann für ein Gesangsstudium an die Staatliche Hochschule für Musik in München, die er 1976 mit dem Konzert- und Operndiplom verliess. Anschliessend bildete er sich in München bei Henry Bataille und dann Jeanne Stavsky weiter, mit der er heute noch zusammenarbeitet. 1973 begann seine Konzertlaufbahn in Deutschland, der sich eine rege Konzerttätigkeit in der Schweiz und den Niederlanden, Belgien, Frankreich, der Deutschen Demokratischen Republik und Tschechoslowakei, Österreich und Australien anschloss. Sein Bühnendebüt erfolgte mit Morales in «Carmen» am Stadttheater Bern, wo er von 1979 bis 1983 Ensemblemitglied war. In Bern sang er unter anderem Herodes in Stradellas «San Giovanni Battista», Belcore im «Liebestrank», Silvio in «Bajazzo», den Vater in Britzens «Der verlorene Sohn», Valentin in «Faust» sowie Orlovsky in «Fledermaus» und die Titelpartie in «Boccaccio». Seit 1983 ist Ulrich Studer freischaffend, Gastspiele führten ihn nach München, Basel, St. Gallen, Lausanne, Biel und Kassel, wo er in Lullys «Phaethon» auftrat. 1986 wirkte er in Lausanne bei der Uraufführung von «Tom Paine» mit, einem französischen Schauspiel mit Musik von Foster und Bovard, das im Rahmen der Nouvelle Scène auch in Bern gezeigt wurde.

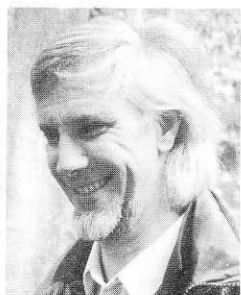
RENAULT



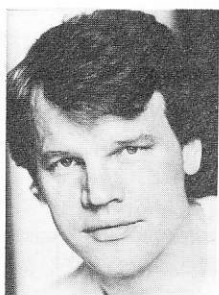
Edwin Lanz AG

älteste Renault-Vertretung
der Schweiz

Papiermühlestrasse 11
Bern, Telefon 42 22 11



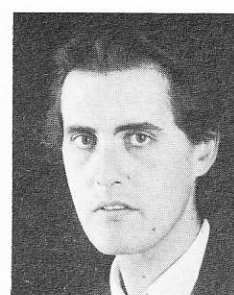
Joachim Schorn
Marti



John Janssen
Sali



Barbara Fuchs
Vreli



Josip Lesaja
Der schwarze Geiger

Joachim Schorn

stammt aus Osnabrück. Nach dem Abitur nahm er ein Studium in Musik und Geschichte in Hannover auf, das er 1971 mit dem Staatsexamen abschloss. Seine Gesangsausbildung erhielt er anschliessend bei William Reimer an der Hochschule für Musik in Hannover, Rudolf Knoll am Mozarteum Salzburg und Frederick Anspach in Brüssel. Während des Studiums, das er 1974 mit dem Diplom beendete, war er Stipendiat der Walter Kaminsky-Stiftung Düsseldorf. Von 1975 bis 1984 folgten Engagements in Regensburg, an der Oper der Stadt Köln, am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen und in Freiburg im Breisgau. Neben einer Lehrtätigkeit im Fach Musik an der Universität Münster ist er seit 1984 freischaffend und arbeitete unter anderem am Theater des Westens in Berlin, in Kassel und Wuppertal. Joachim Schorn trat vorwiegend in den Partien des klassischen Bassrepertoires auf, doch gilt sein besonderes Interesse daneben der Neuen Musik und dem Musical. Er sang Rollen in «Showboat», «My Fair Lady» und «Jesus Christ Superstar», und er wirkte 1982 in Gelsenkirchen bei der deutschen Erstaufführung von Henri Pousseurs «Votre Faust» mit und 1983 in Freiburg bei der Uraufführung von Jost Meiers «Sennentuntschi». In der Schweiz trat Joachim Schorn bereits am Stadttheater Biel als Fridolin in «Sennentuntschi» und Don Quixote in «Der Mann von la Mancha» auf.

John Janssen

ist aus Weert in Holland gebürtig. Am Konservatorium von Maastricht belegte er die Fächer Klavier und Komposition, bevor er dort neben einer Tätigkeit als Klavierlehrer und Chordirigent ein Gesangsstudium aufnahm, das er 1977 mit Auszeichnung abschloss. Nach anschliessendem Engagement am Musiktheater im Revier Gelsenkirchen wechselte er 1982 an das Nationaltheater München, wo er unter anderem als Don Giovanni und Papageno, Graf in «Le nozze di Figaro» und Guglielmo in «Cosi fan tutte», Figaro im «Barbiere di Siviglia» und Malatesta in «Don Pasquale» auftrat und 1985 als «Sänger des Jahres» ausgezeichnet wurde. Daneben gastierte er in Paris, Kopenhagen, Stockholm, Zagreb und Südamerika. In Bern debütierte er 1982 neben Gundula Janowitz und Gösta Winbergh in einer Galavorstellung von «Don Giovanni», und zur Wiedereröffnung des Stadttheaters im Oktober 1984 übernahm er die Partie des Wolfram in «Tannhäuser». 1985 entschied sich John Janssen, der schon mit Vorliebe hohe Baritonpartien wie die Titelrolle in Rihms «Jakob Lenz» oder Adriano in Wagners «Rienzi» (ursprünglich eine Mezzosopranrolle) gesungen hatte, einen Wechsel zum Tenorfach vorzunehmen. Nach einem Studium bei Hans Hopf in München ist heute Prof. Toma Popescu in Wien sein Lehrer. Während John Janssen in Konzerten schon verschiedentlich Tenorpartien übernahm, stellt Delius' Romeo sein Bühnendebüt im neuen Stimmfach dar.

Barbara Fuchs

ist Zürcherin. Nach dem Besuch der höheren Töchterschule studierte sie am Konservatorium ihrer Geburtsstadt Gesang bei Kathrin Graf und besuchte die Opernklassik Peter Rasky. Entsprechend ihrem Interesse für das Schauspiel arbeitete sie nebenher am Schauspielhaus Zürich als Statistin und Souffleuse. Noch während des Studiums erfolgte ihr Bühnendebüt als Yniold in Debussys «Pelléas et Mélisande» an den Basler Theatern. Von 1980 bis 1982 war sie mit einem Stipendium der Migros Mitglied des Internationalen Opernstudios in Zürich. 1982 ging sie in ein erstes Engagement an das Ulmer Theater, wo sie als Blondchen in der «Entführung aus dem Serail» debütierte und als wichtigste Partien Susanna in «Figaros Hochzeit», Carolina in Cimarosas «Heimliche Ehe», Rosina im «Barbier von Sevilla», Olympia in «Hoffmanns Erzählungen» und Adele in «Fledermaus» sang. Mit einem weiteren Migros-Stipendium setzte sie ihre Ausbildung bei Franz H. Hasl in Frankfurt fort. Für die Spielzeit 1986/87 wurde sie an das Musiktheater im Revier Gelsenkirchen verpflichtet, wo sie als Sophie im «Rosenkavalier» auftrat und im kommenden Oktober als Königin der Nacht gastieren wird. Im Dezember 1987 ist sie als Gretel in Humperdincks Oper vom Théâtre de Genève eingeladen. Im April 1988 wird Barbara Fuchs, die auch den Konzert- und Liedgesang pflegt, im Rahmen der Clubhauskonzerte für junge Musiker an Liederabenden mit dem Pianisten Irwin Gage teilnehmen.

