

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.  
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 41 (2000)

**Artikel:** Komponist - Künstler - Mensch : Schuberts Klaviersonate Relique D 840 in der "Ergänzung" von Christoph Delz (1993)

**Autor:** Sackmann, Dominik

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858809>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### 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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### 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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 11.02.2026

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

# Komponist – Künstler – Mensch

## Schuberts Klaviersonate *Reliquie* D 840 in der «Ergänzung» von Christoph Delz (1993)

Dominik Sackmann

Christoph Delz war ebenso Pianist wie Komponist. In den offiziell gezählten 14 Opera wird das Klavier nur viermal nicht verlangt. Sein Opus 1 war das Klavierstück *Sils* aus dem Jahre 1975. Dass sich Christoph Delz in seinem letzten abgeschlossenen Werk nochmals der Klaviermusik zugewandt hat, ist alles andere als ein Zufall.

Christoph Delz wurde im Januar 1950 in Basel geboren, erhielt früh Instrumental- und Theorieunterricht. Seine Gymnasialzeit hat er unterbrochen, um in Basel sowohl das Lehr- als auch das Konzertdiplom für Klavier zu erwerben. Danach erst holte er die Matura nach. Von 1974 bis 1981 setzte er seine Studien in Köln fort: bei Aloys Kontarsky Klavier, bei Karlheinz Stockhausen Komposition, bei Volker Wangenheim Dirigieren. Zeitweise hatte er Kompositionsunterricht bei Henri Pousseur in Lüttich und daneben arbeitete er am elektronischen Studio der Kölner Musikhochschule bei Hans Ulrich Humpert. Gleichzeitig belegte er an der Kölner Universität Vorlesungen in Germanistik und Philosophie, aber ohne dieses Studium abzuschliessen. Auch nach der eigentlichen Studienzeit blieb er in Köln wohnhaft.

Erst 1989 kehrte Christoph Delz in die Schweiz zurück und lebte die letzten vier Jahre seines Lebens in Riehen bei Basel. In diesen letzten Jahren war das Leben von Christoph Delz bestimmt von seiner fortschreitenden Aidserkrankung. Zwei grosse, letzte Werke entstanden in dieser Riehener Zeit, die *Joyce-Phantasie* op. 13 und *Istanbul* op. 14 – und eben die Ergänzung des Schubert-Fragments. Er selbst äusserte, dass er mit dieser Arbeit sein kompositorisches Schaffen abzuschliessen gedenke und sich danach dem Malen zuwenden wolle.<sup>1</sup> Christoph Delz ist am 13. September 1993 in Basel gestorben. Er ist auf dem Friedhof von Binningen (Baselland) begraben.

1993 8 AVI \*\*\*

<sup>1</sup> Freundliche telefonische Mitteilung von Walter Frei (11. 12. 97).

Die Klaviersonate C-Dur D 840 hat Franz Schubert im April 1825 geschrieben;<sup>2</sup> ihr folgten im Mai desselben Jahres die Sonaten a-moll D 845 und D-Dur D 850. Kennzeichen dieser Sonatentrias sind die thematischen Beziehungen zwischen den jeweils vier Sätzen der einzelnen Sonaten. So sind die beiden Grundrhythmen des Menuetts der C-Dur-Sonate im wesentlichen zurückzuführen auf Bildungen, die schon im Kopfsatz häufig (erstmals in T. 20) erklungen sind. Auch die triolischen Takte des Finales gehen auf dieselben Keime des Kopfsatzes zurück. Verfahren, die Schubert in dieser Sonate erprobt hatte, übertrug er zunächst auf die genannten beiden Nachfolgewerke und später auf weitere Klaviersonaten bis hin zur Sonatentrias des letzten Jahres (D 958–960).<sup>3</sup> Warum Schubert die Sätze 3 und 4 der C-Dur-Sonate nicht zu Ende komponierte, ist nicht klar. Offenbar war es für ihn leichter, bereits gemachte Erfahrungen in neue Werke einfließen zu lassen, als begonnene Niederschriften zu vollenden, wenn einmal die «Rücksichtslosigkeit» der ersten Erfindung<sup>4</sup> nicht mehr wirkte. Der unabgeschlossene Zustand der Sonate führte dazu, dass sie 1861 in Leipzig unter dem Titel *Reliquie. Letzte Sonate (unvollendet) für das Pianoforte von Franz Schubert* publiziert wurde. Lange Zeit hielt sich darum das Missverständnis, es handle sich dabei um Schuberts letzten Sonatenversuch, vor dessen Vollendung er gestorben sei. Somit wurde diese Klaviersonate als Gegenstück zur *Unvollendeten Sinfonie* (D 759) betrachtet.

Für unseren Zusammenhang ist vielleicht nicht uninteressant, dass sich Schuberts Autograph vor dem Erstdruck der gesamten Sonate im Besitz von Robert und Clara Schumann befand.<sup>5</sup> Eine besondere Affinität, wie er sie zu Robert Schumann verspürte, ist allerdings beim Pianisten Christoph Delz Franz Schubert gegenüber nicht auszumachen: von Schubert hat er kein einziges Werk aufgenommen, und auch in den Konzertprogrammen spielten Klavierwerke von Schubert im Gegensatz zu Bach, Schumann, Liszt oder Debussy keine nennenswerte Rolle. Als Klavierbegleiter hingegen wandte sich auch Christoph Delz Schuberts Liedschaffen zu, etwa der *Winterreise*.

- 2 Otto Erich Deutsch, Franz Schubert. *Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*. Neuausgabe. Kassel: Bärenreiter. 1978. S. 529f.
- 3 Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts*. Kassel: Bärenreiter. 1992. S. 87 bzw. 90–92.
- 4 Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag. 1991. S. 108f.
- 5 Der zweite Satz war schon am 10. 12. 1839 in Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* als Notenbeilage erschienen. Siehe Deutsch, S. 530.

