

Leseprobe

Hans Gottlob

Frederick Delius, der vergessene Kosmopolit

Die Rezeption des englischen Komponisten
im deutschsprachigen Kulturraum



Hans Gottlob

Frederick Delius,
der vergessene Kosmopolit

Die Rezeption des englischen Komponisten
im deutschsprachigen Kulturraum

AISTHESIS VERLAG

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2012

Abbildung auf dem Umschlag:

Frederick Delius in Wiesbaden 1922. Porträt von Edvard Munch.

© VG Bild-Kunst

Die vorliegende Untersuchung wurde im März 2012 unter dem Titel »Frederick Delius. Der vergessene Kosmopolit. Studien zur Rezeption des westfälisch-englischen Komponisten in der deutschsprachigen Kulturszene« von der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn als Dissertation angenommen.

Der Autor bedankt sich bei allen Privatpersonen und Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen öffentlicher Einrichtungen, insbesondere der im Text genannten Archive, für die Bereitstellung wichtiger Materialien.

Ein besonderer Dank geht an Frau Prof. Dr. Annegrit Laubenthal für die Betreuung der Dissertation, an Wolfgang Glathe und Sungil Yu für die Erstellung des Layout sowie an Josefine Hoffmann für die sorgfältige Textkorrektur.

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung durch die Delius-Familienverbindung in Bielefeld.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2012

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-964-4

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	9
I. Einleitung	10
1. Delius – der vergessene Kosmopolit	10
2. Arbeitsmethodische Anmerkungen	17
II. Delius' Entwicklung bis zur Elberfelder Zeit	23
1. Die westfälische Herkunft	23
2. Die Entwicklung zum Kosmopoliten	26
3. Die Namensänderung: Von <i>Fritz</i> zu <i>Frederick</i>	31
4. Die literarischen Leitbilder	32
4.a. Jens Peter Jacobsen	33
4.b. Walt Whitman	39
4.c. Dichter des Poetischen Realismus	49
4.d. Friedrich Nietzsche	50
4.e. Fazit	57
III. Die Wegbegleiterinnen: Jelka Rosen und Ida Gerhardi	58
1. Jelka Rosen	59
1.a. Die Biografie	59
1.b. Der familiäre Hintergrund	60
1.b.a. Die Familie Rosen	60
1.b.b. Die Familie Moscheles	63
1.c. Jelka Rosen (-Delius): Künstlerin und Ehefrau	66
2. Ida Gerhardi	68
2.a. Die Malerin	68
2.b. Delius' Vorkämpferin	71
IV. Delius' künstlerischer Durchbruch in Elberfeld	74
1. Elberfeld um 1900	74
2. Die Wuppertaler Musikszene zwischen 1800 und 1930	77
2.a. Die Konzertgesellschaften	79
2.a.a. Elberfeld	79
2.a.b. Barmen	80
2.b. Das Wuppertaler Musiktheater	83
2.b.a. Theater in Elberfeld	83
2.b.b. Theater in Barmen	86
2.c. Das Städtische Orchester	87
2.d. Das Musikrepertoire	91

3.	Delius' Wegbereiter: Hans Haym, Julius Buths und Fritz Cassirer	95
4.	Die Delius-Aufführungen in Elberfeld	98
4.a.	<i>Over the hills and far away</i>	98
4.b.	<i>Paris, The Song of a Great City</i>	100
4.c.	<i>Koanga</i>	104
4.d.	<i>Appalachia</i>	110
4.e.	Der »Delius-Abend« vom 24.10.1904: <i>Paris – Lebenstanz</i> – Klavierkonzert	116
4.f.	<i>Romeo und Julia auf dem Dorfe</i>	123
4.g.	<i>Sea Drift</i> und <i>Songs of Sunset</i>	125
V.	Delius' Vertonungen Deutscher Texte	128
1.	Vorlagen für Liedvertonungen	128
2.	Opernlibretti, Texte von Melodramen und Schauspielmusiken ...	129
3.	Die <i>Mass of Life</i>	130
3.a.	Das Libretto	130
3.b.	Analyse und Interpretation des Librettos	138
3.c.	Die Entstehungsgeschichte der <i>Mass</i> bis zur Teilaufführung 1908	159
3.d.	Die Elberfelder Aufführungen von 1909 und 1911	166
3.d.a.	Die Elberfelder Erstaufführung von 1909	166
3.d.b.	Hayms Analyse der <i>Mass of Life</i>	183
3.d.c.	Die Elberfelder Aufführung von 1911	185
4.	Das Requiem	189
4.a.	Der Text	189
4.b.	Analyse und Interpretation	191
VI.	Weitere Delius-Ur- und Erstaufführungen	
	im deutschsprachigen Raum	194
1.	Die Elberfelder Bilanz	194
2.	Die übrigen „deutschen“ Delius-Premieren	195
2.a.	Leipzig: <i>Florida-Suite</i> (1888); <i>Two Pieces for small Orchestra</i> (1913)	195
2.b.	Düsseldorf: <i>La Ronde se déroule</i> (Lebenstanz), Revision von 1901 (1904)	197
2.c.	Essen: <i>Sea Drift</i> (1906)	197
2.d.	Berlin: <i>Romeo und Julia auf dem Dorfe</i> (1907); <i>Lebenstanz</i> , Revision von 1912 (1912)	199
2.e.	Basel: <i>Brigg Fair</i> (1908)	202
2.f.	Frankfurt: <i>Fennimore und Gerda</i> (1919)	204
2.g.	Darmstadt: <i>Hassan</i> (1923)	211
2.h.	Wien: Cellokonzert (1923)	215
2.i.	Kiel: <i>The Magic Fountain</i> (1997)	218

VII.	Delius und die Renaissance britischer Musik	220
1.	Einleitung	220
2.	Die Komponisten der <i>English Musical Renaissance</i>	224
2.a.	Hubert Parry und Charles Villiers Stanford	224
2.b.	Edward Elgar versus Frederick Delius	225
2.c.	Die zweite Komponisten-Generation	231
3.	Bewertung	232
VIII.	Die deutsche Delius-Rezeption nach 1920	237
1.	Die Entwicklung von 1920 bis 1945	237
2.	Thomas Beecham in Deutschland	240
3.	Die deutsche Delius-Szene nach 1945	247
3.a.	Delius im Konzertsaal	247
3.b.	Delius auf der Opernbühne	252
4.	Die Delius-Hochburg Bielefeld	259
4.a.	Das Delius-Fest von 1984	259
4.b.	Die Aufführung der <i>Mass of Life</i> 1990	262
5.	Frederick Delius und Arno Schmidt	263
6.	Delius im deutschsprachigen Rundfunk	269
6.a.	Die Bühnenwerke	271
6.b.	Die großen Vokalwerke	271
6.c.	Die Orchesterwerke	272
6.d.	Die Kammermusik	272
6.e.	Bewertung	273
IX.	Schlussbetrachtung	275
	Abkürzungen	302
	Literaturverzeichnis (mit Siglen)	303
	Aufsätze, Biografien, Monographien, Lexika	303
	Zeitungen und Zeitschriften	318
	Weitere Presse-Periodika	319
	Archivalien	319
	Internet	319
	Notenausgabe	319
	Tondokumente	320

