

Musik ohne Gewicht

Der amerikanische Komponist Morton Feldman und sein radikales Denken

Ein Meister der Langsamkeit, der Stille, der variierten Repetition – der Komponist Morton Feldman gehört zu den herausragenden Figuren in der amerikanischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Edu Haubensak

Morton Feldman schrieb in einem Essay, wenn er nur den richtigen Stuhl hätte, könnte er es mit Mozart aufnehmen. Das ist stark gesagt. Es geht ihm um das richtige Material, die richtige Feder, den richtigen Stuhl, um Musik schreiben zu können. Das ist naheliegend, denn Feldmans Kompositionen dauern lange, sehr lange. Die Wahrnehmung der Zeit ist eine der grossen Fragen in der Musik, auf die es keine eindeutigen Antworten gibt. Die Zeit ist die Sphinx in der Musik.

Reduktion und Erneuerung

1926 in New York City geboren, lebte Morton Feldman zu Beginn der 1950er Jahre Tür an Tür mit Künstlern wie John Cage. Das war in den kalten Jahren der McCarthy-Ära, der Kommunistenverfolgungen und des neuen Feindbilds Russland. Die amerikanischen Künstler in New York waren eng miteinander in Kontakt, es gab nächtelange Diskussionen zwischen Malern, Dichtern und Komponisten. Die Affinität Feldmans zur Malerei führte ihn zu neuen Fragen im Komponieren. Auf der grossen Fläche der Zeit reduzierte er die dynamischen Energien auf ein Minimum und komponierte eine Musik, die sich fortlaufend erneuert. Die sich leise entwickelnden oder am Ort verweilenden Klänge verändern unser Hören musikalischer Formen radikal. Es ging um das Sicherinnern, das Vergessen oder das Antizipieren in einem Zustand des Staunens. Das war schon damals als Keim für die späteren Werke Feldmans erkennbar.

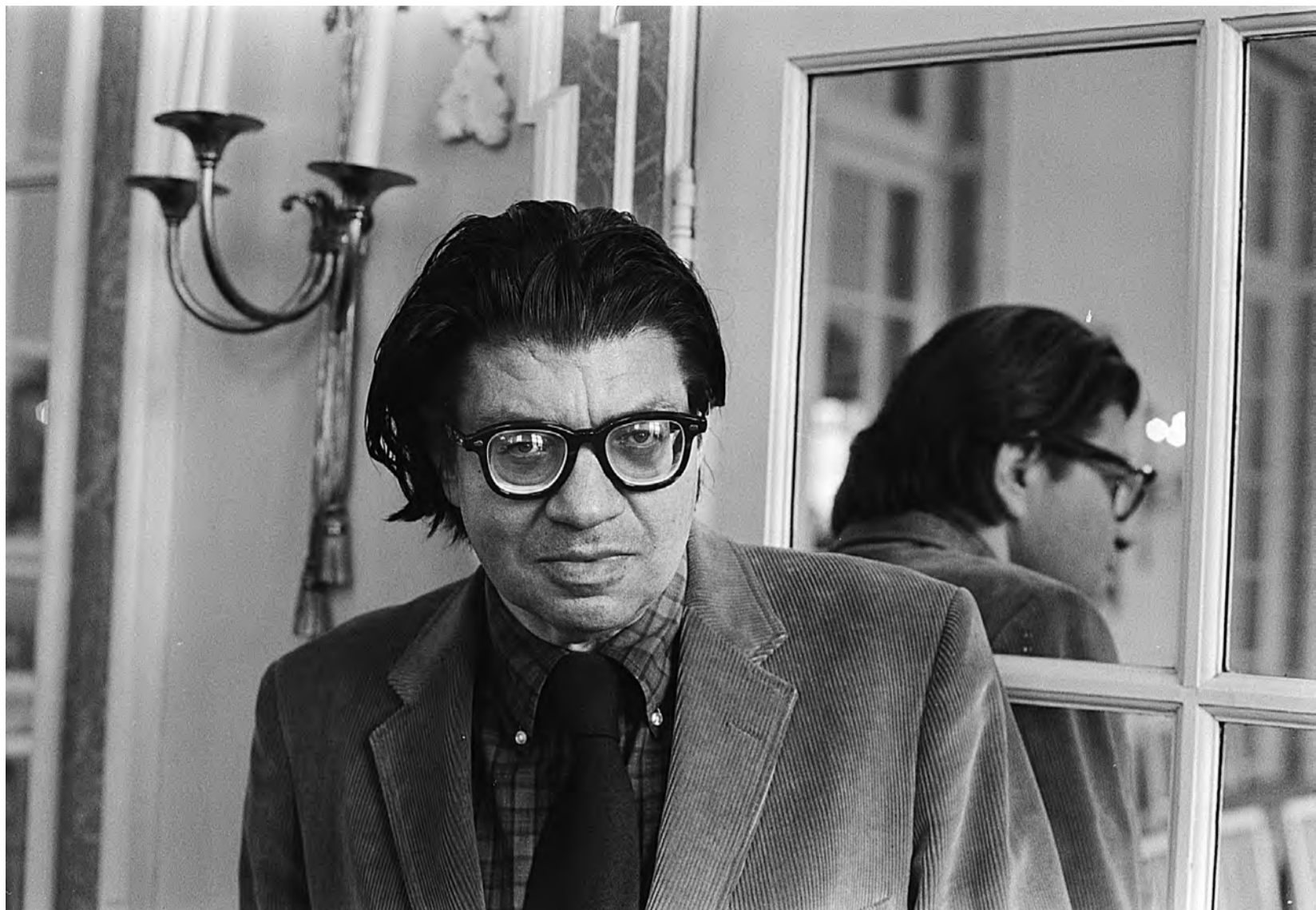
Seine frühen Kompositionen waren von Einfachheit und Stille geprägt. Die grafisch notierten Partituren liessen den Interpreten mehr Freiheiten in der Auslegung eines Notentextes. Anders als Charles Ives (1874–1954), der sich in seiner Musik meist auf metaphorische und literarische Vorlagen bezog, interessierte sich Feldman für den Klang als ein sich wandelndes Objekt. Er komponierte am Klavier, das verlangsamt den Prozess, meinte er einmal, und in vielen seiner Kompositionen nahm dieses Instrument eine zentrale Stellung ein. Sein Interesse fokussierte sich auf den Nachklang des Klaviertons, nicht auf die perkussiven Schläge der Hämmer auf die Saiten. Das war die Forderung eines neuen Hörens, eines anderen Bewusstseins für den Klang. Die meist klein besetzten Kompositionen der fünfziger und sechziger Jahre waren eher kurz von Dauer, und die Werktitel verraten ein abstraktes Denken: «Projection», «Intersection», «Durations», «Extensions», «Vertical Thoughts» – oder schlicht und einfach «Piano Pieces».