Neben der eigenartig komplexen Struktur von Schuberts Sonate, die in ihrer Ausstrahlung bisweilen ans Eigenbrötlerische oder auch ans abweisend Rauhe grenzt, interessierte sich Christoph Delz offensichtlich für das grundsätzliche Problem der «Ergänzung» eines musikalischen Fragments. Denn anders als frühere Bearbeiter<sup>6</sup> versuchte er das hinterlascene Fragment so weiterzuführen, dass daraus keine ganzheitliche, irgendwie abgerundete Gestalt entstand. Seine originelle und geistreiche Lösung des Fragment-Problems verdient es schon allein aus diesem Grund, näher untersucht zu werden.<sup>7</sup>

### 3. Satz: Menuetto. Allegretto

Die Scherzi bzw. Menuette der beiden übrigen Sonaten aus der Trias vom Frühjahr 1825 haben eine einfache dreiteilige Form: auf das eigentliche Menuett folgt ein Trio und danach die wörtliche Wiederholung des gesamten Menuett-Teils. Von der *Reliquie* ist das Trio in gis-moll vollständig erhalten, vom Menuett-Teil fehlen rund zwanzig Takte oder etwas mehr. Der Menuett-Teil selbst – soweit erhalten – enthält vier Phasen, eine erste, in der das Thema zunächst in As-Dur und danach in A-Dur erklingt; eine zweite, in welcher die Harmonik häufig stark ausschert, der Menuettrhythmus seinen Tanzcharakter verliert und geradezu stampfend-obsessiv wird, ja ab Takt 35 sogar – man erinnere sich an *Gretchen am Spinnrade* – einmal «überdreht» wird durch ein tanztechnisch unmögliches Accelerando, mitten im Stück; darauf setzt (ab T. 57) eine dritte Phase ein, die aus Umschichtungen eines Dominantseptnonakkordes über E (und dessen kadenzierender Bestätigung) besteht, und auf diese lange Vorbereitung folgt als Beginn einer vierten Phase das Thema in A-Dur, obgleich gegenüber seinem ersten Auftreten in T. 18ff. in stark verdünntem Klang. Dann bricht das Stück ab. Was fehlt, ist wohl nicht mehr als die – spiegelbildlich zum Beginn angelegte? – Rückmodulation nach As-Dur.

Die sparsamste Ergänzungsmassnahme wäre demnach die Komposition einer Rückmodulation nach As-Dur. Diese hätte Schubert auch selbst leisten können. Dem Bearbeiter Delz hingegen stellte sich angesichts des zeitlichen Abstands von immerhin knapp 170 Jahren um so eindringlicher die Frage,

<sup>6</sup> Deutsch, S. 530.

<sup>7</sup> Für grundlegende analytische Vorarbeiten danke ich Graziella Contratto, die auch die Werkeinführung für die Ersteinspielung der von Christoph Delz ergänzten Sätze aus Schuberts *Reliquie* durch Felix Profos CD *Hommage an Schubert* (MGB/CTS-M 56, 1998) verfasst hat.

warum Schubert diesen bloss als Scharnier wirkenden Abschnitt nicht selbst niedergeschrieben hatte. Denn das Fehlen einer Rückleitung erlaubte keine bündige Antwort auf die Frage, was Schubert wohl selbst geplant hatte oder für welche Lösung er sich entschlossen hätte. Vielleicht hätte Schubert noch weitere Kreise gezogen, vielleicht hätte er sich im Unwägbaren weiter verloren? Schubert jetzt einfach mit damaligen Konventionen, von denen dieser sich ja zunehmend löste, zu «behandeln», wäre allzu simpel gewesen. Nein: Christoph Delz musste eine eigenständige Lösung finden, damit seine Ergänzung nicht unter das Niveau der Schubertschen Vorlage fiel. Er ergänzte das Fragment unter möglichster Beibehaltung des originalen Materials, aber in einer solchen Anordnung, dass schliesslich wiederum ein Fragment entstand.

Zunächst schrieb er das Schubertsche Fragment Note für Note ab.<sup>8</sup> Beim Abbruch in Takt 80 ergriff Delz eine geradezu chirurgische Massnahme, wie man sie bei Amputationen auch anzuwenden pflegt: er modellierte den Gliederstumpf, um anschliessend die Prothese besser anbringen zu können: er änderte den Ton fis" in ein e", das dann nahtlos zum dis" am Anfang des Trios hinübergleiten kann. Um die Fragmenthaftigkeit des Überlieferten noch zu akzentuieren, schob er vor dem Einsatz des Trios noch eine zusätzliche Viertelpause ein.

Dann folgt das vollständige Trio in Originalgestalt. Nach dem Trio schliesst sich aber nicht das Menuett von vorne an, sondern Delz setzte bei derjenigen terzverwandtschaftlichen Modulation ein, die im Original auf das eigentliche Thema folgt, allerdings nicht in der Fassung ihres ersten Erklingens in Takt 12–16, sondern bei ihrer Wiederholung aus dem Mittelteil, genauer: bei Takt 44, kurz nach Beginn des erwähnten Accelerando-Ausbruchs. Von dieser Stelle an übernahm Christoph Delz das Original wörtlich: Nach 14 Takten (die 14 – eine Anspielung auf den Namen Bach? – spielt in diesem Stück eine wichtige Rolle!) wird jedoch der folgende Takt von 3/4 auf 5/8 verkürzt. Ein Takt Zitat aus dem Trio schliesst sich an, danach ein Menuett-Takt, ein neukomponierter 6/8-Hemiotentakt und ein 1/4-Takt als Scharnier. Alle diese Irrungen ersetzen den ursprünglichen Takt 59. Nach dieser Komplikation folgte Delz dem Schubertschen Original, bis er wieder die Abbruchstelle erreichte, und wieder stand er vor der Frage, wie man diese Stelle ummodellieren und womit man weiterfahren könnte. Diesmal änderte er die Stelle anders: aus dem originalen fis" wurde ein f", das in zwei zusätzlich eingefügten Takten zum Akkord der Doppeldominante zur Grundtonart

<sup>8</sup> Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franza Schuberts*. Kassel: Bärenreiter 1921, S. 122. Siehe auch die Diskussionen in den entsprechenden Abschnitten dieses Bandes.

