



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Morton Feldman und die
Maler der New York School“

Verfasserin

Kazusa Haii

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

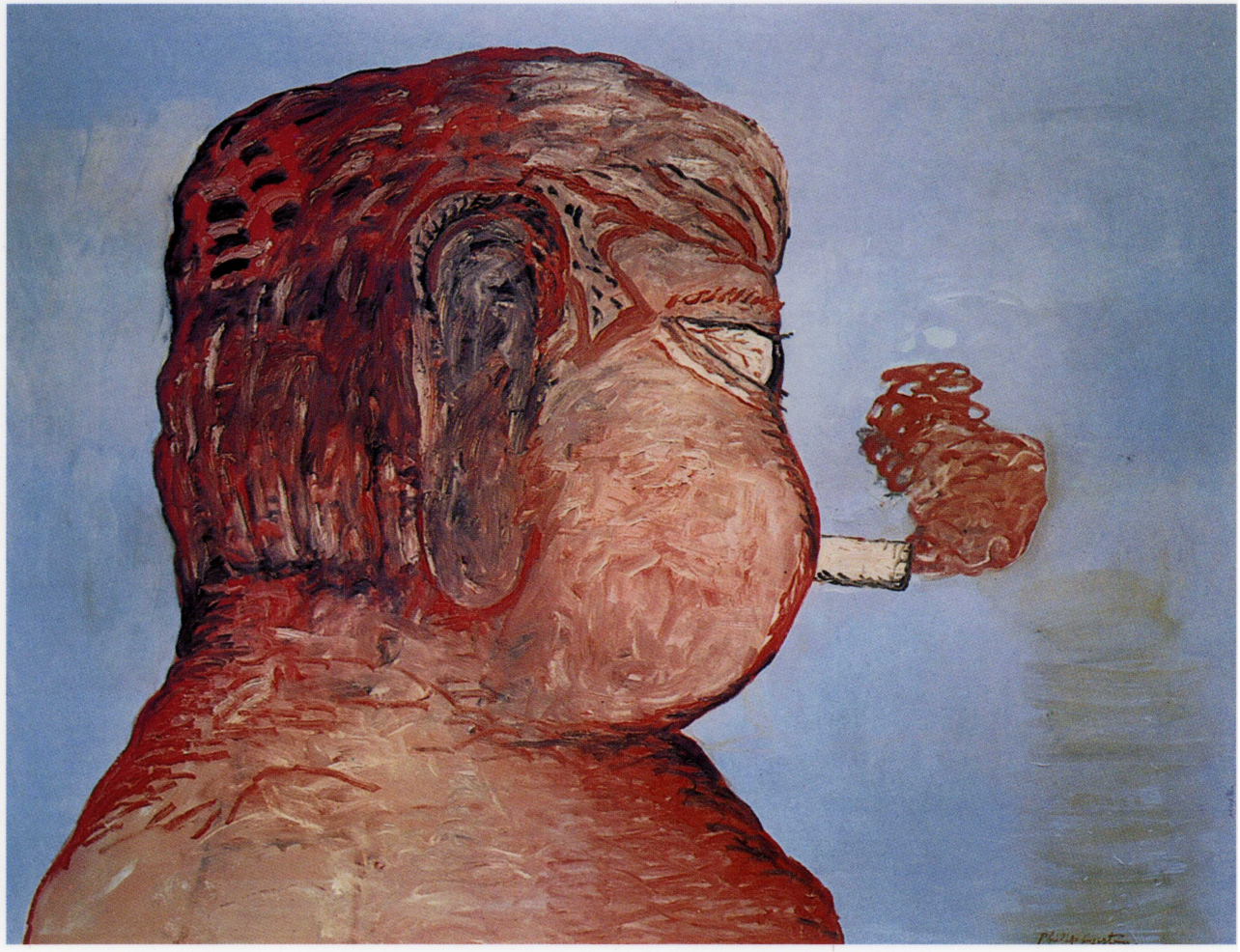
Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

em. o. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber

皆様に！



Philip Guston, *Friend to M.F.*, 1978, Öl auf Leinwand, 172,7 x 223,5 cm, Des Moines Center, Des Moines, IA

この修士論文は、モートン・フェルドマンの楽曲とニューヨーク・スクール画家たちのつながりを分析し、美術が音楽に及ぼす様々な影響力について論評しています。ベルリン、東京、ウィーンで学び、パリのマックス・エルンスト研究所での実習を経て、バーセルのパウル・サッハー財団で研究を積んだ末、完成に至ることができました。本論文の執筆にあたり、長い間支援くださった皆様に心から感謝いたします。また、皆様のお陰で、実り多い素晴らしい日々を過ごすことができましたこと、大変嬉しく思っております。今後も益々頑張っていく所存です。長い間大変お世話になりました。深謝。

Großer Dank geht auch an meine Freunde und Kommilitonen: im Besonderen Eva, Amadeus, Attila, David, Johannes, Johnny, Jonas, Martin, Mikan, Sebastian, Simon, Susi und Vera sowie alle, die mich in der Studienzeit unterstützt haben.

Auch den Mitarbeitern der Paul Sacher Stiftung in Basel sei mein Dank ausgesprochen.

Schließlich gilt mein besonderer Dank Herrn em. o. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber, den ich nicht nur fachlich, sondern auch menschlich sehr schätze und der sich, neben seiner Arbeit als Obmann der Kommission für Musikforschung an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, die Zeit genommen hat, meine Arbeit zu betreuen.

*“If you don't have a friend,
who's painter, you're in trouble!”¹*
(Morton Feldman)

INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG.....	5
Forschungsstand.....	6
Ziel und Methode der Diplomarbeit.....	9
Die 'New York School'.....	11
Begriffsbestimmung.....	13
Beziehungen innerhalb der New York School.....	15
New York als Schnittpunkt.....	16
Treffpunkte in New York.....	18
Exkurs: Gattungsgrenzen I.....	19
Ausgangsthese der Diplomarbeit.....	22
II. MORTON FELDMAN UND DIE MALER DER NEW YORK SCHOOL	23
Befreundete Maler aus der New York School.....	25
Philip Guston (1913-80).....	25
Robert Rauschenberg (1925-2008).....	27
Jackson Pollock (1912-56).....	28
Mark Rothko (1903-70).....	30
Exkurs: Edgard Varèse (1883-1965).....	31
Malerei und Musik der New York School.....	33
'Anti-Tradition'.....	35
Befreiung des Klangs	35
Material.....	38
Poiesis.....	38
Repetitives in Elementen und Zyklen.....	42
Rezeption.....	43
Musik als Kunst.....	44
Exkurs: Gattungsgrenzen II	45
Abstraktion	46

¹ Morton Feldman, *Darmstadt Lecture* [1984] in Walter Zimmermann (Hg.), *Morton Feldman. Essays*, Kerpen 1985, S. 186.

III. ŒUVRE.....	50
1. Graphische Notation.....	50
Projections (1950-51)	51
Intersections (1951-53)	57
Intermission 6 (1953).....	62
Weitere graphisch notierte Werke und Zusammenfassung der graphischen Notationsform	63
Exkurs: Jackson Pollock (1951)	64
2. Free-durational-Notation.....	67
Durations 1-5 (1960-61)	68
For Franz Kline (1962)	68
Piano Piece (To Philip Guston) (1962)	69
De Kooning (1963)	71
Zusammenfassung der 'free-durational'-Notation	73
3. Konventionelle Notation.....	73
Rothko Chapel (1971/72)	74
For Philip Guston (1984)	79
Zusammenfassung der konventionellen Notation	81
Zusammenfassung des Œuvres	82
IV. RÉSUMÉ.....	84
Ausblick.....	90
V. ANHANG.....	91
Bibliographie.....	91
CD.....	96
Internet.....	96
Werke.....	97
Abbildungsverzeichnis.....	97
Weitere Abbildungen	99
Abstract.....	104
Lebenslauf.....	106

I. EINLEITUNG

“In New York all one has and all one needs is art.”¹

(Morton Feldman)

Vom 31. März bis zum 27. Juni 2010 kuratierte Juan Manuel Bonet, der ehemalige Direktor des Museo Reina Sofía in Madrid, die Ausstellung *Vertical thoughts: Morton Feldman and the Visual Arts* zu Morton Feldman und den Malern der 'New York School', welche sich zum ersten Mal des künstlerischen Austausches zwischen Malerei und Musik dieser 'Schule' museal annahm. Diese Ausstellung wurde im Irish Museum of Modern Art in Dublin gezeigt.²

Anfang der 50er Jahre veränderte sich das Schaffen des amerikanischen Komponisten Morton Feldman (1926-87) radikal: Er begann zum ersten Mal seine Werke in einer graphischen Form zu notieren und transferierte die 'strategischen' Eigenschaften der Malerei von der 'New York School' in seine Musik. So übernahm er das 'All-over' oder 'Non-relational', das vor allem in der Gemälden eines Jackson Pollocks (Abb. a³) oder Barnett Newmans (Abb. b) zu sehen ist, in welcher sich der Betrachter⁴ aufgrund der fehlenden integrativen Struktur dem überdurchschnittlich großem Bild ausgeliefert fühlt. Auch die 'Stasis', die sich in einem erstarrten und gleichzeitig vibrierendem Bild manifestiert, übertrug er in seine Musik. Diese ist in den ebenfalls relativ großen Gemälden von Mark Rothko zu sehen (Abb. c). Grund dafür war, dass er einige Maler der 'New York School', die 'Abstract expressionists' – darunter vor allem Franz Kline (1910-1962), Willem de Kooning (1904-97), Robert Motherwell (1915-91), Barnett Newman (1905-70), Jackson Pollock (1912-65), Robert Rauschenberg (1925-2008), Mark Rothko (1903-70) und sein langjähriger, enger Freund Philip Guston (1913-1980) – über den vielseitigen Künstler John Cage (1902-92), zu diesem Zeitpunkt kennen lernte⁵.

Neben den Malern, die sich spätestens seit den 40er Jahren kannten, gab es auch die Komponisten der 'New York School'. Diese, neben Cage und Feldman, noch aus Earle Brown (1926-2002) und Christian Wolff (*1936) bestehend, lernten sich erst in den 50er Jahren kennen. Unter den Komponisten war es Morton Feldman, der am engsten mit den Malern der Künstlergruppe verbunden war⁶. Kompositionen wie die Filmmusik zu *Jackson Pollock* (1951) und

¹ Morton Feldman, *Conversations without Stravinsky* [1967] in Walter Zimmermann (1985), S. 59.

² Séan Kissane (Hg.), *Vertical Thoughts. Morton Feldman and the Visual Arts*, Dublin 2010 (Ausst.-Kat. Dublin, 31. März-27. Juni 2010).

³ Die Abbildungen, die mit Buchstaben gekennzeichnet sind, befinden sich im Anhang unter 'weitere Abbildungen'.

⁴ Diese Arbeit berücksichtigt nicht die gendergerechte Schreibweise.

⁵ Sebastian Claren, Art. *Morton Feldman* in Ludwig Finscher (Hg.), *MGG² Personenteil VI*, Kassel 2001, Sp. 899.

⁶ Steven Johnson, *The New York schools of music and visual arts*, New York [u.a.] 2002, S. 10.

zu *De Kooning* (1963) sowie den Malern gewidmete Werke⁷ wie *For Franz Kline* (1962), *Piano Piece (To Philip Guston)* (ebenfalls 1962), *Rothko Chapel* (1970/71) und *For Philipp Guston* (1984) zeugen von einem engen Verhältnis. Die bildende Kunst fand zudem Eingang in seine Essays: *The Anxiety of Art* (1965), *After Modernism* (1967), *Between Categories* (1969) und *Give my Regards to Eighth Street* (1971) sowie seine *Autobiography* (1962/67⁸), um nur einige zu nennen⁹.

Forschungsstand

Maßgebend für den jetzigen Forschungsstand zur Musik von Morton Feldman und der Malerei der 'New York School' ist die Dissertation von Marion Saxer *Between Categories*¹⁰. Die Publikation beschreibt die „Verwerfung des Objektgedankens“, das heißt die Auflösung eines integrativen Systems im musikalischen Werk und die Ganzheitserfahrung des Zuhörers. Der Zuhörer soll sich, wie der Betrachter eines Gemäldes der 'Abstract Expressionists', im Werk verlieren. Zudem geht Saxer auf die Essays von Feldman, die sich auf die bildende Kunst beziehen, ein und untersucht die Analogien zwischen der Malerei der 'New York School' und der Musik Morton Feldmans.

Der von Steven Johnson herausgegebene Sammelband *The New York Schools of Music and Visual Arts*¹¹ geht auf die drei Komponisten Cage, Feldman und Brown sowie auf ihre Anfänge mit Stefan Wolpe und auf die Bedeutung Edgard Varèses für Feldman ein. Für die vorliegende Diplomarbeit ist der darin enthaltene Aufsatz von Jonathan W. Bernard (*Feldman's Painter*) von großer Bedeutung, da er Parallelen zwischen Malerei und Musik zieht („Change/Stasis“, „Attack/Decay“, „Duration/Timelessness“, „Horizontal/Vertical“, „Surface/Depth“, „Finished/Open“ und „Ideas/Material“) sowie einzelne Werke, wie die graphisch notierten und fast alle 'Hommages', untersucht¹². Die Publikation *The New York School* von Susanne Josek¹³ bearbeitet die Verbindung aller vier Komponisten (Cage, Feldman, Brown und Wolff) zu den Malern der 'New York School' und berücksichtigt vor allem Aspekte wie „Material“, „Form“ und „Raumzeit/Zeitraum“. Bei

⁷ Es sei hier nur angemerkt, dass der 'Werkbegriff' neutral benutzt wird.

⁸ Der Übersetzer der Ausgabe von Walter Zimmermann (1985) ließ einige Stellen zur Verdeutlichung erläutern.

⁹ Morton Feldman, *The Anxiety of Art* [1965] in Walter Zimmermann (1985), S. 85-96.

Ders., *After Modernism* [1967], ebd. S. 97-108.

Ders., *Between Categories* [1969] ebd. S. 82-84.

Ders., *Give my Regards to Eighth Street* [1971] ebd. S. 71-78.

Ders., *Autobiography* [1962/67], ebd. S. 36-40.

¹⁰ Marion Saxer, *Between Categories. Studien zum Komponieren Morton Feldmans von 1951 bis 1977*, Saarbrücken 1998 (Diss. Berlin 1997).

¹¹ Steven Johnson, *The New York schools of music and visual arts. John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning Jasper Johns, Robert Rauschenberg*, New York [u.a.] 2002.

¹² Ebd., S. 173-215.

¹³ Suzanne Josek, *The New York School. Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff*, Saarbrücken 1998.

Morton Feldman geht Josek zum einen auf die „Negation des musikalischen Zusammenhangs“ („Form“) ein und untersucht einzelne graphisch notierte Werke (wie *Projection I* und *Intermission* 6), welche sie mit dem malerischen Werk von Philip Guston vergleicht. Zum anderen analysiert sie das Werk *Rothko Chapel* in Hinblick auf die schon erwähnte 'Stasis', die, verbunden mit der Idee einer „Oberfläche“ in der Musik, eine Verbindung zur Malerei schafft („Raumzeit/Zeitraum“). Außerdem arbeitet sie die Parallelen im Denken und Werk zwischen Mark Rothko und Morton Feldman heraus. Ulrike Rausch behandelt in ihrer Dissertation *Grenzgänge. Musik und bildende Kunst im New York der 50er Jahre*¹⁴ die Komponisten einzeln und vergleicht sie mit jeweils zwei Malern, die nicht unbedingt in direktem Austausch standen. Morton Feldman wird hier mit Jackson Pollock und mit Barnett Newman verglichen. Interessant ist ihr Ansatz, die Parallelen nicht im künstlerischen Austausch, sondern im „Zeitgeist“ zu suchen.

Stefanie Lieb und Dieter Gutknecht erläutern – wie im Aufsatz von Jonathan W. Bernard – unter Schlagwörtern wie „Abstraktion“, „Expression“, „Material“ und weiteren, die Parallelen zur jeweiligen Kunst so weit wie möglich¹⁵. Interessant ist zudem der Aufsatz von Alexander Kopp, der die Parallelen zwischen Malerei und Musik im „Gegenstand“ (der Konstruktion) und in der „Oberfläche“ (der Malfläche/dem Hörbaren) sieht¹⁶.

Von großer Bedeutung sind unter den Primärquellen die Essays von Morton Feldman, die von Walter Zimmermann 1985 mit drei einleitenden Texten von Frank O'Hara, Heinz-Klaus Metzger und ihm selbst herausgebracht worden sind¹⁷. Ein Jahr später erschien in der Reihe der Musik-Konzepte (Bd. 48/49) von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn eine Ausgabe zu Morton Feldman¹⁸. Die *Radio Happenings* beinhalten sechs Gespräche von Feldman und Cage, die für den Radio Sender WBAI zwischen Juli 1966 und Jänner 1967 aufgenommen wurden¹⁹, 1983 gab es ein weiteres Gespräch der beiden Komponisten²⁰. Erst 2000 wurde dann die erste englische Publikation von B. H. Friedman *Give my Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman* herausgebracht, die, ähnlich wie die *Essays* von Walter Zimmermann, Feldmans Schriften vereint. 2006 werden von Chris Villars noch die Interviews und Vorlesungen publiziert: *Morton Feldman Says. Selected Interviews and Lectures 1964-1987*. Die letzte Publikation war 2008 Raoul

¹⁴ Ulrike Rausch, *Grenzgänge. Musik und Bildende Kunst im New York der 50er Jahre*, Saarbrücken 1999 (Diss. Freiburg/Breisgau 1998).

¹⁵ Stefanie Lieb, *Musik und bildende Kunst in Amerika 1950-60: „Abstract expressionism“* und Dieter Gutknecht, „Aural Eyeness“ - *Gemeinsamkeiten von Musik und bildender Kunst in Abstract Expressionism and New York School* in Kuret Primož: *Glasba in likovna umetnost* [Musik und bildende Kunst], Ljubljana 1996, S. 173-198.

¹⁶ Alexander Kopp, *Gegenstand und Oberfläche. Morton Feldmans Gedanken über die Beziehung von Kunst und Musik* in Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.), *Musik und Bildende Kunst*, Musikpädagogische Forschung, Bd. 10, Essen 1990, S. 111-118.

¹⁷ Walter Zimmermann (Hg.), *Morton Feldman. Essays*, Kerpen 1985.

¹⁸ Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), *Morton Feldman in Musik-Konzepte 48/49*, München 1986.

¹⁹ John Cage und Morton Feldman in Gisela Gronemeyer, *Radio Happenings I-V*, Köln 1993.

²⁰ Dies., *Radio Happenings VI in Res.: Anthropology and Aesthetics 6*, Autumn 1983.

Mörchens zweibändige Ausgabe von Vorträgen und Gesprächen Feldmans *Morton Feldman in Middleburgh*²¹.

Zu den Sekundärquellen können die Werke von Jean-Yves Bosseur *Morton Feldman. Écrits et Paroles*, Thomas de Lios *The Music of Morton Feldman*, von Sebastian Claren *Neither. Die Musik Morton Feldmans*, die Dissertation von Catherine Costello Hirata *Analyzing the Music of Morton Feldman* und *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté* von Philipp Gareau genannt werden²². Die Internetseite von Chris Villars (<http://www.cnvill.net/mfhome.htm>) vereint weitere Texte und Interviews zu Morton Feldman.

Betrachtet man die Publikationen zu den Malern der 'New York School', so lässt sich eine beachtliche Reihe nennen. Neben Überblickswerken, die auf die amerikanische Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eingehen, wie beispielsweise der von Christos Joachimides und Norman Rosenthal herausgegebene Ausstellungskatalog²³ sowie die Werke von Brian O'Doherty²⁴ oder Werner Haftmann²⁵, gibt es viele Studien zu den Malern der 'New York School'. Die erste wissenschaftliche Arbeit entstand im Rahmen einer Dissertation und wurde von William Seitz im Jahre 1955 verfasst²⁶. Es folgen weitere Werke wie die von Irving Sandler *The Triumph of American Painting* und *The New York School*²⁷, Dore Ashtons *The New York School*²⁸, der Ausstellungskatalog *Abstract Expressionism* von Michael Auping²⁹, Cécile und David Shapiros³⁰ sowie David Anfams Publikationen gleichen Titels³¹. Weitere wichtige Werke sind jene von Stephen Polcari und Michael Leja³² sowie auch der aktuellste Ausstellungskatalog von Ann Temkin³³.

²¹ Raoul Mörchen (Hg.), *Words on music. Lectures and conversations*, Bd. I und II, Köln 2008.

²² Jean-Yves Bosseur *Morton Feldman. Écrits et Paroles*, Paris [u.a.] 1998; Thomas de Lio, *The music of Morton Feldman*, New York 1996; Sebastian Claren, *Neither. Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim am Taunus 2000; Catherine Costello Hirata, *Analyzing the Music of Morton Feldman*, Ann Arbor 2003 (Diss. New York 2003) und Philip Gareau, *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté*, Paris 2006.

²³ Christos Joachimides und Norman Rosenthal (Hg.), *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik*, München 1993 (Ausst.-Kat. Berlin, 8. Mai – 25. Juli 1993).

²⁴ Brian O'Doherty, *Kunst in Amerika. Maler unserer Zeit*, Stuttgart [u.a.] 1988.

²⁵ Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954.

²⁶ William Seitz, *Abstract Expressionists Painting in America. An Interpretation based on the Work and Thought of the Six Key Figures*, Boston 1983 (Diss. New Jersey 1955).

²⁷ Irving Sandler, *The Triumph of American Painting*, New York 1970 und ders., *The New York School*, New York 1978.

²⁸ Dore Ashton, *The New York School. A cultural Reckoning*, Berkeley [u.a.] 1992.

²⁹ Michael Auping, *Abstract Expressionism. The Critical Development*, New York 1987 (Ausst.-Kat. Buffalo, 19. September-29. November).

³⁰ Cécile und David Shapiro, *Abstract Expressionism. A Critical Record*, Cambridge [u.a.] 1990.

³¹ David Anfam, *Abstract Expressionism*, London 1994.

³² Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven [u.a.] 1993.

³³ Ann Temkin, *Abstract Expressionism at Museum of Modern Art*, New York 2010 (Ausst.-Kat. New York, 28. September-25. April 2011).

Die Anzahl der publizierten Monographien zu den einzelnen Malern ist ebenfalls groß, soll aber hier nicht näher

Ziel und Methode der Diplomarbeit

“Music is not painting, but it can learn from this more perceptive temperament that waits and observes the inherent mystery of its materials, as opposed to the composer's vested interest in his craft. [...] The painter achieves mastery by allowing what he is doing to be itself. In a way, he must step aside in order to be in control. The composer is just learning to do this.”³⁴

(Morton Feldman)

Die vorliegende Arbeit ist, trotz eines interdisziplinären Ansatzes und der Berücksichtigung des künstlerischen Geschehens der 'New York School', dennoch eine musikwissenschaftliche Arbeit mit kunstgeschichtlichen und kulturwissenschaftlichen Einblicken. Einzelne wichtige Elemente der Malerei, die Feldman versucht in seine Musik zu transferieren, sollen hier vorgestellt werden – Kern der Arbeit ist jedoch die Analyse der Werke Morton Feldmans.

Ausgehend vom vorliegenden Forschungsstand möchte ich den Einfluss der bildenden Kunst auf die Musik untersuchen und es soll der Versuch gemacht werden, folgende Fragestellungen näher zu beantworten: Wie sieht der Einfluss der Maler auf Morton Feldman genauer aus? War der künstlerische Austausch Voraussetzung für den Transfer von der Malerei in die Musik? Um einen Eindruck von den Beziehungen Morton Feldmans zu den Malern zu bekommen, und somit überhaupt die Quelle eines möglichen Einflusses zu zeigen, werden vier Freundschaften genauer analysiert und ihre Parallelen herausgearbeitet. Ziel der Untersuchung ist es, Begründungen für die Veränderung im Œuvre Morton Feldmans zu finden. Inwieweit und in welcher Form wird diese Verbindung zu den Malern aufrecht gehalten?

Wie Ulrike Rausch (1999) in ihrer Dissertation festgestellt hat, ist die Untersuchung von allen Parallelen zwischen Morton Feldman und den Malern der 'New York School' eine Arbeit, die letztendlich nicht in eine „Übersichtlichkeit“, sondern in ihr Gegenteil mündet, da die Künstler sehr individuell gearbeitet haben und somit ein Vergleich schwer möglich ist. Rausch hat es aus diesem Grunde vorgezogen, lediglich die Werke der beiden Künstler Barnett Newman und Jackson Pollock stellvertretend als Vergleichsbeispiele für die Musik von Morton Feldman zu beleuchten. Ich selbst möchte hingegen die Bandbreite der Beziehungen im zweiten Kapitel berücksichtigen und mich nicht nur auf zwei Maler konzentrieren, da ich es als wichtig erachte, den künstlerischen Austausch im Gesamtbild darzustellen. Hierbei werden erstmalig die Beziehungen zu den Malern

abgehandelt werde (siehe Literaturliste).

³⁴ Morton Feldman, *The Anxiety of Art* [1965] in Walter Zimmermann (1985), S. 90.

Philip Guston, Robert Rauschenberg, Jackson Pollock und Mark Rothko im Besonderen untersucht³⁵. Zudem wird in dieser Diplomarbeit die Bedeutung des Komponisten Edgard Varèse (1883-1965) im Werk von Morton Feldman erörtert werden, da er eine wichtige Rolle im Leben und Werk von letzterem spielte. In einem weiterführenden Unterkapitel sollen dann die Schnittpunkte von Malerei und Musik der 'New York School' gezeigt werden; vor allem das 'All-over' der Malerei und die Rezeption der Kunst als eine 'nicht-relationale' sollen in dem Abschnitt untersucht werden.

Im Mittelpunkt des dritten Kapitels stehen die Analysen ausgewählter Werke aus Morton Feldmans Œuvre. Dieses ist in drei Teile gegliedert: a) graphisch notierte Werke, b) Werke in der 'free-durational'-Form, in der die Tondauer nicht festgelegt ist sowie einer Mischform aus 'free-durational'-und konventioneller Notation und c) die konventionell notierten Werke im Spätwerk. Die vorgestellten Kompositionen sind unter einem 'malerischen Aspekt' ausgewählt worden: Die Übertragung des 'All-overs' der Malerei in die Musik Morton Feldmans soll in den graphischen Werken wie auch in den 'free-durational'-Werken gezeigt werden. So wird auf die graphischen Notationen eingegangen, die das Zufällige des 'Action-paintings' in der Tonhöhe und das 'Nicht-integrative' in der Rezeption zeigen. Hierfür werden alle *Projections* (1-5) sowie alle *Intersections* (1-4 plus *Marginal Intersection*) einzeln analysiert und miteinander verglichen. Zudem wird das Stück *Intermission 6*, welches als einziges in der Reihe der konventionell komponierten *Intermissions* graphisch notiert ist, genauer untersucht. Um das 'All-over' und 'Non-relational' nicht nur in der Tonhöhe (graphische Notation), sondern auch in den Tondauern zu zeigen, wird genauer auf die Hommage-Werke *De Kline* (1962), *Piano Piece (To Philip Guston)* (ebenfalls 1962) und *De Kooning* (1963) eingegangen, die in der Zeit der 'free-durational'-Form entstanden sind. Letzteres Werk ist, wie *Jackson Pollock* (1951) eine Filmmusik und wurde in der Notation mit freigestellten Dauern und mit Teilen der konventionellen Form aufgeschrieben. Zum Abschluss werden noch die anderen Hommage-Werke *Rothko Chapel* (1970/71) und *For Philip Guston* (1984) genauer untersucht, die wie die meisten im Feldmans Spätwerk konventionell – also präzise – notiert und, im Gegensatz zu den ersten, graphisch notierten Werken, sehr lang sind (zum Teil über mehrere Stunden). Die Beziehung von Jasper Johns (*1930) bildnerischem Werk zur Musik des Spätwerks von Morton Feldman soll kurz skizziert werden.

Im Résumé werden die vorherigen Kapitel kurz zusammen gefasst. Darauf folgend soll auf die Diskussion um die Gattungsgrenzen³⁶ eingegangen und die Beantwortung der Fragestellung

³⁵ Gemeinsame Interessen und Gesprächsthemen sowie andere, nur die jeweilige Beziehung betreffende, wichtige Verbindungspunkte werden genannt. Dabei finden vor allem die Essays Berücksichtigung, die Feldmans Sicht nochmals verdeutlichen.

³⁶ Die Diskussion um die Gattungsgrenzen wird mit der 'Laokoon-Thematik' eingeleitet. Gotthold Ephraim Lessing, Irving Babbitt und Clement Greenberg haben sich zur Laokoon-Gruppe und dadurch auch zu den Gattungsgrenzen geäußert. Diese Gedanken werden noch mit den Ideen von Theodor W. Adorno und Walter Benjamin erweitert, die dann mit denen von Morton Feldman zusammengeführt werden.

unternommen werden. Abschließend wird die Ausgangsthese überprüft.

Die 'New York School'

Die Musiklandschaft der Vereinigten Staaten von Amerika³⁷ bestand Anfang des 20. Jahrhunderts vereinfacht skizziert aus einer Mischung von Volksmusik und europäischer Kunstmusik, die bei Charles Ives und Henry Cowell in den ersten beiden Dekaden des Jahrhunderts zu sehen war und die in den 30er Jahren von Aaron Copland und Roy Harris weitergeführt wurde³⁸. Mit Edgard Varèse, der 1915 aus Paris in die Vereinigten Staaten von Amerika kam, gab es den ersten Vertreter einer Art experimenteller Musik³⁹. Varèses Ideen wurden von Morton Feldman aufgenommen und in seiner Musik weiterentwickelt. Die Komponisten der 'New York School' setzten, wie auch Edgard Varèse, durch den Bruch mit den damals tradierten Regeln der Komposition ästhetisch neue Maßstäbe, indem sie 'unbestimmte Faktoren' (bei Feldman unbestimmte Tonhöhe, unbestimmte Tondauer) in ihre Kompositionen einbauten und zum Teil graphisch notierten.

Gemeinsam mit den beiden Komponisten bildet der erst 16 jährige Christian Wolff im Frühjahr 1950 die Gruppe der 'New York School'. Wahrscheinlich ein Jahr später – 1951⁴⁰ – wurde auch Earle Brown als Mitglied in die Gruppe der Komponisten aufgenommen. Dies aber führte zu Auseinandersetzungen zwischen Feldman und Brown, da letzterer als ehemaliger Mathematiker die serialistischen Kontrollprinzipien in der Musik von Pierre Boulez verteidigt hatte, so dass Feldman aus dem "Magic House", in dem auch Cage wohnte, auszog. Weil Wolff schon im Herbst 1951 sein Althilologiestudium an der Harvard Universität aufgenommen hatte und nur in den Semesterferien in New York war, und da Cage spätestens 1954 mit seinem späteren Lebensgefährten Merce Cunningham sowie dem bedeutendsten Interpreten der 'New York School' Musik, David Tudor (1926-96), in eine Kommune auf Long Island gezogen war, löste sich die Gruppe als solche auf. Der Austausch zwischen den Komponisten blieb aber dennoch bestehen. Auch der bereits erwähnte Pianist David Tudor, der selbst experimentell komponierte und sich vor allem durch die Uraufführungen der Kompositionen der 'New York School' einen Namen gemacht hatte, kann zu

³⁷ Philipp v. Bohlmann, Kyle Gann, Wolfgang Knauer, Wolfgang Rathert, Michael Saffle, Volker Straebel, Martin Supper und Nicholas E Tawa, Art. *Vereinigte Staaten von Amerika* (hier V. 1914-50) in Ludwig Finscher (Hg.), *Sachteil* Bd. IX, Kassel 1998, Sp. 1355-1398.

³⁸ Steven Johnson (2002), S. 2f.

³⁹ Ebd., S. 3.

⁴⁰ Hierüber gibt es keine genauen Angaben in der Literatur. Das Eintrittsdatum ist umstritten: Während Cage-Biograph David Revill von Ende 1950 spricht, gibt Brown selbst Ende 1951 oder Anfang 1952 an. Josek schreibt, dass Brown 1951 kennen gelernt habe, aber erst 1952 in die Gruppe dazu kam. Vgl. Ulrike Rausch (1999), S. 20 sowie Josek (1998), S. 23. Der MGG²-Artikel von Sebastian Claren hingegen spricht von 1952. Ders., Art. *Morton Feldman* in Ludwig Finscher (Hg.), *MGG² Personenteil VI*, Kassel 2001, Sp. 901.

dieser Gruppe gezählt werden. Feldman hatte ihn durch seinen Lehrer Stefan Wolpe kennen gelernt und er wurde im April 1950 Cage vorgestellt⁴¹.

In den 30er Jahren nicht nur den politischen und finanziellen Turbulenzen ausgesetzt, sondern auch im Strudel der verschiedenen Kunstrichtungen, wie dem eingeführten Kubismus und Surrealismus oder der heimischen Kunstrichtungen wie Regionalismus und sozialem Realismus⁴², gefangen, gab es vereinzelt Künstler wie Gertrude Greene (1904-56), Alexander Calder (1898-1976) oder Josef Albers (1888-1976), die bereits abstrakt gearbeitet hatten. Im Gegensatz zu den Komponisten, die sich erst in den 50er Jahren kennen gelernt hatten, kannten sich die Maler der 'New York School' schon aus früheren Programmen (u.a. WPA und/oder FAP⁴³) und hatten auch schon in den 40ern ihre ersten Einzelausstellungen in Galerien oder Museen, so dass sie in der New Yorker Kunstszene bekannt waren. Die Malerei der 'New York School' von Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, Franz Kline, Philip Guston und William Bazotes war die erste Richtung in den späten 1940ern und 50er Jahren, die es, neben der zweiten Generation wie Robert Rauschenberg und Jasper Johns, schaffte, sich vom europäischen 'Kunst-Primat' zu lösen und somit zum ersten Mal so etwas wie eine bedeutende amerikanische Bewegung in der Kunst weltweit zu sein⁴⁴. Beispielsweise die im Jahre 1908 von acht Malern ('The Eight') gegründete Ashcan-School, die sich vom akademischen Stil sowie dem amerikanischen Impressionismus distanzierte und sich in einem amerikanischen Realismus dem rauen Alltagsleben zuwandte⁴⁵, fand längst nicht die gleiche Aufmerksamkeit wie die Maler der 'New York School'. Im Gegenteil, das Leben einer Großstadt mit armen Menschen in Slums, mit Betrunknen und Kriminellen, das soziale Elend *per se* schien kaum einen Adressaten zu finden.

Die Malerei der 'New York School' war in vielerlei Hinsicht ein Novum: Es gab kein gemeinsames Programm, man kehrte sich von den akademischen Traditionen der

⁴¹ Sebastian Claren, Art. *Morton Feldman* in Ludwig Finscher (Hg.), *MGG² Personenteil VI*, Kassel 2001, Sp. 899-901. Nach Ulrike Rausch habe Cage Tudor 1949 über eine Freundin, Tänzerin Jean Erdman, kennen gelernt als er auf der Suche nach einem Pianisten für Merce Cunningham war. Dies. (1999), S. 17.

⁴² Der europäische Einfluss war schon Anfang des 20. Jahrhunderts zu sehen. Doch das Unbehagen ob der Überlegenheit der europäischen Künstler führte zu einem Regionalismus (Thomas Hart Benton und Grant Wood) amerikanischer Maler. Sie wandten sich an die amerikanische Landschaft, das einfache Leben und die Provinz oder dem erwähnten sozialen Realismus (Ben Shahn und William Gropper) zu. U.a. Steven Johnson (2002), S. 2.

⁴³ WPA (Works Progress Administration), ein nationales, Millionen schweres Programm, das im Zuge des "New Deals" in der Wirtschaftskrise "Great Depression" als Arbeitsbeschaffungsbehörde öffentliche Kunstprojekte beauftragt hatte. FAP (Federal Art Project), ein Arm des WPAs, das 1935-43 ungefähr 200.000 Projekte in Auftrag gab, um Künstlern Aufgaben zu erteilen.

⁴⁴ "Abstract expressionist painting [...] made New York the center of the postwar international art world." Zitiert nach David Nicholls, *Getting Rid of the Glue* in Steven Johnson (2002), S. 17.

⁴⁵ Suzanne Josek (1998), S. 15.

Wirklichkeitsdarstellung ab, die seit der Renaissance als die elementarste Regel galt. Zudem stand meist der individuelle Ausdruck des Einzelnen im Vordergrund. Die Stilgebundenheit war zwar durch die Einteilung in 'gesture'- (Jackson Pollock, Franz Kline, Willem de Kooning und Philip Guston) und 'color-field'- Malern (Clyfford Still, Mark Rothko, Barnett Newman) gegeben, aber auch dort war keine Einheitlichkeit zu sehen. De Kooning war, auch wenn für seine nicht abstrakten Bilder kritisiert (Abb. g), ebenfalls ein Maler der 'Schule'.

