WALTER ZIMMERMANN

Morton Feldman, der Ikonoklast
Trio (1980)

Glauben wir, Varèse sei jetzt etwas, das wir sezieren müssen? Stellen wir die Reagenzgläser schon bereit? Wohlgemerkt, es gab kein Begräbnis. Er ist entkommen.*

M. Feldman

Der alttestamentarische Streit zwischen Moses und Aron um das Vermitteln von Wahrheit durch Bilder oder ohne diese steht im Zentrum der Ästhetik Morton Feldmans.

Morton Feldman stellt den Komponisten in Frage, den Handwerker, der sich ständig beweisen muß, seinen Beruf sinnvoll auszuüben. Der vergessen hat, sich zu hinterfragen, wieviel Besinnungsloses, Sinnloses dieses Handwerk des Komponierens durch die Jahrhunderte mit sich schleift. Feldman befreit die Musik von solch oktroiertem Wollen. Feldmans großer Beitrag zu diesem Jahrhundert ist, die Klänge zu befreien von dem Willen des Komponisten. Dem Willen, sie einer Idee zu unterwerfen, sie einem dramatischen expressiven Fluß gefügig zu machen, sie für das einstehen zu lassen, was sie nicht wollen. Woher weiß Feldman, was die Klänge wollen? Sein Lebenswerk ist, dies zu ergründen.

Im väterlichen Geschäft, einer Kleiderreinigung, an der Dampfbügelmaschine sitzend, sah ihn Lukas Foss und wollte ihn mit Hilfe eines Stipendiums herausholen. Aber schon früh zeigte sich bei Feldman die Abscheu vor dem, was man Professionalismus nennt. Er übte einen anderen Beruf aus, um mit seinen Klängen frei umzugehen. In dieser Zeit, wo er noch im Geschäft mitarbeitete, entwarf er seine ersten Stücke, die er "Projections" nannte. Was wurde da projeziert? Was war anders? Das Blatt Papier, auf das notiert wird - Notation als Zeichen von mehrhundertjähriger Vereinbarung -, als der wichtigste Referenzpunkt des Komponisten, wurde nicht mehr benutzt als Raum eindeutiger Vereinbarungen, sondern als Raum frei von jeglichen Vereinbarungen. Er wollte durch ein graphisches Partiturbild, das nicht mal ein System war, sondern nur eine Anordnung von Quadraten, Rechtecken, geometrischen Formen, so etwas wie einen fiktiven, musikalischen Raum andeuten; Andeutungen von Freiheit, von Zeit-Haben. In diese Räume sollten nun die Klänge projeziert werden. Der Interpret war also aufgefordert, völlig gegensätzlich zu seiner Gewohnheit, hier nicht etwas vom Papier abzulesen, sondern auf das Papier Klänge zu projezieren, die so sparsam sein sollten, daß sie den Raum, der auf dem Papier gegeben war, nicht ausfüllen, sondern ihn nur andeuten.

Für Feldman war es immer wichtig, einen gegebenen Raum nur anzudeuten. Projektion in den Raum hieß nicht, ihn in seiner gegebenen Dimension zu überlasten, sondern ihn immer als Raum von Freizügigkeit und so Freiheit andeutend existieren zu lassen. Dies fordert natürlich ganz den Selbstdarstellungstrieb des Interpreten heraus, und so zeigt sich die Qualität eines Musikers bei Feldman nicht in Aspekten von Virtuosität oder Einfallsreichtum, sondern in Aspekten wie Knappheit der Formulierung, die die Klänge von der Stille her sieht und nicht als Ablösung von anderen Klängen. Askese, Transparenz - alles Phänomene, die in unserem Jahrhundert des Expressionismus gerade jetzt wieder übertüncht wurden von der so unerträglichen Verquickung von Kommerz und Künstlertum bei den sogenannten jungen Wilden. Daß mit dieser Modeerscheinung endgültig ein Phänomen zu verschwinden droht, nämlich das der Transparenz von Äußerungen, das Sich-Zeit-Geben, das Zeit-Haben, das "Eile mit Weile", scheint bei Morton Feldman sich nochmal in ganzer Klarheit darzustellen. Nicht zuletzt angesichts dieser (anderen) Realitäten künstlerischer Äußerung wird er zu einer Art schlechtem Gewissen den eingesperrten Klängen gegenüber, gar nicht zu sprechen von demjenigen gegenüber unserer jüngsten Vergangenheit.

In diesen ersten Stücken der "Projections" erprobte er so die Freiheit der Klänge durch einfaches Klingen-Lassen chromatisch stabiler Akkorde, die nach keiner Richtung irgendeine tonale Verankerung vorweisen. Das chromatische Feld, das nach einer zähen Phase der Entwertung der tonalen Funktionen hin zur chromatischen Totale durch Schönberg jetzt frei verfügbar schien, ist Ausgangspunkt und Endpunkt des Feldmanschen harmoni-

* aus *Morton Feldmans "Essays"* (erscheint demnächst in Englisch mit deutscher Übersetzung von P. Behrendsen und G. Westegrath, hg. von W. Zimmermann, bei Beginner Press, Gottesweg 52, in Köln 51)

schen Denkens, das sich in diesen frühen Stücken erproben konnte in vom Klavierklang ausgehenden Akkorden. Das Klavier ist für Morton Feldman das wichtigste Instrument, da es mit seinem Ausschwingvorgang gleichzeitig real und als Metapher für ein Verklingen der Werte dieser Welt steht. Diese verklingenden Akkorde an der Grenze zur Stille, zum Wahrnehmbaren angeschlagen, lösten sich voneinander und konnten so auch wieder aufeinander bezogen werden, da scheinbar kein Akkord auf den folgenden hindeutete oder der folgende an den vorhergehenden erinnerte.

Diese Fähigkeit, mit jedem Akkord eine völlig in sich stabile, eigene Welt zu formen, war von Anfang an das Faszinierende an Feldmans Musik. So tastete er sich durch die Freiräume, die in den "Projections"-Stücken gegeben waren, an diese Welt heran. Er konnte sie erproben, ohne sich festlegen zu müssen und gerade dieses Erproben war das Thema und Zentrum seiner ersten Kompositionen. Was heißt es aber, ein Komponist zu sein, der damit beschäftigt ist, Akkorden nachzusinnen, nachzuhören und sich allein von ihrer Welt lenken zu lassen, der Welt des leisen Klangs, des Materials, mit dem man umgeht, und nicht der Idee, die man ihm oktroiert. Diese Materialbezogenheit erinnert auch wieder an den Umgang mit Stoffen in Feldmans Familie, ein Umgang, den er heute noch pflegt, das bewußte Wählen von Kleidungsstücken, ohne damit gleich etwas zu fetischisieren. Diese Aufmerksamkeit dem Material gegenüber bestimmt sein ganzes Leben. Auf seine große Vorliebe für die Nomaden-Teppiche Kleinasiens und seine profunden Kenntnisse auf diesem Feld werden wir später kommen.

Das Material, die Klänge stehen im Mittelpunkt, die Ideen lösen sich auf. Neue Gedanken stellen sich ein, aber erst im Nachhinein, und das Nachsinnen, Nachhören der Klänge, die Feldman am Klavier intoniert, geben ihm zahlreiche Assoziationen mit Stoffen, mit Farben, mit Mustern, ohne, das ist sehr wichtig, diese Assoziationen zu intendieren. Sie werden ihm von den Klängen gesagt. Das ist der entscheidende Unterschied zwischen dem Bewußtsein eines Komponisten, der Handwerk ausübt, und einem Klangfinder, der sich von den subtilen Welten, in die er einmal eingetreten ist, immer neu etwas sagen läßt.

Ein wichtiger und im Gesamtschaffen Feldmans nicht zu unterschätzender Punkt der Findung seiner Ästhetik war und ist seine Freundschaft mit zahlreichen bildenden Künstlern seit den 50er Jahren. Er war mit Mark Rothko, Philip Guston, Rauschenberg, Pollock und vielen anderen befreundet. Der Aufbruch der abstrakten Expressionisten in den späten 40er / Anfang der 50er Jahre gab ihm für seine radikale Haltung, Klänge räumlich objekthaft und nicht strukturell zeitgebunden zu empfinden, Mut.

Barnett Newman war einer der Sprecher dieser Gruppe, die radikal mit europäischem Verständnis von Bildinhalt brach, und das Abstrakte wurde fast religiös alttestamentarisch verstanden: "Du sollst dir kein Bildnis machen." Sich existenziell dem Bildraum aussetzen, wurde zum Gegenstand der Malerei überhaupt; das Gefühl der Erhabenheit. des Überwältigtseins von einer Farbe, wie das Sprechen-Lassen der Farbe, so das Klingen-Lassen der Töne. Rothkos strahlende Bilder, die einen umfangen wie eine Wolke leuchtender Farben, die das Gefühl eines Schwebezustandes vermitteln, wie kein anderer Maler dieser Zeit es vermochte. Newman, der mehr Verwurzelte, die Vertikale Betonende, die direkte Linie Mensch-Gott herausfordernd, sich dem Nichts, der Leere aussetzend.

All das Zurückführen dieser Maler auf die Grunderfahrung des Nichtinterferierens mit Bildinhalten war ganz entscheidend beeinflussend für Morton Feldman.

Diesen Hintergrund von Freundschaften, Verankerungen, die einem Mut machen, eine bewußt andere Ästhetik zu begründen als diejenige, die die europäische Musikgeschichte bis dahin tradierte, muß man berücksichtigen, wenn man Feldmans Eigenart verstehen will.

Ein Ikonoklast, ein Bilderzertrümmerer des Europäischen. Viele seiner Äußerungen gehen auf diese grundsätzlichen Bewußtseinsunterschiede Europa-Amerika zurück. Bis zur Penetranz spielt er diese beiden Kulturströme gegeneinander aus, dabei oft auch übersehend, daß diese spezifische New Yorker Kunstrichtung ja eine Wendung gegen Europa und so auch abhängig von der europäischen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts war und insofern nicht zu trennen ist von Europa, sondern eher ein Remedium für die "cul de sac"-Situationen hier sein könnte.

So kann Morton Feldmans Musik ein Remedium für ausweglose Situationen sein. Sie schafft dieser kulturellen Enge Raum, entläßt die Ideen und entlastet die Klänge (vgl. Abbildung S. 35).

Projections 4 für Violine und Piano von 1951 ist ein gutes Beispiel für diese ersten Versuche Morton Feldmans. In der Tat fühlt man sich beim Spielen befreit von dem Zwang der Notation, Klänge in einem genauen vorgeschriebenen Zeitpuls umzusetzen. Die Zeit wird einem nicht mehr vorgezählt, sie schwebt einem vor, sie fließt. Das "Ohrenmerk" richtet sich so ganz auf die Folge der sich ablösenden Klänge. Der Spieler kann mit Bewußtheit und Ruhe seinen Klang wählen, und er soll auch nichts darüberhinaus tun als einen Klang wählen. Bei der Violine gibt es 3 parallellaufende Systeme. Das obere

meint die Flageoletts, das mittlere *pizzicato* -Klänge, das untere Arco-Klänge. So bewegen sich die durch strichlinierte Kästchen voneinander getrennten Zeiteinheiten von 4 Takten im Tempo ♩ = 72, dem menschlichen Pulsschlag. Die Kästchen pendeln zwischen den verschiedenen Spielanweisungen frei und ohne irgendeine Rigidität hin und her. Das Klavier hat zwei Systeme, das untere System meint die stummgedrückten Tasten, die die Resonanzen bereiten für das obere System, die Zahlen in den Kästchen meinen Mehrklänge, und die Lage der "Balken" zeigt die Bereiche Höhe, Mitte, Tiefe an, die sich ungezwungen ablösen. Die Ungezwungenheit beim Spielen dieser Stücke ist erfrischend. Eine Einheit zwischen Interpret und Klang scheint möglich. Aus der Fülle der graphischen Partituren der vergangenen 30 Jahre hebt sich dieses 1950 geschriebene, klare, transparente Bild wohltuend heraus.

Morton Feldman begann in der nächsten Phase doch wieder mit dem traditionellen Notationssystem umzugehen, näherte sich zuerst den aus dem chromatischen Feld freigewählten nebeneinandergesetzten Akkorden ohne bestimmte Dauer, die ebenfalls einladen, leise zu spielen, dem Ausklingen nachzuhören. Jeder Akkord wiederum seine eigene Welt schaffend, sich vom anderen autonom ablösend, abhebend und so erst in ein echtes Wechselspiel in Beziehung tretend. (Wie Menschen optimal zusammen leben können, wenn sie in hohem Maße innere Unabhängigkeit voneinander haben.) So scheinen alle Partituren Feldmans in sich stimmig, obwohl sie eine harmonische Undurchschaubarkeit haben, ein Nebeneinander von scheinbar beziehungslosen, chromatisch ausgehörten Intervallen. Gerade dies Anonyme, Beziehungslose schafft Beziehung und Zusammenhalt. So ist es die Kunst Feldmans, einen Höchstgrad an Anonymität, an Unauffälligkeit, an gestischer Unaufdringlichkeit zu erreichen. So nähert er sich der Natur des Klangs an, ohne es zu wollen.

Die Serie *Durations* begnügt sich damit, in verschiedensten Instrumentalkombinationen mit diesem Phänomen der Dauer, der Ausschwingdauer, des Atems, der Atemlänge eines Akkords, dem Hörer Material zu geben, sein Ohr direkt ohne Mittler, ohne Symbol, ohne Zeichen, ohne Bedeutung, zu nutzen. Feldman vertraut seine Musik allein dem Ohr des Hörers an: wahrzunehmen, daß Musik Dauer heißt, Dauer braucht, frei in der Zeit sich bewegen kann für genau der jeweiligen Klangkonstellation angemessene Dauer. So hängt es ganz von der Sensibilität des Interpreten ab, seiner Musik die angemessenen Dauern zu geben. Diese Stücke sind gerade deshalb kein Kinderspiel, auch wenn sie scheinbar leicht spielbar sind - im Gegenteil, sie erfordern höchste Konzentration auf den Moment des genauen Hinhörens, wie viel Dauer ein Klang braucht (siehe Notenbeispiel rechts).

In der nächsten Phase fing nun Feldman vorsichtig an, diesen zunächst freien Dauern Grenzen zu geben, Dauern vorzuschreiben. So ist die Annäherung von graphischer Notation über Tonhöhennotation zu Dauernotation eine äußerst langsame und ein Resultat seiner Erfahrung mit dem Instrument Klavier als dem zeit-

genössischsten Instrument, wie er es selbst bezeichnet. Zunehmend wagte er, seinen Klängen subtilere Formen zu geben. Nun war es die Kunst, so unaufdringlich wie möglich bestimmte Dauern und Repetitionen von Klangfolgen einzubringen, so daß diese einmal gefundene Anonymität und Unaufdringlichkeit nicht verloren ging.

Extensions 3 ist ein wunderbares Beispiel für die erreichte Kunst. In *Extensions* 3 ist durch diese Dauernbezeichnung doch wieder eine Konkretheit erreicht, die aber nicht aus der Anonymität heraustritt, und das ist die Kunst dieser Stükke, daß sie so sicher auf dem Grat zwischen Deutlichkeit und Unaufdringlichkeit wandern. Kleinst ausgetauschte Zellen von Tonverbindungen tauchen auf, aber gehen in dem Moment, wo sie zu sehr Vordergrund werden, auch wieder weg, werden von anderen, sich in der Zeit kurz verankernden Zellen, abgelöst, ausgelöscht. Jede neue Zelle löscht die Erinnerung an die alten aus.

Wirklich wunderbar ist es zu verfolgen, wie z.B. Repetitionen zweioktavig übereinanderliegender Töne sich lösen, wie sie wieder aus der Verankerung genommen werden, wie punktierte Achtel als Pulsgeber in Konflikt mit nichtpunktierten Achteln als Pulsgebern geraten. Wie die Zweier-Unterteilung eines Takts durch eine plötzliche Dreier-Unterteilung aus dem Pendelschlag gebracht wird. So ist in diesem Stück *Extensions* 3 bereits vieles angelegt, was man bis zum heutigen Feldman beobachten kann. Wer in unserer Zeit noch Ohren hat für diese subtile Musik, muß dies sich willentlich bewahren, angesichts all des dröhnenden Unsinns. So ist auch die Entscheidung, daß Feldmans Musik durchwegs im Pianissimo zu spielen ist, nicht etwa eine clevere Erkennungsmarke eines Marktstrategen, sondern die klare Einsicht, daß nur an dieser unteren Grenze des Erklingens auch die feinsten Regungen des Hörvermögens angesprochen werden, die in der sonst gängigen Alltagsmusik durch deren hirnloses Gleichmaß ausgetrieben worden sind. So ist die Musik Feldmans sicher esoterisch und elitär, aber nicht, weil sie so sein wollte, sondern weil sie etwas erhalten wollte, was der Aufbruch dieses Jahrhunderts zu vernichten drohte. Es gibt ganz wenige Forte-Stellen so wie diejenige am Schluß von *Extensions* 3 oder auch in dem ganz neuen Klaviertrio, über das später noch zu sprechen ist. In diesem eineinhalbstündigen Klaviertrio gibt es eine einzige Fortefortissimostelle, die nicht etwa als Laune oder "Wachauf"-Moment zu denken ist, sondern die Frage unbeantwortet läßt. Die Fortestellen irritieren. Das ist alles.

So sind Irritationen notwendig, um der Musik die besagte Anonymität zu geben, hinter der sich der Komponist nicht etwa verbirgt, sondern zu der der Komponist dann wieder als Hörer in einer Weise bezug nehmen kann, wie es in der sonst üblichen Kompositionshaltung nicht möglich war, in der der Komponist sich auslebte und dann sich wieder erkannte und, hoffentlich, auch vor sich erschrak. Feldman kann seine Musik auch lieben und in sie verliebt sein, weil er, ohne dadurch ein Narzißt zu sein und zu werden, sie beim Schreiben auch fern von sich gehalten hat, in respektvoller Distanz mit dem Material umgegangen ist, sie wie einen Partner respektiert und sie sich nicht einverleibt, zu seinem Besitz gemacht hat. So wird dieses Stück Musik dann auch Eigentum von vielen, da es nie sein Eigentum war, da der Hörer nicht gezwungen ist, der ihm vorgelegten Emotionskurve eines unverwechselbar einzigen Schicksals nachzuhören.