Wie jeder neue künstlerische Ansatz hatte Morton Feldmans Tabula rasa seine eigene Geschichte. Für viele Komponisten dieser Generation war Anton Webern (1883–1945) die Referenz. Webern hatte eine Reduktion der Klangmassen der aufgeblähten spätromantischen Orchester schon früh eingeführt. Die instrumentalen Klangfarben waren als Linien komponiert, und die Pausen erhielten erstmals eine neue Qualität. Sie sind in Feldmans Musik als Stille erlebbar und mit langen und zarten Tönen umgeben. In «Vertical Thoughts 2» für Violine und Klavier aus dem Jahr 1964 sind die Töne und Akkorde von dieser Stille umgeben, und die musikalischen Bewegungen sind äusserst ruhig und ohne jegliche Expressivität. In dieser frühen Periode seines Komponierens strömt die Musik leise von nirgendwo nach nirgendwo. Auch hier finden wir das abstrakte Denken in Feldmans Musik.

Cage und Beckett

Die Familie Morton Feldmans war jüdisch-russischer Herkunft aus Kiew, und sein Vater besass im Stadtteil Brooklyn in New York ein Kleidergeschäft für Kinder. Feldman wurde mit zwölf Jahren im Klavierspiel unterrichtet und wurde mit achtzehn Jahren Schüler von Stefan Wolpe. Mit ihm sprach er meist allgemein über Kunst und Musik, ein dringendes Bedürfnis für einen die Identität suchenden Teenager mit kompositorischen Ambitionen. Er arbeitete im Geschäft des Vaters und entwickelte grafische Notationen, unterstützt und ermutigt durch John Cage, der ein enger Freund von Morton Feldman war. Als er 47 war, wurde Feldman die Edgar-Varèse-Professur an der Universität in Buffalo angeboten. Vorlesungen hielt er auch in San Diego in Kalifornien. Morton Feldman unterrichtete in Buffalo bis zu seinem Tode mit 69 Jahren.

Nicht nur die Malerei, die von der vorbeigehenden Zeit unabhängig ist, inspirierte Morton Feldman zu ungewohnten musikalischen Denkfiguren.



Am Rand und doch im Zentrum: Morton Feldman im Mai 1976 anlässlich einer Medienkonferenz im Amsterdamer Concertgebouw.

