

Eine hellwache Doppelexistenz als Pianist und Komponist: die Biographie des frühverstorbenen Baslers Christoph Delz ist eine dichtgedrängte Abfolge ihrer Stationen; die prägenden Begegnungen ergeben sich dabei ebenso zwanglos wie konsequent. Fünfzehnjährig gab der 1950 geborene Delz sein erstes Klavierrezital, entdeckte mit sechzehn die Musik der Zweiten Wiener Schule, betätigte sich als Aquarellmaler und lernte in Basel und London auch Violine und Kontrapunkt. »Kontarsky vermittelte die Tradition von Eduard Erdmann, d.h. extreme, klare Konzeption, bewußte Pedaltechnik, keine Sentimentalitäten. Er hat neben der zeitgenössischen Musik auch traditionelles Repertoire von Bach bis Strawinsky unterrichtet und erzählte mir, Stockhausen habe einmal empfohlen, seine Klavierstücke wie Brahms zu spielen. [...] Klarenz Barlow verdanke ich die Analyse von Atemgeräuschen, deren Frequenzschwerpunkte ich an den Harmonien der Anfangssequenz meines Orchesterstücks *Die Atmer der Lydia* verwendete. [...] Durch Kontarsky kam ich in den Kreis um Stockhausen, der seine Klasse in seinem Haus in Kürten empfing. Er meinte nach meiner obligatorischen Improvisation: ›Sie haben ein Gespür für Atmosphäre. Versuchen Sie jetzt einmal ein Stück zu schreiben, das gleichviel Klang wie Stille enthält und eine Tendenz von einfach zu komplex.«¹ Schließlich die Begegnung mit John Cage, auf dem Dach des Basler Stadttheaters im Rohbau: »Seine Lectures haben einen großen Einfluß auf mich ausgeübt. Er sprach davon, daß alle Umweltgeräusche Musik seien, was mich auf die Idee der ›Transkomposition‹ (Analyse und Uebertragung von natürlichen Klängen und Geräuschen) brachte.«²

Nach dem Soloklavierstück *Sils* op. 1 – es verdankt sich Klangvorstellungen des Komponisten, als er über den zugefrorenen Silsersee marschierte – und dem Klavierquartett op. 2 ist auch das dritte vollgültige Werk *Siegel* von Delz dem eigenen Instrument gewidmet. Es ist eine Art Kammerkonzert für Klavier, Bläser und Schlagzeug – fast sein ganzes Œuvre wird von seiner Doppelexistenz geprägt, wobei sich Komponist und Interpret gegenseitig befruchten; seine solistische Mitwirkung ist ein integrierter Bestandteil des Werks.

Den Ausgangspunkt dieser Komposition bildete diesmal eine ärgerliche Störung, die er später musikalisierte. Während eines Toskana-Aufenthaltes Mitte der siebziger Jahre wurde Delz von nächtelangem Zikadengesang belästigt: »Ich war einfach gezwungen, wenn ich schlaflos lag, auf dieses Zirpen

Thomas Gartmann

Insekten

oder die re-komponierten Welten von Christoph Delz

zu hören. Und dann habe ich versucht, gewisse Gesetzmäßigkeiten oder Strukturen darin zu erkennen, weil man ja ziemlich rasch merkt, daß es nicht ein völlig formloses Geräusch ist. Man hört Solozikaden und auch ganze Gruppen, die sich quasi antworten.«³ Um den Störfaktor zu neutralisieren, begann er das Insektenkonzert zu analysieren. Hierzu machte er Tonbandaufnahmen und besorgte sich Bücher, die sich mit diesem Thema beschäftigen. Aus der Insekten-Literatur entwickelte er vier verschiedene Kommunikationsmuster, die für das Stück form- und strukturbildend werden sollten und auch die Bezeichnungen der Haupt-Abschnitte ergaben: *Metachronie* (Wechselgesang von Gesängen und Pausen), *Amöbochronie* (die Laute des einen fallen alternierend in die Pausen des andern, wodurch sich die Zirpgruppen ohne Pausen gegenseitig direkt ablösen), *Poikilochronie* (eine geordnete Mehrstimmigkeit, die sich aber wie eine Unstimmigkeit anhört, als buntstimmiges Durcheinander ohne erkennbare Stufungen oder Zusammenhänge) und *Synchronie* (verschiedene Stimmen passen sich zeitlich aneinander an und erklingen unisono).