Nun kann man sicher sagen, daß dieses konsequente Beharren auf leisen, langsam verklingenden Klängen auch eine Grundemotion hat. Wenn dem so ist, müßte man nachforschen, wo sich Feldman dazu bekannt hat, daß seine Musik etwas aussagt. Und hier kommen wir auf einen Zentralbegriff Feldmanschen Denkens zu sprechen, die Metapher. Er drückt eben nicht Trauer, wie man vielleicht zunächst annehmen könnte, aus, sondern er formt die Metapher von Trauer, löst sie zugleich auf, indem er sie empfindet, wieder ein geschickter Zug, sich mit musikalischer Aussage nicht zu identifizieren (vgl. Notenbeispiel S.39).

Stücke, die, wie das für Philip Guston, seinen Freunden gewidmet waren, folgten; so das *For Frank O'Hara*, den großen New Yorker Dichter und Chronisten der Kunstszene, der wie ein Mentor die ganze Bewegung der Maler, Musiker, Tänzer und Poeten zusammenhielt. Sein *Art diary* ist einer der wichtigsten Zeugnisse dieser äußerst aktiven Zeit, seine *Lunch Poems* wurden von Rolf Dieter Brinkmann ins Deutsche übersetzt. Zunehmend wird seine Gestalt auch hier bemerkt, und man begreift, daß eine Bewegung nicht, wie so oft angenommen, von Galeristen allein gemacht wird, sondern auch sich von innen her gestalten kann, von den direkt Beteiligten.

Frank O'Haras Schriften legen davon Zeugnis ab. Bei einem Dünenspaziergang mit seinen Freunden kam er auf tragische Weise ums Leben. Ein Dünen-buggy überrollte ihn. Dieses Freundes zu gedenken, galt das Stück *Frank O'Hara*, in dem ein plötzlich aufbrausendes Crescendo der kleinen Trommel an diesen tragischen Tod gemahnt.

Inmitten der Stille des Stückes wirkt dieser Trommelwirbel mit einer Macht, die sich Komponisten der expressiven Schule ständig wünschen, die ihnen gerade deshalb kaum gelingt.

Biographische Momente tauchen zunehmend in Morton Feldmans Stücken auf, so wundert es, daß in dem Stück für Mark Rothko für Viola, Celesta, Schlagzeug und Chor, *Rothko Chapel* (siehe Notenbeispiel S. 40), derart konkrete Melodik auftaucht, gerade bei Rothko, dem Maler des Sublimen, Abstrakten. Nun scheint mir dieser

Widerspruch zwischen Rothkos schwebenden Bildern, pulsierend, ätherischen Farben und dem doch konkreten Gesang der Bratsche inmitten eines Klangteppichs des vielstimmig aufgeteilten Vokalisen-Chors eher auf die Gestalt Rothkos hinzuweisen als auf seine Bilder. Auch er kam tragisch ums Leben. Er wählte den Freitod, was eine beängstigende Konsequenz seiner Bilder zu sein scheint, wenn man weiß, daß die Farben seiner letzten Bilder sich zunehmend verdunkelten bis zu dem *Grau über Schwarz* - Bild, was er kurz vor seinem Tod malte.

So folgten in den späten 60er Jahren die Serien der Viola-Stücke, *The Viola in my Life*, die für ihn, ohne jetzt zu programmatisch werden zu wollen, doch etwas wie personifizierter Schmerz und Trauer, Trauer über den frühen Tod Schuberts, wie er es einmal ausdrückte, bedeuten konnten, aber auch Trauer über die Vernichtung des Judentums. Eine Trauer, die es ihm schwer machte und immer noch macht, in Deutschland innerlich Fuß zu fassen; seine nonexpressive Musik hat sicherlich da auch einen politischen Kern, den der Weigerung des Ikonoklasten, des Bilderzertrümmerers, der mitansehen mußte, wie Ausdruck sich verselbstständigte zu Agression und Vernichtung. Zugleich hat Morton Feldman eine Ästhetik entwikkelt, die stark im jüdischen Denken verwurzelt ist, allem voran seine Forderung nach Bildlosigkeit. So gelingt es ihm auch mit seinen Kompositionen immer, diesen Schwebezustand zu erreichen, der an nichts gemahnt, an nichts erinnert als an das, was er vorgibt, nämlich Klang zu sein.

Dieses allem Bildlichen sich Entziehende, Zerfließende, das Sich-nirgendwo-Festmachen, das zugleich hoch entwickelte Empfinden für das Material. dies ist ebenfalls eine Qualität seines Judentums. Nur sollte man nicht so weit gehen, hinter den Zahlen, den Taktzuordnungen und Taktfolgen und Seitenzahlen seiner neuesten Partituren kabbalistische Methoden zu vermuten. Sicher ist das Denken in Proportionen und Abfolgen von Asymmetrien und Unregelmäßigkeiten nichts kalkuliert Kabbalistisches, was sozusagen in serieller Manier reproduziert würde, sondern eher ein höchst intuitives Ausbalancieren von Proportionen, die sich jeglicher Regelmäßigkeit und somit auch Einsehbarkeit entziehen, die dadurch etwas Mysteriöses bekommen, was nicht bedeutet, daß dies Mysteriöse gewollt ist. Vielleicht doch eine Art intuitive Kabbalistik?

Nun wundert es einen doch, daß in den Stücken der späten 60er Jahre ver-

hältnismäßig bildhaft klare Strukturen auftauchten. Die halte ich für eine Gegenphase zu der völlig freischwebenden frühen Musik Feldmans. So nahmen die Titel seiner Stücke zunehmend konkrete Bezüge auf. z.B. in: *I met Heine on the rue Fuerstenberg* oder *Madame Press died last week at ninety*.

Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre wendete er sich wieder zunehmend instrumentalen Konstellationen zu wie *Piano and Orchestra*, *Cello and Orchestra*. Ihn faszinierte die Konfrontation eines Einzelnen mit dem Orchester, um damit, auch da wieder der Ikonoklast, die alte Struktur des Solisten vor dem Orchester aufzulösen, um gerade mit diesen Bezügen: Vordergrund-Hintergrund, Unaufdringlichkeit, Eingebettet-Sein des Einzelnen in die Vielzahl, zu spielen.

Ihm ging es also eher um die Auflösung des Solisten im Orchester als um dessen Überhöhung. So spielen sich diese Stücke von Solo und Orchester alle in dem Zwischenbereich des Vordergrund-Hintergrund-Austausches von Orchester und Solist ab. Wiederum ein Auflösen von erstarrten, sozialen Kategorien und diese in der Schwebe zu lassen, der Schwebe des "Nichtlokalisierbaren", ist ein weiterer Beitrag Feldmans zur Erneuerung der Musik des späten 20. Jahrhunderts.

Nun lenkten Morton Feldmans Stücke in den 70er Jahren die Aufmerksamkeit auf seine große Liebe, die Nomaden-Teppiche (vgl. Abb. S. 41).

Dieser sachkundigen Beschäftigung mit türkischen Nomaden-Teppichen, besonders denen der "Yürük", einem anatolischen Nomadenvolk (yürümek = wandern), gilt

zusammen mit der Begeisterung für zeitgenössische Malerei der abstrakten Expressionisten seine große Leidenschaft. Er hat selbst eine beachtliche Sammlung sachkundig bei Auktionen ersteigert und lebt so in der Reichhaltigkeit einer Kunst, die keinen einzelnen Erfinder kennt, sondern auf eine große überpersönliche Tradition zurückgreift. Auch das Nomadisieren fasziniert ihn sicherlich aus seinem spezifisch jüdischen Selbstbewußtsein heraus. Das Wenige, was Nomaden mit sich nehmen als ständiges Bezugsobjekt, ist eben der Kelim, der Teppich, auf dem sie beten und mit dem sie leben. Der einzig lokalisierbare Bezug in ihrem sonst nichtlokalisierbaren Leben.

So entdeckte er mit dem Studium der "Yürüks" die Kunst der Asymmetrie, die Kunst, die Qualität eines Teppichs darin zu sehen, Muster nach einer Seite hin offen zu lassen, ihn nicht völlig auszubalancieren, ihm somit keine Starre zu geben, sondern ihn leben zu lassen auf einem noch so kleinen Fleck. Feldman erläuterte mir einmal die wohlausgewogene Symmetrie der persischen Teppiche einerseits und das Asymmetrie-Prinzip der türkischen Nomaden-Teppiche und erklärte, daß die Perser-Teppiche so geknüpft werden, daß man in jedem Augenblick den gesamten Teppich überblicken kann, wobei die türkischen Nomaden-Teppiche so gewirkt werden, daß der fertige Teil nach unten weggeht, also nicht mehr sichtbar bleibt, und somit verlegt sich das durch Anschauung Kontrollierbare in das Gedächtnis: wobei klar wird, was Morton Feldman daran fasziniert, daß eben die Zeit des Wirkens, der handwerklichen Arbeit an einem Teppich, ebenso verstreicht wie die Zeit beim Komponieren. Ein Teppich, an dem man arbeitet und nur jeweils das gerade Erarbeitete erblickt, das Fertiggestellte sich also entzieht, erfordert ein kollektives Gedächtnis, das das Gesamtmuster innerlich immer parat haben läßt, und so ergeben sich eben durch diese Gedächtnisarbeit auch die Asymmetrien, weil kein Gedächtnis so symmetrisch funktioniert wie das direkte Anschauen und Korrigieren. Eben das Nichtkorrigieren eines einmal fertiggestellten Musters ist das, was Morton Feldman fasziniert.

Nun verfährt er genauso beim Komponieren, und er kultivierte in den 70er Jahren diese Technik der Gedächtnisarbeit "an einem Stück", in dem er praktisch ähnlich vorgeht wie diese Teppichwirker.

Er schreibt mit Tinte, um zu verhindern, daß einmal Gefundenes ausgelöscht wird. Er denkt von Moment zu Moment und beginnt nun sein musikalisches Gedächtnis

zu aktivieren, in dem Momente wieder auftauchen, die an das Vergangene erinnern und so eine neue Perspektive aufzeigen, die darauf zielt, den Moment festzuhalten. Es hat also nicht mehr mit starrer ABA-Form zu tun, sondern eher mit einer Metapher dieser Form, und da kommen wir wieder zu dem essentiellen Begriff Morton Feldmans, dem der Metapher. Nun, dieses geheimnisvolle Wort Metapher erscheint jetzt ganz klar. Nichts anderes als das Vage, das Sich-Erinnern, die Gedächtnisarbeit, etwas Vergangenes wieder hereinzuholen, gleich, ob dies nun im Moment Vergangenes oder kollektiv Vergangenes meint. So erwähnte er nicht ohne ironischen Unterton, daß man sein Stück *Piano* von 1977 als die Metapher einer Fuge betrachten kann, eben eine Fuge auf den Punkt gebracht, daß sie ständig etwas in die Gegenwart hereinholt, was gerade vergangen ist. So tauchen in *Piano* in verschiedenen Schichten überlagert vergangene Strukturen wieder auf; Vergangenheit und Gegenwart vermischen, durchdringen sich (vgl. das unten beginnende dreiseitige Notenbeispiel).

So fällt Gedächtnisarbeit im kollektiven Sinne zusammen mit der im persönlichen Sinne. Wenn Morton Feldman ein

Stück schreibt, betrifft es zugleich jeden Moment, der vergeht und wieder eingeholt wird, also auch den kollektiven Moment. Er meint vor allem damit die westliche Zivilisation mit allen Irrwegen, Verhärtungen, Versteinerungen.

Metaphern lösen auch. So ist wiederum sein Metaphern-Bilden eine ikonoklastische Technik des Auflösens der Bilder, der erstarrten Formen. Einmal gefundene formale Wahrheiten, wie die einer Fuge, werden im Augenblick der Reproduktion zur Karikatur, und so sieht Feldman eben die westliche jüngste Musikgeschichte als ein Heer von Karikaturen, die letztlich nichts anderes aussagen können als das alte Märchen von des Kaisers neuen Kleidern. Den Mut besitzen, um zu sagen: "Er hat keine Kleider an", sagt Feldman.

So wundert es einen nicht, wenn die Stücke der späten 70er Jahre sich mehr Zeit lassen, die Zeit eines Konzertrituals überhaupt nicht mehr beachten, ja, sie negieren. Weil Zeit eben verstreicht als letzter Moment von Freiheit, der einem Menschen gegeben sein kann. Eine Identität des Geschriebenen mit dem Gelebten machen diese jüngsten Arbeiten Feldmans so wichtig. Zeit und Leben als Einheit, der gelebte Tag, die gelebte Woche, das

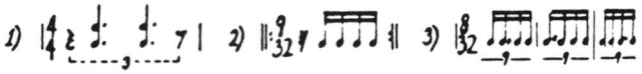
gelebte Vierteljahr. Seine Stücke sind tagebuchartige Chroniken, die letzlich das, was Chronos meint, nämlich, den linearen Ablauf von Zeit, aufheben und so den Moment festhalten. Das erste Stück, das mit über einer Stunde Dauer auffiel, war das erste Streichquartett, im Studio Beginner 1982 vom Kronosquartett aufgeführt. Ein Ritual ständiger Desintegration einmal gesetzter Elemente und Metamorphosen zu neuen Elementen, die wiederum desintegriert werden. Also ein Ritual des Zerfließens, des Zerfallens, somit auch eine Aufforderung an den Hörer, sich an nichts festzumachen. Repetitionen tauchen zunehmend in jüngsten Stücken Feldmans auf, die der Desintegration gegensteuern. Sie tun es auch um der Balance willen, um Fixpunkte zu setzen, die aber ständig wieder aufgegeben werden. So ist es seine untrügliche Kunst, Repetitionen zu erspüren: wieviele Repetitionen eine Struktur erträgt, um sich nicht im Bewußtsein des Hörers zu verhaken, sondern gerade so angedeutet zu sein, daß sie ohne Bedauern wieder verschwinden können. Diese Kunst des Andeutens von Zusammenhängen, sie niemals aus der Anonymität heraus zu sehr Gestalt werden zu lassen, ist unter anderem das Neue dieser Stücke. Weiter

folgte ein Duo für Violine und Klavier *For John Cage*, das von überraschender Konkretheit und Klarheit der Gestalt durchdrungen war, daß man es doch als das Gestaltreichste der jüngsten Stücke bezeichnen kann. Ein großes Referenzstück zu Cages siebzigstem Geburtstag. Eine ähnliche biographische Konkretheit wie früher die Stücke für Rothko oder O'Hara. Doch zeigte sich in diesem Stück schon ein neues Interesse, das der Differenzierung des sowieso schon differenziert ausgeloteten chromatischen Felds.

Feldman fand, angeregt durch den großartigen Violinisten Zukofsky, eine Möglichkeit, das chromatische Feld zu differenzieren, ohne es dadurch einer weiteren Formalisierung wie einst Schönberg zu unterwerfen. Zukofskys Interpretationen der *Cheap Imitations* von Cage zum Beispiel zeigt, wie er (als der einzige Violinist zur Zeit) ein pythagoräisches Denken der reinen Stimmung mit chromatischen Figuren, die ihm Cage abverlangt, verbinden kann. Nun war Morton Feldman sicher nicht an der pythagoräischen Stimmung Zukofskys interessiert, um formalen Wahrheiten zu folgen. Ihn interessieren Naturwahrheiten nicht. Was ihn interessiert, sind die Spielräume, die diese Notationsbezeichnungen zulassen. So entwickelte er eine Notation für Streichinstrumente, die man aus der enharmonischen Verwechslung, z.B. den gewohnten Doppelkreuzen und Doppel-b's, kennt, die er aber nicht funktional einsetzt, sondern als leichte Schwankung am Rande des gemeinten Tons verstanden wissen will. Für einen Streicher ist es zunächst schwierig zu verstehen, was er genau meint; man tendiert dahin, es als Achtelton oder Viertelton zu interpretieren. Dem ist nicht so. Er meint den an den Rand seiner Identität getriebenen Ton, dem aber nichts von seiner Identität in der temperierten Stimmung genommen wird.

So ist in dem Stück für Cello und Klavier *Untitled Composition for Cello & Piano* diese Erweiterung des chromatischen Felds durchgespielt. Dieses Stück stellt sich ebenso erstaunlich quer zu den anderen längeren Stücken, wie dem Streichquartett, wie es auch das Stück für John Cage in seinem Gestaltenreichtum tat. Es ist das vitalste Stück, das Feldman je geschrieben hat. Es bröckelt und flirrt in schwierigsten rhythmischen Passagen des Cellos und erfordert mit seinen 90 Minuten schier Unmögliches von den Interpreten.

Hier zeigt sich auch entwickelt, was seit dem 1978 geschriebenen *Why Patterns* zunehmend wichtig wurde: die Differenzierung der Notation auch im rhythmischen Bereich. So komponiert er mit symmetrischen "patterns", die er jedoch asymmetrisch plaziert. So bekommen Wiederholungen ihren Sinn durch die immer wieder andere Position. Drei Beispiele für diese erweiterte rhythmische Notation:



1) nennt Feldman *delayed triplet*. Dabei umschließt eine Triolen-Pause ein symmetrisches Muster, aufgeteilt in 2/3 vor und 1/3 nach dem "pattern"
2) asymmetrische Wiederholung durch von der kleinsten rhythmischen Einheit des Musters verschiedene Pausendauer
3) asymmetrische Wiederholung durch immer anders gelagerte Punktierung

Der Anfang von *Untitled Composition for Cello & Piano* ist ein treffendes Beispiel für die Erweiterung der Notation im rhythmischen und harmonischen Bereich:

Verschiedene Formen der *delayed triplet* tauchen auch am Anfang des 1981 geschriebenen Stücks *Bassclarinet & percussion* auf. Auch ist dieses Stück ein Beispiel für die Unabhängigkeit der Metren, die beide Musiker ständig auseinander- und wieder zusammenführen.

