

Alexander Stankovski

Von Schubert verlassen

Morton Feldman und die Irritation des Gedächtnisses

erschienen in: wespennest 107, 16.06.1997

" (...) if I have a problem, it's to keep the work from becoming an object, or a dead thing."¹

1997 ist ein mühsames Jahr. Gleich drei Jubiläen - 100 Jahre toter Brahms, 150 Jahre toter Mendelssohn und natürlich 200 Jahre unsterblicher Schubert - bescheren uns ohnehin zur hochkulturellen Grundausrüstung gehörende Oeuvres in entnervender Vollständigkeit: Repertoirewerke werden einmal mehr der Reihe nach abgefeiert, "Raritäten" gibt es haufenweise, ungezählte Symposien und Artikel bringen endlich ans Licht, was wir immer noch nicht wussten.

Jeglicher Bezug zur Gegenwart (und damit zu uns) wird bei dieser Ahnenverehrung konsequent vermieden. So bleibt bei aller Jubiläumsseligkeit ein wesentlicher Komponist unserer Zeit ausgespart, dessen unüberhörbare Affinität zu Schubert einen zeitgemäßen Kontrapunkt zum biedermeierlichen Hauptthema dieses Jahres abgegeben und dessen 10.Todestag obendrein wunderbar zur musikbetrieblichen Nekrophilie gepasst hätte: Morton Feldman.

Dabei kann man bei Feldman, auch was die Rezeption angeht, von einem "Schubert der Neuen Musik" sprechen: Seit Mitte der achtziger Jahre ist die Zahl der Aufführungen und besonders der Plattenaufnahmen sprunghaft gestiegen, "nach jahrzehntelanger Flaute ein Indiz weniger für späte Anerkennung als für einen Boom, dem nicht nur etwas Modisches, sondern auch alle Merkmale eines Kults anhaften."² Auch an auf Fehlinterpretationen beruhenden Monumentalisierungsversuchen herrscht kein Mangel. So haben Heinz-Klaus Metzger und Walter Zimmermann einerseits unverzichtbare Bücher über Feldman herausgegeben³, sind andererseits aber auch vor keiner noch so abwegigen Projektion eigener Vorstellungen auf seine Musik zurückgeschreckt.

Das 1950 geschriebene Cellostück *Projection 1* (siehe Abb.1) gilt als die erste graphische Partitur der Musikgeschichte: Angegeben sind nur drei Register (hoch-mittel-tief), die Klangfarbe (arco, pizzicato, Flageolett) sowie ein ungefähre zeitlicher Rahmen. Die exakten Tonhöhen und -dauern, der Zeitpunkt des Einsatzes jedes Klangs und die Dynamik sind vom Interpreten festzulegen (die scheinbare Webern-Nähe der vorliegenden Aufnahme [auf: hat ART CD 6101] ergibt sich aus der Entscheidung der Interpretin, nur zehn in Register und Klangfarbe gleichbleibende Töne zu verwenden - trotz des starken Einflusses Weberns auf den jungen Feldman könnte dieses Stück aber auch ganz anders klingen). Ähnlich auch die *Intersections 2* und *3* für Klavier, bei denen zusätzliche Ziffern die Anzahl der pro Register anzuschlagenden

¹ Morton Feldman, John Cage: Radio Happenings, Edition MusikTexte, Köln 1993

² Peter-Niklas Wilson: Sakrale Sehnsüchte. Der Scelsi-Feldman-Nono-Kult; in: MusikTexte 44 (April 1992)

³ Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hrsg.): Musik-Konzepte 48/49: Morton Feldman, München 1986
Morton Feldman: Essays (edited by Walter Zimmermann), Beginner Press, Kerpen 1985
(wiederaufgelegt in der Edition MusikTexte, Köln)

Die meisten der nicht näher gekennzeichneten Zitate Morton Feldmans sind diesen beiden Büchern entnommen.

Töne angeben. In *Intermission 6* für ein oder zwei Klaviere sind auf einem Blatt fünfzehn Klänge notiert, die in jeder beliebigen Reihenfolge gespielt werden können - ein in der Folge oft benutztes Prinzip (Stockhausens Klavierstück Nr.11 ist nur das bekannteste Beispiel).