Anhänge	321
Anhang I: Briefe	321
1. Briefe und Postkarten von Hans Haym an Frederick Delius	321
2. Briefe und Postkarten von Hans Haym an Jelka Delius	323
3. Briefe und Postkarten von Hans Haym an Ida Gerhardi	323
4. Weitere Briefe	323
5. 275 Briefe von und an Ida Gerhardi, ediert von Annegret Rittmann	323
Anhang II: Frederick Delius. Aufführungen seiner Werke in Deutschland, Österreich und der Schweiz bis 1945	324
Anhang III: Die Reisen von Frederick Delius nach 1888	330
Anhang IV: Vergleichende Texttabelle Delius – Nietzsche	335
Anhang V: Eigenproduktionen deutscher Rundfunkanstalten von Delius-Kompositionen nach 1945	337

Vorbemerkung

Direkte Zitate werden prinzipiell in der Originalsprache geboten. Von diesem Grundsatz wurde in nur wenigen Fällen abgewichen, wo einige wichtige original deutschsprachige Quellen nicht zugänglich waren und nur in den englischen Übertragungen des Delius-Trust-Archivars Lionel Carley vorlagen. Bei Verwendung einer derartigen Übersetzung erfolgt in der Anmerkung ein entsprechender Hinweis auf die Originalsprache. Die Orthographie der Originaldokumente wurde durchweg beibehalten, auch in den Fällen, wo Rechtschreibfehler vorliegen. Die Gewohnheit Hans Hayms, bei Doppelkonsonanten wie *mm* oder *nn* nur *einen* Konsonanten auszusprechen und auf diesen einen Querstrich zu setzen, wurde nicht reproduziert. Hier kam die moderne Rechtschreibung zur Anwendung. In den Fußnoten werden durchweg die im Literaturverzeichnis angegebenen Siglen verwendet. Von dieser Regel wurde in einigen wenigen Fällen dann abgewichen, wenn eine bestimmte Quelle erstmals zitiert und ihre ausführliche Kennzeichnung in der Fußnote zur Verdeutlichung einer Stelle des Haupttextes für erforderlich gehalten wurde. Die Zählung der Fußnoten erfolgt durchlaufend durch den gesamten Haupttext und die sich anschließenden Tabellen und Anhänge.

I. Einleitung

1. Delius, der vergessene Kosmopolit

Der Vorgang trägt ganz die Signatur des Merkwürdigen: Am Abend des 17. Juni 2007 erklingt im nun schon traditionellen Waldbühnenkonzert der Berliner Philharmoniker, das in diesem Jahr unter dem programmatischen Titel *Rhapsodien* einschlägige Werke verschiedener europäischer Komponisten vereinigte, nach Chabriers *Espana* an zweiter Position mit der englischen Rhapsodie *Brigg Fair* ein Werk des Engländers Frederick Delius. Der Name dieses Komponisten, das belegen Befragungen, scheint indes der großen Masse der auf sogenannte »leichte musikalische Kost« eingestellten Konzertbesucher gänzlich unbekannt zu sein, und nur wenige anwesende Musikexperten können mit, oft lediglich rudimentären, Kenntnissen seiner Musik aufwarten.

Wie erklärt sich nun unter solchen Umständen die Wahl eines unbekanntes Musikstückes eines hierzulande kaum bekannten Komponisten ausgerechnet für ein *populäres* Konzert? Handelt es sich etwa nur um eine schrullige Marotte des Dirigenten Simon Rattle, bezeichnenderweise eines Engländers? Oder war es eher der zwar sicher gutgemeinte, letztlich aber doch ziemlich hilflose Versuch, den komponierenden Landsmann dem deutschen Publikum etwas näher vorzustellen?

In einem wenige Tage nach dem Konzert erschienenen Zeitungsinterview gab Simon Rattle auf die Frage, warum er sich mit der Präsentation britischer Musik doch eher zurückhalte, folgende aufschlussreiche Antwort:

Es stimmt, ich war immer sehr vorsichtig mit britischem Repertoire. Ich habe erst jetzt in der Waldbühne erstmals ein Stück von Delius aufs Programm gesetzt. Obwohl Delius in Wirklichkeit Deutscher war. Der Klang eines deutschen Orchesters paßt wunderbar dazu. Dennoch fürchte ich, eine Oper wie *The Magic Fountain* werde ich hier niemals dirigieren. Es wäre zwar ein Vergnügen. Aber ich hätte ein schlechtes Gewissen danach.¹

Rattles Statement eröffnet den perspektivischen Blick auf die zentrale Frage, die sich fast zwangsläufig aus der Beschäftigung mit der Delius-Rezeption ergibt, die Frage nämlich nach dem *wahren* musikalischen Idiom des Komponisten.

Dass Frederick Delius im englischen Musikleben eine bedeutende Rolle einnimmt, die ihn ohne weiteres als gleichrangig mit berühmten zeitgenössischen Kollegen wie Edward Elgar, Ralph Vaughan Williams oder Gustav Holst erscheinen lässt, ist eine ebenso unbezweifelbare Tatsache wie die Erkenntnis, dass

¹ Interview mit Sir Simon Rattle im Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 29.6.2007. S. 44. Sp. 5. Die Fragen stellte Kai Luehrs-Kaiser.

dieser Wertschätzung auf der Insel kein ähnlicher Befund auf dem europäischen Festland entspricht. Ganz besonders trifft diese Negativ-Bilanz auf Deutschland zu, wo Delius heute nahezu unbekannt ist. Das aber wiederum muss den unbefangenen Betrachter doch einigermaßen erstaunen, denn, wie Ulrich Schreiber im Delius-Kapitel seines Schallplattenführers lapidar vermerkt: »[...] ausgegangen ist der Ruhm des Komponisten allerdings von Deutschland, wo es vor allem im rheinisch-bergischen Kreis eine wahre Delius-Gemeinde gab.«²

Nun haben sich die Delius-Biografen nicht sehr ausgiebig mit diesem eklatanten Widerspruch beschäftigt, sehr wohl dagegen mit der nicht minder interessanten Frage, wie man einen Komponisten, der staatsrechtlich als Engländer, wegen der ostwestfälischen Abstammung seiner Eltern genealogisch als Deutscher, im Übrigen aber wegen seiner viele nationale Grenzen überschreitenden Interessen eher als Kosmopolit anzusehen wäre, musikästhetisch und musikgeographisch einzuordnen habe.