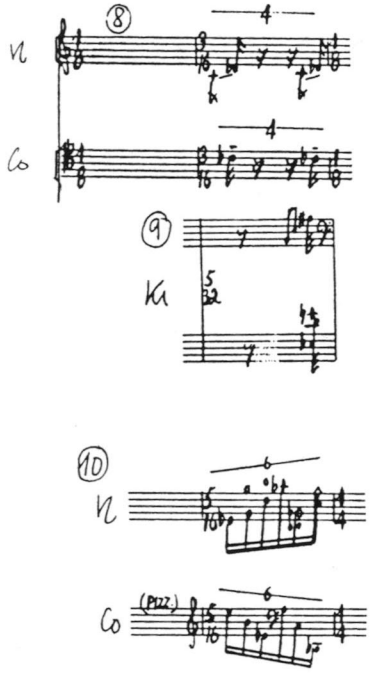
---

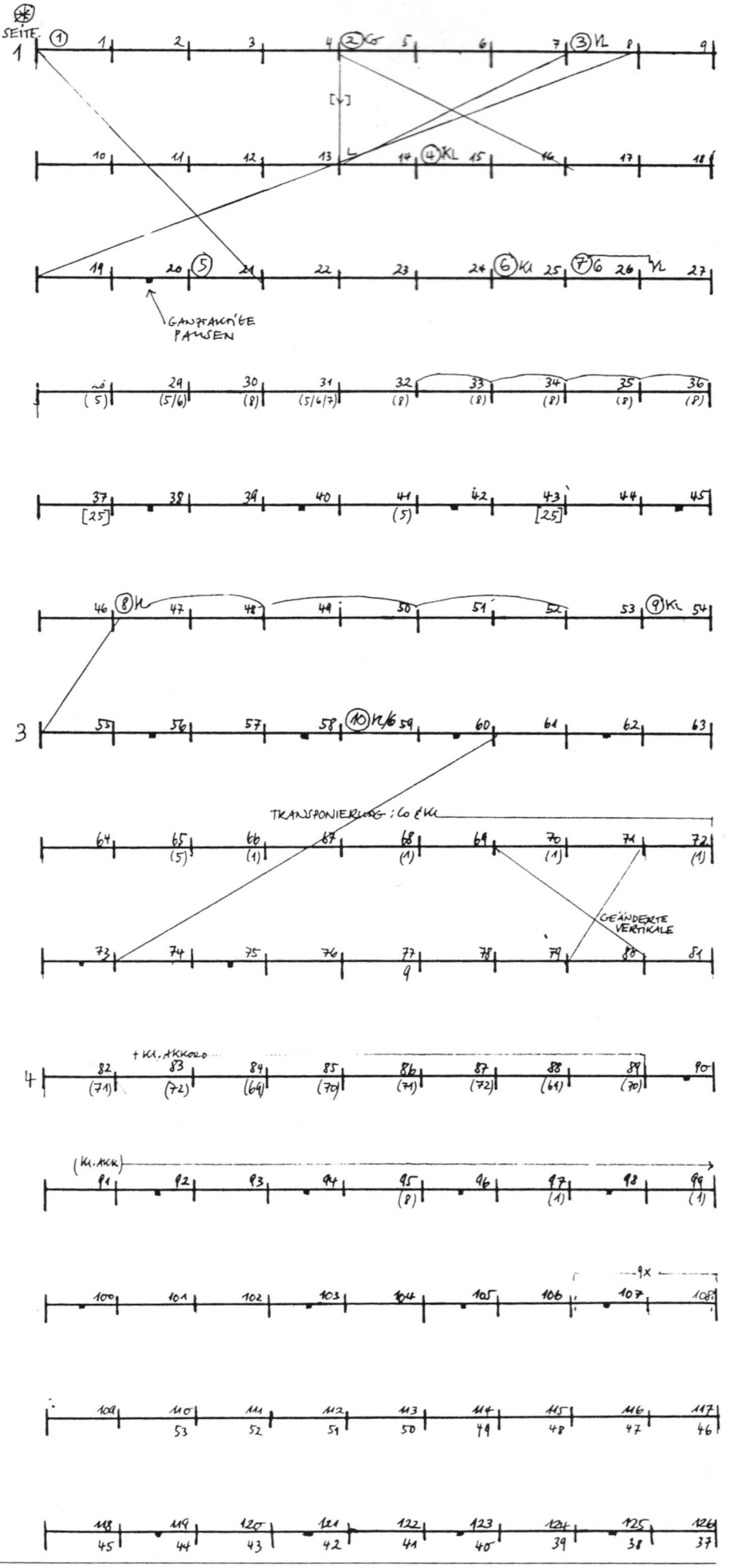
riadic-Memories, ein weiteres Stück der üngsten Zeit, hat diese Technik der komositorischen Gedächtnisarbeit zum Thema. ier zeigt Morton Feldman am transparen-en Klang des Klaviers, wie musikalisches edächtnis in direkter, sich nicht selbst ensierender Abbildung des tagtäglichen chreibens ein Stück formt. Zu seinem ängsten Klavierstück - Herbert Hencks ewundernswert konzentrierte Interpreta-on im Studio Beginner dauerte über zwei unden - bemerkt Feldman lakonisch: *ahrscheinlich der größte Schmetterling, er je eingefangen wurde.*

Nun soll an dem Trio für Klavier, Violine und Cello, das im Studio Beginner am 15. April 1984 vom Clementi-Trio, Köln, uraufgeführt wurde, gezeigt werden, wie diese gefundene Technik des Komponierens entlang dem musikalischen Gedächtnis als Ergebnis einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Eigenleben des Klangs, frei von historischen Zwängen, Feldman hin zu dem Seismographen Komponist führte, der, beflügelt vom Engel des Vergessens, die Musik des nächsten Jahrhunderts grundiert.

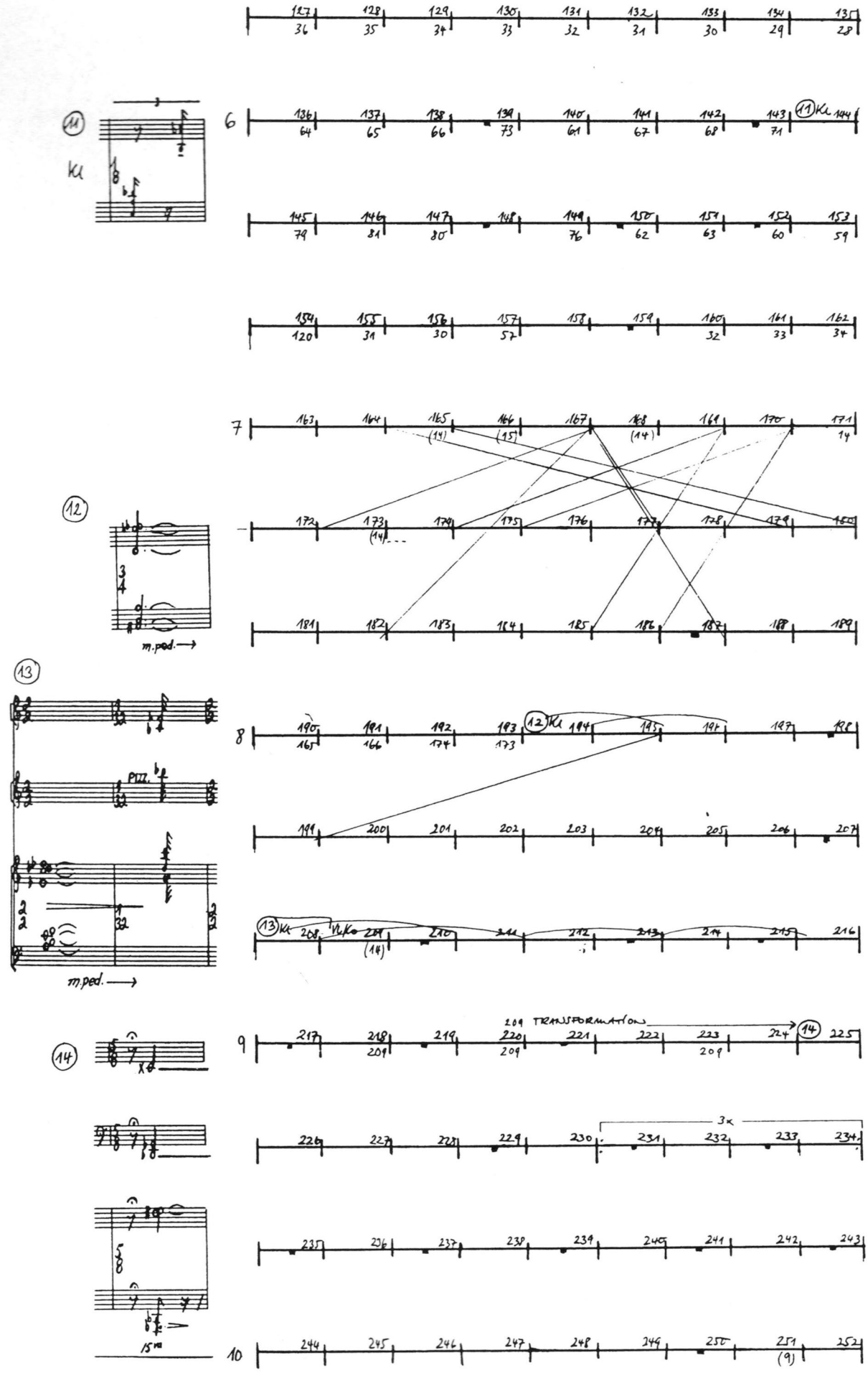
Trio für Violine, Cello und Klavier (1980) Gedächtnis-Seismogramm

Die Analyse beschränkt sich auf die Aufzeichnung wiederkehrender ganztaktiger Zellen, angegeben unter dem Strich. Die Takte in runden Klammern wiederholen eine Zelle nur unvollständig durch Weglassen eines oder zweier Instrumente. Durchgängig zu beobachten wäre die ständige retrograde Einbringung ganzer Taktserien. Eine mögliche Erklärung für diese Technik wäre, daß man das zuletzt Gehörte am ersten erinnernt. So soll aufgezeichnet werden, wie es Feldman gelingt, den Moment festzuhalten, indem er ständig Vergangenes hereinholt und wieder auflöst. Letztlich zeigt sich ein stetes Kreisen um 54 Zellen, deren Elemente fast alle auf den ersten Seiten vorgestellt werden.

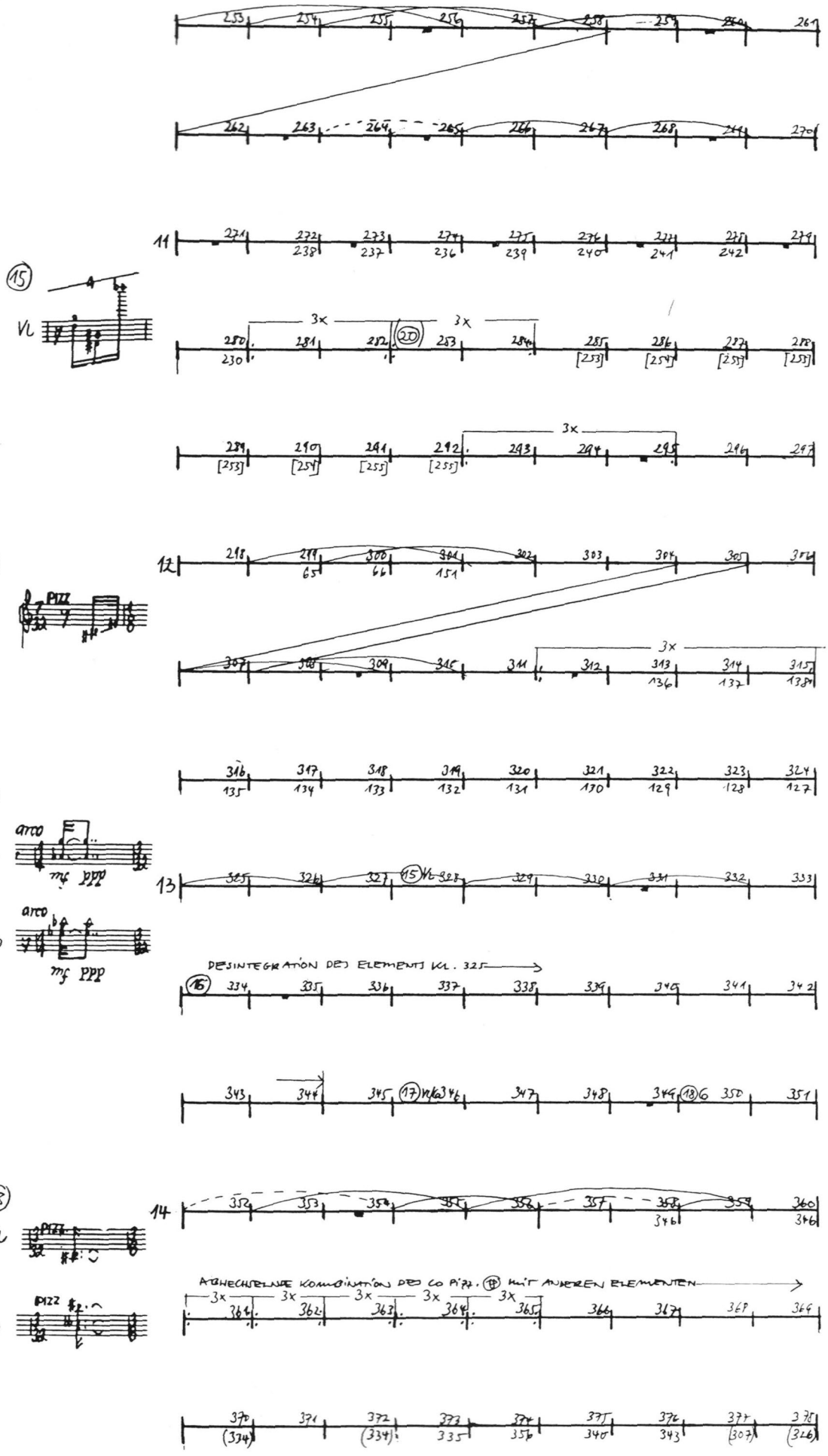




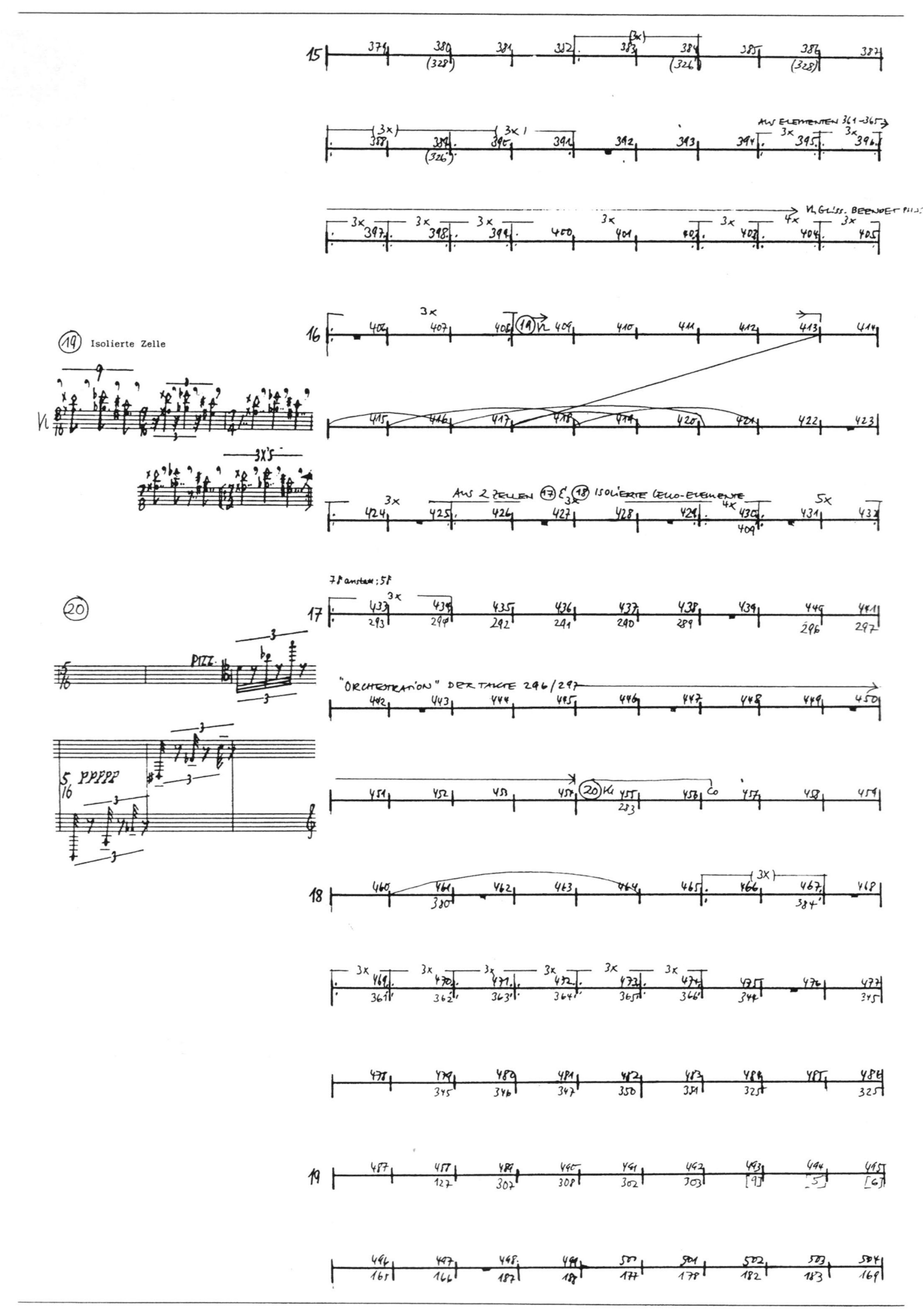
e Seite besteht zunächst aus drei, dann aus vier oladen zu je 9 Takten in ständig variierenden tbezeichnungen (z.B. S.1). Die Taktzähler stehen hts über dem Strich. Das erstmalige Vorstellen er neuen Zelle wird mit fortlaufenden Nummern im is über dem Strich angezeigt. Linien gehen je- ls vom Anfang (links) des Takts zum entspre- nden Anfang des Bezugstaktes und zeigen an: Wiederholung von Zellen oder Elementen meist in iierendem Metrum: ——→ ; b) Permutationen, ordumkehrungen oder andere Akkordregistrierung: --> Die Linien werden innerhalb einer Seite ange- t. Dies scheint sinnvoll, da Feldman mit der phischen Einheit einer Seite als Einheit und ent von Gegenwart arbeitet. Alle Bezüge, die r eine Seite hinausgehen, werden zur Gedächtnis- eit und sind unter dem Strich abzulesen (s.o.).