Diese Beispiele zeigen das Bestreben, Klänge aus ihrer Determination durch die herkömmliche Notation zu lösen, wie es sich gleichzeitig auch in den Partituren John Cages, Christian Wolffs oder Earle Browns findet. Entscheidende Anregungen dazu kamen von den Malern des abstrakten Expressionismus, mit denen Feldman befreundet war - die Titel einiger seiner Stücke legen davon Zeugnis ab: *For Franz Kline*, *De Kooning*, *The Rothko Chapel*, *For Philip Guston*.

"Die neue Malerei ließ mich nach einer Klangwelt verlangen, die direkter, unmittelbarer und physischer sein sollte als alles, was es bis dahin gegeben hatte." Die Befreiung der Töne aus traditionellen Zusammenhängen wie Melodie, Harmonik, Rhythmus oder Form war das Ziel, Unbestimmtheit der Notation das Mittel. Doch die graphischen Partituren hatten den Nachteil, dass sie dem Ausführenden zuviel Raum für Missverständnisse ließen: "Ich hatte die graphische Notation nie als Improvisationskunst aufgefasst, sondern als völlig abstraktes Klangabenteuer." In der Folge schrieb Feldman sowohl herkömmlich notierte Stücke (z.B. *Extensions 3*, *Piano Piece 1955*, *Piano Pieces A/B*) als auch solche, bei denen zwar die Tonhöhen, nicht aber deren Dauern festgelegt sind (z.B. *Last Pieces*, *Two Pieces For Clarinet And String Quartet*, *Durations 2*), wo also das Zusammenspiel der einzelnen Stimmen nicht koordiniert ist (umso überraschender erscheinen Momente der zufälligen "Begegnung" auf demselben Ton wie auf der Aufnahme von *Durations 2* [auf: hat ART CD 6101]). Schließlich kehrte er ganz zur konventionellen Notation zurück, diesmal aber mit genau ausnotierten Unschärfen - was Cage zur Bemerkung veranlasste, Feldmans herkömmlich notierte Musik sei seine graphische Musik, von ihm selbst gespielt.

Interessant sind in diesem Zusammenhang Feldmans eigene Aufnahmen als Pianist [ed. RZ 1010]: Seine Wiedergaben verblüffen durch das Ausmaß der Freiheit gegenüber dem Notentext. So spielt er *Extensions 3* fast durchwegs doppelt so langsam wie angegeben (bis auf einige Takte, die plötzlich im Originaltempo erscheinen) oder lässt in *Intermission 5* eine ganze Zeile aus und verkürzt die meisten Pausentakte. Zwar sind diese extremen Abweichungen von genau notierten Vorschriften für künftige Interpreten nicht unbedingt nachahmenswert, sie werfen aber ein bezeichnendes Licht darauf, was der Komponist mit seiner Notation erreichen wollte. Sehr wohl beispielgebend aber ist die Weichheit seines Anschlags, die der Bemühung entspricht, das "Einsetzen eines Klangs ursprungslos erscheinen zu lassen". Das gilt auch für die Aufnahmen der von Feldman hochgeschätzten japanischen Pianistin Aki Takahashi [erschieden bei mode records bzw. Alm Records].

"Es gibt ein altes Sprichwort: 'Der Mensch macht Pläne, Gott lacht.' Der Komponist macht Pläne...die Musik lacht." Systematisches Denken war Feldman fremd - im Unterschied zu seinen europäischen Kollegen: "Ich erinnere mich, wie Stockhausen mich einmal aufsuchte, als er in den späten Sechzigern in New York lebte. Er besuchte mich in meinem Haus, während ich an einem neuen Klavierstück arbeitete. Er sah sich also das Stück an und sagte: 'Willst du mir weismachen, dass du jedesmal, wenn du eine Entscheidung triffst, aus achtundachtzig Noten wählen musst?' Ich sah ihn an

und sagte: 'Karlheinz, achtundachtzig Noten sind gar nichts für einen New Yorker.' (...) Mit anderen Worten: Wenn man kein System hat, meinen die Leute, man improvisiert. Ich glaube, dass Methode und Strategie Systeme ersetzt haben."