“Getting rid of the glue”⁴⁶, so beschrieb der Komponist Henry Cowell (1897-1965) die Musik der 'New York School' und hob damit den Unterschied zwischen den Komponisten der 'New York School' zu den anderen amerikanischen Komponisten deutlich hervor. Anders als die 'Campus-Komponisten' wie Elliot Carter oder Milton Babbitt, deren Kompositionen Cowells Meinung nach aus 'geklebten Klängen' – ergo aus formal festgelegten Kompositionen – bestehen, war es den New Yorker Komponisten wichtig, den „Kleber“ aus den Kompositionen zu nehmen. Der Klang sollte aus den festgelegten Kompositionsstrukturen befreit und durch undeterminierte Elemente „ent-kontrolliert [de-controlled]“ werden.

“Of course, the history of music is, in a sense, the history of its construction. Music has always been involved with re-arranging systematized controls, because there seemed to be no alternative. [...] The new possibilities of sound suggested by the innovation were not regarded as having any compositional significance.”⁴⁷

Nicht nur bei den Kompositionen, auch innerhalb der Gruppe gab es zwar Gemeinsamkeiten, aber kein gemeinsames Programm. Die Beziehungen der einzelnen Komponisten untereinander war, wie weiter unten dargestellt werden soll, ungebunden.

Begriffsbestimmung

Die 'New York School', die in Wirklichkeit keine 'Schule' in herkömmlichen Sinn' ist, verdankt ihren Namen dem Maler Robert Motherwell, der durch die 'Erfindung' des Begriffes vor allem den geographischen Aspekt unterstreichen wollte.

“I had to invent it. A very well-known art-dealer in California, Frank Perls became interested in what I and my friends were doing and decided to put on a show of it in his gallery in Beverly Hills, and asked me to write a preface for the show he had chosen, I called the essay 'The School of New York'. It was 1950. He had chosen some artists who were not strictly Abstract Expressionists, so I had to find an umbrella phrase. A place

⁴⁶ Henry Cowell, *History of Experimental Music in the United States* in David Nicholls, *Getting Rid of the Glue* in Steven Johnson (2002), S. 21.

⁴⁷ Morton Feldman, *Predeterminate/Indeterminate* [1965] in Walter Zimmermann (1985), S. 48.

served.”⁴⁸

Der Begriff wurde 1950 von Robert Motherwell zum ersten Mal in der bildenden Kunst verwendet, da er einen Text zu einer seiner Ausstellungen schreiben und einen passenden Begriff hatte finden müssen. Später wurde er dann auch in die Musik übertragen, um die Nähe zur Kunst nochmals zu verdeutlichen⁴⁹, auch wenn er noch immer umstritten ist⁵⁰. Auch der Kunsthistoriker Robert Goldwater bevorzugte die Bezeichnung der 'New York School', welche dann ab 1950 parallel zu 'Abstract Expressionism' (bei Robert Coates zum ersten Mal 1945), 'All-over' (Clement Greenberg 1948) und zu 'Action painting' (Harold Rosenberg 1952) benutzt wurde⁵¹.

Der hierarchische Aspekt einer „Lehrer-Schüler-Beziehung“, der den Gebrauch des Begriffes „Schule“ überhaupt legitimieren oder definieren würde, ist hinterfragenswert. Ähnliche Ideen und Ziele können gefunden, aber das Hierarchische kann nicht bestätigt werden. Unter den Komponisten kann nur John Cage als eine Art 'Leitfigur' und 'Mittelpunkt unter den Künstlern' als *primus inter pares* genannt werden, der mit einem Abstand von zwölf Jahren zu Morton Feldman und Earle Brown der älteste unter den Komponisten und spätestens durch seine 1949 erhaltenen Auszeichnungen (Guggenheim-Stipendium und eine Auszeichnung der American Academy sowie dem National Institute of Arts and Letters) eine bekannte Größe in der Stadt war. Der auch organisatorisch talentierte John Cage kannte die meisten Künstler und machte sie untereinander bekannt.

“John, who lived on practically no money, gave marvelously sumptuous parties. Once I was introduced to a man who looked like a Viennese matinee idol. It was Max Ernst. [...]

Another of these parties introduced my music to many of John's friends. The people who came – painters, writers, sculptors – were all new to me. On another evening, David Tudor played some now-forgotten piano-pieces of mine for Virgil Thompson and George Antheil.

This was my first introduction to the musical world. Until then I had known only a few composers my own age.”⁵²

Wie bei den Komponisten ist unter den Malern auch kein 'Lehrer' zu finden. Der Begriff der 'New York School' als ein Pendant zur « École de Paris » kann vielleicht als Erklärung dieses Namens dienen, wie auch die Tatsache, dass die 'Wiener Schule' und ihre 'Nachfolger' auch keine 'Schule' im konventionellen Sinn' ist.

De Koonings Aussage, “it is disastrous to name ourselves”,⁵³ mag jedoch zeigen, dass die Diskussion nicht von so großer Bedeutung ist. Der Begriff der 'New York School' (ab hier ohne

⁴⁸ Zitat in Auszügen, zitiert nach Suzanne Josek (1998), S. 13 sowie S. 19 (“There was of course, no New York School”).

⁴⁹ Suzanne Josek (1998), S. 23f.

⁵⁰ Ebd., S. 14.

⁵¹ Ebd., S. 13f.

⁵² Morton Feldman, *Give my Regards to Eighth Street* [1971] in Walter Zimmermann (1985), S. 74.

⁵³ Ebd.

Anführungszeichen) wird in der vorliegenden Arbeit gebraucht, da er, auch wenn er umstritten ist, im Gegensatz zu den anderen Begriffen sowohl bei den Malern als auch bei den Musikern und Komponisten gebraucht wurde und zudem einen kulturgeschichtlichen sowie sozialhistorischen Aspekt beinhaltet.

Beziehungen innerhalb der New York School

Steven Johnson sieht den Höhepunkt von interdisziplinärer Zusammenarbeit in der Mitte des 20. Jahrhunderts in den Beziehungen zwischen den Malern und den Komponisten der jeweiligen New York School⁵⁴. Dabei muss aber berücksichtigt werden, dass die Art der 'Verbindungen' unter den Künstlern der New York School sehr unterschiedlich war. Analysiert man die Beziehungen der Künstler untereinander, so war Morton Feldman mit Cage und mit den Malern Pollock und Rothko sowie Rauschenberg befreundet. Ein besonderes Verhältnis pflegt er zu Philip Guston, deren Freundschaft aber Ende der 60er Jahre in die Brüche ging. Künstlerisch können bei Feldman, wie Ulrike Rausch in ihrer Dissertation feststellt, auch Parallelen zu dem Werk von Barnett Newman gezogen werden, den der Komponist kannte, mit dem er aber kaum Austausch pflegte⁵⁵. Brown war mit Alexander Calder befreundet, dessen kinetische Kunst, die 'open form' seiner Mobiles, er in seine Musik transferierte. Jackson Pollock war für Feldman, Cage und Brown von Bedeutung. Künstlerisch gesehen, sind Parallelen zwischen dem Werk von Pollock und dem von Cage zu finden. Dieser schätzte ihn aber persönlich nicht⁵⁶. Wolff war der einzige, der die Maler kannte, war aber mit keinem enger befreundet und auch der einzige, der ausschließlich in der konventionellen Notenschrift schrieb⁵⁷. Für John Cage, der nicht nur als Komponist, sondern auch als Künstler und Dichter⁵⁸ sich einen Namen machte, war mit sehr vielen Künstlern bekannt, wobei für sein Schaffen die Beziehung zu Robert Rauschenberg von besonderer Bedeutung war⁵⁹.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Musik der Komponisten eher bei

⁵⁴ Steven Johnson (2002), S. 2.

⁵⁵ Ulrike Rausch (1999), S. 27-60.

⁵⁶ John Cage: „[...] eigentlich habe ich eher versucht, ihn [Pollock] zu meiden, weil er meistens so betrunken war, dass mir ein Zusammentreffen normalerweise unangenehm war. Ich entsinne mich, dass ich immer auf die andere Straßenseite ging, wenn ich ihn sah.“ Zitiert nach Suzanne Josek (1998), S. 49.

⁵⁷ Christian Wolff: “So I had an awareness of modern art in a general sense, but I never made a bid deal out of it, partly perhaps because I didn't feel I had to. I thought that that was sort of taken care of. I've met these artists, and I loved their work. I still do. But I've never written about it or tried to do anything like that.” Zitiert nach Ulrike Rausch (1999), S. 11.

⁵⁸ Neben John Cage gab es auch noch weitere Dichter dieser 'Schule'. John Ashbury (*1927) und Frank O'Hara (1926-66) sowie Kenneth Koch (1925-2002) können stellvertretend für diese Disziplin genannt werden. Bekannte Mitglieder von den Tänzern dieser Richtung sind der schon genannte Merce Cunningham (1919-2009) sowie Martha Graham (1894-1991)

⁵⁹ Suzanne Josek (1998), S. 7.

den Malern als bei anderen Kollegen, die komponiert haben, Anerkennung fand. Auch die Komponisten, außer Christian Wolff, waren der Ansicht, mehr von den Malern als von anderen Komponisten außerhalb der Gruppe gelernt zu haben. Ein anderer Zusammenhalt wurde durch eine finanzielle Unterstützung geschaffen. So finanzierten Rauschenberg und Johns das 25-jährige Jubiläum von Cages Musik⁶⁰.

New York als Schnittpunkt

Die Stadt New York löste, wie schon erwähnt, spätestens in den 50er Jahren die bis dahin als Kunststadt gefeierte Metropole Paris⁶¹ ab. Heute noch finanzielles und kulturelles Zentrum, versammelten sich damals in der Stadt Kunstmäzene, Künstler, Galerien, Musikverlage und Rundfunkanstalten. In Greenwich Village waren Künstler unterschiedlicher Sparten anzutreffen und die Treffpunkte wie 'The Club' oder 'Cedar Tavern' wurden durch weitere Galerien (wie z.B. Art of this Century Gallery von Peggy Guggenheim, die Galerie von Betty Parson oder die von Samuel Kootz, Charles Egan & Kootz und Sidney Janis sowie die Galerie 291 von Alfred Stieglitz) sowie auch durch Hans Hofmanns⁶² 'School of Fine Arts' ergänzt. 1913 markiert den Beginn der Moderne in der bildenden Kunst in den USA mit der 'Armory Show', die durch den Wunsch von 'The Eight' zustande kam⁶³. Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges ließ durch die Show bekannte europäische Künstler wie Marcel Duchamp, Francis Picabia nach New York kommen, die sich um den Kunstsammler Walter Arensberg scharten, welcher auch mit Man Ray befreundet war. Weitere Künstler wie Joseph Albers, Max Ernst, Lyonel Feininger, Fernand Léger, Piet Mondrian und László Moholy-Nagy können noch in diesem Zusammenhang genannt werden.

Zudem entstanden im New York der 20er und 30er Jahre eine Reihe von Museen (Société Anonyme (1920), Museum of Modern Art (1929), The Whitney Museum of American Art (1931),

⁶⁰ David Nicholls, *Getting Rid of the Glue* in Steven Johnson (2002), S. 19.

⁶¹ Siehe auch Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago 1992 oder Harold Rosenberg, *The Fall of Paris in The Tradition of the New*, New York 1994 sowie Marcel Duchamp: „Paris ist wie eine verlassene Villa. Die Lichter sind aus. Die Freunde sind alle an der Front. Oder sie sind überhaupt schon tot. Ich bin hierher gekommen, nicht weil ich zu Hause nicht malen konnte, sondern weil niemand da war, mit dem ich hätte sprechen können. Es war schrecklich einsam. Aufgrund meines Herzens wurde ich vom Wehrdienst freigestellt. So bin ich ganz allein herum gelaufen. An jeder Ecke redete man über den Krieg [...]. In einer solchen Atmosphäre, zumal wenn man den Krieg für eine Verrücktheit hält, kommt einem das Leben leicht dumpf und traurig vor. Was die Malerei angeht, so ist es für mich gleichgültig, wo ich gerade bin, Kunst ist vollkommen subjektiv, und der Künstler sollte in der Lage sein, an jedem Ort gleich gut zu arbeiten. Aber ich mag ein aktives und interessantes Leben. Im Überfluss habe ich solch ein Leben in New York gefunden. Ich bin sehr glücklich hier. Vielleicht schon fast zu glücklich. Denn ich habe seit meiner Ankunft in New York nicht ein einziges Bild gemalt.“ Zitiert nach Suzanne Jusek (1998), S. 25.

⁶² Hans Hofmann (1880-1966) galt als Schnittstelle der europäischen und amerikanischen Kunst und war einer der wichtigsten Lehrpersönlichkeiten für die Moderne Amerikas. Irving Sandler beschreibt ihn als “the most important teacher of modern art in America.” Ders. (1970), S. 20.

⁶³ Nancy Malloy, Art. *New York* in Jane Turner (Hg.), *The Dictionary of Art (Grove)*, Bd. 23, New York 1996, S. 47.

Frick Collection (1935) sowie Solomon R. Guggenheims Sammlung im Museum of Non-objective Painting (1939)) – das erste 'Guggenheim-Museum' – welche die Stadt als Kunstmetropole auszeichneten⁶⁴.

Trotz der genannten Orte des Austausches schien die Kluft zwischen Europa und Amerika Mitte des Jahrhunderts noch immer präsent gewesen zu sein. So schrieb Barnett Newman 1948:

“Everything [in Europe] is so highly civilized.

The artist in America is, by comparison, like a barbarian. He does not have the superfine sensibility toward the object, that dominates european feeling. He does not even have the objects.

This is, then, our opportunity, free of the ancient paraphernalia, to come closer to the sources of the tragic emotion. Shall we not, as artists, search out the new objects for its image?”⁶⁵

Als Antwort darauf kann Werner Haftmanns Erklärung dienen.

„Geschieden von der Gesellschaft, [...] konnten sie [die Maler] Bilder malen, die eigentlich gar keine waren, Techniken verwenden, Mittel kombinieren oder vergewaltigen, die jeder klassischen Vorstellung von Malerei Hohn sprachen, riesige Formate wählen, die jede Verwendbarkeit ausschlossen, Rauschzustände schildern, die die allgemeine Moral zum Schweigen verdammt. Die Rechtfertigung lag allein in der inneren Notwendigkeit des Selbstaudrucks. Man muss diese Unbedingtheit der menschlichen Haltung – und dem tragischen Punkt in ihr – ganz ernst nehmen, wenn man in der krassen Voraussetzungslosigkeit und Hemmungslosigkeit dieser neuen amerikanischen Malerei ihr inneren Pathos recht verstehen will.“⁶⁶

Auch Morton Feldman ist der Meinung, dass durch die Tatsache, dass die Künstler für eine kurze Zeit unter sich waren, der Anfang einer erfolgreichen amerikanischen Epoche zustande kam.

“What was great about the fifties is that for one brief moment – maybe, say, six weeks – nobody understood art. That's why it all happened. Because for a short while, these people were left alone. Six weeks is all it takes to get started.”⁶⁷

Treffpunkte in New York

Einer der wichtigsten Treffpunkte der Künstler der New York School war der schon

⁶⁴ Ebd., S. 48.

⁶⁵ John P. O'Neill (Hg.), *Barnett Newman. Selected Writing and Interviews*, New York 1990, S. 170.

⁶⁶ Werner Haftmann (1954), S. 477.

⁶⁷ An Morton Feldmans Aussagen kann ob der genauen Angaben der Fakten immer gezweifelt werden. Sie geben eher die Intensität als die Fakten selbst wider. Morton Feldman in Walter Zimmermann (1985).

erwähnte 'Club' (eigentlich 'the Eighth Street Artist's Club') in der 39 East 8th Street in Greenwich Village, der 1949 von Malern wie Kline, de Kooning, Motherwell, Rothko, Still und weiteren Künstlern gegründet wurde und einen ähnlichen Status wie die Cafés in Paris hatte⁶⁸. Morton Feldman nahm dort regelmäßig an den wöchentlichen Diskussionsveranstaltungen und Vorträgen teil und hielt 1955 auch selbst einen Vortrag. Im Club lernte er neben den Begründern Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell und Mark Rothko noch Barnett Newman, Jackson Pollock und Philip Guston kennen. Auch Komponisten wie Edgard Varèse, Feldmans Lehrer Stefan Wolpe, John Cage und David Tudor waren dort neben Feldman zugegen. Sie waren aber im Vergleich zu den Malern zahlenmäßig in der Minderheit. Zum Club, der zunächst in einer Loft in der 39 East 8th Street zusammen traf und daher seinen Namen hatte, hatte jedes Mitglied einen Schlüssel. Dort trafen die Künstler sich nach Telefonaten zusammen. Nach und nach fanden diese Treffen abends statt und nahmen einen öffentlich formalen Charakter an. Redner zu bestimmten Themen wurden eingeladen, es fanden danach Diskussionen statt, zudem gab es Konzerte und Symposien. Bis 1955 organisierte der Bildhauer Philipp Pavia (1912-2005) das Programm.⁶⁹

Ein anderer bedeutender Treffpunkt war die Cedar Tavern in der Nähe des University Place, den Morton Feldman selbst auch als « Café » beschreibt⁷⁰.

“Then, of course, there was the Cedar Bar, where I became with painters my own age. Mimi and Paul Brach, Joan Mitchell, Mike Goldberg, Howard Kanowitz. I think it was at the Cedar that I first met the poet Frank O'Hara.”⁷¹

Er lernt hier in seiner Anfangszeit durch das Ehepaar de Koonings auch den Kunstkritiker Clement Greenberg (1909-94) kennen und traf sich dort ebenfalls mit Philipp Guston, Franz Kline, Robert Motherwell, Jackson Pollock und Bradley Tomlin sowie oft mit John Cage.

“There was very little talk about music with John. Things were moving too fast to even talk about. But there was an incredible amount of talk about painting. John and I would drop in at the Cedar Bar at six in the afternoon and talk until it closed and after it closed. I can say without exaggeration that we did this every day for five years of our lives.”⁷²

Ein weiterer wichtiger Ort war das Black Mountain College für einige Mitglieder der New York School. Im September 1933 bei Asheville in North Carolina (etwa 170 km von New York

⁶⁸ Irving Sandler: “The Club became the core of a subculture whose purpose was as much social as it was intellectual-like that of the Paris cafés. For artists venturing into untried areas in art, the need to exchange ideas was urgent.” Ders., (1970), S. 214.

⁶⁹ Dazu: Dore Ashton, *The eighth-street Club* in dies. (1992), S. 193-208; Irving Sandler, *The Club* in David und Cecile Shapiro (1992), S. 48-58 sowie Marion Saxer, in dies. (1998), S. 21-24.

⁷⁰ Morton Feldman, *Autobiography* [1962/67] in Walter Zimmermann (1985), S. 40.

⁷¹ Morton Feldman, *Give my Regards to the Eighth Street* [1971] in Walter Zimmermann (1985), S. 74.

⁷² Morton Feldman, *Autobiography* [1962/67] in Walter Zimmermann (1985), S. 36.

entfernt) von Josef Albers, der bis 1949 die Leitung inne hatte, gegründet, war es ein College, das meist von europäischen Exilanten geleitet wurde. Es war eine der führenden Institutionen für interdisziplinäre Kunst. Hier gründete Merce Cunningham sein Tanzensemble und die ersten Happenings von John Cage fanden hier statt. Eingeschrieben waren, nur um einige Namen zu nennen, Elaine und Willem de Kooning, Clement Greenberg, Franz Kline, Richard Lippold, Robert Motherwell, Robert Rauschenberg und David Tudor.

Exkurs: Gattungsgrenzen I

Die Laokoon-Gruppe (Abb. h), eine Skulptur aus Marmor von den drei Bildhauern Hagesandros, Polydoros und Athanadoros, die Laokoon mit seinen beiden Söhnen Antiphantes und Thymbraeus darstellt, zeigt den Moment der Gefangennahme Laokoons durch Seeschlangen. Laokoon, Trojanischer Priester von Apollon Thymbraios, der sowohl sein Zölibat gebrochen als auch Apollon mit dessen Frau betrogen hatte, wird durch diese Art der Exekution bestraft. Die Kopie der wahrscheinlich 175 Jahre vor Christus entstandenen Skulptur, die, nach einer kurzen Unterbrechung in Paris, seit 1815 in den Vatikanischen Museen in Rom steht, hatte eine Reihe von Kritiken nach ihrem Fund Anfang des 16. Jahrhunderts in Rom zur Folge. Zuerst von Johann Joachim Winckelmann⁷³ rezensiert, 'musste' Gotthold Ephraim Lessing mit *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) darauf eine Antwort schreiben. Mehr als hundertfünfzig Jahre später, nahm auch der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg, nachdem auch schon Irving Babbitt mit *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts* (1910) sich darauf berief, mit seinem Essay *Towards a Newer Laocöon* (1940) auf die viel diskutierte Frage der Gattungsgrenzen in Hinblick auf die Laokoon-Gruppe, Bezug.

Die 'Laokoon-Diskussion', die mit dem Text von Gotthold Ephraim Lessing *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) beginnt, geht zunächst nicht auf die Gattungsgrenze zwischen Malerei und Musik, sondern auf jene zwischen Malerei beziehungsweise Skulptur einerseits und Poesie andererseits ein. Lessing macht – auch wenn die Funktion der Künste damals darin bestand, die Realität abzubilden – vor allem die disjunkten, dichotomischen Bereiche von Zeit und Raum deutlich. Er stellt hier nochmals klar, dass die Malerei eine Raum- und die Poesie hingegen eine Zeitkunst sei.

„Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper.

⁷³ Siehe Johann Joachim Wickelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauerey*, 1755.

Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.⁷⁴

Da die Zeitkunst eine Handlung darstellen kann, muss im Gegensatz die Raumkunst den entscheidenden Moment auswählen.

„Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muss daher den prägnantesten wählen. Aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“⁷⁵

Lessing wollte auch eine Abhandlung zur Musik⁷⁶ und der bildenden Kunst schreiben, ist aber nicht mehr dazu gekommen. Dennoch kann das Beispiel mit der Poesie im übertragenen Sinn' auch für die Musik gelten, da sie mit ihr den genannten zeitlichen Aspekt teilt⁷⁷.

Auch Irving Babbitt geht in seinem *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts* (1910) auf diese Thematik ein. Lessings Ansatz, dass es die Funktion der Kunst ist, mit Hilfe des Horace'schen Gedankens ('Ut pictura poesis') und der aristotelischen Tradition der Nachahmung, die Realität abzubilden, die, wie zu sehen war, die Unterschiede zwischen Raum- und Zeitkunst nochmals verdeutlicht, betrachtet Babbitt als "pseudo-classical". Er sieht vor allem in der Romantik des 19. Jahrhunderts die Vermischung der Künste und diese vor allem in der Literatur, welche die Effekte von Musik und Malerei in Worten umzusetzen versuchte. Der Begriff der Spontaneität war das Lösungswort der Romantik, die die Kunst mit Befinden, Andeutungen und Dynamik füllte, da sie im Gegensatz zu Genauigkeit und Korrektheit bei der Darstellung Originalität zeigt. Spätestens unter Aspekten wie "word-painting", "programme-music" und "colour-audition" werde, laut Babbitt, diese Vermischung der Künste deutlich.⁷⁸

In seinem Essay *Towards a Newer Laocöon* (1940) ist Clement Greenberg der Meinung, dass es innerhalb der Kunstgattungen nur eine dominierende Kunstform geben könne. Im 17. Jahrhundert in Europa sei es die Literatur gewesen, unter welche sich die anderen Künste eingeordnet hätten. Die dominierende Kunst werde sozusagen zu einem Prototyp, die anderen Künste versuchten sich ihrer Eigenschaften und Merkmale zu entledigen und diese zu imitieren. Die dominierende Kunstform wiederum versuche sich die Funktionen der anderen Künste

⁷⁴ Gottlieb Ephraim Lessing, *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766], Stuttgart 1976, S. 69.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd., Einleitung S. 18-19.

⁷⁷ Hermann Danuser spricht diese Thematik in der von ihm herausgegebenen *Musikalischen Lyrik*, Handbuch der musikalischen Gattungen VIII.I, Laaber 2004, an.

⁷⁸ Irving Babbitt, *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston [u.a.] 1910.

einzuverleiben und so komme es zu einer Vermischung der Künste. Diese sei aber dann nur möglich, wenn der Künstler sein Kunstwerk so gut beherrsche, dass er fähig sei die Eigenschaften der dominierenden Kunstform zu übernehmen. Malerei und Skulptur seien die illusionistischen Künste *par excellence*, die in der Lage wären, neben den gegenseitigen Effekten auch die der Literatur nachzubilden. Kein „bloßer Schatten und Marionetten“ der Literatur sei, seiner Meinung nach, hingegen die Musik gewesen, da diese ihrem Wesen nach die von der Nachahmung am weitesten entfernte Kunst sei. Greenberg begründet das mit ihrer Technik, die noch vergleichsweise rudimentär gewesen sei. Im Ganzen werde die Aufmerksamkeit vom Sujet auf das Medium verlagert. Es gehe nicht um die Frage der realistischen Nachahmung in der Kunst, sondern um die Fähigkeit des Künstlers, das Sujet im Hinblick auf poetische Effekte hin zu interpretieren.

Die Avantgarde habe als erste Notwendigkeit betrachtet, sich den Ideen zu entziehen, da die Ideen jede Art von Sujet bedeuteten. Dies wiederum habe zu einer neuen emphatischeren Betonung der Form geführt. Die Künste seien nun nicht mehr Werkzeuge der Kommunikation gewesen, sondern hätten um ihrer selbst willen existiert. Greenberg nennt dies ein Signal zur Revolte gegen die Vorherrschaft der Literatur, welche seiner Meinung nach, die repressivste Herrschaft des Sujets darstellte. Die Künste erstrebten die Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten, nicht um Ideen oder Begriffe auszudrücken, sondern um Sinnesempfindung mit größerer Unmittelbarkeit zum Ausdruck bringen zu können. Wegen ihres absoluten Wesens, da sie kaum mit der Nachahmung zu tun hätte und fast völlig in den physischen Eigenschaften ihres Medium aufgehe, habe die Avantgarde in der Musik das gefunden, was sie gesucht habe. Sie sei als eine Methode der Kunst und nicht als eine Art Effekt betrachtet worden. Der Vorzug der Musik liege darin, dass sie eine „abstrakte“ Kunst ist – eine Kunst der reinen Form – und nur als solche in der Lage sei, Sinnesempfindungen mitzuteilen. Der Schwerpunkt müsse nur auf das Sinnliche gelegt werden, indem die Künste sich der Musik zuwenden würden. Es gelte, die Prinzipien der Musik als „reine“ Kunst zu entlehnen und nicht ihre Effekte nachzubilden.

“the emphasis, therefore, was to be on the physical, the sensorial. 'Literature's' corrupting influence is only felt when the senses are neglected. The latest confusion of the arts was the result of a mistaken conception of music as the only immediately sensuous art. But the other arts can also be sensuous, if only they will look to music, not to ape its effects but to borrow its principles as a “pure” art, as an art which is abstract because it is almost nothing else except sensuous.”⁷⁹

Fasst man nun die drei Standpunkte zusammen, so sind auf der einen Seite drei Positionen

⁷⁹ Clement Greenberg, *Towards a Newer Laocoön* [1940] in John O'Brian (Hg.), *Collected Essays and Criticism I. Perceptions and Judgements. 1939-44*, Chicago [u.a.] 1992, S. 32.

zu sehen, welche die Vermischung der Kunstgattungen in den verschiedenen Jahrhunderten zeigen, auf der anderen Seite sind verschiedene Schwerpunkte deutlich. Lessing, welcher die klare Trennung zwischen Raumkunst und Zeitkunst im 18. Jahrhundert darstellt; Babbitt, der im 19. Jahrhundert durch Suggestion die Funktion der einzelnen Künste verwischt und Greenberg im 20. Jahrhundert, welcher in der Übernahme der musikalischen Prinzipien in die anderen Kunstgattungen die Vermischung der Künste sieht.

Im Gegensatz zu Clement Greenberg wird in dieser Diplomarbeit nun ein Beispiel behandelt, in welchem die bildende Kunst Vorbild für die Musik ist. Morton Feldman versucht die Charakteristika, die den Malern der New York School wichtig waren, in seine Musik einzuführen. Dabei geht es vorrangig um wirkungsästhetische Aspekte.

Ausgangsthese der Diplomarbeit

Ziel der Untersuchung ist die Schnittstelle von bildender Kunst und Musik unter Berücksichtigung formaler und wirkungsästhetischer Aspekte vor dem Hintergrund des New Yorker Lebens darzustellen. Dabei steht der Transfer von der bildenden Kunst – durch das 'All-over' und 'Non-relational' – hin zur Musik Morton Feldmans im Fokus dieser Arbeit. Ein weiterer Aspekt ist die Entwicklung des Gesamtœuvres von Morton Feldman sowie die Übertragung von malerischen Eigenschaften in die Musik innerhalb seiner verschiedenen Schaffensphasen.

Nach den bisherigen Ausführungen – neben den Überlegungen zu den Kunstgattungen, über die Kunst der New York School sowie deren Künstler und Beziehungen, die sich im New Yorker Leben ab den 50er Jahren formiert haben – darf die These der vorliegenden Diplomarbeit formuliert werden: *Morton Feldman findet in der Abstraktion den Transfer von künstlerischen Strategien der bildenden Kunst in seine Musik und somit die Möglichkeit der Bildung von Parallelen.*

II. MORTON FELDMAN UND DIE MALER DER NEW YORK SCHOOL

“Down with the masterpiece; up with art.”⁸⁰

(Morton Feldman)

Morton Feldman wurde 1926 in New York geboren. Im Alter von neun Jahren entstanden erste Kompositionen, und er erhielt einige Jahre später Klavierunterricht bei Vera Maurina Press⁸¹, die bei Ferruccio Busoni studiert und die Kinder des russischen Zaren unterrichtet hatte. Er nahm zunächst Kompositionsunterricht bei Wallingford Riegger (1885-1961), einem der Dodekaphonie sich bedienenden Komponisten, und dann bei Stefan Wolpe (1902-72), der in New York eine Art 'Hans Hoffmann der Musik' war. Wolpe, ein emigrierter Deutscher, war Schüler von Franz Schreker und Anton von Webern, vertrat aber auch eine stark experimentell geprägte Musikanschauung und blieb jahrelang ein Ansprechpartner von Feldman⁸². Nach Besichtigung der New York University beschloss Morton Feldman keine akademische Ausbildung zu absolvieren und verfolgte seine musikalischen Interessen privat. Seine Eltern, über Warschau aus der Ukraine emigrierte Juden, betrieben eine Firma für Kinderbekleidung. In dieser Firma arbeitete Feldman bis er den Ruf zu seiner Professur 1971 erhielt.

In einem Konzert des New York Philharmonic Orchestra in der Carnegie Hall Ende Jänner 1950 machte er die Bekanntschaft mit John Cage⁸³, die, wie bereits genannt, für den weiteren

⁸⁰ Morton Feldman, *Conversations without Stravinsky* [1967] in Walter Zimmermann (1985), S. 56.

⁸¹ Ein spätes Werk trägt ihren Namen (*Madame Press Died Last Week at Ninety* (1970)).

⁸² Stefan Wolpe ist auch ein Stück gewidmet (*For Stefan Wolpe* für Chor und zwei Vibraphone (1986)).

⁸³ Kennen gelernt haben sich Morton Feldman und John Cage in einem Konzert des New York Philharmonic Orchestra, wahrscheinlich am 26.1.1950.

“My first meeting with John Cage was at Carnegie Hall when Mitropoulos conducted the Webern Symphony. I believe that was the winter of 1949-1950 and I was about twenty-four years old. The audience reaction to the piece was so antagonistic and disturbing that I left immediately afterwards. I was more or less catching my breath in the empty lobby when John came out. I recognized him, though we had never met, walked over and, as though I had known him all my life, said 'Wasn't it beautiful?' A moment later we were talking animatedly about how beautiful the piece sounded in so large a hall. We immediately made arrangements for me to visit him.”

Programmpunkte des Konzertes waren:

1. Luigi Cherubini, Ouverture von *Anacréon, ou L'amour fugitif* (1803)

2. Ludwig van Beethoven, *Klavierkonzert Nr. 5*, op.73 (1809-11)

Pause

3. Anton Webern, *Sinfonie* op. 21 (1927/28)

4. Serge Rachmaninoff, *Sinfonische Tänze* op. 45 (1945)

Die Reaktion des Publikums auf die Sinfonie von Webern war anscheinend so übertrieben negativ, dass Cage und Feldman, dem der Webern gefallen hatte, zeitgleich das Konzert verließen und sich im Foyer getroffen hatten.

Feldman, der Cage nur vom sehen kannte, sprach ihn an. Daraus entwickelte sich eine Freundschaft, der den Umzug Feldmans in das 'magic house' (Bozza's Mansion in der 326 Monroe Street Ecke Grand Street) von Cage zur Folge hatte. Cage lebte im Dachgeschoss und Feldman zwei Stockwerke tiefer. Weitere Bewohner des Hauses waren der Bildhauer Richard Lippold und die Schweizer Dichterin Sonia Sekula sowie Ray Johnson. Christian Wolff kam des Öfteren in dieses Haus und auch andere Künstler waren dort oft gesehene Gäste.

“John, who lived on practically no money, gave marvelously sumptuous parties. [...] Another of these parties introduced my music to many of John's friends.”

Verlauf seines Lebens von großer Bedeutung war. Cage machte ihn mit anderen Künstlern aus New York bekannt.

„Ich trat in diese Welt im Winter 1950 ein und zwar durch John Cage. Seinem Kreis gehörten nicht nur Komponisten, sondern auch viele Maler, Bildhauer und Dichter der Kunst-Szene jener Zeit an. Ich war kaum älter als zwanzig und kannte fast niemanden aus den Bereichen der anderen Künste.“⁸⁴

John Cage, der im Gegensatz zu ihm zu diesem Zeitpunkt – neben seinen erwähnten Auszeichnungen, auch durch seine Werke für Schlagzeugensemble und präpariertes Klavier – schon eine bekannte Künstlerpersönlichkeit war und nicht nur in den Staaten als Avantgarde-Künstler gefeiert wurde, sondern auch schon in Europa Bekanntheit erlangte, stand in einem starken Gegensatz zu Morton Feldman, der 'nur' ein unbekannter Kompositionsschüler war.

1951 war im Museum of Modern Art die Ausstellung *Abstract Paintings and Sculptures in Amerika* zu sehen⁸⁵, und 1967 organisierte Feldman selbst eine Ausstellung *Six Painters. Mondrian, Guston, Kline, de Kooning, Pollock, Rothko* in der University of St. Thomas, in Houston. Feldman war, wie im Verlauf der Arbeit zu sehen ist, sehr oft im Museum und seine Betrachtungen dort fanden Eingang in seine Essays.

1971 erhielt er eine Kompositionsauftrag der Biennale di Venezia (*The Viola in My Life* (1970/71)) und den Ruf auf eine Professur in Buffalo⁸⁶, dem er folgte. Die Einladung zu den Darmstädter Ferienkursen für Musik 1984 stellte einen Höhepunkt in seiner Karriere dar. Die Kurse boten nicht nur den Rahmen für die europäische Erstaufführung seines zweiten Streichquartetts, sondern auch die Möglichkeit weitere Komponisten zu treffen⁸⁷. Morton Feldman starb 1987 in Buffalo.⁸⁸

Die Gruppe der Komponisten der New York School war schon zu Beginn eine lose Gruppierung von einzelnen Komponisten, die nur sehr kurz gleichzeitig in New York lebten. Sie verstanden sich mehr als eine sich gegenseitig unterstützende Truppe, in der jeder Komponist seinen eigenen Interessen nachging⁸⁹.

Morton Feldman, *Autobiography* [1963/67] in Walter Zimmermann (1985), S. 36-37 sowie *Give my Regards to Eighth Street* [1971] in ebd., S. 74.

⁸⁴ Morton Feldman, *Ein Leben ohne Bach und Beethoven* [1964] in Walter Zimmermann (1985), S. 42.

⁸⁵ Nancy Malloy, Art. *New York* in Jane Turner (Hg.), *The Dictionary of Art (Grove)*, Bd. 23, New York 1996, S. 48.

⁸⁶ Department of Music, University at Buffalo. Steven Johnson, Art. *Morton Feldman* in *New Grove. Bd. VIII*, London 2001, Sp. 649.

⁸⁷ Sebastian Claren, *Musik auf dem Weg zur Kunstform. Morton Feldmans Musik in der Mitte der achtziger Jahre* in Rudolf Stephan, *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse. 1949-1996*, Stuttgart 1996, S. 295.