Parallel zur Ableitung von Melodieformeln aus den Insekten-Flügelschlägen finden sich Notizen, die sich auf Hüllkurven beziehen und erste rudimentäre Kenntnisse der elektroakustischen Musik verraten, die auf die Studien bei Hans Ulrich Humpert zurückgehen. Die Melodieform Sägezahn ist besonders deutlich in der Klavierkadenz ausgeprägt, wobei die aufwärts gerichtete Skala durch den Wandel von chromatisch zu ganztönig ruckartig steiler wird; die Lücken zwischen den einzelnen Zähnen überbrücken jeweils chromatische (Cluster-) Akkorde. Steil ansteigende und abfallende Sägezahnkurven überträgt Delz in der *Amöbochronie* auf die Dynamik, in der *Metachronie* zusätzlich (aber zeitverschoben) auf das Tempo. Die Parameter werden zumeist unabhängig voneinander geführt. In der Kadenz vor *Synchronie* verzichtete er auf die dynamischen Wellenbewegungen des Partiturentwurfs zugunsten eines schattenhaft sordinierten Spiels, wodurch die sich überkreuzenden melodischen Wellen klarer zutage treten. In der Schlußkadenz verlau-

3 Ulrich Dibelius, *Plein-air-Musik oder: Das Wechselspiel von Phantasie und Konkrektion*, in: Rauchfleisch, a.a.O., S. 30-53, hier S. 37, zitiert nach der Umschrift eines Gesprächs, das Dibelius im Mai 1984 mit Delz in Köln geführt hat.

1 Christoph Delz, *Lehrer, Vorbilder und Freunde*, in: Udo Rauchfleisch (Hrsg.), *Christoph Delz (1950-1993)*, Bad Schwalbach 1998, S. 10-17, hier S. 14-16.

2 Ebd., S. 16.

fen die Sinuskurven von Tempo, Melodie und Dynamik scheinbar völlig unabhängig voneinander, auch wenn sie sich gelegentlich treffen wie im Schlußlauf mit crescendiertem Ritardando.

Auch bei der Skalenbildung arbeitet Delz vorab auf einer abstrakten Ebene, kombiniert verschiedene Ganztonleitern und Skalen aus Sekunden oder Terzen, bis zur »Javaleiter«. Neben dem ethnologischen Seitenblick fallen

The image shows a page of a musical score for piano. It consists of five systems of music, each starting with a measure number in a circle: 118, 121, 124, 127, and 130. The first system (118) is marked 'f. brillante' and 'senza Pedale'. The notation includes complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The final system (130) ends with 'attacca' markings and a time signature change to 2+1/4 and 16. The word 'Klav.' is written on the left side of each system.

Klavierkadenz aus Siegel, op. 3 (1976), aus der Reinschrift (Sammlung Christoph Delz, Paul Saxcher Stiftung Basel)

»Nähe zu Natur- und Tierlauten« verzeichnet Delz bei einem weiteren Exzerpt, diesmal von Untersuchungen des ghanesischen Musikethnologen Nketia zu Instrumenten aus Natur- und Tiermaterialien. Gleichzeitig interessierte sich Delz für die Satztechniken. Hoquetusartige Satzstrukturen, angereichert mit verschiedenen Formen von Heterophonie, finden sich in der *Synchronie* zwischen Instrumentenpaaren. Nketias Modell schlägt sich dazu teilweise konkret in der Partitur nieder, etwa im Einleitungsgesang und in der ersten Kadenz, wo jedem Instrument vorerst nur ein Ton zugeteilt ist; die Verbindung von einer Ton-Ebene zur nächsten erfolgt jeweils mittels Skalen, die Delz ebenfalls den Nketia entnommenen Skizzen nachgebildet hat: vier-, fünf-, sechs- und siebenstufige Skalen, gleichtönige, solche mit Halbton oder Tritonus, aber auch komplexere wie die Mbira-Stimmung eines (Lamellophon-)Musikers aus Rhodesien.⁴

