

"... Man ist in der Leere irgendwie ..." : Christian Wolff im Gespräch mit Roland Moser = "... On se trouve dans le vide, d'une façon ou d'une autre..." : entretien avec Christian Wolff

Autor(en): **Wolff, Christian / Moser, Roland**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2008)**

Heft 104

PDF erstellt am: **03.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927401>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«... MAN IST IN DER LEERE IRGENDWIE ...»

Christian Wolff im Gespräch mit Roland Moser

«... On se trouve dans le vide, d'une façon ou d'une autre... » — *Entretien avec Christian Wolff*
Christian Wolff est né le 8 mars 1934 à Nice. Fils de l'éditeur Kurt Wolff, il est le plus jeune membre du groupe légendaire formé autour de John Cage lequel, dans les années 1950, révolutionna durablement la musique contemporaine. Connu sous le nom de « New York School », ce groupe est déjà entré dans l'histoire de la musique. En revanche, ses membres (parmi lesquels figurent également Morton Feldman, Earle Brown ou encore David Tudor) ont tous suivi leur propre chemin. Cette interview a été réalisée en avril 2008, en marge d'un atelier mené à l'Académie de musique de Bâle (Haute école de musique). Il y est question de la partition composée à cette occasion: *BASEL for sextet & for any number of additional players, free instrumentation, ad lib.* (2008).

Christian Wolff, am 8. März 1934 als Sohn des Verlegers Kurt Wolff in Nizza geboren, ist das jüngste Mitglied der legendären Gruppe um John Cage, die nach 1950 die Neue Musik nachhaltig revolutionierte. Als «New York School» ist sie bereits ein wichtiges Stück Musikgeschichte. Aber ihre Mitglieder (dazu gehören auch Morton Feldman, Earle Brown und David Tudor) sind alle eigene Wege gegangen. Gemeinsam ist ihnen ihre Unabhängigkeit. Der kompositorische Weg Christian Wolffs beginnt mit einer Reihe zauberhafter kleiner Kammermusiken, in denen die Tonauswahl auf 3 bis 4 Noten reduziert ist, auf welchen sich die Instrumente immer wieder begegnen. «Begegnung» ist von fundamentaler Bedeutung in vielen der folgenden, zum Teil sehr komplexen Kompositionstechniken. Dabei spielen auch die Beziehungen der Ausführenden untereinander eine immer grössere Rolle. Während bei Cage die Interpreten oft «für sich allein» spielen, sucht Wolff, dabei auch seinen politischen Überzeugungen folgend, das Zusammengehen. Dies manifestiert sich in den kompositorischen Grundlagen ebenso wie in den Prozessen, die vor und während einer Aufführung zu durchlaufen sind.

Anlässlich eines Workshops an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel im April 2008 entstand dieses Interview, das um Anfängliches kreist: Die Kontaktnahme mit der Partitur der für diesen Anlass geschriebenen Auftragskomposition «BASEL for sextet & for any number of additional players, free instrumentation, ad lib.» (2008). Das Interview wurde in deutscher Sprache gehalten. Es möge bei der Lektüre nicht vergessen werden, dass der Text ausser einigen Kürzungen nicht einer glättenden Redaktion unterzogen worden ist. Das Suchen, Zögern, Lachen, Relativieren vor bestimmten Vokabeln gehört zum Wesentlichsten im Inhalt dieses Gesprächs. Auch darf die amerikanische Syntax durchwegs im Hintergrund mitgehört werden.

Roland Moser: Als wir das siebenteilige Werk «BASEL» erhalten hatten (21 Seiten Instrumentalstimmen und eine Seite Spielanweisungen), stellten wir fest, dass die meisten Teile tonhöhenmässig und teilweise auch rhythmisch präzise ausnotiert sind, was freilich durch austauschbare Schlüssel und individuell frei dehnbare Zäsuren wieder relativiert wird. Auch fehlen fast alle Angaben zur Artikulation und sämtliche zu Temp und Lautstärken. Das war uns schon etwas vertraut

aus früheren Werken wie «Exercises» und «Micro-Exercises». Welche Absichten verbindest du mit einer ebenso exakten wie offenen Notation?

