



Ulrike Rausch


Christian Wolff: *John, David*

1 Aus:
Christian
Wolff,
*Hinweise.
Schriften
und
Gespräche*,
hrsg. von G.
Gronemeyer
und R.
Oehlschlägel,
Köln 1998, S.
151. 


Die zweiteilige Komposition *John, David* für Orchester und Soloschlagzeug, als Auftragswerk des Südwestrundfunks am 16. Oktober 1998 bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt, ist eine Hommage an John Cage und den Pianisten David Tudor. Ursprünglich hat es Wolff als Geschenk zum achtzigsten Geburtstag des früheren Lehrers, John Cage, begonnen, nun wurde es gleich zu einem doppelten Nachruf.

2 Ebenda,
S.153. 


Christian Wolff lernte Cage auf Anregung seiner Klavierlehrerin Grete Sultan kennen. »Ich war sechzehn und für Eindrücke sehr empfänglich, als wir einander begegneten. Nichts interessierte mich mehr als alles Neue in der Musik, und nun, durch ihn, kam es auf mich zu: Informationen, Ideen, Aktivitäten, Leute, darunter zuerst, in den Jahren 1950-51, Morton Feldman, David Tudor, Merce Cunningham, Lou Harrison, Earle Brown, Pierre Boulez, Robert Rauschenberg und M.C. Richards.«¹ Nach diesen Einflüssen befragt, nennt Christian Wolff unter anderem den Abbau von Hierarchien, etwa zwischen Klang, Klangquelle und Stille, oder zwischen Interpret, Komponist und Hörer; ferner die Einbeziehung von Unbestimmtheit in den Kompositions- und/oder Aufführungsprozeß, aber auch Cages »ganz unaufdringlich praktizierte Fähigkeit zu arbeiten, seine Disziplin, Kompromißlosigkeit, Askese und zugleich seine unermüdliche Hilfsbereitschaft, seine Heiterkeit, seine Lust am Entdecken und Mitteilen von Vergnügen. Seinen Aufruf zu intelligentem und gewissenhaftem Handeln«².


3 John Cage,
*Die
Zukunft
der Musik
– Credo*, in:
Richard
Kostelanetz,
*John
Cage*, Köln
1973, S.
85. 

Diese Beziehungen zum Komponieren John Cages sind in *John, David* mannigfaltig vorhanden. So verwandte Wolff innerhalb des ersten Teiles, der Cage gewidmet ist, das altchinesische Orakelbuch *I Ging*. Mit dessen Hilfe bestimmte er das Klangmaterial und den Aufbau von achtzig (vermutlich ein Hinweis auf den achtzigsten Geburtstag Cages) Instrumentalliedern, die zwischen eins und achtzig Klänge enthalten sollten. Außerdem spielt er damit noch auf eine biographische Verbindung zwischen ihm und seinem Lehrer an. So war es der sechzehnjährige Wolff, der Cage 1950 ein Exemplar des Orakelbuches geschenkt und damit überhaupt erst darauf aufmerksam gemacht hatte.

4 In:
Christian
Wolff,
Hinweise...,
a.a.O., S.
197. 

Auf eine weitere Beziehung zu Cage verweist die eigenwillige Gestaltung des Werkes als Solokonzert. Innerhalb des Orchesterapparates wechseln sich Duette und verschiedene kammermusikalische Gruppen mit Tutti- und Solo-Passagen ab, so daß der einzelne Musiker nicht mehr allein in der Anonymität des großen Orchesterklanges untergeht, sondern sich auch als individueller Spieler entfalten kann. Ähnlich wie Cage erzielt Wolff den beabsichtigten Abbau von Hierarchien durch die Einbeziehung von Unbestimmtheit in das musikalische Werk. Gezeigt werden kann dies beispielsweise anhand der Takte 75 bis 78 :

5 Ebenda, S.
195. 

6 Christian
Wolff, in:
Hinweise, a.
a.O., S.
225. 

Der Dirigent soll hier irgendwann zwischen Takt 75 und 78 eine metrisch frei komponierte Passage einer kleinen Instrumentengruppe (bestehend aus der ersten Oboe, der ersten Posaune und den Violinen eins bis drei) in den übrigen Orchesterklang integrieren. Innerhalb dieser Passage sind Pausen notiert, deren Länge den einzelnen Instrumentalisten freigestellt ist, so daß sie ihre jeweiligen Einsätze untereinander verabreden müssen. Solche »unbestimmten Inseln« innerhalb der sonst streng ausnotierten Orchesterpartitur gibt es in *John, David* einige, so beispielsweise auch ab Takt 309. An dieser Stelle bildet das Klavier mit dem Solo-Schlagzeug ein Duo, dessen Tempo sich von dem des übrigen Orchesters unterscheidet, Klavier und Schlagzeug spielen im Tempo Viertel = 100 das Orchester im Tempo Viertel = 90. Der Dirigent hat an dieser Stelle lediglich die Funktion, den beiden Solisten ihren Einsatz zu geben, während diese dann als Duo ihr Spiel eigenständig aufeinander abstimmen.