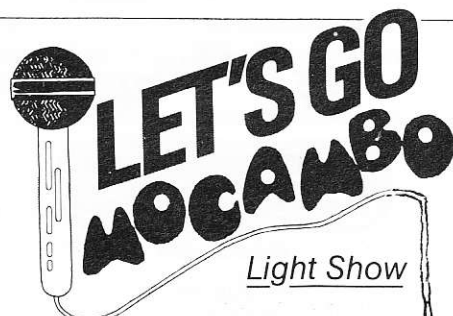
Josip Lesaja

wurde auf der dalmatischen Insel Korcula geboren. Er studierte nach dem Abitur an der Universität von Zagreb Kunstgeschichte und Literatur, später auch Sozialpädagogik. Einer kürzeren Berufsausübung als Kunsthistoriker und Sozialpädagoge folgte ein Gesangsstudium an der Musikakademie in Zagreb, das er 1983 mit dem Diplom zum Abschluss brachte. 1982 besuchte er ausserdem die Operschule der Sommerakademie des Mozarteum Salzburg. Nach Engagements in Maribor und Lubljana wurde er 1986 Mitglied des kroatischen Nationaltheaters in Zagreb. Er sang Don Giovanni und Papageno, Figaro im «Barbier von Sevilla», Malatesta in «Don Pasquale», Germont in «La Traviata» und Silvio in «Bajazzo» sowie Eugen Onegin, Donner in «Rheingold» und den Besenbinder in «Hänsel und Gretel». Ferner trat er in der Spielzeit 1986/87 an der Wiener Kammeroper als Graf in «Figaros Hochzeit» und Giorgio in Rossinis «Torvaldo und Dorliska» auf. Im April 1987 übernahm er bei der Zagreber Uraufführung von Igor Kuljerics Oper «Richard III.» die Titelrolle. Mit besonderer Vorliebe für das 20. Jahrhundert pflegt Josip Lesaja auch den Liedgesang, und er gab ferner zahlreiche Konzerte in Jugoslawien und Österreich. Die Rolle des schwarzen Geigers stellt sein erstes Auftreten in der Schweiz dar.

Glasklar ...
entdecken und
mit Freude geniessen!



ATELIER FÜR GLASMALKUNST
MARTIN HALTER BERN
KLÖSTERLISTUTZ 10 3013 BERN
TEL. 031 / 414 266



Show-Tänzerinnen

Dancing-Night-Club

Genfergasse 10, Bern
Tel. 031/22 50 41

zustimmen, der in *Musik und Jugendstil* von 1975 an Delius «die faszinierende Einseitigkeit seines Stils» festhält. Gleichwohl dürfte es schwerfallen, Delius' Musik auf einige Charaktere – im Sinn von «Schriftzügen» – festzulegen.

Mit seiner Bevorzugung der Streicher, der Harfe und des Englischhorns nahm er auch teil an einem Jugendstiltopos in bildender Kunst und Literatur. Ausgeprägt bis zur Manier ist die Verbindung etwa von Flöten- und Hornmelodien auf dem Hintergrund der gedämpften Streicher und Harfenarpeggien. Es ist schon darauf hingewiesen worden, dass bei Werken mit Chor- und Instrumentalstimmen die Basslinien in Vokal- und Orchestralapparat gelegentlich – im Gegensatz zu den höheren Stimmen – nicht koordiniert sind und der Komponist damit entscheidende Momente des Vagen, gar des Diffusen erreicht. Das minimale «Verfehlen» bewirkt zusätzlich den Eindruck des «Naturhaft-Wuchernden» – übrigens auch ein Verfahren beim späten Gustav Mahler, vor allem im *Lied von der Erde*.

Meistens ist es schwierig – und auch kaum «deliushgerecht» –, in dieser Musik unterscheiden zu wollen zwischen Klangstruktur, Klangfarbe und Polyphonie im Sinn von Zusammenfassung verschiedener Meloszüge. Die einzelnen Elemente scheinen bei Delius eine beinahe osmotische Gesamttextur einzugehen, bei der die rhythmisch-melischen Impulse eher unerheblich sind. Delius' Musik muss, im umfassendsten Sinn, als «Klangmusik» verstanden werden. In diese Richtung zielt auch die Meinung Philip Heseltines, der 1913 als Neunzehnjähriger Delius' Schüler und Briefpartner wurde und später unter dem Künstlernamen «Peter Warlock» sich als Komponist einen Namen machte: «The chord becomes in Delius what the note was to older masters, and a chain of chords is often used like a chain of notes» – wobei «chord» eben im umfassendsten Sinn des Klingenden zu verstehen ist und stets auch das Instrumentaltimbre beinhaltet.

Als Musterbeispiel für Delius' Musizieren mag *A Song before Sunrise* gelten. Dieser Einsätze von 1918 enthält alle Eigenschaften von Delius' Musik. Er ist in wiegender Dreierbewegung gehalten; Alan Jefferson spricht von einem «undulating rhythm». Das melodische Material ist lapidar und unspezifisch zugleich. Triller und stagnierende Klänge wirken wie Naturlaute. Die Dynamik – obwohl vorwiegend von einem An- und Abschwollen durchpulst – bevorzugt das Mezzopiano. Kontrapunktische Überlagerungen sind vermieden: Die Struktur gibt sich als Gegensatz von zeichnerischer Melodie und klanghaftem Hintergrund. Kurze Ansätze zu Imitationen erweisen sich als flüchtige Echos; auch sie haben offenbar schildernde Funktion. Bezeichnend ist der Schluss: Das Stück endet nicht, sondern bleibt, unaufgelöst, stehen. Die Musik wird eigentlich suspendiert: Sie könnte in der vorgegebenen Bewegung weiterfahren, so wie sie auch, zwanglos, schon vorher hätte verstummen können. Eric Fenby nannte diese Partitur «a piece of characterization» und erinnerte sich daran, wie der Komponist, beim Anhören einer Schallplattenaufnahme, auf «the cock-a-doodle-doo» in den Klarinetten am Ende des Stückes hingewiesen hatte.

Das Schwebend-Entgrenzende

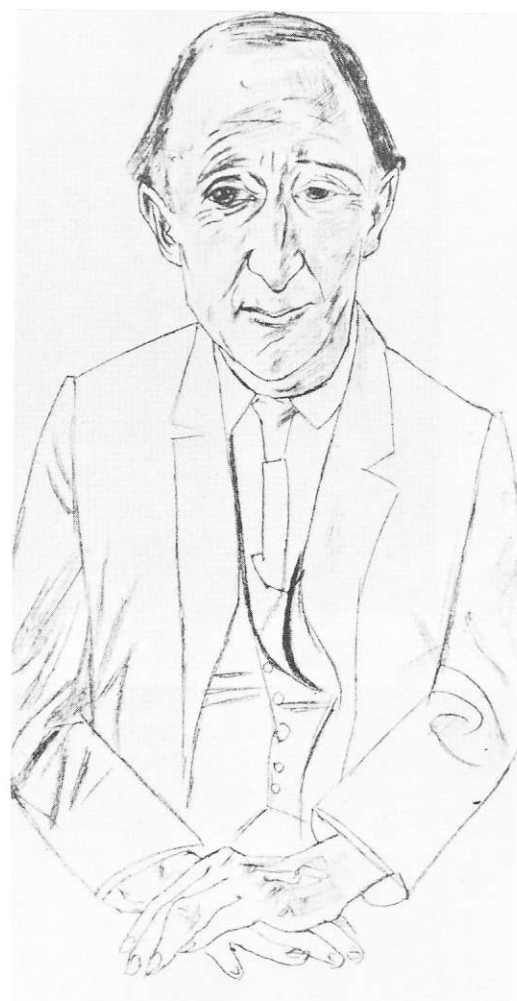
Als Atmosphäre- und Schilderungsmusiker reduzierte sich Delius zu einem Adagio-Komponisten. Es wäre beinahe eine Statistik wert, in welchem einseitigen Mass die langsamen Tempi die rascheren übertreffen. Delius' Musik quillt geradezu von Ruhe, Gelassenheit über. Die wenigen raschen Momente – vor allem in den konzertanten Werken oder in der wenigen Kammermusik – wirken bei Delius meistens wie beschleunigte Langsamsätze und nehmen meistens die Züge des Erzwungenen, fast des Delius-Fremden an. Ganz im Gegensatz zu seinem Generationsgenossen und Landsmann Edward Elgar, der scharfe Kontrastwirkungen vor allem aus Tempo-gegensätzen erreichte, blieb Delius' Tonsprache eine des gleichmässig-ausgeglichenen Fliessens. Mit Recht konnte Arthur Hutchings den Charakter der Barkarole als eine von Delius' «stylistic obsessions» bezeichnen.

Was für seinen Jahrgangsgenossen Claude Debussy die «östliche Erfahrung» und die «Hispanismen» sein mochten, das wäre als Folge von Delius' zweijährigem Aufenthalt als Farmer in Solano Grove, Florida, zu werten: die Berührung mit amerikanischer Negerfolklore. Sie ist – wenn auch überaus vermittelt – in frühe Werke eingegangen und etwa im *Appalachia* und in der zwischen 1895 und 1897 entstandenen Oper *Koanga* nachzuweisen. Zum anderen dürfte das Volksliedverständnis seines Freundes Edvard Grieg bei Delius lange nachgewirkt haben. Der 1882 in Australien geborene Percy Grainger verkehrte, als Freund Griegs, nicht nur oft in Delius' Haus, sondern übte mit seinem Sammlerinteresse für den English-Folksong nachweislich einen Einfluss auf den älteren Kollegen aus.