Christian Wolff: Die Partitur, die Noten repräsentieren in meiner Arbeit nicht ein endgültiges Objekt. Sie sollen einen Prozess auslösen. Es ist Material, mit dem der Musiker etwas machen soll. Die Noten sind alle da, aber sonst kaum was: Lautstärken, Tempi usw.: alles offen. Oft hab' ich gemerkt beim Spielen: Eines Tages spiel' ich es so, und es funktioniert, schön, ein paar Tage später komm' ich zurück auf das Stück und spiele es anders, leiser vielleicht, schneller, langsamer, und es funktioniert noch [lacht], es ist auch gut so ... es gibt auch Grenzen: Irrsinnig schnell oder irrsinnig langsam funktioniert dann doch nicht. Wie bestimmt man diese Grenzen? Da hab' ich keine einfache Antwort, glaub' ich – hm – wie heisst es – es ist – vom musikalischen Gefühl irgendwie – und da muss ich auch gestehen, das, wo das herkommt, das ist irgendwie – hm – von einer – einerseits ist es schon von – irgendwie einem Instinkt, aber andererseits: Der Instinkt muss auch von irgendwo kommen, und dann nehm' ich an, das ist irgendwie – wie heisst es – «culturally determined», ja [lacht], wenn ich in Borneo aufgewachsen wäre, dann wär' es anders gewesen, nehm' ich an.

Wo können wir da anknüpfen? Vor welchem Hintergrund?

Also – das alles war zuerst mal nicht bewusst. Je älter ich werde, merke ich mehr und mehr, wo das alles herkommt. Es ist schon mein musikalischer Hintergrund: zuerst mal ein rein klassischer, mit Bach angefangen, mit Brahms aufgehört. Da war eine Zeit, wo ich keine moderne Musik hören wollte [lacht]. Ich wollte Pianist werden, Schumann, Mozart und Bach spielen. Also diese Musik kenne ich schon sehr gut. Und dann habe ich diese Umkehrung erfahren. Ein Konzert mit Streichquartett: Schönberg Viertes Quartett, Berg *Lyrische Suite*, Webern Fünf Stücke, ja, das hab' ich gehört, ja! – ja das, das möchte' ich machen [lacht]. Und ich hab' auch gedacht, das kann ich machen. Es gibt diese schöne Geschichte von Cage: Zuerst wusste er nicht, ob er Musiker oder Künstler werden sollte. Er war ganz jung, kam nach Paris, sah zum ersten Mal Braque, Picasso, Matisse, und er hat gesagt: Ja, das kann ich, vielleicht kann ich das auch ... So ist es für mich ein bisschen – sehr naiv – bei der ersten Erfahrung mit der Wiener Schule gewesen. Das ist alles im Hintergrund, sozusagen. Von den dreien dann, klar, von den drei ist der

for sextet:

alto saxophone (soprano sax. ad lib.) or clarinet
trombone
2 electric guitars
cello
piano

& for any number of additional players, free instrumentation, ad lib.

There are 7 parts. A given performance need not use all the parts, nor all the material in a part.

Wedges ($\wedge$) = pauses of widely variable duration, freely decided on

1. All, the sextet (~~and any others~~), play in unison, each reading, also changing, treble or bass clef.
2. Each player of the sextet plays independently, together with others, overlapping, alone, making space for others, ad lib.
3. Any number can play. Read pitches in any clef or transposition. Play phrases 1) to 14) in any sequences. If fewer than 5 players play, any of the phrases may be repeated, but not in immediate succession.
4. $\times$ = a sound of no specific pitch (percussive); $\downarrow$ = a specifically pitched sound (any pitch). On page 3 of 4.: open notes (o) = free, variable duration. Vertical lines = play simultaneously. Angled lines between players (o—o) = play one after the other, hocket. Tied notes (o—o) = sustain sound into next situation.

Any number can play. The players arrange themselves in pairs, solos and trios. (These arrangements can shift, e.g. one pair and one solo can combine to make a trio; a trio can change into 3 solos, etc.) All duos play 1) - 13) in any sequence; solos play 1) and 2) in any sequence; likewise trios for 1) - 3). Duos, solos and trios can run simultaneously, overlap, or not, ad lib. Any instrument able to play more than one line at a time can play more than one line in a trio.

5. Any number can play. Conditions as in 4. Sounds used (pitches, non-specifically pitched sounds) are free. But free sequence of smaller units (marked by 1), 2), 3), etc.) applies only within sections marked A. - F. And A. - E. can be played in any sequence; but F. must come last. The solo sections can be played in any sequence at any time.
6. Any players play, independently, together with others, alone, overlapping. Anything may be omitted. a) - f) can be played in any sequence.
7. Any number can play. Unspecified instruments choose from the instrumental parts what to play. They can also change from part to part. Play in unison or at any other octave of the pitches (if following saxophone or clarinet, transpose to get unison/octave). Starting at measure 2 all play keeping the same pulse, also after the (optional) pause, at measure 20.