Die Antworten fallen durchaus unterschiedlich aus. Von Delius selbst stammt die Bemerkung: »I don't claim to be a British composer«³, und um 1900 herum, gerade als Delius in Deutschland seinen Durchbruch erlebte und der Musikwissenschaftler Max Chop 1907 in Berlin eine erste biographische Arbeit (*Frederick Delius*⁴) über den Komponisten veröffentlichte, wurde verschiedentlich die Meinung vertreten, Delius sei doch wohl eher ein *Kosmopolit*.

John F. Runciman stellte dazu mit Überzeugung fest »that he is cosmopolitan« und »can scarcely be claimed for England.«⁵

Wie Guido Heldt in seiner *MGG*-Delius-Würdigung aufzeigt,⁶ erfolgte der Umschwung zugunsten einer nationalen (englischen) Vereinnahmung – von dem später entschiedenen Delius-Anhänger Philip Heseltine (= Peter Warlock) zunächst nur vorsichtig vollzogen – seit den 1920er Jahren vor allem durch die Aktivitäten des Kritikers Cecil Gray und besonders durch Englands berühmtesten Dirigenten Thomas Beecham, der sich zum engagierten Delius-Förderer entwickelte.

Als markantestes Beispiel für diese Anstrengungen nennt Heldt das Londoner Delius-Festival von 1929, das in nicht zu übersehender Analogie zum Elgar-Festival von 1904 Delius in den Rang eines National-Heros erheben sollte. Was die theoretische Absicherung dieser Vereinnahmungstendenzen angeht, so sieht Heldt deren Höhepunkt im Delius-Nachruf von Bernard van Dieren in der

2 SCHREIBER SKA. S. 81.

3 Zit. in: MEYER, Andreas K.W.: *Beginn einer Renaissance? Frederick Delius' Opern am Ende des 20. Jahrhunderts*. In: Jahrbuch Opernwelt 1997. Berlin 1997. S. 111.

4 CHOP, Max: *Frederick Delius*. In: *The collected Writings of the German Musicologist Max Chop on the Composer Frederick Delius*.

5 Runciman, John F. (1866-1916), englischer Kritiker. – In: RUNCIMAN. *Fritz Delius, Composer*. In: REDWOOD: S. 13-18. Hier: S. 18.

6 HELDT. *Delius*. In: *MGG*2. Bd. 5. Sp. 750-751.

Musical Times von 1934 und in der Biografie von Arthur Hutchings aus dem Jahre 1948. Erst Christopher Palmer habe 1976 mit seiner Biografie *Delius. Portrait of a Cosmopolitan*⁷ an die ursprünglichen Tendenzen wieder angeknüpft.

Thomas Beecham, der 1959 seine *Delius*-Biografie⁸ vorlegte, die nicht ganz unerwartet den Komponisten als genuin englischen Musiker deklarierte, ist mit Sicherheit die überragende Figur der englischen *Delius*-Rezeption.⁹ Seine Verdienste um *Delius* und dessen Musik können kaum in Abrede gestellt werden, und fast ist man, wenn auch zunächst mit einer gehörigen Portion Skepsis, geneigt, Lyndon Jenkins recht zu geben, der im Vorwort zu seinem jüngsten *Beecham*-Buch die These vertritt, die bedingungslose Art und Weise, wie Beecham den Komponisten *Delius* und dessen Musik promotet habe, sei in der gesamten Musikgeschichte ohne Vergleich.¹⁰

Kritische Zweifel an der *Delius*-Hagiographie Beechams sind immerhin angebracht. Beecham hielt, nach der Aussage von Walter Legge, seinem Plattenproduzenten, *Delius* für den wohl größten Komponisten aller Zeiten überhaupt.¹¹

Gleichzeitig sah er in Bach, Beethoven und Brahms die größten Langweiler der Musikgeschichte¹² und führte deren Musik vergleichsweise nur wenig auf.

Gewiss kann man solche Skurrilitäten unter typisch britischem Humor verbuchen, für den Beecham durchaus berühmt war. Allerdings sind Präferenzen von Interpreten für einen einzigen oder für nur wenige Komponisten wegen der Gefahr der Verengung des intellektuellen Blickwinkels grundsätzlich immer mit einer gewissen Vorsicht zu registrieren. So hat beispielsweise der als Mozart- und Richard Strauss-Spezialist geltende Dirigent Karl Böhm im Urteil der Fachwelt nur sehr wenige maßstabsetzende Aufnahmen von Werken dieser beiden Komponisten hinterlassen¹³ und fällt insoweit hinter sogenannte *Generalisten* wie etwa Georg Solti, George Szell oder Otto Klemperer deutlich zurück.

Folgerichtig muß es auch im Falle Beechams erlaubt sein, die zugegeben etwas ketzerische Frage aufzuwerfen, wie es denn mit der allgemein musikalischen Kompetenz dieses doch immerhin hochberühmten Musikers bestellt sein mag, als deren Ausweis es wohl kaum gelten kann, die Bedeutung der drei oben genannten Komponisten in der geschilderten Weise relativieren zu wollen.

Beecham bewegt sich hier in auffälliger Nähe zu den Ansichten von *Delius*, der bekanntlich an kaum einem großen Komponisten ein gutes Haar ließ.¹⁴ Erstaunlich ist auch folgende Beobachtung: Die beiden nach ziemlich

7 PALMER, Christopher: *Delius. Portrait of a Cosmopolitan*. London 1976.

8 BEECHAM, Thomas: *Frederick Delius*. London 1959. (1975).

9 Zur Person Thomas Beecham: Ronald CHRICHTON/John LUCAS: *Beecham. NG*. Bd. 3. S. 66-67. Außerdem: ELSTE. *Beecham. MGG2*. Bd. 2. Sp. 652-654.