drei Aspekte auf, mit denen sich Delz grundlegend vom Poststrukturalismus seiner Zeit unterscheidet: In den selbstanalytischen Kommentaren seiner Materialordnungs-skizzen verweist er auf tonale Wirkungen, die durch eine symmetrische Anordnung der Intervalle entstehen, durch ornamentartiges Zurückkehren zu einem Ton, durch die expressive kleine Sexte und das Auffüllen dieses Sprungs sowie durch eine starke Chromatik mit Quasi-Durchgangs- und Vorhalts-Noten, wobei durch eine teilweise Oktavierung die tonalen Wirkungen teilweise vermieden werden könnten. Dann stellt er fest, daß die Auswahl der Skalenausschnitte vor allem eine Folge von Harmonien bedeute. Diese enge Beziehung von Melodie und Harmonie zeigt er auch bei Referenzkomponisten aus seinem Repertoire als Pianist auf und verweist auf Debussys zweiten Préludes-Band und den aus sämtlichen Intervallkombinationen zu-

4 Interessanterweise trifft sich Delz in der Verwendung der Hoquetus-Technik mit Luciano Berio und dessen praktisch gleichzeitig entstandenen *Coro* (1974-76), wobei sich jener auf die Banda Linda und den Musikethnologen Simha Arom bezieht.

12 (Lamellophon-)Musikers aus Rhodesien.⁴

sammengefügten, reinen Ganztonakkord aus den *Feuilles mortes* (T.22). Aus *La terrasse des audiences du clair de lune* zitiert er den Beginn mit seiner akkordischen Zusammensetzung von Ganz- und Halbtönen, die sich aus der Kombination zweier Skalen ergeben; dabei bezeichnet er ihre Struktur je nach Lage als geteilt oder verschachtelt. Als Gegensatz zu den »polyphonen« Beispielen Debussys führt er darauf die Verwendung der Ganztonleiter bei *Eonta* von Xenakis an. Hier ist die Vertikale wichtig, der Aufbau der Harmonie als Aufteilung und Verschachtelung zweier Ganztonleitern.

Als letzten Parameter nimmt sich Delz den Rhythmus vor. »Eine Rhythmus-Periode bleibt fixiert, die andern ändern«, »irreguläre treten neben reguläre Rhythmen«, lauten Notizen, die dann auch kompositorisch umgesetzt werden. Dann diskutiert er die systematische Schichtung von Rhythmus-Perioden und als ihre Folge die Polyrythmie, wo jede Schicht eine unabhängige Rhythmus-Periode erhält. Es folgen die Verschmelzung und Synthese von Rhythmus-Perioden respektive von zwei Rhythmen oder die Addition desselben rhythmischen Wertes, wobei er direkt auf Messiaen verweist: »Die Hälfte des kleinsten Wertes irgend eines Rhythmus wird einem andern Rhythmus hinzugefügt (durch Note oder Punkt)«. Auf einfachste Art konkretisiert sich diese Subtraktion respektive Addition rhythmischer Werte im Einleitungsgesang, wo die rhythmischen Werte in den folgenden Rhythmus-Perioden jeweils um die Hälfte verkürzt respektive dann um das gleiche Maß verlängert werden. Die zentrale Bedeutung des Rhythmus' geht auch bereits aus einem exzerpierten Zitat zu den Insektenstimmen hervor: »Keine Melodie, aber Rhythmus. (Schlagzeug!)« Allerdings: wenn sich Delz auf das Schlagzeug allein beschränkt wie am Beginn der *Amöbochronie*, behandelt er es ausgesprochen melodios – einzelne gestrichene Töne inbegriffen –; in der Schlußkadenz, wo er Xylophon und Glockenspiel dem Klavier beigesellt, tut er dies in weitgesponnenen Sinuskurven mit melodischen Vorschlägen.