⁸⁸ Ders., Art. *Morton Feldman* in Ludwig Finscher (Hg.), *MGG² Personenteil VI*, Kassel 2001, Sp. 899-917 sowie Steven Johnson, Art. *Morton Feldman* in *New Grove. Bd. VIII*, London 2001, Sp. 649-53.

⁸⁹ Christian Wolff im Interview: “[...] first of all, we are friends. Second, it was clear that each of us (Brown, Cage, Feldman, Wolff) was doing stuff which nobody else was doing, and that we were doing was more alike and akin to one another than to any thing else that was going on. So were more like a support group.” Zitiert nach Suzanne

Die Beziehung zu Malern schien Feldman weitaus wichtiger gewesen zu sein, als die zu den anderen Komponisten der New York School. Dies geht aus einem Interview aus dem Jahre 1982 hervor.

“What struck me, coming from just being a student [...] was the fact that the painters were interested in completely different concerns than I was used to. In music there were Schoenberg and Stravinsky as if all the concerns of composition were bouncing off one or the other [...] But among the painters, cubism was already an old story [...] In the art world there wasn't this kind of either/or situation. Just an unbelievable amount of energy, an unbelievable amount of talent [...]. It is as if you had fifteen Stravinskys. And that was absolutely extraordinary to me.”⁹⁰

In Bezug auf die Aussage Feldmans muss allerdings berücksichtigt werden, dass die Anzahl der Maler weitaus höher war, als die der vier Komponisten. Zudem waren die geographische Trennung (Wolff seit 1951 in Harvard und Cage seit 1954 auf Long Island) und die künstlerisch unterschiedlichen Auffassungen unter den Komponisten, wie beispielsweise mit Brown und Feldman, ein Grund für letzteren sich mehr den Künstlern zu widmen. Auch die Künstler der New York School schienen sich für Musik zu interessieren. Der Maler Franz Kline, dem Feldman auch eine Komposition widmete, war zum Beispiel für seine affine Haltung zur Musik bekannt.

“Franz Kline was in it [Cedar Tavern], for he loved music, grand music, and when he heard that Stefan [Wolpe] was a composer would embrace him verbally and physically.”⁹¹

1955 widmete Philip Guston Morton Feldman ein Portrait von ihm (siehe Frontispiz vor dem Inhaltsverzeichnis). Das Gemälde, 172,7 x 223,5 cm groß, mit Öl auf Leinwand gemalt, stellt einen rauchenden Morton Feldman im Profil dar. Heute ist das Werk im Des Moines Center, in Des Moines, IA aufbewahrt. Wie genau die wohlwollende Haltung der bildenden Künstler zur Musik war, soll jedoch nicht Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit sein.

Befreundete Maler aus der New York School

Philip Guston (1913-80)

*“Closest friend who has contributed so much to my life in art.”*⁹²

Josek (1998), S. 21.

⁹⁰ Peter Geena: *H.C.E. (Here comes everybody). Morton Feldman in conversation with Peter Geena*, 1982. <http://www.cnvill.net/mfgena.htm> (Stand 12. Jänner 2011).

⁹¹ Zitiert nach Austin Clarkson, *Stefan Wolpe and Abstract Expressionism* in Steven Johnson (2002), S. 77.

⁹² Morton Feldman, *Autobiography* [1962/67] in Walter Zimmermann (1985), S. 37.

Unter den Malern entwickelte sich Philip Guston zu dem engsten Freund von Morton Feldman und fand in viele Essays⁹³, Vorlesungen und Erzählungen Eingang.

„Philip Guston ist ein Maler. Wir haben uns jahrelang über Malerei usw. unterhalten. Wenn Sie seine Werke kennen, dann werden Sie seinen Einfluss auf mich [contribution] sehen.“⁹⁴

Er lernte ihn im Frühjahr 1951 über eine Veranstaltung von John Cage kennen⁹⁵, nachdem Cage ihm bei einer Ausstellung im Museum of Modern Art auf das Bild *Red Painting* (1950) (Abb. d) von Philip Guston aufmerksam gemacht hatte.

„So beginnt das Stück in der ersten abstrakten New Yorker Schule der Malerei, einer phantastischen Ausstellung im Winter 1950. Ich hatte gerade John Cage getroffen – von den Malern kannte ich noch keinen –, und John Cage sagte: 'Gehen wir ins Museum of Modern Art zu dieser Vernissage', und wir gingen. Ich stieß dort auf ein rotes Bild und fragte: 'Von wem ist das?', und John Cage sagte: 'Von Philip Guston, er ist ein reizender Mensch, und ich werde dafür sorgen, dass Sie ihn kennen lernen.'“⁹⁶

In den *Collected Writings, Lectures and Conversations: Writing and Talking* (2011) von Philip Guston ist Feldman ein Kapitel gewidmet. Guston war der Meinung, dass Vincent van Gogh nicht so gemalt hätte, wenn er keinen Unterstützer wie seinen Bruder Theo gehabt hätte. Feldman war für Guston so etwas wie Theo für Vincent van Gogh. Mit dem „bemerkenswerten“ [remarkable] Feldman besprach Guston seine Probleme. Sie aßen oft zusammen im Lokal, gingen ins Kino und besuchten sich gegenseitig.⁹⁷

Ende der 60er Jahre änderte Guston seinen Stil von der abstrakten Kunst in die figurative Kunst. Guston zeigte Feldman bei einer Ausstellung ein figuratives Bild, der darauf nicht zu

⁹³ Morton Feldman, *Autobiography* [1962/67], *Vertical Thoughts* [1963], *Predeterminate/Indeterminate* [1965], *Conversations without Stravinsky* [1966], *Some elementary Questions* [1967], *Give my Regards to Eighth Street* [1971], *After Modernism* [1967], etc.

⁹⁴ Ebd., S. 40.

⁹⁵ Morton Feldman, *Essay* in Walter Zimmermann (1985), S. 115. Cage und Guston kannten sich wiederum seit den 40er Jahren und besuchten zusammen auch die Vorlesungen von Daisetsu Teitarô Suzuki an der Columbia University.

⁹⁶ Morton Feldman in *Einführung zu 'For Philip Guston'* in Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, *Musik-Konzepte Morton Feldman. Heft 48/49*, München 1986, S. 65.

Im *Essay* von Morton Feldman ist von Anfang 1951 als Zeitpunkt für das erste Treffen die Rede:

“It was in the early months of 1951 that Philip and I first met, at one of those numerous gatherings John Cage gave at that time. A few weeks earlier, Cage had pointed out my first Guston – a mysterious red painting – at the now historic show of American abstract art at The Museum of Modern Art. After thirty years, I can still conjure up where it hung, as well as the distance between me and the painting. Guston's paintings tell you instinctively where to stand.” Morton Feldman, *Essay* in Walter Zimmermann (1985), S. 115.

⁹⁷ Philip Guston, *On Morton Feldman* in Clarke Coolidge, *Philip Guston. Collected Writings, Lectures and Conversations*, Berkeley 2011, S. 76-79.

reagieren wusste. Es kam zum Zerwürfnis mit Guston und zum Ende der Freundschaft.

„Einer der Gründe, warum wir nicht mehr miteinander sprachen, oder vielmehr eigentlich der einzige Grund war der gewesen, dass sein Werk sich geändert hatte, worüber ich entsetzt war. Ich ging in jene große Ausstellung, sah seine neuen Arbeiten und sagte nichts. Und dies, nachdem mich zwanzig Jahre lang jedes neue Werk von ihm erregt hatte – er bedeutete mir mehr als alles auf der Welt – und stets meine Zustimmung fand. Ich pflegte alle seine Bilder auf der [unverständlich] anzusehen, er sprach dann stundenlang... – aber dann ging er nach Italien, kam zurück und es passierte etwas, sein Werk begann sich zu ändern, und als er zu mir kam und mich fragte: 'Nun, was meinst Du?', – da schwieg ich eine halbe Minute lang, und in dieser halben Minute verlor ich seine Freundschaft.“⁹⁸

Die Bedeutung der abstrakten Kunst war für Feldman, wie später ausgeführt wird, von großer Wichtigkeit.

„Wenn ich nur so bedenke, wie sehr wir [allgemein] ästhetischen Erwägungen verhaftet sind, als ob die Schiiten und die Juden und die Sunniten und die Katholiken und die Protestanten [unverständlich], genauso ist es auch mit der Kunst, Sie sehen es. Ich unterschied mich in nichts von irgendeiner anderen Art von Fanatikern. Es war mir klar, dass es nur abstrakte Kunst geben könne. Nur eine Kunst, die wie sein [Philip Gustons] früheres Werk war, das ich für sublim hielt, und das näher bei Rothko oder Pollock war. Ich glaubte, dass es nur eine solche Art von Arbeit geben könnte.“⁹⁹

Diese 'jene große Ausstellung' in der Marlborough Gallery in New York 1970 fand eine vernichtende Kritik in der Rezeption und Guston beschloss daraufhin die Stadt zu verlassen. 1980 starb Guston in Woodstock, NY. Ein Jahr später, in einer Ausstellung von Werken Philip Gustons schrieb Morton Feldman einen Katalogtext für seine Kunst. Vier Jahre nach seinem Tod widmete Feldman ihm eine weitere Komposition, um der Freundschaft zu gedenken. Das Werk, das er ihm 1984 widmete und das hier später besprochen wird, nimmt Bezug auf das Ende der Freundschaft.

„Der Grund, warum das Stück *For Philip Guston* heißt, ist der, dass wir während der letzten acht Jahre seines Lebens nicht miteinander sprachen. Trotzdem hatte er seine Familie – er wusste, dass er sterben musste – beauftragt mich zu bitten, Kaddš an seinem Grab zu sagen, was ich auch tat.“¹⁰⁰

Robert Rauschenberg (1925-2008)

Ebenfalls durch John Cage kam die Verbindung zu Rauschenberg im Frühjahr 1953 zustande. Cage war, wie die Werke *4'33* (1952) und *White Paintings* (ebenfalls 1952) (Abb. e)

⁹⁸ Morton Feldman in *Einführung zu 'For Philip Guston'* in Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (1986), S. 65.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Morton Feldman, *Einführung zu 'For Philip Guston'* in Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (1986), S. 64.

bezeugen können, eng mit dem Maler verbunden. Dennoch spielte Rauschenberg auch für Morton Feldman eine bedeutende Rolle. So schrieb Morton Feldman 1981 über den Künstler,

“my first lucky encounter with a painter who was to become crucial to my music occurred soon after meeting John Cage in the latter part of 1950. Cage knocked on my door and announced that he had just met an extraordinary young artist and that 'we're going down to his studio'. The artist was Robert Rauschenberg.”¹⁰¹

Robert Rauschenberg veranlasste Feldman, sein erstes Gemälde für die Summe, die er in der Tasche hatte, zu kaufen.

“Rauschenberg was working on a series of black paintings. There was one big canvas I couldn't stop looking at.

'Why don't you buy it?' Rauschenberg said.

'What do you want for it?'

Whatever you've got in your pocket.”¹⁰²

Für ganze 16 US-Dollars ging eine schwarze Collage in den Besitz von Feldman, die er genauestens studierte.

“After living with this painting and studying it intensely now and then, I picked up on an *attitude* about *making something* that was absolutely unique to me. To say that the Black Painting could be relegated to 'collage' simply did not ring true. It was more: it was like Rauschenberg's discovery that he wanted 'neither life nor art, but something in between'. I then began to compose a music dealing precisely with 'inbetween-ness': creating a confusion of material and construction, and a fusion of method and application, by concentrating on how they could be directed toward 'that which is difficult to categorize.’”¹⁰³

Feldmans Kunst sollte, wie bereits beschrieben – als Schnittstelle zwischen bildender Kunst und Musik oder zwischen Raum und Zeit – eine Kunst zwischen den Kategorien sein. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Feldman Rauschenberg mit den Kategorien 'Kunst' und 'Leben' und nicht vom künstlerischen Schaffen her vergleicht. Peter Bürger sieht in seinem Werk *Theorie der Avantgarde*¹⁰⁴ in der Avantgarde die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben. Diese Idee wird in der Kunst der New York School bestätigt.

Jackson Pollock (1912-56)

Jackson Pollock lernte Feldman Anfang der 50er Jahre kennen. Letzterer, der oft als amerikanischster Künstler bezeichnet wird, erlangte noch zu Lebzeiten Ruhm und war einer der

¹⁰¹ Morton Feldman, *Crippled Symmetry* [1981] in Walter Zimmermann (1985), S. 124.

¹⁰² Morton Feldman, *Give my Regards to Eighth Street* [1971] in Walter Zimmermann (1985), S. 72.

¹⁰³ Morton Feldman, *Crippled Symmetry* [1981] in Walter Zimmermann (1985), S. 135f.

¹⁰⁴ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974.

Hauptfiguren der 'Abstract expressionists'.

“Soon after meeting Rauschenberg I met Jackson Pollock, who asked me to write music for a film about him that had just been completed. I was very pleased about this since it was just the beginning of my career.”¹⁰⁵

Der damals 39-jährige Jackson Pollock war wie Cage schon eine bekannte Künstlergröße in New York. Das *Life magazin* hatte 1949 eine Dokumentation mit dem Titel “Jackson Pollock: Is He the Greatest Living Painter in the United States?” über ihn publiziert. Die Filmmusik, welche später auch in dieser Arbeit besprochen wird, markierte auch den Beginn der Reihe von Hommage-Werken, die Feldman für die Maler komponierte.

Pollock wohnte nicht in Manhattan, sondern weiter entfernt auf Long Island, so dass die Freundschaft nicht intensiv gepflegt werden konnte, sondern Feldman und Pollock sich nur sporadisch sahen. Meist fuhr Pollock nach Manhattan. Er verglich in den Unterhaltungen mit Feldman seine eigenen Bilder mit Michelangelos Zeichnungen oder Sandmalereien amerikanischer Indianer. Dies führte dazu, dass Feldman begann, sich für ähnliche assoziative Verbindungen zu interessieren.

“As I came to know Pollock better – especially from those conversations where he would relate Michelangelo's drawings or American Indian sand painting to his own work – I began to see similar associations that I might explore in music. I must point out here that the intellectual life of a young New York composer of my generation was one in which you kept your nose glued to the music paper. [...] How a painter – who walked around a canvas, dipped a stick into a can of paint, and then thrust it in a certain way across the canvas – could still talk about Michelangelo was, and still is, baffling to me.”¹⁰⁶

Besonders die Art wie Pollock seine Werke herstellte faszinierte Feldman. Pollocks Technik des 'Dripping' oder 'Action painting' bestand darin, die Leinwand auf dem Boden aufzuspannen, den Pinsel oder einen Stab in die Farbe zu tauchen und diesen über die Leinwand zu führen, so dass die Farbe auf der Leinwand linien- und tropfenartige Gebilde hinterließ. Meist spannte er die Leinwand auf dem Boden auf und trug die Farbe mit Hilfe eines eingetrockneten und deshalb harten Pinsels oder direkt aus einem durchlöcherten Topf auf ohne dabei die Leinwand zu berühren. Es entstanden unkontrollierbare, spontane Gebilde, die sich zu einem nicht eindeutig definierbaren Gebilde zusammenfügten. Neben Farben benutzte Pollock auch andere Gegenstände wie Nägel, die er in seine pastosen Bilder mit einfließen ließ.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Morton Feldman, *Crippled Symmetry* [1981] in Walter Zimmermann (1985), S. 136.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Diese Technik wurde nicht von Jackson Pollock erfunden, Schon Max Ernst (1891-1976) benutzte diese, was auch im Werk *Surrealism and Painting* (1942) zu sehen ist. Jackson Pollock begann 1947 mit dieser Art von Technik.

“In thinking back to that time, I realize now how much the musical ideas I had in 1951 paralleled his mode of working. Pollock placed his canvas on the ground and painted as I walked around it. I put sheets on graph paper on the wall; each sheet framed the same time duration and was, in effect, a visual rhythmic structure. What resembled Pollock was my 'All over' approach to the time-canvas.”¹⁰⁸

An anderer Stelle heißt es in einem Gespräch mit Frits Lagerwerff :

“Pollock influenced me tremendously. [...] Pollock in a way taught me how to keep motion going, at the same time understanding the nature of stasis.”¹⁰⁹

Der Tod von Jackson Pollock bei einem Autounfall im alkoholisierten Zustand löste bei Feldman und anderen Künstlern starke Gefühle aus.

“The day Jackson Pollock died I called a certain man I knew – a very great painter – and told him the news. After a long pause he said, on a voice so low it was barely a whisper, 'That son of a bitch – he did it.' I understood. With this supreme gesture Pollock had wrapped up an era and walked away with it.”¹¹⁰

Mark Rothko (1903-70)

“The other painter [zu Pollock] that influenced me was Rothko. Rothko taught me how to keep the stasis intact and still find the energy for motion. So in a sense of dialectical nature, they were very opposite from each other. One is motion in stasis, the other is stasis in motion.”¹¹¹

Feldman und Rothko haben sich erst später, um 1962, kennen gelernt und verbrachten einige Zeit miteinander.

“[...] it leaned very heavily on me that the first time I met Rothko, which must have been around 1962, I remember him standing against the wall talking to me about Mendelssohn. He liked the combination of the youth and the lyricism of Mendelssohn, all the fantastic pieces he wrote as such a young man.”¹¹²

Die Treffen bestanden aus Gesprächen, Besuchen von Museen,

“On numerous occasions we went together to the Metropolitan, where his favorites haunts were, surprisingly, not the painting galleries, but the Near Eastern collection and especially

¹⁰⁸ Morton Feldman, *Crippled Symmetry* [1981] in Walter Zimmermann (1985), S. 136.

¹⁰⁹ Morton Feldman im Interview mit Frits Lagerwerff, *I am interested in the commitment* [7. Juli 1987] in Raoul Mörchen (2008), S. 788.

¹¹⁰ Morton Feldman, *Lost Times and Future Hopes* [1972] in Walter Zimmermann (1985), S. 109.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Morton Feldman im Interview mit Fred Orton und Gavin Bryars [27. Mai 1976] in *Studio International*, November 1976, S. 244-48. Siehe <http://www.cnvill.net/mforton.htm> (Stand 30. September 2010).

a small room of Greco-Roman sculpture.”¹¹³

oder Atelierbesuche Rothkos sowie auch bei Feldman selbst. Irving Sandler berichtet, dass Rothko in seinem Atelier die Werke von Feldman gehört habe. Sein Lieblingswerk sei später *The Swallows of Salangan* (1960) gewesen.

Feldman lernte vor allem die 'Stasis' in den Bildern Rothkos, die er in seine Musik transferierte.

“What I picked up from painting is what every art student knows. And it's called the picture plane. I substituted for my ears the aural plane and it's a kind of balance but it has nothing to do with foreground and background. It has to do with how do I keep it on the plane from falling off, from having the sound fall on the floor [...]. Now this could be an element of the aural plane, where I am trying to balance [...] And so I'm involved like a painter, involved with the gradations within the chromatic world [...] But I work very much like a painter, insofar as I'm watching the phenomena and I'm thickening and I'm thinning and I'm working in that way and just watching what it needs [...] I'm the only one that works that way. But it's like Rothko, just a question of keeping that tension or that stasis [...] That's the word. I'm involved in stasis. It's frozen, at the same time it's vibrating.”¹¹⁴

Zur 'Stasis' äußert Feldman sich an anderer Stelle genauer.

“Stasis, as it is utilized in painting, is not traditionally a party of the apparatus of music. Music can achieve aspects of immobility, or the illusion of it: the Magrittelike world Satie evokes, or the 'floating sculpture' of Varèse. The degrees of stasis, found in a Rothko or a Guston, were perhaps the most significant elements that I brought to my music from painting. For me, stasis, scale, and pattern have put the whole question of symmetry and asymmetry in abeyance.”¹¹⁵

Exkurs: Edgard Varèse (1883-1965)

*“What would my life have been without Varèse? For in my most secret and devious self I am an imitator. [...] I would go to the concert hall to hear one of his compositions, or telephone to make an appointment to see him, feeling not unlike those who make a pilgrimage to Lourdes hoping for a cure.”*¹¹⁶

(Morton Feldman)

Als Edgard Varèse 1915 aus Paris kam, war er der Erste in Nordamerika, der abstrakte Ideen

¹¹³ Morton Feldman, *Crippled Symmetry* [1981] in Walter Zimmermann (1985), S. 137.

¹¹⁴ Morton Feldman, *XXX Anecdotes and Drawings* in Walter Zimmermann (1985), S. 168.

¹¹⁵ Morton Feldman, *Crippled Symmetry* [1981] in Walter Zimmermann (1985), S. 137.

¹¹⁶ Morton Feldman, *In Memoriam: Edgard Varèse* [1966] in Walter Zimmermann (1985), S. 54.

in seine Musik einführte. Er gilt neben Stefan Wolpe als einer der Wegbereiter der Musik der New York School. Beide aus Europa kommend, teilten ähnliche Lebensläufe. Sie erlebten die Umbrüche in der europäischen Kunst (Varèse die Kunst von Georges Braques und Pablo Picasso sowie Wolpe die intermediale Kunst des Bauhaus) und bewunderten die neuen Ideen von Ferruccio Busoni, der mit seinem 1907 erschienenen *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* der Musik neue Aspekte offen legte. Varèse war auch als Maler tätig¹¹⁷.

Feldman lernte Edgard Varèse über seinen Kompositionslehrer Stefan Wolpe 1944 kennen und bewunderte ihn aufgrund seiner Haltung als Komponist alle akademischen Bindungen für sich und die Musik abzulehnen – ähnlich wie es die Maler der New York School taten. Sein Einfluss spiegelt sich im Leben und Werk von Morton Feldman wider. Zwei von Feldmans Essays tragen im Titel seinen Namen: *Sound, Noise, Varèse, Boulez* (1958) und *Im Memoriam Edgard Varèse* (1965). Zudem findet sich auch im Titel einer Komposition sein Name: *On Hearing Varèse* für Singstimme, Violoncello und Klavier (1959). Das Werk *Flute and Orchestra* (1978) ist Varèse gewidmet, ein Vortrag, den er 1981 ohne Manuskript hielt, trägt den Titel *Twelve Tone Technique in Varèse Desert's*. Als Feldman dem Ruf auf eine Professur folgte und diese in Buffalo annahm, bestimmte er zudem, dass diese den Namen 'Edgard Varèse Professur' trug.

In seinem Essay *Ein Leben ohne Bach und Beethoven* schreibt Feldman,

„Das Werk Varèse war für mich (und wird es auch weiterhin sein) von unermesslicher Bedeutung.“¹¹⁸

und am Kunstkritiker Harold Rosenberg scheint die Rolle von Varèse für die Kunst der Avantgarde nicht vorbei gegangen zu sein.

“The primary quality of avant-garde art is freshness. The advanced work represents a *new* reality, in contrast to the 'eternal' reality of traditional art. It is creation on a style which, regardless of its aesthetic merit, makes creations in other styles seem not so much marvels that listeners can still moved by the *Ninth Symphony*. This wonder, as in the presence of a world suddenly laid bare, will not last, hence a post-Varèse music will soon be demanded. But at the vital moment – and avant-garde beauty *is* a moment, a response keyed to time – there was an awakening, an opening of the eyes.”¹¹⁹

Auch die Maler der New York School mochten Varèse und besuchten seine Konzerte.

“The Abstract expressionists very much admired Varèse. He was a friend of many of them, and they attended his concerts. John Cage once told me that the artists did not like [Cage's] music but came to [Cage's] concerts because he was avant-garde and of they didn't attend,

¹¹⁷ Olivia Mattis, *The Physical and the Abstract. Varèse and the New York School* in Steven Johnson (2002), S. 57-74.

¹¹⁸ Morton Feldman, *Ein Leben ohne Bach und Beethoven* [1964] in Walter Zimmermann (1985), S. 42.

¹¹⁹ Harold Rosenberg, *Avant-garde* in Louis Kronenberg (Hg.), *Quality. Its image in the Arts*, New York 1969, S. 419.

the hall would be empty. But that they really liked Varèse's music.”¹²⁰

Varèse war neben Cage, Wolpe und Feldman auch Mitglied im 'Artist's Club' und hielt am 10. November 1950 einen Vortrag zu *Music, an Art-Science*. Der Vortrag war so überbesucht, dass Sidney Janis als freiwilliger Feuerwehrmann Angst hatte, dass das Gebäude zusammen brechen würde.

Zwischen 1936 und 1962 hielt Edgard Varèse seine Vorträge zur *The liberation of the sound*¹²¹, die für das Werk von Feldman, wie im Verlauf dieses und des folgenden Kapitels zu sehen ist, eine signifikante Rolle spielen.

Nach Morton Feldmans Angaben sah er ihn mindestens einmal wöchentlich.

“Since I was 18 years old I saw Varèse at least once a week.”¹²²

Malerei und Musik der New York School

*“I prefer to think of my work as: between categories. Between Time and Space. Between painting and music. Between the music's construction, and its surface.”*¹²³

(Morton Feldman)

“The new painting made me desirous of a sound world, more direct, more immediate, more physical than anything that had existed heretofore”¹²⁴,

so Morton Feldman zu den Gemälden, der New York School, aus denen er Ideen auf seine Musik übertragen wollte. Mit dieser Aussage der „direkten und unmittelbaren“ Rezeption von Kunst kann sie mit der vom Kunstkritiker Irving Sandler, der die Maler in 'gesture painter' und in 'color field painter' unterteilt, verglichen werden. Feldman wollte, neben formellen Parallelen, die „radikal neue Auffassung des Bildes, im Sinne eines die gesamte Bildfläche füllenden offenen Feldes, das sich bei Jackson Pollock getropften Bildern als ein weit ausgreifendes

¹²⁰ Olivia Mattis, *The Physical and the Abstract. Varèse and the New York School* in Steven Johnson (2002), S. 57.

¹²¹ I. Mary Austin House, Santa Fé (1936)

II. University of Southern California / Los Angeles, California (1939)

III. Princeton University / Princeton, New Jersey (1959)

IV. Sarah Lawrence College / Bronxville, NY (1959)

V. Yale University, New Haven / Connecticut (1962)

Elliott Schwartz, Barney Childs (Hg.), *Contemporary Composers on Contemporary Music. Expanded Edition*, New York 1998, S. 195-208.

¹²² Morton Feldman, *Darmstadt Lecture* [1984] in Walter Zimmermann (1985), S. 189.

¹²³ Das englische Original zitiert nach Jonathan W. Bernard in Steven Johnson (2002), S. 179. Im Original ist 'between categories' kursiv.

¹²⁴ Morton Feldman, *Autobiography* [1962/67] in Walter Zimmermann (1985), S. 38.

lineares Geflecht und in den Abstraktionen von Clyfford Still, Mark Rothko und Barnett Newman als eine ebenso weite, reine Farbfläche darstell[e]. Beide Spielarten der Organisation des Bildfeldes sprachen den Betrachter sehr direkt an: plötzlich, mit einem Mal.“¹²⁵

in die Musik übernehmen.

Die reine Farbfläche, nach Greenberg die Revolte zur Vorherrschaft der Literatur und die “pure art” nach Greenberg, bietet dem Betrachter keine Anhaltspunkte für relevante Wahrnehmungsstrukturen und soll die plötzliche Wirkung verstärken. Marion Saxer weist auf die Arbeit von Nicolas Hepp hin, die das 'nicht-relationale' Werk von Jackson Pollock und Barnett Newman untersucht.

„Pollocks Bilder sind dahingehend interpretiert worden, dass das Auge das schwindelerregende, das ganze Bildfeld im Sinne eine 'All-over' überziehende lineare Durcheinander vergeblich zu entwirren versucht und schließlich – sozusagen resignierend – die Einheit und die Unauflösbarkeit des Ganzen akzeptiert. In Newmans Bildern sollen die in welchen Abständen auch immer auftretenden senkrechten Linien oder Richtungswerte das Bildfeld weniger gliedern als vielmehr verhindern, dass – wie möglicherweise in der monochromen Malerei – die Ausdehnung der Farbe mit der Ausdehnung des Bildes gleichgesetzt wird. Indem dagegen die Streifen diese Ineinssetzung stören, erwächst der Farbe die Möglichkeit, eine von der Gestalt des Bildes unabhängige amorphe Existenz zu repräsentieren.“¹²⁶

Den Begriff des 'All-overs' führte wie schon erwähnt Clement Greenberg ein, der diese „neue Tendenz“ der Malerei als „dezentralisiert“ und „polyphon“¹²⁷ beschrieb. Er verwendet letzteren Begriff aus der Musik, um auf die Parallelen von Pollock zur Schönberg'scher Dodekaphonie hinzuweisen¹²⁸. Die Wirkung des 'All-overs' jedoch ist ein fundamentales Element in der Kunst der Malerei. Dieses unvorbereitet berührt und eingenommen Werden durch die Befreiung des Klanges infolge innovativer Kompositionsformen war einer der Hauptinhalte, die Morton Feldman in seine Musik übertragen wollte. Das 'All-over' versuchte er erst in die Tonhöhe und in den 60er Jahren in die Tondauer zu transferieren. Der Parameter der Zeit in der Musik war, wie im Spätwerk zu sehen ist, ein wichtiges Element, um die Musik der Malerei näher zu bringen.

¹²⁵ Irving Sandler, *Abstrakter Expressionismus: Der Lärm des Verkehrs zum Walden Point* in Christos Joachimides und Norman Rosenthal, *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, München 1993, S. 89. Saxer hat als erste auf den Zusammenhang in den Zitaten hingewiesen. Dies. (1999), S. 31.

¹²⁶ Nicolas Hepp, *Das nicht-relationale Werk: Jackson Pollock und Barnett Newman: Ansätze zu einer Theorie handelnden Verstehens*, Mülheim a.d. Ruhr 1982, S. 101.

¹²⁷ Clement Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture* in ders., *Art and Culture*, London 1973, S. 154-57.

¹²⁸ Auf die Problematik des Vergleichs weist Ulrike Rausch in ihrer Dissertation hin. Dies. (1999), S. 42.

'Anti-Tradition'

A Dutch Musician: “*It must be very difficult for you in America to write music, for you are so far away from the centers of tradition.*”

John Cage: “*It must be very difficult for you in Europe to write music, for you are so close to the centers of tradition.*”¹²⁹

“We cannot, even if we would, live much longer by tradition. The world is changing and we change with it.”¹³⁰,

so Edgard Varèse in seinen Ausführungen zur *Liberation of the sound*. An anderer Stelle heißt es bei Feldman,

„Der Irrtum des Traditionalisten liegt darin, dass er sich aus der Geschichte nur das aneignet, was zu seiner Position passt, ohne zu begreifen, dass Byrd ohne den Katholizismus, Bach ohne den Protestantismus und Beethoven ohne das napoleonische Ideal unbedeutendere Gestalten gewesen wären. Es ist aber gerade dieses 'propagandistische' Element – gerade die Widerspiegelung eines Zeitgeistes, die dem Werk dieser Männer seine mythische Größe verleiht.“¹³¹

Der Fortschritt war für Feldman, in gewisser Weise auch für Varèse, von großer Bedeutung. In seinen Vorlesungen betonte Varèse die 'Solidarität der Wissenschaft mit der Kunst (Fortschritt)', welche für Feldman – anders als für einige Künstler Anfang des 20. Jahrhunderts, die sich, wie Kandinsky und Mondrian von der Wissenschaft abgewendet haben – auch nicht unbedeutend war. Während sich die Kunst von den akademisch tradierten Regeln der Abbildung löste und in der Malerei des 20. Jahrhunderts nicht nur die Realität darstellte, löste sich die Musik – als eine nicht abbildende Kunst – von den tradierten Kompositionsregeln. Morton Feldman befreite die Musik von den kompositionellen Zwängen und somit auch den Klang von seinem Gerüst.

Befreiung des Klangs

Nach Feldman gehören die tradierten Formen in der Kompositionstechnik in der Musik zu den traditionslastigen und störenden Elementen in der Kunst. Er wollte, um der Musik die ihr zugesprochenen Funktionen zu nehmen, die Strukturen aufbrechen und den Klang befreien (“to

¹²⁹ Steven Johnson (2002), S. 4.

¹³⁰ Edgard Varèse zitiert nach Elliott Schwartz und Barney Childs (1998), S. 196.

¹³¹ Morton Feldman, *Ein Leben ohne Bach und Beethoven* [1964] in Walter Zimmermann (1985), S. 43.

free from a compositional rhetoric¹³²). Seine Ablehnung von Konzepten und Theorien entnahm er aus der Geschichte. Diese seien nur für eine kurze Dauer und flüchtig und haben keinen Bestand.

“So, if we want to have a look at history, let's forget about concepts. Concepts come and go. They're like the planets in the universe.”¹³³

“Instead of inventing a system like Schoenberg, Varèse invented a music that speaks to us with its incredible tenacity rather than its methodology.”¹³⁴

Pierre Boulez, der aber in der Tradition der Wiener Schule – Arnold Schönberg und seinen Schülern Anton von Webern und Alban Berg – stand, war in den Augen von Feldman das, was er nicht sein wollte. Bevor die Cedar Tavern geschlossen wurde, traf sich Feldman am letzten Abend vor dem Abriss dort mit Pierre Boulez.

“[...] Boulez, who is everything I don't want art to be. It is Boulez, more than any composer today who has give a system a new prestige – Boulez, who once said in an essay that he is not interested on how a piece sounds, only in how it is made. No painter would talk that way. Philip Guston once told me that when he sees how a painting is made he becomes bored with it. The preoccupation with *making* something, with systems and construction, seems to be a characteristic of music today. It has become, in many cases, the actual subject of musical composition.”¹³⁵

Dies zeigt auch die Haltung des Komponisten sich gegen ein vorkonstruiertes System zu wehren. Diese Auffassung war wie bereits erwähnt ebenso bei den Malern der New York School vorzufinden. Es wird dadurch nochmals deutlich, wie Feldman gegen 'das' europäische Denken, das Komponieren von Musik, war. Andernorts heißt es bei ihm

„Ironischerweise hat für einige Komponisten auch der technische Vorgang, der mit der Arbeit verknüpft ist, die Ausmaße eines göttlichen Rituals angenommen. Daher kommt auch das stürmische, einnehmende, absolute Interesse an der Technik, das heute so beherrschend ist.

Stockhausen, ein scharfer Beobachter der Zeitumstände, wünscht sogar, eine ganz unvorbelastete Kunst zu schaffen, die alle Techniken umfasst. Sein Vorhaben entpuppte sich jedoch als gigantischer Eklektizismus, der virtuell die Notwendigkeit der Originalität ausschaltet.“¹³⁶

Mit den Komponisten der New York School und dem Pianisten David Tudor, fand Morton Feldman Menschen, die seine Idee teilten. Es ging darum, eine Musik zu kreieren, die frei von Technik und Kontrolle war.

¹³² Morton Feldman, *Autobiography* [1962/67] in Walter Zimmermann (1985), S. 38.

¹³³ Morton Feldman, *Darmstadt Lecture* [1984] in Walter Zimmermann (1985) S. 194.

¹³⁴ Ebd.

¹³⁵ Morton Feldman, *Predeterminate/Indeterminate* [1965] in Walter Zimmermann (1985), S. 47.

¹³⁶ Morton Feldman, *Ein Leben ohne Bach und Beethoven* [1964] in Walter Zimmermann (1985), S. 43.

“Between 1950 and 1951 four composers – John Cage, Earle Brown, Christian Wolff and myself – became friends, saw each other constantly – and something happened. Joint by the pianist David Tudor, each of us in his own way contributed to a concept of music in which various elements (rhythm, pitch, dynamics., etc.) were de-controlled. Because this music was not 'fixed', it could not be notated in the old way. Each new thought, each new idea within this thought, suggested its own notation.”¹³⁷

Spätestens in den folgenden Analysen der graphisch notierten Werke werden diese Ideen sichtbar gemacht, die aber auch die Interpreten in ihre 'neue' Pflicht nahm – diese mussten bei der Aufführung auch kompositorische Aufgaben erfüllen und die letztendlichen Töne in den vorgegebenen Tonregistern auswählen.

“The new structure required a concentration more demanding than if the technique were that of still photography, which for me is what precise notation has come to imply.”¹³⁸

Durch die kompositorische Befreiung von 'Rhythmus', 'Tonhöhe' und 'Dynamik' und weiteren Parametern wurde vor allem der Klang von seinem Rahmen befreit, was nicht selbstverständlich war.