Eine Strategie, die sich durch Feldmans gesamtes Werk zieht, ist die Verwendung von *patterns*. Bereits in frühen Stücken finden sich subtil veränderte Wiederholungen kurzer Passagen: In den *Structures* für Streichquartett erscheinen sie als Inseln musikalischen Zusammenhangs in einer losen Umgebung, in *Intermission 5* bildet eine neunmalige Repetition zweier Takte gleichsam die Coda eines Klavierstückes, das bis dahin nur aus fff-Akkorden und mit deren Nachhall verschmelzenden ppp-Tönen besteht .

"Patterns sind vollständig in sich selbst und bedürfen keiner Entwicklung - nur der Erweiterung. (...) Die kompositorische Konzentration richtet sich allein darauf, ob und wie lange ein Muster wiederholt werden sollte und auf die Art und Weise seiner unvermeidlichen Veränderung in etwas anderes."

In den späten Stücken werden diese patterns zu beträchtlicher Länge ausgedehnt, die eine formale Orientierung beim Hören unmöglich machen: "Bis zu einer Stunde denkt man an Form, aber nach eineinhalb Stunden handelt es sich um Skala und Proportion. Form ist leicht - nur die Zerlegung einer Sache in Teile. Aber Proportion ist eine andere Sache. Man muss Kontrolle über das Stück haben - es verlangt eine erhöhte Konzentration. Früher waren meine Stücke wie Objekte, nun sind sie wie sich entwickelnde Dinge." Das Gedächtnis des Hörers wird beständig in die Irre geführt, scheinbare Orientierungspunkte erweisen sich als Täuschung; "wie wenn man in den Straßen von Berlin spazieren geht, wo alle Gebäude gleich aussehen, *selbst wenn sie es nicht sind*."

Why Patterns? ist mit einer halben Stunde Dauer das erste und weitaus kürzeste von vier Stücken für eine von Feldman kreierte Triobesetzung: Flöte, Klavier/Celesta und Vibraphon/Glockenspiel. Die Wahl des Instrumentariums und damit der möglichen Klangfarben war für Feldman die wichtigste Entscheidung vor Beginn einer Komposition.

"Wenn einer genau den Klang weiß, den er möchte, dann gibt es nur ein paar Töne auf irgendeinem Instrument, die genügen werden."

Trotz präziser Notation sind in diesem Stück die drei Stimmen nicht synchronisiert: Das Klavier spielt siebzehn Takte pro Zeile, Flöte und Schlagzeug je zwölf; noch dazu sind in diesen beiden Stimmen die Metren und somit die Taktdauern verschieden, sodass die Spieler sich schon nach der ersten Zeile verschieben müssen und daher auch nicht gemeinsam enden können (siehe Abb.2; nicht verstanden haben das offenbar die Musiker der California Ear Unit, die ihre Parts von der ersten bis zur letzten Seite mehr oder minder zu synchronisieren versuchen und dabei die vorgeschriebenen Taktlängen nach Belieben anpassen [auf: Fono NA 039]).

"Bei anatolischen Dorf- und Nomadenteppichen kümmert man sich anscheinend viel weniger um die Genauigkeit spiegelbildlicher Muster als bei Teppichen anderer Herkunft. Das Detail eines anatolischen Spiegelbildmusterses war nie mechanisch, (...) sondern hatte seine Eigenheiten." In *Crippled Symmetry* - bereits der Titel nimmt auf diese Eigenheiten bezug - und erst recht in *For Christian Wolff* und *For Philip Guston* entwickelt Feldman im Umgang mit patterns eine schier unendliche Phantasie, was auch eine schier unendliche Dauer zur Folge hat - *For Christian Wolff* dauert dreieinhalb, *For Philip Guston* viereinhalb Stunden.

