

**Zeitschrift:** Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1996)

**Heft:** 48

  

**Artikel:** Zwischen Transkomposition und Zitat : zum Komponieren von Christoph Delz = Entre "transcomposition" et citation : la méthode de Christoph Delz

**Autor:** Brotbeck, Roman

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-928042>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 08.02.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Zwischen Transkomposition und Zitat Zum Komponieren von Christoph Delz

**E**ntre « transcomposition » et citation  
La méthode de Christoph Delz

**Z**wischen Transkomposition und Zitat  
Zum Komponieren von Christoph Delz  
Christoph Delz (1950–1993) suchte als Komponist einen  
Ausweg aus den unverbindlich gewordenen Mustern der  
Neuen Musik, indem er vorerst in quasi photographischer  
Weise «Realitäten» musikalisch abbildete. Später verwen-  
dete er verschiedene Zitattechniken und begann sich mit  
literarischen Texten auseinanderzusetzen, wobei er ein  
eigentliches Vertonen bewusst vermied. In seinem letzten  
Werk *Istanbul* sind alle diese Verfahrensweisen in einem  
aussergewöhnlichen Konglomerat vereinigt.

**E**ntre « transcomposition » et citation  
La méthode de Christoph Delz  
En tant que compositeur, Christoph Delz (1950–1993) cher-  
cha à sortir des schémas – désormais banals – de la nou-  
velle musique, d'abord en reproduisant musicalement la  
«réalité» de façon quasi photographique. Par la suite, il  
recourut à diverses techniques de citation et se mesura à  
des textes littéraires, tout en évitant délibérément de les  
mettre vraiment en musique. Sa dernière œuvre, *Istanbul*,  
réunit tous ces procédés en une synthèse peu ordinaire.

von Roman Brotbeck

## Der Kommentar als Problem

Es lohnt sich zuweilen bei der Musik von Christoph Delz seine und anderer Kommentare dazu nicht zu kennen.

Es gibt wenig Musik, bei der zwischen der Inspirationsquelle, der Machart, der handwerklichen Seite und ihrer eigentlichen Wirkung eine dermassen grosse Kluft bestehen kann. Aber es besteht nicht nur eine Kluft, das Wissen um die Vorordnungen und die vielen aussermusikalischen Einflüsse und ihre konkrete Umsetzung kann bis zu einem gewissen Grade auch den Zugang zur eigentlichen Qualität dieser Musik verändern, und zwar in einem spezifisch anderen Sinne als dies jede Analyse generell tut. So lässt sich zum Beispiel am Beginn des *1. Klavierkonzertes* op. 9 (1984/85) gut zeigen, wie Delz Geräusch, Klang und Farbe zu verschmelzen weiss (siehe Beispiel 1). Der ganze riesige Orchesterapparat wird dazu benützt, um ständig wechselnde Farben zu erzeugen, die interessanterweise nie an ein traditionelles Orchester erinnern. Das Soloklavier ist von Anfang an in die Klangmassen eingebunden, vor allem auch durch das ins Orchester eingefügte Orchesterklavier, ein Mittel, das Delz in den *Jahreszeiten* op. 12 (1988–90) mit zwei Klavieren (davon eines einen Viertelton tiefer gestimmt) noch ausbaute. Dieser klangliche Reichtum wird eingebunden in eine regelmässige Periodizität, welche der Länge klassischer Vorder- und Nachsatzgebilde angepasst ist und auch deren Gestus von Spannung und Entspannung übernimmt.

Wenn man nun aber weiss, dass Delz hier die Nachzeichnung von Meeres-

wellen vorschwebte, verändert sich die Hörhaltung grundsätzlich, weil sich der visuelle Aspekt des Bezugssystems in den Vordergrund drängt und die Musik in ein Sekundäres verwandelt. Die musikalischen Differenzierungen werden zu Wegweisern ins Ikonische: Die ruhige Periodizität wird zum Wellenschlag, das extreme Raumvolumen zum Meeresrauschen, die hellen Einsätze des Soloklaviers zur Gischt auf den Wellenspitzen, der geräuschhafte Klangschatten zum im Sand schlammenden Wasser, das Klirren im Orchesterklavier zum gläsernen Geräusch angeschwemmter Muschelstücke.