„Wenn wir davon ausgehen, dass der Klang eine horizontale Reihe von Ereignissen ist, dann müssen all seine Eigenschaften aus dieser Vorstellung abgeleitet werden, damit er dem horizontalen Prinzip letztlich auch entspricht. Die kompositorische Arbeit besteht für viele darin, herauszufinden, wie diese Eigenschaften abzuleiten sind. Um die ganze Komplexität einer so dichten zeitlichen Ordnung auszudrücken, könnte man sagen, dass die Differenzierung hier zum grundlegenden Ausdruck der Komposition geworden ist. In gewissem Sinne kann man sagen, dass das Werk, das auf diesem Weg entsteht, keinen 'Klang' hat. Das, was wir hören ist vielmehr ein Klang-Faksimile und wenn es gut gemacht ist, verblüfft es, wie die Wachsfiguren in dem berühmten Kabinett der Madame Tousseau.“¹³⁹

Wie die Musiklehre Varèses, bestand auch die Musik Feldmans darin, sie aus dem Klang heraus zu erschaffen und sie nicht aus Konstruktionen zusammensetzen. Klang war für Varèse der primäre Parameter, nachdem alles andere sich unterzuordnen habe, und der dann auch für Feldman – spätestens in seinen 'free-durational'-Kompositionen – zum Ausdruck kommt. „Music must live in sound“ (1939) war der Leitfaden der Kompositionen von Varèse. Er teilte den Klang in drei Kategorien: “sound projection”, “beams of sound” und “zones of intensities”¹⁴⁰.

Ganz zu Anfang der Bekanntschaft beider Komponisten, traf der 17-jährige Feldman Varèse

¹³⁷ Morton Feldman, *Predeterminate/Indeterminate* [1965] in Walter Zimmermann (1985), S. 48.

¹³⁸ Morton Feldman, *Autobiography* [1962/67] in Walter Zimmermann (1985), S. 38.

¹³⁹ Morton Feldman, *Vertikale Gedanken* [1963] in Walter Zimmermann (1985), S. 46.

¹⁴⁰ Edgard Varèse zitiert nach Elliott Schwartz und Barney Childs (1998), S. 197/199.

zufällig auf der Straße. Hier fand auch die erste Unterrichtsstunde statt, welche den Klang zum Thema hatte.

“I did one lesson on the street with Varèse, one lesson on the street, it lasted half a minute, it made me an orchestrator. He said, 'what are you writing now, Morton?' I told him. He says, 'make sure you think about the time it speaks from the stage to out there. Let me know when you get a performance, I'd like to hear it.' And he walked away.”¹⁴¹

Material

Die Musik von Feldman ist, mit Ausnahme einer Komposition mit Tonband¹⁴², ausschließlich für Instrumente, die in einem 'klassischen' Werk vorkommen, komponiert¹⁴³. Häufig gebrauchte Instrumente sind das Klavier, Violine, Viola, Violoncello sowie Horn und bei größerer Besetzung auch ein Chor. Des Weiteren wird oft Schlagwerk eingesetzt wie auch gesungene Solopartien.

Medien der Malerei waren, wie bei der Musik von Feldman auch 'klassisch'. So werden die meisten Werke mit Leinwand, Pinsel und Farbe hergestellt. Vergleicht man nun Musik und Malerei so stellt die Tonart oder das tonale Zentrum die Bildebene des Malers dar. Diese bestimmt nach Feldman die Hörbarkeit und die Sichtbarkeit ebenso wie das Timbre oder die Farbe.

Poiesis

Die Poiesis stellt das „Machen und Tun“ in der Kunst dar, die auch für die Künstler der New York School von Bedeutung war. Während die Bedeutung in der Kunst klar ist, so muss in der Musik zweierlei berücksichtigt werden: Zum einen spricht man vom Machen und Tun der Komponisten – vom Aufschreiben der Idee – und zum anderen von den Interpreten, welche die Komposition ausführen. Es sind sowohl der Komponist als auch die Ausführenden gefragt.

Für Morton Feldman existiert Musik auch ohne den Vorgang des Komponierens. Er vergleicht diese Haltung mit der eines Juden – einer Religion, welcher er selbst angehörte – zu der eines Christen.

“Maybe it's because I'm Jewish; actually, the Christian point of view is that there was god

¹⁴¹ Morton Feldman, *XXX Anecdotes & Drawings* [1984] in Walter Zimmermann (1985), S. 156.

¹⁴² Diese Komposition zog er aber zurück.

¹⁴³ Morton Feldman: “That's why I don't like electronic music. I think pitch is too beautiful for that electronic sound, to get near it [...]” in *Darmstadt Lecture* [1984] in Walter Zimmermann (1985), S. 194.

and the there was the world and the Jewish point of view is almost as if there was the universe in order to have a god, It's a little different. In other words I'm not creating music, it's already there, and I have this conversation with my material, you see.¹⁴⁴

In diesem Zusammenhang können die Ideen von Lydia Goehr herangezogen werden. In ihrem Werk *The Imaginary Museum of Musical Works* spricht sie von vier Sichtweisen einer Komposition¹⁴⁵, von denen die *platonist view* hier am besten zutrifft. Feldman beschreibt sein Material als "found object", das schon so in der Welt präexistiert. Er warte, bis sich ihm seine Musik mitteile. Zum anderen kann Feldmans Werk als eine Art Vorgabe beschrieben werden, die sich erst in den Aufführungen offenbart (Jerrold Levinson). Besonders gilt dies für die Werke, welche im Gegensatz zu den konventionell notierten Kompositionen, undeterminierte Faktoren beinhalten. Für Levinson kennzeichnet sich ein Werk durch die Klangstruktur und durch die Instrumentation aus.

Feldman war in dem Moment, als er den Stift auf das Papier setzte und die Arbeit des

¹⁴⁴ Ebd. S. 144.

¹⁴⁵ Lydia Goehr geht in ihrem Werk der Frage nach, welche "views" Komponisten haben können. Sie unterscheidet zwischen vier Arten von Ansichten:

1) *Platonist View*

Musik, aus Strukturen von Klängen bestehend, existiert dauerhaft und ist allbekannt, also schon bevor ein Komponist auf die Idee kam, diese zu notieren und auch nachdem die Musik schon vergessen wurde, oder sie existiert auch wenn diese nicht in Form von Noten aufgeschrieben wurde. Die Aufgabe des Komponisten ist es also nicht diese Art von Musik zu erfinden, sondern die schon existierende zu entdecken. Nicholas Woltersdorff, der diese Theorie besonders unterstützt hat, sieht Musikwerke als Strukturen von Klängen, die ungestaltet sind und die der Komponist zu realisieren habe. Musik existiert außerhalb Aufführungen und Partituren oder deren Kopien, sie sind aber durch die Komposition temporär und zeitlich gebunden (*quasi-platonist*). Eine andere Art von 'platonischer Sicht' ist die von Jerrold Levinson, der Werke als strukturelle Typen oder Arten sieht, deren Merkmale die individuelle Aufführung selbst ist.

2) *Aristotelian View*

Musikwerke sind das Wesen, hier Klangstrukturen oder -muster, die sich in Form von Aufführungen und in Notenform äußern. Sie sind insofern abstrakt, da sie sich erst in verschiedenen Aufführung festmachen. Jede Wirklichkeit, die sie haben, ist mit der Aufführung ausgeschöpft. Es ist also die Aufführung, in der sich ein Musikwerk definiert. In dem Sinne, dass sich Musik erst über eine Aufführung definiert, trägt es der Idee Rechnung.

3) *Nominalist View*

Werke existieren nicht, sondern nur deren Noten und deren Aufführungen. Sie können in der Tradition von Charles Sander Peirce, wie die Nachnamen die Mitglieder einer Familie bestimmen, unter der Kategorie 'Typ' zusammen gefasst werden. Komponiert der Komponist eine 'Werk-Familie', so bringt er nur die Merkmale des Typen oder die Mittel, die er für die Komposition braucht hervor, wie zum Beispiel eine Komposition. Joseph Margolis, der diese These vertritt, ist der Meinung, dass der Kulturkreis, in dem sich ein Werk-Typ herausbildet, durch seine kulturellen Besonderheiten ausgestattet ist. Nelson Goodman hingegen ist mehr im nominalistischen Gedankengut verwurzelt und der Ansicht, dass sich die 'Klassen' von Werken durch die Aufführung identifizieren und diese mit der Partitur konform gehen.

4) *Idealist View*

Musikwerke sind Ideen, die in den Köpfen von Komponisten entstehen. Die formulierten Ideen werden expressive Objekte in Form von Noten oder Aufführungen, die den Rezipienten dadurch mitgeteilt werden können. Im Gegensatz zu Benedetto Croce betont, Robin George Collingwood, dass nicht das Hervorbringen eines Tons, sondern dessen Idee im Kopf der Person/Komponisten, das 'imaginäre Ding', das Werk ausmache. Das Hervorbringen eines Tons ist das Hervorbringen eines imaginären Tons, aber das Aufschreiben eines Tons um der Information willen sei eine Lüge. Ton lebt in der Vorstellung und ist nicht hörbar, Töne an sich sind aber keine imaginierten Klänge. Im Ganzen ist diese Theorie nicht oft rezipiert worden, obwohl Komponisten wie Dieter Schnebel mit *Musik zum Lesen* oder auch John Cage mit 4'33 Werke geschaffen haben, die in diese Kategorie passen würden.

Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford 1992.

Komponierens begann, sich bewusst darüber, dass nun der Schaffensprozess begonnen hatte.

“[...] even if it is nothing more than the ephemeral feel of the pencil in my hand when I work. I'm sure if I dictated my music, even if I dictated it exactly, it would never be the same.”¹⁴⁶

Feldman behandelte seine Kompositionsblätter, entsprechend der bildenden Künstler, wie Leinwände und hängte sie ebenso wie die Maler an eine Wand. Wie bereits im Abschnitt zu Jackson Pollock erläutert, hatte Feldman selbst festgestellt, dass er sich um 1951 der Arbeitsweise Pollocks annäherte. Während der Maler seine Leinwand auf dem Boden spannte und sie dadurch bemalte, indem er um sie herum lief, befestigte Feldman sein Arbeitsblatt [graph paper] an die Wand, um seinen 'All-over'-Ansatz auf seiner 'Zeit-Leinwand' umzusetzen¹⁴⁷.

Feldman ging sogar so weit die Notenschrift als Bild zu behandeln:

“[He] used to work by putting his manuscripts on the wall so that he could step back and look at them the way an artist looks at a picture. I'm [Cage] not sure about this, but I have a feeling sometimes he might have thought of something to do 'down here', and then go back 'up here'. It was really like a canvas rather than a linear, narrative structure.”¹⁴⁸

Dennoch sah er selbst seine Partitur nicht als Bild an, wie er in einem Interview mit Frits Lagerwerff angab.

“I never thought of music [scores] as a visual art effect. Boulez's scores look much nicer than mine.”¹⁴⁹

Cage hingegen sah in seinen Kompositionsblättern Bilder, welche er als eigenständige Kunstwerke ausstellte und verkaufte.

Während konventionelle Werke, die einer Struktur und bestimmten Regeln unterlagen, war die Musik von Feldman frei von Konventionen und losgelöst von jeglichen traditionellen Systemen. Hinzu kommt, dass der Klang der Musik bei Aufführungen von Kompositionen undeterminierter Art jeweils große Änderungen erfahren kann. Besonders die graphisch notierten Werke Feldmans, welche extreme Neuinterpretationen zulassen, geben dem Rezipienten die Möglichkeit immer wieder auf ein Neues an dem 'Schaffensprozess' teilzuhaben. Manche Werke hat Feldman selbst nicht mehr erkannt.

“I was in Vienna, and I heard my music, and I didn't recognize it [...]”¹⁵⁰

¹⁴⁶ Morton Feldman, *The Anxiety of Art* [1965] in Walter Zimmermann (1985), S. 94.

¹⁴⁷ An anderer Stelle ist zudem zu finden, dass er am Klavier komponierte, das nach Zimmermann auch sein wichtigstes Instrument sei. Walter Zimmermann, *Morton Feldman – der Ikonoklast* in ders. (1985), S. 10. Morton Feldman: “That's another reason why I work on the piano. It shows me down. If you don't work at the piano then it's what Hemingway referred to as the difference between writing and typing. Of you don't write at the piano you are typing.” Morton Feldman, *XXX Anecdotes & Drawings* in Walter Zimmermann (1985), S. 153.

¹⁴⁸ Zitiert nach David Nicholls, *Getting Rid of the Glue* in Steven Johnson (2002), S. 26.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Morton Feldman, *Darmstadt Lecture* [1984] in Walter Zimmermann (1985) S. 195.

Nicht nur für das Gesamtœuvre Feldmans, sondern auch für die Maler der New York School war der Schaffensprozess von großer Bedeutung. Es galt bei den Malern nicht ein perfektes Werk zu kreieren, sondern den persönlichen Ausdruck in einem bestimmten Moment einzufangen.

“[...] the collision with the instant [...] which is the first step to the Abstract Experience.”¹⁵¹

Harold Rosenberg in seinem Essay *The American Action Painters* (1952) spricht von einem „Event“. Allein dem Produzieren von Kunst wird Wichtigkeit beigemessen.

“What was go on the canvas was not a picture but an event”¹⁵²

Robert Motherwells Aussage,

“[...] tries to find out what art is precisely through the process of making art. That is to say, one discovers, so to speak, rather than imposes a picture. What constitutes the discovery is the discovery of one's own feeling, which is none of us would dare to propose before the act of painting itself.”¹⁵³

zeigt erneut, dass dem Akt des Malens eine bedeutende Rolle zukommt. Es gehe nicht darum, ein vorkonzipiertes Werk auf der Bildfläche umzusetzen, sondern es in dem Moment der Umsetzung geschehen zu lassen. Somit fungiere das Kunstwerk als eine Momentaufnahme der bestimmten Situation und Gefühlswelt. Ein weiteres Ziel war es, die Verwendung alter Maltraditionen und Darstellungskonventionen zu verhindern. Konzepte und Vorgaben waren genauso unerwünscht, wie die Abbildung einer vorgegebenen Realität oder einer vorgefertigten Struktur. Robert Motherwell spricht von einem Misstrauen bewusster Konzepte und von der Ablehnung von Ideologien. Aus einem Interview kann entnommen werden, dass Franz Kline die Komposition des Bildes nicht vorher festlegte, sondern diese aus dem Malprozess entstehen ließ.

“The thing is that a person who wants to explore painting naturally reflects: 'How can I in my work be most expressive?' Then the forms develop.”¹⁵⁴

Feldman, der seinen Freund Philipp Guston oft im Atelier besuchte, berichtet von seiner in der Leinwand verlorenen Art zu malen.

“He was still painting, standing almost on the top of the canvas, lost in it, too close to really see it, his only reality the innate feel of the material he was using.”¹⁵⁵

Jackson Pollock stellte den Malakt in den Mittelpunkt sah sich beim Malen seiner 'Action-paintings'¹⁵⁶ in einer „Arena“ der Leinwand. Er selbst beschreibt den Vorgang als 'unbewusst'.

¹⁵¹ Morton Feldman, *After Modernism* und *Give my Regards to Eighth Street* in Walter Zimmermann (1985), S. 104 und 76-77.

¹⁵² Harold Rosenberg: *The American Action Painters* [1952] in ders., *The Tradition of the New*, New York 1994, S. 25.

¹⁵³ Zitiert nach Jonathan W. Bernard, *Feldman's Painter* in Steven Johnson (2002), S. 175.

¹⁵⁴ Clifford Ross, *Abstract Expressionism. Creators and Critics*, New York 1990, S. 192.

¹⁵⁵ Morton Feldman, *After Modernism* [1967] in Walter Zimmermann (1985), S. 104.

¹⁵⁶ Den Zufall, frei von Ideologie und anderen Zutaten, teilt Peter Bürger in *Unmittelbares und Mittelbares* ein. Zum ersteren zählt er den Tachismus und auch das 'Action Painting', das von einer 'blinden Spontaneität' geleitet werde. Im Gegensatz zum Mittelbaren, in welchem genauestes Kalkül vorherrschende Mittel ist. Peter Bürger (1974), S.

Ebenso verhält es sich auch bei der Auswahl der Farbe bei Barnett Newman.

“I have always worked with color without regard for existing rules concerning intensity, value or nonvalue.”¹⁵⁷

Er trug die Farbe in mehreren Schichten auf, um, trotz homogenen Eindrucks, das Werk vielschichtig und „lebendig“ erscheinen zu lassen. Für Franz Kline Feldman hingegen galt die Farbe an sich als störendes Mittel, was er auch Feldman erzählte.

“Franz Kline once told me it was only rarely that color did not act as an intrusion into his painting. Guston, too, felt this, Most crucial to him was the immediacy of where the forms were placed; his color had to continually go through states of erasure to get to that visual rightness.”¹⁵⁸

Feldman bringt Farbe in Zusammenhang mit etwas Amateurhaftem.

“I feel that the better the art, the less the color. The more the color, the more the painting is amateurish or has an idea about color.”¹⁵⁹

Wie die Bilder der Maler aus Farbe bestanden, so setzte sich Feldmans Musik aus Tönen zusammen.

“The use of the instrument must be as sensitive as the application of paint on canvas”¹⁶⁰

Repetitives in Elementen und Zyklen

Das wiederkehrende Motiv – sei es in der Alteration oder Wiederholung – ist sowohl in der Musik von Morton Feldman als auch in den Gemälden der Maler der New York School zu finden.

„Ich liebe Alteration. Aber ich verwende Alteration anders als andere Leute. Ich gebrauche sie nicht konzeptionell. Für mich ist Alterieren wie Terpentin nehmen und es in die Farbe geben. Oft ist die Vorstellung einer kleinen Sekunde – aber es hängt von dem Stück und den Instrumenten ab – zwischen D und Es in zwei Trompeten mit den Schwebungen (das heißt tiefes D und Es, mittleres C), nicht so groß für mich. Aber zwischen zwei Streichinstrumenten ist sie sehr groß. So könnte ich zu den Ritzen gehen und sie ein bisschen mit Terpentin füllen.“¹⁶¹

Auch innerhalb eines Werkes sind Wiederholungen zu erkennen: Untersucht man das Werk *For*

87-92.

¹⁵⁷ Barnett Newman in O'Neill (1990), S. 139.

¹⁵⁸ Morton Feldman, *A Compositional Problem* [1972] in Walter Zimmermann (1985), S. 114.

Um die Farbschichten von Franz Kline deutlicher zu machen, habe ich bei 'Abb. f' ein farbiges Gemälde gewählt, auch wenn die meisten Bilder von Kline von schwarzer und weißer Farbe sind.

¹⁵⁹ Morton Feldman im Interview mit Frits Lagerwerff [4. Juli 1987] in Raoul Mörchen (2008), S. 810.

¹⁶⁰ Zitiert nach Frank O'Hara, *New Directions in Music – about the Early Work* in Walter Zimmermann (1985), S. 27.

¹⁶¹ Morton Feldman, *Everything is recycled. Middleburg Lecture in Musiktexte, Heft 22*, 1987, S. 18.

John Cage für Violine und Klavier (1982)¹⁶² genauer, so sind die ersten Takte dermaßen aufgebaut, dass sie aus einer Folge von Wiederholungen bestehen: Die ersten beiden Takte werden zweimal wiederholt, die darauf folgenden zwei Takte dreimal, die wiederum darauf folgenden zwei Takte zweimal und die folgenden wiederum dreimal bis die Takte neun und zehn folgen, die sieben Mal wiederholt werden. Takt 262 wird ganze elfmal wiederholt. Insgesamt erinnert dieses Kompositionsweise an die Minimal-Music.

Zyklen von ähnlichen Werken durchziehen, wie im nächsten Kapitel noch erläutert werden wird, nicht nur das Œuvre von Morton Feldman, sondern auch das vieler malender Künstler: Jackson Pollocks 'Drip-paintings', die durch ihren linienartigen Verlauf einzelner Farben, dem Betrachter etwas Zeitliches geben oder Mark Rothkos Bilder des Spätwerks, welche immer eine Dreiteilung im Aufbau haben, entstehen in mehreren Versionen. Ad Reinhardt malte in seinen letzten Jahren immer wieder dasselbe Motiv, welches eine schwarze quadratische Fläche zeigt, die wiederum in neun kleinere schwarze oder dunkelfarbige Quadrate aufgeteilt war. Robert Motherwells charakteristische abstrakte Schwarz-Weiß Gemälde, seine Reihe von *Elegys* (1948) und deren verwandte *La Danse No. 2* (1952) oder *Wall Painting No. I* (1952), seine Collagen (spätestens seit 1943) kombiniert mit Malerei als Mischtechnik, die zum Teil auch Notenmaterial enthalten, sowie die *Je t'aime*-Reihe (1955) oder auch die geometrische, offene Vierecke darstellende *Open*-Reihe (ab 1967) stellen weitere Zyklen dar. Das Werk von Jasper Johns ist vor allem durch seine amerikanischen Flaggen und eine Reihe ähnlich dargestellter Bilder mit arabischen Zahlen gekennzeichnet.

Rezeption

Die Werke der Maler der New York School lassen sich nicht über einen Kamm scheren. Eine Gemeinsamkeit ist jedoch die Wahl monumentaler Bildformate, zu der sich einzelne Künstler auch äußerten. Die Größe der Bilder, sollte die unvoreingenommene Wahrnehmung intensivieren. Barnett Newman forderte den Betrachter trotz der Ausmaße sich seine Werke von der Nähe anzuschauen, um die Bildwirkung zu verstärken.

“There is a tendency to look at large pictures from a distance. The large pictures in this exhibition are intended to be seen from a short distance.”¹⁶³

¹⁶² Es gibt zu diesem Werk eine Analyse von Wes York, die mit Mustern in dem Werk spielt. Wes York, *For John Cage* in Thomas de Lio (Hg.), *The Music of Morton Feldman*, Westport/Connecticut 1996, S. 147-95.

¹⁶³ Barnett Newman in John P. O'Neill (1990), S. 178.

Mark Rothko wollte durch monumentalen Bildformate die Intimität zwischen Gemälde und Betrachter verstärken. Diese verwirklichte er dadurch, dass er den Betrachter das Gefühl geben wollte, selbst im Bild zu sein.

“I paint very large pictures. I realize, that historically the function of painting large pictures is painting something very grandiose and pompous. The reason I paint them, however – I think it applies to other painters I know – is precisely because I want to be very intimate and human. To paint a small picture is to place yourself outside your experience, to look upon an experience as a stereopticon view or with a reducing glass. However you paint the larger picture, you are in it. It isn't something you command.”¹⁶⁴

Franz Klines Aussage,

“[...] the presence of a large picture is quite different from that of a small one.”¹⁶⁵

fasst die Meinung der Künstler prägnant zusammen, welche die Wirkung des Kunstwerks durch die Vergrößerung des Bildformates zu erhöhen versuchten. Dadurch erreichten die Künstler folgendes: Sie ermöglichten den Rezipienten in ihre Kunstwelt einzutauchen und ihn derart zu lenken, wie es ihren Vorstellungen entsprach.

“[...] the artist's function [...] to make the spectator see the world our way – not his way.”¹⁶⁶

Die Größe der Bilder spiegelt sich in den ungewöhnlich langen Werken von Morton Feldman seit Ende der 70er Jahre wider. Sein zweites Streichquartett, das 1984 bei den Darmstädter Ferienkursen aufgeführt wurde, dauerte fünf Stunden. Diese rühren zum Teil auch von den genannten oftmals verwendeten Wiederholungen her.

Musik als Kunst

Mit der Frage, ob Musik eine Kunstform sei, beschäftigte sich Feldman häufig Ende der 70er Jahre. Die bildende Kunst habe mehr Freiheiten als die Musik, da die Musik eine Form sei, „die wir schon kennen und von der wir das Gefühl haben, dass die Proportionen stimmen, in der sich jedermann auskennt, auch wenn er keine Ahnung von Musik hat, einfach weil es wie jede andere Musik ist.“¹⁶⁷

Er denke dabei an eine „Gedächtnisform“, die ihn an ein „Babynahrungs-Gedächtnis“ erinnere und welche er nicht bevorzuge. Er wolle ein „real good, very sophisticated memory“, das er einerseits

¹⁶⁴ Clifford Ross, *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, New York 1990, S. 172.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Steven Johnson (2002), S. 3.

¹⁶⁷ Zitiert nach Sebastian Claren, *Musik auf dem Weg zur Kunstform. Morton Feldmans Musik in der Mitte der achtziger Jahre* in Rudolf Stephan (u.a.), *1946-1996. Von Kranichstein zur Gegenwart- 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Darmstadt 1996, S. 495.

durch eine Verlängerung des Stücks und andererseits durch die Permutation der inneren Struktur (Tonhöhen und rhythmischen Werte) – wie bei der Rezeption eines nicht-relationalen Bildes – zu desorientieren versucht. Sein Ziel war es somit, durch die Musik der Kunst näher zu bringen.

Ein anderes Interessensgebiet Feldmans in den 70er Jahren sind orientalische Nomadenteppiche, insbesondere faszinierten ihn die Teppiche der Yürüks [yürümeK = wandern]. Nach Walter Zimmermann besaß er selbst eine große Sammlung von Teppichen, die er bei Auktionen ersteigert hatte. Das Werk des bereits erwähnten Jasper Johns (*1930), der spätestens durch seine Reihe der Amerikanischen Flaggen bekannt wurde, wird in diesem Zusammenhang oft mit einzelnen Werken von Feldman verglichen.¹⁶⁸

Exkurs: Gattungsgrenzen II

Theodor W. Adorno spricht in seinem Aufsatz *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* (1967) über Formen von Annäherungen und auch über die Tatsache, dass sowohl Malerei als auch Musik eine eigene Sprache aus ihrem jeweiligen Material seien.

„Konvergieren Malerei und Musik nicht durch Anähnung, so treffen sie sich in einem Dritten: beide sind Sprache.“¹⁶⁹

In seinem Aufsatz zitiert Adorno Walter Benjamin aus *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916):

„Es gibt eine Sprache der Plastik, der Malerei, der Poesie. So wie die Sprache der Poesie in der Namensprache des Menschen, wenn nicht allein, so doch jedenfalls mit fundiert ist, ebenso ist es sehr wohl denkbar, dass die Sprache der Plastik oder Malerei etwa in gewissen Arten von Dingsprachen fundiert sei, daß in ihnen eine Übersetzung der Sprache der Dinge in eine unendlich viel höhere Sprache, aber doch vielleicht derselben Sphäre, vorliegt. Es handelt sich hier um namenlose, unakustische Sprachen, um Sprachen aus dem Material.“¹⁷⁰

Weiterhin heißt es bei Adorno,

„die Sprachähnlichkeit steigt mit dem Fallen der Mitteilung. Das Abbrechen der Intention durchs Herstellen des Gebildes – das „Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind“ – das leiht dem Werk seinen Zeichencharakter. Zeichen wird es vermöge seines Bruches zwischen ihm und allem Bezeichneten. Écriture in Musik und Malerei kann keine direkte Schrift sein, sondern nur eine chiffrierte; sonst bleibt es bei der Nachahmung.

¹⁶⁸ Steven Johnson, *Jasper Johns and Morton Feldman. Why Patterns?* in ders. (2002), S. 217-247.

¹⁶⁹ Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* [1967], in *Musikalische Schriften I-III*, in *Gesammelte Schriften* Bd. 16, Frankfurt/Main 1990, S. 633.

¹⁷⁰ Walter Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* [1916] in *Gesammelte Schriften 2.I*, Frankfurt/Main 1977, S. 156.

Darum ist écriture geschichtlichen Wesens: modern. Sie wird frei kraft dessen, was man in der Malerei, mit einem fatalen Ausdruck, Abstraktion zu nennen sich gewöhnt hat, durch Absehen von der Gegenständlichkeit; in Musik durch Absterben ihrer nachahmenden Momente, nicht nur der programmatisch schildernden, sondern auch der traditionellen Expressivität, die fester Konventionen bedarf zwischen dem Ausgedrückten und seinen Repräsentanten. Unverkennbar werden Malerei und Musik tatsächlich einander um so verwandter, je gründlicher sie das harmlose Gemüt befremden durch das, was es abstrakt nennt.¹⁷¹

Wichtig bei diesen Zitaten ist die Aussage, dass sich bildende Kunst und Musik über Sprache näher kommen, und das umso mehr, je mehr die Mitteilung in der Sprache falle.

Abstraktion

„Es war mir klar, dass es nur abstrakte Kunst geben könne“¹⁷²

(Morton Feldman)

Die Abstraktion spielte sowohl bei den Malern als auch bei Feldman eine große Rolle in der Kunst. Musik an sich wird als abstrakte Kunst gesehen. Vor allen Dingen war sie im 20. Jahrhundert, wie auch bei Greenberg in seinem „Laokoon-Essay“ zu sehen ist, das Vorbild für abstrakte Kunst anderer Disziplinen. Aus diesem Grund nannte er sie die „dominierende“ Kunstform. Wassily Kandinsky und Piet Mondrian haben in ihren Ideen die Musik beziehungsweise das Musikalische im Besonderen behandelt¹⁷³. Aber anders als oft beschrieben, ist Musik nicht unbedingt abstrakt. Auch Feldman evaluierte sie nicht als solche, da sie bestimmte Funktionen erfülle.

“We are taught to think of music as an abstract language – not realizing how functional it is, how related to that other spirit, whether it be literary or a literary metaphor of technique. Can we say that the great choral music of the Renaissance is abstract? Quite the opposite. Josquin who had a genius for making a gorgeous musical coloration around a devotional word, uses music to convey a religious idea. Boulez uses it to impress and dazzle the intellect by representing what seems to be the mountain peaks of human logic. One takes it for granted, that Beethoven's *Grand Fugue* is composed of abstract components making a

¹⁷¹ Theodor W. Adorno [1967], in *Musikalische Schriften I-III*, in *Gesammelte Schriften* Bd. 16, Frankfurt/Main 1990, S. 634.

¹⁷² Morton Feldman, *Einführung zu 'For Philip Guston'* in Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (1986), S. 64.

¹⁷³ Moshe Barasch, *Abstract Art* in ders.: *Theories of Art 3. From Impressionism to Kandinsky*, New York 2000, S. 293-352.

magnificently abstract musical whole. It was only recently that I really began to hear it for what it is: a very literary stormy hymn – a march to God. Music can't be so very abstract when it serves such different and such definite functions!”¹⁷⁴

Als Beispiele zog er einzelne Kompositionen von Josquin des Prez, Pierre Boulez und Ludwig van Beethoven heran, die für bestimmte Anlässe ihre Werke geschrieben hatten. Das 'Abstrakte' habe seiner Meinung nach nichts mit Ideen zu tun. Nach Feldman sei es eine Art zweites Bewusstsein, welches für den Rezipienten beim Erleben der Kunst aufrecht zu halten gilt – ein „innerer Prozess“, der ständig auftauchen würde.

“The abstract [...] is not involved with ideas. It is an inner process that continually appears and becomes familiar like another consciousness, The most difficult thing in an art experience is to keep intact this consciousness of the abstract.”¹⁷⁵

Feldman ist der Meinung, dass der Begriff des Abstrakten nicht im konventionellen Sinn' zu verstehen sei. Seiner Ansicht nach stehe das Abstrakte in der Kunstgeschichte für eine Emotion, die bisher nicht von Philosophen in Kategorien erfasst worden ist. Um eine Trennung des Abstrakten und der nicht-kategorisierten Emotion machen zu können nennt er letztere 'abstrakte Erfahrung', die aber nichts mit der Phantasie und ihren Erscheinungsformen gemein habe. Feldman beschreibt diese abstrakte Erfahrung eine „Metapher ohne Antwort“, welche in Wirklichkeit dem Religiösen viel näher sei, da sie das mysteriöse teile.

“The Abstract experience is a metaphor without an answer. [...], the Abstract Experience is really far closer to the religious. It deals with the same mystery – reality – whatever you choose to call it.”¹⁷⁶

Abstrakte Erfahrung könne nicht dargestellt, sondern nur empfunden werden. Was der Musik den Emotionsgehalt verleihe, sei ihre Konstruktion¹⁷⁷. Diese wird als das unmittelbare Erfahren und Erkennen einer neuen Wahrheit erklärt. Sie allein wird erst durch das Komponieren oder Malen erfahrbar, und kristallisiert sich erst durch ihren Abstand zu traditioneller europäischer Musik heraus. Konkret ausgedrückt bedeutet dies eine Abwendung von europäischer Zwölftonkomposition oder von serieller Musik. Ziel des Ganzen war die Befreiung des Klangs, was auch Varèse in seinen Schriften gefordert hatte, und die für Feldman von besonderer Bedeutung war. Feldman gelang das besonders in seinen graphischen Kompositionen, beispielsweise *Projections* und *Intersections*, in denen er dem Interpreten bei jeder Aufführung die Freiheit ließ, die Töne in einem vorgegebenen Rahmen auszusuchen. Im Ganzen sei diese Technik aber nicht mit der Improvisation zu verwechseln, sondern als ein abstraktes Klangereignis. Ziel war es die Klänge frei von

¹⁷⁴ Morton Feldman, *After Modernism* [1967] in Walter Zimmermann (1985), S. 103.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd., S. 104.

¹⁷⁷ Morton Feldman, *A compositional Problem* [1972] in Walter Zimmermann (1985), S. 113.

Kompositionsprinzipien oder -techniken, in die Zeit hinein zu projizieren. Dies machte er in den 60er Jahren mit der free-durational-Form in der Tondauer.

Auch wenn Morton Feldman die verschiedenen Definitionen zu den dichotomischen Begriffen wie Zeit und Raum kritisiert,

„beide Begriffe, Raum und Zeit sind in der Musik und in der bildenden Kunst wie in Mathematik, Literatur, Philosophie und Naturwissenschaften angewandt worden. Wenn auch die Musik und die bildenden Künste in ihrer Terminologie sich an diese anderen Gebiete anlehnten, sind die Forschungsergebnisse völlig anders, Wenn ich zum Beispiel eine Musik erfinde, die dem Interpreten verschiedene Wahlen lässt, so sprechen mathematisch gebildete Leute verächtlich von „Unbestimmtheit“ oder „Zufall“ in Beziehung zu diesen musikalischen Ideen. Andererseits haben Komponisten darauf bestanden, dass das, was ich machte, nichts mit Musik zu tun hätte.“¹⁷⁸

versucht er durch die Positionierung zwischen den beiden Begriffen die Synthese zu finden.

„Ich ziehe es vor, an meine Arbeit so zu denken: *zwischen den Kategorien*. Zwischen Zeit und Raum. Zwischen Malerei und Musik. Zwischen Konstruktion der Musik und ihrer Oberfläche“¹⁷⁹

Oscar Wilde habe nach Feldman den Menschen erklärt, dass ein Gemälde auf zwei Arten hin interpretiert werden könne: auf seinen Gegenstand und auf seine Oberfläche hin. In der Musik sei der Gegenstand, nach Feldman, die Konstruktion, da Melodien und Harmoniefolgen nicht spontan erfunden werden können. Bei der Oberfläche eines Musikstücks sei Feldman sich nicht sicher, ob es nicht ein Phänomen sei, welches zu einem anderen Medium, der Malerei, gehöre.

Sein Freund Brian O'Doherty meinte im Gespräch, dass eine Musik, die eine Oberfläche besitze, die Zeit konstruiere. Eine Musik die keine Oberfläche habe, unterwerfe sich der Zeit und werde zu einem rhythmischen Verlauf. Feldman hingegen zeigte am Parameter Zeit kein Interesse und zog es vor, zwischen Kategorien zu denken.

„Offen gestanden langweilt mich der Umgang mit der Zeit. Ich bin kein Uhrmacher. Ich bin an Zeit in ihren unstrukturierten Zustand interessiert, Das heißt, mich interessiert, wie dieses wilde Tier im Dschungel, nicht im Zoo lebt. Mich interessiert die Art, wie Zeit existiert, bevor wir unsere Klauen hineinschlagen, unsere Ideen und Vorstellungen.“¹⁸⁰

Morton Feldman preferierte im Gegensatz zu anderen Komponisten Musik nicht als eine Zeitkunst zu betrachten. In allen drei Formen, in der Feldman komponierte, wird der Zeitaspekt

¹⁷⁸ Morton Feldman, *Zwischen den Kategorien* [1969] in Walter Zimmermann (1985), S. 82.

¹⁷⁹ Ebd., S. 84.

¹⁸⁰ Ebd., S. 83.

deutlich: In der graphischen Notation ist der Interpret frei, in einem Raster seine Töne unterzubringen. In der 'free-durational'-Notation ist die Tonlänge davon abhängig, wie lange ein Ton erklingt. In den Spätwerken der konventionellen Notation fordert er den Interpreten und die Zuhörer mit einer Länge heraus, die sonst kaum zu finden ist.

“So I could be all over, and I used the term 'sensitizing' this particular all-time space.”¹⁸¹

¹⁸¹ Morton Feldman im Interview mit Frits Lagerwerff [4. Juli 1987] in Raoul Mörchen (2008), S. 788.

III. ŒUVRE

Betrachtet man die Werke von Morton Feldman, so lassen sich diese in drei verschiedene Phasen einteilen. Kriterium dieser Einteilung ist die Form der Notation.