<sup>8</sup> Sogar die (infolge des fragmentarischen Zustandes) sinnwidrigen Wiederholungszeichen des Schubertschen Originals vor Takt 35 sind in die Abschrift übernommen worden!

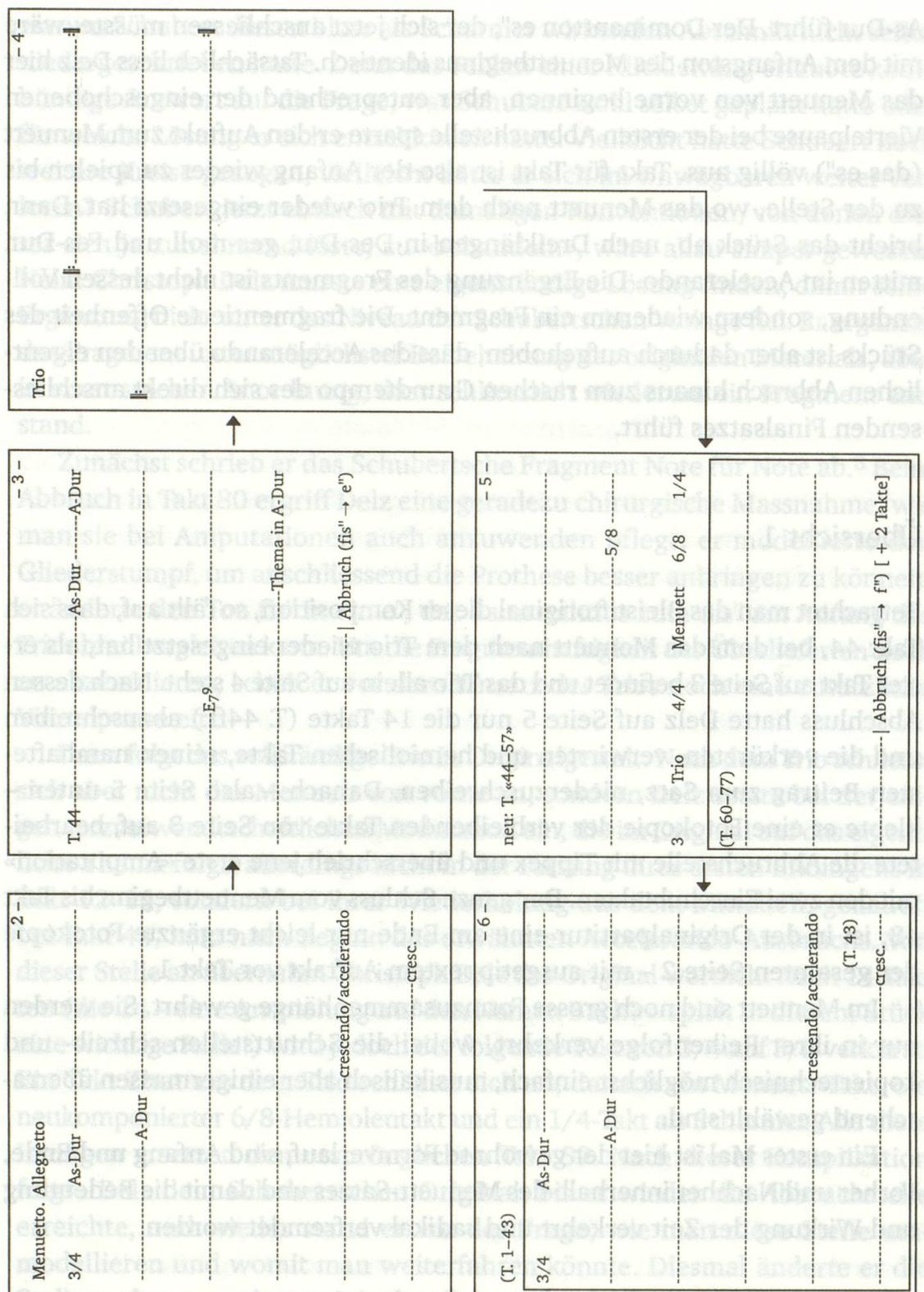
As-Dur führt. Der Dominantton es", der sich jetzt anschliessen müsste, wäre mit dem Anfangston des Menuettbeginns identisch. Tatsächlich liess Delz hier das Menuett von vorne beginnen, aber entsprechend der eingeschobenen Viertelpause bei der ersten Abbruchstelle sparte er den Auftakt zum Menuett (das es") völlig aus. Takt für Takt ist also der Anfang wieder zu spielen bis zu der Stelle, wo das Menuett nach dem Trio wieder eingesetzt hat. Dann bricht das Stück ab, nach Dreiklängen in Des-Dur, ges-moll und Fes-Dur, mitten im Accelerando. Die Ergänzung des Fragments ist nicht dessen Vollendung, sondern wiederum ein Fragment. Die fragmentierte Offenheit des Stücks ist aber dadurch aufgehoben, dass das Accelerando über den eigentlichen Abbruch hinaus zum raschen Grundtempo des sich direkt anschliessenden Finalsatzes führt.