Delius' «Naturhaftigkeit» zeigt sich – wenn auch in Ansätzen nur – selbst in der Behandlung der (chorischen) Singstimmen. In *The Song of the High Hills* von 1911 sind die Chorstimmen – wie auch in den unbegleiteten Chorstücken *Midsummer*



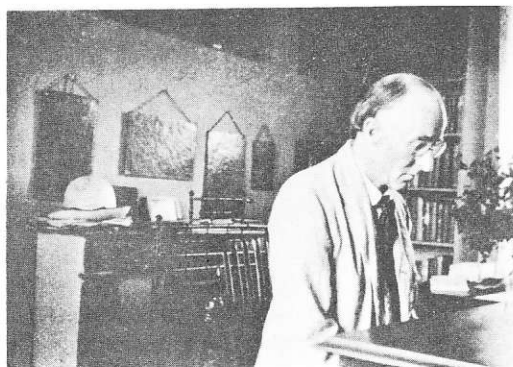
Frederick Delius (1912)
Porträt in Öl von Jelka Delius (Ausschnitt).
Im Hintergrund Paul Gauguins Gemälde
«Nevermore», das Delius 1898 gekauft hatte.



Frederick Delius (1923)
Zeichnung von Max Beckmann



Gre-sur-Loing
Der Fluss mit der Kirche des Ortes
im Hintergrund



Delius am Klavier
In seinem Studio in Grez-sur-Loing



Frederick und Jelka Delius
London 1929



Delius im Rollstuhl
Auf dem Weg zum Delius-Festival, London 1929

Song (1908) und *Two Songs to Be Sung of a Summer Night on the Water* (1917) – textlos eingesetzt. Gesungene, vertonte Sprache soll da nicht mehr einen Inhalt, eine Botschaft gar, semantisch eingrenzbar wiedergeben. Sprache ist wortlos geworden und hat sich zu einem Stimmenaussdruck reduziert: Die Stimme ist zurückgenommen zur Naturhaftigkeit eines «klingenden Atems». Das bedeutete aber für Delius nicht, dass sich Musik der Funktion einer Ausdrucksträgerin entschlage. Im Gegenteil: Gerade die Verbindung von instrumentalen und vokalen Mitteln, nun auf gleicher, eben tonmalerischer Ebene, will diese Ausdruckhaftigkeit steigern. Diese Praxis ist wiederum in Klanglichkeit übertragene Naturabschilderung und kommt dem Hang zum Entgrenzenden, Irisierend-Schwebenden entgegen. Es sei, wie der Komponist gegenüber Eric Fenby meinte, der Ausdruck «as man's coming and going he knows not why, he knows not where». Delius, der sich nicht erst seit dem *Mitternachtslied Zarathustras* vom Jahr 1898 ausdrücklich als Pantheist verstand, hob hier die Unterschiede zwischen den Klangmitteln – die der unvorbereitete Hörer oftmals nur mit Mühe als Sinneseindruck auseinanderhalten kann, im Gegensatz zu der Vokalisendisposition etwa in Debussys drittem der *Nocturnes* – gleich in der Textur auf.

Als Vorstufe zu einer Klang gewordenen Sprache muss das *Tanz-Lied*, der dritte Abschnitt im zweiten Teil der *Mass of Life* nach Nietzsches *Zarathustra*, betrachtet werden. Es sind die tanzenden Mädchen, deren Ausgelassenheit nicht mehr zu Sprache wird, sondern in rhythmisierte Melismen übertragen ist. Am Schluss der 1905 fertiggestellten *Mass of Life*, wo sich Delius tatsächlich zu einem Triumphgesang mit einer ausgreifenden klanglich-dynamischen Klimax steigert, verklingen diese Ausbrüche in Echotönen, wobei die Textworte «in Ewigkeit» im äussersten Pianissimo bis zur Unverständlichkeit verebben und verhallen: Der Klangfluss könnte da – zu solcher «Naturhaftigkeit» zurückgenommen – weiterführen, gewissermassen in eine örtliche und auch zeitliche Unendlichkeit.

Zweifellos verstand Delius seine Musik durchweg als Podiumskunst – und hat sich wohl nie zu Spekulationen hinreissen lassen wie etwa Alexandr Skrjabin mit seinem *Symphonischen Mysterium* kurz vor seinem Tod oder Charles Ives mit seiner *Universe Symphony*, die beide Musik, Musikübung und Musikgenuss nicht nur ins Gigantische steigern wollten, sondern auch als tatsächlich «öffentliche», eben in Landschaft transponierte Veranstaltungen zu realisieren träumten. Doch Philip Heseltine, Delius' genialischer Anhänger und auch Promotor, wollte die *Mass of Life* als ein festliches Ritual in einem riesigen Freilufttheater, jedes Jahr zu Sommers Anfang, aufgeführt haben: Zweite Natur sollte da klingend in die erste zurückgeholt werden.

A Village Romeo and Juliet als «Natur-Oper»

Frederick Delius war der Atmosphäriker und Idylliker unter den Komponisten seiner Generation und hat doch sechs Bühnenwerke von teils starker szenischer Wirkungskraft geschaffen. Der Gegensatz zwischen Kompositionen für den Konzertsaal und den Bühnenwerken ist gar nicht so grundsätzlich, wie dies zuerst scheinen könnte. Wirken denn nicht die meisten (einsätzigen) Orchesterstücke wie szenische Miniaturen, atmosphärische Tableaux, die leicht ins Optisch-Bewegungsmässige umgesetzt werden könnten? Erstaunlich, dass sie nicht schon längst auch für Ballettwerke verwendet worden sind – zumal in den letzten Jahren weit weniger geeignete Vorlagen dafür herangezogen wurden. Ein solches Unterfangen wäre nicht grundsätzlich ein Sakrileg an Delius' Werk. Zum andern verlieren konzertante oder Schallplattenwiedergaben der Bühnenwerke nicht den elementaren Gehalt: ihre atmosphärische Wirkkraft ist stark genug, um vom Sprach- und Musikklang her beim Zuhörer optische Vorstellungen zu provozieren.

Sein gelungenstes und auch eigenständigstes Bühnenwerk ist *A Village Romeo and Juliet* nach Gottfried Kellers Novelle. Zusammen mit der *Mass of Life* und dem *Requiem* müssen die sechs Szenen zu Delius' Hauptwerken gezählt werden. Die Oper entstand um 1900, zum Teil in Berlin, hauptsächlich aber im Landhaus in Grez-sur-Loing. Das Libretto verfasste der Komponist zusammen mit seiner Frau auf Deutsch.

Die Uraufführung fand 1907 an der Komischen Oper Berlin statt unter der musikalischen Leitung von Fritz Cassirer. Zu Hans Gregors Inszenierung steuerte Karl Walser, der Bruder des Schweizer Dichters, die Ausstattung bei. Die englische Erstaufführung kam 1910 in London unter Thomas Beecham zustande. Seither ist das Werk – mit Unterbrüchen – auf englischen Bühnen lebendig geblieben. Internationale Beachtung fand die Oper 1974 an der New York City Opera. Im Dezember 1980 brachte das Opernhaus Zürich das Werk als Schweizerische Erstaufführung. Seither sind bundesdeutsche Bühnen gefolgt.

Gerade für Deutschschweizer mag dieses Werk von besonderem Interesse sein. Die Oper hält sich im Gehalt an Gottfried Kellers Novellenwelt; sie konzentriert und überhöht sie zugleich. Delius hat zwar kein helvetisches Seldwyla in Musik gesetzt, doch in dieser Oper agieren durchwegs mitteleuropäische Menschen. Die vermutlich erste Anregung zu Gottfried Kellers Novelle kann im grossen auch als Kern für die Oper ihre Geltung behalten. Die «Zürcher Freitagszeitung» vom 3. September 1847 brachte folgende Nachricht:

«Im Dorfe Altsellerhausen, bei Leipzig, liebten sich ein Jüngling von neunzehn Jahren und ein Mädchen von siebzehn Jahren, beide Kinder armer Eltern, die aber in einer tödlichen Feindschaft lebten und nicht in eine Vereinigung des Paares willigen wollten. Am 15. August begaben sich die Verliebten in eine Wirtschaf, wo sich arme Leute vergnügen, tanzten daselbst bis nachts ein Uhr und entfernten sich hierauf. Am Morgen fand man die Leichen beider Liebenden auf dem Felde liegen. Sie hatten sich durch den Kopf geschossen.»