1. die graphische Notationsform
2. die 'free-durational'- Notationsform sowie eine zusammen gesetzte Form aus 'free-durational'- und konventioneller Notation
3. die rein konventionelle Notationsform

Morton Feldmans Ziel, den Klang von strukturellen Konventionen zu befreien, erreichte er zum einen durch die Benutzung von zwei beziehungsweise drei verschiedenen Formen graphischer Notation (*Projections*, *Intersections* und *Intermission 6*), zum anderen benutzte er die Form einer Notation mit freigestellten Tondauern ('free-durational'-Notation), um den Klängen die Zeit zu geben, welche sie brauchten, um bis zum Zuhörer zu gelangen. Ab den 70er Jahren kehrte er wieder zur rein konventionellen Notationsform zurück, mit der er, bevor er John Cage kennengelernt hatte, begonnen hatte.

Schwerpunkt des Kapitels sind in dieser vorliegenden Einteilung die Werke, welche für das Verhältnis von Morton Feldman zu den Malern der New York School der ersten Generation von Bedeutung sind.

1. Graphische Notation¹⁸²

Die abendländische 'Notation' entwickelte sich in der Antike und ist in ihrer heutigen (konventionellen) Form im 16. Jahrhundert entstanden¹⁸³. Ihre Entwicklung ist nicht als stringent linear zu erfassen, lässt den Musikwissenschaftler aber die Musikpraktiken und Ideen der Zeit durch ihre hochdivergente Faktur nachvollziehen. Als ein Beispiel dafür kann das Phänomen der graphisch notierten Musik ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts genannt werden, welche für die Komponisten der New York School von großer Bedeutung war. Durch diese konnten sie ihre

¹⁸² Dieter Gutknecht macht auf die Problematik des Terminus 'graph music' bei Morton Feldman aufmerksam. 'Graph music' wurde oft mit 'graphische Musik' oder 'graphische Notation' übersetzt. Im englischen bedeutet der Begriff 'graph' Millimeter- oder Kästchenpapier. Auch Suzanne Josek schreibt, dass der Begriff der graphischen Notation daher kommt, dass seine Kompositionen auf 'graph paper' entstanden sind. Suzanne Josek (1998), S. 71.

¹⁸³ Willi Apel, *Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962 sowie Karl Schnürl, *2000 Jahre europäische Musikschriften*, Wien 2000.

spezifischen (Autoren-) Intentionen ausdrücken.

“But precision did not work for me either. It was too one-dimensional. It was like painting a picture where at some place there is always a horizon. Working precisely, one always had to 'generate' the movement – there was still not enough for me.”¹⁸⁴

Das Phänomen der graphischen Notation von Nachkriegsmusik ist nicht typisch amerikanisch. In Europa können graphisch notierte Werke von Sylvano Bussotti, Mauricio Kagel, Anestis Logothetis und Dieter Schnebel sowie Edgard Varèse genannt werden. In den Vereinigten Staaten von Amerika ist besonders John Cage für seine graphischen Notationen bekannt. Neben ihm und Morton Feldman hat auch Earle Brown Werke in dieser Form notiert. Insgesamt schrieb Feldman zwischen 1950 und 1956, neben sechs konventionellen, zwanzig graphisch notierte Werke.

Walter Zimmermann ist in seinem Essay *Morton Feldman – der Ikonoklast* der Meinung, dass Feldman in konventioneller Notation die „Zeichen von mehr als hundertjährigen, eindeutigen Vereinbarungen“¹⁸⁵ gesehen hatte, die er durchbrechen wollte. Stattdessen kreierte er einen Raum frei von Vereinbarungen und Systemen – ein Partiturbild, das einen fiktiven musikalischen Raum andeute.

“My desire here was not to 'compose', but to project sounds into time, free from a compositional rhetoric that had no place here. In order not to involve the performer (i.e., myself) in memory (relationships), and because the sounds no longer had an inherent symbolic shape, I allowed for indeterminacies in regard to pitch. On the *Projections* only register (high, middle or low), time values and dynamics (soft throughout) were designated.”¹⁸⁶

***Projections* (1950-51)**

Im Winter 1950/51 schrieb Morton Feldman innerhalb von kurzer Zeit einen Zyklus von fünf *Projections*, deren Titel sich wahrscheinlich auf Edgard Varèses Begriff der Klangproduktionen bezieht. Auch wenn die Kompositionen große Ähnlichkeiten haben, sollen hier alle analysiert werden, um die Unterschiede in den einzelnen *Projections* deutlich zu machen. Feldman benutzte hier zum ersten Mal die graphische Notation.

„Im Winter 1950 schrieb ich ein Stück, das wahrscheinlich das erste unbestimmte war. John Cage, David Tudor und ich aßen gemeinsam zu Abend. Ich ging ins Nebenzimmer und schrieb auf kariertem Papier aleatorische Musik für Violoncello – keine Noten, sondern nur

¹⁸⁴ Morton Feldman zitiert nach Marion Saxer (1998), S. 77.

¹⁸⁵ Walter Zimmermann, *Morton Feldman – der Ikonoklast*, in ders. (1985), S. 10.

¹⁸⁶ Morton Feldman, *Autobiography* in Walter Zimmermann (1985), S. 38.

Anweisungen über Höhe, Tiefe und mittlere Tonlage, für kurz, lang, forte und piano.⁴⁸⁷

Die vorliegende Abbildung (Abb. 1) zeigt nochmals, wie Morton Feldman zu dieser Notierweise der *Projections* gekommen ist: das Raster des Millimeter-Papiers ist noch deutlich zu sehen. So ist die Aufteilung der Tonhöhen in ein hohes, mittleres und tiefes Tonhöhenregister – in dem der Interpret seine Töne auswählen konnte – und die Aufteilung der Schläge in vier 'ictis' nachzuvollziehen.

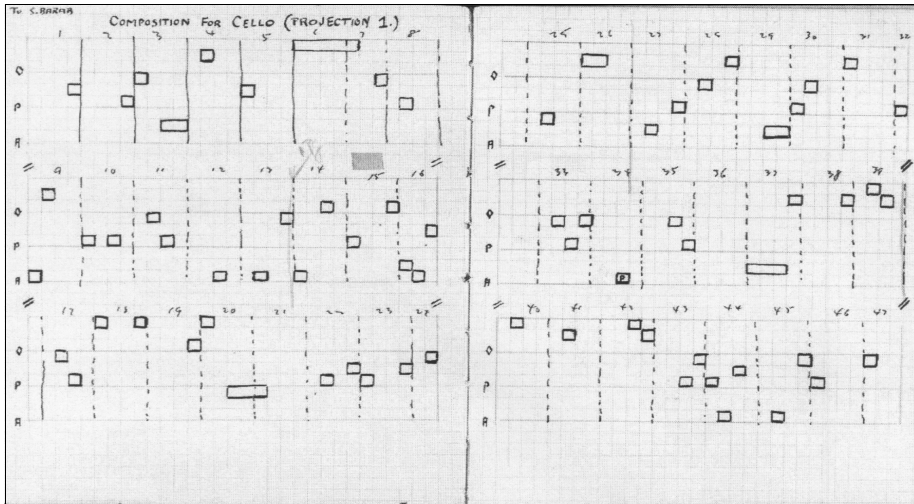


Abb. 1: *Projection 1*, Skizzenbuch 1 (1950-51), Paul Sacher Stiftung Basel.

In einem Interview¹⁸⁸ spricht Feldman über das Essen, das bei Cage stattfand. Es gab Wildreis, der eine lange Kochzeit benötigte. Feldman nutzte die Zeit, um im Nebenraum auf den karierten Servietten, die Cage hatte, seine ersten Kompositionsversuche graphischer Art zu unternehmen.

Projection 1, eine graphisch notierte Komposition auf drei Seiten plus Legende, die noch Ende des Jahres 1950 für Violoncello solo komponiert wurde, besteht aus insgesamt 48 Takten, die in drei Reihen aufgeteilt ist (Abb. 2). Die oberste Reihe zeigt an, in welcher Tonhöhe der zu spielende Ton in Flageolett auszuwählen ist; die mittlere Reihe steht für die gezupften (*pizz.*) und die untere Reihe für die gestrichenen Töne (*arco*). So sind die Anfangstöne in den ersten zwei Takten und der erste Schlag im dritten Kästchen gezupft (mittel, tief und hoch). Es folgt ein gestrichener, hoher, zwei Schläge andauernder Ton und dann ein Ton in Flageolett auf Schlag zwei, (etc.). Jeder Schlag [*icti*] hat ungefähr das Tempo von 72, das auch als Hommage an Edgard Varèse verstanden werden kann, da er diese Tempoangabe häufig benutzte. Die Takte 36 und 48-49 bilden Generalpausen (Seite 3 und 4). Interessant ist, dass zwischen den drei Kasten-Reihen immer ein kleiner Spalt zu sehen ist. Die Rechtecke werden nicht immer vollständig geschlossen (siehe beispielsweise Takte 3 und 7 mittleres Register, wo die untere beziehungsweise obere Linie fehlt

¹⁸⁷ Morton Feldman, *Die Avantgarde: Fortschritt oder Stillstand?* in Walter Zimmermann (1985), S. 44.

¹⁸⁸ <http://www.cnvill.net/mfclip2.mp3>

und Takte 8, 10-11 und 13). Während die waagrecchten Linien durchgängig sind, sind die senkrechten Linien gestrichelt dargestellt.¹⁸⁹

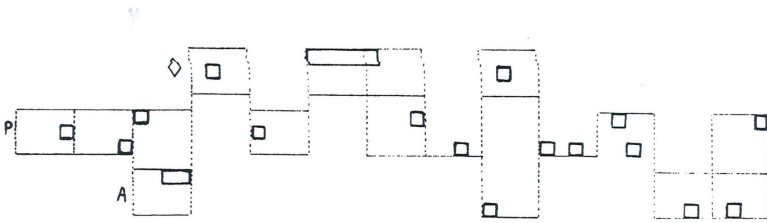


Abb. 2: *Projection 1*, S. 1, T. 1-13.

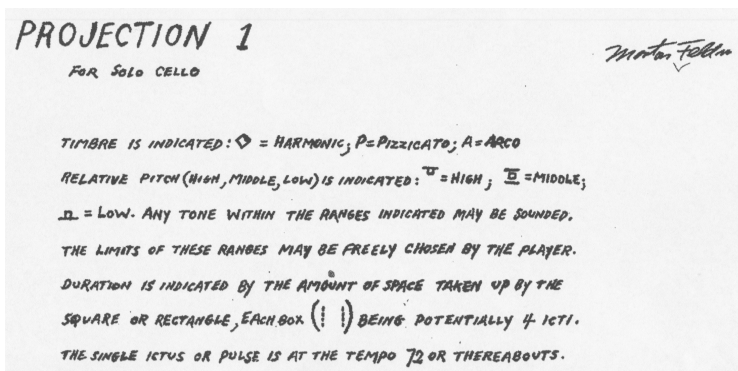


Abb. 3: *Projection 1*, S. 5, Legende.

Projection 2 ist ein Werk für fünf Instrumente (Flöte, Trompete, Violine, Violoncello, Klavier), das am 3. Jänner 1951 fertig gestellt worden ist. Die Originalpartitur von Morton Feldman besteht aus zehn Seiten (neun für die Partitur und eine Seite für die Legende) und das Werk aus 85 Takten. Diesmal liegen die Rechtecke direkt aufeinander und fast alle Seiten der Rechtecke sind geschlossen. Ausnahmen bilden die Takte 12 und 17 der Trompete, Takt 18 der rechten Hand vom Klavier (siehe Abb. 4), Takte 24 und 26 beim Violoncello, Takte 25, 29, 35, 39, 59, 68-69 der Flöte, Takte 29-31 der linken Hand vom Klavier sowie die Balken, die bei der Akkolade des Klaviers (Takt 12) zu sehen sind. Bei der Geige und beim Violoncello ist die Spielart (Flageolett, arco oder pizz sowie [sul] pont[icello]) durch Rauten und Buchstaben (A und Pz sowie P) dargestellt und beim jeweiligen Ton mit angegeben. Beim Klavier sind zum ersten Mal arabische Zahlen zu sehen, welche die Anzahl der zu spielenden Töne zeigen. Für die linke Hand ist noch eine Raute zu sehen: Der Interpret hat diese klanglos zu 'spielen' – also die Tasten zu bedienen, um den Obertönen die Möglichkeit zu geben, mitzuschwingen. Eine Generalpause gibt es im Takt 19 (siehe Abb. 4). Das Tempo liegt wieder bei 72 und der Interpret kann innerhalb der vorgegebenen Zeit die einzelnen

¹⁸⁹ Einer Analyse von Wolfgang Gratzter zufolge, werden bei einer Einteilung des Stückes in sechs Teile die Zahl der Schläge, der Töne und der Pausen je später im Stück, immer weniger. Siehe Vorlesung von Wolfgang Gratzter im WS 09/10 an der Universität Wien, "Found object" John Cage und Morton Feldman, da meines Wissens noch nicht publiziert.

Tonlängen variieren. Feldman schreibt noch in der Legende, dass die Dynamik sehr leise ist. Trompete, Geige und Violoncello haben einen Dämpfer vorgeschrieben, die Trompete spielt zudem in den Klavierkorpus. Die Legende ist zum ersten Mal, wie in den darauf folgenden *Projections* und anderen Werken auch, auf Schreibmaschine getippt¹⁹⁰.

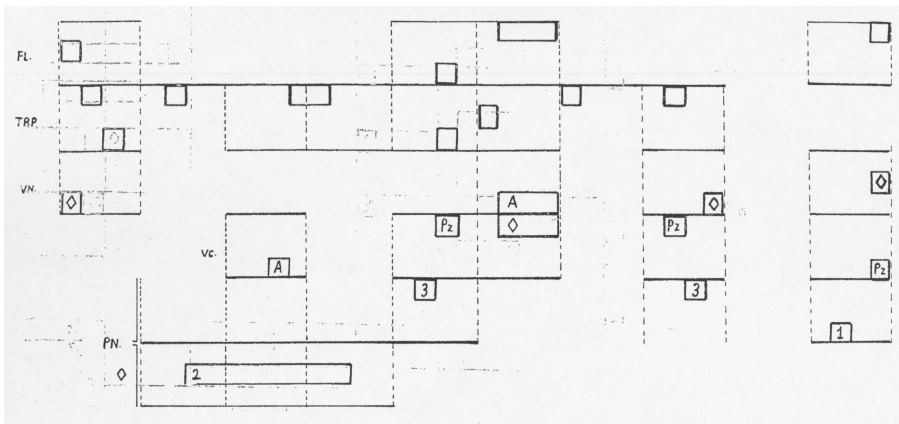


Abb. 4: *Projection 2*, S. 2, T. 11-20.

In *Projection 3* für zwei Klaviere ist die vierseitige Partitur (drei Seiten Noten und eine Seite Legende) so aufgebaut, dass vier Reihen von Rechtecken, jeweils linke und rechte Hand der beiden Pianisten, in einer Akkolade zu sehen sind und direkt aufeinander liegen. Die linke Hand ist jeweils wieder mit einer Raute versehen. Die waagrechten Linien sind gestrichelt und (neben den waagrechten Linien) ist die Trennlinie zwischen den Klavieren dick dargestellt.

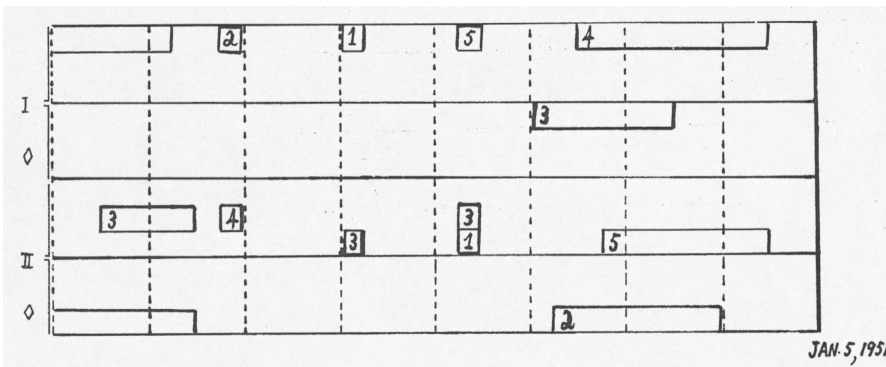


Abb. 5: *Projection 3*, S. 3, T. 21-Ende.

Wie in *Projection 2* sind Zahlen zu sehen, welche die Anzahl der zu spielenden Töne festlegen. Bei dem oberen Klavierspieler können in den ersten Takten Zahlenrelationen gesehen werden ($4-1=3$, $2+2=4$, $4-3=1$, $4-1=3$, etc.), die, wie im Folgenden zu sehen, häufiger zu sehen sind. Das Tempo liegt wie bei den vorherigen Kompositionen bei 72. Bestehend aus nur insgesamt 28 Takten wurde das Stück am 5. Jänner 1951 beendet.

Projection 4 ist eine veränderte Kombination von *Projection 1* – nur für Violine anstelle des

¹⁹⁰ Morton Feldman, *Projection 2*, New York 1962, S. 10.

Interessant hierbei ist, dass das 'H' bei der Legende nicht in der Partitur vorkommt.

Violoncellos – und *Projection 3* – nur für eine Klavierstimme. So besteht die Partitur, die Cage aufgeschrieben hatte¹⁹¹, aus der Violinstimme (oben), die wieder in drei Reihen (Flageolett, pizz. und arco) aufgeteilt ist, und der Klavierstimme (unten) in einer Akkolade, die wieder mit arabischen Zahlen und in der linken Hand mit einem Raute-Zeichen versehen ist. In der Klavier-Stimme können wieder mathematische Verhältnisse (3+1=4, 4=2+2, etc.) gesehen werden. Hier sollen zudem alle Töne gleich leise sein und mit einem Minimum an Anschlag [“attack”] gespielt werden.

“This is perhaps why in my own music I am so involved with the decay of each sound, and try to make its attack sourceless. The attack of a sound is not the its character.”¹⁹²

Wie in *Projection 1* gibt es Generalpausen (Takte 8, 70 und 81) und zwischen den Rechtecken ist wieder ein Zwischenraum zu sehen. Auch diesmal sind nicht alle Rechtecke abgeschlossen (Takte 2 und 3 Violine pizz., Takt 3 rechte Hand Klavier, Takt 4 rechte Hand Klavier, Takt 6 Violine pizz., Takt 9 Violine Flageolett, Takt 9 Violine pizz., Takt 10 Violine Flageolett, Takt 10 rechte Hand Klavier, etc.). Das Tempo liegt wieder bei 72. Mit 83 Takten ist es eines der längsten Kompositionen innerhalb der *Projections*, die nur elf Tage nach den vorigen (am 16. Jänner 1951) vollendet wurde.

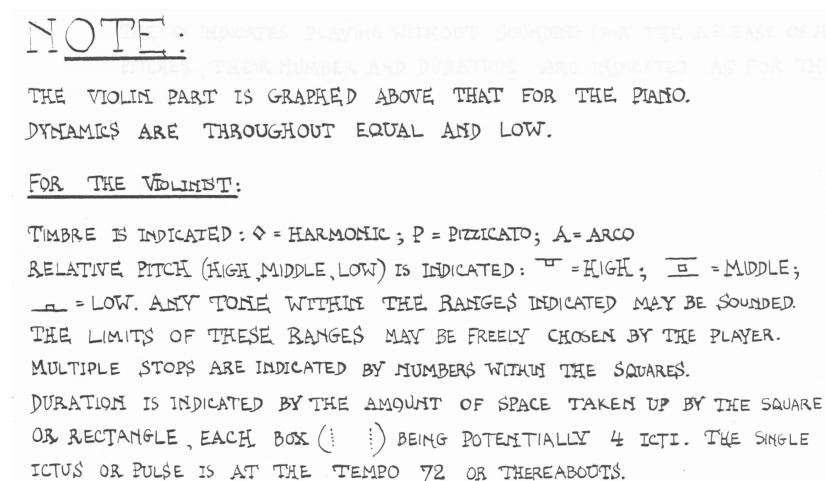


Abb. 6: *Projection 4*, S. II, Legende mit der Handschrift von John Cage.

Anders als bei den von Feldman notierten Partituren ist die Legende vorne abgebildet und besteht aus einem handgeschriebenen und einem gedruckten Text. Sowohl das Handgeschriebene als auch das Gedruckte sind ausschließlich mit Blockbuchstaben geschrieben. Das Datum der Fertigstellung dieser Komposition erscheint wie bei den anderen am Schluss. Cage verwendet aber nur arabische Zahlen dafür [“1-16-51”] und schreibt die Monate nicht mit römischen Buchstaben auf (siehe Abb. 5, *Projection 3*).

¹⁹¹ Nur die Unterschrift von Feldman auf dem Deckblatt ist von Morton Feldman. Zudem zeigt dieses Werk die Nähe von Feldman und Cage.

¹⁹² Morton Feldman, *The Anxiety of Art* [1965] in Walter Zimmermann (1985), S. 89.

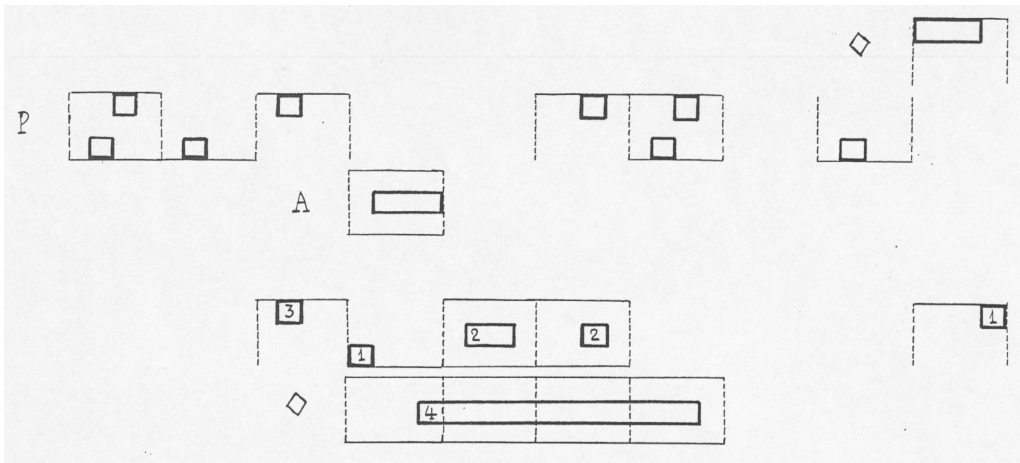


Abb. 7: *Projection 4*, S. 1, T. 1-10.

Die letzte *Projection (5)* für 3 Flöten, Trompete, 3 Violoncelli und zwei Klaviere ist mit 40 Takten nicht ganz so lang wie Nr. 4. Trompeten und Violoncelli sind mit Dämpfer zu spielen. Die Spielanweisungen (Flageolett, pizz. oder arco) sind diesmal nicht einzeln in je einer Reihe, sondern in die einzelne Stimme mit eingefügt (wie *Projection 2*). Wie auch bei der vorherigen Komposition sind bei der Klavierstimme Zahlen zu sehen, welche die Anzahl der zu spielenden Töne festlegt und für die linke Hand wieder die Raute abgebildet. Das genaue Kompositionsdatum ist nicht von Feldman eingetragen worden – es endet mit „1951“ in seiner Handschrift.

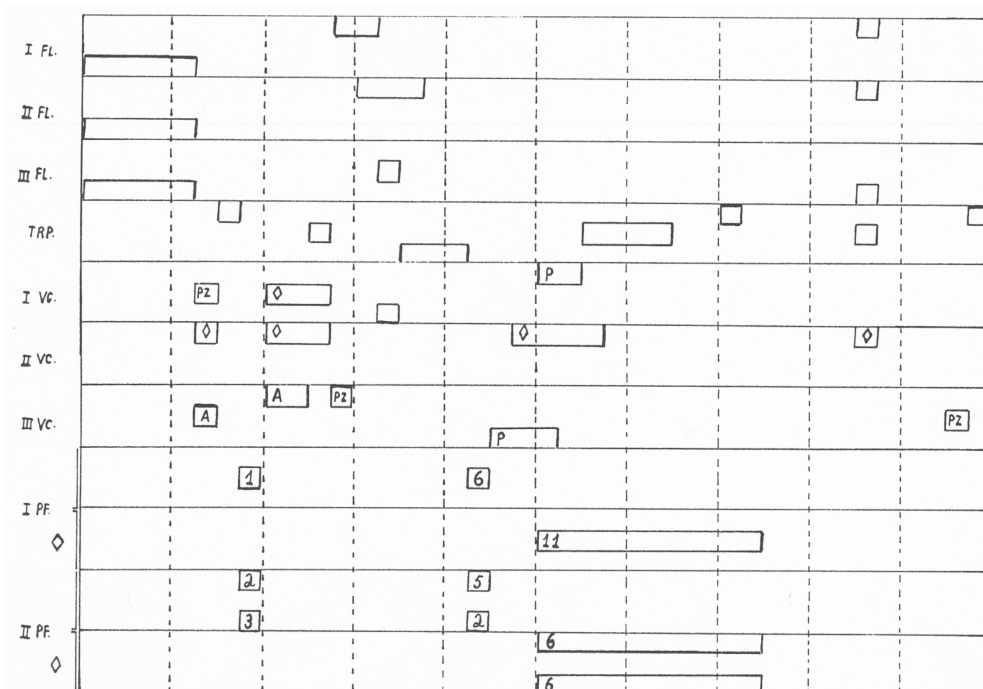


Abb. 8: *Projection 5*, S. 1, T. 1-10.

Insgesamt ist bei allen *Projections* das Tempo gleich (72), alle Werke sind – mit Ausnahme

der ersten *Projection*, in der es keine Angaben zur Dynamik gibt, sehr leise zu spielen. Auch Dämpfer werden benützt (*Projection 2* und *5*) und die linke Hand der Pianisten soll mitschwingende Töne ermöglichen (Raute-Zeichen). Zusammenfassend kann noch gesagt werden, dass im Gegensatz zu *Projection 1* die anderen *Projections* mit Zahlen versehen sind, welche die Anzahl der zu spielenden Töne kennzeichnen sowie die Klavier-Stimmen in eine Akkolade notiert sind. Die Celli in *Projection 2* und *5* wurden im Gegensatz zu *Projection 1* in einer Reihe notiert. Die Trompeten spielen zudem noch in den Klangkörper des Klaviers. Alle *projections* sind vom gleichen Notationstyp: Rechtecke, die in der Senkrechte mit gestrichelten Linien getrennt werden und vier Schläge – 'ictis' – beinhalten. Auch die ersten beiden Werke des folgenden Zyklusses sind noch in dieser Form notiert.

Intersections (1951-53)

Unmittelbar nach den *Projections* beginnt Feldman mit den Kompositionen der *Intersections* [Straßenkreuzungen]; einem Zyklus, der ebenfalls graphisch notiert und zwischen Feber 1951 und November 1953 entstanden ist.

“Now what is very interesting when I first did my early graph music, things had to come in a certain time span. Now it didn't have to come exactly in the beginning of the time span, and as you know it can come anywhere, like crossing a street, that's why I called them '*Intersection*', to me time was the distance, metaphorically, between a green light and a red light. It was like traffic, it was a control. So I always controlled the time, but I didn't control the notes.”¹⁹³

Neben den zwei Orchesterkompositionen *Intersection #1* und *Marginal Intersection* (beide 1951), besteht der Zyklus noch aus zwei Klavierwerken *Intersection 2* (1951) und *Intersection 3* (1953) sowie einer Komposition für Violoncello solo *Intersection 4* (ebenfalls 1953). *Intersection #1* für Holzbläser, Blechbläser, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass und *Marginal Intersection* für Orchester sind – wie bereits erwähnt – wie die *Projections* notiert.

“Both these graph pieces [*Intersection #1* und *Marginal Intersection*] designated only whether high, middle or low register of the instrument were to be used within a given time structure. Entrances within this structure, as well as actual pitches and dynamics, were freely chosen by the performer.”¹⁹⁴

¹⁹³ Morton Feldman, *XXX Anecdotes & Drawings* in Walter Zimmermann (1985), S. 158.

¹⁹⁴ Ebd.

Im Feber 1951 beendet Feldman *Intersection #I*¹⁹⁵, die er, wie einige weitere Werke auch, John Cage widmet. Aufgeschrieben ist es in nur vier Notensystemen (Holz-, Blechbläser, hohe und tiefe Streicher) auf insgesamt 16 Seiten (15 Seiten Partitur und die letzte Seite Legende). Feldman nutzt die Zwischenräume der Rechtecke, um weitere Informationen (wie „sord.“) einzutragen. Der genaue Einsatz innerhalb des vorgegebenen Rahmens sowie Tonhöhe und Dynamik sind frei vom Interpreten wählbar. Bei Blechbläsern und Streichern (Violine, Viola sowie Violoncelli und Kontrabässe) sind Dämpfer vorgegeben und von jedem Interpreten wird zudem ein „Minimum an Vibrato“ erwartet. Das Werk, das ohne Zahlen auskommt, da nur 'Melodieinstrumente' vorkommen, hat mit 226 Takteinheiten für diese Besetzung eine beachtliche Länge. Wie die *Projections* liegt das Tempo bei 72. Für die Streicher sind noch folgende Informationen gegeben: P = pont., H = har. und Pz = pizz. Sollte es keine Bezeichnung geben, wird, wie bei den Streichern üblich, gestrichen (arco). Die Dynamik ist frei wählbar. Eine Erklärung für L (Takt 109) bei Violine und Viola gibt es nicht. Auch dieses Werk hat Generalpausen (Takte 211, 223 und 226).

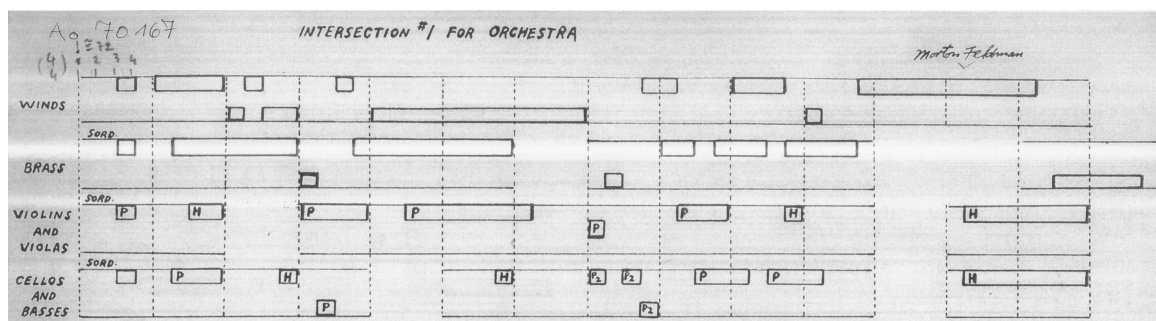


Abb. 9: *Intersection #I*, S. 1, T. 1-15.

Marginal Intersection für (großes) Orchester, am 7. Juli 1951 beendet, ist im Gegensatz zu *Intersection #I* noch differenzierter ausnotiert und besteht aus 187 Takten auf 11 beziehungsweise 12 (Legende) Seiten mit sechs horizontalen Kästchen-Reihen, die nicht durch eine Lücke getrennt sind: jeweils eine für Holzbläser, Blechbläser und für sechs Schlagzeuger (Holz, Glas, Metall); die vierte Reihe ist für verstärkte Gitarre, Klavier und aufgenommene Klänge von Nieten; die nächste Reihe für zwei Oszillatoren (nur hoch und tief und deshalb ist diese Reihe auch dünner) und die letzte für die Streicher des Orchesters. Anders als in den ähnlich notierten *Projections* ist die Klavierstimme diesmal nur in einer Zeile dargestellt, die Aufteilung in linke und rechte Hand fällt weg. Holz- und Blechbläser sowie Streicher können wieder aus den drei Tonhöhenregistern ihre Töne wählen, während Xylophon, Vibraphon, Gitarre und Klavier freie Tonwahl haben. Das Tempo liegt bei 128 und ist weitaus schneller als die bereits vorgestellten Werke. Sofern keine Buchstaben (L und S stehen für laut und leise) vorgegeben sind, ist die Dynamik im vorgegebenem Zeitraum frei zu wählen. Sollten Entscheidungen zur Dynamik gefällt worden sein, müssen diese bis zum Ende der

¹⁹⁵ Interessant, dass es das einzige graphisch notierte Werk ist, das im Titel eine römische Zahl trägt.

Sequenz gehalten werden. Vibrato ist in allen Stimmen erwünscht. Wie bei den *Intersection #1* streichen die Streichinstrumente, wenn nicht anders durch Buchstaben angegeben (P, Pz und H). „x“ steht für Xylophon solo und „x+“ für Xylophon mit anderen Holzklängen. Das Gleiche gilt für „v“ und „v+“ (Vibraphon solo oder mit Metallklängen).

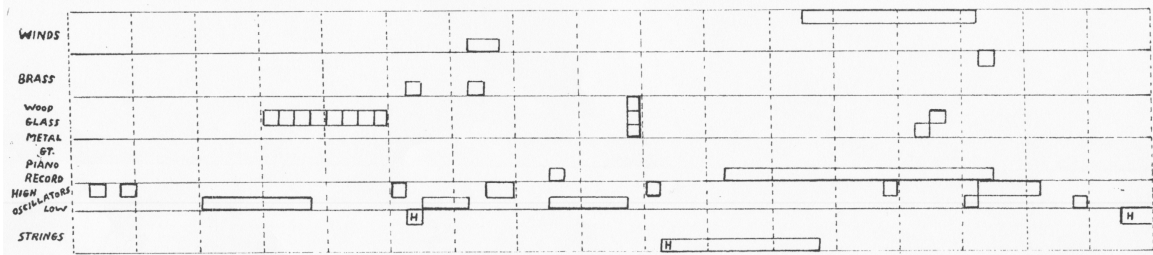


Abb. 10: *Marginal Intersection*, S. 1, T. 1-17.

Novum bei *Intersection 2*, die im August 1951 komponiert worden und David Tudor gewidmet wurde, ist das 'Kasten-System'. Bestehend aus 1464 Takten/Kästchen ist es wieder in drei horizontalen Reihen eingeteilt. Die arabischen Zahlen geben die Zahl zu spielenden Töne an. Die Reinschrift von Feldman zeigt eine Partitur auf elf Seiten.

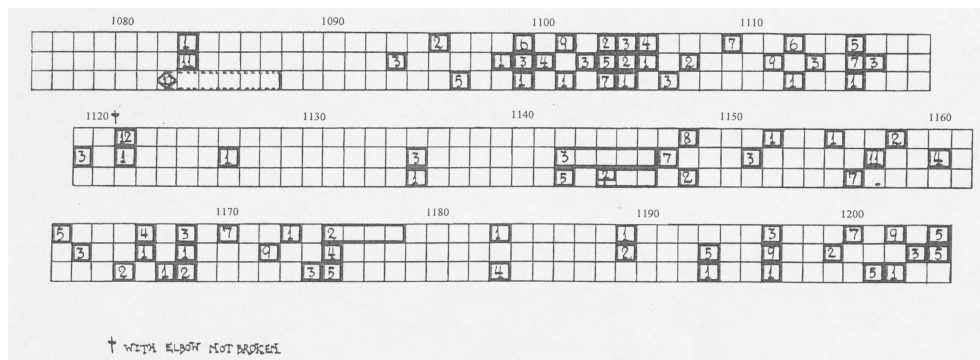


Abb. 11: *Intersection 2*, S. 9, T. 1076-1204.

Ein Kästchen steht für eine Zeiteinheit, die mit einer Metronomzahl, zu Beginn 158 das sich im Folgenden aber ändert, angegeben ist: Zur Agogik lässt sich feststellen, dass in Takt 1250 das Tempo auf die Metronomzahl 198 beschleunigt und in Takt 1288 auf 172 ritardiert wird. In Takt 1295 acceleriert das Tempo sogar auf 276 (in den 16 Takten des schnellen Tempos werden nur auf einem 'icti' (Takt 1301) 5 Töne in der mittleren Tonlage gespielt) und in Takt 1311 liegt das Tempo wieder bei 178. Vom Tempo her sind einige Wechsel zu sehen und es ist insgesamt schneller als die *Marginal Intersection* (Abb. 12).