### Übersicht 1

Betrachtet man das Bleistiftoriginal dieser Komposition, so fällt auf, dass sich Takt 44, bei dem das Menuett nach dem Trio wieder eingesetzt hat, als erster Takt auf Seite 3 befindet und das Trio allein auf Seite 4 steht. Nach dessen Abschluss hatte Delz auf Seite 5 nur die 14 Takte (T. 44ff.) abzuschreiben und die verkürzten, verwirrten und hemiolischen Takte, seinen namhaftesten Beitrag zum Satz, niederzuschreiben. Danach – also Seite 5 unten – klebte er eine Fotokopie der verbleibenden Takte von Seite 3 auf, bearbeitete die Abbruchstelle mit Tippex und überschrieb jene erste «Amputation» mit den zwei Einschubtakten. Der ganze Schluss vom Menuettbeginn bis Takt 43, ist in der Originalpartitur eine am Ende nur leicht ergänzte Fotokopie der gesamten Seite 2 – mit ausgetippstem Auftakt vor Takt 1.

Im Menuett sind noch grosse Formzusammenhänge gewahrt. Sie werden nur in ihrer Reihenfolge verkehrt, wobei die Schnittstellen schreib- und kopiertechnisch möglichst einfach, musikalisch aber einigermassen überraschend gewählt sind.

Ein erstes Mal ist hier der gewohnte Formverlauf, sind Anfang und Ende, Vorher und Nachher innerhalb des Menuett-Satzes und damit die Bedeutung und Wirkung der Zeit verkehrt und radikal verfremdet worden.



Übersicht 1  
Sogar die (infoige des fragmentarischen Zustandes) einwürdigen Wiederholungszeichen übertragen Originals vor Takt 35 sind in die Abschrift übernommen worden!

#### 4. Satz: Rondo. Allegro

Das Finale hat in Schuberts Original eine Form, welche die herkömmliche Rondoform sprengt. Nach dem zehntaktigen Hauptteil (Rondeau) folgt ein vierzehntaktiges Couplet und die Wiederholung des Hauptteils in der Grundtonart C-Dur. Dieses Rondeau kehrt für lange Zeit nicht wieder, ja die Takte 121 bis 242 bilden im ganzen Satz einen geschlossenen Mittelteil, der auf gänzlich anderem thematischem Material beruht. Erst danach setzt das Hauptthema in der Paralleltonart a-moll wieder ein, und 10 plus 14 Takte später wird es in A-Dur wiederholt. Von diesem letzten Themeneinsatz ist aber nur der Anfang aufgezeichnet, nach zwei Takten setzt der Bass aus, nach weiteren zwei Takten bricht der Satz (nach T. 272) ab. Eine wichtige Stelle in diesem Stück befindet sich noch vor Eintritt des Mittelteils (T. 83–88): es sind wiederholte Akkorde, zunächst nur eine hohe fis-Oktave, die zunehmend unterterzt wird und (unter Chromatisierung des fis'' zu f'') in einen Dominantseptakkord auf G wechselt. Diese hervorstechenden Takte spielen in der Weiterführung von Christoph Delz eine doppelt wichtige Rolle: zum einen als Lieferant eines zentralen Motivs und zum anderen als Verfahren der rückwärtsgewandten Zeitgestaltung; denn diese Takte entfalten und erklären die merkwürdige Dissonanz von Takt 70f., welche dort als Gleisches erscheint und doch anders weitergeführt wird.

Die «Ergänzung» des Rondos ist viel komplexer als diejenige des Menuetts. Hier wurde stärker eingegriffen und verfremdet, nicht als Karikatur, sondern als Vertiefung der Spannkraft des Schubertschen Originals. Ja, die Zeitstruktur der Musik überhaupt wird hier grundsätzlich zur Debatte gestellt. Der Verfremdungsprozess nimmt gegen Ende stetig zu und schwappt schliesslich über in ein anderes.

#### Übersicht 2

Zunächst folgt die Bearbeitung 146 Takte lang dem Original. Dann folgt eine Achtelnote als Einschub: ein 1/8-Takt. Von da an häufen sich Eingriffe: Takte erklingen in Zeitlupe und werden dann doch zerfressen, einzelne Töne und Stimmenzüge fehlen (Bsp. 1), die Dynamik wird verändert: aus *forte* wird *pianissimo*; die Artikulation erleidet Eingriffe; Pausen werden eingefügt; Taktwechsel, sogar Tempowechsel bestimmen den zunehmend auseinanderdriftenden Satz.