Das Wissen um das aussermusikalische Bezugssystem kann die Komplexität der Musik desillusionieren. Die autonome Triebkraft der Musik verwandelt sich zur akustischen Photographie, deren visuelle Komponente dominiert. Das Desillusionierende hat dabei nicht nur mit dem programmatischen Aspekt zu tun, sondern vielmehr mit der Exaktheit, mit der geradezu pingeligen Genauigkeit, gleichsam dem Hyperrealismus, mit denen Delz solche ausser- oder paramusikalischen Einflüsse umsetzte.

Das lässt sich an jener Stelle demonstrieren, bei der Delz den programmatischen Bezug zum Wellenschlagen endgültig abstösst (siehe Beispiel 2). Langsam werden Klänge aus dem Pianissimo aufgebaut, schwellen plötzlich an und reissen im Fortissimo ab. Man wird an musikalische Bewegungsabläufe aussereuropäischer, z.B. japanischer Musik erinnert, wo die Einschwingvorgänge zu den musikalischen Ereignissen unendlich viel länger

# Zeiten und Gezeiten

4 76 Senza rubato

3 pizz ↑

2

1. VL  
2-12

2. VL  
2-12

1  
2-8  
Vla

1  
2-8  
Vc

Kb

2  
Flöte  
Triangel

4 Kl. Ti.  
Mit Sistr.

2 Kl. Ti.  
ohne Sistr.

Orch.  
Klav

Solo

\* ① = 4 Schlagzeuger  
② = 1  
③ = 1

3.P

Beispiel 1: Anfang des 1. Klavierkonzerts

Beispiel 2: 1. Klavierkonzert, S. 34

# R 4

Esklar

2 Klar

Bassklar

2 Fag



dauern als die oft sehr kurzen und abrupten Ereignisse selber.

Vor der Komposition dieser Stelle hat Delz sehr viel auf dem Klavier improvisiert und sich auf dem Tonband aufgenommen. Anschliessend drehte er das Tonband um und liess die Musik rückwärts laufen. Das ergibt diese auffällig verspannten Bewegungen. Diese umgedrehten Klavierklänge – es sind jene, die im ersten Teil des Satzes vom Klavier gespielt werden – hat Delz nun für die Bläser transkribiert, auch hier wieder in dieser Art einer äusserst exakten Solfège-Übung.

### Die Markierung des Fremdbezugs

Soll man nun zu den Prozeduren von Delz am besten nichts mehr sagen und auch die Herkunftsquellen nach Möglichkeit verschweigen? Nein, denn bei dieser Fokussierung auf kurze Ausschnitte wird übersehen, wie sehr sich die Musik von Delz gerade wegen der perfekten Übertragungsarbeit aus dieser Zuträgerrolle befreit. Hat man sich nämlich einmal an das erstaunliche Faktum gewöhnt, dass Musik überhaupt so nahe an Realitäten wie Atmen, Tierlaute, Naturgeräusche etc. herangehen kann, verliert sich der ikonische Primärreiz ziemlich rasch, und das Dargestellte büsst – wie bei einer grossen Photographie – zugunsten der Darstellung an Bedeutung ein.

Eines steht jedenfalls fest: Die faszinierende Wirkung dieser eben erwähnten Stelle hat ihren Grund gerade in der exakten, quasi unschöpferischen Kopier- und Transkriptionsarbeit. Hätte Delz mit diesem Mittel entwickelnd komponiert, z.B. die dynamischen Kurven modifiziert und sie nicht nur am umgedrehten Klavierklang orientiert, ginge diese stechende Nähe, dieses «realistische» Moment, wo man, auch wenn man nicht weiss, was genau kopiert wird, doch sehr wohl spürt, dass ein Bezugssystem im Hintergrund aktiv sein muss, sehr rasch verloren. Man muss nur einmal die Musik nach dem ausgerufenen Weltuntergang aus *Le Grand Macabre* danebenstellen, wo Ligeti mit demselben Mittel arbeitet; – kompositorisch ebenfalls brillant gemacht, aber letztlich viel spannungsloser, weil der umgedrehte Ausklang nur ungefähr imitiert und die Präzision und damit auch die Verbindlichkeit der Delzschen Lösung nicht erreicht wird. Dieses quasi photographische Übertragen akustischer Ereignisse, Abläufe und Objekte in die Lautung des europäischen Instrumentariums nannte Delz im Falle von *Die Aimer der Lydia* op. 5 (1979/80) sehr schlüssig «Transkomposition». Dort wurden Atemgeräusche, deren dominierende Frequenz Delz herausfilterte, für grosses Orchester transkribiert. Auf diesen sehr treffenden Terminus der Transkomposition hat Delz später verzichtet. Möglicherweise haben bei diesem Verzicht die verschiedenen Interviewer von Delz eine Rolle gespielt, weil diese sich bei entsprechenden Beschreibungen der Komposi-