Die Anzahl der zu spielenden Töne pro Kästchen sind, wie bereits erwähnt, mit den arabischen Zahlen angegeben, wobei auch in einem Kästchen zwei Zahlen stehen können (Takte 615, 647, 655, 682, 684, 1023, 1144). Der Interpret ist frei, zwischen den beiden Zahlen eine auszusuchen. In manchen Fällen ist ein Kästchen waagrecht geteilt und nur eine Zahl zu sehen. Dann spielt nur die linke oder die rechte Hand. Somit ist die Dauer der von der linken und von der

rechten Hand zu spielenden Töne in folgenden Takten unterschiedlich: Takte 650-52, 665, 669, 675, 677, 744, 747, 759, 1026, 1229. In anderen Fällen wird die Zeit des Kästchens halbiert (Takte 729, 739, 754 oder 744, 747, 759). Die in Zahlen angegebenen Töne müssen in der Zeit des (Halb-) Kästchens erklingen, was bei einem schnellen Tempo kaum Freiheiten lässt. In den Takten 771, 774, 885, 888, 891, 893, 953, 956, 971, 994, 1002, 1009, 1042, 1082, 1223, 1236, 1237, 1243, 1355, 1357, 1408, 1431 und 1450 sind die Zahlen in einem 'Quadrat, das auf der Spitze' steht (Ped.). Die dick markierten Rechtecke, die über mehrere Kästchen gehen, zeigen an, dass der Ton verlängert wird (Legato). Einige werden durch das Pedal gelängt (Takte 948-51, 1042-46, 1082-87, 1355-1368, 1357-66).

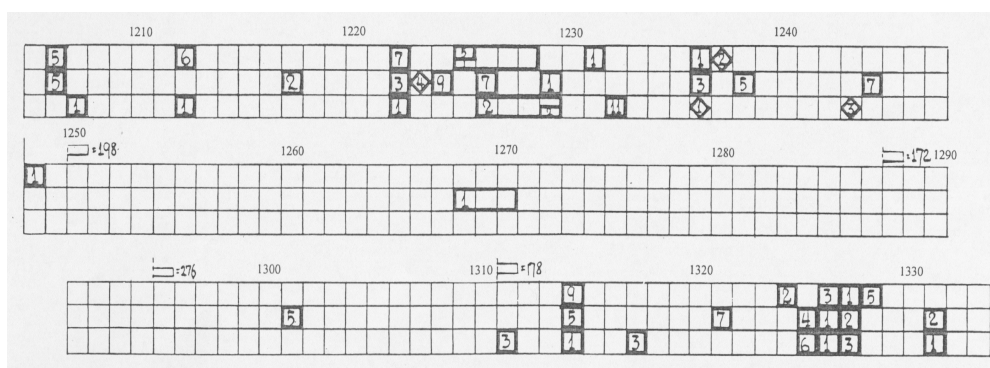


Abb. 12: *Intersection 2*, S. 10, T. 1205-1333.

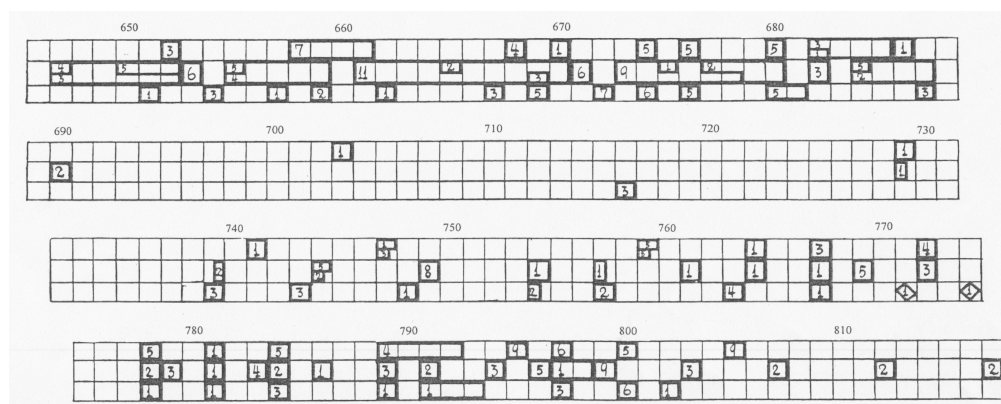


Abb. 13: *Intersection 2*, S. 6, T. 689-817.

Betrachtet man wieder die Zahlen in den ersten Takten genauer, so können folgende logische Schlüsse gezogen werden: $4-3=1$, $4+1=5$, $5-2=3$, $3-1=2$, (ect.). Interessant ist auch das 'Kreuz-Zeichen', das einmal für „Ellbogen, aber nicht gebrochen“ (siehe erste Abb. von *Intersection 2*) und einmal für die „flache Hand“ (Takt 1357) steht.

*Intersection 3*¹⁹⁶ für Klavier hat auch ein zügiges Tempo (176), und ist wie die *Intersection 2* notiert. Auch wenn es von der Notation ähnlich ist, besteht diese Komposition 'nur' aus 419 Takten und entspricht somit in der Länge nur gut ein Viertel der *Intersection 2*. Die Reinschrift der

¹⁹⁶ Ulrike Rausch vergleicht dieses Werk mit den Bildern von Jackson Pollock. Dies. (1999), S. 40-45.

Kastensystem zum ersten Mal möglich.

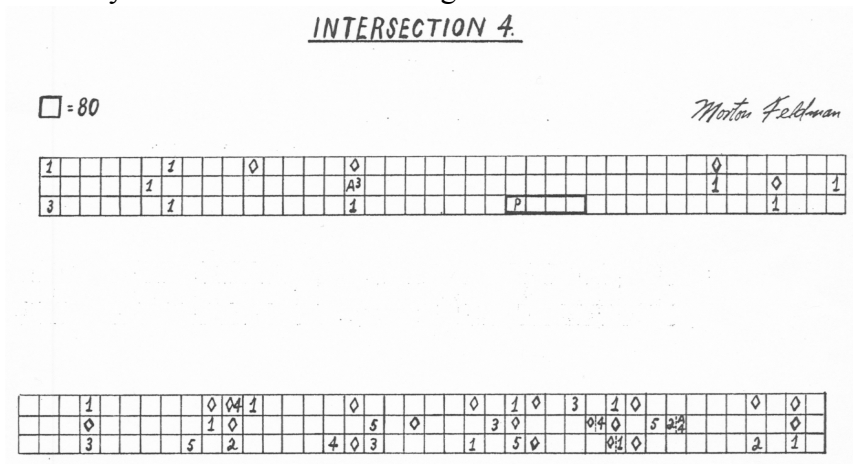


Abb. 15: *Intersection 4*, S. 1. T. 1- 80.

Während die *Projections* von langsamer Natur und von der Dynamik her leiser sind, so sind die *Intersections* eher vom virtuoson Charakter und, wenn der Interpret es möchte, von dynamischen Kontrasten geprägt. Vor allem die beiden *Intersections* für Klavier sind hochvirtuose Stücke, die für David Tudor komponiert worden sind. Die *Intersections* können als Antwort auf Pierre Boulez' *Deuxième Sonate* und John Cages *Music of Changes* gesehen werden. Grundsätzlich sind die *Projections* von der Taktzahl kürzer (28 Takte bei *Projection 3* und 85 Takte bei *Projection 2*) als die *Intersections* (226 Takte bei *Intersection #1* und 1464 Takte bei *Intersection 2*).

Intermission 6 (1953)

Im Zyklus der konventionell notierten *Intermissions* [Unterbrechungen] 1-6, die in der Zeit zwischen 1950 bis 1953 entstanden sind, findet sich die graphisch notierte *Intermission No 6*¹⁹⁸, für ein oder zwei Klaviere von 1953. Das Werk besteht aus mehreren 'Vorgaben', deren Reihenfolge der Interpret selbst aussuchen muss. Auf einer Seite sind insgesamt 15 Töne oder Mehrklänge frei auf dem Blatt verteilt zu sehen, die zum Teil aus einem oder mehreren Tönen in einem Liniensystem in Violin- oder Bassschlüssel notiert sind: Acht 'Vorgaben' sind in einer Akkolade von Violin- und Bassschlüssel notiert und bestehen von zwei bis zu vier Tönen in einer Dauer von einem Vorschlag bis zu einer Viertelnote. Vorzeichen, zwei Achtel-Pausen, eine Fermate, Vorschläge und weitere Vorgaben wie das Oktavieren (unterste Akkolade) und das Erhöhen um 15 Tonschritte sind zudem noch notiert. Als Spielanweisung gibt Feldman noch auf den Weg, dass alle Töne so lange gespielt

¹⁹⁸ Nach Suzanne Josek vergleicht Martin Erdmann das Werk mit dem Gemälde *Fall* von Philip Guston. Suzanne Josek (1998), S. 75 f.

werden sollen, bis sie nicht mehr hörbar sind. Verzierungen sind nicht „zu schnell“ zu spielen. Alle Töne sollen zudem so leise wie möglich gespielt werden.

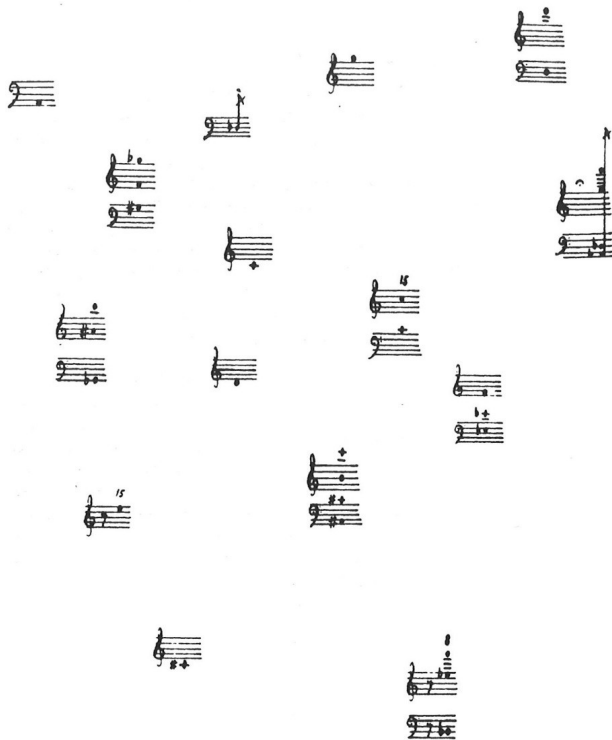


Abb. 16: *Intermission 6*

Im Gegensatz zu den *Projections* und *Intersections* ist der Wiedererkennungswert dieser Komposition bei verschiedenen Interpretationen geringer. Der Interpret hat durch die freie Auswahl der Reihenfolge weitaus mehr Freiheiten, das Stück nach seiner Façon zu beeinflussen. Feldman beschwerte sich oft, dass viele Menschen den Unterschied zwischen unbestimmter Musik und Improvisation nicht kannten. Spätestens bei diesem Werk wird deutlich, dass bei derartigen Vorgaben nicht improvisiert wird, sondern 'nur' die Reihenfolge unbestimmt ist. Das Stück kann daher einerseits als eine Steigerung von den *Projections* und *Intersections* gesehen werden, da der Interpret frei ist, die Reihenfolge auszusuchen. Auf der anderen Seite stehen die Töne, die gespielt werden müssen, fest, was wiederum als eine Rückkehr zu der Zeit vor 1950 gesehen werden kann oder auch wegweisend für die Zeit nach der graphischen Notation.

Weitere graphisch notierte Werke und Zusammenfassung der graphischen Notationsform

Nach einer Pause von den graphisch notierten Werken, wo Morton Feldman wie im Folgenden zu sehen sein wird, eine weitere Form von Notation, nämlich der ohne feste Zeitdauern

ausprobiert, notiert er erst im Jahre 1958 wieder ein Werk graphisch. *Ixion* für 19 Instrumente, das in Zusammenarbeit mit dem Tänzer Merce Cunningham für seine Tanzgruppe komponiert wurde, wird im August 1958 fertig gestellt. Im gleichen Jahr entsteht *Atlantis* für 17 Instrumente. Die graphisch notierten Orchesterwerke ...*Out of 'Last Pieces'* und *The Straits of Magellan* für 7 Instrumente sind Werke von 1961. Bei diesen Kompositionen verzichtet Feldman meist auf die Einteilung in hohes, mittleres und tiefes Register und lässt die Interpreten in der hohen Tonlage ihre Töne auswählen.

Bei den graphisch notierten Werken konnte insgesamt gezeigt werden, dass neben den Autor-Intentionen die Interpreten-Intentionen von großer Bedeutung sind: Durch die letztendliche Auswahl der Töne durch den Interpreten manifestiert sich in jeder Aufführung das Werk erneut.

Morton Feldman hat in den graphisch notierten Werken versucht, das 'All-over' der Malerei in die Musik zu übertragen. Kategorien wie Anfang, Ende, tonales Zentrum und oder dramaturgische Höhepunkte im Werk – kurz das Integrative – haben wie im 'All-over' der Malerei keine Bedeutung. Clement Greenberg nutzte für den Begriff des 'All-overs', wie schon erwähnt, das Beispiel der Zwölftonmusik Arnold Schönbergs, die durch den strengen Gebrauch der chromatischen Skala keine Zentren und Peripherien erzeugt¹⁹⁹. Im Gegensatz zu Schönberg vermied Feldman grundsätzlich Prinzipien oder Regeln für seine Musik. Das Aleatorische bei den vom Interpreten ausgewählten Tönen kann mit dem Zufälligen des 'Action-Paintings' eines Jackson Pollocks verglichen werden. Ulrike Rausch vergleicht in ihrer Dissertation die Unwichtigkeit einzelner, bestimmter Töne – es sei nicht bedeutend, welcher Ton genau wann erklingt – mit dem Verlauf der einzelnen Linien im Geflecht, das in einem Gemälde von Jackson Pollock zu sehen ist. Das „sich-verlieren“ in einer Unübersichtlichkeit rücke in den Vordergrund der Rezeption²⁰⁰.

Exkurs: Jackson Pollock (1951)

*“I'm anxious to see it and hear the music young Feldman
(a friend of Cage's) has done – think it might be great.”*²⁰¹

(Jackson Pollock)

¹⁹⁹ Clement Greenberg, *The Crisis of the Easel Picture in Art and Culture*, London 1973, S. 156.

²⁰⁰ Ulrike Rausch (1999), S. 45.

²⁰¹ Jackson Pollock zitiert nach Olivia Mattis, *Music for the Film Jackson Pollock (1951)* in Felix Meyer (Hg.): *Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, Mainz 1998, S. 165ff.

In diesem Exkurs steht die Filmmusik zu Jackson Pollock²⁰² im Vordergrund, die zwar nicht graphisch notiert, aber in die Zeit der graphischen Notation fällt. Das für Feldman untypisch virtuose Klangbild der *Intersections* prägt, nach Meinung von Steven Johnson²⁰³, auch die Komposition *Jackson Pollock*.

Im April 1951 wurde Morton Feldman gebeten, für den Film unter der Regie von Hans Namuth und Paul Falkenberg die Musik zu schreiben, die er als „Beginn seines Lebens“²⁰⁴ bezeichnete. Auf Wunsch von Jackson Pollock, der entgegen der Regisseure keine balinesische Musik, sondern mehr etwas 'Amerikanisches' haben wollte, wurde Lee Krasner – Pollocks Frau – zu John Cage geschickt. Dieser wollte aber die Musik für den Film nicht schreiben und verwies auf Feldman, der für diese Komposition eine Tuschezeichnung bekam. Feldman wurde beauftragt, den bereits fertigen Film mit Musik zu untermalen.

“I watched the film, got the exact span of time for each of the sequences – the shots of the studio and the Springs property, the painting on canvas, the two on glass – and then wrote the score as if I were writing music for choreography.”²⁰⁵

Die Musik für den von A+F films produzierten Film von 1951 ist nicht publiziert worden. Vollendet wurde das Werk im Mai jenen Jahres. In der Paul Sacher Stiftung in Basel sind im Skizzenbuch III (Mikrofilm 0459, 1075-87) sowohl die Versuche als auch die Reinschrift (Mikrofilm 0458, 0704-0711) zu finden. Letztere, bestehend aus Deckblatt, 5 Seiten Partitur²⁰⁶ sowie Abschlussblatt, werden als Vorlage für diese Analyse genommen.

Das zu untersuchende Werk für zwei Violoncelli, das in zwei Notensystemen (oben Violinschlüssel und unten Bassschlüssel) notiert ist, besteht aus sechs Teilen: Der Film beginnt damit (Teil I: „Signature: Music beging on Pollock“), dass mit einem Pinsel der Name des Künstlers und die Jahreszahl – „Jackson Pollock 51“ – aufgeschrieben wird. Die leise Musik (alles pppp) in diesem Teil besteht aus 14 Takten im 3/8 Takt, die wiederum aus 12 und 2 Takten Pausen bestehen. In der oberen Zeile sind Flageolett-Töne, die in Terzen hin und her wechseln (bis Takt 8 notiert as des¹ sowie c¹ f¹, dann as des¹ sowie c¹ f¹) und in der unteren Zeile Haltetöne (bis Takt 10 cis und D, dann E und H). Der Betrachter sieht Pollock im Garten malen und über seine Biographie sprechen.

²⁰² Es sei noch erwähnt, dass es 2000 einen weiteren Film zu Jackson Pollock von Ed Harris, der auch die Hauptrolle gespielt hat, gegeben hat. Diesmal ist Jeff Beal der Komponist der Filmmusik.
Vgl.: <http://www.imdb.com/title/tt0183659/> (zuletzt besucht am 8.8.2011).

²⁰³ Sebastian Claren, Artikel *Morton Feldman* in Ludwig Finscher (Hg.): *MGG² Personenteil VI*, Kassel 2001, Sp. 900.

²⁰⁴ Morton Feldman, *Crippled Symmetry* [1981] in Walter Zimmermann (1985), S. 136.

²⁰⁵ Olivia Mattis, *Music for the Film Jackson Pollock (1951)* in Felix Meyer (Hg.): *Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, Mainz 1998, S. 165-ff.

²⁰⁶ dann noch eine Seite mit drei Zeilen Partitur, dann „Gallery“ und einzelne Akkorde auf einer Zeile, die nicht berücksichtigt werden

Der zweite Teil („Pollock paints“), in dem Pollock vor allem malend zu sehen ist, besteht aus 94 Takten, die wiederum aus vielen Wechsellagen von unterschiedlich langen Takten mit gestrichenen, gezupften und Flageolett-Abschnitten zusammengesetzt sind. Ein Flageolett-Abschnitt beispielsweise dauert 19 Takte und steht durchgängig in pp. Die Lautstärke wechselt oft in diesem Teil und Pausen, die aus unterschiedlich vielen Takten bestehen, unterbrechen diesen Abschnitt. Im dritten Teil („Shadow“) spielt der Film vor allem mit den Schatten des Protagonisten Jackson Pollock, der Betrachter sieht ihn an die Wand projiziert. Einige Ausschnitte sind in Schwarzweiß, Schwarzweiß mit Braun oder bunt. Der musikalische Abschnitt ist wieder eklektisch und wird zusammengesetzt sowie mit vielen Crescendozeichen versehen. Im vierten Teil („Detail of Paintings“) sind im Film Ausschnitte von weiteren Gemälden Pollocks zu sehen. Auch die Musik zu diesem Abschnitt ist eine Mischung aus Pausen und Passagen unterschiedlicher Spielweisen (arco, pizz. und Flageolett), die in den Stimmen nicht parallel laufen. Der bereits erwähnte 'Terzwechsel' ist hier, wie auch im ersten Teil, in der oberen Stimme zu finden (notiert $b\ es^1$ sowie $d^1\ a^1$ und $b\ es^1$ sowie $d^1\ g^1$), nachdem mehrere Takte in ppppp Flageolett gespielt wurden. In der unteren Stimme sind, analog zum ersten Teil, wieder Haltetöne (C GG und f und b). Die wechselnden Töne $b\ es^1$ sowie $d^1\ g^1$ werden nach 5 Takten Pause wiederholt. Der Klang wird immer leiser und läuft zum Ende hin aus. Im fünften Teil („Painting on glass (1st sequence)“) lassen die Regisseure Jackson Pollock auf einer Glasplatte malen und der Betrachter sieht von unten, wie die Farbe auf diese Unterlage aufgetragen wird. Diesen 'Bilduntergrund' hat er nur in dem Film verwendet. Insgesamt besteht dieser Abschnitt aus einem Achtellauf im Pizzicato, welcher von vielen weiteren Pausen unterbrochen wird und in der sehr viele Wiederholungszeichen vorkommen. Die Unterstimme hat im Gegensatz zur Oberstimme mehr Teile arco zu spielen. Pollock beginnt schon in den letzten Takten zu reden. Im letzten Teil („Painting on Glass (2nd sequence)“) sieht der Betrachter Pollock mit Draht, Seilstücken, Knöpfen, Papierschnipseln sowie anderen Gegenständen an einem Gemälde arbeiten. Bevor wieder ein Abschnitt mit gestrichenen, gezupften, Flageolett-Abschnitten sowie Pausen folgt, erklingen zuerst zehn Takte Liegetöne oben ($c^1\ f^1$) und unten (Es AS, aber nur 8 Takte), danach folgt eine eintaktige Generalpause. Die letzten 101 Takte sind ein Wechsel aus Pizzicatoteilen und Pausen. Zum Schluss hin wird es wieder leiser²⁰⁷.

Grosso modo handelt es sich bei dieser vorliegenden Filmmusik um ein Werk, das in mehrere Teile aufgeteilt, sehr unterschiedlich ohne nachvollziehbare Regeln zusammengesetzt ist. Das Tempo ist relativ schnell und die Dynamik variiert von ppppp bis ff – relativ ungewöhnlich für Feldmans Kompositionen, die eher von leiser Natur sind. Nach Olivia Mattis wollte Feldman mit

²⁰⁷ Die Musik ist in diesem Teil ein wenig anders, als in der Endfassung notiert. Der Film gibt nicht das wieder, was die Noten angeben.

der Filmmusik nicht die Kunst von Jackson Pollock nachahmen.²⁰⁸

2. Free-durational-Notation

Nachdem Feldman zwischen 1954 und 1956 konventionell notierte Kompositionen schrieb, entwickelte er ab 1957 eine Notationsform, in der die genaue Tonhöhe zwar festgelegt, aber die Tondauer nahezu vollständig dem Interpreten überlassen wird. Im Gegensatz zur graphischen Notation legt er nicht die Tondauer, sondern die Tonhöhe fest. Mit der 'free-durational'-Form arbeitet Feldman insgesamt zwölf Jahre: Zwischen 1957 und 1963 entstehen 18 Kompositionen, deren Dauern freigestellt sind und zwischen 1963 und 1969 komponiert er weitere 16 Stücke, in denen eine zunehmende Entwicklung hin zur konventionellen Notation zu sehen ist und beide Notationsformen kombiniert werden.

“When I started to do my free durational music, I controlled the notes but I didn't control the time.”²⁰⁹

Feldman sah vor allem die Fehler und Mängel, welche die graphische Notation hatte und wollte diese ausbessern.

“After several years of writing graph music, I began to discover its most important flaw. I was not allowing the sounds to be free – I was also liberating the performer. I had never thought of the graph as an art of improvisation, but more as a totally abstract sonic adventure. This realization was important because I now understood that if the performers sounded bad it was less because of their lapses of taste than because I was still involved with passages and continuity that allowed their presence to be felt.

Between 1953 and 1958 the graph was abandoned. I felt that if the means were to be imprecise the result must be terribly clear. And I lacked that sense of clarity to go on. I hoped to find it in precise notation; i.e., *Extensions for Three Pianos*, etc. But precision did not work for me either. It was too one-dimensional. It was like painting a picture where at some place there is always a horizon. Working precisely, one always had to *generate* the movement – there was still not enough plasticity for me. I returned to the graph with two orchestral works: *Atlantis* (1958) and *Out of last pieces* (1960), using now a more vertical structure where soloistic passages would be at a minimum.

This brings us to *Durations* – a series of five instrumental pieces.”²¹⁰

²⁰⁸ Morton Feldman zitiert nach Olivia Mattis, *Music for the Film Jackson Pollock (1951)* in Felix Meyer (Hg.), *Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, Mainz 1998, S. 165ff.

²⁰⁹ Morton Feldman, *XXX Anecdotes & Drawings* in Walter Zimmermann (1985), S. 158.

²¹⁰ Morton Feldman, *Autobiography* [1962/67] in Walter Zimmermann (1985), S. 39.

Durations 1-5 (1960-61)

Die *Durations 1-5* entstanden zwischen 1960 und 1961 und bilden einen Zyklus, der für verschiedene Besetzungen komponiert wurde. Anders als in den vorangegangenen Kompositionen, wie die *Projections* und *Intersections*, sind die *Durations* den *Intermission 6* insofern näher, als dass deren Tonhöhe schon festgelegt ist. Dennoch ist im Gegensatz zu den eben genannten *Intermission* die Reihenfolge festgelegt. Die Errungenschaft der Komposition ist, dass die Länge der Töne nicht vorgegeben ist.

“In *Durations* I arrive at a more complex style in which each instrument is living out its own individual life in its own individual sound world. In each piece the instruments begin simultaneously, and are then free to choose their own durations within a given general tempo. The sounds themselves are designated.”²¹¹

For Franz Kline (1962)

Das Stück *For Franz Kline* für Ensemble ist ein typisches Werk der 'free-durational'-Periode, in der die Dauern der Tonlängen nicht so festgelegt sind, wie es bei einer konventionellen Notation zu erwarten wäre. Das Werk wurde für Sopran, Horn, Klavier, Glockenspiel [Chimes], Violine und Violoncello geschrieben und am 2. Mai 1962 beendet.

Die Original-Partitur, die von der Edition Peters noch in demselben Jahr herausgegeben wurde, besteht aus vier Seiten, welche jeweils zwei Akkoladen mit den einzelnen Stimmen beinhalten. Auf der letzten Seite ist nur eine Akkolade zu sehen. Im ganzen Werk ist kein einziger Taktstrich notiert. Durch die Viertelnoten ohne Notenhäule werden aber die Schläge verdeutlicht, die zudem langsam [“All beats are slow“] sind. Vorschläge sind nicht zu schnell [“Grace notes should not be played too quickly”] zu spielen und können das Tempo ein wenig variieren. Weitere Angaben – wie die zur Anspielmethode (arco, pizz., Flageolett, Dämpfer) – sind in den einzelnen Stimmen dargestellt. Des Weiteren gibt es tremolierte Töne und legato-artige Verbindungen, die durch gestrichelt gerade Linien gekennzeichnet sind. Einige Akkorde sind zudem gebrochen. Fermaten ohne und mit arabischen Zahlen (2-8) über Noten und weitere Zahlen sind über das ganze Werk verteilt. Diese zeigen die Schläge der 'Pausen' an.

Der erste Ton erklingt in allen Instrumenten gleichzeitig. Während Feldman in der Legende angibt, dass die Länge der darauf folgenden Töne vom jeweiligen Interpreten frei zu wählen ist, spricht die Partitur von einem durchgehenden Schlag [“beat”], dem sich alle unterzuordnen haben. Das Tempo ist, wie bereits erwähnt, langsam. Wie in *Projection 4* sowie *Intermission 6* sollen alle

²¹¹ Ebd.

Töne ohne starken Anfangsgeräusch beginnen [“minimum of attack”] und wie bei den meisten Werken von Feldman ist die Dynamik sehr leise – Geigen und Celli tragen wie das Horn einen Dämpfer, der aber ab der zweiten Seite beim Horn (durch den kleinen, leeren Kreis markiert) abgenommen wird. Weitere Töne des Horns sind gestopft („+“) und es erklingt ein stark abgedämpfter, schmetternd-verzerrter Ton. Violine, Violoncello, Glockenspiel und Klavier haben zum Teil mehrere Töne gleichzeitig zu spielen. Bei der Geige und dem Cello sind die Akkorde meist gebrochen (Ausnahme Geige S. 2 unten), während die bei Glockenspiel und Klavier gleichzeitig erklingen. Die Akkorde beinhalten bis zu sechs Töne. Feldman schöpft das Potential der Tonauswahl aus, erweitert diese mit den Flageolett-Tönen und gebraucht beim Violoncello auch den Tenor- sowie beim Horn den Violinschlüssel. Bei der Auswahl der Instrumente ist insgesamt, neben dem Sopran, eine große Bandbreite von gestrichenen sowie gezupften (Violine und Violoncello), geblasenen (Horn) und geschlagenen (Klavier und Chimes) Klängen zu hören.²¹²

Abb. 17: *For Franz Kline*, Anfang

Piano Piece (To Philip Guston) (1962)

Das Werk *Piano Piece (To Philip Guston)* für Klavier ist eine dreizeilige Komposition, die in einer konventionellen 'Klavier-Akkolade' notiert ist und wie *For Franz Kline* aus Viertel-Tonköpfen ohne deren Hälsen besteht. Uraufgeführt wurde das Werk am 3. März des selben Jahres.

²¹² Marion Saxer weist auf die Farbschichten in den Bildern Franz Klines (Abb. f) in den 60er Jahre hin, die mit den 'Schichten' der Komposition, wie die einzelnen Töne und Akkorde auf den Legato-Tönen, korrelieren. Dies. (1998), S. 134.

Die vorliegende Komposition kann grob in zwei Teile gegliedert werden, wobei der zweite Teil nochmals aus zwei Subteilen besteht. Der erste Teil ist mit 39 Tonvorgaben länger als der zweite mit 22 Vorgaben, welche nicht mit den angegebenen arabischen Zahlen von Feldman korrelieren: Feldman hat im ersten Teil unter fast jedem Ton/Mehrklang eine römische Zahl in eckigen Klammern geschrieben. Sollte der Ton oder Akkord mit legato-Strichen verlängert werden, sind keine Zahlen zu sehen. So gibt es weniger römische Zahlen als Vorgaben. Der allererste Vorschlag wird mit „[1a]“ betitelt.

Getrennt werden diese beiden/drei Teile durch eine Fermate (dritte Zeile/letzte Zeile). Im ersten Teil sind Vorgaben von einzelnen Tönen ([7], [13], [18] und [31]) und Mehrklängen von zwei ([26]) bis neun ([6] und [12]) Tönen zu sehen. Im zweiten Teil gibt es neben den einzelnen Tönen nur noch Mehrklänge mit drei (vorletzte Zeile) bis zu sieben Tönen (erste Akkord, letzte Zeile). Das Tempo liegt bei 66-88 und das Stück soll sehr sanft angeschlagen [“extremly soft“] werden. Wie bei allen bisherigen Kompositionen Morton Feldmans, kann auch hier keine wirkliche Gesetzmäßigkeit in dem Werk gefunden werden.



Abb. 18: *Piano Piece (To Philip Guston)*, Anfang

Marion Saxer analysiert in ihrer Dissertation die verschiedenen Relationen der Tonhöhen: Zum einen werden die Rahmentöne bei den Mehrklängen und die Intervalle zwischen den Rahmentönen untersucht, wo ein „Zickzackkurs“ zu sehen ist. Durch die Darstellung der Analyse in der konventionellen Notenform, sieht der Betrachter sofort die Intervalle zwischen den Rahmentönen. Zudem untersucht Saxer die Zusammensetzung der Klänge, die nicht logisch zu

erfassen sind. Diese Feststellung setzt sie mit dem 'Non-relational' und dem 'All-over' der Malerei gleich, das auch auf das Missverhältnis vom Bass zu den hohen Tönen (im Bass dominieren im Gegensatz zur Oberstimme bestimmte Töne und Intervalle) hinweist sowie durch das Bilden von kurzen Episoden durch die Fermaten konstituiert wird. Des Weiteren werden die (hohen) Vorschläge analysiert, die aber wiederum in keinem logischen Zusammenhang stehen.²¹³

De Kooning (1963)

Ab 1963 entstehen Kompositionen, deren Notationsform eine Kombination von Elementen der 'free- durational'-Notation und Elementen der konventionellen Notation darstellen. Das 'kombinierte' Werk *De Kooning* ist für Horn, Schlagzeug, Klavier, Violine sowie für Violoncello und wie die Komposition *Jackson Pollock* (1951) eine Filmmusik. Der Film entstand ebenfalls unter der Regie von Hans Namuth und Paul Falkenberg.

Das musikalische Werk *De Kooning* besteht aus einer Partitur der oben genannten fünf Instrumente in einem konventionellen Notensystem, das, zusammen mit der Akkolade des Klaviers, aus sechs Notenzeilen besteht. Das Instrumentarium kann in 'Metall' (Horn, Schlagzeug, Celesta) und 'Saiteninstrumente' (Klavier, Violine, Violoncello) geteilt werden. Die Notenköpfe entsprechen wieder denen von Viertelnoten und haben wie erwartet keine Notenhäse. Die festgelegte Tonhöhe und deren Reihenfolge weisen viele Register in den Klangfarben und extreme Höhen sowie Tiefen auf. Die Reihenfolge der zu spielenden Töne ist durch unterbrochene Linien markiert. Zusammenklingende Töne (außer bei Schlagwerk und Klavier) sind durch einen durchgezogenen senkrechten Pfeil dargestellt. Die Notenköpfe mit einem Pfeil sind mit arabischen Zahlen (ab hier Ziffer) gekennzeichnet, von denen es insgesamt 32 gibt. So erklingt auf der Ziffer 1 Horn (gis) und Violine (klingend a) gemeinsam, auf der Ziffer 2 Horn (wieder gis), Violine (klingend e⁴) und Violoncello (klingend g²), auf der Ziffer 3 Horn (D), die rechte Hand vom Klavier (h und ais¹) und das Violoncello (klingend c²), (etc.). Die Mehrklänge variieren zwischen zwei (Ziffer 1) und neun Tönen (Ziffer 10), die keine nachvollziehbaren Harmonien bilden, aber durch Wiederholungen von einzelnen Tönen teilweise geschichtet werden. Die Zwei- und Dreiklänge kommen – auch außerhalb der Ziffern – am häufigsten vor. Auf der Ziffer vier (ebenfalls Horn, Violine, Violoncello) ist eine Fermate zu sehen, die im ganzen Stück insgesamt 56 Mal vorkommt: vor der Ziffer 1 gleich zweimal, vor der Ziffer 2 nur einmal, (etc.). Das Tempo ist nicht vorgegeben, es ist aber

²¹³ Marion Saxer (1998), S. 119-132.

vorgeschrieben, dass der nächste Ton erst dann erklingen soll, wenn der Ton davor verklungen ist²¹⁴. Teilweise wird beim Schlagwerk angegeben, dass diese Töne mehrere Ziffern dauern sollen (Ziffer 25-27, 29-30, etc.). In den Anweisungen schreibt Feldman zudem, beim Spielen so wenig wie möglich Nebengeräusche [“attack“] zu produzieren und vor allem leise zu spielen. Beim Horn, der Violine und beim Violoncello wird zusätzlich noch ein Dämpfer („sord.“) vorgeschrieben. Die Streichinstrumente haben neben ihren 'normalen' Tönen, auch Flageolett zu spielen, die man an den Rauten über den Notenköpfen erkennt. Neben beiden Formen der gestrichenen Töne (arco/Flageolett) sind Töne vorgegeben, die gezupft (pizz.) werden sollen. Betrachtet man nun den Verlauf des Violoncellos, so beginnt es mit einem gestrichenen Fis, gefolgt von einem Flageolett-Ton (klingend g²). Beide Töne werden wiederholt; es folgen ein anderer Flageolett-Ton, darauf ein gezupftes Es und ein gestrichenes cis, (etc.).

Abb. 19: *De Kooning*, S. 4, erste Akkolade mit Ziffer 17.

Während der Großteil des Werkes in diesem Stil komponiert wird, sieht der Interpret zwischen den Ziffern sechzehn und siebzehn Taktstriche. Zwischen den Taktstrichen ist das Tempo vorgegeben. Zunächst sind zwei 6/8-Takte (Tempo 52), dann ein 'freier Takt', gefolgt von zwei 5/4-Takte (Tempo 76), dann wieder ein 'freier Takt' und schließlich wieder zwei 3/2-Takte (Tempo 52) notiert. Nach einem weiteren 'freien Takt' sind wieder drei 3/2-Takte (Tempo 76) vorgegeben (Abb. 19). Diese genannten Takte im 6/8-, 5/4- und 3/2-Takt sind Generalpausen. Nach den letztgenannten drei Takten geht es wie vor den Taktstrichen bis Ziffer 32 weiter. Erst ganz zum Schluss gibt es wieder einen Takt mit einem Schlussakkord von Horn, Schlagzeug, Violine und Violoncello (Tempo 52).

Der Film besteht insgesamt nicht nur aus der Musik von Morton Feldman. Es sind Partien mit klassischer Klaviermusik und Chanson zu hören²¹⁵.

²¹⁴ Morton Feldman: “Decay [...] expressess where the sound exists in our hearing – leaving us rather than coming toward us.” in ders., *The Anxiety of Art* [1965] in Walter Zimmermann (1985), S. 89.

²¹⁵ Siehe Film in der Paul Sacher Stiftung Basel.