"So geht man in einem langen Stück früher oder später durch die ganze Skala von Möglichkeiten (...) - es ist genug Zeit für alles." Sich diese Zeit zu nehmen und während dieser Zeit konzentriert zuzuhören bedeutet allerdings eine Anstrengung, die selbst Feldman-Fanatiker nicht allzuoft unternehmen dürften. "Das Hören von Feldmans extrem langen und extrem leisen Stücken der letzten Jahre im Konzertsaal - das ist offenkundig kein allein ästhetischer Akt, sondern ein rituelles Exerzitium, ja, ein Martyrium, dem sich der Feldman-Hörige in der Hoffnung auf Besserung seines Seelenheils mit flagellantischer Freude aussetzt. (...) Solch religiöse Dulderhaltung ist natürlich nicht jedem gegeben."² Immerhin bieten Plattenaufnahmen die Möglichkeit einer schrittweisen Annäherung, machen aber dafür die bruchlose Erfahrung des Ganzen unmöglich - schließlich müssen irgendwann die CDs gewechselt werden.

Vergleicht man die längeren Stücke seit den frühen achtziger Jahren, fällt die zunehmende Reduktion des Materials auf. *Patterns In A Chromatic Field* oder das *Trio* entfalten eine Fülle an Kontrasten, die einander blockhaft gegenübergestellt werden - die für Feldman außergewöhnliche Betonung des Rhythmus läßt stellenweise an Strawinsky denken. Demgegenüber stehen Stücke wie *For Bunita Marcus* oder *Piano, Violin, Viola, Cello*, bei denen es auf kleinste Veränderungen eines über weite Strecken gleichbleibenden Materials ankommt und wenige unvermittelte Kontraste weit über ihr Auftreten hinauswirkende Irritationen bedeuten. Der Reichtum an Variation tritt durch die äußerste Reduzierung des zu Variierenden umso mehr hervor, vielleicht am deutlichsten in *For Samuel Beckett*, wo subtile Änderungen der Instrumentation, der Registerverteilung, der Dichte und auch der Tonhöhen ein ständiges Changieren der Farbe bewirken, ohne dass man genau hören könnte, was sich eigentlich verändert. "Die Farbskala der meisten ländlichen Teppiche erscheint durch die Vielzahl der Schattierungen ein und derselben Farbe viel größer, als sie tatsächlich ist. (...) Als Komponist spricht mich dieser Aspekt, der die Färbung des Teppichs und die Entstehung eines Schillerns im mikrofärblichen Bereich bedingt, besonders an. Meine Musik wurde im wesentlichen durch Methoden beeinflusst, bei denen Farbe auf einer einfachen Struktur verwendet wird."

Ein Begriff, den Feldman im Zusammenhang mit der Rezeption sowohl der Bilder der ihm nahestehenden Maler als auch seiner Kompositionen öfter verwendet hat, ist die "Abstrakte Erfahrung". Er hat sie als "Einheit, die einen im fortwährenden Spekulieren belässt" oder als "Metapher ohne Antwort" umschrieben und sogar von einer "Entthronung des sicht-(oder hör)baren Meisterwerks durch die Abstrakte Erfahrung" gesprochen. Tatsächlich erweist sich das Hören seiner Stücke als Vexierspiel zwischen den akustischen Fakten und der Projektion von Vorstellungen, zu der seine Musik nur die Leinwand abgibt, die sie aber gleichzeitig auch stimuliert - besonders in Deutschland hat das zur Befrachtung mit Inhalten geführt, von der Kabbala bis zur Shoa: Auf Heinz Klaus Metzgers Frage, ob etwas Wahres daran sei, seine leisen Stücke seien "eine Art Trauerepilog für die ermordete Jiddishkeit in Europa und die sterbende Jiddishkeit in Amerika, besonders in New York", antwortete Feldmans lapidar: "Es ist nicht wahr. Aber gleichzeitig glaube ich: Ein Aspekt meiner Haltung als Komponist ist das Trauern, sagen wir z.B. um den Tod der Kunst. Verstehen Sie, (...) ein New Yorker befasst sich nicht mit der Jiddishkeit. Man befasst sich mit Jiddishkeit, wenn man mit nur 5000 Juden in Frankfurt

lebt, dieses Problem habe ich nicht. (...) Aber in gewisser Weise trauere ich über etwas, das damit zu tun hat, dass - sagen wir - Schubert mich verlassen hat. Obwohl ich wirklich nicht glaube, dass das noch sehr wichtig ist."