NIEDERLÄNDISCHES NATIONALARCHIV

Ihn interessierte ebenso die neuartige Sprache von Samuel Beckett, der 1964 mit Buster Keaton als Schauspieler einen Stummfilm drehte. Thema war die Wahrnehmung der eigenen Existenz, der man nicht entfliehen kann. Den Vorbemerkungen Becketts zu diesem Film entnahm Feldman einige Zeilen, die in die 1976 entstandene Partitur von «Elemental Procedures» für Sopran, Chor und Orchester Eingang fanden. Diese erste Erfahrung mit Texten von Beckett führte zu der Oper «Neither» – ein Auftrag des Opernhauses in Rom im Jahre 1977. Weder Beckett noch Feldman waren Opernfans, sie standen der traditionellen literarischen Oper eher skeptisch gegenüber. Beckett schrieb einen kurzen, zehn Sätzen umfassenden enigmatischen Text in einer verdichteten Prosa. Dieses «Libretto» ohne Geschichte benutzte Feldman für seine Oper. Es geht um den «inneren und äusseren Schatten», um die «ungehörten Schritte», um «keinen Klang» – und das alles kreist um den Titel «Neither», um dieses «Weder-noch».

Entstanden ist eine weniger als eine Stunde dauernde Partitur für Solosopran und Orchester in einem Akt. Die stillen und kompakt instrumentierten Klangstränge bewegen sich wie atmende Organismen im Raum. Der mit wenigen Ausnahmen sehr hoch singende Sopran erzeugt eine helle, gepresste Intensität. Die grossformatigen Tamtams (Gongs) und die Pauken sind kontrapunktisch gesetzte Klangfarben im tiefen Register. Feldman komponierte «Neither» durchaus traditionell dem Text entlang ohne die Zersplitterung von Worten oder Silben, und oft verzichtete er vollständig auf die Beckettsche Vorlage. Wir hören vorwiegend variierte Repetitionen von Patterns, von Melodiefragmenten mit wenigen, meist chromatisch gesetzten Tönhöhen. Aber «Neither» hat durchaus dramatische Stellen, da gibt es in der Partitur eine Sforzissimo-Sequenz der Bläser und als echte Überraschung ein abgewandeltes Zitat der berühmten archaischen Akzentverschiebungen in Igor Strawinskys «Sacre du Printemps» – allerdings in viel langsamerem Tempo. Nur die Oberfläche ist als antidramatisch und monoton zu bezeichnen, nicht aber die grossartig vielfältige innere Gestaltung. Die musikalische Zeit geht von Zustand zu Zustand, von Textur zu Textur, von Gewicht zu Gewicht.

Variation und Repetition

Die Kompositionsweise Morton Feldmans war einmalig. Er arbeitete auf der Hörebene (aural plane) mit Modulen, die eine Synthese bildeten zwischen Variation und Repetition. Die von Walter Zimmermann 1985 herausgegebenen «Morton Feldman Essays» vermitteln einen tiefen Einblick in die Werkstatt des amerikanischen Komponisten. Metaphorisch gesagt, arbeite er im Wesentlichen mit drei Noten, und er sprach von einer «diskreten»

Variation in seinen Partituren. Er wiederhole ein Modul oder Pattern, lasse dann aber eine Note weg oder nehme zwei dazu. Natürlich müsse man auch die anderen Noten benutzen, sie seien aber wie die Schatten der Grundnoten; oder er sagt, er benutze die Stille als Kontrapunkt zum Klang. Wieder an einer anderen Stelle des Essays «Dreissig Anekdoten & Zeichnungen» greift er den historischen, von Adorno angezettelten Disput zwischen den Anhängern Strawinskys und jenen Schönbergs auf. Feldman meinte, er sei sich dabei wie ein Kind vorgekommen mit zerstrittenen Eltern; beide, Vater und Mutter, habe er aber geliebt. Heute ist diese Auseinandersetzung kaum mehr ein Thema, Schönberg wie Strawinsky waren und sind unbestritten grosse Komponisten. Diese alte ideologische Fehde ist längst Geschichte.

Ebenfalls noch in den siebziger Jahren schrieb Morton Feldman sein einziges Klavierkonzert. Wie farbige und transparente Kuben ziehen die statischen Klänge im Raum an uns vorbei. Fern jeder instrumentalen Virtuosität im traditionellen Sinne ist diese Komposition ein Meisterwerk der Durchsichtigkeit. Nichts wirkt gedrückt, gepresst oder forciert, die Musik bleibt meist schwerelos, ohne Gewicht. Feldman liebte die hochentwickelten akustischen Instrumente und mied die elektronische Musik. In «Three Voices» benutzte er allerdings zwei Lautsprecher auf der Bühne als Metapher für zwei verstorbene Freunde, den Maler Philip Guston und den Dichter Frank O'Hara, dessen Poem in dieser Komposition erklingt. In der Mitte der Bühne ist die Sängerin, links und rechts stehen die Lautsprecher wie Grabsteine, eine Mischung von Leben und Tod, wie Feldman bemerkte. Real erklingt eine Musik für drei Sopranstimmen, zwei sind im Studio aufgenommen und werden bei der Performance eingespielt. Die Komposition dauert etwa fünfzig Minuten und ist von einer Klarheit der Intervalle, die nur mit Melodie Linien ohne Vibrato erreicht werden kann. Erst nach einem Drittel der Gesamtzeit erscheinen die ersten verständlich gesungenen Worte «Who'd had thought / that snow falls...» – ein überraschendes Ereignis.