Abbildung 1:

Christian Wolff,
«BASEL for sextet
& for any number of
additional players,
free instrumentation,
ad lib.» (2008),
Spielanweisungen.

Commissioned by the Musikakademie Basel

Webern ... letzten Endes hat mich das doch ... also was ich selber machen konnte und wo ich ... wie sagt man so schön: «I felt comfortable» [lacht] in der Art zu arbeiten.

Und dann kam noch dazu (und noch viel später ist das zurückgekommen): Als ich noch in der Schule war, gingen wir an Wochenenden Dixieland-Jazz in New York hören. Später habe ich erfahren: Das waren die allergrössten Namen! Die Musik hat mich vollkommen hingerissen. Aber ich hatte keine Ahnung, was ich selbst damit machen könnte. Aber es war schon da. Der Fundus bei mir kommt von diesen zwei Richtungen. Aber hauptsächlich schon von der klassischen Musik.

Kann man bereits in den ersten uns bekannten Kompositionen, den so subtilen Duos und Trios aus den ersten fünfziger Jahren, diesen doppelten Fundus erkennen?

Da ist von Melodien noch keine Rede. Die frühen Stücke für drei, vier Noten – es ist rein Klang, es hat mit Melodien gar nichts zu tun – nur so langsam bin ich dann zum [lacht] Melodischen übergegangen. In den sechziger Jahren, als ich meine Frau zum ersten Mal getroffen habe (sie ist zehn Jahre jünger als ich), hatte ich eigentlich kein grosses Interesse an Populärmusik. Vielleicht ein bisschen Volksmusik – Beatles und so kaum. Durch sie bekam ich eine Einführung in diese Musik – hat mir auch sehr gefallen, geniale Musik. Das ist

also auch dazugekommen. Vielleicht durch diese verschiedenen Elemente ist dann das Interesse entstanden, aus der abstrakten Arbeit eben doch ins Melodische überzugehen. Die Idee von Melodik hab' ich sozusagen umdefiniert. Ich hab' mir gedacht: Eigentlich ist alles Melodie [lacht]. Die Idee ist mir schon früher gekommen, nur Melodie im üblichen Sinn, das ist noch später in meine Musik gekommen. Und, wie gesagt, aus diesen verschiedenen Ecken her.

Vielleicht können wir nochmals zum ersten Lesen und Interpretieren deiner Partituren zurückkehren. Das habe ich wieder mit meinen Studierenden erfahren, als wir dein neues Stück «BASEL» bekamen. Ich legte jedem die kopierten Noten auf den Tisch: «Schaut das an, erzählt mir nächste Woche, was ihr gelesen habt.» Einige kamen dann etwas ratlos, hatten nur wenig gelesen, dann wahrscheinlich aufgegeben; andere hatten sehr genau gelesen und deshalb viele Fragen. Zuerst haben wir über den Text der Spielanleitung gesprochen: Was steht drin? Was steht nicht drin? Was tun wir mit dem, was nicht drinsteht? Meine Frage: Steckt in deinen Spielanleitungen eine besondere Absicht im Hinblick auf das, was du erklären willst und was nicht?

Bei den ausgeschriebenen Stücken, da ist meistens nichts zu sagen. Oder höchstens sag' ich, dass ich nichts sage sozusagen [beide lachen]; also dass die Tempi frei sind oder was immer. Aber wo die Notation nicht konventionell ist, da muss ich schon ein bisschen erklären, weil ich annehmen muss, dass da Musiker kommen, die so was noch nie gesehen haben. Zuerst mache ich das Stück, ich schreibe es, und dann schreibe ich es ab, und dann muss ich es für den Verleger und die Spieler vorbereiten und schaue: Was muss ich erklären, dass es überhaupt spielbar wird? Und ich versuche – aus Erfahrung! – das so ökonomisch zu machen wie möglich. Wenn man zu viel schreibt, sagt mir die Erfahrung, dass die Spieler ... die möchten's spielen, die möchten sich nicht Zeit nehmen, um das alles durchzulesen, und gehen gleich zu den Noten und haben's nicht angeschaut [lacht] und versuchen, irgendwie durchzukommen. Also: Wenn ich schreibe, versuche ich, sozusagen das Minimale festzulegen, was es möglich macht ... ich sag' es so: Ich versuche mir vorzustellen: Was ist das Schlimmste, was passieren könnte [lacht] mit dem Material – und wenn das okay ist, dann geht's. Das heisst nicht, dass nicht jemand was ausdenkt, das noch schlimmer ist [geht in Gelächter unter] ... aber das ist bei jeder Musik so. Man kann auch Mozart sehr schlecht spielen, wenn man genau die Noten spielt.