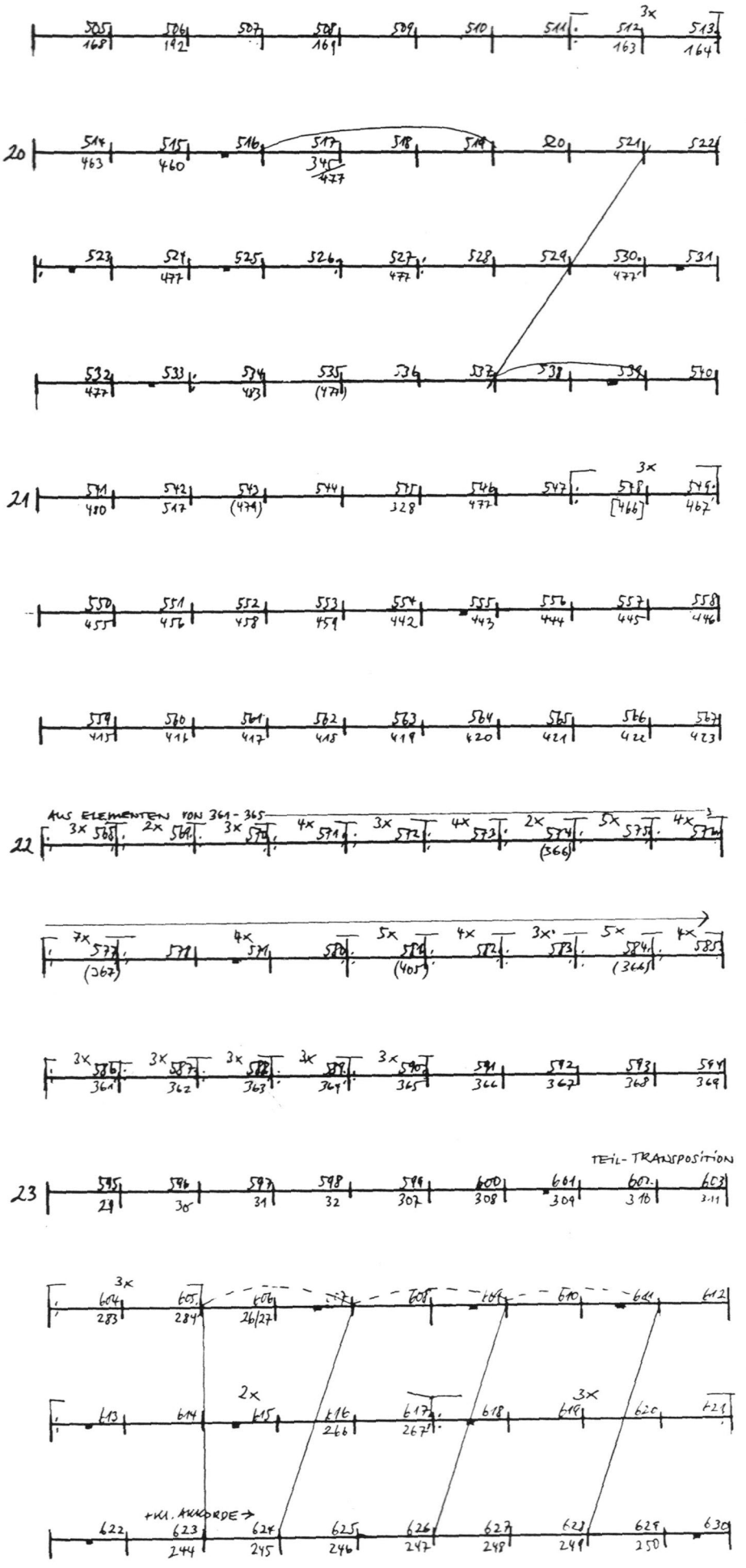


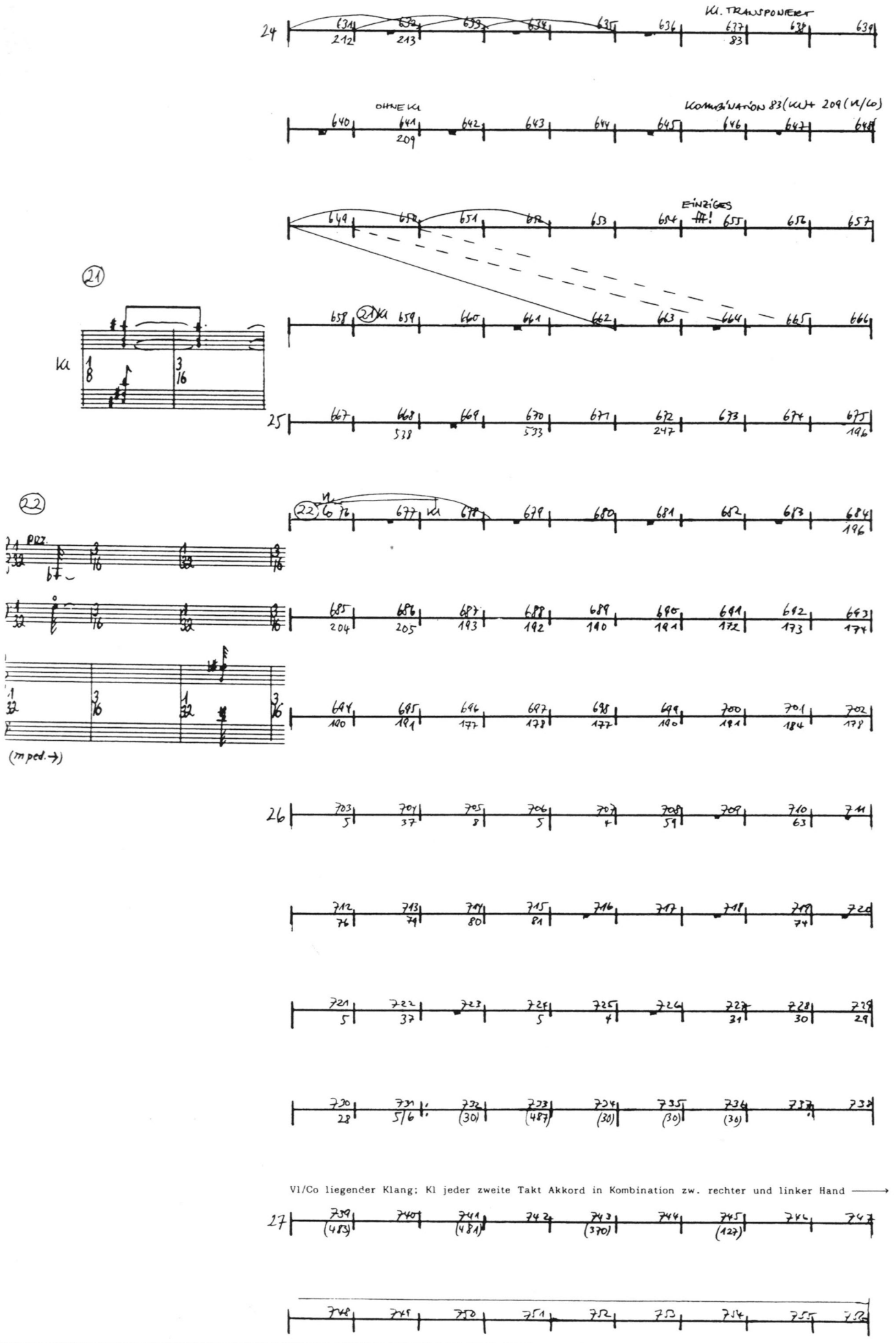
11
Kl
6
11 Kl
7
12
m.ped.
13
PIZZ.
m.ped.
8
12 Kl
13 Kl
14
209 TRANSFORMATION
9
14
3x
15ma
10

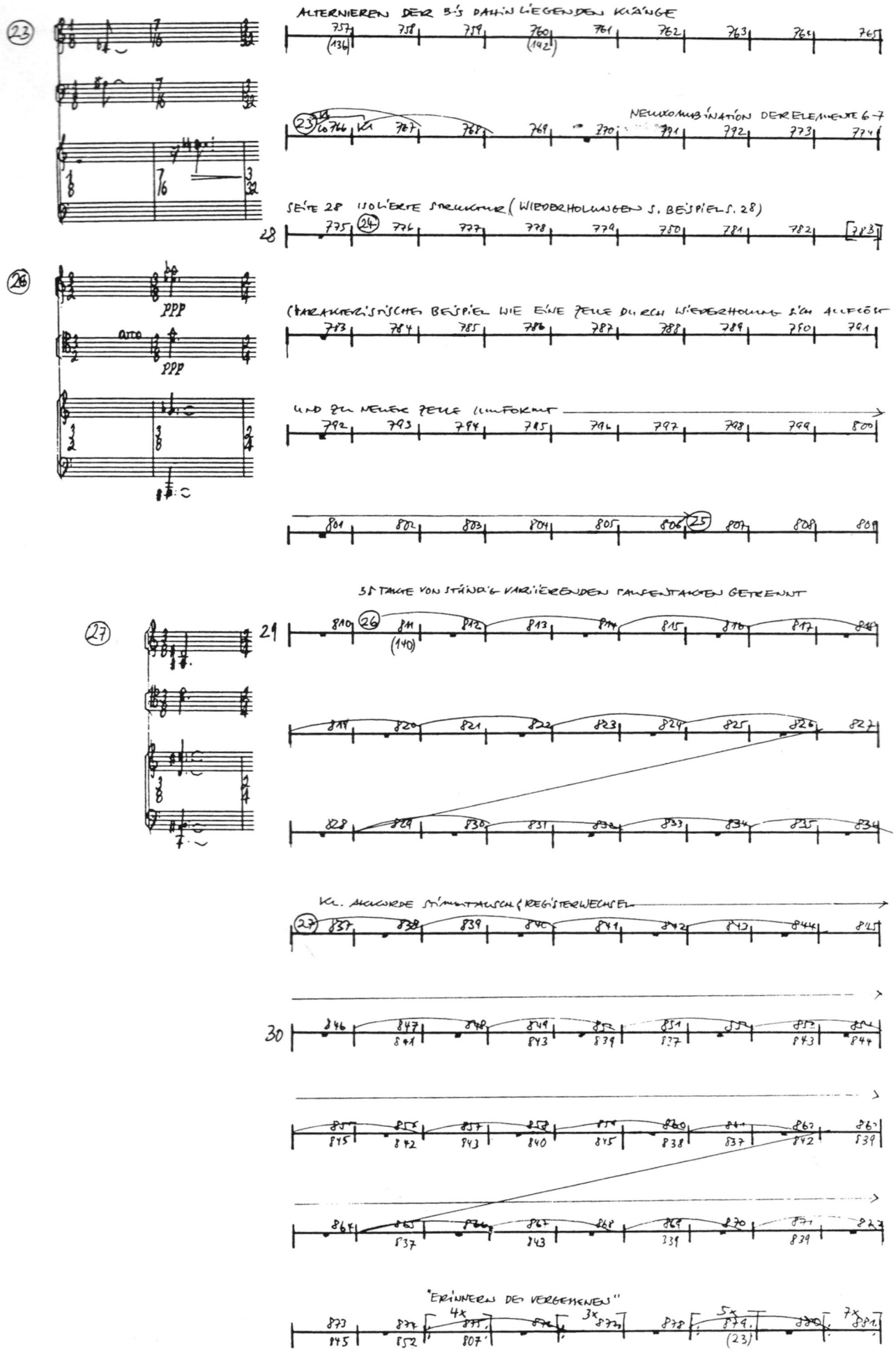


11
12
13
14
15
16
17
18
Vl
Co
PIZZ
arco
mf ppp
3x
DESINTEGRATION DES ELEMENTS KL. 325
ABWECHSELNDE KOMBINATION DES CO PIZZ. (#) MIT ANDEREN ELEMENTEN

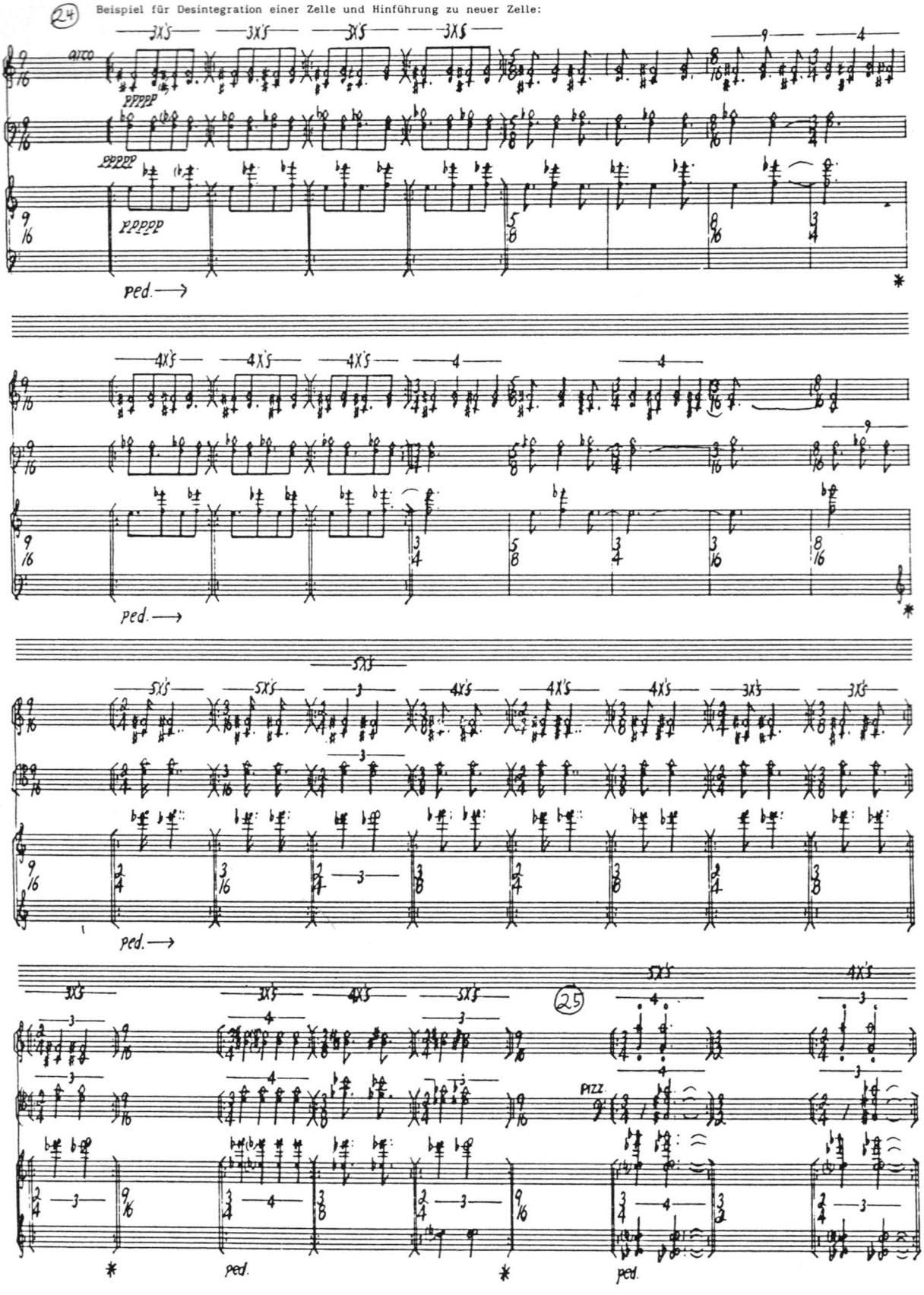

15
AUS ELEMENTEN 361–365
VL GLISS. BEENDET
16
19 Isolierte Zelle
3X'S
AUS 2 ZELLEN 17 & 18 ISOLIERTE CELLO-ELEMENTE
7♯ anstatt: 5♯
17
20
PIZZ.
"ORCHESTRATION" DER TAKTE 296/297
18
19

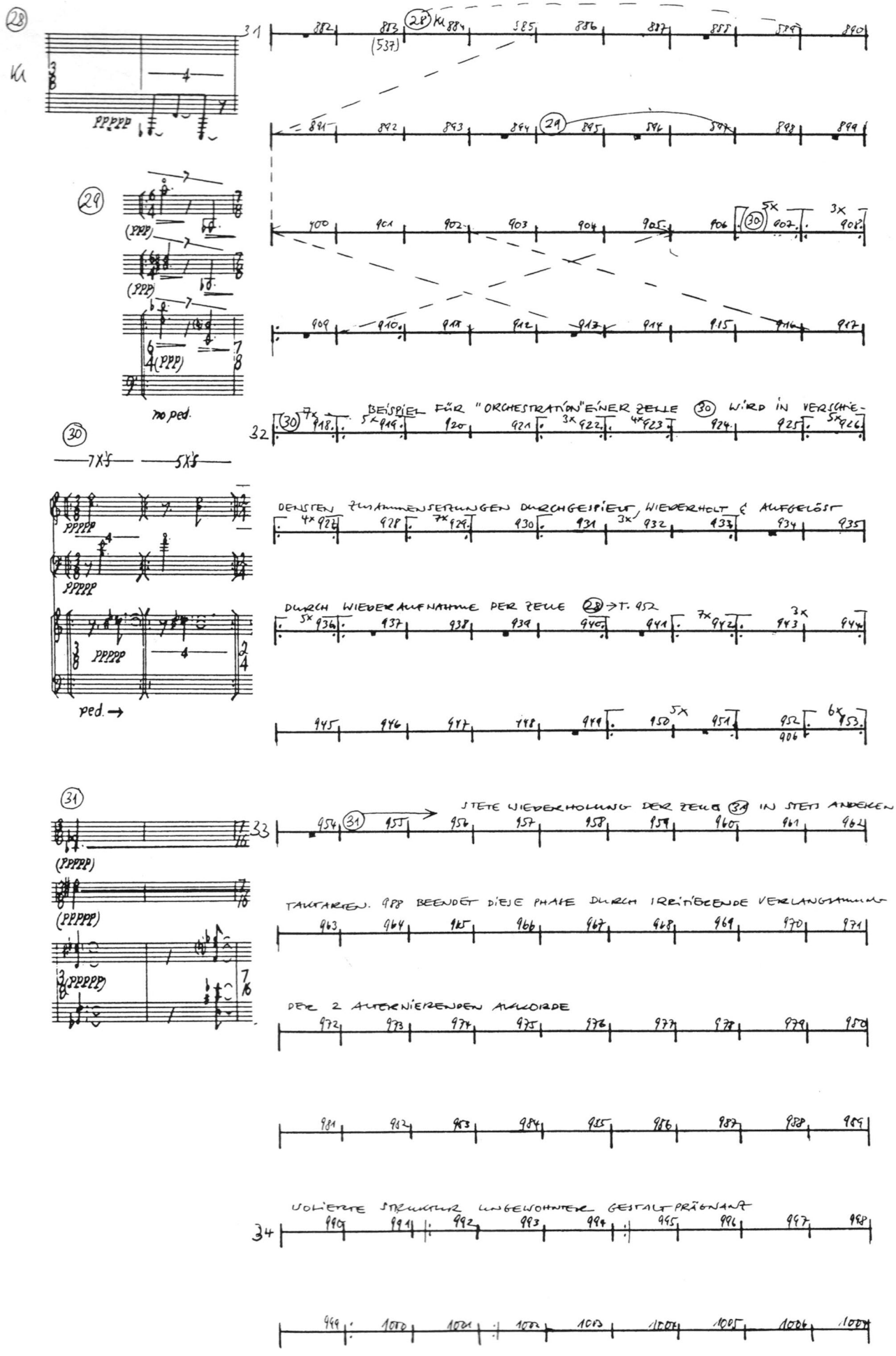

3x
20
21
3x
22
AUS ELEMENTEN VON 361 - 365
23
TEIL- TRANSPOSITION
+KL. AKKORDE →


Kl. TRANSPONIERT
OHNE Kl
KOMBINATION 83 (Kl) + 209 (Vl/Co)
EINZIGES
21
Kl
22
PRZ.
(m ped.→)
Vl/Co liegender Klang; Kl jeder zweite Takt Akkord in Kombination zw. rechter und linker Hand