Inzwischen sind wir in diesem locker chronologischen Essay über Morty, wie er von Freunden genannt wurde, bei den achtziger Jahren angelangt. Über sein Spätwerk, die Zeit bis zu seinem Tod 1987, wird am meisten gesprochen und geschrieben. Seine Musik dauert nun immer länger und länger, der Verlag schaut nicht mehr auf die Seitenzahl, sondern legt die eingegangene Partitur amüsiert auf die Kilowaage. Das war nun wirklich neu in der neuen Musik, Stunde um Stunde sitzt man im Konzert und lauscht den leisen und leisesten Klängen nach. Und es wird einem keinen Augenblick langweilig. Kaum denkt man, jetzt ist genug, überrascht Feldman mit einem neuen Klang, einer neuen melodischen Figur. Bei ihm ist eine neu einge-

führte Tonhöhe immer ein Ereignis. 1981 schrieb Feldman «Patterns in a Chromatic Field» für Violoncello und Klavier – mit eindreiviertel Stunden Dauer eine doch ziemlich lange Komposition. Angetrieben wird das Duo von einem inneren Drive mit vorwärtsdrängendem Gestus; es besitzt dadurch einen repetitiven Sog. Extrem hohe Töne im Flageolett werden mit Glissandi kombiniert, melodische Pizzicati mischen sich mit Figuren des Klaviers in komplexen und beweglichen Rhythmen. Dieses Duo ist seit langem schon eines meiner persönlichen Favoriten.

Neue Dimensionen der Wahrnehmung

Neben seinem berühmten zweiten Streichquartett, das über fünf Stunden dauern kann, schrieb Morton Feldman 1984 ein Trio «For Philip Guston» für Flöte, Piccoloflöte, Vibrafon, Glockenspiel, Klavier und Celesta. Die Musik dauert hier über vier Stunden, ohne durch Pausen oder einzelne Sätze unterbrochen zu sein. Das Werk beginnt mit den Tönen C, G, A(s) und E(s), den Notennamen entsprechend John Cage. Wir hören vier rhythmisch leicht variierte, heterofone Klangblöcke in wechselnden Metren, die durch Pausen abgegrenzt werden. Das rechte Pedal des Klaviers und der Celesta bleibt immer gedrückt, die Töne verklingen langsam und mischen sich stets neu, kein Klang wird abrupt abgeblockt. Es wird ein Zustand hergestellt. Die ständigen Taktwechsel sind als imaginäre Bewegungen im Hintergrund aktiv, aber nicht als solche direkt hörbar. Diese Beweglichkeit der Rhythmik empfinden wir als geschmeidig gestaltete Variation, als ein Vagieren in der musikalischen Zeit.

Mit seinen radikalen Positionen ist Morton Feldman, in den begrenzten Zirkeln der zeitgenössischen Musik, ein Star. Die Kombination von übermässiger Dauer und äusserst leiser Musik ist eine Herausforderung für unser Gedächtnis. Es werden andere Dimensionen der Wahrnehmung erreicht, und wir befinden uns in einem ständigen Hin und Her von Vergangenheit und Gegenwart. Wir erleben eine seltsame Verwischung des Zeitgefühls, eine Mischung aus Erinnern und Vergessen. Das Hören dieser Musik ist wie ein Taumel in langsam vergehender Zeit. Morton Feldman sprach oft von der Amnesie des eben komponierten und dem Versuch, die musikalischen Patterns aus dem Gedächtnis zu rekonstruieren. So setzt sich diese Musik von Muster zu Muster fort; wir begleiten hörend diesen Prozess im Zustand einer langsamen Ekstase – und empfinden dabei ein Stück Ewigkeit.

Der Komponist Edu Haubensak lebt und wirkt in Zürich. Eben ist seine jüngste Doppel-CD erschienen. Sie enthält, gespielt von Simone Keller (Klavier) und Martin Lorenz (Schlagzeug), Werke für Schlagzeug und Klavier, nämlich «th», «halo», «oneonetwo» und «three timpani» (Dokumental 140604-2).