Aber die Unsicherheit geht in deinen Werken für die Spielenden anfanglich schon über das hinaus, was wir bei traditioneller Musik haben, wo doch auch Spieltraditionen (richtige oder falsche) vorhanden sind. Wie spielt man Christian Wolff, ohne Christian Wolff gespielt zu haben?

[Lacht] ... man ist in der Leere, irgendwie ...

Aber es ist ja auch anregend für die Interpreten! Es gibt so viele Reaktionen auf deine Texte: Anfängliche Hilflosigkeit oder Nachlässigkeit oder Übermut oder auch, besonders bei intellektuell versierten Leuten der Versuch, den Text irgendwie sophisticated ...

... ja, ja! ...

... zu interpretieren: «Was darf ich eigentlich noch, möchte er das wohl?»

Ja, als ob es ein «legal document» wäre: «das dürft' ich doch, denn da heisst es ...» Das andere, was ich manchmal etwas

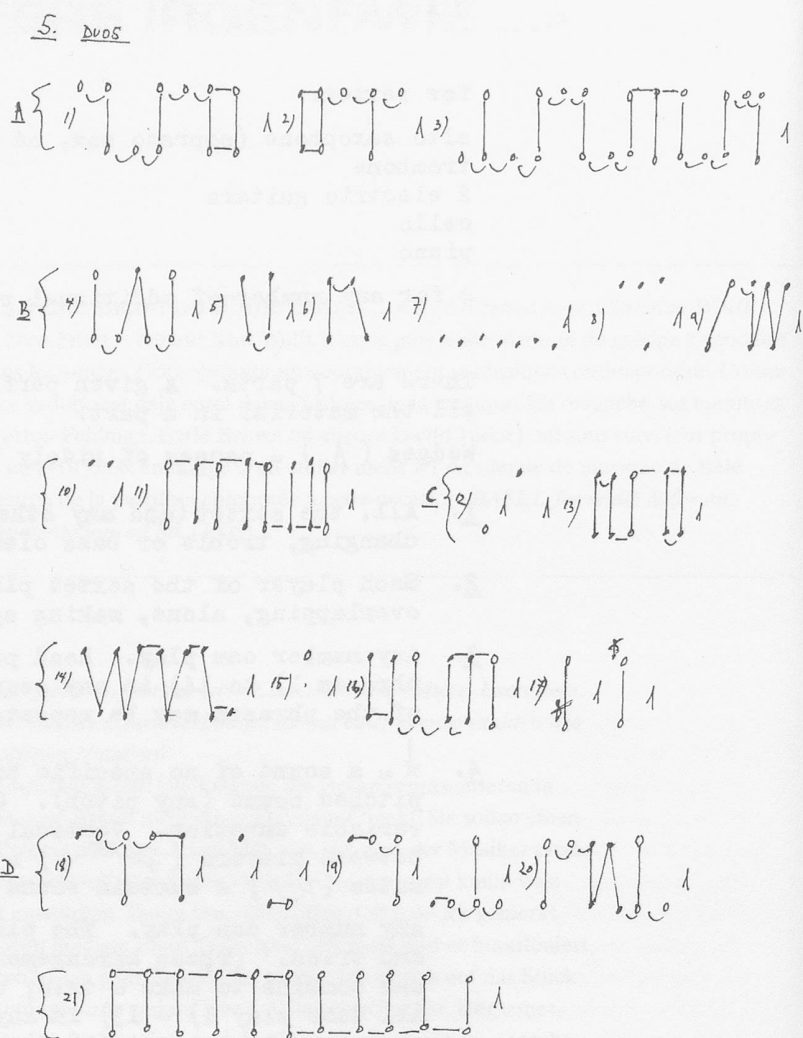


Abbildung 2: Christian Wolff, «BASEL for sextet & for any number of additional players, free instrumentation, ad lib.» (2008), 5. Teil.

mühsam finde, wenn mehr gesprochen als gespielt wird bei der Probe. Mich interessiert das Spielen und die Musik hauptsächlich. Dass Diskussionen dabei herauskommen ist auch okay.