10 JENKINS. Preface. S. x.

11 LEGGE. S. 194.

12 Ebenda. S. 193.

13 SCHREIBER SKA. Zu Mozart: S. 167. Zu Strauss: S. 256. Sp. 1.

14 HELDT. *Delius*. In: *MGG2*. Bd. 5. Sp. 750.

übereinstimmender Kritikermeinung wohl gelungensten der unter dem Dirigenten Beecham produzierten Operaufnahmen¹⁵ galten zwei Werken, deren Bezug zu Delius durchaus evident ist. Zum einen handelt es sich um Bizets *Carmen*, ein Werk, das der von Delius so bewunderte Nietzsche nach seinem Abfall von Wagner als Gegenentwurf zu dessen Musikdramen vorgestellt hatte. Das andere Werk ist Puccinis 1897 uraufgeführte *La Bohème*: In dieser Oper wird genau der Stoff in Szene gesetzt, dessen Schauplatz Gegenstand der kurz nach *La Bohème* entstandenen und von Beecham sehr geschätzten Delius-Komposition *Paris* ist.

Beechams Biografie war – trotz mancher Fehler und Irrtümer – sicher ein verdienstvolles Unternehmen. Gleichwohl ist kritisch anzumerken, dass Beecham, immerhin Mitgründer und einflussreichste Persönlichkeit des Delius-Trusts, »mit eisernem Griff«, wie Delius-Trust-Archivar Lionel Carley zugibt,¹⁶ den Zugang zu den Archivbeständen für interessierte Forscher bis zum Erscheinen seiner eigenen Arbeit – also jahrzehntelang – blockiert hat. Dies hat dazu beigetragen, dass manche Details der Delius-Biografie, besonders diejenigen, die sich auf Delius' Beteiligung am deutschen Kulturleben beziehen, erst ab etwa Mitte der sechziger Jahre bekanntgemacht werden konnten. Unter der Ägide Carleys vertritt der Delius-Trust inzwischen erfreulicherweise, was die Bereitstellung von Forschungsmaterialien betrifft, eine deutlich liberalere Position. Wie weit der Einfluss Thomas Beechams dennoch bis heute reicht, zeigt die Historie der von Beecham begonnenen und vom Delius-Trust mitverantworteten Delius-Edition (*Complete Works*). Wenn der sicher überaus kompetente und verdienstvolle Herausgeber Robert Threlfall in seinem *Editorial Report* darlegt,¹⁷ dass und warum er Beechams zahlreiche Einzeichnungen in die Delius-Partituren zum integralen Bestandteil des Notentextes rechnet, so verwundert dieses Verfahren trotz des von Delius immer wieder akklamierten Einfühlungsvermögens seines dirigierenden Freundes doch einigermassen und lässt die Frage aufkommen, ob nicht eine etwas neutralere und objektivere Annäherung an Delius' kompositorisches Œuvre mittlerweile angebracht wäre.

Beecham gegenüber nicht unkritisch eingestellt war der Musiker, der zeitlich vor ihm die Rolle des Vorkämpfers für Delius' Musik inne hatte: Hans Haym, in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg Musikdirektor in (Wuppertal-)Elberfeld. Haym hat, wie zugegebenermaßen auch Beecham, das gesamte klassisch-romantische Musik-Repertoire gepflegt. Er besaß ein Faible für Delius, gewiss, aber Delius stand für ihn nicht, wie bei Beecham, über den anderen Komponisten, sondern, bei aller Bewunderung, neben ihnen. Und wenn Haym – darauf wird

15 SCHREIBER SKA. S. 47 und 199-200. Siehe auch: ELSTE. *Beecham. MGG2*. Sp. 652-654.

16 CARLEY LL 2. Introduction. xxxii.

17 Threlfall, Robert: *Frederick Delius. Complete Works*. Editorial Report. Preface. S. 11-23. Delius Trust. London 1990.

noch einzugehen sein – es sich erlaubte, Beechams Aufführungen Delius'scher Werke zu kritisieren, so legitimierten sich solche Urteile nicht zuletzt aus einer intimen Kenntnis des Delius-Œuvres, über die damals kein anderer Musiker verfügte.

Nun sind die Elberfelder Jahre, in denen Delius ab 1897, als er immerhin schon 35 Jahre alt war, mit seinen Werken endlich den von ihm bisher vergeblich angestrebten künstlerischen Durchbruch erlebte, von der Musikwissenschaft zwar nicht gänzlich übergangen worden – allen Restriktionen Beechams zum Trotz. Die Darstellungen dieser Episode sind jedoch in der Regel recht kurz gehalten. Namen wie Hans Haym, Fritz Cassirer und Julius Buths werden in der weitgehend englisch dominierten Literatur zwar genannt, es vermittelt sich daraus jedoch kein plastisches Bild der Elberfelder Vorgänge. Insbesondere wird nicht hinreichend klar, *wie* es zu der Verbindung Delius-Elberfeld überhaupt kommen konnte, und erst recht bleibt im Dunkeln, warum diese Verbindung so schnell und offenbar unwiderruflich abbrach. Zwar hat es zaghafte Versuche auf Wuppertaler Lokalebene gegeben, die Biografie Hayms aufzuarbeiten, aber wirklich bemerkenswert unter diesen Arbeiten ist jedoch lediglich Marie-Luise Baums Aufsatz, den die in Sachen Delius offenbar ganz besonders engagierte Wuppertalerin 1970 nach jahrzehntelanger Forschung unter dem Titel *Hans Haym 1860-1921 Dr., Königlicher Musikdirektor, Professor*¹⁸ veröffentlichte (mit einem Nachtrag von 1972¹⁹).

Eine gründliche wissenschaftliche Aufarbeitung der Persönlichkeit Hayms war aber nach wie vor ein Desiderat der Delius-Forschung.

Die Schließung dieser Lücke ist letztlich Lionel Carley zu verdanken, der in einer 1973 veröffentlichten Studie die Persönlichkeit Hayms – unter besonderer Berücksichtigung von dessen Beziehung zu Delius – dargestellt hat.²⁰

Dabei standen ihm folgende Quellen zur Verfügung:

- die eben erwähnte Arbeit von Marie-Luise Baum,
- die zeitgenössischen Ausgaben der Elberfelder und Barmer Zeitungen,
- mündliche und schriftliche Aussagen von Rudolf Haym und Eva Haym-Simons, den beiden damals (1972) letzten noch lebenden Kindern Hayms,
- ein Konvolut unveröffentlichter und beim Delius-Trust in London archivierter Briefe Hayms an Delius.²¹

18 BAUM, Marie-Luise: *Hans Haym. 1860-1921. Dr., Königlicher Musikdirektor, Professor*. In: Wuppertaler Biographien. Beiträge zur Geschichte und Heimatkunde des Wuppertals. Band 17./9. Folge. Wuppertal 1970. S. 37-48. = BAUM I.