tionsverfahren fast verschluckten und rüspend nachfragten, ob er denn wirklich so direkt, um nicht zu sagen naiv, transkomponiert habe, wobei der implizite Vorwurf, dass so etwas doch gar nicht komponieren genannt werden könne, deutlich mitschwang. Delz selber wich in solchen Fällen meistens aus: Ab und zu habe er schon etwas dazugefügt, erweitert, verändert, – aber im Prinzip habe er die Sachen schon in dieser direkten Weise umgesetzt.

Keines der fünfzehn Werke, welche Delz komponiert hat, kann als autonome Musik bezeichnet werden. Die Entwicklung eines bestimmten Personalstiles, die Erforschung der reinen Töne, die Kreation selbstreferentieller Kunstwerke sind nicht seine Sache.

Es gibt bei Delz drei Formen des Aussenbezugs: Erstens die bereits erwähnte Transkomposition, zweitens die Übernahme von Stil- oder direkten musikalischen Zitaten, drittens die Vertonung von Texten. Diese drei Formen des Aussenbezugs spiegeln – allerdings nur in sehr pauschaler Weise – auch die Entwicklung des kompositorischen Schaffens wider: Das Moment der Transkomposition spielt vor allem in den ersten zehn Jahren seines Schaffens eine grosse Rolle; die Beschäftigung mit Texten setzt mit den *Arbeitsliedern* op. 9 (1983/84) ein und hält bis zu seiner letzten Komposition *Istanbul* op. 14 (1992/93) an. Die explizite Auseinandersetzung mit der musikalischen Tradition beginnt akzentuiert 1982 mit dem *Streichquartett* op. 7, wo die Tonhöhenprioritäten des Preludio aus Bachs E-Dur-Partita für Violine solo umgekehrt werden, und bleibt dann auch bis *Istanbul* ein immer wieder auftretendes Merkmal, wobei die zweite der *Nocturnes* op. 11 (1986), wo ausschliesslich Stilklišees der ganzen Musikgeschichte aneinandergereiht werden, den Extrempunkt dieses zitierenden Komponierens darstellt.

Solche werkexternen Bezüge sind zumal in der Neuen Musik nichts Neues. Der Zerfall verbindlicher Stile und die damit verbundene Vervielfachung musikalischer Möglichkeiten und Lösungen, die jeden kompositorischen Entscheid angesichts der ebenfalls möglichen anderen Entscheide mit dem Umschlagen ins Kontingente bedroht, lässt Komponisten häufig bei verschiedenen Bezugssystemen Halt und auch Schutz suchen. Oft sind ganze Werke mit solchen Referenzsystemen oder über mehreren Subtexten komponiert. Delz unterscheidet sich von seinen Kollegen aber in einem ganz bestimmten Punkt: nämlich in der geradezu extremen Markierung solcher Übernahmen, und zwar sowohl in der Musik selbst als auch in seinen Kommentaren dazu. Wie ein Wissenschaftler gibt er in seinen Werkkommentaren Rechenschaft über seine Verfahrensweisen, indiziert die eingebrachten Bezüge und die verwendeten Quellen. Andere Komponisten neigen eher dazu, solche Bezüge zu enigmatisieren, sie allenfalls verschlüsselt anzudeuten, vor allem sie in der Musik

selber nie zu plakativ hervortreten zu lassen. Bei Delz jedoch wird auch in der Musik nichts verschlüsselt. Bei der erwähnten Stelle des *Klavierkonzertes* zum Beispiel ist nur diese Transkription der umgedrehten Klavierklänge zu hören. Da werden keine verschleiernenden Gegenbewegungen komponiert, keine Überlagerungen, kein Streicherflimmern, d.h. nichts von alledem, was gerade in der Orchestermusik der achtziger Jahre so redundant anzutreffen ist. Beim *Streichquartett* verlangt Delz ausdrücklich, dass das E-Dur-Preludio von Bach seinem Quartett vorausgespielt wird, damit die anschliessenden Verfremdungen genau zu hören sind. Und diese Verfremdung wird dann auch plakativ vorgeführt, indem der grösste Teil des Materials von der Bratsche gespielt wird, während die Violinen nur sekundäre Funktion haben und auch räumlich an die beiden Ränder der Bühne gestellt sind.