Also, wir sind schon sehr gefordert, wenn wir deine Texte umsetzen, nicht indem wir versuchen, das, was du nicht definiert hast zu definieren, aber indem wir uns Rechenschaft geben darüber, was wir mit unserer Freiheit anfangen. Es hat klar ein pädagogisches Element darin. Ich habe dieses doppelte Leben geführt, als Lehrer, Professor [für Alte Sprachen] und indem ich Musik gemacht habe. Die zwei Tätigkeiten kommen hier zusammen.

Über die Arbeit des Komponisten und der Interpreten haben wir gesprochen. Welche Rolle spielen die Zuhörenden?

Bei mir ist das ... man könnte sagen, «problematisch». Das ist auch ein bisschen determiniert durch Erfahrung. Als wir anfangen, mit Cage, waren die Reaktionen insgesamt ungeheuer negativ. Da hab' ich mir gedacht: gut, ich kümmerge mich nicht um die Zuhörer. Ich mache, was ich mache, und dann so langsam hab' ich auch an die Aufführenden gedacht, auch weil ich selbst aufführe, zusammen mit meinen Freunden. Es war sehr schwer, Aufführungen zu bekommen, niemand

3.



Abbildung 3:

Christian Wolff, «BASEL
for sextet & for any number
of additional players, free
instrumentation, ad lib.»
(2008), 3. Teil.

wollte das spielen. Also alles war konzentriert auf das Komponieren und auf die Aufführung. Und die Zuhörenden ... das kann man sowieso nicht kontrollieren, man kann da nichts machen, man muss einfach machen, was man machen kann. Aber auf die Dauer ist das doch ein bisschen problematisch [lacht], wenn niemand dazu eine Beziehung bekommen kann, oder nur sehr schwer, oder nur, wenn sie dann doch selber versuchen, diese Musik zu machen.

Nun möchte ich noch etwas näher zu dieser besonderen Art des Spielens kommen. Du spielst ja mit im Stück «BASEL», zum Beispiel auch in den Duos des fünften Teils. Das ist für mich – wie im früheren Stück «Pairs» – gewissermaßen ein Nukleus, wie Kommunikation zwischen Interpreten beginnt, wenn nicht alles bis ins Letzte festgelegt ist. In diesem fünften Teil (siehe Abbildung 2), wo es keine Notenlinien gibt, alles nur mit weissen und schwarzen Notenköpfen angegeben ist und mit Linien, Verbindungslinien, Bindebogen, Vertikal-linien: Mir sind da kleine Motive, auch Phrasen aufgefallen, die in fast traditioneller Weise aufeinander bezogen sind, sich antworten. Ist das eine Hommage an eine traditionelle Satzweise?

Einfach eine Arbeitsweise. Man muss weiter [lacht]. Und es kann nicht alles wieder neu sein. Unter den verschiedenen Techniken ist z.B. die Umkehrung. Es ist jedenfalls ganz lustig: In einer Hinsicht ganz abstrakt und ganz abstrakt gespielt. Aber konkret ist das verschieden, weil die Dauern ganz offen sind. Wenn man zum Beispiel das erste Mal ganz langsam spielt, die Umkehrung mal langsam, mal schnell, dann wird es etwas anderes. Ob man das – auch in der Überlagerung der verschiedenen Duos – so hört oder nicht, ist nicht einmal so wichtig. Es ist ein Weg, und es gibt schon eine gewisse Struktur.

Es ist Zusammenhang. Als Interpret habe ich die Freiheit, das mehr oder weniger zu zeigen. Aber auch nur die halbe Freiheit, da mein Duopartner ähnlich oder anders reagieren kann. Im dritten Teil von «BASEL» (siehe Abbildung 3) haben alle Spieler dasselbe Blatt mit vierzehn Partikeln vom Einzelton bis zur Figur aus dreizehn Tönen mit stets frei wählbaren Schlüsseln, dazwischen Zäsuren von freier Länge. Die Reihenfolge der Partikel ist ebenfalls individuell bestimmbar. Man entscheidet allein, welches Partikel man in welchem Moment sinnvollerweise auf welche Art spielt. Dabei muss der Spieler

stets das Ganze im Blick, respektive im Ohr haben und danach entscheiden.