Der Schluss dieser Notiz trifft für Kellers Novelle und vor allem für die Oper nicht mehr zu – diese endet weniger brutal-eindeutig. Denn die Liebenden treiben auf dem Fluss dahin und versinken. Eben dieser Umstand dürfte für den Musiker Delius der entscheidende Antrieb gewesen sein. Einmal mehr ging bei Delius das Element des Wassers, des Fliessenden, auch des Schillernd-Vagen in der klanglich-musikalischen Faktur auf. Darum mag man auch nicht Oskar Bie ganz beipflichten, der damals kategorisch meinte:

«Eines ist nötig: Man muss Keller vergessen. Man muss die Seldwyler Novelle, die zu den Quellen unserer Literatur gehört, als einen festen Besitz zu Hause lassen, muss vergessen die Kinder, die die Puppenkleie ausfliessen lassen, um eine Fliege in den Kopf zu stecken, die sich im Spiel die Zähne zählen, die schöne Galerie der Angler, den Knecht, der das letzte Bett aus dem Hause trägt, indem er den Kopf durch die Bretter steckt – muss all das liebe behagliche Kleinzeug vergessen, in dessen Ausmalung Kellers Kunst ihre Grösse findet, den herbstsüssen Reiz seiner Urwüchsigkeit, den bescheidenen Glanz seiner Lyrik, muss Keller vergessen und die Schweiz und die Literatur und alles Frohe, das uns bei diesem Namen klingt. Das Buch von Delius beschränkt sich auf die Phasen der Liebe dieser zwei Menschen – dass ihre Väter feindlich waren, wird im Vorspiel kurz gezeigt, und dann geht es lyrisch-episodisch vom Hause aufs Mohnfeld, zum Abschied von der Heimat, auf die Kirmes und an das Heuschiff. Kirmes und die Vagabunden unter des alten Geigers Führung geben ein wenig Milieu, fast schon zu stark für das zarte Leben dieses Liebespaares. Liebesszenen nach der Kellerschen Novelle – das ist das Libretto.»

Das naturhafte Element ist auch im Untertitel dieser *Romeo und Julia*-Oper enthalten. Delius sprach von einem «Lyrischen Drama in sechs Bildern». Bildhaftigkeit, Klang- und Farbenmalerei bestimmen diese Partitur entscheidend. Der Dirigent Thomas Beecham lobte an der Orchestration «den leicht gedämpften warmen Ton, der an Altgold oder kostbaren Samt» denken lasse.

Das ist e i n e Seite des Klangbildes dieser Opernpartitur. Doch sie kennt auch starke Kontraste, opernhafte Elemente im eigentlichen Wortsinn. Der Opernfreund kann hier durchaus den Eindruck haben, dieser Komponist verfüge auch über den Sinn für theatralische Situationen. Der Apparat des grossen, nachwagnerischen Orchesters wird voll ausgenützt. Mit dieser Partitur zeigte Delius – neben der *Mass of Life* – die breiteste Palette seines Könnens. Der Delius-Ton ist hier noch nicht zur Manier eingeschränkt. Diese Oper kennt – wenn manchmal auch nur ansatzweise – noch Arioses, Liebesduette, Hochzeitsszenen, Jahrmarktsmusik, wirkungsvolle Vor- und Zwischenspiele. So ist die Einleitung zur ersten Szene, wo sich die Bauern Manz und Marti begegnen, flottes Opernvorspiel und stimmungshaftes Orchestertableau zugleich. Im Lied des schwarzen Geigers zeigt sich Delius in seiner Mischung aus Naturschilderei und Klangmystik. Vor allem scheinen da – bei aller Idyllik – die Hintergründe des kommenden Dramas plastisch durch. Der Schluss dieser ersten Szene ist als wirkungsvolles Aktende gestaltet: ein Steigerungsschluss, wie er selbst von Wagner und seinen Epigonen kaum schlagkräftiger hätte ausgeformt werden können.

Der Traum Salis und Vrenchens gehört zu den dramaturgisch imponierendsten Stellen der Oper. Die beiden träumen ihre Hochzeit in Seldwylas alter Kirche. Der Chor erklingt in englischer Oratorienmanier. Arthur Hutchings vermutet, Delius habe hier die Kirchenmusik des späten 19. Jahrhunderts parodieren wollen. Der Einfall mit dem Glockenmotiv erinnert an berühmte Beispiele der Opernszene. Der rasche Wechsel der Charaktere in dieser Traum-Musik steht als Chiffre fürs fröhliche Hochzeitstreiben und hat dramaturgisch zugleich die Funktion einer morgendlichen Weck-Musik.

Vor allem in der Schlusszene erweist sich Delius als Atmosphäriker stärkster Inspiration. Die Liebenden haben den «Paradiesgarten» erreicht und geraten in die Gesellschaft des schwarzen Geigers und der Vaganten. Sie sehen, dass diese Gesell-



Grez-sur-Loing
Flusslandschaft bei Delius' Haus

Musik sollte ohne allzuviel Geistigkeit rein aus den eigenen Empfindungen strömen. Ich sehe Berlioz und Strauss als gänzlich intellektuelle Musiker an. Trotz ihrer technischen Perfektion und manch anderer interessanter Dinge haben sie für mich einen Mangel in dem, was die Seele der Musik ist. Sie versuchen, dies mit ganz äusserlichen Mitteln auszugleichen.
Frederick Delius



Frederick Delius
Sommer 1932 in Grez-sur-Loing

Unser Zeitalter ist eines der Anarchie in der Kunst. Es gibt keine Richtschnur und Normen, keinen Sinn für Proportionen. Jeder kann alles tun und dies in der festen Zuversicht Kunst nennen, dass er eine Menge Schwachsinniger findet, die ihn voller Staunen und Bewunderung anglotzen.
Frederick Delius



Frederick Delius (1932)
Zeichnung von James Gunn

Musik ist ein Schrei der Seele. Sie ist eine Offenbarung, ein Gegenstand der Ehrfurcht. Aufführungen von grossen Werken der Musik sind für uns, was religiöse Riten und Feste für unsere Vorfahren waren: Einweihung in die Mysterien der menschlichen Seele.
Frederick Delius

schaft nicht ihre Zukunft sein kann. Die Verlockung des Flusses ist stärker, und sie beschliessen, ihr nachzugehen. Diese Fluss-Musik gehört in die Reihe von Delius' anderen Naturschilderungen von *Sea-Drift* bis *Songs of Farewell*. Die gesungenen Laute gehen auf im Strömen der Klänge. Der allerletzte Schluss dieser Oper meldet zwar nicht die pathetische, deutlich mit forte akzentuierte Geste. Aber hier vermag – wie Eric Fenby 1962 meinte – die Musik auszudrücken, was mit Worten auf einer Opernbühne kaum mehr überzeugend zu sagen wäre. Es ist Klang-Schilderei von einer atmosphärischen Dichte und intensiven Anschaulichkeit, die allerhöchste Vergleiche der abendländischen Musik besteht.

Gerade heutzutage dürfte diese Musik wieder offene Ohren finden. Sie preist Wohlklang und Schönheit, ohne sich darin zu verlieren. Was der junge Carl Schuricht zur Zeit der Uraufführung an Jelka Rosen schrieb, dürfte eben jetzt erneut Gültigkeit haben: «Man sollte meinen, die Leute müssten sich glücklich schätzen, wenn mal einer kommt, der ihnen inmitten der armen Welt ein neues, ungeahnt schönes Land aus dem Füllhorn seiner Phantasie vor Aug' und Ohr zaubert.»

Gäbe es eine Reihe an Opernwerken, die in den letzten Jahren zwar wiederentdeckt worden sind, die aber als Bühnenwerke so zu überzeugen vermögen, dass sie nun auch das Opernrepertoire erreichen müssten, wäre Delius' *Romeo und Julia*-Oper zweifelsfrei neben Zemlinskys *Florentinische Tragödie*, Franz Schrekers *Die Gezeichneten*, Busonis *Die Brautwahl* und Othmar Schoecks *Penthesilea* zu stellen. An den Klang- und Szenenregisseuren ist es, diesen dauerhafteren Durchbruch zu leisten.