Ein weiterer Bezug zu John Cage ist die Wahl des Solo-Instrumentes, des Schlagzeugs. »Die Schlagzeugmusik ist der zeitgenössische Übergang von einer aufs Klavier bezogenen Musik zu einer Allklangmusik der Zukunft. Jeder Klang ist für den Komponisten von Schlagzeugmusik annehmbar; er erforscht das akademisch verbotene, »nichtmusikalische« Klangfeld, soweit dies manuell möglich ist.«³ Dies schrieb John Cage im Jahr 1937, und es ist hinlänglich bekannt, wie intensiv er sich bereits in den dreißiger Jahren mit Schlagzeugmusik beschäftigte. Ähnlich wie Cage nutzt auch Christian Wolff das Schlagzeug, um neue Klänge und Geräusche zu entdecken und Momente der Unbestimmtheit in die Komposition zu integrieren: »Der für die Rolle des Schlagzeugers so wichtige Aspekt des Selbstvertrauens hat mit der zwangsläufigen Unbestimmtheitsdimension des Schlagzeugs zu tun. Schlagzeugspieler müssen viele spezifische Entscheidungen treffen, weil ihr Material nach Klangcharakter, Resonanz und Stimmung relativ wenig standardisiert ist und die Spieltechniken sehr unterschiedlich sein können. [...] Was einem Klang, einem musikalischen Klang, seine Präsenz verleiht, ist meines Erachtens das Geräusch, die in ihm enthaltenen geräuschhaften Elemente, die vom Prozeß der Klangerzeugung mit den Materialien des Instrumentes und der physischen Aktion des Körpers auf und mit diesen Materialien herrühren.«⁴ An anderer Stelle heißt es: »Der Einbezug von Geräuschen verleiht dem Klang insgesamt mehr Reichtum, Lebendigkeit und Vielfalt. Er öffnet den Klang und bringt die im engeren Sinn musikalischen Klänge – solche mit bestimmter Tonhöhe, die auf üblichen Instrumenten erzeugt werden - in eine Art friedlicher Koexistenz oder, wenn man so will, in eine lebendigere dialektische Beziehung zur Welt der Klänge, die uns umgeben.«⁵ So stellt Wolff dem Schlagzeugspieler in *John, David* die Zusammenstellung seines Instrumentariums weitgehend frei, gibt jedoch vor, natürliche Materialien wie Fell und Holz solchen aus Plastik vorzuziehen. Ebenso empfiehlt er »Standard-Instrumente« zu vermeiden und eher ein unkonventionelles, experimentelleres Instrumentarium zu verwenden. Bezüglich der Tonhöhenenerzeugung schreibt er beispielsweise im Vorwort der Partitur: »For pitches find what you need, including marimba, glockenspiel, etc., perhaps also non-percussion sources other than the standard orchestral instruments.«

John, David ist ein Orchesterstück mit Solo-Schlagzeug und das hat nicht nur seinen Grund in der oben ausgeführten Beziehung des Komponisten zum Schlagzeug als Instrument. Hinter seiner Entscheidung zur solistischen Besetzung verbirgt sich die Hommage an einen weiteren wichtigen Weggefährten Christian Wolffs sowie John Cages: den 1996 verstorbenen Pianisten David Tudor, dem der zweite Teil der Komposition gewidmet wurde. Es war vor allem Tudors außergewöhnliches pianistisches Können und sein souveräner verantwortlicher Umgang mit unbestimmten experimentellen Notentexten, die viele Klavierkompositionen nach 1950 ermöglichten. Zahlreiche Werke Wolffs, Cages, Feldmans und Browns sind Tudor gewidmet und von ihm uraufgeführt worden. Es war die Schlagzeugin Robyn Schulkowsky, für die Wolff diesen Schlagzeugpart schrieb und die durch ihr Können dem Komponisten das Vertrauen gab, ähnlich souverän und eigenverantwortlich zu spielen wie dies Tudor stets am Klavier getan hatte. So bildet dieser teilweise unbestimmte, experimentelle und solistische Schlagzeugpart auch die eigentliche Reminiszenz an den zweiten Widmungsträger.

Den aus vier Teilen bestehenden Orchesterpart komponierte Wolff auf der Grundlage von drei Liedern: *Westryn Wind*, ein spätmittelalterliches Lied aus England; *Sutton*, die Melodie einer amerikanischen Grenzerhymne aus dem 18. Jahrhundert und *Hallelujah, I'm a Bum*, ein Wanderarbeiter-Lied vom Beginn des 20. Jahrhunderts. Keines dieser Lieder wird direkt zitiert, sondern so verarbeitet, daß es in *John, David* kaum wiedererkannt werden kann. Diese kompositorische Vorgehensweise Wolffs, die Einbeziehung konkreten Liedmaterials – meist politischen Inhalts - in seine Werke, begann in den siebziger Jahren und kann besonders mit seinem damals neu erwachenden Interesse erklärt werden, politisch zu wirken. »Man könnte sagen, meine Arbeit verlagerte allmählich ihren Schwerpunkt – weg vom impliziten Ausdruck einer politischen Haltung, die als demokratischer Libertarianismus oder Individualanarchismus zu umschreiben wäre, hin zur expliziten politischen Haltung eines, grob gesagt, demokratischen Sozialismus.«⁶ In diesem Punkt unterscheiden sich Wolffs musikalische Zielsetzungen von denen seines Lehrers John Cage. Vermied dieser doch stets explizite politische Aussagen in seinen Kompositionen. So vereinen sich in *John, David* verschiedene Momente: die Erinnerung an John Cage und David Tudor sowie deren mannigfaltigen Einflüsse auf Christian Wolffs kompositorisches Schaffen, aber auch seine eigenen musikalischen Ziele der letzten Jahrzehnte, die teilweise denen seiner Vorbilder widersprechen.