Takte Delz	Takte Schubert	Veränderungen, Zusätze
1–147	Original	
147–171	147–166	Einschub / Zeitlupe / Ausdünnung (NB 1)
172–173	171/70	«Mahler?» (NB 2)
174–192	170–185	Dynamikänderungen/Brechung des Metrums durch eingefügte Pausen (T.183 fehlt)
193–210		Elemente aus dem Menuett-Trio(7–5, 28–16) (NB 3) krebsgängig, Takt- & Tempowechsel
210–215	1–6	fehlende Akkorde / Oktavierungen
216–221	267, 262/263, 265	taktweise bzw. streng krebsgängig, Pause, 5/8-T.
222–242	265, 260–255, 253–250–243	streng krebsgängig, Umharmonisierung «cantando» (241/242) (NB 4)
243–340	235–202, 199–164, 159–154	krebsgängig, Wiederholungen, Transpositionen, zunehmende Verfremdung, eingeschobene Takte (276) und Pausen (287) (NB 5), Varianten ( 304–311), «cantando» (313f.), Cluster (329–332)
340–347	143/144	Zerdehnung (8 statt 2 Takte), Phasenverschiebung, Cluster, s. T. 352f.
348–354	136–135	dreifache Wiederholung, «CD» vgl. T. 70 / zusätzliche Pausen
355–365	120/119, 109–106	Presto/Lento (ab T. 361) krebsgängig, Stummklang (361–365 = Variation v. 329ff.)
366–416	100–97, 93–91, 88–82, 77/79/78, 63–59–56, 55–48	Prestissimo, eingefügte Zäsurtakte, Quintolen. Glissando, Taktwechsel, Umspielung (384–394), «Stottern» (395–403), einstimmige Verwirrung (408–411), Dehnung, Brechung, Dynamiksteigerung (412–416)
417–424	47–46, 38–36	Molto Adagio: Themenschluss in Extremlagen und Dynamikreduktion (ppp)
425–430	29, 28–24	Rondo thema [Tempo primo] krebsgängig, Akzentverschiebung, zunehmende Clusterbildung
431–452	119–103, 87–85	krebsgängig, Hängenbleiben auf H-Dur, vgl. T. 67–73
453–Schluss	Zitat(e) und Pseudozitat	Molto Adagio: Schubert <i>Unvollendete</i> äolische Melodie («Mahler?»), Schubert-Zitat? Sonatenbeginn (NB 6)

## Übersicht 2

The image shows two staves of musical notation side-by-side. The top staff, labeled 'Sch.' (Schubert), starts at measure 155. It has a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff, labeled 'D.' (Delz), starts at measure 156. It also has a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. Both staves show a sequence of notes and rests. The notation is identical for measures 155 and 156, with the exception of dynamic markings: 'p' (piano) in measure 156 and a crescendo line in measure 155.

Bsp. 1: Schubert, T. 155–156; Delz, T. 156–160

Plötzlich werden nur noch die ersten Takthälften gespielt, die zweiten zu einem Akkord zusammengeballt, und darüber steht in den Noten: «Mahler?» (Bsp. 2).

This block contains four staves of musical notation. The first two staves are for Schubert (measures 164-165) and the last two are for Delz (measures 168-170). The notation includes various dynamics like 'p' (piano), '(ppp)', '(Mahler?)', and 'ffz'. Measure 164 shows sixteenth-note patterns in the upper staff and eighth-note chords in the lower staff. Measure 165 continues the sixteenth-note patterns. Measures 168 and 169 show eighth-note patterns with dynamic changes. Measure 170 shows eighth-note patterns with a dynamic of 'pp' (pianissimo). The notation is identical for measures 164, 165, and 168, with the addition of '(Mahler?)' above the notes in measure 168. Measures 169 and 170 show differences in note heads and stems.

Bsp. 2: Schubert, T. 164–170; Delz, T. 168–175

Diese Stelle ist die erste sozusagen von aussen eindringende Partie. Solche kürzer gehaltenen Partien wechseln in der Folge mit längeren Phasen ab, die sich stärker am Original orientieren. Die zweite solche «Fremd-Stelle» (T. 193–210) bringt bis zur Unkenntlichkeit veränderte Takte aus dem Menuett-Trio im Rückwärtsgang, genauer: die Takte 7 bis 5 und 27 bis 16 (Bsp. 3a, 3b).

The image shows two musical examples from Schubert's 3rd Movement Menuet. Example 3a (top) shows measures 3-5 of the original menuet followed by measures 193-195 of Delz's arrangement. Example 3b (bottom) shows measures 28-16 of the original menuet followed by measures 15-20 of Delz's arrangement. The score includes two staves: Schubert (top) and Delz (bottom). The music is in 3/4 time, with various dynamics and articulations. The score is annotated with numerous handwritten notes in German, such as 'Dynamikanpassungen/Brechung des Metrums durch eingefügte Pausen' (Dynamical adjustments/breaking of the meter through inserted pauses), 'Tempowechsel' (tempo change), 'Tempo I: Schneller Takt 170; Tempo II: 156' (Tempo I: faster tempo 170; Tempo II: 156), 'Schwungwechsel' (swing change), 'Harmonisierung' (harmonization), 'Schlüssel Wechselseitig' (key exchange), 'Akzentverschiebung' (accent shift), 'Akzentverschiebung, zunehmende' (increasing accent shift), 'Glissatur' (glissando), 'Molto Lento' (molto lento), 'und Langsam' (and slow), 'vgl. Takt 7/3' (compare measure 7/3), 'Sonatenbeginn (NB 6)' (sonata beginning (NB 6)), 'D. C.' (Da Capo), and 'Zitat?' (cited?). Measure numbers 15-27 are indicated above the staff.

Bsp. 3a: Schubert, 3. Satz, Menuett, T. 3–5; Delz, T. 193–195

Bsp. 3b: Schubert, 3. Satz, Menuett, T. 28–16

Tempo del Trio ( $\text{♩} = 46$ )

D.

196      28      27      (26 - 24)      23      24

201      23      22/23      = 20      = 19

206      = 18 (trans.)      = 17 (trans.)      = 16       $\text{♩} = 96$

Bsp. 3b: Delz, T. 196–210

Nach dieser Verwirrung von Ort und Zeit erklingt als Fehlstart das Rondo-thema, aber nur sechs Takte lang. Und nun beginnt das Entscheidende dieser Ergänzung: von jetzt an werden immer wieder ganze Partien von hinten her rückwärts gespielt, entweder taktweise oder ganz streng Note für Note, das heisst: Melodik, Rhythmus und Harmonik werden so umgekehrt, dass vom Original kaum noch etwas spürbar bleibt: die Harmonien auf dem Taktschwerpunkt geraten ans äusserste Taktende, Vorschlagsnoten werden zu abgleitenden Anhangsnoten usw. Gelegentlich werden diese Takte transponiert und /oder umharmonisiert, bisweilen auch nur mit anderen Vorzeichen versehen (Bsp. 4).