19 BAUM, Marie-Luise: *Hans Haym*. In: Rheinische Musiker. 7. Folge. Hg.: Dietrich Kämper. Köln 1972. = BAUM II.

20 CARLEY, Lionel: *Hans Haym. Delius's Prophet and Pioneer*. In: Music and Letters. Volume LIV. No. 1. London. January 1973. = CARLEY ML.

21 CARLEY ML: S. 24.

Briefe von Delius an Haym sind nicht erhalten. Nur ein geringer Teil der Haym-Briefe wurde in die von Carley verantwortete zweibändige *Delius-Briefausgabe*²² übernommen, überdies nur in englischer Übersetzung.

Carleys mit vielen interessanten Details aufwartender Aufsatz rückt die Verdienste Hayms und die Bedeutung der Elberfelder Jahre für Delius erstmals ins rechte Licht. Dass der Autor nicht nur bei den Brief-Zitaten, sondern auch bei den Zitaten aus deutschen Zeitungen seine eigenen – allerdings durchweg sinnwahren – englischen Übersetzungen verwendet, ist vielleicht nur als immerhin konsequent gehandhabter Schönheitsfehler zu werten. Was aber in seiner Darstellung nur zu deutlich auffällt und insoweit als konzeptioneller Mangel kritisiert werden muss, ist der Verzicht auf eine schlüssige Synthese der verschiedenen in den Einzeluntersuchungen herausgearbeiteten Voraussetzungen, die erst in ihrer Bündelung den Elberfelder Erfolg von Delius ermöglicht haben (zum Beispiel die wichtige Rolle von Jelka Rosen und Ida Gerhardi). Dass ihm zum Zeitpunkt der Abfassung seines Aufsatzes die grundlegenden Arbeiten Dorfmuellers zur Wuppertaler Musikgeschichte noch nicht vorlagen, kann man Carley natürlich nicht vorwerfen. Meine Arbeit schließt diese Lücke und zeigt, neben der genauen historischen Nachzeichnung der Elberfelder Jahre, erstmals Zusammenhänge auf, die über die Ränder der Elberfelder Zeit hinausgreifen. Es wird dadurch deutlich, dass es sich bei Delius' Elberfelder Jahren nicht etwa um eine lokal begrenzte Episode, sondern um ein Ereignis von beträchtlicher musikgeschichtlicher Relevanz handelt, das es verdient, der Vergessenheit, in die es zwischenzeitlich fraglos geraten ist, entrissen zu werden.

Da im Gegensatz zu den erst neuerdings zugänglichen Haym-Briefen die zeitgenössischen Originalausgaben der Elberfelder und Barmer Zeitungen, teilweise mit Beiträgen von Hans Haym, ohne weiteres einsehbar waren, werden in dieser Arbeit konsequent Originalzitate aus diesen Publikationen verwendet, ein eindeutiger Gewinn gegenüber Carleys englischen Übersetzungen, die den Tonfall der deutschen Texte nicht immer genau nachzeichnen. Keine Probleme mit übersetzten Originaldokumenten gab es hingegen, soweit sich diese Arbeit mit Delius' Bielefelder Abstammung sowie der Rezeption seiner Werke im übrigen deutschsprachigen Raum zu beschäftigen hatte: Hier konnte durchweg aus den in deutscher Sprache vorliegenden Originaldokumenten zitiert werden.

Elberfeld war zwar in den Jahren um 1900 *das* deutsche Zentrum der Delius-Rezeption, woraus sich die umfangreiche Darstellung allemal rechtfertigt. Kompositionen von Delius wurden jedoch auch in weiteren deutschen (oder deutschsprachigen) Städten außerhalb des bergischen Raums nicht nur nachgespielt, sondern teilweise ur- oder erstaufgeführt. Der Darlegung dieser Aktivitäten ist daher ein weiteres größeres Kapitel gewidmet, bevor die Schilderung des

22 CARLEY, Lionel (Hg.): *A Life in Letters*. I : 1862-1908. London 1983. = CARLEY LL 1. *A Life in Letters*. II : 1909-1934. London 1988. = CARLEY LL 2.

weiteren Verlaufs der Delius-Rezeption im deutschsprachigen Raum mit den bis zur Gegenwart reichenden Entwicklungen fortgesetzt wird.²³

Eine nicht zu unterschätzende Rolle gerade in der Zeit des »Dritten Reiches« spielen in diesem Zusammenhang das Berliner Philharmonische Orchester und sein langjähriger Chefdirigent Wilhelm Furtwängler, gegen dessen dezidierte Ablehnung englischer Musik und damit auch des Komponisten Delius selbst der als prominenter Gastdirigent des Orchesters wiederholt auftretende Engländer Thomas Beecham offenbar nur wenig ausrichten konnte. Wenn das Orchester in einem seiner ersten Konzerte nach Kriegsende dann endlich wieder, wenn auch nicht unter Furtwängler, ein Delius-Werk aufführte, so mag man darin durchaus auch einen Vorgang mit Wiedergutmachungscharakter erkennen.

Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass es Delius auch nach Beendigung des Zweiten Weltkrieges in Deutschland zunächst schwer hatte, mit seinen Werken Fuß zu fassen. So sang zwar beispielsweise der gerade einmal 27-jährige Dietrich Fischer-Dieskau bei seinem England-Debüt im Jahre 1952 in der Royal Albert Hall unter der Leitung von Thomas Beecham die Partie des *Zarathustra* in der doch eigentlich eher *deutschen Mass of Life*.²⁴

In Deutschland dauerte es hingegen noch weitere 32 Jahre, ehe dieses zentrale Delius-Werk nach über einem halben Jahrhundert überhaupt wieder einmal zur Aufführung kam – übrigens in Bielefeld, das zwischen 1984 und 1990 eine Reihe von Delius-Aktivitäten entwickelte und sozusagen jene Rolle in der deutschen Delius-Rezeption übernahm, die vor dem Ersten Weltkrieg Elberfeld und nach dem Ende dieses Krieges ab etwa 1920 einige Jahre Frankfurt innegehabt hatte.