Die Klangwelt des Privatiers

Wie bei kaum einem anderen Komponisten seiner Zeit mögen die (günstigen) Lebensumstände auf Delius' Werk eingewirkt haben. Stabilität, eingeschränkte Thematik dürften nicht zuletzt auch dadurch bestimmt gewesen sein, dass Delius – abgesehen von kürzeren Reisen zu Aufführungen, Kuraufenthalten und der Flucht vor den Kriegswirren 1914 – von 1897 bis zu seinem Tod ununterbrochen in seinem Haus in Grez-sur-Loing südlich von Paris lebte und arbeitete. Zeitgenossen konnten sich nicht genug tun in enthusiastischen Schilderungen vor allem des Gartens, der dem Komponisten und Jelka Rosen, der Malerin, offenbar als Inspirationsquelle diente. Arthur Hutchings ging so weit, dass er in *Summer-night on the River* von 1911 selbst die nächtlichen Nebelschwaden über dem Loing hier in Musikalisches übertragen festgehalten sehen wollte. Delius' Lebensraum wurde zum Kunstwerk.

Die Widmung für seine Frau mit Versen Dante Gabriel Rossettis, die der Komponist über *In a Summer Garden* setzte, könnte über den meisten von Delius' Partituren stehen:

«All are my blooms and all sweet blooms of love,
To thee I gave while spring and summer sang.»

Ein Moment des Müden und Hinfälligen möchte man gerade in Delius' persönlichsten Werken festhalten. Alan Jefferson hat darauf hingewiesen, wie entscheidend bei Delius das «falling movement» ist – das sich tatsächlich mit einem Jugendstiltopos in der bildenden Kunst und auch in der Dichtung deckt –, und bietet die Begründung, dass «everything in nature eventually falls when it dies, except water». Adrian Collins hat im März 1929 in «The Chesterian» festgehalten, dass in beiden Teilen der *Mass of Life* über mehrere Abschnitte hinweg jedesmal «a gradual decline» auskomponiert ist.

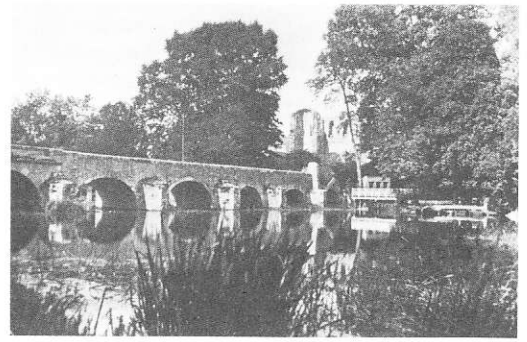
Ein Komponieren aus Nostalgie und Weltfremdheit – unfreiwilliger, gesuchter oder erflüchteter. So viel schöpferische Kindlichkeit konnte sich nach 1920 nur noch leisten, wer noch nie eine Fabrik von innen hatte ansehen müssen und dessen Künstlerdasein schmerzlos abgedeckt war durch Kapital und Rendite. Der Vergleich mit Marcel Proust drängt sich auf. Die Nachwelt verdankt auch hier ein Lebenswerk dem Umstand, dass es erst unbeschattet vom Kampf um die Lebens- und Daseinsicherheiten entstehen, wachsen, gedeihen und überstehen konnte. Musiksoziologie hätte auch da ein fruchtbares Feld zu beackern.

Musik als Gegenwelt

Bei aller «Naturhaftigkeit» und damit «Realitätsbezogenheit» war Delius' Musik nicht der Spiegel seiner Umwelt, sondern eine imaginierte, ersehnte Welt, eigentlich eine Flucht aus ihr. Delius schuf sich eine Gegenwelt. Als Naturschwärmeri und Mystizismus ist sie eine Musik der «Innerlichkeit» und bedarf nicht der äusseren Visualisierung, um dadurch «verständlicher» zu werden. Sogar bei den Opern verzichtete Delius gelegentlich auf eine Visualisierung. Es gibt Beispiele, wo er – nicht etwa nur durch äussere Umstände dazu gezwungen – die konzertante Auffüh-

rung einer szenischen Realisation vorzog. Der Vorstellungsraum von Delius' Musik ist ein «innerer».

Dieser Umstand könnte ihr in naher Zukunft vermutlich mit zu einer Renaissance vor allem auf dem Kontinent verhelfen. In ihrer Haltung als «Retrospektion» bietet sie einer Zeit mit Fluchtbedürfnissen aus Fortschrittszwängen Identifikationsmodelle geradezu an. Hutchings meinte schon Ende der vierziger Jahre: Wenn einmal die Zeit anbreche, wo die Landschaft zerstört sei und wo niemand mehr Ruhe finde, dann werde alle Lieblichkeit von einst nur noch als Gefühlserfahrung in der Dichtung John Keats' und in der Musik Frederick Delius' möglich sein. Abgesehen von solch einschränkender Apodiktik, scheint Delius' Tonwelt heute tatsächlich mehr denn je von einem «Lost Paradise» zu künden. Als Regulativ zur Alltagswelt dürfte ihre Funktion schon heute nicht allzu niedrig eingestuft werden – selbst auf die Möglichkeit hin, dass sie abermals als «Illusionsmusik» entzaubert werden könnte.



Grez-sur-Loing

GOTTFRIED KELLERS NOVELLE «ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE»

von Gert Sautermeister

Im Novellenzyklus *Die Leute von Seldwyla* bildet *Romeo und Julia auf dem Dorfe* eine Ausnahme. Thematisch Shakespeares berühmtem Drama von Liebe und Tod zweier Veroneser Adliger verpflichtet (*An Excellent Conceited Tragedie of Romeo and Juliet*), hat diese Erzählung nicht teil an Kellers lächelnder Skepsis und zeugt nirgends von seiner Lust am episch-behaglichen Ausspinnen. Vielmehr ist Kellers epischer Atem hier nur mehr mässigendes Pausenzeichen, beschwichtigender Vermittler zwischen den aufgeregten Grundklängen einer namenlosen Sehnsucht und einer todgeweihten Seligkeit. Man hat den Umstand, dass diese Liebesgeschichte in einem Zuge durchzulesen unmöglich ist, weil sie den Leser stets wieder zum betroffenen Innehalten zwingt, als Zeugnis einer allgemein menschlichen, d.h. zeitlosen Tragik buchen wollen. Statt dessen ist das Werk Schauplatz geschichtlicher, stets noch aktueller Vorstellungsreihen und Verhaltensweisen, so sehr, dass der Gehalt des Spätbürgerlichen in Liebesverhältnissen modellhaft in ihm zum Ausdruck gelangt. Es macht seinen Tiefsinn aus, dass es das scheinbar Natürlichste und Zeitunabhängigste – die leidenschaftliche Zuneigung zweier Menschen – in seiner geschichtlichen Gebundenheit anschaut und von seinen historischen Voraussetzungen her entfaltet. Das vor allem ist der Grund, weshalb dieses Werk als eine «unvergängliche Novelle» (W. Benjamin) bezeichnet werden darf.

Gleich den Eingang der Novelle hat Keller in seine überindividuelle, auf gesellschaftliche Verhältnisse erweiterte Perspektive gerückt. Zwei Bauern, Manz und Marti, gute Nachbarn aus einem Dorf bei Seldwyla, pflügen an einem Sommermorgen gelassen ihre Äcker um. Der Erzähler lässt es sich angelegen sein, sie nicht als Individuen vorzuführen, sondern bis in Gang, Gebärde und Kleidung als die nahezu ununterscheidbaren Darsteller einer bestimmten ökonomischen Lebensform. So auswechselbar ihre Erscheinungen, so identisch ihre Handlungen: zum Abschluss seines Tagewerks reisst jeder noch eine tüchtige Furche in das fremde Stück Land, das ihre beiden Äcker voneinander trennt. Von da an erliegen sie der dämonischen Anziehungskraft des wirtschaftlichen Privatinteresses, auf dem bislang ihr Reichtum und ihre Ehre ruhten: weder sind sie bereit, den vermutlichen Eigentümer des fremden Stückes Land, einen armen heimatlosen Teufel, in seine Rechte zu setzen, noch können sie sich schliesslich selbst über den stark geschmälernten Ackerstreifen einigen. Nach öffentlicher hartnäckiger Versteigerung, aus der Manz als Gewinner hervorgeht, bleibt die Streitfrage ungelöst, wer von beiden das beachtliche Dreieck, das Marti wenige Tage zuvor wider alle eingeschliffenen Vorstellungen von Symmetrie aus dem mittleren Ackerstück herausgepflügt hat, sich aneignen dürfe, genauer: welcher der beiden Rivalen das Recht habe, dieses Dreieck zu einem Quadrat zu erweitern und seinem Lande anzugliedern. Beide Bauern bleiben, was sie waren: austauschbare Träger privater Erwerbszwecke, und als solche müssen sie, da zufällig der Eigennutz des einen den des anderen tangiert, jetzt auf Tod und Leben sich befehden. Glück und Elend der auf dem Privatbesitz ruhenden Existenz werden von Keller als total veräusserlichte, zutiefst ineinander verschränkte Dinge dargestellt gemäss der dieser Besitzform immanenten, blind und magisch wuchernden Dynamik. Beide können ihre Selbstachtung und Selbstbestätigung nur im Zusammenhang mit den wirtschaftlichen Kategorien des Gewinns und des Verlusts, des Übervorteilens und Erwerbens sehen. Weil jeder seine Ehre darein setzt, ein lächerliches Stück Land sich