Zusammenfassung der 'free-durational'-Notation

In den drei vorgestellten Werken konnten unterschiedliche Aspekte der 'free-durational'- beziehungsweise der Mischform von 'free-durational'- und konventioneller Notation vorgestellt werden. Während *Piano Piece (To Philip Guston)* und *De Kooning* dem Klang wirklich die 'Freiheit' geben, so ist bei *For Franz Kline* durch die Darstellung in der Partitur und vor allem auch durch die Zahlen bei den Fermaten so etwas wie ein 'Grundrhythmus' zu sehen. Dabei ist die Reihenfolge bei diesem Stück scheinbar nicht so ausgeprägt wie bei *Piano Piece (To Philip Guston)* und bei *De Kooning*. Bei diesen Werken wird die Reihenfolge durch die arabischen Zahlen in den eckigen Klammern (*Piano Piece (To Philip Guston)*) und durch die gestrichelte Linie (*De Kooning*) versinnbildlicht. Bei der Mischform sind noch Taktstriche, Taktangaben und Tempo angegeben. Interessant ist bei der Auswahl der Instrumente, dass in allen Werken das Klavier Verwendung findet. Auffallend ist auch bei den anderen drei genannten Kompositionen die Auswahl von Horn, Schlagwerk (besonders das Glockenspiel [Chimes]), und der normalerweise streichenden Instrumente wie Violine und Violoncello. Wie in den graphischen Notationen behält Feldman die große Auswahl der Spielmethoden bei (arco, pizz., Flageolett, sord., etc.). Hinzu kommen die gebrochenen oder ungebrochenen Mehrklänge und die unterschiedlich langen Fermaten.

Weitere Werke der 'free-durational'-Notation sind, neben den kurz vorgestellten *Durations 1-5*, *Piece for four Pianos* (1957) und *Two Pianos* (ebenfalls 1957), das vom Aufbau her ein wenig *Piano Piece (To Philip Guston)* ähnelt. Andere Werke der 'Mischform' sind beispielsweise der Zyklus *Vertical Thoughts 1-5* für verschiedene Besetzungen (1963).

3. Konventionelle Notation

Anfang der 1970er Jahre kehrte Feldman, mit Ausnahmen von zwei Auftragswerken, endgültig zur rein konventionellen Notationsweise zurück. Neben dem *Rothko Chapel*, das im Folgenden genauer besprochen wird, entstehen Werke wie *Madame Press died last Week at Ninety* (1970) für zwei Flöten, Horn, Trompete, Posaune, Tuba, Röhrenglocken, Celesta, 2 Violoncelli und zwei Kontrabässe oder *The Viola in my Life I-IV* (1970/71) für diverse Besetzungen, welche präzise notiert sind. Zudem entstehen Orchesterwerke mit unterschiedlichen Solostimmen (*Cello and Orchestra* (1971/72), *String Quartet and Orchestra* (1973) sowie *Piano and Orchestra* (1975) und

Oboe and Orchestra (1976)). 1976/77 komponierte Feldman zudem die Oper *Neither* für Sopran und Orchester.

***Rothko Chapel* (1971/72)**

Das zu untersuchende Werk *Rothko Chapel* ist für Viola solo, Celesta (Glockenspiel mit Klaviatur), Schlaginstrumente (Pauken, Basstrommel [Bass drum], Vibraphon, Holzblock/stück [Wood Block], Gong, Glockenspiel, [Temple Block], Tenor Trommel [Tenor Drum]), doppelt gemischter Chor SATB, Sopran und Alt solo komponiert. Die Uraufführung fand am 9. April 1972 in eben dieser Kapelle in Houston, TX statt. Dieses Werk nimmt – neben der Filmmusik – eine Sonderrolle in Feldmans Œuvre ein, da es für einen bestimmten Ort mit Werken eines bestimmten Künstlers, Mark Rothkos, komponiert wurde.

“The Rothko Chapel is a spiritual environment created by the American painter Mark Rothko as a place for contemplation where men and women of all faiths, or of none, may mediate in silence, in solitude or celebration together. For this chapel, built in 1971 by the Menil Foundation in Houston, Texas, Rothko painted fourteen large canvases.”²¹⁶

Rothko Chapel ist auf Initiative der Mäzenen John und Dominique de Ménil zustande gekommen²¹⁷. Die interkonfessionelle Kapelle auf dem Universitätsgelände der University St. Thomas in Houston TX, wurde vom Architekten Philip Johnson konzipiert und mit Werken von Rothko ausgestattet²¹⁸, der sich die Gestaltung eines eigenen Raums mit eigenen Werken gewünscht hatte. 1964 wurde Rothko von den de Ménils beauftragt, die damals als katholisches Bauwerk konzipierte Kapelle mit seinen Werken auszustatten. Drei Jahre später beendete er seine letzten Arbeiten, konnte aber aufgrund seiner Krankheit (Aneurisma), sich nicht weiter um die Arbeiten und die Installation kümmern. Er zog sich zurück und verfiel dem Alkohol. Am 25. Februar 1970 nahm er sich das Leben und konnte die Eröffnung der Kapelle ein Jahr später nicht miterleben. Vor der Kapelle wurde ein Obelisk von Barnett Newman *Broken Ibelisk* (1964-67) aufgestellt, welcher Martin Luther King gewidmet ist.

Die Kapelle besteht aus einem Achteck, das mit einem ebenfalls achteckigen Glasdach (Lichtzufuhr) bedeckt ist. Die von Rothko hergestellten Werke, insgesamt vierzehn Leinwände von unterschiedlicher Größe, sind alle sehr dunkel gehalten. In der Nordapsis ist ein Triptychon zu

²¹⁶ Morton Feldman, *Rothko Chapel* [1972] in Walter Zimmermann (1985), S. 141.

²¹⁷ “While I was in Houston for the opening ceremonies of the Rothko Chapel [27 Februar 1971], my friend John and Domoinique de Ménil asked me to write a composition as a tribute to Rothko to be performed in the chapel in the following year.” Ebd.

²¹⁸ Schon 1958 gab es eine Zusammenarbeit von Johnson mit Rothko.

sehen, dem gegenüber das Gemälde der 'Eingangswand' im Süden steht. An den Wänden Richtung Osten und Westen sind weitere Triptychen zu sehen, deren mittlere Tafel aber nicht auf der gleichen Höhe wie die äußeren angebracht ist, sondern ein wenig höher. Die Eingänge zu dieser Kapelle befinden sich um die 'Eingangswand' im Süden, um die beiden Seitenwände (Ost und West), so dass es insgesamt sechs Eingänge gibt. Die Wände zwischen den Triptychen und der 'Eingangswand' sind mit jeweils einzelnen Gemälden von Rothko behängt. Das Werk an der Südwand ist mit 450,2 cm Höhe und 266,7 cm Breite von der Fläche her das kleinste. Rothkos malerisches Werk, bekannt für seinen spirituellen Charakter, wird in dieser Kapelle genutzt, um die besondere Atmosphäre zu unterstützen. In der Mitte der Kapelle sind vier Bänke jeweils parallel zu den Hauptseiten aufgestellt und bilden zusammen ein Quadrat.

Das musikalische Werk *Rothko Chapel* ist vollständig in konventioneller Notation geschrieben. Feldman brauchte anscheinend nur wenige Monate, um das dreißigminütige Werk (Angabe von Feldman) zu schreiben²¹⁹. Das Tempo liegt bei 63-66.

The total rhythm of the paintings as Rothko arranged them created an unbroken continuity. While it was possible with the paintings to reiterate color and scale and still retain dramatic interest, I felt that the music called for a series of highly contrasted merging sections, I envisioned an immobile procession not unlike the friezes on Greek temple.²²⁰

Insgesamt gibt es vier „äußerst gegensätzliche Abschnitte“: Der erste Abschnitt (Feldman nannte diesen „a longish declamatory opening“) umfasst die ersten 210 Takte. Das Werk beginnt mit einem Solo der Viola (Abb. 20), das von einer großen Trommel und der Pauke begleitet wird (Takte 1-29). Es besteht aus einem zweiten, größeren Teil (Takte 30-210), der aus den Stimmen von Viola solo, doppeltem Chor (SSAATTB oder BB) und Schlagwerk sowie Celesta besteht. Dort gibt es einzelne Partien mit Alt solo (Takte 162-166) und Sopran solo (Takte 180-184). Während das ganze Werk die Biographien von Feldman und Rothko widerspiegeln sollen, hat der erste Teil eine Atmosphäre, die an eine Synagoge erinnern sollte.

“Rothko did a lot of paintings with the WPA, social realist, and then I saw the whole life of this guy, So what I decided in the *Rothko Chapel* was to [...] write an autobiographical piece. The piece begins in a synagogues type of way; a little rhetorical and declamatory. And as I get older the piece gets a little abstract, just like my own career.”²²¹

²¹⁹ Steven Johnson, *Rothko Chapel and Rothko's Chapel in Perspectives of New Music* 32, No. 2 (summer 1994), S. 7.

²²⁰ Ebd.

Dieser Wink mit dem griechischen Fries ist ein sehr offensichtlicher. Wie schon im vorigen Kapitel zu lesen war, war Feldman oft mit Rothko in Museen, besonders der Ort des Metropolitan Museums mit Skulpturen aus der antiken Zeit (vgl. Morton Feldman, *Crippled Symmetry* [1981] in Walter Zimmermann (1985), S. 137). Auch die „unbewegliche Prozession“ spielt auf die 'Stasis' in den Gemälden von Rothko an.

²²¹ Morton Feldman im Interview mit Fred Orton und Gavin Bryars [27. Mai 1976] siehe <http://www.cnvill.net/mforton.htm> (Stand 11. Oktober 2010).

Abb. 20: *Rothko Chapel*, T. 8-14.

Der zweite Teil (Takte 211-242), den Feldman als "a more stationary 'abstract' section for chorus and chimes" beschreibt, besteht tatsächlich nur aus einem einzigen (abstrakten) Mehrklang ($c^2, h^1, a^1, as^1, g^1, es^1$), der vor allem das Starre der 'Stasis' in den Bildern von Mark Rothko verdeutlicht. Der sechsstimmige Sopran wie auch der sechsstimmige Alt singen jeweils nur einen einzigen Ton, der nur kaum vernehmbar klingen soll ["barely audible"]. Nur die Töne des Glockenspiels verändern sich. Die Dynamik liegt beim fünffachen piano (ppppp).

Abb. 21: *Rothko Chapel*, T. 211-17

Der dritte Teil (Takte 243-313), Feldman beschreibt ihn als "a motivic interlude for soprano, viola and timpani", ist aus einem Abschnitt mit den erwähnten drei Stimmen Sopran (ohne Text), Streichinstrument und Schlagwerk (Takte 243-301), und einem weiteren Abschnitt, der wiederum vom einen doppelten Chor (SSATBB, SSATBB) gesungen und von Glockenspiel, Tenor Trommel und Viola unterstützt wird (Takte 302-313), zusammen gesetzt. Der Chor singt wieder nur einen einzigen Akkord. Die Agogik erstreckt sich vom pppp (Takte 255 und 272-273 Pauke) bis zum f (Takt 271 Bratsche). Crescendo- und Decrescendozeichen geben weitere Informationen zur Dynamik. Die Melodie des Soprans im ersten Abschnitt des dritten Teils schrieb Feldman am Tag

von Igor Stravinskys Begräbnis. Der Komponist starb am 6. April 1971.

“The sopran melody [...] was written on the day on Stravinsky's funeral service in New York.”²²²



Abb. 22: *Rothko Chapel*, T. 283-289.

Der vierte und letzte Teil (Takte 314-427) wird von einem Terz-Klangteppich (g-h) des Vibraphons durchzogen. Feldman beschreibt ihn als “a lyric ending for viola with vibraphone accompaniment, later joint by the chorus in a collage effect”²²³ und gibt diesem Abschnitt eine 'hebräische' Note.

“The quasi-Hebraic melody played by the viola at the end was written when I was fifteen.

Certain intervals throughout the work have the ring of the synagogue.”²²⁴

Dieser Abschnitt kann in zweimal zwei ähnliche Unterabschnitte gegliedert werden: Im ersten wird die Viola vom Vibraphon begleitet (Takte 314-359), im folgenden Unterabschnitt erhält das Vibraphon die Unterstützung des oktavierten Glockenspiels (Ambitus g^1-h^1). Der verdoppelte Chor (SSATBB, SSATBB) hält, wie im dritten Teil, einen einzigen Mehrklang bestehend aus den Tönen es^2 , as^1 , e^1 , cis^1 , f , d (Takte 360-371). Besonders hier ist die 'Stasis' – als ein gleichzeitig erstarrter und vibrierender Zustand – gut nachzuvollziehen: Während der Mehrklang die Starre widerspiegelt, so ist die Vibration in den Terzen beim Vibraphon, und dann beim Glockenspiel auch, zu sehen. Das bereits erwähnte zweiteilige Muster wiederholt sich, nur dass die Viola beim zweiten Mal ihre Melodie eine kleine Sekunde höher spielt (Abb. 23 und 24) und zwischendurch einen Takt und am Schluss des Unterabschnitts drei Takte weniger Pause hat.



Abb. 23: *Rothko Chapel*, T. 320-26.



Abb. 24: *Rothko Chapel*, T. 379-84.

Der andere Unterabschnitt wird auch wiederholt – das Vibraphon wird aber diesmal nicht vom

²²² Morton Feldman, *Rothko Chapel* [1972] in Walter Zimmermann (1985), S. 141.

²²³ Ebd.

²²⁴ Ebd.

Glockenspiel verstärkt und der Rhythmus sowie auch die Agogik unterscheiden sich in wenigen Punkten, auch wenn die Töne des Akkords identisch sind und der Unterabschnitt auch aus 12 Takten besteht (Takte 416-427). Erstmals ist so etwas wie ein 'Konzept' in der vorliegenden Komposition zu sehen, in dem Feldman zwei Unterabschnitte wiederholt und sie in wenigen Punkten verändert.

Abb. 25: *Rothko Chapel*, T. 422-Ende.

“To a large degree, my choice of instruments (in terms of forces used, balance and timbre) was affected by the space of the chapel as well as the paintings, Rothko's imaginary goes right to the edge of his canvas, and I wanted the same effect with the music. That it should permeate the whole octagonal-shaped room and not be heard from a certain distance. The result is very much what you have in a recording – the sound is closer, more physically with you than in a concert hall.”²²⁵,

so Morton Feldman zu der Auswahl der Besetzung des Stücks.

Insgesamt ist das vorliegende Werk von sehr vielen Taktwechseln geprägt (2/2, 3/2, 4/2, 5/2, 2/4, 3/4, 5/4, 7/4, 3/8, 5/8, 7/8, 9/8). Diese werden nicht immer in allen Stimmen angegeben. Weitere rhythmische Feinheiten sind in den Triolen, die auch auf den Halben zu sehen sind. Die Agogik reicht von ppppp bis f. Crescendo- sowie Decrescendozeichen sind über das ganze Werk verteilt. Hin und wieder zieht Feldman ein subito piano vor. Für die Viola ist der Dämpfer vorgeschrieben. Die Stellen, an dem der Bratscher die Töne auf der G-Saite zu spielen sind (sul G)

²²⁵ Ebd.

sind auch gekennzeichnet. Auch Angaben, wann beim Vibraphon der Motor ausgemacht werden, oder bei der Celesta das Pedal zum Einsatz kommen soll, sind notiert. Insgesamt ist *Rothko Chapel* ein sehr leises Werk, das vor allem durch den statischen Charakter (Chor, Ostinato des Vibraphons) und seinen Soli (Bratsche und zum Teil Sopran und Alt solo) lebt. Melodien waren im Werk von Feldman nicht so häufig zu finden, aber Rothko sollte eine Vorliebe für diese haben²²⁶. Im Ganzen sind viele Parallelen (Bratschensoli, Chorpartien), welche dieses Werk wieder als eine Einheit sehen lassen können.

Der hebräische Art beziehungsweise die Atmosphäre einer Synagoge²²⁷ kann sowohl auf Rothko als auch auf Feldman (und auch auf Stravinsky) bezogen werden. Dennoch können in der Musik Andeutungen an andere Religionen gefunden werden, die für diese interkonfessionelle Kapelle von Bedeutung sind.

Die Zusammenarbeit von verschiedenen Künstlern innerhalb eines Andachtsraumes war auch schon in Fernand Légers Fensterarbeiten in Audincourt, Henri Matisse's Kapelle vom Rosenkranz in Vence und Le Corbusiers Kirche in Ronchamp zu sehen.

For Philip Guston (1984)

Ende der siebziger Jahre hatte Feldman begonnen, sich die Frage zu stellen, ob Musik überhaupt eine Kunstform sei. Feldman stellte in Frage, ob zeitgenössische Musik – also die sogenannte Neue Musik – wie andere zeitgenössische Kunstformen auch, in der Lage sei, über ihre Grenzen hinaus, neue Gebiete zu erschließen, oder aber, ob sie durch schon festgelegte Erwartungen des Publikums, der Interpretierenden oder des Komponisten selbst, auf ihr Gebiet begrenzt sei. Seine Antwort war, dass eine der wichtigsten Begrenzungen von Neuer Musik die Dauer eines Stückes sei, welche historisch bedingt sei. Allgemein akzeptiert sei eine Länge von etwa zwanzig bis dreißig Minuten, die er durch eine Verlängerung und durch die innere Struktur seiner neuen Werke verändern wollte. Die zwischen 1977 und 1983 komponierten Werke bestehen so aus vielen Wiederholungen von kurzen Motiven. Während *String Quartet* (1979) nur eineinhalb Stunden dauert, beträgt die Dauer von *String Quartet II* (1983) fünfeinhalb Stunden. Ab 1984 werden die Werke wieder kürzer – *For Christian Wolff* (1986) dauert 'nur' dreieinhalb bis vier Stunden – und auch das verwendete Material in den Kompositionen ist schlichter.

²²⁶ Steven Johnson, *Rothko Chapel and Rothko's Chapel* in *Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 2 (summer, 1994), S. 16.

²²⁷ Steven Johnson geht in seiner Analyse auf die "diatonic Hebrew tune" ein. Ebd., S. 22-28.

For Philip Guston für Flöte (Piccolo und Altflöte), Schlagzeug (Vibraphon/Glockenspiel/[Chimes]/Marimbaphon) und Flügel (Celesta mit fünf Oktaven) wurde zwei Tage nach Philip Gustons Tod am 9. November 1984 fertig gestellt. Die Uraufführung fand am 21.4.1985 mit Eberhard Blum, Jan Williams und Yvar Mikhashoff in Buffalo statt. Die letzte Reinschrift von Morton Feldman besteht aus insgesamt 102 Seiten; eine Aufführung dauert etwa vier Stunden. Wie beim *Rothko Chapel* liegt das Tempo bei 63-66. Aufgezeichnet ist diese Partitur auf einer Akkolade mit drei Zeilen (Flöte, Alt, Pikkolo / Vibraphon, Marimbaphon, Schlagwerk – Celesta, Flügel), das heißt, dass auch Harmonieinstrumente in nur einer Zeile, statt wie sonst üblich in einer eigenen Akkolade, notiert werden. Nach Sebastian Claren beginnt mit *For Philip Guston* das Spätwerk Feldmans²²⁸.



Abb. 26: *For Philip Guston*, erste Zeile mit Taktwechseln.

Da die Analyse des Werks selbst eine Diplomarbeit füllen könnte, soll hier nur auf einzelne Aspekte eingegangen werden, die auch für die Malerei von Bedeutung sind und die im vorherigen Kapitel bearbeitet wurden. Die Länge des Werkes könnte mit der ungewöhnlichen Größe der Gemälde der New York School im Gegensatz zu einem gewöhnlichen Staffeleibild verglichen werden und entspricht den Werken aus dem Spätwerk Morton Feldmans. Auch dieses Werk hat weder tonale beziehungsweise strukturelle Zentren noch einen stringenten Aufbau. Zudem gibt keine Vorzeichen. Die Taktangaben, die hier nochmals näher analysiert werden, sind sehr unterschiedlich und werden gemischt. Der Zuhörer bekommt, wie bei den Gemälden der New York School, keine Struktur, in der er sich orientieren könnte. Freilich gibt es ruhigere Passagen (Seiten 49-50 oder Seiten 66-67) und auch solche, in denen sehr viele Töne gespielt werden (Seiten 24-26 oder Seiten 43-44). Die Dramaturgie des Stücks aber folgt keinem nachvollziehbaren Konzept. Auch die Wiederholungen verklären die Übersicht zusätzlich: Die erste Wiederholung gibt es in Takt 48. Später werden die einzelnen Takte mehrmals wiederholt: 3x (Seiten 9, 18, 19), 4x (Seite 18) 5x (Seite 7), 6x (Seite 9) 7 x (Seite 8), (usw.). Den Höhepunkt bildet mit einer 20maligen Wiederholung ein 3/4-Takt auf Seite 20. Die Seiten 31-32 zeigen zwölf Mehrfachwiederholungen

²²⁸ Sebastian Claren, *Musik auf dem Weg zur Kunstform. Morton Feldmans Musik in der Mitte der achtziger Jahre* in Rudolf Stephan, *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse. 1949-1996*, Stuttgart 1996, S. 498.

(3x und 4x auf Seite 31 (Abb. 27) und 3x auf Seite 32) sowie 24 'normale Einfachwiederholungen' (Seite 31) und 23 normale Wiederholungen (Seite 32). Der eine Takt auf Seite 32 ist leer und Seite 31 besteht ausschließlich aus Takten, die wiederholt werden. Diese Entwicklung der vielen Wiederholungen lässt Feldman auch als einen Minimal-Komponisten einordnen. Im Gegensatz zu seinem amerikanischen Kollegen Steve Reich, ist diese Musik jedoch nicht so ausgereift, Tendenzen können erörtert werden.



Abb. 27: *For Philip Guston*, S. 31, 3. Zeile.

Auffallend ist zudem erneut die Vielfalt an Takteinheiten ($1/2$, $2/2$, $3/2$, $4/2$, $5/2$, $6/2$ sowie $1/4$, $3/4$, $5/4$, $6/4$, $7/4$ sowie $3/8$, $5/8$, $7/8$, $8/8$, $9/8$, $11/8$ und wirkliche exotische $3/16$ und $3/32$ oder $7/32$), die in Sequenzen von wenigen Takten, wie in den allerersten vier des Werkes (siehe Abb. 26) auch gemischt verwendet werden: Während die Flöte mit $3/8$, $2/32$, $3/16$ und $1/4$ beginnt, so hat das Vibraphon $3/16$, $1/4$, $3/32$ und $3/8$ als Reihenfolge der Taktangaben und der Flügel $1/4$, $3/8$, $3/16$ und $3/32$. Es folgt für alle ein $3/2$ Takt, der aber keine Noten beinhaltet. Diese leeren Takte sind auch in Takt 10 ($7/4$), Takt 15 ($4/2$), Takt 20 ($5/2$), Takt 25 ($9/4$), Takt 30 ($4/2$), etc. zu sehen. Der Abstand von 5 Takten wird bis Takt 40 ($7/4$) beibehalten. Es folgt eine Mischung aus 3er, 4er und 8er Takten, die hin und wieder von leeren Takten unterbrochen werden. Die Taktangaben können auch in allen drei Stimmen gemeinsam wechseln (Seite 7-8, etc.). Von der Dynamik ist das Werk – wie die meisten Morton Feldmans – sehr leise: Es beginnt mit *ppp* und diminuiert zu *ppppp* (Seite 45). Die Länge der Töne variiert von 32tel zu punktierter Halbe. Auch die Vorschläge sind hier wieder vorzufinden. Weitere Angaben sind „Ped.“ (Vibraphon und Flügel) sowie „ohne Motor“ (Vibraphon). Beim Marimbaphon gibt Feldman noch zusätzlich an, mit welchen Schlägeln (Pauke) der Interpret zu spielen habe oder ob noch ein Vibrato erklingen solle. Einzelne Akkorde, deren Anzahl der Töne nie die sechs übersteigt, werden gebrochen und manche Töne werden gebunden (zum Teil auch nur gestrichelt angegeben).

Zusammenfassung der konventionellen Notation

Morton Feldman komponiert ab den 70er Jahren noch zwei weitere Hommage-Werke. Diese beiden Musikstücke haben, wie zu sehen war, unterschiedliche Funktionen: *Rothko Chapel* wurde

als Hommage an Mark Rothko für einen speziellen Ort – den Rothko Chapel – komponiert. Der Bezug zu diesem religiösen Ort und vor allem zu diesem Maler konnte durch den Transfer der für die Bilder desselben so charakteristischen 'Stasis' in die Musik gezeigt werden. Rothkos malerisches Werk, das für seinen spirituellen Charakter bekannt und vor allem für die Kapelle so wichtig war, um die besondere Atmosphäre zu unterstützen, findet in der andächtigen Musik von Morton Feldman ihr Pendant. Besonders die Referenz zur hebräischen Diatonik machen das 'Religiöse' in der Musik nochmals deutlich. Feldmans Idee der „abstrakten Erfahrung“ im Religiösen – da sie das Geheimnisvolle und Mysteriöse gemein haben – kann hier nachvollzogen werden.

Wie Sebastian Claren zu Recht attestierte, fängt spätestens mit der Komposition *For Philip Guston* das Spätwerk an. Das etwa vierstündige Werk fordert den Zuhörer zunächst von der Länge heraus, sich das Werk von in seiner Gänze anzuhören. Die vielen Wiederholungen und Taktwechsel werden im Gegensatz zu *Rothko Chapel* nochmals gesteigert und der Zuhörer verliert den Überblick über das Werk, das zudem von der Gesamtstruktur her, einen integrativen Zusammenhang missen lässt. So ist es nicht nur die Länge des Werks, welche die Wirkung des der Komposition 'Ausgeliefert-seins' – wie dem 'All-over' in einem Gemälde der 'Abstract Expressionists' – verstärkt, sondern das Fehlen einer logischen Struktur, die vielen Wiederholungen und Taktwechsel, welche noch in unterschiedlichen Stimmen in einer wenige Takte dauernden Sequenz uneinheitlich gebraucht werden. Diese Art von Konstruktion verleihe nach Morton Feldman der Komposition ihren „Emotionsgehalt“, welche wiederum für die abstrakte Erfahrung von großer Bedeutung sei.

Zusammenfassung des Œuvres

Überblickend kann im Bezug auf das Œuvre Feldmans gesagt werden, dass es ab den 50er Jahren – nachdem durch John Cage die Maler der New York School Eingang in das Leben von Morton Feldman gefunden hatten – eine radikale Veränderung erfuhr. Das 'Terrain' der konventionellen Notation wurde zunächst verlassen und Morton Feldman schrieb erstmalig graphisch notierte Kompositionen, in denen die Tonhöhe nicht eindeutig festgelegt war. Hierbei waren die Zyklen *Projections* und *Intersections* sowie die einzelne Komposition *Intermission 6* Gegenstand der Analyse. Es konnte nachgewiesen werden, wie die Wirkung des 'All-overs' der Malerei in die Musik übertragen wurde.

Die Kompositionen ohne feste Zeitdauern – wie *For Franz Kline* und *Piano Piece (To Philip Guston)* sowie das mit konventionellen Notations-Abschnitten kombinierte Werk *De Kooning* – zeigen zum einen eine Form, die versucht das 'All-over' der Malerei in die Musik zu übertragen, zum anderen wird bei der Entwicklung der drei ausgewählten Werke deutlich, dass

Feldman Schritt für Schritt zur konventionellen Notation zurückkehrt. Dies geschieht zunächst mit der Festlegung der Tonhöhe in dieser Notationsform und durch das zusätzliche Einführen von Taktstrichen sowie Taktangaben.

Die für das Spätwerk stellvertretend ausgesuchten Werke – *Rothko Chapel* und *For Philip Guston* – zeigen auf der einen Seite wieder die Hommage an den einzelnen Maler, verdeutlichen auf der anderen Seite dadurch, dass sie präzise notiert sind, die Rückkehr zu einer rein konventionellen Form von Musik und somit den Weg zurück ihren tradierten Aufzeichnungsmethoden.

Die Verbindungen zwischen Feldman und Robert Rauschenberg oder Jasper Johns als Vertreter der zweiten Generation der 'Abstract expressionists', kann nicht einheitlich in sein Spätwerk korreliert werden. Während die Parallelen zu Johns Werk eindeutig im Spätwerk zu finden sind, ist Rauschenbergs Bedeutung für das Werk von Feldman schwerer zu fassen.

Betrachtet man abschließend das Gesamtwerk – in dieser Auswahl – so ist eine Entwicklung festzustellen, die sich vor allem in Bezug auf die Notation, letztendlich in den Grenzen der eigenen Gattung bewegt.

IV. RÉSUMÉ

« *Il faut abandonner ces synthèses tout faites, ces groupements qu'on admet avant tout examen, ces liens dont la validité est admise d'entrée de jeu; chasser les formes et les forces obscures par lesquelles on a l'habitude de lier entre elles les pensées des hommes et leur discours; accepter de n'avoir affaire en première instance qu'à une population d'événements dispersés.* »²²⁹

(Michel Foucault)

Betrachtet man überblickend die Entwicklung der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, kann von einer radikalen Änderung in der Funktion der Malerei gesprochen werden. Seit der Renaissance war die Malerei in der 'akademischen Tradition' ein Mittel, die Realität so getreu wie nur möglich abzubilden. Im 20. Jahrhundert aber rückte das 'wie' der Abbildung immer mehr in den Vordergrund. Nicht die korrekte Abbildung der Realität war nun vorrangiges Ziel, sondern die Verdeutlichung, wie diese Realität dargestellt werden konnte.

Heute in den Kanon der Museen aufgenommen, hatte es die abstrakte Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts schwer, sich gegen die akademische Malerei des 19. Jahrhunderts zu behaupten, obschon die ersten Züge der Abstraktion in der Kunst des vorigen Jahrhunderts angelegt waren. Werke des englischen Malers William Turner und der französischen Maler Victor Hugo sowie Gustave Moreau, weisen bereits Mitte 19. Jahrhundert Tendenzen zur Abstraktion²³⁰. Die Akzeptanz des 'Bruchs mit der Tradition' war somit nicht nur dem Paradigmenwechsel – von der Prämisse Realität abzubilden hin zur Emanzipation von Farbe und Form – geschuldet, sondern ist auch sozialhistorisch zu sehen.

Die Musik hingegen war seit je her an Kompositionsregeln gebunden. Kandinsky wollte bei der Einführung der abstrakten Malerei die Musik als Vorbild nehmen, da sie nichts Gegenständliches abbildete²³¹. Wie Alexander Kopp zu Recht äußerte, war der Gegenstand der Musik ihre Konstruktion²³². Die Emanzipation der Musik von den Regeln der Komposition kann als Novum in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts gesehen werden.

²²⁹ Michel Foucault (1968), S. 13.

<http://www.web.mdx.ac.uk/cahiers/pdf/cpa9.2.Foucault.pdf> in <http://www.web.mdx.ac.uk/cahiers/vol09/>

²³⁰ Raphael Rosenberg, *Turner, Hugo, Moreau. Entdeckung der Abstraktion*, Frankfurt/Main 2007, Ausst.-Kat. Frankfurt/Main (6. Oktober 2007-6. Jänner 2008).

²³¹ Ders., *Über das Geistige in der Kunst*, München 1911, ed. 2009.

²³² Alexander Kopp, *Gegenstand und Oberfläche. Morton Feldmans Gedanken über die Beziehung von Kunst und Musik* in Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.), *Musik und Bildende Kunst*, Musikpädagogische Forschung, Bd. 10, Essen 1990, S. 114-17.

Während sich aber die historische Avantgarde der Malerei in Europa zwischen 1910 und 1925 schon von den tradierten Regeln der Abbildung löste, indem sie die Kompositionsregeln der Musik in die Malerei zu übertragen dachte, löste sich die Neo-Avantgarde der Malerei ab den 50er Jahren in Nordamerika von Regeln überhaupt. Der persönliche Ausdruck stand, wie zu sehen war, im Vordergrund.

“It is many years now, since painting freed itself from the constraints of pure representation and description and from academic rules. Painters responded to the world – the completely different world – in which they found themselves, while music was still fitting itself into arbitrary patterns called forms, and following obsolete rules.”²³³

Die Neue Musik Anfang des 20. Jahrhunderts hielt noch an Regeln fest, wie beispielsweise bei Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen zu sehen ist, die durch neue Parameter in der Kompositionsweise die vom die Wiener Arnold Schönberg geschaffenen Ideen fortsetzten. Die 'university composer' wie Elliott Carter oder Milton Babbitt²³⁴ waren auch an die europäischen Traditionen der Kompositionstechnik gebunden²³⁵. Spätestens mit den Komponisten der New York School aber – allen voran John Cage – wurden auch diese Regeln über Bord geworfen. Heinz-Klaus Metzger nannte das Werk von John Cage eine „vollkommene Explosion des abendländischen Kunstwerkes“²³⁶ und stellte fest, dass es „nicht einmal ein Tonsystem“ mehr gebe²³⁷. Peter Gena spricht von einer “New York revolution”²³⁸.

Hermann Danuser teilt die Neue Musik in „Moderne“ und „Avantgarde“ ein. Die Künstler der Moderne hielten durch ihre Kritik an der 'Tradition' fest, während die der „Avantgarde“ diese negierten²³⁹. Morton Feldman kann durch seine verschiedenen Notationsarten und anhand weiterer Kriterien wie den fehlenden Prinzipien und Regeln in seinen Kompositionen (wechselnde Taktarten, fehlende tonale Zentren, etc.) eindeutig der Avantgarde zugeordnet werden.

„Ohne Notation keine hochorganisierte Musik“, so Theodor W. Adorno in seinen

²³³ Edgard Varèse zitiert nach Steven Johnson in ders. (2002), S. 2.

²³⁴ Ulrike Rausch (1999), S. 7.

²³⁵ Philipp v. Bohlmann, Kyle Gann, Wolfgang Knauer, Wolfgang Rathert, Michael Saffle, Volker Straebel, Martin Supper und Nicholas E Tawa, Art. *Vereinigte Staaten von Amerika* (hier V. 1914-50) in Ludwig Finscher (Hg.), *Sachteil* Bd. IX, Kassel 1998, Sp. 1367.

²³⁶ Zitiert nach Suzanne Josek (1998), S. 30.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd., S. 8.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Pierre Boulez, den Feldman überhaupt nicht schätzte, dessen Musik als einen Rückschritt ansah (Pierre Boulez an John Cage: „[...] Es tut mir leid, aber Morton Feldmans *Intersections* haben mir nicht gefallen. [...] *Zurückfallen* hinter all das, was bis jetzt getan worden ist. Weit davon entfernt, einen Fortschritt oder eine Bereicherung darzustellen [...].“ Zitiert nach Jean-Jacques Nattiez (Hg.), *Dear Pierre, Cher John. Pierre Boulez und John Cage. Der Briefwechsel*, Hamburg 1997, S. 128).

²³⁹ Hermann Danuser, *Gegen-Traditionen der Avantgarde* in ders. *Amerikanische Musik seit Charles Ives*, Laaber 1993, S. 101.

Überlegungen zu den Relationen zwischen Malerei und Musik²⁴⁰. Erst durch die Notation, durch das Bezeichnen und Festhalten der Komposition, wird ein Musikwerk konstituiert und definiert. Auch Carl Dahlhaus sieht die Bedeutung des Skripts für das Werk im Vordergrund.²⁴¹

„Scheint es demnach einerseits, als konstituiere sich das musikalische Werk – verstanden als tönender Sinnzusammenhang – erst jenseits des Textes, so schließt andererseits der musikalische Werkbegriff, wie er sich zwischen dem 14. und dem 18. Jahrhundert allmählich herausbildete, die Vorstellung ein, dass eine notierte Komposition keine bloße Vorlage für musikalische Praxis, sondern – analog zu einer Dichtung ein Text im emphatischen Sinne des Wortes sei: eine expressive Bedeutung ausprägende Struktur, deren akustische Darstellung eine bloß interpretierende Funktion erfüllt. Das Werk, das als solches auch existiert, wenn es nicht gespielt wird, wäre demnach primär im Text und nicht erst in der Aufführung enthalten.“²⁴²

Auf Carl Dahlhaus folgend, sah sein 'Schüler' Hermann Danuser in der Untersuchung der 'Interpretation' im Gegensatz zur Aufführungspraxis, welche auf die Musik bis zum 18. Jahrhundert anzuwenden ist, eine wichtige Rolle in Hinblick auf das Musikwerk. Die „strukturelle Performanz“ bedürfe, um mit Worten Christa Brüstles²⁴³ zu sprechen, einer „Performance“. Während die Diskussion um das Musikwerk im Gegensatz zum Musikstück ausgespart wurde, so ist die Betrachtung eines Œuvres durch seine Notationsform entscheidend.

Auf der einen Seite wurde das Werk von Morton Feldman gezeigt, das sich durch seine Entwicklung von konventioneller zu graphischer, zu 'free-durational' und dann wieder hin zur konventioneller Notation letztendlich in einem rein musikalischen Rahmen bewegt: Sein Œuvre, das vor 1950 noch konventionell präzise notiert war, kehrt spätestens Anfang der 70er Jahre vollständig zu dieser Notationsweise zurück. Auf der anderen Seite wurde gerade durch diese Entwicklung gezeigt, dass sich Feldman nicht nur in einem rein konventionellen Rahmen bewegt: Durch die graphisch notierten Werke gelingt es Feldman der Malerei näher zu kommen. Das 'nicht-relationale' Werk der graphischen Notation, das frei von herkömmlichen Kompositionsregeln und mit unbestimmter Tonhöhe ausgezeichnet ist, ist mit den künstlerischen Strategien der Malerei der New York School vergleichbar. Das gleiche gilt auch für die Werke, die in der 'free-durational'-Notation fixiert sind und schließlich auch für die Kompositionen des Spätwerks, die in ihren

²⁴⁰ Theodor W. Adorno: *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* [1967], in *Musikalische Schriften I-III*, in *Gesammelte Schriften* Bd. 16, Frankfurt/Main 1990, S. 632.