### Lektüre statt Textvertonung

Aber nicht nur wenn sich Delz auf Geräusche oder Umweltlaute bezieht, wie zum Beispiel auch *Im Dschungel – Ehrung für Rousseau den Zöllner* op. 6 (1981/82) oder auf afrikanische Arbeitsgesänge wie bei den *Arbeitsliedern* op. 8 (1983/84), lässt sich diese Reinhaltung der Bezugsquelle beobachten; dasselbe Verhalten zeigen auch seine Textvertonungen. Delz lässt zuallererst den Text und nur diesen hervortreten. *Solde – Lecture d'après Lautreámont* op. 10 (1985/86) ist dafür ein typisches Beispiel. Was hätte man hier nicht alles an Musik heranspielen können? Jedem Assoziationskomponisten wäre in diesem Fall der Schreibtisch zu klein geworden. Delz jedoch bescheidet sich, komponiert eine Lektüre (siehe *Beispiel 3*). Das heisst nun nicht, dass das Stück einfach abgelesen und die Textdarstellung pauschal der Willkür des Interpreten überlassen wird, wie das auch in Neuer Musik noch häufig der Fall ist, wenn ein Text unverfremdet gesprochen werden soll. In einem rhythmisch ziemlich komplexen Ablauf versucht Delz vielmehr all die mikrorhythmischen Nuancen und Feinheiten herauszuarbeiten, welche eine interessante Lektüre aufweist. Das unterscheidet Delz auch von andern Komponisten, die in ähnlicher Weise Literatur ganz von der Deklamation her komponierten, z.B. Wladimir Vogel oder Harry Partch. Vogel und Partch periodisieren die Deklamation häufig einigermaßen schematisch, was der Sprechlinie etwas Schwerfälliges, manchmal auch etwas Dumpf-Affirmatives gibt. Delz hingegen schreibt echte Prosa, zudem vermischt er Sprech- und Gesangsstimme. Die interpunktierende Funktion delegiert er an das Schlagzeug. Auch das Schlagzeug bildet also keine autonome musikalische Schicht. Es ist zwar sehr wichtig, aber letztlich nur im Sinne eines ziemlich lauten Interpunktionssystems. Wenn es sich in den Vordergrund drängt, dann dominieren auch hier vor allem die geradezu aggressiven

**System 1: Tempo = 66**

Soprano: Comme un coeur qui ces-se d'ai-mer, elle a vu sa vie é-tein-te. Mais,

Alto: Comme un coeur qui ces-se d'ai-mer, elle a vu sa vie é-tein-te. Mais,

Tenor: Comme un coeur qui ces-se d'ai-mer, elle a vu sa vie é-tein-te. Mais,

Bass: Comme un coeur qui ces-se d'ai-mer, elle a vu sa vie é-tein-te. Mais,  
parler d'une voix rauque et grotesque

Percussion: perc. VC

**System 2: Tempo = 56**

Soprano: bien-tôt, comme soûl mais bien synchronisé

Alto: bien-tôt, la nou-vel-le du phé-no-mè-ne se ré-pand dans les au-tres cou-ches de la po-pu-la-tion,

Tenor: bien-tôt, la nou-vel-le du phé-no-mè-ne se ré-pand dans les au-tres cou-ches de la po-pu-la-tion

Bass: bien-tôt, perc. VC

Beispiel 3: «Solde. Lecture d'après Lautréamont» op. 10a, S. 6

Denotationen, d.h. die Geräusche bleiben Geräusche mit klar erkennbarer Herkunft; es werden keine autonomen musikalischen *valeurs* daraus abgeleitet.

Wollte man bei diesem Stück – wie dies in traditionellen Analysen häufig noch der Fall ist – Text und Musik trennen und z.B. nur mal das rhythmische System als solches untersuchen, käme wohl noch weniger heraus, als wenn man bei Wagner bloss die Deklamation der Sänger betrachten würde.