«Zwei stattliche, sonnengebräunte Bauern pflügen mit starken Ochsen auf zwei Äckern, zwischen welchen ein dritter grosser brach und verwildert liegt. Während sie die Pflugschar wenden, sprechen sie über den mittleren schönen Acker, wie er nun schon so manches Jahr brach liege, weil der verwairste Erbe desselben sich unster in der Welt herumtreibe. Frommes und tiefes Bedauern der beiden Männer, welche wieder an die Arbeit gehen und jeder von seiner Seite her der ganzen Länge nach einige Furchen dem verwaisten Acker abpflügt. Indem die Ochsen die Pflüge langsam und still weiter ziehen und die beiden Züge hüben und drüben sich begegnen, setzen die beiden Bauern eintönig ihr Gespräch fort über den bösen Weltlauf, führen dabei mit fester Hand den Pflug und tun, jeder, als ob er den Frevel des anderen nicht bemerkte. Die Sonne steht einsam und heiss am Himmel.»

Tagebucheintrag von Gottfried Keller
September 1847



Gottfried Keller
Nach einer Radierung von
Karl Stauffer – Bern

nicht abmarkten zu lassen, verstricken sie sich in einen unehrenhaften Rechtshandel, in dessen Verlauf sie verarmen und zu haltlosen Subjekten verkommen.

Von dieser traurigen Wende sind unmittelbar betroffen die Kinder der Bauern, Sali und Vrenchen. Beider Schicksal hat Keller dialektisch aus dem ihrer Väter herausentwickelt. Ihrem frühen zärtlichen Verhältnis (Keller zeigt sie gleich anfangs als kindliche Spielgefährten) musste, mit der Feindschaft der Erwachsenen, eine wachsende Fremdheit folgen. Die aber ist nur aufgezwungener Schein, durchwirkt von verschwiegener, ihrer selbst nicht bewusster Vertrautheit. Denn im Verlauf eines wüsten Streits zwischen den beiden Alten, ausgetragen auf einem schwankenden Steg an einem finsternen stürmischen Regenabend, erhellt ein greller Wolkenriss die Gegend, und die beiden, inzwischen halb erwachsenen Kinder sehen, zum ersten Mal seit vielen Jahren, einander in das «so wohlbekannte und doch so viel anders und schöner gewordene Gesicht». Kaum je ist das blitzhafte liebende Erkennen, der «coup de foudre», so bildlich, im wahrsten Sinn des Wortes dargestellt worden wie an dieser Stelle – auch fernab sämtlicher herkömmlicher Klischees. Denn hier waltet kein Zufall, kein austauschbares Aufeinandertreffen zweier beliebiger Personen hat statt, sondern ein innerer lebensgeschichtlicher Zweck setzt sich durch. «Es war mir immer», gesteht bald darauf Sali, «als ob ich dich einst lieb haben müsste, und ohne dass ich wollte oder wusste, hast du mir doch immer im Sinn gelegen»; und Keller fügt später hinzu: Beide sahen «in sich zugleich das verschwundene Glück des Hauses, und beider Neigung klammerte sich nur um so heftiger ineinander».

Damit ist das überindividuelle Moment dieser Liebe benannt: Einer ist dem anderen Sinnbild des entstehenden, auf Besitz und Ehre ruhenden bürgerlichen Glücks, das einst ihre Väter ihnen gewährt hatten. Wenn das Bewusstsein dieses früheren gemeinsamen Glücks ihr Verhältnis erst eigentlich stiftet, so wirft das Bewusstsein seiner Unwiederbringlichkeit die beiden besitzlosen Kinder nur um so unbedingter auf dieses Verhältnis, ihren einzigen Besitz, zurück. Derart sieht Keller die tiefste Leidenschaft, die gemeinhin als etwas Naturwüchsiges, Unkonventionelles angeschaut wird, bedingt und zugleich gesteigert durch gesellschaftliche Sachhalte. Nicht nur ist, wie zutreffend bemerkt wurde, stets bei Keller «im menschlich Elementaren die Dimension der Bürgerlichkeit gegenwärtig» (W. Preisendanz), sondern diese Dimension verhilft erst dem sogenannten Elementaren zu seiner spezifischen Gestalt, einer magischen todgeweihten Unbedingtheit. Das mag an der Idee jener Lebensform ermessen werden, in welcher das Bürgerliche, zumal seit dem 19. Jahrhundert im Zuge der gescheiterten Revolutionen, am sinnfälligsten sich niederschlägt, seinen Rückzug ins Private am angestrengtesten legitimiert: der für ein ganzes Leben gedachten Ehe. Vom ersten Augenblick an, da Romeo und Julia, er zwanzig, sie achtzehn Jahre zählend, sich wieder sehen, hat Keller diese Idee der Ehe laut werden lassen und aus ihr das Schicksal der Liebenden entfaltet. Das Eingedenken des entschwundenen Glücks der Eltern verwandelt sich ihnen, den Verarmten, Verstossenen, in das Traumbild eines dauerhaften bürgerlichen Lebens zu zweit. Und je gebieterischer dieses Traumbild an sie heranrückt, um so stärker schlägt die Leidenschaft über ihnen zusammen. Im Schutze einer Idee, die zwei Menschen füreinander bestimmt und einen zum «Eigentümer» des anderen macht, erwacht erst deren ganzer Eros. Wie Sali zum erstenmal das Mädchen seine künftige Frau nennt, dann Vrenchen phantasievoll vor einer älteren Freundin eine Ehe mit Sali vorspielt, eine Wirtin die beiden auf ihrem Gang durch das Land als Brautleute willkommen heisst, wie schliesslich der schwarze Geiger ihnen symbolisch zur Hochzeit aufspielt: Das sind die vom Erzähler unauffällig in den Gang der Handlung eingetragenen Stufen, auf denen sich seine beiden Personen zusehends, ihre Scheu vergessend, in ihre Passion und ihre Vereinsamung verirren. Was ihnen in der bürgerlichen Öffentlichkeit versagt ist, ahmen sie für sich selber nur um so leidenschaftlicher nach: «Im heftigen Schmeicheln und Ringen begegneten sich ihre ringeschmückten Hände und fassten sich fest, wie von selbst eine Trauung vollziehend, ohne den Befehl eines Willens.» Von da führt nur der Weg in den Tod. Denn die physische Vereinigung – unabweisbar geworden mit der Idee bürgerlicher Glückserfüllung – ist denen, die in der bürgerlichen Welt kein Lebensrecht haben, nur im Zeichen des Abschieds von der Welt gestattet. Von einem Schiff, auf dem sie in später Nacht Hochzeit halten, gleiten ihre Körper frühmorgens in die eiskalten Fluten.