Bsp. 4: Schubert, T. 245–224; Delz, T. 238–253

195 Modemio 193 192

Sch.

D. 283 8va f p f

194 *Rédo.*

Sch.

(Sch.) 191 190 5

(D.) 288 f

(Sch.) 189

(D.) 3

Bsp. 5: Schubert, T. 195–189; Delz, T. 283–297

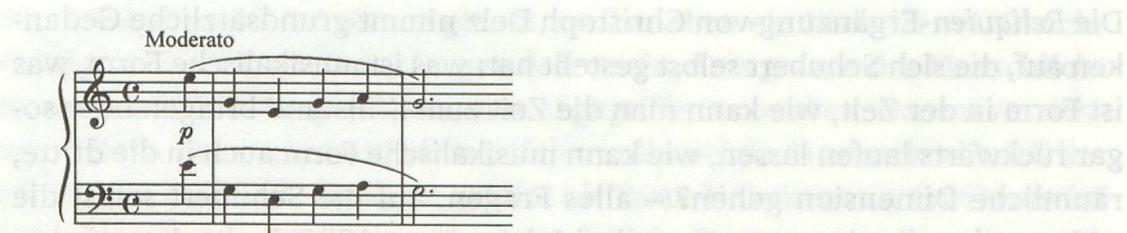
Molto Adagio  
(Schubert "Unvollendete")  
(♩ = 44)

R. Ed.

ausklingen lassen

12'

Bsp. 6a: Schubert, T.120–103 / 87–85 ...; Delz, T. 421–464



Bsp. 6b: Schubert, 1. Satz, Moderato, T. 1–2

Dazwischen gerät die Rückwärtsbewegung immer wieder durcheinander, plötzlich gibt es «Hänger», plötzlich beginnt es zu stottern, der Pianist bleibt an einem Ton hängen; plötzlich läuft es in *Cantando*-Partien aus, Pausen schieben sich ein, ganze Pausentakte, ja der Krebs verschiebt sich sogar im Takt, und immer noch drängen sich Fremdkörper in diesen Krebsgang ein (Bsp. 5).

Dieser Verlauf erstreckt sich vom hinteren Ende des Fragments bis fast zum Beginn, bis zur Wiederholung des Rondothemas (Takt 24), darauf setzt in Takt 422 der Krebsvorgang nochmals anscheinend irgendwo im Original ein und endet bei den sich ausdünnten fis-Akkorden. Die letzten Melodie-noten heißen g"-fis", und ab dem e" folgt wiederum krebsgängig fis"-g". Mit den Tönen e-fis-g beginnt ein Zitat aus der *Unvollendeten Sinfonie* von Schubert, die Takte 122 bis 134 aus dem Beginn der Durchführung des ersten Satzes. Dieses Zitat enthält zudem eine transponierte B-A-C-H-Konstellation. Von der Forte-Fortsetzung in der *Unvollendeten* bleiben bei Christoph Delz nur die Töne ais-cis' der Bratschen erhalten, allerdings zu einem Tremolo umgewandelt. Darauf folgt eine Melodie in aeolischer Tonart: Delz hat wieder darübergeschrieben: «Mahler?» (Bsp. 6a). Möglicherweise stammte aber die Inspiration dazu aus einer anderen Klaviersonate von Franz Schubert: aus dem Beginn der Sonate a-moll (D 537). Dieses Pseudozitat erhält einen Anhang: seine letzten Noten werden einstimmig und im Pianissimo ausklingend wiederholt. Erst nach dem Verstummen erkennt man: es waren die Töne des ersten Taktes aus dem Kopfsatz der gesamten Sonate: e,g,a; der Vorwärtssprung zur *Unvollendeten* hat einen Rückwärtssprung zum Ausgangspunkt nach sich gezogen: Anfang und Ende kommen zusammen und umgreifen schlagartig das Ganze der Sonate. Deutlicher und ehrlicher kann man den Tod nicht in Musik fassen (Bsp. 6b).

Die *Reliquien*-Ergänzung von Christoph Delz nimmt grundsätzliche Gedanken auf, die sich Schubert selbst gestellt hat: was ist musikalische Form, was ist Form in der Zeit, wie kann man die Zeit zum Stillstand bringen oder sogar rückwärts laufen lassen, wie kann musikalische Form auch in die dritte, räumliche Dimension gehen? – alles Fragen, auf die Schubert selbst die weitestgehenden Antworten erst drei Jahre später, 1828, in den letzten drei Sonaten gegeben hat, welche zum Glück nicht Fragment geblieben sind. Aber Christoph Delz gab 1993 seine eigenen Antworten auf diese Fragen bei der Ergänzung der *Reliquie*, und dies nicht mit den Mitteln der Schubert-Zeit, sondern mit Verfremdungsverfahren, die erst im 20. Jahrhundert möglich geworden sind.

Das als Fragment-Ergänzung begonnene, neu entstandene Stück sprengt sich schliesslich selbst, es vollzieht noch kurz einen Sprung in ein anderes Zitat, hat aber seine Energie schon verbraucht, sich selbst von innen aufgefressen wie ein langsam sterbender Körper. Christoph Delz, der Komponist, dessen Leben nach vergleichsweise kurzer Lebenszeit endete, vollendete eine unvollendete Komposition dadurch, dass er sie unvollendet liess, ja mit einem Zitat aus der *Unvollendeten* abschloss. Während zahlreiche andere Pianisten und Komponisten mit ihren Ergänzungen Schuberts *Reliquien*-Sonate für sich retteten, indem sie das ganze Werk spiel- und im Konzert aufführbar machten, hat der Komponist, Bearbeiter und Pianist Christoph Delz seine Schubert-Ergänzung öffentlich weder gespielt noch gehört.