Es war im Rahmen dieser Arbeit nicht beabsichtigt, neben der deutschen auch noch die umfangreiche englische Delius-Rezeption detailliert nachzuzeichnen. Die Forschungsarbeit, die auf diesem Gebiet von der englischen Musikwissenschaft, mit Unterstützung durch den wie erwähnt von Thomas Beecham ins Leben gerufenen Delius-Trust, bisher geleistet wurde, ist überaus umfangreich und kann diesbezüglich, aber auch was die detaillierten musikalischen Analysen betrifft, gar nicht hoch genug gelobt werden.²⁵ Und natürlich ist Beechams *Delius*-Biografie von 1959 – es handelt sich dabei um die Einlösung

23 Eine tabellarische Übersicht mit den Aufführungen Delius'scher Werke, die im deutschen Sprachraum von 1888 bis 1945 stattfanden, befindet sich im Anhang II.

24 FISCHER-DIESKAU. *Nachklang*. S. 99-101.

25 Hans F. Redlich hatte das Delius-Werkverzeichnis seines *MGG*-Aufsatzes noch so eingeleitet: »Solange der Delius-Trust seine Pforten dem Historiker verschließt und die zahlreichen, dort deponierten, Partituren unveröffentlichter Jugendwerke unzugänglich sind, muß jedes Delius gewidmete Kompositions-Verzeichnis Stückwerk bleiben.« REDLICH. *Delius*. (1954). In: *MGG I*. Bd. 3. *Delius*. S. 133-140. Die Klage Redlichs – darauf sei nochmals hingewiesen – ist inzwischen obsolet, da die in der Vergangenheit zu beklagenden Restriktionen des Delius-Trusts im Umgang mit interessierten Historikern nicht mehr bestehen.

eines gegenüber Jelka Delius abgegebenen Versprechens – nach wie vor eine unverzichtbare, wenn auch verständlicherweise von Subjektivismen nicht ganz freie Quelle für jeden, der sich ernsthaft mit dem Komponisten *und* Menschen Delius beschäftigen will. Auf die Ergebnisse dieser letztgenannten und aller anderen englischen Studien wird im Rahmen dieser Arbeit zurückgegriffen werden, soweit es die Darstellung der Gesamtzusammenhänge erfordert.

2. Arbeitsmethodische Anmerkungen

Es ist *ein* Ziel dieser Arbeit, die vielfältigen Beziehungen des Komponisten Delius zum deutschen Kulturleben anhand von Briefen und zeitgenössischen Presseberichten zu dokumentieren. Der weitaus größte Teil der erhaltenen Delius-Korrespondenz – es handelt sich um mehrere Tausend von oder an Delius geschriebene Schriftstücke – lagert in den Archiven des Londoner Delius-Trust.

Lionel Carley hat diese Dokumente für seine maßstabsetzende zweibändige Edition *Delius – A Life in Letters*²⁶ gesichtet und die editorischen Richtlinien, die für die von ihm getroffene Auswahl bestimmend waren, in den Einleitungskapiteln dieser beiden Bände durchweg überzeugend begründet. Seine Darstellung lenkt den Blick auf zwei in diesem Zusammenhang bedeutsame Aspekte. Einerseits ist es bemerkenswert, dass Delius wohl mehrere Sprachen sehr gut beherrschte – in erster Linie Englisch, Deutsch, Französisch und Norwegisch –, andererseits aber immer dann, wenn eine professionelle Schriftsprache von ihm gefordert wurde, lieber fremde Hilfe in Anspruch nahm. So hat er beispielsweise die deutsche Übersetzung des englischen Librettos zu *A Village Romeo and Juliet* bewusst seiner deutschen Gattin Jelka überlassen. Insgesamt vermittelt sich jedoch dem Leser, trotz gewisser stilistischer Unsicherheiten, der Eindruck einer polyglotten Briefsprache, die ihr faszinierendes Pendant in den zahlreichen Briefen findet, die Delius von Persönlichkeiten vorwiegend aus der europäischen Musik- und Kunstszene erhielt und die in den verschiedensten Sprachen abgefasst waren. Dieser Tatbestand – übrigens ein nicht zu übersehender Hinweis auf den kosmopolitischen Charakter des Delius-Umfeldes – erwies sich für Carley als nicht geringes Editions Hindernis. Wie er in seinem Vorwort freimütig bekennt, hatte er die Wahl, entweder die Delius-Korrespondenz in den Originalsprachen anzubieten, wie es Torsten Eklund in seiner exemplarischen Edition der *Strindberg-Korrespondenz* gehalten hatte, oder aber alle Dokumente in *einer* Sprache zu präsentieren, was natürlich umfangreiche Übersetzungen erforderte. Carley entschied sich für den letzteren Weg und begründete seine Entscheidung für die englische Sprache so: »But it would be idle to suggest either that Delius is a figure quite comparable with Strindberg on the world stage

26 CARLEY 1 und 2. Siehe Literaturverzeichnis.

or that his correspondence could yet be presented other than in English to reach those who would most wish to read it.«²⁷

Mag Carleys Wahl auch noch so verständlich und gut begründet sein: Für eine Arbeit, die es sich zur Aufgabe macht, eine bestimmte Entwicklung im *deutschen* Sprachraum aufzuzeigen, ist es nicht akzeptabel, deutschsprachige Dokumente lediglich in englischen Übersetzungen anzubieten. Es werden daher die als Schlüsselkorrespondenz zu wertenden Briefe von Hans Haym an Delius erstmals in der deutschen Originalfassung präsentiert, die, besonders was die verzwickten Vorgänge um die Entstehung der zentralen Delius-Komposition *A Mass of Life* betrifft, mit der Spontaneität des Haymschen Sprachstils eine völlig neue Farbe in die Delius-Historiographie einbringt, die in der englischen Übertragung gänzlich verloren geht. Und da hier von der *Mass* die Rede ist: Selbst in England ist man inzwischen davon abgekommen, statt des der *Mass* zugrundeliegenden deutschen Nietzsche-Textes englische Übersetzungen zu benutzen – der dadurch entstehende Verlust an sprachlicher Authentizität wäre ganz einfach zu groß.

Vom Prinzip, die deutsch geschriebenen Briefe in der Originalfassung zu bringen (ein Verfahren, das auch bei den deutschen Pressekommentaren zur Anwendung kam), wurde nur in wenigen Ausnahmefällen abgewichen, wenn die Original-Dokumente nicht greifbar waren. Analog verfahren wurde bei der Wiedergabe von Texten, deren Originalsprache Französisch oder Englisch ist. Hier wurde auf deutsche Übersetzungen bewusst verzichtet.