Delz' Komposition basiert gleichzeitig auf vorgefundenen Klängen und vorstrukturierten Materialien, aus denen er sich eine neue Welt erfindet. In der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Natur beruft sich Delz auf zwei Quellen. »Ich habe selbst als Kind viel im Freien gemalt. Ich hatte eine kleine Staffelei und habe damit in der Natur aquarelliert. Außerdem hatte ich schon sehr früh eine Beziehung zu den Impressionisten, vor allem zu Claude Monet. Und die zweite Quelle ist John Cage. Er hat in Basel ein Konzert mit David Tudor gegeben und anschlie-

ßend seine *Lectures* gehalten. Und mit dem Konzert – ich war damals, glaube ich, sechzehn Jahre alt – konnte ich überhaupt nichts anfangen. Aber in seiner *Lecture* hat Cage von all den Klängen erzählt, die man im Alltag wahrnimmt. Und ich habe dem entnommen, soweit meine Englischkenntnisse damals reichten, daß er sich eigentlich sehr wertfrei verhält allen Geräuschen und Klängen gegenüber.«⁵

Siegel verweist auf ein Echtheits-Zertifikat, einen Stempelaufdruck. Dies ist nun aber keineswegs eine naturalistische oder künstlerische Nachbildung der Natur, sondern eine formale Uebertragung abstrakter Parameter, analoger Verhältnisse von Rhythmen und Formeln zum artifiziellen Tableau. Ausgehend von einer irritierenden Störung versuchte Delz, diese fruchtbar zu machen, indem er sie domestizierte, die Geräusche analysierte – im wörtlichen Sinn durch ihre Zerlegung und ihre Reduktion auf einzelne Parameter – und somit auf eine abstrakte Ebene führte.

Der realistische Hintergrund gab Delz das formale Gerüst der form- und strukturbildenden Elemente, die Prägekraft. Der Naturlaut und seine Analyse sind Materialien – wie viele andere auch – und Ausgangspunkt für eine eigene Klangimagination. Groß ist dabei auch die Lust am Fake, an der raffinierten Fälschung. Die mit fast surrealistischer Präzision transkribierten und transformierten Materialien führen von hier aus direkt zu *Die Atmer der Lydia* und *Im Dschungel*, zu Werken, die Delz »Transkompositionen« nennt. Abstrakte Musik allein interessiert ihn nicht, eher die Spannung abstrakt-konkret; schon früh bekennt er sich zu einer Ästhetik, die wenig später postmodern genannt wird: »Ein- und Ausbrüche empfinde ich als Notwendigkeiten. Eine Musik, die stilistisch rein ist – mit welchen Mitteln auch immer sie dieses erreicht –, eine Musik, die sich allzu logisch entfaltet, ist mir verdächtig: oft scheint der Wirklichkeits-Ausschnitt zu klein gewählt und ungebührlich vergrößert worden zu sein.«⁶ Auch für Delz ist die Wirklichkeit oft zu klein. Sein Ausbruch aus der Schweiz nach Köln war auch eine Flucht vor dem *Diskurs aus der Enge* (Paul Nizon). Ist ihm die Welt noch immer zu klein, erschafft er sich eine neue, zuerst eine der Insekten, deren Störung er nun durch entkrampfendes Zuhören und Zurechthören nicht nur neutralisieren, sondern durch ihre Domestizierung auch fruchtbar machen und frei beherrschen konnte. Ebenso wichtig ist die zweite Bedeutung von *Siegel*: der Briefverschluß – oder der Rückzug in eine geschlossene, eigene Welt. Später bricht Delz aus der Zivilisation aus, erschafft sich mitten im ihn umgebenden Großstadtlärm einen ganzen Dschungel.

5 Delz, zit. nach Dibelius, a.a.O., S. 38.

6 Ebd., S. 39.