Über die augenscheinlichen und vor allem ohrenfälligen Parallelen zwischen der Gestalt der Weiterarbeit an Schuberts *Reliquie* und der eigenen biographischen Situation des todkranken Komponisten hinaus fügt sich diese schöpferische Auseinandersetzung mit einem Fragment, das vor über 160 Jahren entstanden ist, in manchen Belangen nahtlos in das Werk von Christoph Delz ein. Zu dieser Feststellung trägt nicht zuletzt das grosse eigenschöpferische Gewicht dieser «Bearbeitung» bei.

\*\*\*

Christoph Delz «misstraut» zeitlebens «dem individuellen Ausdruck».⁹ Das mag persönliche Gründe gehabt haben. Jedenfalls scheint dabei ein Verantwortungsbewusstsein auf, das den Künstler nicht alles sagen lässt, was er

9 Eine Formulierung von Roland Moser (13.6.1997).

nur deshalb zu sagen müssen glaubt, weil er eben ein Künstler sei. Gleichzeitig muss Christoph Delz klar geworden sein, dass gerade das Menschlichste sich nicht leicht sagen lässt, ohne abgegriffen zu wirken. Darum verzichtete Delz in den meisten Werken auf den solistischen Ausdruck, schrieb lieber für ein Kollektiv, für Chor, wählte als Texte Unbekanntes (afrikanische Arbeitslieder oder auch einen Text von Isidore Ducasse gen. Lautréamont) oder anerkannte Weltliteratur (Homer, Ovid, Joyce) oder fasste Wesentliches in musikalische Zitate. Nach dem letzten eigentlich transkompositorischen Werk, dem Klavierkonzert op. 9,<sup>10</sup> und der vielschichtigen Collagetechnik in *Solde* op. 10 wandte er sich im zweiten *Nocturne* aus Op. 11 den fragmentierten Stilzitaten und deren sofortiger Ver- und Zerstörung zu.

Bis dahin kann man von Rückzug des Komponisten aus seinen Werken sprechen.<sup>11</sup> In den beiden Ulysses/Odysseus-Stücken op. 13 und 14 wird aber bei weitem deutlicher spürbar, wie sehr es jetzt Christoph Delz selbst ist, der durch alle Zitate, Brüche und textlichen und musikalischen Verwerfungen hindurch als Person selbst das Wort ergreift. Die Identifikation der Gestalt des Odysseus mit dem auktorialen Ich des Komponisten geht in *Istanbul* op. 14 so weit, dass man im Bass-Bariton, der diese Figur in der Aufführung verkörpert, den Komponisten selbst zu hören meint, spätestens nachdem er sich als «Christoferos aus Riehen» vorgestellt hat. Ja, sogar die von unterschiedlichsten Kulturen vereinnahmte und immer wieder vom Untergang bedrohte Stadt Istanbul, nicht weit entfernt vom tatsächlich gefallenen Troja, wird zum Sinnbild des für unterschiedlichste Einflüsse offenen Komponisten, der sich seinem eigenen Untergang nahe wusste. Selbstverständlich ist dies alles Spekulation und durch nichts zu beweisen. Der Komponist hat ja seine Intentionen auch gut durch die Wahl unterschiedlichster Texte zu kaschieren gewusst. Und dennoch fällt ab den *Jahreszeiten* op. 12 der schrittweise Rückgang des humoristischen Einschlags auf. Nach dem Lenski-Zitat am Schluss von *Meister Abrahams Haus* (II,2) in *Istanbul* häufen sich in den pseudo-ironisierenden Rufen zwischen den lateinischen, deutschen und griechischen Haupttexten auch Ausdrücke in der Beinahe-Muttersprache des Komponisten, dem Baseldeutschen: «Jä, näi», «Mir löscht's ab!», «Nit meeglig!».

Sozusagen in der direkten Verlängerung dieser geistvoll vermittelten Selbstbotschaften steht schliesslich nach langem wieder ein textloses Werk: die *Reliquien*-Bearbeitung. Gleichermaßen Anknüpfungspunkt und Medium

<sup>10</sup> In den Noten von S. 10 ist neben vor dem Beginn des Stücks der einzige Satz: «Komponiert nach Klavierschule, bei einem Spaziergang über den zugeschütteten Silbersee». Obwohl es sich um eine Notiz handelt, ist sie in die Noten eingetragen.

<sup>11</sup> Siehe dazu: Roman Brotbeck, «Zwischen Transkomposition und Zitat. Zum Komponieren von Christoph Delz.» In: *dissonanz/dissonance* Nr. 48 (Mai 1996). S. 4–9.

<sup>12</sup> Brotbeck, S. 8f.

der Verallgemeinerung der individuellen Aussage sind jetzt nicht mehr Texte, sondern das Schubert-Fragment. Dass es darin dennoch um die Person des Bearbeiters geht, legt Takt 352 der «ergänzten» Fassung nahe. Dort erscheint die dissonante Septime von Takt 70f. des Originals auf sieben Viertel beinahe verdoppelt, allerdings nicht in der originalen Tonhöhe, sondern zur komplementären Sekunde gestaucht als die Töne c' und d', die Initialen von Christoph Delz. Dass er über Buchstaben nachdachte, belegt eine seiner bildnerischen Collagen der letzten Lebenszeit,<sup>12</sup> in der das C-D als gemeinsamer Nenner von Christoph Delz und Claude Debussy interpretiert ist. Ähnlich wie in *Istanbul* die Nennung des Vornamens und des Wohnorts verkörpern hier die Initialen seine reale bürgerliche Existenz.