Bei Delz wird also kein musikalischer Überschuss produziert; hier wird aus dem Text heraus und mit den Mitteln des Textes gearbeitet. Ähnliches liesse sich auch von der *Joyce-Fantasy* op. 13 (1990/91) sagen, wo das semantische und das phonetische Material auch nicht aufgetrennt und hauptsächlich der Text von Joyce deklamiert wird. Auch hier handelt es sich also nicht um eine Delz-

Fantasy, sondern – wie der Titel richtig sagt – um eine Joyce-Fantasy.

### Zitat ohne Grenzen

Gerade die Konsequenz, mit der die Bezugsquelle markiert, und genau gesehen auch nur selten verlassen wird, macht die Qualität des Delz'schen Komponierens aus. Widersprüchlich wird dieses Komponieren indessen dann, wenn Delz die Bezugsquelle nicht nur markiert, sondern diese über die Markierung hinaus auch kritisch reflektieren will. Die erwähnte zweite *Nocturne*, in der Delz Klischees des ganzen Musikgeschichte, darunter auch Klischees der Neuen Musik zitiert, und die Delz explizit als sarkastischen Kommentar zur massenweisen Verbreitung des Klischees in der heutigen Zeit verstanden wissen wollte, ist dafür ein typisches Beispiel. Bewusst verwendete Delz in dieser zweiten *Nocturne* keine wört-

lichen Zitate, sondern übt sich in verschiedenen Stilkopien, wobei er – durchaus gekonnt – idiomatische Wendungen in diesen Stilen vermeidet. Da es aber im Stück keine nicht-klišierte Referenzinstanz gibt, geht Delz' Konzept nicht auf. Die Kritik des Klischees bleibt im Klischierten hängen, ja sie verkommt zum durchaus lustigen musikhistorischen Trödlerladen und zu dem, was Delz sicher nicht wollte, zur gefälligen Restaurationsübung. (Darüber hinaus ist Delz' Ansatz inzwischen von der Geschichte eingeholt worden, weil heute eine ganze Reihe von Komponisten mit durchaus ernstem Anspruch Sinfonien mit solchen synkretistischen Klischees komponiert und damit den Muzak-Gedanken endlich auch im Konzertsaal realisiert.)

Vieldeutiger nehmen sich bei Delz die häufigen Zitate von Bach-Chorälen aus.



Sie wirken wie Ruinen verblichener Utopien des christlichen Abendlandes, zumal Delz sich nicht nur auf die Chormelodie, sondern vor allem auch auf den Choraltext bezieht. In einigen Fällen steht dahinter – zumal wenn man an das letzte Werk *Istanbul* denkt – auch ein verstecktes religiöses Bekenntnis. Dieses wird aber nicht direkt formuliert, sondern in der Referenz an ein längst zum Kanon gewordenes und deshalb völlig risikolos gewordenes Erbe bloss angedeutet. So erweisen sich auch diese Bach-Choral-Zitate als ein Merkmal, bei dem sich eher die Zeitgebundenheit von Delz' Schaffen erweist. Nicht nur ist diese auf Bernd Alois Zimmermann zurückgehende Zitatetechnik in den achtziger Jahren fast ein bisschen Masche geworden, auch der unbeschwerter Umgang mit solchem «Erbe», der sich häufig genug nur als andere Form des Bücklings davor erwies, hat heute an Aktualität stark eingebüsst.

### Collage anstelle des Motivgeschäfts

Die Tendenz zur Collage allerdings ist in vielen Werken von Delz nachweisbar, und sie geht aus seinem Kompositionsansatz direkt hervor. Weil Delz bei den vielen aussermusikalischen Bezugsquellen sich so sehr auf die Quelle einlässt und kaum verbindende Elemente entwickelt, weisen seine Kompositionen die Tendenz zum Einzelmoment oder zum Versatzstückartigen auf. Wenn Delz also zum Beispiel den umgedrehten Klavierklang imitiert, dann sucht er – wie gesagt – nach keinen modifizierenden oder erweiternden Momenten, sondern lässt sich ganz auf diesen Moment ein. Wenn er einen Bach-Choral zitiert, dann zitiert er diesen ohne kontrapunktierende Nebenschichten. Wenn er einen afrikanischen Arbeitsgesang imitiert, dann wird nicht versucht, diesen gleichzeitig mit andern Gesängen zu konfrontieren. Das erklärt zu einem guten Teil die eher statischen Grossformen, denen keine dialektische Disposition zugrunde liegt und die meistens parataktische Reihungsformen darstellen.