Vielleicht könnten wir durch Abstraktion etwas von der Musik Schuberts in unsere Zeit herüberretten - oder glaubt wirklich noch jemand an die Legende vom zeitlosen, ewig gültigen Meisterwerk?

Diskographie Morton Feldman

Musik für Soloinstrumente:

**For Bunita Marcus*

Hildegard Kleeb

hat ART CD 6076

John Tilbury

London Hall DOCU 4

**Illusions - Two Intermissions - Extensions 3 - Piano Piece 1955 - Piano Piece (to Philip Guston) - Piano - Palais de Mari*

Aki Takahashi

mode records 54

**Triadic Memories*

Aki Takahashi

Alm Records ALCD-33

Herbert Henck

MFB CD 023-024 (2 CD)

Markus Hinterhäuser

col legno CD 31 873 (2 CD)

Roger Woodward

Etcetera CD 6035

Jean-Luc Fafchamps

SR 12-35CD

Pieces For More Than Two Hands

Bureau des Pianistes

SR 18-41CD

**Projection 1 - Extensions 3 - Intersection 4 - Durations 2*

auf: THE NEW YORK SCHOOL

Eberhard Blum, Frances-Marie Uitti, Nils Vigeland

hat ART CD 6101

**Intersection 2 - The King Of Denmark - Intersection 3*

auf: THE NEW YORK SCHOOL 2

Eberhard Blum, Steffen Schleiermacher, Jan Williams

hat ART CD 6146

*WORKS FOR PIANO

Intermission 5 - Piano Piece To Philip Guston - Vertical Thoughts 4 - Piano - Palais De Mari

Marianne Schröder

hat ART CD 6035

*WORKS FOR PIANO 2

Intermission 5 - Piano Piece - Two Intermissions - Last Pieces - Intermission 6 - Five Pianos

Steffen Schleiermacher; Isabel Mundry, Mats Persson Kristine Scholz, Nils Vigeland
hat ART CD 6143

Principal Sound
Hans-Ola Ericcson
DC Bis CD 500510

Friedemann Herz
Ko 31389-2

Kammermusik:

Bass Clarinet And Percussion
Roger Heaton, Simon Limbrick
Fono CC 0009

**Clarinet And String Quartet - Two Pieces For Clarinet And String Quartet*
Ib Hausmann, Pellegrini Quartett
hat ART CD 6166

**Crippled Symmetry - Why Patterns?*
Eberhard Blum, Nils Vigeland, Jan Williams
hat ART CD 2-6080 (2 CD's)

**Crippled Symmetry*
Dietmar Wiesner, Markus Hinterhäuser, Robyn Schulkowsky
col legno CD 31 874 (2 CDs)

**For Christian Wolff*
Eberhard Blum, Nils Vigeland
hat ART CD 3-61201/2 (2 CD's), 3-61203 (1 CD)

For John Cage
Yasushi Toyoshima, Aki Takahashi
Alm Records ALCD-41

Paul Zukofsky, Marianne Schroeder
CP2-101

**For Philip Guston*
Eberhard Blum, Nils Vigeland, Jan Williams
hat ART CD 4-61041/2 (2 CD's), 4-61043/4(2 CD's)

**Patterns In A Chromatic Field*
Rohan de Saram, Marianne Schröder
hat ART CD 2-6145 (2 CD's)

Piano And String Quartet
Aki Takahashi, Kronos Quartett
Tel 7559 79 320-2 ZK

**Piano, Violin, Viola, Cello*
John Snijders, Josje Ter Haar, Ruben Sanderse, Job Ter Haar
hat ART CD 6158

*Routine Investigations - The Viola In My Life I ,II - For Frank O'Hara - I Met
Heine On The Rue Fürstenberg*
ensemble recherche
MO 782018