Wie die Lektüre der beiden «ergänzten» Sätze aus Schubert *Reliquien*-Sonate gezeigt hat, ist hier die Selbstaussage des Komponisten Christoph Delz umfassender und elementarer zugleich: Anknüpfungspunkt für das Kunstwerk ist nicht mehr eine vermittelbare Stimmung, eine emotionale Befindlichkeit oder eine psychische Situation, auch nicht die gesellschaftliche Noménklatur, sondern unvermittelt die existentiell-physisch bedingte Existenz in ihrer Ausnahmesituation schlechthin, im Vorgefühl des nahenden Todes. Der Komponist tritt nicht nur als Tondichter in Erscheinung, sondern als Mensch.

Das Zitat, oder genauer: die Verwendung von Schuberts Vorlage, hat hier noch eine weitere existentielle Implikation. In den Kompositionen seit den *Jahreszeiten* begegnen Choräle, meistens im von Johann Sebastian Bach harmonisierten Satz, als klingende Chiffren für das «Suchen nach tragenden, Sicherheit und Trost vermittelnden Glaubensinhalten».<sup>13</sup> Auch dort tritt der Mensch Christoph Delz indirekt als physisch-geschichtliche Realität in Erscheinung, denn «religiöse Fragen» dieses nicht «im traditionellen Sinne» religiösen Menschen sind das Korrelat zu «seiner Angst vor dem körperlichen Zerfall und der Auseinandersetzung mit dem Leiden und dem nahenden Tod».<sup>14</sup> Diese Auseinandersetzung mit «den letzten Sinnbezügen des menschlichen Lebens» findet im Opus ultimum, einem Instrumentalwerk, auf der strukturellen Ebene der Musik selbst statt, ohne Umweg über religiöse Gedanken und Texte und über Bach-Choral-Zitate: Kurz bevor seine eigene

12 Siehe dazu: Walter Frei, «Die Zitate in der Musik von Christoph Delz.» In: Udo Rauchfleisch (Hg.), *Christoph Delz (1950–1993)*. Bad Schwalbach: edition gravis 1999, S. 72.

13 Udo Rauchfleisch, «Musikalische Kreativität in der Grenzsituation des Todes.» In: Udo Rauchfleisch (siehe Anm. 12), S. 155.

14 Rauchfleisch, S. 154. Roland Moser (13.6.1997).

Lebenszeit vollendet ist, reflektierte Christoph Delz über das Wesen der Zeit, ihre Unendlichkeit, ihre Unumkehrbarkeit und ihre Verweigerung des Stillstandes, nicht ausserhalb, sondern innerhalb seines eigenen kreativen Metiers, zu dem er sich auch dann getrieben fühlte, wenn er «seinem schwächer werdenden Körper, oft ohne jegliche Rücksicht auf seinen gesundheitlichen Zustand» Leistungen abringen musste, «die niemand mehr für möglich gehalten hatte».<sup>15</sup> Wie im *Leiermann* aus Schuberts Liederzyklus *Die Winterreise* rafft sich der Wanderer zu einem letzten Gang auf. Seine Gehfläche ist nicht mehr der zugefrorene Silsersee<sup>16</sup>, sondern die Musik selbst, die Klaviersonate von Franz Schubert<sup>17</sup>.

Räumliche Konzeptionen bei der Wahrnehmung und Konzeption von Musik sind in unserem Kulturkreis, was die Zeit und Tonhöhe anbelangt, selbstverständlich: Die Zeit läuft auf der Horizontalen von links nach rechts, hochfrequente Töne sind in der Vertikalen oben, ein Aufstieg ist eine Zunahme an Zeit und Tonhöhe usw. Unsere konventionelle Notenschrift widerspiegelt diese Auffassung.<sup>18</sup> Angaben zu Dynamik und Klangfarbe werden darin nicht oder nur sehr vereinfacht graphisch veranschaulicht, sie sind gewöhnlich nicht in absolut messbaren Raum- und physikalische Eigenschaften des gemeinten Schalles bezogen.<sup>19</sup> Dynamikangaben wie *f*, *f*<sub>ff</sub>, *p* und *crescendo*-Zeichen suggerieren zwar eine vorliegende lineare Ordnung der Lautstärken, eine solche ist aber instrumentenspezifisch (vor einer akustischen Gitarre kann nur schwer mit *piano* einer Orgel mithalten), abhängig von der Raumakustik und in klassischen Partituren oft nur rückenhaft notiert. Die Klangfarbe wird mehr durch Angabe des Instruments<sup>20</sup> und spieltechnische Hinweise eingeengt (Violine gezupft, Trompete mit Dämpfer).

Arnold Schönbergs Überlegungen im Schlusskapitel der *Harmonielehre* (1911)<sup>21</sup> zur Dimension und Klangfarbe sind deshalb aus der Sicht der Musikhistorie wohl genau so revolutionär wie seine Abrechnung mit der traditionellen Harmonielehre. Aus der Sicht der Naturwissenschaften und der Mathematik erscheint der Ansatz allerdings nicht unzwingend:

15 Rauchfleisch, S. 152.

16 In den Noten von *Sils op. 1* steht vor dem Beginn des Stücks der einzige Satz: «Komponiert nach Klangvorstellungen bei einem Spaziergang über den zugefrorenen Silsersee im Oberengadin (Schweiz)».

17 Beim vorliegenden Aufsatz handelt es sich um eine erweiterte Fassung eines 1997 verfassten Textes: Dominik Sackmann, «Am Ende von Sackgassen bedeutet das Einlegen des Rückwärtsganges eben nicht nur Regression». In: Udo Rauchfleisch (s. Anm. 12), S. 118–139.

18 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*. Leipzig–Wien: Universal Edition, 1911, S. 470–471.