Mit dem kompositorischen Metier hat das nichts zu tun. Wenn Delz will, kann er nämlich Übergänge geradezu virtuos komponieren. Mir scheint dahinter eher ein tiefes Misstrauen gegenüber dem inventionierenden Komponieren zu stehen; ein Misstrauen gegenüber dem fleissigen Motivgeschäft, wo ein Komponist mit einem ausgewählten Strauss von stilistischen Prozeduren dies und jenes schreibt, wo sich Strukturen gleichsam ohne Zutun nach bestimmten Modifikations- und Multiplikationskoeffizienten fortschreiben. Delz stellt die Dinge lieber nebeneinander; markiert eher die Grenzen der verschiedenen Klangobjekte, als dass er sie zu verbinden versucht. In gewisser Weise erinnert sein Vorgehen an jenes der Surrealisten, die den gefügig gewordenen und von der Tapetenindustrie eingeholten Mustern der abstrakten Malerei mit

einer verzogenen, verzerrten und schiefen Realität antworteten. In ähnlicher Weise stellt Delz den unverbindlichen Spielereien seine transkomponierte Welt gegenüber.

Es ist in solchem Zusammenhange interessant, dass Delz – als wollte er der grossformalen Einfachheit entgegenwirken – bei seinen transkompositorischen Werken eine Art Arrangement des Ausgangsmaterials vorgenommen hat, das dann auch als grossformales Gerüst funktioniert. Er verfuhr wie jene Photographen, die nicht einfach Momentauf-



Christoph Delz ©V. + R. Jeck

nahmen machen, sondern ein Bild vor dem Abknipsen förmlich arrangieren, damit die grossformalen Spannungen bereits im Ausgangsmaterial aufgefangen sind. Als Sujet für seine Transkompositionen wählte Delz anfänglich das Atmen oder dem Atmen analoge Prozesse der Natur. Später kommen realistischere Transkompositionen dazu, so im *1. Klavierkonzert* z.B. Durchsagen von Radio Teheran, Flugzeugstart oder Protestchöre, und zwar immer transkomponiert, d.h. ins Orchester übertragen. Mit solchen Transkompositionen werden auch die Arrangements wilder und surrealistischer. Mit dieser grossformalen Prädisposition des später transkomponierten Materials findet Delz eine Lösung, um im enthierarchisierten Material der Neuen Musik, zu dem sich Delz immer wieder emphatisch bekannte, überzeugende grossformale Gliederungen zu erreichen.

### Abwesenheit und Anpassung

Dieses Vorgehen verweist aber auch darauf, wie sehr sich Christoph Delz als Autor im Sinne einer Kreatorinstanz zurückzieht. Wenn man versucht, aus den fünfzehn vollendeten Kompositionen sich eine Art Bild dieses Komponisten zu machen, so entzieht sich Delz einem konsequent. Nicht nur im Grossen mit der Dominanz der Bezugsquellen, im collagehaften Aufbau der Formen, im von Werk zu Werk wechselnden Stil, sondern auch im Kleinen verschwindet die Identität dieses Kom-

ponisten. Und wenn man mal meint, etwas gefunden zu haben, wo etwas entwickelt wird, wo man so etwas wie die Handschrift zu ahnen glaubt, merkt man sehr bald, dass auch hier Delz nur ironisch mit dem Geschäft variiertes Erfindungen umgegangen ist.

Dieses ständige Sich-Entziehen korrespondiert bei Delz mit einer extremen Anpassung; er bewegt sich in verschiedenen Kulturen wie ein Fisch im Wasser; wenn er einen französischen Text vertont, sind alle Hinweise in Französisch, bei einem englischen Text in Englisch. Die Texte übersetzt er aus den verschiedensten Sprachen selber ins Deutsche. Auch seine Transkompositionen sind letztlich extreme Anpassungen, wobei *Im Dschungel* mit dem ins Urwaldgeschrei übersetzten Lärm der Kölner Baustellen sich speziell faszinierend ausnimmt. Delz selber aber versteckt sich als Autor hinter der Übertragungsapparatur.