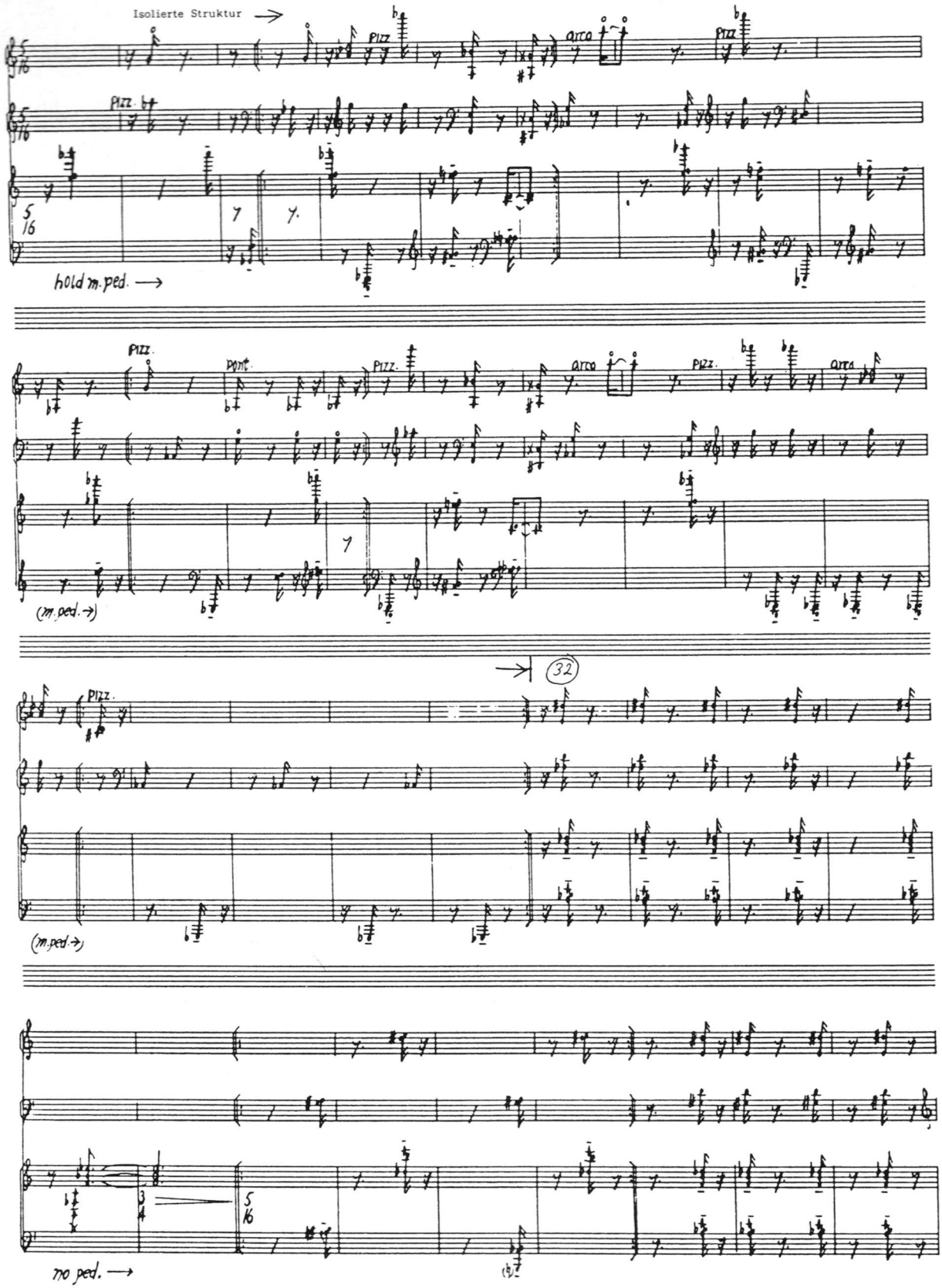

ALTERNIEREN DER BIS DAHIN LIEGENDEN KLÄNGE
NEUKOMBINATION DER ELEMENTE 6-7
SEITE 28 ISOLIERTE STRUKTUR (WIEDERHOLUNGEN S. BEISPIEL S. 28)
CHARAKTERISTISCHES BEISPIEL WIE EINE ZELLE DURCH WIEDERHOLUNG SICH AUFLÖST
UND ZU NEUER ZELLE UMFORMT
35 TAKTE VON STÄNDIG VARIIERENDEN PAUSENTAKTEN GETRENNT
KL. AKKORDE STIMMTAUSCH & REGISTERWECHSEL
"ERINNERN DES VERGESSENEN"

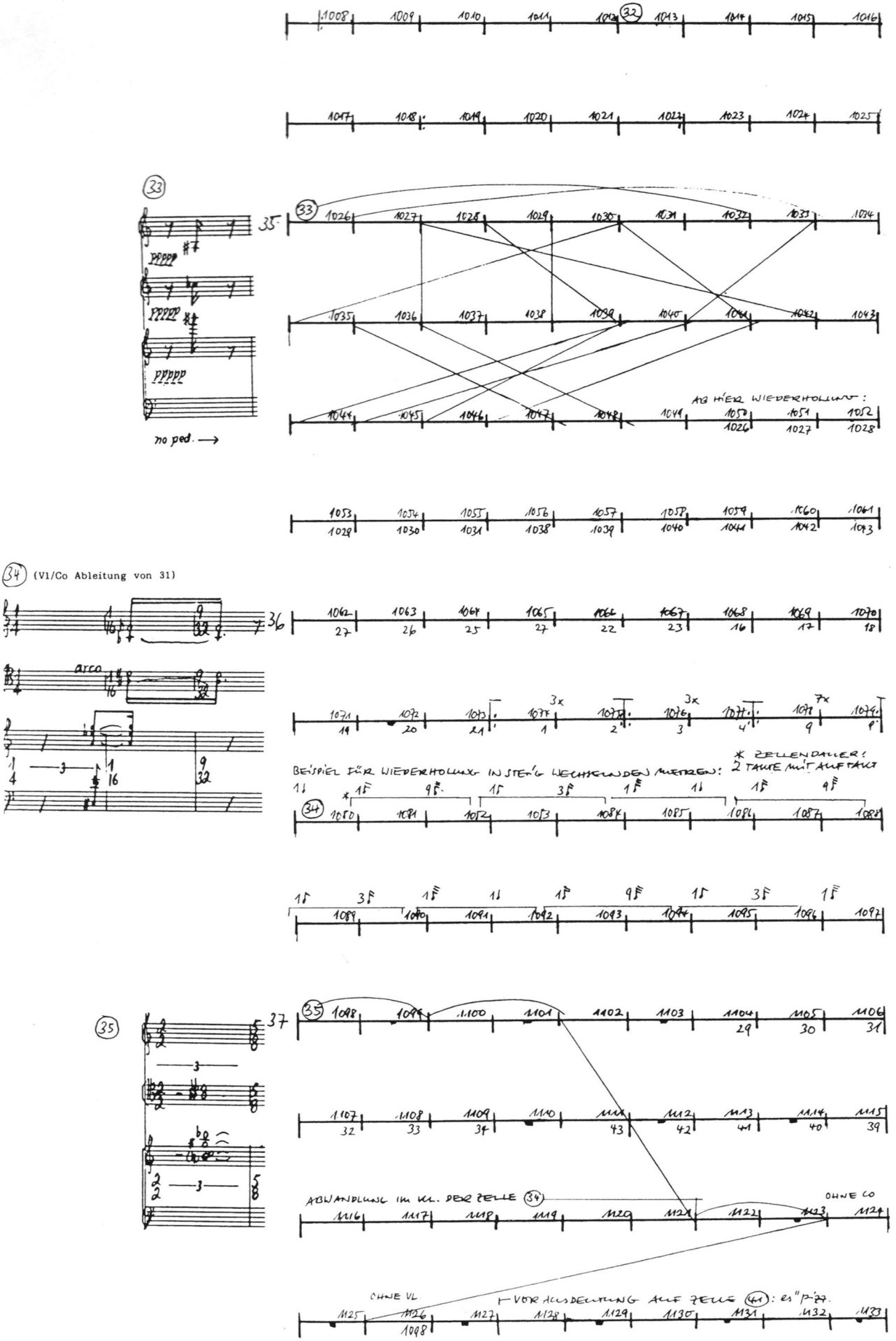
(24) Beispiel für Desintegration einer Zelle und Hinführung zu neuer Zelle:



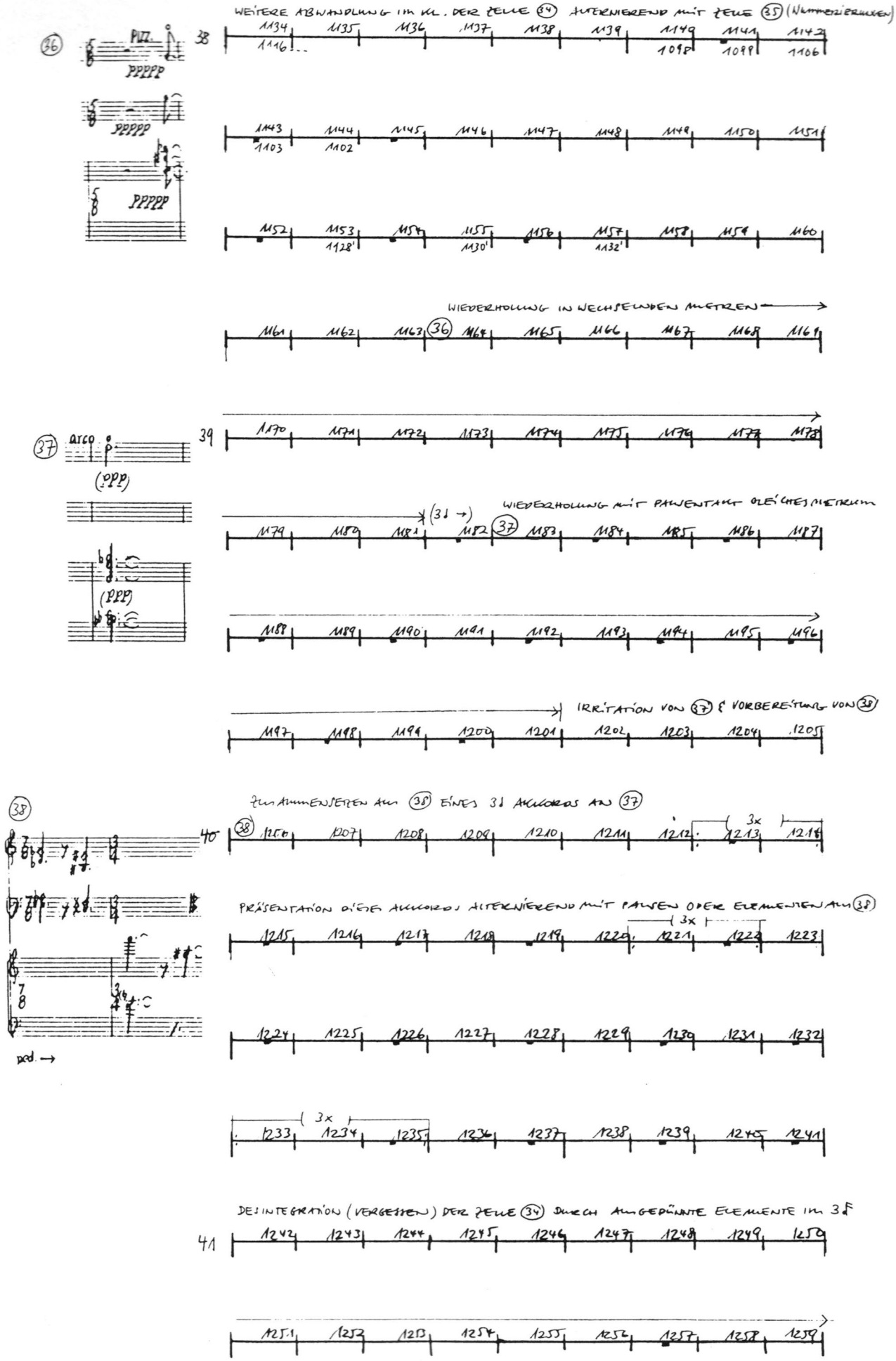


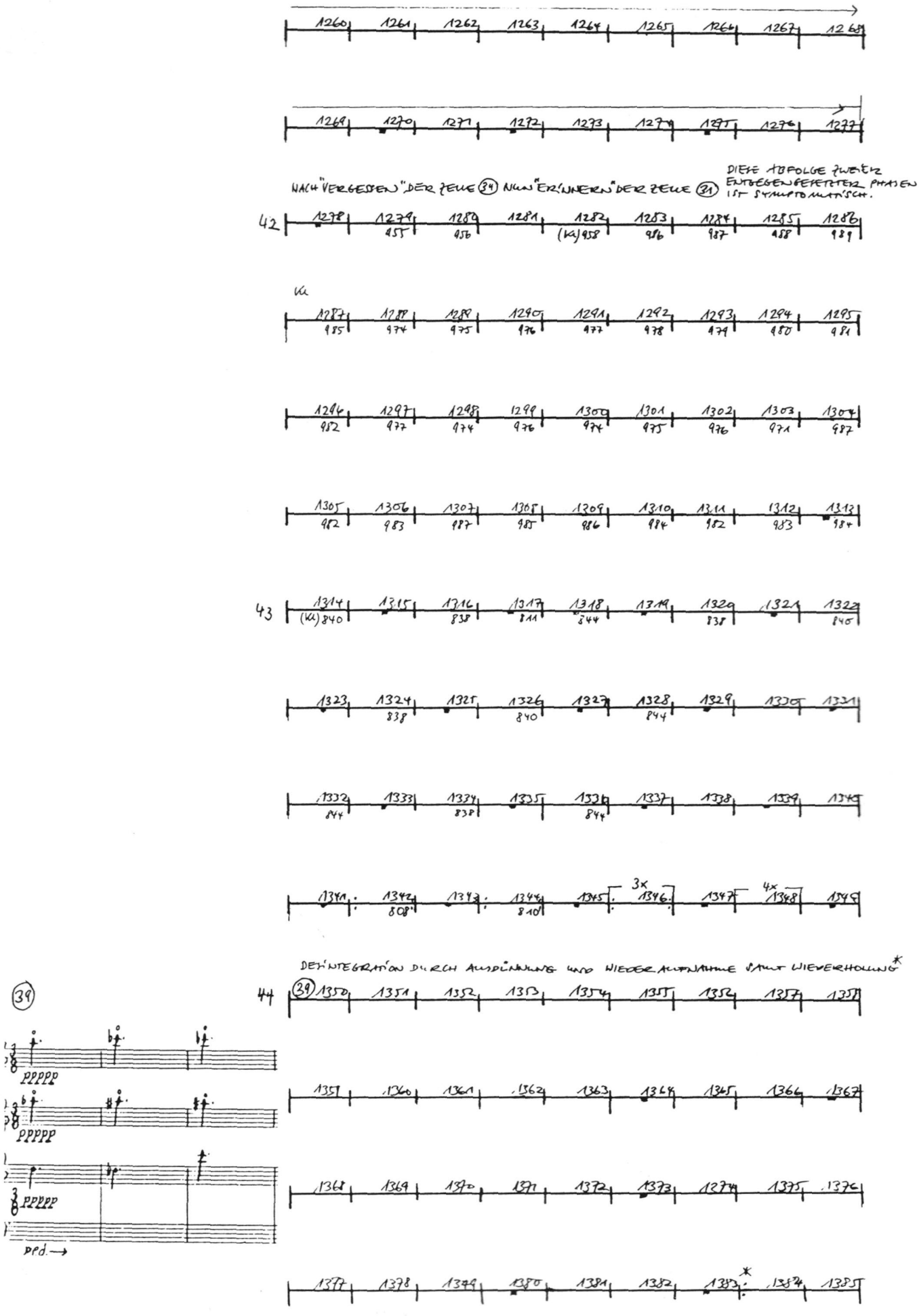
28
Kl
PPPPP
29
(PPP)
no ped.
30
7X'S
5X'S
PPPPP
ped. →
31
(PPPPP)
(PPPPP)
(PPPPP)
31
882 883 (537) 28 Kl 884 885 886 887 888 889 890
891 892 893 894 29 895 896 897 898 899
900 901 902 903 904 905 906 30 5x 907 3x 908
909 910 911 912 913 914 915 916 917
32
30 7x 918 5x 919 920 921 3x 922 4x 923 924 925 5x 926
BEISPIEL FÜR "ORCHESTRATION" EINER ZELLE 30 WIRD IN VERSCHIE-
DENSTEN ZUSAMMENSETZUNGEN DURCHGESPIELT, WIEDERHOLT & AUFGELÖST
4x 927 928 7x 929 930 931 3x 932 933 934 935
DURCH WIEDERAUFNAHME DER ZELLE 28 → T. 952
5x 936 937 938 939 940 941 7x 942 3x 943 944
945 946 947 948 949 950 5x 951 952 906 6x 953
33
STETE WIEDERHOLUNG DER ZELLE 31 IN STETS ANDEREN
954 31 955 956 957 958 959 960 961 962
TAKTARTEN. 988 BEENDET DIESE PHASE DURCH IRRITIERENDE VERLANGSAMUNG
963 964 965 966 967 968 969 970 971
DER 2 ALTERNIERENDEN AKKORDE
972 973 974 975 976 977 978 979 980
981 982 983 984 985 986 987 988 989
ISOLIERTE STRUKTUR UNGEWOHNTER GESTALT PRÄGNANZ
34
990 991 992 993 994 995 996 997 998
999 1000 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007


Isolierte Struktur
pizz.
arco
hold m. ped.
pizz.
pont.
(m. ped.)
32
(m. ped.)
no ped.



(33)
35
no ped.
AB HIER WIEDERHOLUNG:
(34) (Vl/Co Ableitung von 31)
arco
36
BEISPIEL FÜR WIEDERHOLUNG IN STETIG WECHSELNDEN METREN:
* ZELLENDAUER: 2 TAKTE MIT AUFTAKT
(35)
37
ABWANDLUNG IM KL. DER ZELLE (34)
OHNE CO
OHNE VL
VORAUSDEUTUNG AUF ZELLE (41): es" pizz.