String Quartet
Benjamin Hudson, Carol Zeavin, Lois Martin, Joshua Gordon
Ko 37 251-2

* *Structures*
Arditti -Quartett
MO 782010

* *Trio*
Josje Ter Haar, Job Ter Haar, John Snijders
hat ART CD 6195

Trio For Flutes
Dorothy Stone
NW 80 456

Stimme und Instrumente:

Chorus And Instruments II
Schola Cantorum Stuttgart/Clytus Gottwald; Manfred Graser, Richard Sohm
Note CAD 800893

* *De Kooning - For Frank O'Hara - For Franz Kline - Four Instruments -
The O'Hara Songs - Piano Piece to Philip Guston*
Roland Kluttig, Kerstin Klein, Markus Köhler, Steffen Schleiermacher,
Ensemble Avantgarde Leipzig,
Wer CD 6273-2

* *For Franz Kline - Only - Piano And Voices - Vertical Thoughts 5 - Voices And
Cello - Voice, Violin And Piano*
San Francisco Contemporary Players/Stephen Mosko, Joan LaBarbara, Erika
Duke Kirkpatrick, Ralph Grierson
NA 085

* *The Rothko Chapel - Why Patterns?*
University of California Berkely Chamber Chorus/Philip Brett, Deborah Dietrich,
William Winant, Karen Rosenak - The California Ear Unit
NA 039

* *The Rothko Chapel*
Südfunkchor Stuttgart, Klangforum Wien/Beat Furrer, Julie Moffat
col legno CD 31 872

Vokalmusik:

Three Voices
Joan La Barbara
NA 018

Beth Griffith
MFB CD 002

Größere Instrumentalbesetzungen:

**For Samuel Beckett*

Ensemble Modern/Arturo Tamayo
hat ART CD 6107

San Francisco Contemporary Players/Stephen Mosko
NPD 85 506

Madame Press Died Last Week At 90

Orchestra of St. Luke's/John Adams
Tel 7559 79 249-2 ZK

Piano And Orchestra

RSO Saarbrücken/Hans Zender, Roger Woodward
Aur 31830

Worte und Musik:

Samuel Beckett, Morton Feldman: Words And Music

ensemble recherche; Omar Ebrahim, Stephen Lind
MO 782084

Give My Regards To Eighth Street (Text)

auf: THE NEW YORK SCHOOL 3
Art Lange
hat ART CD 6176

Aufnahmen mit Morton Feldman als Interpret:

**Piano Three Hands - Intermission 5 - Vertical Thoughts 2 - Extensions 3 -
Four Instruments - Intermission 5 - Piano Pieces A/B - Intersection 3 -
Instruments 1*

Morton Feldman, John Tilbury; János Négyesi, Cornelius Cardew; Cantilena
Chamber Players; David Tudor; Center for the Creative and Performing Arts
ed. RZ 1010

**The Viola In My Life I-III - False Relationships And The Extended Ending -
Why Patterns?*

Karen Philips, Anahid Ajemian, Seymour Barab, David Tudor, Paula Robison,
Arthur Bloom, Raymond DesRoches, Yuji Takahashi, Arnold Fromme, Richard
Fitz, Matthew Raimondi, Paul Jacobs/Morton Feldman (Dir.); Eberhard Blum,
Jan Williams, Morton Feldman
CRI American Masters CD 620

CDs, die im Text erwähnte Stücke enthalten, sind mit einem * gekennzeichnet.
In Österreich werden die Edition RZ/Berlin, HAT HUT RECORDS (hat ART),
Montaigne (MO), mode records, New Albion (NA), New World (NW) und SUB
ROSA (SR) von Extraplatte/Wien, Schott Wergo von LOTUS RECORDS
SALZBURG und Fono Schallplatten durch den Hora-Verlag/Wien vertreten. Die
Platten von Koch (Ko) sind durch Koch International Records, Höfen/Tirol, zu
beziehen. Die kleingedruckten Aufnahmen sind momentan nicht lieferbar.