So bescheiden sich Delz allerdings hinter die Apparatur zurückzieht, so unbescheiden sind jedoch seine Ansprüche an dieselbe. In dieser Hinsicht gehört Delz zu den typischen Hochkonjunkturkomponisten, wie es sie in den achtziger Jahren vor allem im Umfeld der Rundfunkorchester häufig gab: Seitenlange Beschreibungen aller Spezialeffekte, Vollbesetzung der grossen Sinfonieorchester, das ganze Schlagzeugmagazin geleert und auf der Bühne aufgebaut, Spezialinstrumente, ein oder gar zwei Orchesterklaviere, zwei Harfen und eine Barockharfe etc. Auch die arbeitsteilige Produktionsweise dieser Musik treibt Delz rücksichtslos voran. Einzelne Musiker werden nur gerade für ein paar spezielle Effekte aufgeboden. So besehen, entpuppt sich Delz als extrem autoritärer Komponist, der sich um irgendwelche emanzipatorischen Probleme auf der Interpretenseite keinen Deut kümmert. Es mag damit zusammenhängen, dass Delz zur Kammermusik keine grosse Beziehung hat. Auch als Pianist hat er keinen Anschluss bei einem festen Kammermusikensemble gesucht. Seine wenigen Kammermusikwerke setzen sich von der Tradition der jeweiligen Gattungen geradezu ostentativ ab. Das *Klavierquartett* op. 2 (1975/76) will explizit ein Quartett und kein Klavierquartett mit dem traditionellen Übergewicht des Klaviers sein. Das *Streichquartett* umgekehrt, zu dessen Inbegriff die Gleichwertigkeit der Instrumente gehört, wird von Delz geradezu grotesk ungleichgewichtig behandelt; und das Ausgangsmaterial ist nicht eine polyphone Vorlage, sondern ein einstimmiges Preludio von Bach. Für Delz ist das solipsistische Klavier die Hauptreferenz. Deshalb wirkt es auch so schlüssig, wenn er im Klavierkonzert den Klang des Klaviers auf das Orchester überträgt. Aber nicht nur in solchen Momenten erreicht Delz eine extrem enge Verschmelzung zwischen Klavier und Orchester. Er kann auch über längere Abschnitte das Klavier dominieren lassen, ohne dass er je ins Gebiet des Klavierkonzertes reinfällt.

Zwar nennt er sein Opus 9 ein Klavierkonzert, aber alle solistischen Paradestücke, die man von einem Klavierkonzert erwartet und die immer mehr Komponisten heute wieder mit hohen Rabatten anbieten, werden vermieden. Trotz des riesigen Materialaufwandes, den Delz betreibt, verfällt er ihm nie. Während bei vielen Komponisten, die in solcher Weise für Orchester komponierten, häufig nur ein relativ neutrales und kontingentes Rauschen komplexer Überlagerungen zu hören ist, bei dem die individuell ausgearbeiteten Einzelstimmen – zuweilen durchaus gewollt – im Gesamtklang absinken, weil wir Menschen nicht so viele gleichwertige Elemente aufschlüsseln können, gelingt es Delz trotz dieses Riesenaufgebots an Mitteln eine verbindliche Musik zu schreiben. Hauptgrund dafür ist der aussermusikalische Bezug, zu dessen Darstellung Delz all diesen Aufwand betreibt. Und wegen der perfekten Darstellung – wir kommen an den Anfang zurück – vergessen wir wie bei einem guten Film sehr bald den Aufwand. Die Bewältigung formaler und materialer Probleme der Neuen Musik mittels der Transkomposition ist wohl Delz' wichtigste Leistung als Komponist. Sie hat in der Musikgeschichte kaum Parallelen und wird auch kaum je Schule machen.