Im dialektisch verklammerten Schicksal der Väter und der Kinder hat Keller kritisch Lebensbedingungen der bürgerlichen Gesellschaft entworfen. Drehen sich die Väter wie besessen in dem Kreis, den ihnen ihr ökonomisches Privatinteresse vorzeichnet, so treten die Kinder, die Schranken des Ichs durchbrechend, in den äussersten Gegensatz zu ihnen: in die rückhaltlose Selbstentäusserung. Weil ihre Väter ihnen den «guten Grund und Boden» zur Ehe entzogen haben, werden sie fähig, ihr einziges Eigentum, Eros und Hingabe, uneingeschränkt füreinander zu entfalten, aber auch genötigt, die unabweisbare faszinierende Idee der Ehe, des dauerhaften

Zueinandergehörens, wenigstens durch den Tod zu verwirklichen. Keller lässt durchblicken, wie Öffentlichkeit und gesellschaftliche Norm das Privateste und Intimste bedingen und durchdringen, es in einen äussersten Gegensatz treiben, aber noch dort mit Ansprüchen gegenwärtig sind, die nur durch Selbstaufgabe eingelöst werden können. Überindividuelle Sachzwänge nehmen in ihren Beschlag auch das emphatische, realitätsvergessene Füreinandersein. Dessen poetische Metaphern sind in dieser Novelle Musik und Tanz. Vrenchens Einfall, einmal nur mit Sali zu tanzen, an einem Sonntag auf einer Kirchweih, leitet den zweiten Erzählabschnitt ein und regiert ihn fast bis zum Ende. Wenn die beiden Liebenden in einem bacchantischen Kreis von Armen und Verstossenen auf einer mondbeglänzten Fläche selig sich zuletzt dem Tanz hingeben, so vergessen sie, sich ineinanderversenkend, im schwere-losen rhythmischen Gleiten die Welt und übersetzen zugleich die Musik ihres Inneren nach aussen. Nicht anders nämlich denn als tönend und musizierend erscheint ihnen ihre Seele, als Instrument, das sowohl das Schweigen zur Sprache bringt wie auch jeden Klang wiedertönen lässt: «Die Stille der Welt sang und musizierte ihnen durch die Seelen, man hörte nur den Fluss unten sacht und lieblich rauschen im langsamen Ziehen ... Sie horchten ein Weilchen auf diese eingebildeten oder wirklichen Töne, welche von der grossen Stille herrührten oder welche sie mit den magischen Wirkungen des Mondlichts verwechselten, welches nah und fern über die weissen Herbstnebel wallte, welche tief auf den Gründen lagen.» Dass hier das Fernste zum Eigenen, das Eigene zum Fernsten wird, Subjekt und Natur sich vertauschen, Klang und Farbe synästhetisch ineinanderwirken, ist die ihrer Liebeserfahrung immanente, lebensunfähige Poesie – die Poesie zugleich der Romantik: Im Schicksal von Romeo und Julia zeichnet Keller zugleich die gesellschaftliche Bedingtheit und das utopische realitätsflüchtige Moment romantischer Lyrik nach.

Bedürfte es eines Beweises, dass Keller zu den «drei oder vier grössten Prosaikern der deutschen Sprache» zählt (Benjamin), so würde ihn diese Novelle schlagend erbringen. Denn sie wagt sich an das Schwierigste, das sich denken lässt: an das seit Shakespeare immer wieder abgehandelte, mit tausend Klischees vorbelastete Thema einer abenteuerlichen Jugendliebe und verwandelt es in eine erschütternde Musik. Und dies nicht, weil Keller mit starken Effekten aufwartet oder auf dramatische Tempi hinarbeitet, sondern weil er sich in jedem Satz von einer untrüglichen poetischen Scheu und einem zarten Vorbehalt leiten lässt. Unvergleichlich sein Einfall, Salis junge Geliebte mit dem Namen Vrenchen zu versehen und so das abgenützte gefühlsbeladene Pronomen «sie» durch das schüchterne Neutrum «es» zu ersetzen, das in Liebesszenen einen Hauch rührender Naivität gewinnt. Er lässt diese Naivität vielfach wiedertönen, indem er sie durch ein Dialektwort oder eine Redensart ins Volkstümliche, Unmittelbare hinüberspielt oder ihr im Medium beiläufiger Erzählerkommentare die Aura der Ursprünglichkeit verleiht; so verjüngt sich sein hochliterarisches Sujet gleichsam von selbst durch die unscheinbarsten Kunstgriffe. Es ergreift aber, paradoxerweise, zugleich in dem Masse, wie Keller den leidenschaftlichsten Affekt und die bestürzendste Situation dämpft, vom Leser gleichsam entfernt. So ist am Ende nicht mehr von den Liebenden und ihrer Liebesnacht die Rede, nicht einmal mehr von dem Schiff, das sie trägt, sondern nur vom Fluss, auf dem ihr Schiff hinabzieht. Die schöne Indifferenz der Natur und das todtraurige Schicksal der Bauernkinder treten zueinander in die bewegendste Spannung. Als müsse er diese, aus Scheu vor dem leisesten melodramatischen Anklang, mildern, zugleich die Emotion der Leser mit kritischem Wissen verbinden, lässt er die Geschichte kommentarlos ausklingen mit einer Zeitungsnotiz, in der die bürgerliche Welt ihre Entrüstung über den Fall kundtut – dieselbe Welt, die diesen Fall verursacht hat.

«Was die Sittlichkeit betrifft, so bezweckt diese Erzählung keineswegs, die Tat zu beschönigen und zu verherrlichen; denn höher als diese verzweifelte Hingebung wäre jedenfalls ein entsagendes Zusammenraffen und ein stilles Leben voll treuer Mühe und Arbeit gewesen, und da diese die mächtigsten Zauberer sind in Verbindung mit der Zeit, so hätten sie vielleicht noch alles möglich gemacht; denn sie verändern mit ihrem unmerklichen Einflusse die Dinge, vernichten die Vorurteile, stellen die Ehre her und erneuen das Gewissen, so dass die wahre Treue nie ohne Hoffnung ist. Was aber die Verwilderung der Leidenschaften angeht, so betrachten wir diesen und ähnliche Vorfälle, welche alle Tage im niederen Volke vorkommen, nur als ein weiteres Zeugnis, dass dieses allein es ist, welches die Flamme der kräftigen Empfindung und Leidenschaft nährt und wenigstens die Fähigkeit des Sterbens für eine Herzenssache aufbewahrt, dass sie zum Troste der Romanzendichter nicht aus der Welt verschwindet. Das gleichgültige Eingehen und Lösen von «Verhältnissen» unter den gebildeten Ständen von heute, das selbstsüchtige frivole Spiel mit denselben, die grosse Leichtigkeit, mit welcher heutzutage junge Leuten zu trennen und auseinander zu bringen sind, wenn ihre Neigung irgend ausser der Berechnung liegt, sind zehnmal widerwärtiger als jene Unglücksfälle, welche jetzt die Protokolle der Polizeibehörden füllen und ehemals die Schreiftafeln der Balladensänger füllten. Wir sehen alle Tage etwa einen wohlgekleideten Herrn, der seine Frau oder Braut mitten auf der Strasse plötzlich stehen lässt und auf die Seite springt, weil irgend einem Schlächter eine alte Kuh entsprungen ist und bedrohlich dahergerannt kommt. Höchstens aus der Ferne, hinter einer Haustür hervor, schwingt er sein Stöckchen und macht: Bscht! Bscht! Solche Leute werden sich allerdings nicht aus Eigensinn und Leidenschaft ums Leben bringen, wenn man sie trennen will. Ebensovienig diejenigen, welche in allen Zeitungen ihre «stattgefundene» Verlobung anzeigen und vierzehn Tage darauf einen Inseratenkrieg führen, wo jeder Part sich rühmt und behauptet, das «Verhältnis» zuerst abgebrochen zu haben.»

Der gesellschaftskritische Schluss
von Kellers Novelle in der Erstauflage (1856)

«Diese Geschichte zu erzählen würde eine müßige Nachahmung sein, wenn sie nicht auf einem wirklichen Vorfall beruhte, zum Beweise, wie tief im Menschenleben jede jener Fabeln wurzelt, auf welche die grossen alten Werke gebaut sind. Die Zahl solcher Fabeln ist mässig; aber stets treten sie in neuem Gewande wieder in die Erscheinung und zwingen alsdann die Hand, sie festzuhalten.»