WEITERE ABWANDLUNG IM KL. DER ZELLE (34) ALTERNIEREND MIT ZELLE (35) (NUMMERIERUNGEN)
(36)
38
PIZZ.
ppppp
1134 1135 1136 1137 1138 1139 1140 1141 1142
1116 1098 1099 1106
1143 1144 1145 1146 1147 1148 1149 1150 1151
1103 1102
1152 1153 1154 1155 1156 1157 1158 1159 1160
1128' 1130' 1132'
WIEDERHOLUNG IN WECHSELNDEN METREN
1161 1162 1163 (36) 1164 1165 1166 1167 1168 1169
(37)
arco
(ppp)
39
1170 1171 1172 1173 1174 1175 1176 1177 1178
(3↓ →)
WIEDERHOLUNG MIT PAUSENTAKT GLEICHES METRUM
1179 1180 1181 1182 (37) 1183 1184 1185 1186 1187
1188 1189 1190 1191 1192 1193 1194 1195 1196
IRRITATION VON (37) & VORBEREITUNG VON (38)
1197 1198 1199 1200 1201 1202 1203 1204 1205
(38)
ZUSAMMENSETZEN AUS (38) EINES 3↓ AKKORDS AN (37)
40
(38) 1206 1207 1208 1209 1210 1211 1212 1213 1214
3x
PRÄSENTATION DIESES AKKORDS ALTERNIEREND MIT PAUSEN ODER ELEMENTEN AUS (38)
1215 1216 1217 1218 1219 1220 1221 1222 1223
1224 1225 1226 1227 1228 1229 1230 1231 1232
3x
1233 1234 1235 1236 1237 1238 1239 1240 1241
DESINTEGRATION (VERGESSEN) DER ZELLE (34) DURCH AUSGEDÜNNTE ELEMENTE IM 3↓
41
1242 1243 1244 1245 1246 1247 1248 1249 1250
1251 1252 1253 1254 1255 1256 1257 1258 1259


1260 1261 1262 1263 1264 1265 1266 1267 1268
1269 1270 1271 1272 1273 1274 1275 1276 1277
NACH "VERGESSEN" DER ZEILE (34) NUN "ERINNERN" DER ZEILE (21)
DIESE ABFOLGE ZWEIER ENTGEGENGESETZTER PHASEN IST SYMPTOMATISCH.
42
1278 1279 1280 1281 1282 1283 1284 1285 1286
455 456 (Kl) 958 956 957 958 959
Kl
1287 1288 1289 1290 1291 1292 1293 1294 1295
955 974 975 976 977 978 979 980 981
1296 1297 1298 1299 1300 1301 1302 1303 1304
952 977 974 976 974 975 976 971 987
1305 1306 1307 1308 1309 1310 1311 1312 1313
982 983 987 985 986 984 982 983 984
43
1314 1315 1316 1317 1318 1319 1320 1321 1322
(Kl) 840 838 811 844 838 840
1323 1324 1325 1326 1327 1328 1329 1330 1331
838 840 844
1332 1333 1334 1335 1336 1337 1338 1339 1340
844 838 844
1341 1342 1343 1344 1345 1346 1347 1348 1349
808 810
3x
4x
DEZINTEGRATION DURCH AUSDÜNNUNG UND WIEDERAUFNAHME STATT WIEDERHOLUNG*
44
39 1350 1351 1352 1353 1354 1355 1356 1357 1358
39
ppppp
ppppp
ppppp
ped.
1359 1360 1361 1362 1363 1364 1365 1366 1367
1368 1369 1370 1371 1372 1373 1374 1375 1376
1377 1378 1379 1380 1381 1382 1383 1384 1385

S. 45 & 46 BALANCIERT DEN DESINTEGRATIONSVORGANG DURCH WIEDERHOLUNG AUS

45 1386 1387 1388 1389 1390 1391 1392 1393 1394

UND ERZEUGT SO EINEN SCHWEBEZUSTAND ZWISCHEN "VERGESSEN"

1395 1396 1397 1398 1399 1400 1401 1402 1403

UND "ERINNERN" →

1404 1405 1406 1407 1408 1409 1410 1411 1412

1413 1414 1415 1416 1417 1418 1419 1420 1421

46 1422 1423 1424 1425 1426 1427 1428 1429 1430

1431 1432 1433 1434 1435 1436 1437 1438 1439

1440 1441 1442 1443 1444 1445 1446 1447 1448

1449 1450 1451 1452 1453 1454 1455 1456 1457

DIE IN 1128 - 1133 ANGEDEUTETEN ELEMENTE BEREITEN (♪.♪=♩) NEUE ZELLE VOR.

47 1458 7x 1459 (757→) 4x 1460 7x 1461 (1128→) 4x 1462 7x 1463 (41) 5x 1464 4x 1465 6x 1466

(41)

5X'S 4X'S 6X'S

♪.♪=♩ 3 3 3

PIZZ

3 3

3 3

EIN BEISPIEL KOMPLIZIERTER TAKTAUFTEILUNG (♩=♩), UM KLEINSTE SCHWANKUNGEN ZU ERZEUGEN.

6x 1467 918 5x 1468 2x 1469 2x 1470 2x 1471 2x 1472 9x 1473 11x 1474 25 7x 1475 25

AUS (39) ENTWICKELTES ELEMENT, WAS BIS S. 48 + 1505 "ORCHESTRIERT" WIRD.

1476 3x 1477 1478 3x 1479 1480 1481 3x 1482 1483 1484

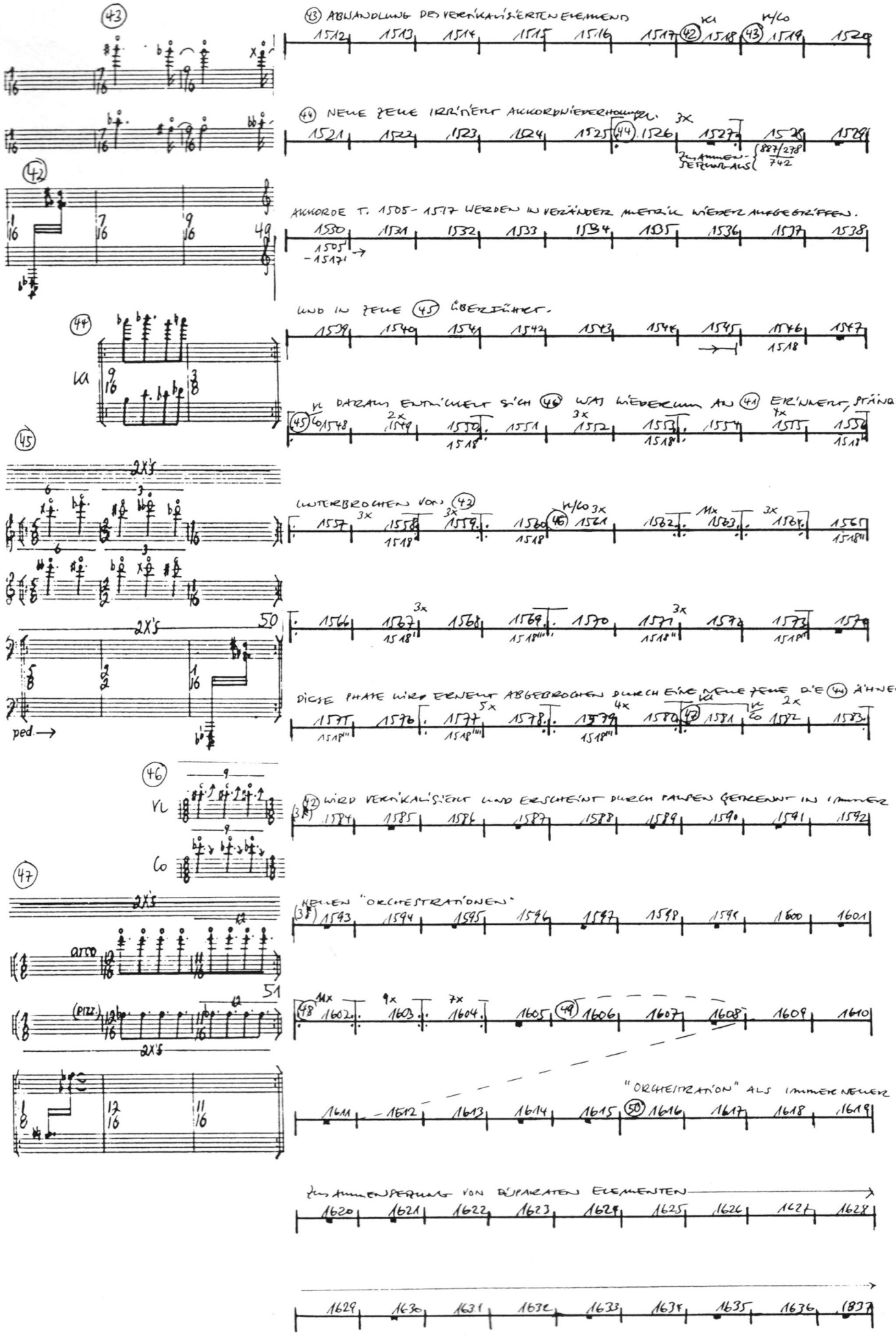
D.H. HIER IN VERSCHIEDENSTEN REGISTERN VORGESTELLT. →

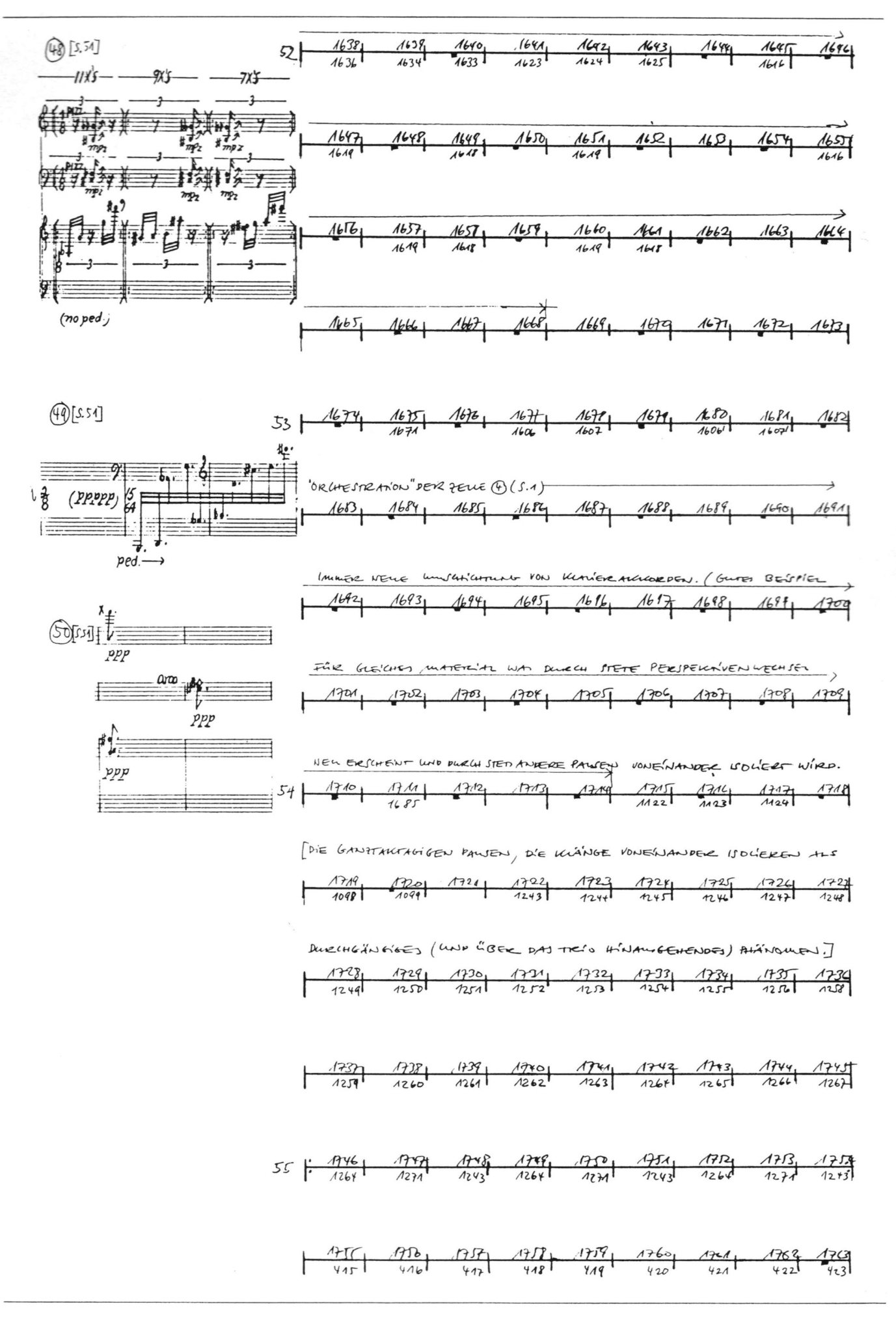
1485 1486 1487 1488 1489 1490 1491 1492 1493

48 1494 1495 1496 1497 1498 1499 1500 1501 1502

DAS AUS (39) ENTWICKELTE ELEMENT WIRD VERTIKALISIERT.

1503 1504 1505 1506 (1475→) 1507 1508 1509 1510 1511


43
43 ABWANDLUNG DES VERTIKALISIERTEN ELEMENTS
42
44 NEUE ZELLE IRRITIERT AKKORDWIEDERHOLUNG
ZUSAMMENSETZUNG AUS
887/278
742
42
AKKORDE T. 1505–1517 WERDEN IN VERÄNDER METRIK WIEDER AUFGEGRIFFEN.
1505 – 1517
44
UND IN ZELLE 45 ÜBERFÜHRT.
45
DARAUS ENTWICKELT SICH 46 WAS WIEDERUM AN 41 ERINNERT, STÄNDIG
2X'S
UNTERBROCHEN VON 42
2X'S
50
ped.
DIESE PHASE WIRD ERNEUT ABGEBROCHEN DURCH EINE NEUE ZELLE DIE 44 ÄHNELT.
46
VL
Co
42 WIRD VERTIKALISIERT UND ERSCHEINT DURCH PAUSEN GETRENNT IN IMMER
47
2X'S
arco
51
(PIZZ.)
2X'S
NEUEN "ORCHESTRATIONEN"
"ORCHESTRATION" ALS IMMER NEUER
ZUSAMMENSETZUNG VON DISPARATEN ELEMENTEN



48 [S.51]

11X's — 9X's — 7X's

(no ped.)

52

1638 1639 1640 1641 1642 1643 1644 1645 1646
1636 1634 1633 1623 1624 1625 1616

1647 1648 1649 1650 1651 1652 1653 1654 1655
1619 1618 1619 1616

1656 1657 1658 1659 1660 1661 1662 1663 1664
1619 1618 1619 1618

1665 1666 1667 1668 1669 1670 1671 1672 1673

49 [S.51]

(pppp) 15 64

ped. →

53

1674 1675 1676 1677 1678 1679 1680 1681 1682
1671 1606 1607 1606' 1607'

"ORCHESTRATION" DER ZELLE 4 (S.1)

1683 1684 1685 1686 1687 1688 1689 1690 1691

IMMER NEUE UMSCHICHTUNG VON KLAVIERAKKORDEN. (GUTES BEISPIEL

1692 1693 1694 1695 1696 1697 1698 1699 1700

50 [S.51]

ppp

arco

ppp

ppp

FÜR GLEICHES MATERIAL WAS DURCH STETE PERSPEKTIVENWECHSEL

1701 1702 1703 1704 1705 1706 1707 1708 1709

NEU ERSCHEINT UND DURCH STETS ANDERE PAUSEN VONEINANDER ISOLIERT WIRD.

54

1710 1711 1712 1713 1714 1715 1716 1717 1718
1685 1122 1123 1124

[DIE GANZTAKTAGIGEN PAUSEN, DIE KLÄNGE VONEINANDER ISOLIEREN ALS

1719 1720 1721 1722 1723 1724 1725 1726 1727
1098 1099 1243 1244 1245 1246 1247 1248

DURCHGÄNGIGES (UND ÜBER DAS TRIO HINAUSGEHENDES) PHÄNOMEN.]