Das hat mit Improvisation zu tun. In dem Sinn entsteht das Stück im Moment des Spielens. Man muss sehr wach sein, hat sich vielleicht entschieden, etwas zu machen, und dann hört man etwas und – wenn man wirklich musikalisch intelligent ist, merkt man: Ja, vielleicht doch nicht jetzt, oder ... Was ich besonders gern habe und was macht, dass Musik für mich am besten funktioniert, ist – allgemein gesagt – dieses Improvisationselement. Ich habe mal eine Freundin, eine grosse Klavierspielerin, gefragt: Wenn du auftrittst, um eine Beethoven-sonate zu spielen, und gehst auf die Bühne, weisst du genau, was du spielen wirst? Und sie sagte: nein [lacht]. Auch wenn man viel vorbereiten muss, planen und denken: Wenn's wirklich gut sein soll, muss man immer diese Möglichkeit lassen, im letzten Moment vielleicht die Phrase eher so als so zu machen. So wird die Aufführung wirklich spannend. Bei mir ist es viel extremer, aber es ist derselbe Gedanke, glaub' ich.

Nochmals zu den Duos: Man muss spüren, was der Partner tun wird und darauf reagieren, damit sinnvolle Bicinien entstehen, was ja auch kompositorisch etwas Delikates ist. Mal funktioniert das zwischen Zweien besser, mal weniger gut, je nachdem, wie man einander spürt.

Es ist wieder die Improvisationssituation. Man macht mit oder man leitet, das sind die zwei Möglichkeiten. Etwas passiert, man reagiert und harmonisiert, oder man denkt sich: Es muss jetzt etwas passieren, und ich bestimme, was es wird. Man geht hin und her zwischen diesen zwei Haltungen.

Das ist sehr subtil angelegt in den Noten, indem verhindert wird, dass der eine oder andere immer die Leitung haben kann. Zum Schluss möchte ich einen etwas delikaten, weil unklaren Begriff ins Spiel bringen, der auch die Zuhörenden stärker betrifft: die allgemeine «Stimmung», das Atmosphärische dieser Musik. Wenn ich an die Musik von Morton Feldman denke, so denke ich an einen ganz bestimmten Stimmungsgehalt. Nach ein paar Tönen weiss ich, bei wem ich da bin. Das macht vielleicht auch aus, dass diese Musik – allerdings erst erstaunlich spät – so erfolgreich geworden ist.

Sie wirkt auf viele heute wie ein «Erholungsraum». Bei deiner Musik ist es ein bisschen komplexer. Auch für mich ist hier das Stimmungshafte ziemlich wichtig, aber es beruht nicht auf der «Einheit», sondern gerade auf dem Gegenteil: sozusagen auf einem friedlichen Nebeneinander der grössten Gegensätze.

Na ja, man könnte sagen, bei Feldman – glaub' ich – da ist ein so starkes Selbstbewusstsein, und er hat ein so starkes Gefühl dafür «wer er war», und dabei kommt diese Musik heraus. Bei mir: Ich bin viel mehr «restless», rastlos – sagt man so? – unruhig, ja. Es ist schon eine gewisse Ruhe da. Ich bin jetzt 74, ich sollte endlich einmal [lacht im Sprechen] Ruhe geben, aber es passiert nicht. Ich hab' gesehen bei Feldman und bei Cage: Die letzten Jahre: Die Musik hat sich so ausgedehnt, und sie haben einfach sehr viel geschrieben, es war scheinbar ganz unproblematisch, es läuft einfach dahin, ja, und ich finde das nicht, bis jetzt, ja, es ist immer, da ist immer ...

Bist du sicher?

Wie?

Bist du sicher? Ich muss sagen, wenn ich an diese «Micro-Exercises» denke, spüre ich, dass hier etwas wie eine Klammer sich auftut ...

Ja?

... dass es dir gelingt, die Dinge, die nebeneinander stattgefunden haben, zusammenzubringen, und zwar nicht im Sinn von Versöhnung von Gegensätzen, sondern in ihrer Nutzbar-machung.

Okay. Ja. Das schon. Und dass ich manchmal auf ganz frühe Techniken zurückgehe – und da merke ich auch: Da sind noch viele Möglichkeiten, aber es kommt dann mit den anderen Sachen, und es geht alles jetzt. Alles ist jetzt da. Ja. Das schon, ja. Aber es ist ganz viel – wie gesagt – es sind noch Gegensätze dabei, und die sind nicht unbedingt resolved.