### Istanbul

In seinem letzten Werk *Istanbul* nimmt Delz noch einmal die wichtigsten Verfahrensweisen seiner 18jährigen Arbeit als Komponist auf: Allerdings gelingt ihm hier der sonst gut geübte Rückzug des Autors nicht mehr so leicht. Vor allem gegen Schluss der Komposition, wo ausgesichert wird und die Sänger quasi ex persona das Werk kommentieren, mit Ausdrücken wie «Mir löscht

ab» etc., entzieht sich Delz nicht mehr, sondern markiert seine Abwesenheit. Scheinbar wiederholt Delz in *Istanbul*, wie schon erwähnt wurde, das Collageprinzip, die Transkomposition von aussermusikalischen akustischen Ereignissen wie z.B. den Markt von Istanbul. In keinem andern seiner Werke ist allerdings das Konglomerat soweit vorangetrieben. Um die Haupttexte von «Odyssee» und Ovids «Heroiden» herum werden Obszönitäten plaziert, makrobiotische Diät zitiert, die erwähnten ex persona Reden eingefügt etc. Der zweitletzte Abschnitt zitiert integral den Lutherchoral «Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfungen» im Bachschen Satz; «Misterioso und Signatur» heisst der letzte Abschnitt des Werkes (siehe Beispiel 4): Eine Barockharfe spielt zwei symmetrisch aufeinanderzulauende Skalen, bei *des* und *es* bricht das Instrument in der Mitte des Klangraums ab, Bernd Alois Zimmermanns Todeston *d*, auf den die Skalen zulaufen, bleibt ausgespart. Mit dem Bach-Choral setzte sich Delz, der dieses Werk seiner Aidskrankheit förmlich abgerungen hat, einen kanonisierten, mit dem ausgesparten *d* einen abwesenden Grabstein. Dabei ist es aber nicht geblieben: Mit der testamentarischen Verfügung, nach dem Tod sein Vermögen in eine Stiftung umzuwandeln, die nicht nur sein Werk fördern, sondern auch Werkjahre und alle drei Jahre einen Kompositionspreis vergeben soll, hat er sich noch einen viel aktiveren Grabstein gesetzt.

Wieweit das Werk *Istanbul*, das in seiner Disparatheit alles in den Schatten stellt, was Delz bis dahin komponierte, und in dem Bezüge zur eigenen tödlichen Krankheit wohl nur schwer zu übersehen sind, sich in seiner Experimentalität im Konzert behaupten kann,

bleibt abzuwarten. Jedenfalls ist Delz mit *Istanbul* seiner Rolle als Experimentator mit einer Schlagseite um *bricoleur* treu geblieben; – als Experimentator, der in seinem Labor erlesenste Stoffe mit ganz gewöhnlichen Materialien mischt und sich wenig um irgendwelche gesellschaftlichen Perspektiven und Aufgaben der Kunst kümmert. Dafür kümmerte er sich um Dinge, welche andere längst für gelöst oder für viel zu einfach hielten. In seinem Laboratorium entwickelte er ungehörte Klänge, meistens rauhe und unverzärtelte, wie sie auch sein wichtigster Kompositionslehrer Karlheinz Stockhausen so schätzt. Es gehört mit zur Chance seines in heutigen Verhältnissen kurzen Lebens, dass Delz erstens in einer Zeit lebte, die diese Rolle des klaustrophilen Experimentators dem Komponisten offenliess, ja sie sogar förderte, und dass er zweitens in ökonomischen Verhältnissen lebte, die diese Art des Arbeitens überhaupt ermöglichten.

Beide Bedingungen liessen eines der zugleich absonderlichsten wie vielseitigsten Oeuvres entstehen, das nicht nur innerhalb der Schweizer Musikgeschichte einzig dasteht.

Roman Brotbeck

Bei diesem Text handelt es sich um die überarbeitete Fassung eines Einführungsvortrages, den der Autor an zwei Hommage-Konzerten für Christoph Delz in Zürich (am 25.3.1996) und Basel (am 26.3.1996) gehalten hat. An diesen Konzerten wurden (neben dem Klaviertrio von Felix Profos) folgende Werke von Christoph Delz aufgeführt: *Sils* op. 1, *Siegel* op. 3 und *Solde* op. 10a.

Das im Text mehrfach erwähnte Werk *Istanbul* wird am 17. Mai 1996 um 20.00 h im Grossen Funksaal des WDR in Köln uraufgeführt werden.

Beispiel 4: «Istanbul» op. 14 («Misterioso und Signatur»)

The image shows a handwritten musical score for the piece «Misterioso und Signatur» from the work «Istanbul» op. 14. The score is written for Barock Harfe (Baroque Harp) and Becken/Schlag (Cymbals/Drum). The top system is marked with a 5/4 time signature and the tempo marking «1=66 unpo'rubato». The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamics such as *p*, *mf*, and *ff*. The score is presented on a piece of paper with a torn edge effect.