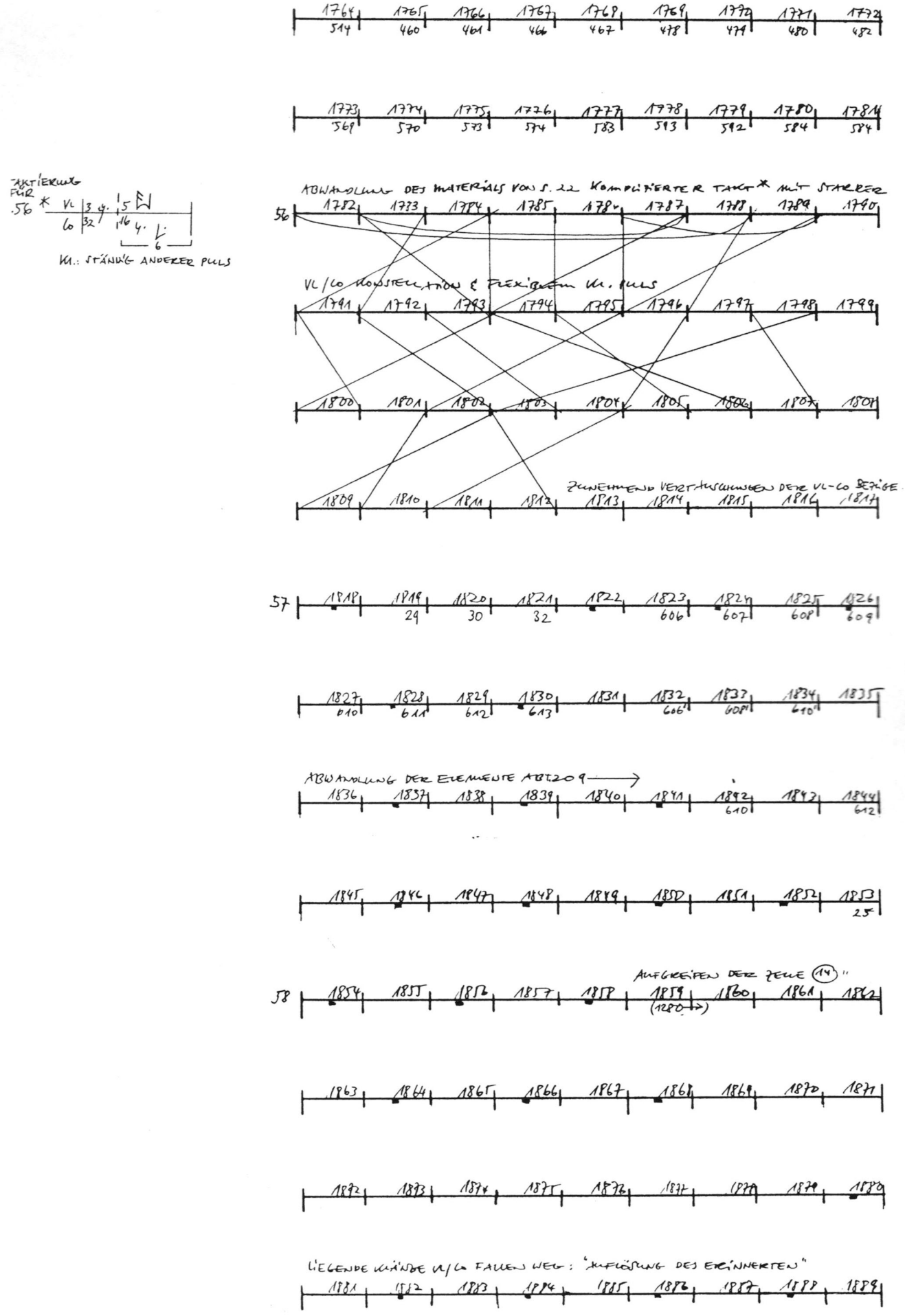
1728 1729 1730 1731 1732 1733 1734 1735 1736
1249 1250 1251 1252 1253 1254 1255 1256 1258

1737 1738 1739 1740 1741 1742 1743 1744 1745
1259 1260 1261 1262 1263 1264 1265 1266 1267

55

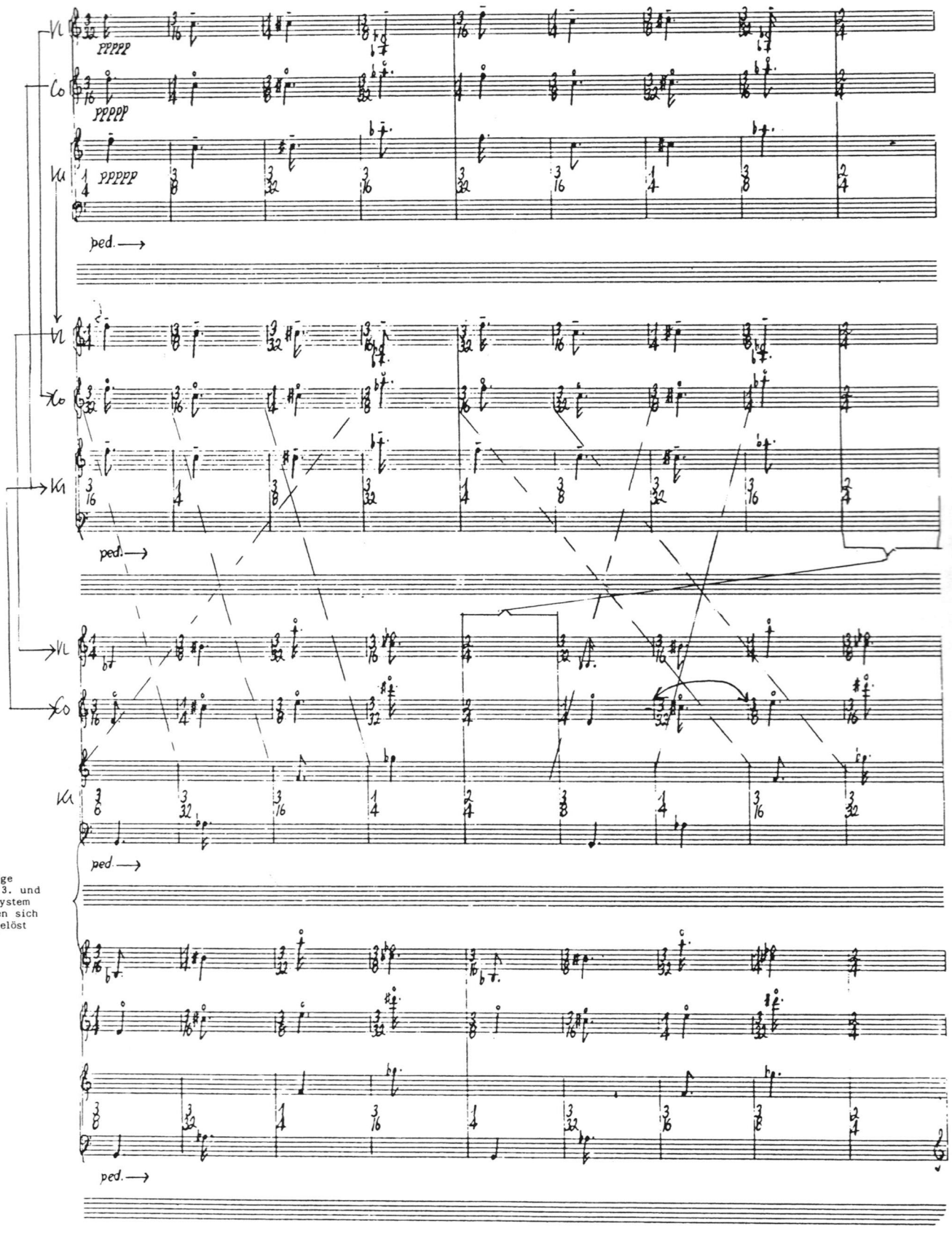
1746 1747 1748 1749 1750 1751 1752 1753 1754
1264 1271 1243 1264 1271 1243 1264 1271 1243

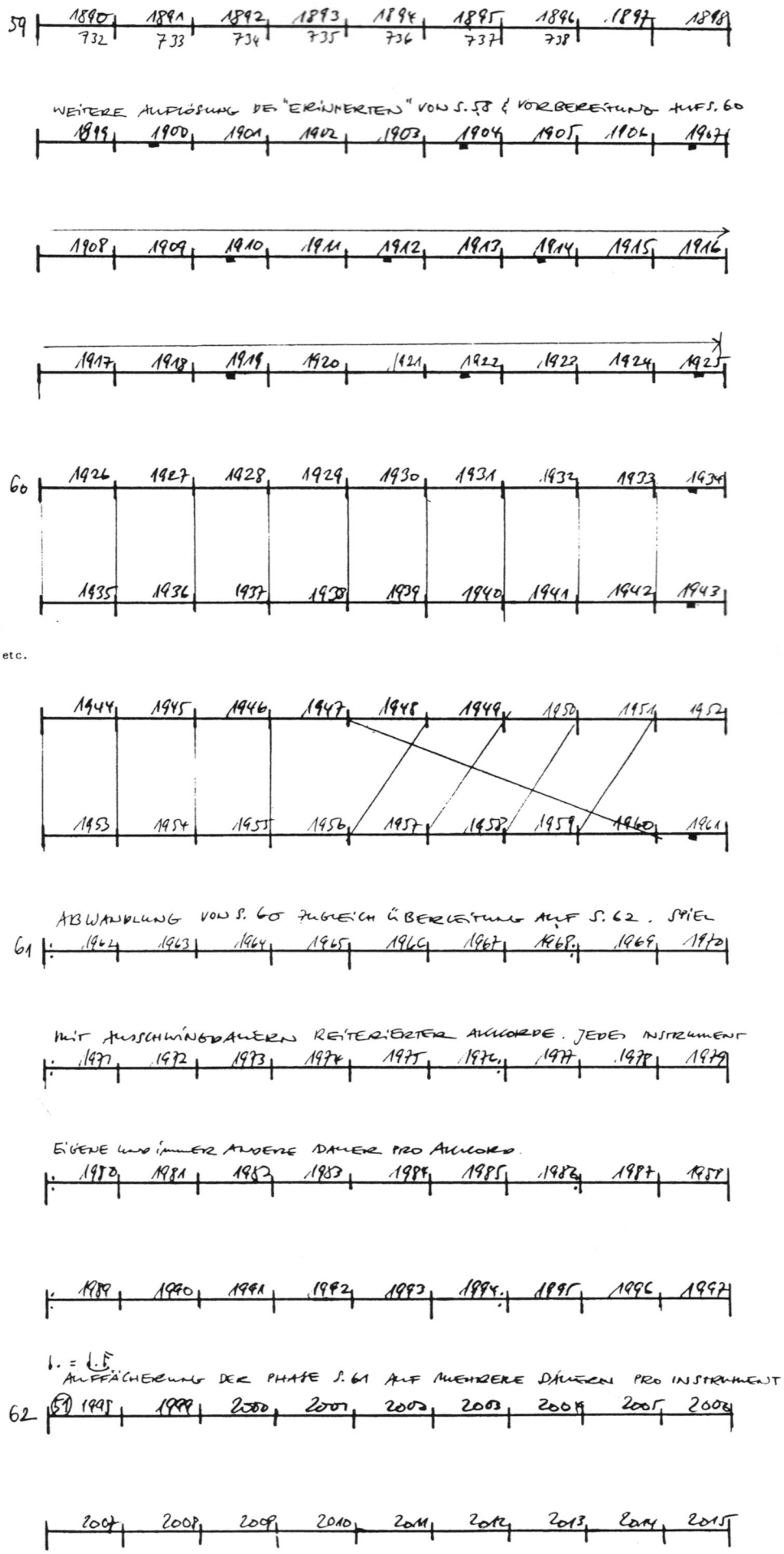
1755 1756 1757 1758 1759 1760 1761 1762 1763
415 416 417 418 419 420 421 422 423



1764 1765 1766 1767 1768 1769 1770 1771 1772
514 460 461 466 467 478 479 480 482
1773 1774 1775 1776 1777 1778 1779 1780 1781
569 570 573 574 583 593 592 584 584
TAKTIERUNG FÜR
56 * VL 3 4 5
Co 32 16 4
6
KL.: STÄNDIG ANDERER PULS
ABWANDLUNG DES MATERIALS VON S. 22 KOMPLIZIERTER TAKT * MIT STARRER
56 1782 1783 1784 1785 1786 1787 1788 1789 1790
VL/CO KONSTELLATION & FLEXIBLEM KL. PULS
1791 1792 1793 1794 1795 1796 1797 1798 1799
1800 1801 1802 1803 1804 1805 1806 1807 1808
ZUNEHMEND VERTAUSCHUNGEN DER VL-CO BEZÜGE
1809 1810 1811 1812 1813 1814 1815 1816 1817
57 1818 1819 1820 1821 1822 1823 1824 1825 1826
29 30 32 606 607 608 609
1827 1828 1829 1830 1831 1832 1833 1834 1835
610 611 612 613 606' 608' 610'
ABWANDLUNG DER ELEMENTE ABT. 209 →
1836 1837 1838 1839 1840 1841 1842 1843 1844
610 612
1845 1846 1847 1848 1849 1850 1851 1852 1853
25
AUFGREIFEN DER ZELLE (14)"
58 1854 1855 1856 1857 1858 1859 1860 1861 1862
(1280 →)
1863 1864 1865 1866 1867 1868 1869 1870 1871
1872 1873 1874 1875 1876 1877 1878 1879 1880
LIEGENDE KLÄNGE VL/CO FALLEN WEG: "AUFLÖSUNG DES ERINNERTEN"
1881 1882 1883 1884 1885 1886 1887 1888 1889

Vertauschung der Metren
Beispiel für Unabhängigkeit der Metren bei Auflösung von Unisono-Klängen, parallel zur Auflösung der linearen Metren-Vertauschung





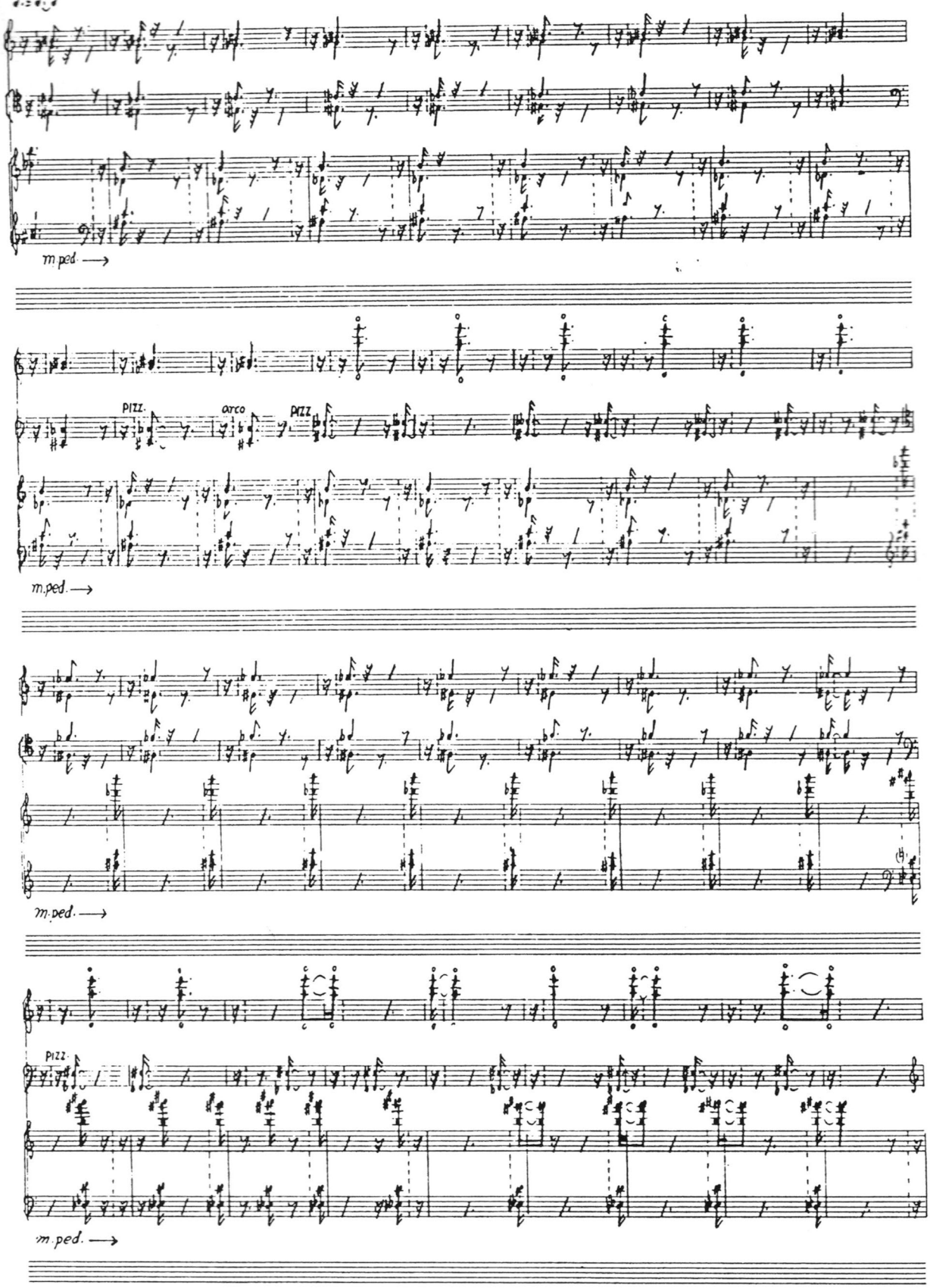
Beispiel S. 60 (mit Vertauschung der Metren)
S. 60 ist symptomatisch für Feldmans Benutzung polymetrischer Verläufe, die, wie hier in je 4 Takten 4 Metren auf 3 Instrumente verteilt, immer neu aufeinander bezogen werden. Die Gesmtdauer der Überschichtungen ist immer die gleiche:

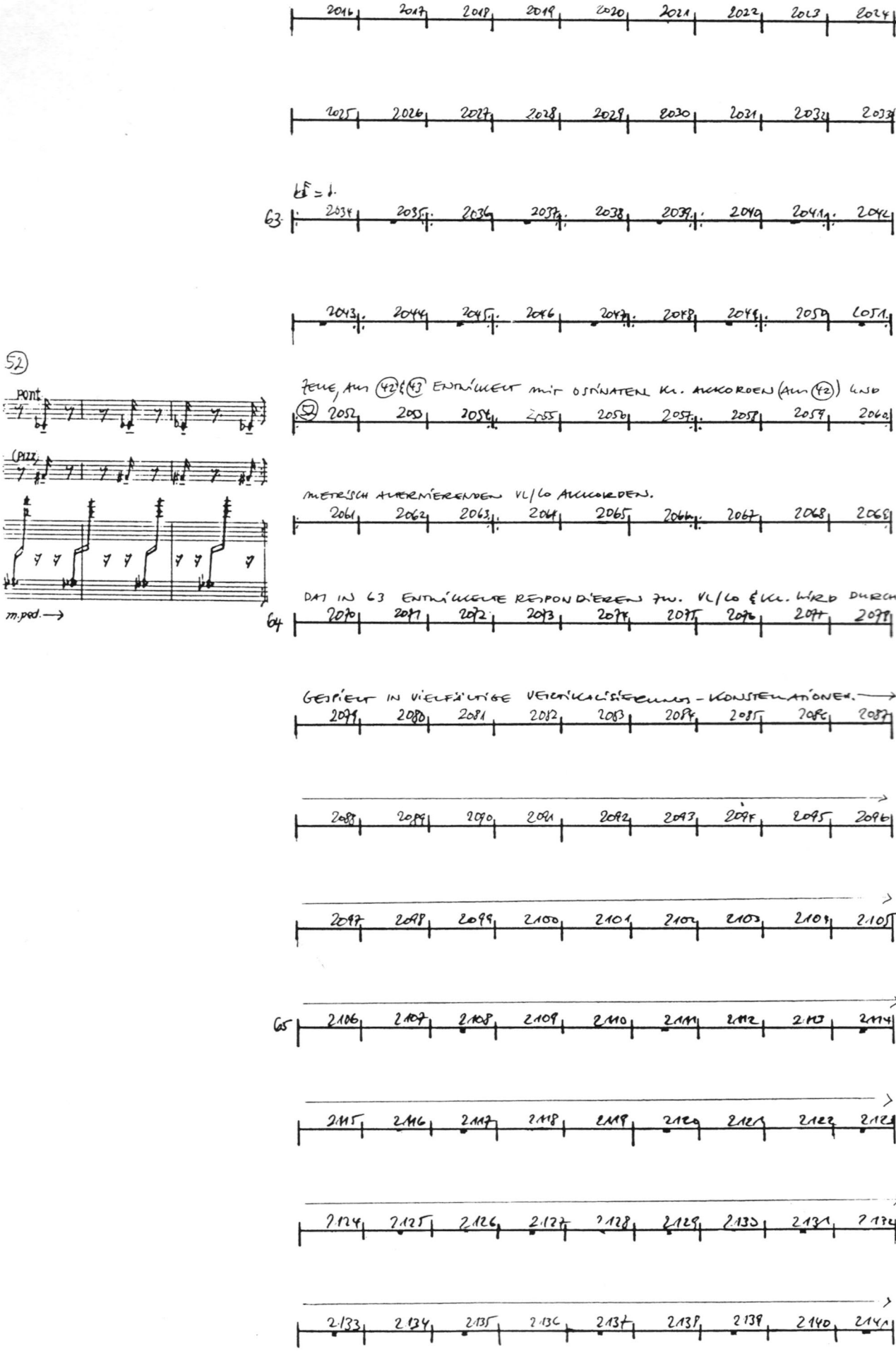
$$\frac{3}{32} + \frac{3}{16} + \frac{1}{4} + \frac{3}{8} =$$

$$\frac{3}{16} + \frac{1}{4} + \frac{3}{8} + \frac{3}{32} =$$

$$\frac{1}{4} + \frac{3}{8} + \frac{3}{32} + \frac{3}{16} \quad \text{etc.}$$

Beispiel S.62
Symptomatisch für Feldmans jüngstes Interesse an Erweiterung der Notation, um die Differenzierung kleinster Veränderungen voranzutreiben:


51
Zwei entgegengesetzte 7:6-Taktunterteilungen und Differenzierungen der Ausschwingdauern als Beispiel für die Erweiterung der traditionellen Notation, um subtile Schattierungen zu ermöglichen
m.ped. →
pizz.
arco
pizz
m.ped. →
m.ped. →
pizz.
m.ped. →


2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024
2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033
63
2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042
2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051
52
pont.
(pizz.
m.ped.
ZELLE, AUS 42 & 43 ENTWICKELT MIT OSTINATEN KL. AKKORDEN (AUS 42) UND
52 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060
METRISCH ALTERNIERENDEN VL/LO AKKORDEN.
2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069
DAS IN 63 ENTWICKELTE RESPONDIEREN ZW. VL/LO & KL. WIRD DURCH-
64
2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078
GESPIELT IN VIELFÄLTIGE VERTIKALISIERUNGS-KONSTELLATIONEN.
2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087
2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096
2097 2098 2099 2100 2101 2102 2103 2104 2105
65
2106 2107 2108 2109 2110 2111 2112 2113 2114
2115 2116 2117 2118 2119 2120 2121 2122 2123
2124 2125 2126 2127 2128 2129 2130 2131 2132
2133 2134 2135 2136 2137 2138 2139 2140 2141

66 2142 2143 2144 2145 2146 2147 2148 2149 2150

2151 2152 2153 2154 2155 2156 2157 2158 2159

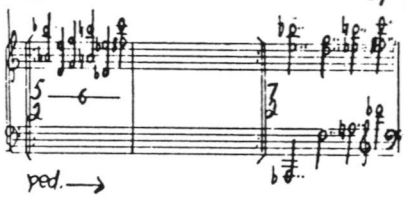
2160 2161 2162 2163 2164 2165 2166 2167 2168

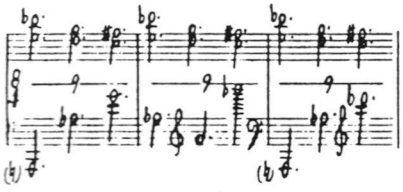
(=VERLANGSAMMUNG) ERREICHT.

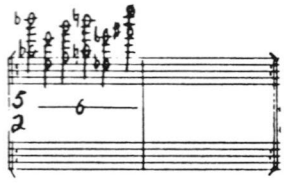
DIE AUFLÖSUNG DIESER PHASE WIRD DURCH ANGEDEUTETE HORIZONTALISIERUNG

2169 2170 2171 2172 2173 2174 2175 2176 2177

53 "Klavier-Kadenz"







67 KL 53 2178 2179 2180 2181 2182 2183 2184 2185 2186

ABWANDLUNG DER ZELLE 39

2187 2188 2189 2190 2191 2192 2193 2194 2195

2196 2197 2198 2199 2200 2201 2202 2203 1481 2204 1482

2205 1484 2206 1484 2207 1485 2208 1486 2209 1487 2210 1488 2211 1489 2212 1490 2213 1491

HINFÜHRUNG ZUR LETZTEN ZELLE

68 2214 2215 2216 2217 2218 2219 2220 2221 2222

FÄLLT DURCH DIE BIS DAHIN NICHT SO UN-

2223 2224 2225 54 2226 2227 2228 2229 2230 2231

VERSTELLT ZUHÖRENDE TIEFE LAGE DER VIOLINE AUF, DIE DEM SCHLUSS

Beispiel S.68/69 "Schluß"

2232 2233 2234 2235 2236 2237 2238 2239 2240

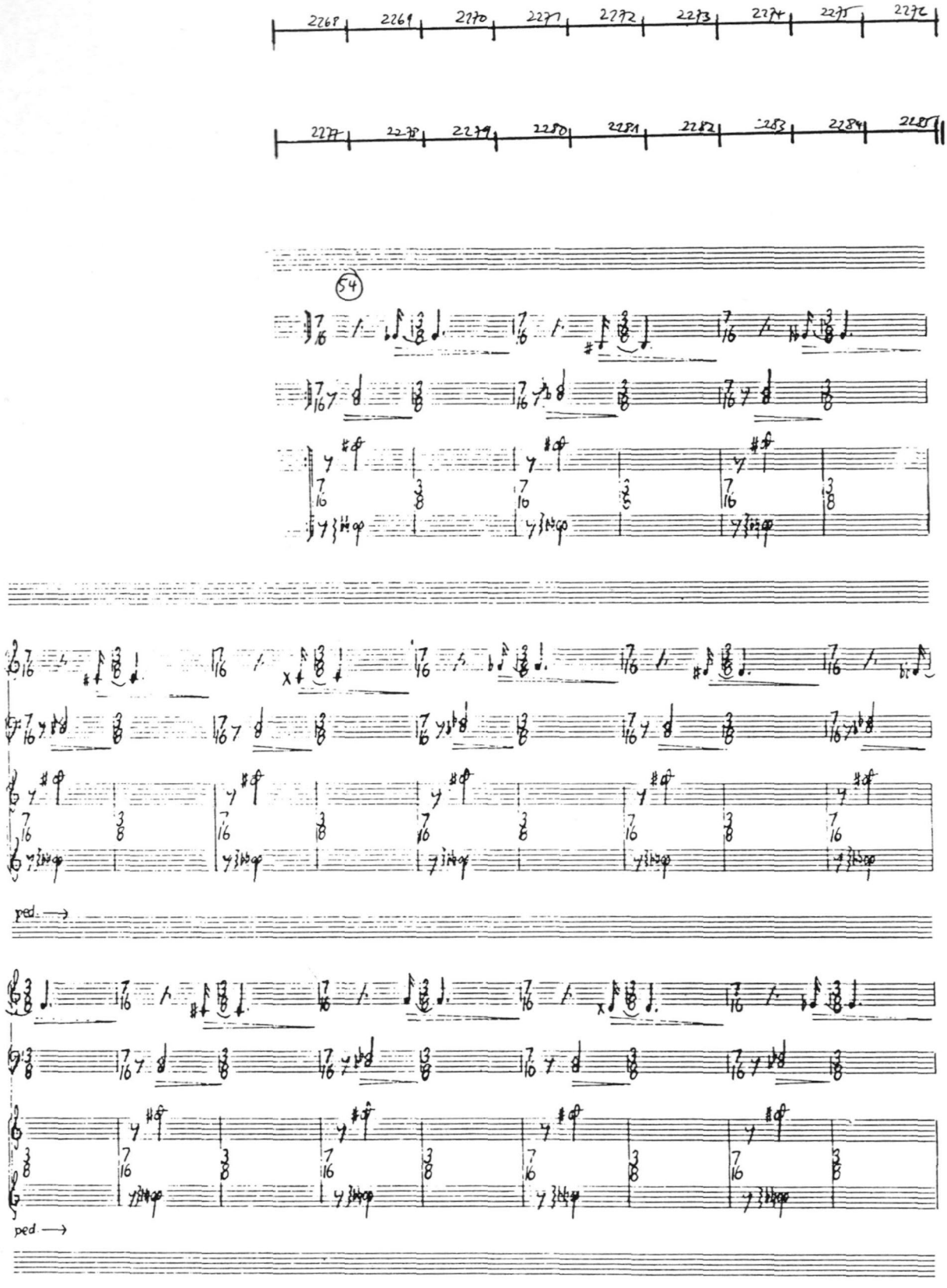
DES 90' TRIOS EINEN HAUCH VON ABGESANG VERLEIHEN, DER

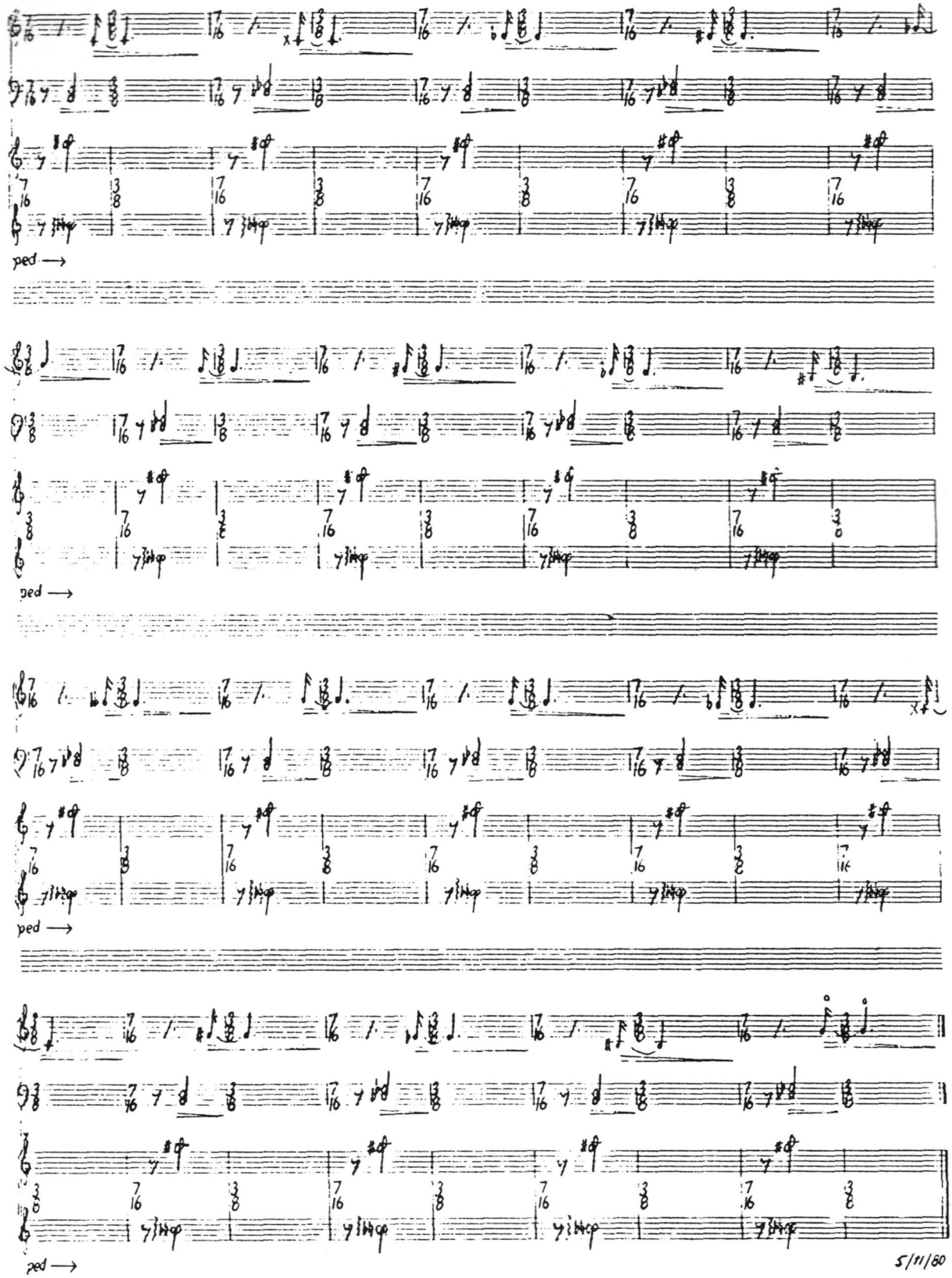
2241 2242 2243 2244 2245 2246 2247 2248 2249

"DAS VERGESSEN IN ERINNERUNG" BRINGT.

69 2250 2251 2252 2253 2254 2255 2256 2257 2258

2259 2260 2261 2262 2263 2264 2265 2266 2267


2268
2269
2270
2271
2272
2273
2274
2275
2276
2277
2278
2279
2280
2281
2282
2283
2284
2285
54
ped.
ped.


ped →
ped →
ped →
ped →
5/11/80

Dieses Gedächtnis-Seismogramm des Trio von 1980 belegt im Detail, daß Morton Feldmans Konzentration auf die Phänomene, die durch Ideen bis dahin ausgeklammert wurden, durch ihn erst wieder zu existieren begannen. Dies ist sein großer Beitrag zur Musik dieses Jahrhunderts. Seiner einmal in den fünfziger Jahren gefundenen Maxime: "Die Klänge freilassen" ist er also bis heute treu geblieben, ja, er kultiviert sie geradezu in seinen erstaunlichen Werken der letzten Jahre, in denen er jegliche Bereitschaft des Zuhörers herausfordert, langdauernden Stücken mit nicht nachlassender Konzentration zu begegnen. Diese Stücke der letzten Jahre entwickeln, wie am Trio stellvertretend gezeigt wurde, ein dem Klanglichen zugewandtes musikalisches Gedächtnis. Sie schaffen einen nichtgeahnten Raum an Differenzierung. Das Trio kreist um die Möglichkeiten der feinsten Aushörung des gewählten Instrumentariums, eine Art Rückgewinnung der durch den expressionistischen Aufbruch dieses Jahrhunderts verlorenen Subtilität. Der Fokus, die Konzentration auf das Material, bar aller außerhalb liegenden Ideen ist eines der Geheimnisse der Arbeitsweise Morton Feldmans. Die Notation wird zur feinsten Regelung zeitlichen Fortschreitens. Die verschachtelten, irrationalen Dauern seiner letzten Kompositionen sind nicht etwa Überrest der seriellen Technik, sondern ein neugefundener Weg, kleinste Schwankungen, Schwebungen, Irritationen eines Pulses zu ermöglichen, der, um einen zentralen Begriff Feldmans vorzustellen, als Metapher gebraucht wird. Das Metaphern-Bilden läßt ihn elegant zu allem, ob historisch allgemeine oder persönliche Geschichte (z.B. seines Judentums) Bezug nehmen, ohne sie zu referieren, ja, im Metaphern-Bilden löst er sie auf. Verfliegende Vergangenheiten. So ist es ein treffendes Bild, wenn er sich als Zugreisenden sieht, der mit dem Rücken zur Fahrtrichtung, die Landschaft vorbeiziehen sieht. Er blickt zurück ohne Zorn oder Nostalgie, aber mit Konzentration diesem Verfliegenden nachhörend, dessen Essenz er in die Zukunft trägt.

So kann uns Feldmans Musik und Denken gleicherweise lehren, alles, was den direkten Blick auf Material und Instrument verstellt, beiseite zu lassen und sich mit höchster Konzentration ans Komponieren zu begeben, mit Differenzierung die Notation einzusetzen, um das Material instrumentengerecht zu orchestrieren. Dies bedeutet mehr als die Sekundärbedeutung, die wir dieser Fähigkeit des Ohres abschätzig geben. Orchestrieren meint hier die Kunst, klangliche Metaphern zu bilden, die sich jeder Festlegbarkeit auf Ideen entziehen. Material, Instrument, Orchestration - zentrale Begriffe Feldmanschen Komponierens. Dies hat alles die Aufhebung musikalischen Verlaufs zum Ziel, hin zu dem "Festhalten des Moments", der seiner Musik den Charakter eines Klangobjekts verleiht, einer "Zeitleinwand", wie er es selbst nennt.

Das in einem Gastkonzerts des Hessischen Rundfunks bei den Darmstädter Ferienkursen 1984 vom Kronos-Quartett aufgeführte vierstündige II. Streichquartett bildet sicherlich die erhabenste Zeitleinwand der jüngsten Kompositionen. Dieses sicher längste Streichquartett der Geschichte vermittelt einen klaren Eindruck des für Feldman elementarsten Verfahrens der Wechselbeziehung von Erinnern und Vergessen. Diese Zeitleinwand des II. Streichquartetts zeigt, daß die im Trio gefundenen Phänomene auch auf andere jüngere Stücke übertragbar sind, ja, vielleicht ein für Feldman durchgehend Typisches aufzeigen könnten. Dies kann hoffentlich durch eine weitere Beobachtung seiner künftigen Werke herauskristallisiert werden.

Kurzbiographie

Wurde 1926 in New York City geboren. Klavier bei Madame Maurina-Press und Komposition bei Wallingford Riegger und Stefan Wolpe. Mit 24 Jahren traf er John Cage, künstlerische Freundschaft verband ihn mit den Komponisten Earle Brown und Christian Wolff, dem Pianisten David Tudor und vielen Malern des New Yorker Abstrakten Expressionismus, was seine Musik entscheidend beeinflußte. Feldman ist derzeit Edgard Varèse Professor an der State University of New York in Buffalo und dort Direktor des Center for Creative and Performing Arts.

Werkverzeichnis

(bis 1969 bei E. Peters, dann UE London)

1947 "Only for Voice"; Text: R.M. Rilke
1949 "Journey to the End of the Night" (Sopr, Fl, Cl. Bcl, Bsn); Text: Céline
1950 "Piece for Violin and Piano"
"Projection" I (Violoncello solo)
"Two Intermissions" (Piano solo)
1951 "Extensions" I (Violin and Piano)
"Four Songs to e.e. cummings" (Sopr, Vc, Pf)
"Intersection" (Magnetic Tape)
"Intersection" I (Large Orchestra)
"Intersection" II (Piano solo)
"Marginal Intersection" (Orchestra)
"Projection" II (Vn, Vc, Fl, Trp. Pf)
"Projection" III (Two Pianos)
"Projection" IV (Violin and Piano)
"Projection" V (3 Vcs, 3 Fis, Trp, 2 Pfs)
"Structures" (String Quartet)