Nicht auf den ersten Blick ohne weiteres verständlich waren die sich in Elberfeld respektive Wuppertal um Delius abspielenden Vorgänge, zu deren Aufarbeitung es schließlich erforderlich war, die lokale Wuppertaler Kulturgeschichte etwas näher zu betrachten. Dank der exzellenten Forschungsarbeiten des Wuppertaler Musikwissenschaftlers (und bekannten Organisten) Joachim Dorf Müller konnte hier eine weitgehende Aufklärung erreicht werden, wobei leicht einschränkend gesagt werden muss, dass Dorf Müller letztendlich die Delius und Haym betreffenden Schlussfolgerungen nicht mehr selbst gezogen hat. Wegen der von ihm darzustellenden, wirklich staunenswerten Reichhaltigkeit des Wuppertaler Musiklebens hatte er an der Behandlung eines zu speziellen Problems wohl kein Interesse. Seine Arbeiten bilden jedoch die unverzichtbare Grundlage für die von mir hier zu präsentierenden neuen Erkenntnisse.

Als absolut notwendig im Rahmen dieser Arbeit erwies es sich, die beiden Frauen, die für Delius zu auch künstlerisch unentbehrlichen Partnerinnen wurden, nämlich seine spätere Ehefrau Jelka Rosen und die gemeinsame Freundin Ida Gerhardi, ausführlich zu porträtieren. Die einigermaßen überraschende Feststellung, dass beide Frauen ihre Jugend vollständig in Detmold verbracht haben, fügt dem Faktum, dass Delius selbst ein *echter* Westfale ist, eine weitere ostwestfälische Komponente hinzu.

27 CARLEY LL 1. Introduction. xxiii.

Es ist nicht das Ziel dieser Arbeit, die Kompositionen von Delius musikalisch eingehend zu analysieren, da solche Untersuchungen inzwischen in so großer Zahl vorliegen, insbesondere, aber nicht nur, in der englischen Literatur, dass es keinen Sinn ergibt, dieses große Konvolut noch weiter aufzublähen. Eine Ausnahme musste allerdings dennoch gemacht werden. Sie betraf das *Opus magnum* von Delius:

A Mass of Life. Diese groß angelegte Komposition für Soli, Chor und Orchester ist dadurch, dass sie in einem alle Vergleiche sprengenden Ausmaß Nietzsches *Also sprach Zarathustra* als Textvorlage benutzt, fraglos das *deutsche* Werk von Delius. Es bot sich daher nahezu zwingend an, neben der Schilderung der mit dem deutschen Kulturleben eng verknüpften Entstehungsgeschichte der Komposition das ungewöhnliche Libretto der *Mass* genauer zu untersuchen und auch auf bestimmte musikalische Aspekte näher einzugehen. Der weitgehende Verzicht auf musikalische Analysen konnte jedoch nicht von der Aufgabe entbinden, wenigstens den Versuch zu machen, Delius in seinem musikalischen Umfeld zu positionieren. Hier lag es nahe – ausgehend von der simplen Tatsache, dass Delius in England geboren wurde und zeitlebens die englische Nationalität besaß – die Frage zu untersuchen, ob Delius in die im Zeitraum zwischen 1860 und 1950 anzusetzende *English Musical Renaissance* einzureihen ist. Zu diesem Zweck werden die wichtigsten Vertreter dieser musikalischen Richtung in Kurzporträts vorgestellt und anschließend die daraus abzuleitenden gemeinsamen Merkmale und Kontinuitätsstränge mit dem musikalischen Idiom von Delius verglichen. Dieses Kapitel – im Rahmen der Gesamtdarstellung fast als eine Art Intermezzo anzusehen – wurde, somit quasi als Achse fungierend, an einer zentralen Stelle dieser Arbeit platziert, die durch den Ersten Weltkrieg markiert wird, der für die gesamte europäische Kultur einen bedeutsamen Einschnitt und Wendepunkt darstellte. Die sich daran anschließende Darstellung der Delius-Rezeption in den deutschsprachigen Ländern stützt sich wesentlich auf die verfügbaren Konzertstatistiken, auf die Informationen in Carleys *Delius – A Life in Letters* sowie, was die Zeit nach 1945 betrifft, auf die statistischen Angaben großer deutscher und schweizerischer Rundfunkanstalten, die umfangreiches Material zur Verfügung stellten. Wegen ihres großen Umfangs wurden diese Statistiken in den Anhang gestellt. Ein überraschender Nebenstrang der Delius-Rezeption eröffnete sich im Bereich der deutschen Literatur mit der Person des Schriftstellers Arno Schmidt. Es lohnt sich meiner Ansicht nach durchaus, eine solche Kuriosität ans Licht der Forschungsöffentlichkeit zu heben, weil dieser Fall exemplarisch aufzeigt, wie leicht der Musiker Delius misszuverstehen war.

Eine Bemerkung zum Titel der Arbeit: Die Formulierung »*Deutschsprachiger*« statt »*deutscher*« *Kulturraum* wurde gewählt, weil der Einbezug der für die Delius-Rezeption so wichtigen Städte Basel, Zürich und Wien unverzichtbar war. Nicht berücksichtigt wurde hingegen, trotz seiner bemerkenswerten Delius-Aktivitäten, Prag, das zwar stets als Stadt mit einer kulturell nicht unbedeutenden deutschen Minderheit galt, aber nie – ebensowenig wie das mit

einigen Delius-Konzerten aufwartende Budapest – als *deutschsprachige* Stadt zu bezeichnen war.²⁸

Es war bereits die Rede von dem Musikschriftsteller Max Chop, der – beginnend 1907 – bis zu seinem Ableben 1929 sich in der deutschen Publizistik unermüdlich für Delius einsetzte und dessen erster großer Propagator war. Wie in dieser Arbeit ausführlich zu belegen sein wird, hat die Lokalpresse der deutschen Delius-Aufführungsorte – von Elberfeld über Berlin bis Frankfurt – dem Komponisten stets große Aufmerksamkeit gewidmet. James Deaville bemerkt in seinem Aufsatz zur deutschsprachigen Delius-Rezeption zutreffend, dass auch die Fachpresse bei den Delius-Premieren durchweg zur Stelle war, wobei einige angesehene deutsche und österreichische Intellektuelle als Delius-Sympathisanten besonders in Erscheinung traten.²⁹ Demgegenüber gab es aber auch Kommentatoren, die Delius nur oberflächlich beurteilten und im Ganzen negativ einschätzten. Zu nennen sind hier Rudolf Louis,³⁰ der Delius gar nicht erst erwähnte, sowie Otto Keller, der, nachdem er den Komponisten zunächst als »eine der merkwürdigsten Erscheinungen der amerikanischen Tonkunst«, später aber als »Genosse der in gleicher Weise schaffenden Franzosen Dukas und Debussy« bezeichnet hatte, über Delius urteilte:

Er huldigt durchaus der allermodernsten Richtung, der Wohlklang und das Melodische sind ganz aus seiner Musik verbannt, wir hören nur mehr Orchesterkombinationen, die wohl frappieren, sowie Orchesterfarben, wie aber bei allen modernsten Komponisten mangelt die Erfindung in melodischer Beziehung gänzlich und es ist nur mehr Stimmungsmalerei in Tönen, die auf die Dauer unerträglich ist.³¹

Ähnliche Schwierigkeiten, Delius musikalisch zu typisieren, hatte auch Walter Niemann, der sich in seinem Bemühen, Delius vom französischen Impressionismus abzugrenzen und ihn als »koloristisch begabten Naturmusiker«³² einzustufen, in eine ziemlich diffuse Argumentation verstrickte. Richtig ist Deavilles

28 So schreibt Hans Haym in einer Postkarte an Delius: »Ich gratuliere zu dem neuen Jünger Prochazka in Prag, der mir soeben voller Bewunderung über Appalachia schreibt u. Zeitungsausschnitte über die dortige Aufführung sendet.« HAYM-DELIUS Br Nr. 37. Datum: 18.3.1909.

29 DEAVILLE II. In: MK. Nr. 141/142. S. 5-18. Deaville (S. 9) nennt vier Namen: a. Paul Stefan (1879-1943). Von 1922-1937 Hauptschriftleiter der *Musikblätter des Anbruch*. b. Paul Bekker (1882-1937). Intendant, Musikschriftsteller und Kritiker der *Frankfurter Zeitung*. c. Heinrich Simon (1880-1941). Herausgeber der *Frankfurter Zeitung*. d. Joseph Marx (1882-1964). Österreichischer Komponist und Musikschriftsteller.

30 Rudolf Louis. *Die deutsche Musik der Gegenwart*. München 1909. Zit. in: DEAVILLE II. S. 9.

31 Otto KELLER. *Geschichte der Musik*. Bremen 1911. S. 612-613.

32 Walter Niemann: *Die Musik der Gegenwart*. 5.-8. Auflage. Berlin 1913. S. 357.

Beobachtung, dass, vielleicht von Max Chop abgesehen, von der Presse kaum der Versuch unternommen wurde, Delius als typisch deutschen Komponisten einzustufen, obwohl seine Präsenz in Deutschland eigentlich unübersehbar war. Diese Tendenz machte es ab Mitte der 1930er Jahre den Nazis leicht, Delius aus dem öffentlichen Musikleben und der Musikpublizistik gänzlich verschwinden zu lassen. Wenn dann vereinzelt in angesehenen musikalischen Nachschlagewerken Delius mit dem Etikett *dekadenter Brite* belegt wurde, so bekommt diese Rufschädigung dadurch einen besonders üblen Beigeschmack, dass einer der Herausgeber, Fred Hamel, im Nachkriegsdeutschland ohne weiteres zum Gründer der renommierten *Archiv Produktion* (Deutsche Grammophon) aufsteigen konnte.³³

Die an dieser Stelle eigentlich anzubringende Feststellung eines auch im Nachkriegsdeutschland anhaltenden allgemeinen Desinteresses der deutschen Musikwissenschaft an einer ernsthaften Beschäftigung mit dem Komponisten Frederick Delius erfuhr eine überraschende Korrektur durch die Reihe *Musik-Konzepte*, die sich in einem Doppelheft des Themas *Delius* annahm.³⁴ Der Herausgeber Ulrich Tadday verweist im rückseitigen Klappentext auf den in der Tat bemerkenswerten Umstand, dass es sich bei diesem Sammelband um die erste in deutscher Sprache verfasste *Delius*-Publikation dieser Art seit Jahrzehnten handelt. Wie beschwerlich jedoch dieser Neuanfang ganz offensichtlich gewesen ist, wird an den sachlichen Fehlern, die James Deaville gleich in seinem einleitenden und eigentlich durchaus informativen Aufsatz (zur deutschen Delius-Rezeption) unterlaufen, ebenso deutlich wie am offenen Eingeständnis von Rebekka Sandmeier, vor Abfassung ihres Aufsatzes (zum *Englischen* in der Musik von Delius) nur vage Vorstellungen vom gestellten Thema gehabt zu haben. Dass, wie Tadday im Vorwort ausdrücklich lobend erwähnt, die Initiative zu diesem Delius-Band ausgerechnet von dem *Philosophen* Andreas Dorschel, also einem vermutlich musikwissenschaftlichen Außenseiter, ausging, stellt der deutschen Musikwissenschaft nicht unbedingt ein gutes Zeugnis aus. Dennoch ist diese aktuelle Delius-Publikation ein klarer Fortschritt.

Die vorliegende Arbeit wäre ohne die intensive Auswertung bisher nicht bekannter Quellen nicht möglich gewesen. Für die Beschaffung dieses Materials sei den Mitarbeitern der Stadtarchive in Wuppertal, Bielefeld, Detmold, Darmstadt und Frankfurt, der verschiedenen deutschen und schweizerischen

33 DEAVILLE II (S. 14) nennt hier: Erwin Schwarz-Reiflingen. *Musik ABC*. Stuttgart 1941. sowie *Das Atlantis-Buch der Musik*, hrsg. von Fred Hamel und Martin Hürlimann. Berlin 1943. Bezeichnenderweise heißt es in den Nachkriegsausgaben des letztgenannten Werkes dann nur noch neutral: »Delius ist [...] in England selbst freilich immer Außenseiter wie auf dem Kontinent Einzelgänger geblieben.« (8. Auflage des Werkes von 1953. S. 357).

34 *Musik-Konzepte – Neue Folge – Nr. 141/142. VII/2008*. Hg.: Ulrich Tadday. edition text + kritik. München 2008.

Rundfunkarchive sowie der Orchesterarchive in Berlin, Wien, Frankfurt, Bamberg, Herford und Leipzig herzlich gedankt. Mein ganz besonderer Dank gilt dem Delius-Trust in London, dessen Archivar Dr. Lionel Carley mir die Delius-Korrespondenz zugänglich machte, sowie Dr. Nicolas Bell von der British Library in London, der mir die Einsichtnahme in die Originalpartitur der *Mass of Life* ermöglichte.