Beginn der Novelle

«Viele Witze und Motive, Fabeln, Anekdoten usf. werden von den Volksschichten gepflegt und gehandhabt, kommen in die Mode in Bauern- wie Studentenkneipen, Werkstätten und Marktplätzen, verschwinden hier und tauchen dort wieder auf und schwimmen in der Luft umher. Nun kommt so ein Originalgenie und glaubt wunder was zu tun, wenn er unmittelbar an der Mutterbrust der Natur liege, aus der «lauteren Volksquelle» schöpfe, und wie die Ausdrücke alle heissen, wenn er hinuntertauche in die Tiefe des immer neuen Volksgemütes und Stoff da sammle, wo die «Salonmenschen» nicht hinkommen. Er schreibt sich also derlei Witze hinter das Ohr und bringt sie als nagelneu und urkräftig glücklich zum Drucke, während dieselben schon vor Jahrtausenden vielleicht längst in klassischen Gedichten aufgeschrieben wurden. So gibt es Dinge der verschiedensten Art, welche sich das Volk immer wieder erzählt, z. B. erotische Anekdoten, die Boccaccio klassisch geformt, aber nicht erfunden hat, welche vielmehr schon in Indien gang und gäbe waren. So eine Menge Belustigungen, Scherze, Dialoge, Fabeln usf. Und das Ganze des poetischen Stoffes befindet sich in einem merkwürdigen oder vielmehr sehr natürlichen fortwährenden Kreislaufe. Es wäre der Mühe wert, einmal eine Art Statistik des poetischen Stoffes zu machen und nachzuweisen, wie alles wirklich Gute und Dauerhafte eigentlich von Anfang an schon da war und gebraucht wurde, sobald nur gedichtet und geschrieben wurde. Mit *einem* Worte: es gibt keine individuelle souveräne Originalität und Neuheit im Sinne der Willkürgenies und eingebildeten Subjektivisten.»

Gottfried Keller in einem Brief an Hermann Hettner vom 26. Juni 1854

Zu seiner Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* liess sich Gottfried Keller durch eine kurze Notiz anregen, die unter der Rubrik «Sachsen» inmitten anderer Auslandsberichte am 3. September 1847 in der «Züricher Freitags-Zeitung» erschien.

1847.
Züricher
Den 3. September.



Nr. 36.
Freitags-Zeitung.
Bon und bei David Bächtli.

— In Rölln wirkt die Quadratschuhzeit noch immer nachtheilig fort, was überall die Folge ist, wo unsinnige Spekulationen gemacht werden. Die Liegenschaften sind so unwerth geworden, daß man zufrieden ist, wenn bei gerichtlichen Steigerungen die Hälfte der ursprünglichen Summe gelöst wird. Die kleinen Spekulanten sind bereits alle ruinirt, und wenn es nicht bald bessert, so werden auch die größern fallen müssen.

— Sachsen. — Im Dorfe Altsellerhausen, bei Leipzig, liebten sich ein Jüngling von 19 Jahren und ein Mädchen von 17 Jahren, beide Kinder armer Leute, die aber in einer tödtlichen Feindschaft lebten, und nicht in eine Vereinigung des Paares willigen wollten. Am 15. August begaben sich die Verliebten in eine Wirthschaft, wo sich arme Leute vergnügen, tanzten daselbst bis Nachts 1 Uhr, und entfernten sich hierauf. Am Morgen fand man die Leichen beider Liebenden auf dem Felde liegen; sie hatten sich durch den Kopf geschossen.

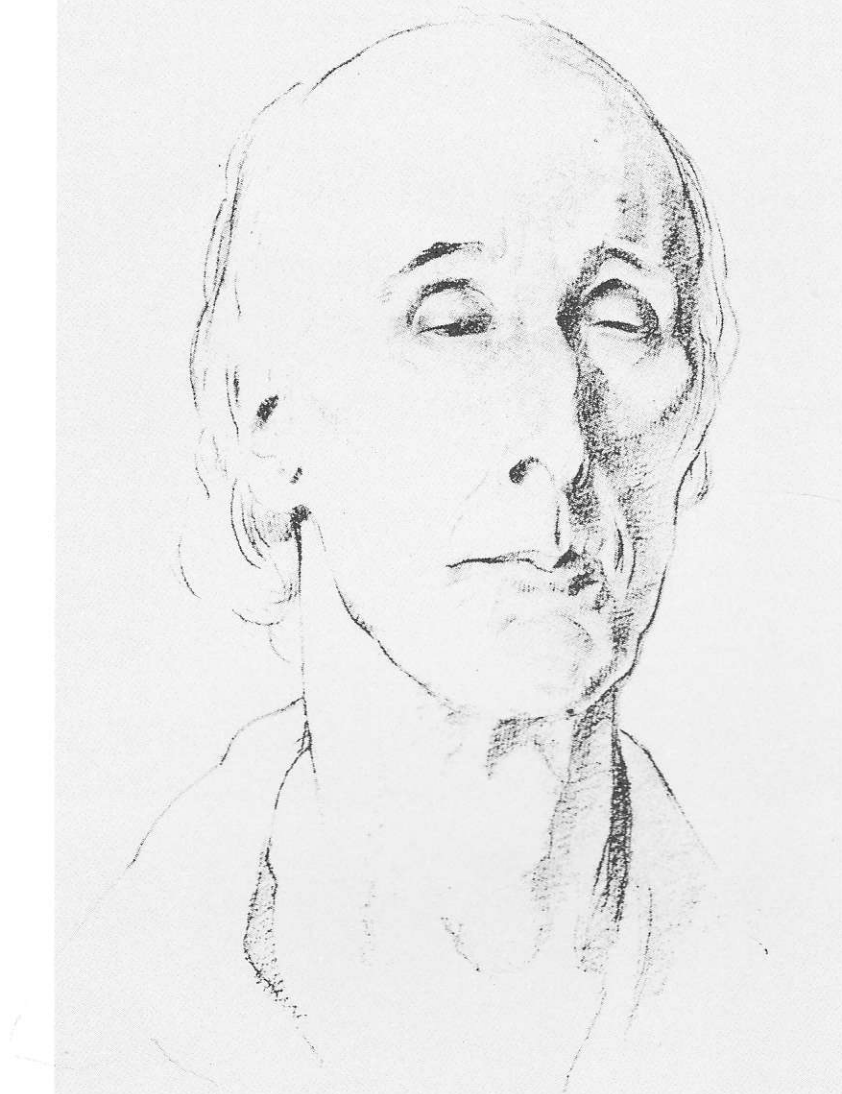
— Baden. — Die Spielhöhle zu Baden-Baden hat auch dieses Jahr wieder ihre Opfer gefordert. Ein junger Franzose aus den höhern Ständen, der im Spiele große Verluste erlitt, erschoss sich auf dem Wege zum alten Schloß. Ein anderer junger Mensch wollte sich am Spieltische selbst erschießen; allein nur die Kapsel ging los. In der Verzweiflung warf er die Pistole einem Croupier an den Kopf, und sank in heftiger Gemüthsbewegung zu Boden. — Und solche Erscheinungen wirken auf die Behörden nicht ein, daß sie diese Raubhöhlen endlich schließen!!

Schweizerische Landesbibliothek, Bern

NACHWEISE

Texte: Der Beitrag von Dr. Rolf Urs Ringger (Zürich) ist die für dieses Programmheft erweiterte Fassung eines Aufsatzes aus *Von Debussy bis Henze. Zur Musik unseres Jahrhunderts*, Piper, München und Zürich, 1986. – Hans F. Redlich, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, (Band 3), Bärenreiter, Kassel 1958. – Edward J. Dent, in: Christopher Redwood (Hg.), *A Delius Companion*, John Calder, London 1976 (Übersetzung von Peter Ross). – Gert Sautermeister, in: *Kindlers Literatur Lexikon* (Band 19), München 1974. – Die Inhaltsangabe schrieb Peter Ross.

Illustrationen: Arthur Hutchings, *Delius*, Macmillan, London 1948. – Thomas Beecham, *Frederick Delius*, Hutchinson, London 1959. – Eric Fenby, *Delius*, Faber and Faber, London 1971. – Christopher Redwood (Hg.), *A Delius Companion*, John Calder, London 1976. – Christopher Palmer, *Delius. Portrait of a Cosmopolitan*, Duckworth, London 1976. – Lionel Carley and Robert Threlfall, *Delius. A Life in Pictures*, Oxford University Press 1977. – Das Titelblatt gestaltete Heinz Jost.



MUSIK IST EIN SCHREI DER SEELE.
SIE IST EINE OFFENBARUNG,
EIN GEGENSTAND DER EHRFURCHT.
AUFFÜHRUNGEN VON GROSSEN
WERKEN DER MUSIK SIND FÜR
UNS, WAS RELIGIÖSE RITEN UND FESTE
FÜR UNSERE VORFAHREN WAREN:
EINWEIHUNG IN DIE MYSTERIEN DER
MENSCHLICHEN SEELE.

FREDERICK DELIUS