²⁴¹ Hermann Danuser, *Musikalische Interpretation* in Carl Dahlhaus und ders.: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 11, Laaber 1992 und ders.: *Art. Interpretation* in Ludwig Finscher (Hg.): *MGG²*, Sachteil Bd. 4, Kassel 1996, Sp. 1053-69 sowie ders.: *Neue Musik und Interpretation*, Mainz [u.a.] 1994.

²⁴² Carl Dahlhaus, *Was ist Musik?* in ders. und Hans Heinrich Eggebrecht: *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven 1987, S. 195f.

²⁴³ Christa Brüstle, *Performance/Performativität in der neuen Musik* in Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf (Hg.), *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 10 2001 Heft 1, S. 271- 83 und dies.: *“Performance Studies” - Impulse für die Musikwissenschaft* in Corinna Herr und Monika Woitas (Hg.), *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln 2006.

Längen sich dem 'All-over' der Malerei in der Rezeption nähern. Morton Feldman behauptete, dass Musik keine Kunstform sei, da sie weniger Freiheiten als die Kunst an sich habe. Feldman nimmt sich im Spätwerk die Freiheit äußerst lange Werke zu komponieren. Seine Intention zwischen den Kategorien von Zeit und Raum zu arbeiten, erreicht er in seinem ganzen Œuvre durch den Transfer malerischer Elemente in die Musik.

Bei den Analysen zu den Musikwerken Morton Feldmans standen zum einen die graphischen Werke im Vordergrund, deren undeterminierte Faktoren, wie bereits erwähnt, gezeigt worden sind. Zum anderen wurden, unter Berücksichtigung der Hommage-Werke, die Kompositionen mit freigestellten Dauern untersucht. Während die undeterminierten Tondauern als Übertragung zu einer nicht-relationalen Malerei gesehen werden können, ist die Parallele zu dem Werk der einzelnen Künstler zu hinterfragen: Bei *For Franz Kline* können, wie von Marion Saxer vorgeschlagen, die Parallelen in den Schichten im Farbauftrag Klines (Abb. f) und der Musik Feldmans nachgezogen werden, aber die Parallelen zwischen den Werken von Philip Guston bei *Piano Piece (To Philip Guston)* und bei der Filmmusik von *De Kooning* sind schwierig zu definieren. Hierbei gilt es auch den Aspekt der *Hommage*-Werke zu berücksichtigen, da Widmungen nicht unbedingt parallele Züge im Werk zur Folge haben müssen. Auch die Rolle der Filmmusik ist speziell zu behandeln: Bei *Jackson Pollock* wollte Feldman nicht die Malerei des Künstlers reflektieren, während bei *De Kooning* Feldmans Intention nicht überliefert ist. Auch wie bei dem zweiten Film – der noch aus anderen Musikeilen besteht – die Zusammenarbeit Morton Feldmans mit den Regisseuren Hans Namuth und Paul Falkenberg war, müsste noch genauer untersucht werden. Das Werk *Rothko Chapel*, das eigens für die Kapelle von Dominique und John de Ménil in Houston komponiert worden ist, kombiniert als Hommage-Werk Parallelen zum malerischen Werk von Mark Rothko und berücksichtigt Elemente jüdischer Tonalität (beide Künstler teilten den jüdischen Glauben). Das zuletzt untersuchte Werk *For Philip Guston* kann durch seine Länge, seine Wiederholungen, seine nicht-relationalen Ansätze durch die verschiedenen Taktwechsel auch als Musik mit 'malerischen Aspekten' gesehen werden. Philip Guston ist der einzige, dem zwei Werke gewidmet wurden.

Grundsätzlich war es schwierig, die ausgewählten Werke nach einem Schema zu untersuchen: Die unterschiedlichen Notationen, die unterschiedliche Länge sowie auch die unterschiedlichen Funktionen des jeweiligen Werks machten eine Einheitlichkeit in der Analyse unmöglich. Des Weiteren wollte Feldman den Klang dadurch befreien, dass er die Strukturen und Regeln auflöste und insgesamt die Kompositionen von einer „Rhetorik“ löste. Die Musik hatte also ihren Sinn, keinen Zusammenhang zu haben. Dies darzustellen, war nur durch das Hervorheben der

Eigenheiten und Charakteristika der jeweiligen Komposition möglich, welches insgesamt vielleicht nicht den Eindruck gemacht hat, ein „System“ zu haben. Gianmario Borio prägte dafür den „informellen Werkbegriff“²⁴⁴ eines „offenen Kunstwerks“²⁴⁵.

Fragestellung dieser Arbeit war, wie sich Morton Feldman in seinem Werk die künstlerischen Strategien der Malerei der 'Abstract Expressionists' zu eigen machte und welche Bezüge des jeweiligen Werkes von Morton Feldman zu der Malerei der New York School festzustellen sind. Um dafür einen Rahmen zu geben, wurde in der Einleitung auf das Phänomen der New York School eingegangen: Zum einen wurden die Maler und die Komponisten vorgestellt, die Verbindungen zueinander und die Entwicklung der amerikanischen Kunst innerhalb des 20. Jahrhunderts. New York löste Paris als Kunststadt ab und etablierte sich als eine 'Neo-Avantgarde' als ein Gegenentwurf der europäischen, 'historischen Avantgarde', welche durch die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges bedingt – genauer durch die Emigrationen verschiedener Künstler – auch in den Vereinigten Staaten zur Geltung kam. Des Weiteren wurde die Stadt New York mit seinen Treffpunkten von europäischer und amerikanischer Moderne vorgestellt, in der sich Feldman mit den Malern bewegte.

In dieser Diplomarbeit konnte auf die Übertragung von Charakteristika der New York School-Malerei auf die Musik Morton Feldmans und auf die unterschiedlichen Bekanntschaften von Morton Feldman zu den Malern eingegangen werden. Im zweiten Kapitel sind die Beziehungen zu Philip Guston, Robert Rauschenberg, Jackson Pollock und Mark Rothko genauer untersucht worden. Zu diesen Malern hat Morton Feldman sich häufig in seinen Essays geäußert. Interessant hierbei ist, dass Robert Rauschenberg kein Werk gewidmet ist²⁴⁶. Andererseits wurden Franz Kline und Willem de Kooning Kompositionen gewidmet, die wiederum kaum in seinen Essays oder Vorlesungen Erwähnung finden. Willem de Kooning hatte seine Wurzeln wie Feldman in Europa, er kam aus den Niederlanden und im Gegensatz zu den anderen Künstlern der New York School hatte er auch dort studiert. Zu Franz Kline wird auch von Feldmans Seite wenig berichtet. Er liebte Musik und war auch in den 'Cafès' von New York zugegen. Künstlerische Parallelen sind wiederum auch in Werken der Maler zu finden, mit denen er im Austausch stand, aber keinen so intensiven Kontakt pflegte wie beispielsweise mit Barnett Newman.

Die Ausgangsthese, *Morton Feldman findet in der Abstraktion den Transfer von künstlerischen Strategien der bildenden Kunst in seine Musik und somit die Möglichkeit der*

²⁴⁴ Gianmario Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber 1993.

²⁴⁵ Zum Begriff des „offenen Kunstwerks“ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/Main 1973.

²⁴⁶ Das mag vielleicht daran liegen, dass Feldman mit Rauschenberg die Lebenseinstellung ('Kunst' und 'Leben') mehr verband als das Künstlerische.

Bildung von Parallelen zwischen den Kunstgattungen, konnte hier, mit Ausnahme der Filmmusiken, bewiesen werden. Feldmans Forderungen, abstrakte Musik herzustellen, kann nur bei den Kompositionen, deren Funktionen nicht vorgegeben sind, gesehen werden. Die Filmmusiken *Jackson Pollock* und *De Kooning* fallen nicht in die Kategorie der abstrakten Musik. Sie haben wie die traditionell notierte Musik, beispielsweise wie die von Feldman erwähnte Musik von Josquin des Prez und Ludwig van Beethoven²⁴⁷, Funktionen und sind dadurch an Aufgaben gebunden. Des Weiteren wollte Feldman bei *Jackson Pollock* nicht die Malerei von Pollock in seine Musik übertragen. Abgesehen davon, schafft es Feldman insgesamt in den 50ern durch die bildnerische Ebene der graphischen Notation die Musik von Ideen und Funktionen zu befreien und durch die 'free-durational'-Notation in den 60ern den Klang selbst Klang sein zu lassen. Die Musik Feldmans wird mit Ausnahmen der Filmmusiken vom 'Hilfsmittel' zum 'Selbstzweck' und steht somit nicht in einer Funktion, was auch in einigen Kompositionen des Spätwerks zu sehen ist. Theodor W. Adornos Aussage,

„unverkennbar werden Malerei und Musik tatsächlich einander um so verwandter, je gründlicher sie das harmlose Gemüt befremden durch das, was es 'abstrakt' nennt“²⁴⁸

kann somit nicht widersprochen werden, wobei hier differenziert werden muss: 'abstrakt' ist bei den ersten beiden Notationsformen mit unbestimmten Faktoren (Tonhöhe und Tondauer) oder zumindest teilweise mit 'unbestimmten Faktoren' gleichzusetzen. Im Spätwerk ist mehr die abstrakte Erfahrung in der Definition Morton Feldmans gemeint: Bei *Rothko Chapel* das „Religiöse“²⁴⁹ und bei *For Philip Guston* der „Emotionsgehalt“²⁵⁰ durch die diffizile Konstruktion des Werkes.

Wie in abstrakten Bildern Gegenständlichkeit vermieden wird, so werden in der strukturfreien Musik keine Funktionen übermittelt. Die Abstraktion kann als Lösung der Gattungsgrenzen, als Synthese der beiden Gattungen Malerei und Musik oder als Bindeglied zwischen beiden Gattungen interpretiert werden. Der Sprachaspekt der Kunstgattungen ist insofern interessant, als sich die Fixierung von Malerei und Musik in einer zweidimensionalen Fläche (Gemälde und Partitur) wiederfindet und das Schriftbild selbst eine Abstraktion darstellt: Die Wirkung des 'All-overs' in der graphischen Notation wird somit erst durch die Abstraktion der Abstraktion – die Veränderung des Notenbildes – möglich wie auch in der 'Free-durational'-Notation, wo das relativ konventionelle Notenbild – in einem Fünf-Linien-System mit Notenköpfen – als 'erste' Abstraktion durch das Fehlen der Tondauer die 'zweite Abstraktion' vollzogen wird.

²⁴⁷ Morton Feldman, *After Modernism* [1967] in Walter Zimmermann (1985), S. 103.

²⁴⁸ Theodor W. Adorno [1967], in *Musikalische Schriften I-III*, in *Gesammelte Schriften* Bd. 16, Frankfurt/Main 1990, S. 634.

²⁴⁹ Morton Feldman, *After Modernism* [1967] in Walter Zimmermann (1985), S. 104.

²⁵⁰ Morton Feldman, *A compositional Problem* [1972] in Walter Zimmermann (1985), S. 113.

Hierbei ist die (zweite) Abstraktion bei der graphischen Notation größer, da der Unterschied zwischen ihr zu einer konventionellen rebellischer ausfällt als zwischen der einer 'free-durational-Notation zu einer konventionellen. Die Abstraktion kann demnach auch als eine Schnittstelle gesehen werden. Während der Transfer der ephemeren Musik in eine fixierte Notenschrift als eine Abstraktion attestiert werden konnte, so wird bei der konventionellen Notation durch die „abstrakte Erfahrung“ – des „Religiösen“ und der „Konstruktion“ – ein weiteres Mal abstrahiert. Hierbei wird die Abstraktion wie bei den Bildern der New York School zur Weiterleitung von Emotionen gebraucht.

Ausblick

Als Ausblick zu einer möglichen weiteren Untersuchung möchte ich die Thematik der graphischen Notation nach 1945 nennen, die nicht nur ein Phänomen von amerikanischer Nachkriegsmusik ist, sondern, wie kurz erwähnt, auch bei anderen Komponisten in Europa zu finden ist. Interessant ist bei diesem Aspekt, die, wie Suzanne Josek schreibt, „gesteigerte Sensibilität für das graphische Potential“ und die „ästhetische Anleihe aus dem Bereich der bildenden Kunst“. Aus meiner Sicht ist die Idee eines 'ästhetischen Profils', wie ihn Eva Cancik-Kirschbaumer und Bernd Mahr²⁵¹ bei ihrer Untersuchung von Begriffen wie 'Allokation' und 'Anordnung' vorschlagen, interessant. Hierbei werden die Unterschiede zwischen einem 'normalen' Gemälde (Schriftbild der Malerei) und einer Notation (Schriftbild der Musik) untersucht. Weiterhin untersuchenswert finde ich die 'Operativität' eines Schriftbildes (der Musik), das durch den Medienwechsel, genauer durch das (typo-) graphische Bezeichnen und Festhalten der klingenden, komplexen, bezeichneten Idee, kurz durch das *Sichtbarmachen* von Musik, deutlich wird. Dadurch könnten weitere Erkenntnisse gewonnen werden, die nicht allein durch das Hören von Musik sichtbar geworden wären. Hierbei halte ich die Ideen von Sybille Krämer für richtungsweisend²⁵².

²⁵¹ Eva Cancik-Kirschbaumer und Bernd Mahr, *Anordnung und ästhetisches Profil. Die Herausbildung einer universellen Kulturtechnik in der Frühgeschichte der Schrift* in Horst Bredekamp und Gabriele Werner (Hg.), *Diagramme und bildtlexile Ordnungen, Bildwelten des Wissens, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Berlin 2005, S. 97-114.

²⁵² Sybille Krämer, *Operationsraum Schrift'. Über einen Perspektivwechsel in der Betrachtung der Schrift*, 2005. dies.: *Operative Bildlichkeit. Von der 'Grammatologie' zu einer 'Diagrammatologie'? Reflexionen über erkennendes Sehen*, 2009.

V. ANHANG

Bibliographie

Theodor W. ADORNO: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/Main 1973.

ders.: *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt/Main 1975.

ders.: *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* [1967] in *Musikalische Schriften I-III*, in *Gesammelte Schriften* Bd. 16, Frankfurt/Main 1990, S. 634.

David ANFAM: *Abstract Expressionism*, London 1994.

Dore ASHTON: *The New York School. A cultural Reckoning*, Berkeley [u.a.] 1992.

Michael AUPING: *Abstract Expressionism. The Critical Development*, New York 1987 (Ausst.-Kat. Buffalo, 19. September-29. November).

Ders.: *Philip Guston*, London 2003.

Irving BABBITT: *The New Laokoon: An Essay on the Confusion of the Arts*, Boston [u.a.] 1910.

Mosche BARASCH: *Abstract Art* in ders.: *Theories of Art 3. From Impressionism to Kandinsky*, New York 2000, S. 293-352.

Walter BENJAMIN: *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* [1916] in Rolf TIEDEMANN und Hermann SCHWEPPEHÄUSER (Hg.): *Gesammelte Schriften 2.I*, Frankfurt/Main 1977, S. 140-157.

Philipp v. BOHLMANN, Kyle GANN, Wolfgang KNAUER, Wolfgang RATHERT, Michael SAFFLE, Volker STRAEBEL, Martin SUPPER und Nicholas E TAWA: *Art. Vereinigte Staaten von Amerika* in Ludwig FINSCHER (Hg.): *Sachteil* Bd. IX, Kassel 1998, Sp. 1355-1398.

Gianmario BORIO: *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber 1993 (Diss. Berlin).

Jean-Yves BOSSEUR: *Morton Feldman. Écrits et Paroles*, Paris [u.a.] 1998.

Christa BRÜSTLE: *Performance/Performativität in der neuen Musik* in Erika Fischer-Lichte und Christoph Wulf (Hg.): *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 10 2001 Heft 1, S. 271- 83.

dies.: *“Performance Studies” - Impulse für die Musikwissenschaft* in Corinna HERR und Monika WOITAS (Hg.): *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln 2006.

Rüdiger BUBNER: *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik* in ders., Konrad CRAMER und Reiner WIEHL (Hg.): *Neue Hefte für Philosophie*, Nr. 5 1973, S. 39-73.

Benjamin H. D. BUCHLOH: *The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde*, in *October*, Vol. 37 Sommer 1986.

ders.: *Theorizing the Avant-garde* in *Art in America*, November 1994.

Peter BÜRGER: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/Main 1974.

John CAGE/Morton FELDMAN in Gisela GRONEMEYER: *Radio Happenings I-V*, Köln 1993.

ders.: *Radio Happenings VI* in *Res.: Anthropology and Aesthetics* 6, Autumn 1983.

Eva CANCIK-KIRSCHBAUMER und Bernd MAHR: *Anordnung und ästhetisches Profil. Die Herausbildung einer universellen Kulturtechnik in der Frühgeschichte der Schrift* in Horst BREDEKAMP und Gabriele WERNER (Hg.), *Diagramme und bildtextile Ordnungen, Bildwelten des Wissens, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, Berlin 2005, S. 97-114.

Mary Ann CAWS: *Robert Motherwell with Pen and Brush*, London 2003.

Sebastian CLAREN: *Musik auf dem Weg zur Kunstform. Morton Feldmans Musik in der Mitte der achtziger Jahre* in Rudolf STEPHAN: *Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse. 1949-1996*, Stuttgart 1996, S. 295-299.

ders.: *Neither. Die Musik Morton Feldmans*, Hofheim am Taunus 2000.

ders.: Art. *Morton Feldman* in Ludwig FINSCHER (Hg.): *MGG² Personenteil VI*, Kassel 2001, Sp. 899-917.

ders.: *Morton Feldman*, Wien 2001.

Clark COOLIDGE: *Philip Guston. Collected Writings, Lectures and Conversations: Writing and Talking*, Berkeley 2011.

Carl DAHLHAUS: *Was ist Musik?* in ders. und Hans Heinrich Eggebrecht: *Was ist Musik?*, Wilhelmshaven 1987.

Hermann DANUSER: *Amerikanische Musik seit Charles Ives*, Laaber 1993.

ders.: Art. *Interpretation* in Ludwig FINSCHER (Hg.): *MGG², Sachteil Bd. 4*, Kassel 1996, Sp. 1053-69.

ders.: *Neue Musik und Interpretation*, Mainz [u.a.] 1994.

ders. (Hg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd VII, 20. Jahrhundert, Laaber 1996.

ders. (Hg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd XI, Musikalische Interpretation, Laaber 1992.

Brian O'DOHERTY: *Kunst in Amerika. Maler unserer Zeit*, Stuttgart [u.a.] 1988.

Umberto ECO: *Das offene Kunstwerk*,

Hal FOSTER: *What's Neo about Neo-Avant-Garde?* in *October*, Vol. 70, Herbst 1994, S. 5-32.

- Bernard H. FRIEDMAN: *Give my Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*, Cambridge 2000.
- Philip GAREAU: *La musique de Morton Feldman ou le temps en liberté*, Paris 2006.
- Lydia GOEHR: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992.
- Clement GREENBERG: *Towards a Newer Laocoon* 1940 in John O'Brian (Hg.) *Collected Essays and Criticism I. Perceptions and Judgements. 1939-44*, Chicago [u.a.] 1992, S. 23-38.
- Ders.: *The Crisis of the Easel Picture* in ders.: *Art and Culture*, London 1973, S. 154-57.
- Serge GUILBAUT: *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago 1992.
- Dieter GUTKNECHT: „Aural Eyeness“ - *Gemeinsamkeiten von Musik und bildender Kunst in Abstract Expressionism und New York School* in Kuret PRIMOŽ: *Glasba in likovna umetnost* [Musik und bildende Kunst], Ljubljana 1996, S. 187-198.
- Werner HAFTMANN: *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1954.
- Nicolas HEPP: *Das nicht-relationale Werk: Jackson Pollock, Barnett Newman*, Mülheim 1982.
- Gregor HERZFELD: *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young*, Stuttgart 2007.
- Catherine Costello HIRATA: *Analyzing the Music of Morton Feldman*, Ann Arbor 2003 (Diss. New York 2003).
- dies.: *How to make a difference* in Alexander REHDING: *Music theory and contemporary music*, Abingdon 2006, S. 211-226.
- Christos JOACHIMIDES und Norman ROSENTHAL (Hg.): *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik*, München 1993 (Ausst.-Kat. Berlin, 8. Mai – 25. Juli 1993).
- Steven JOHNSON: *Art. Morton Feldman* in *New Grove. Bd. VIII*, London 2001, Sp. 649-653.
- ders.: *The New York schools of music and visual arts. John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse, Willem de Kooning Jasper Johns, Robert Rauschenberg*, New York [u.a.] 2002.
- ders.: *Rothko Chapel and Rothko's Chapel* in *Perspectives of New Music* 32, No. 2 (summer 1994), S. 6-53.
- Susanne JOSEK: *The New York School. Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff*, Saarbrücken 1998.
- Wassily Kandinsky: *Über das Geistige der Kunst*, München 1911, ed. 2009.
- Rolf KETTELER, Jörg JEWANSKI und Ludwig FINSCHER: *Musik und Bildende Künste, im MGG² Sachteil VI*, Kassel 1997, Sp. 745-783.

Séan KISSANE (Hg.): *Vertical Thoughts. Morton Feldman and the visual arts*, Dublin 2010 (Ausst.-Kat. Dublin, 31. März – 27. Juni 2010).

Otto KOLLERITSCH und Wolfgang GRATZER (Hg.): *Die neue Musik in Amerika*, Wien 1994.

Alexander KOPP: *Gegenstand und Oberfläche. Morton Feldmans Gedanken über die Beziehung von Kunst und Musik* in Rudolf-Dieter KRAEMER (Hg.): *Musik und Bildende Kunst*, Musikpädagogische Forschung, Bd. 10, Essen 1990, S. 111-118.

Sybille KRÄMER: *Operationsraum Schrift'. Über einen Perspektivwechsel in der Betrachtung der Schrift*, 2005 (Homepage).

dies.: *Operative Bildlichkeit. Von der 'Grammatologie' zu einer 'Diagrammatologie'? Reflexionen über erkennendes Sehen*, 2009 (Homepage).

James LEGGIO: *Music and Modern Art. Border crossings*, New York-London 2002.

Michael LEJA: *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven [u.a.] 1993.

Gotthold Ephraim LESSING: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* [1766], Stuttgart 1976.

Stefanie LIEB: *Musik und bildende Kunst in Amerika 1950-60: „Abstract expressionism“* in Kuret PRIMOŽ: *Glasba in likovna umetnost* [Musik und bildende Kunst], Ljubljana 1996, S. 173-186.

Thomas de LIO: *Circumscribing the Open Universe*, Lanham 1984.

ders.: *The music of Morton Feldman*, New York 1996.

Nancy MALLOY: Art. *New York* in Jane TURNER (Hg.): *The Dictionary of Art (Grove)*, Bd. 23, New York 1996, S. 37-50.

Olivia MATTIS: *Music for the Film Jackson Pollock (1951)* in Felix MEYER (Hg.): *Settling New Scores: Music Manuscripts from the Paul Sacher Foundation*, Mainz 1998, S. 165-67.

Karin von MAUR: *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1999.

Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN (Hg.): *Morton Feldman in Musik-Konzepte 48/49*, München 1986.

Raoul MÖRCHEN: *Words on music. Lectures and conversations*, Bd. I und II, Köln 2008.

Helga de la MOTTE-HABER: *Musik und Bildende Kunst: Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990.

Jean-Jacques NATTIEZ (Hg.): *Dear Pierre, Cher John. Pierre Boulez und John Cage. Der Briefwechsel*, Hamburg 1997.

John P. O'Neill (Hg.), *Barnett Newman. Selected Writing and Interviews*, New York 1990.

Sheldon NODELMAN: *Rothko Chapel Paintings. Origins, Structure, Meaning*, Austin 1997.

Marcelin PLEYNET: *Robert Motherwell*, Paris 1994.

Stephen POLCARI: *Abstract Expressionism and the Modern Experience*, Cambridge [u.a.] 1991.

Ulrike RAUSCH: *Grenzgänge. Musik und Bildende Kunst im New York der 50er Jahre*, Saarbrücken 1999 (Diss. Freiburg/Breisgau 1998).

Barbara ROSE: *American Painting. The twentieth century*, New York 1986.

Clifford ROSS: *Abstract Expressionism. Creators and Critics*, New York 1990.

Harold ROSENBERG: *Action-Painting* in ders.: *The Tradition of the New*, New York 1994, S. 23-39.

ders.: *Avant-garde* in Louis KRONENBERGER (Hg.): *Quality. Its image in the arts*, New York 1969, S. 419-449.

ders.: *The Fall of Paris* in ders.: *The Tradition of the New*, New York 1994, S. 209-220.

Raphael ROSENBERG: *Turner, Hugo, Moreau. Entdeckung der Abstraktion*, Frankfurt/Main 2007 (Ausst.-Kat. Frankfurt/Main, 6. Oktober 2007 – 6. Jänner 2008).

William RUBIN: *Der Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1984.

Irving SANDLER: *The New York School*, New York 1978.

Ders.: *American art of the 1960s*, New York 1992.

Ders.: *The Triumph of American Painting*, New York 1970.

Marion SAXER: *Between categories. Studien zum Komponieren Morton Feldmans von 1951 bis 1977*, Saarbrücken 1998 (Diss. Berlin 1997).

Cécile und David SHAPIRO: *Abstract Expressionism. A Critical Record*, Cambridge [u.a.] 1990.

Thomas STEIERT: *Das Kunstwerk in seinem Verhältnis zu den Künsten. Beziehungen zwischen Musik und Malerei*, Frankfurt/Main [u.a.] 1995 (Diss. Hamburg 1991).

Rudolf STEPHAN: *Ausstellung Von Kranichstein zur Gegenwart – 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Stuttgart 1996.

Ann TEMKIN: *Abstract Expressionism at Museum of Modern Art*, New York 2010 (Ausst.-Kat. New York, 28. September-25. April 2011).

Stephanie TERENCE (Hg.): *The Collected Writings of Robert Motherwell*, New York 1992.

Ernst THOMAS (Hg.): *Notation Neuer Musik* in Darmstädter Beiträge zur Neue Musik IX, Mainz 1965.

Edgard VARÈSE: *The Liberation of Sound* in Elliott SCHWARTZ und Barney CHILDS (Hg.): *Contemporary Composers on Contemporary Music. Expanded Edition*, New York 1998, S. 195-208.

Chris VILLARS (Hg.): *Morton Feldman says. Selected interviews and lectures 1964-1987*, London 2006.

Karen WILKING: *Color as field: American painting 1950-1975*, Denver 2008.

Jan WILLIAMS: *An Interview with Morton Feldman* in *Percussive Notes*, September 1983, S. 4-14.

Wilhelm WORRINGER: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1919.

Fransepp WÜRTEMBERGER: *Malerei und Musik. Die Geschichte des Verhaltens zweier Künste zueinander – dargestellt nach den Quellen im Zeitraum von Leonardo da Vinci bis John Cage*, Frankfurt/Main 1979.

Heidy ZIMMERMANN: *Notationen Neuer Musik zwischen Funktionalität und Ästhetik in Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, Berlin 2008, S. 14-27 (Ausst.-Kat. Berlin / Karlsruhe, 20. September-16. November 2008 / 14. Februar-26. Juli 2009).

Walter ZIMMERMANN (Hg.): *Morton Feldman. Essays*, Kerpen 1985.

CD

Paul Sacher Stiftung Basel: *Give my Regards to Eighth Street. Edgard Varèse, Morton Feldman and their friends at the Whitney Studio Club, the Artist's Club, and the New York Studio School*, May 17 to June 23, 2007.

Internet

<http://www.cnvill.net/mfhome.htm>

<http://www.imdb.com/title/tt0183659/>

<http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/pages/de/downloads.php>

<http://www.web.mdx.ac.uk/cahiers/vol09/>

<http://www.artstor.org/index.shtml>

<http://prometheus-bildarchiv.de/>

<http://unidam.univie.ac.at/>

Werke

Morton FELDMAN:

De Kooning (1963), C. F. Peters Corporation, New York 1963.

For Philip Guston (1984), Universal Edition, London 1985.

Franz Kline (1962), C. F. Peters Corporation, New York 1962.

Marginal Intersection (7. Juli 1951), C. F. Peters, New York 1962.

Intermission 6 (1953), C. F. Peters, New York 1963.

Intersection #1 (Feber 1953), C. F. Peters, New York 1962.

Intersection 2 (August 1951), C. F. Peters, New York 1962.

Intersection 3 (April 1953), C. F. Peters, New York 1962.

Intersection 4 (22. November 1953), C. F. Peters, New York 1964.

Jackson Pollock (1951), nicht publiziert (Paul Sacher Stiftung), Skizzenbuch III (Mikrofilm 0458, 0704-0711)

Piano Piece (To Philip Guston) (1963), C. F. Peters Corporation, New York 1963.

Projection 1 (Dezember 1950), C. F. Peters, New York 1962.

Projection 2 (3. Januar 1951), C. F. Peters, New York 1962.

Projection 3 (5. Januar 1951), C. F. Peters, New York 1964.

Projection 4 (16. Januar 1951), C. F. Peters, New York 1959.

Projection 5 (1951), C. F. Peters, New York 1964.

Rothko Chapel (1970/71), Universal Edition New York 1973.

Abbildungsverzeichnis

Abb. a: Ann Temkin, *Abstract Expressionism at Museum of Modern Art*, New York 2010 (Ausst.-Kat. New York, 28. September-25. April 2011), S. 55 (Download artstor.org).

Abb. b: ebd., S. 75 (<http://unidam.univie.ac.at>).

Abb. c: ebd., S. 57 (artstor.org)

Abb. d: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE

[%3A2419&page_number=4&template_id=1&sort_order=1](#) (Stand 24. August 2011)

Abb. e: <http://library.artstor.org/library/#3|search|6|All20Collections3A20Robert20Rauschenberg20White20Paintings|Filtered20Search|||type3D3626kw3DRobert20Rauschenberg20White20Paintings26geoIds3D26clsIds3D26id3Dall26bDate3D26eDate3D26dExact3D3126prGeoId3D> (Stand 24. August 2011)

Abb. f: <http://library.artstor.org/library/#3|search|6|All20Collections3A20Kline20Probst20I|Filtered20Search|||type3D3626kw3DKline20Probst20I26geoIds3D26clsIds3D26id3Dall26bDate3D26eDate3D26dExact3D3126prGeoId3D> (Stand 24. August 2011)

Abb. g: <http://library.artstor.org/library/#3|search|6|All20Collections3A20Kooning20Woman|Filtered20Search|||type3D3626kw3DKooning20Woman26geoIds3D26clsIds3D26id3Dall26bDate3D26eDate3D26dExact3D3126prGeoId3D> (Stand 24. August 2011)

Abb. h: <http://library.artstor.org/library/#3|search|1|laocoon|Multiple20Collection20Search|||type3D3126kw3Dlaocoon26id3Dall26name3D> (Stand 24. August 2011)

Abb. 1: Heidy ZIMMERMANN: *Notationen Neuer Musik zwischen Funktionalität und Ästhetik* in Ausst.-Kat. (Akademie der Künste und des ZKM Karlsruhe) *Notation. Kalkül und Form in den Künsten*, Berlin 2008, S. 20.

Abb. 2: Morton FELDMAN, *Projection 1* (Dezember 1950), C. F. Peters, New York 1962, S. 1.
Abb. 3: ebd. S. 5.

Abb. 4: Morton FELDMAN, *Projection 2* (3. Januar 1951), C. F. Peters, New York 1962, S. 2.

Abb. 5: Morton FELDMAN, *Projection 3* (5. Januar 1951), C. F. Peters, New York 1964, S. 3.

Abb. 6: Morton FELDMAN, *Projection 4* (16. Januar 1951), C. F. Peters, New York 1959, S. II.
Abb. 7: ebd., S. 1.

Abb. 8: Morton FELDMAN, *Projection 5* (1951), C. F. Peters, New York 1964, S. 1.

Abb. 9: Morton FELDMAN, *Intersection #I* (Feber 1953), C. F. Peters, New York 1962, S. 1

Abb. 10: Morton FELDMAN, *Marginal Intersection* (7. Juli 1951), C. F. Peters, New York 1962, S. 1.

Abb. 11: Morton FELDMAN, *Intersection 2* (August 1951), C. F. Peters, New York 1962, S. 9.

Abb. 12: ebd., S. 10.

Abb. 13: ebd., S. 6.

Abb. 14: Morton FELDMAN, *Intersection 3* (April 1953), C. F. Peters, New York 1962, S. 1.

Abb. 15: Morton FELDMAN, *Intersection 4* (22. November 1953), C. F. Peters, New York 1964, S.

1.

Abb. 16: Suzanne JOSEK, *The New York School. Earle Brown, John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff*, Saarbrücken 1998, S. 76.

Abb. 17: Morton FELDMAN, *Franz Kline* (1962), C. F. Peters Corporation, New York 1962, S. 1.

Abb. 18: Morton FELDMAN, *Piano Piece (To Philip Guston)* (1963), C. F. Peters Corporation, New York 1963, S. 1.

Abb. 19: Morton FELDMAN, *De Kooning* (1963), C. F. Peters Corporation, New York 1963, S. 4.

Abb. 20: Morton FELDMAN, *Rothko Chapel* (1970/71), Universal Edition New York 1973, S. 1.

Abb. 21: ebd., S. 22.

Abb. 22: ebd., S. 29.

Abb. 23: ebd., S. 32.

Abb. 24: ebd., S. 36.

Abb. 25: ebd., S. 39.

Abb. 26: Morton FELDMAN, *For Philip Guston* (1984), Universal Edition, London 1985, S. 1.

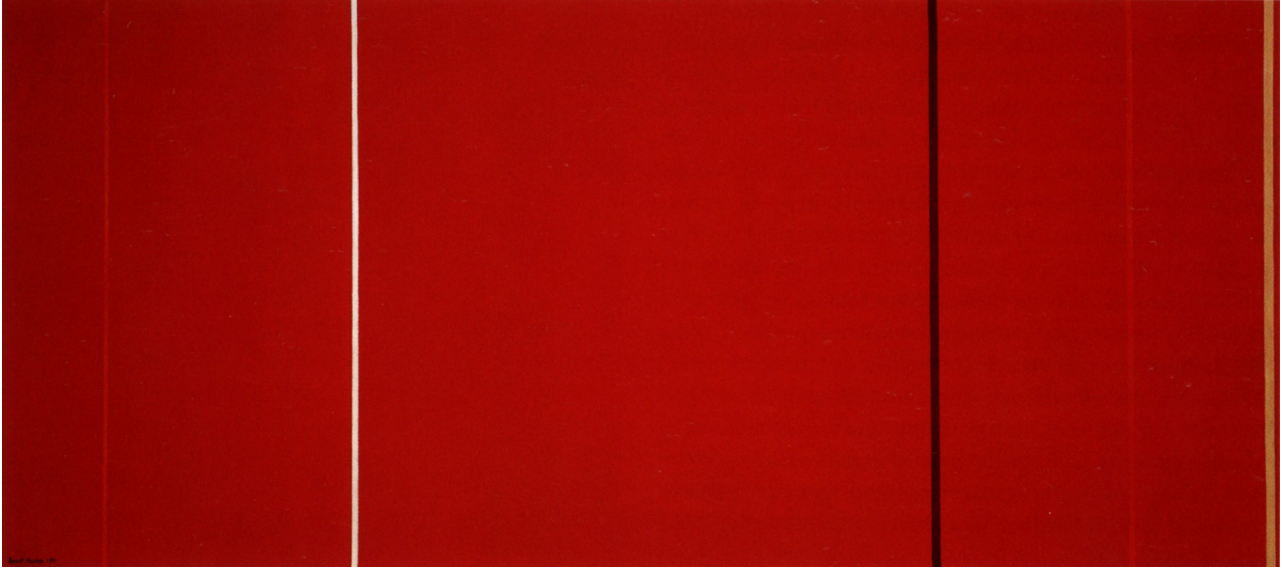
Abb. 27: ebd. S. 31.

Weitere Abbildungen

a) Jackson Pollock, *One: Number 31, 1950* (1950), Öl und Lack auf Leinwand, 269,5 x 530,8 cm, Museum of Modern Art, New York.



b) Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51), Öl auf Leinwand, 242,2 x 541,7 cm, Museum of Modern Art, New York.



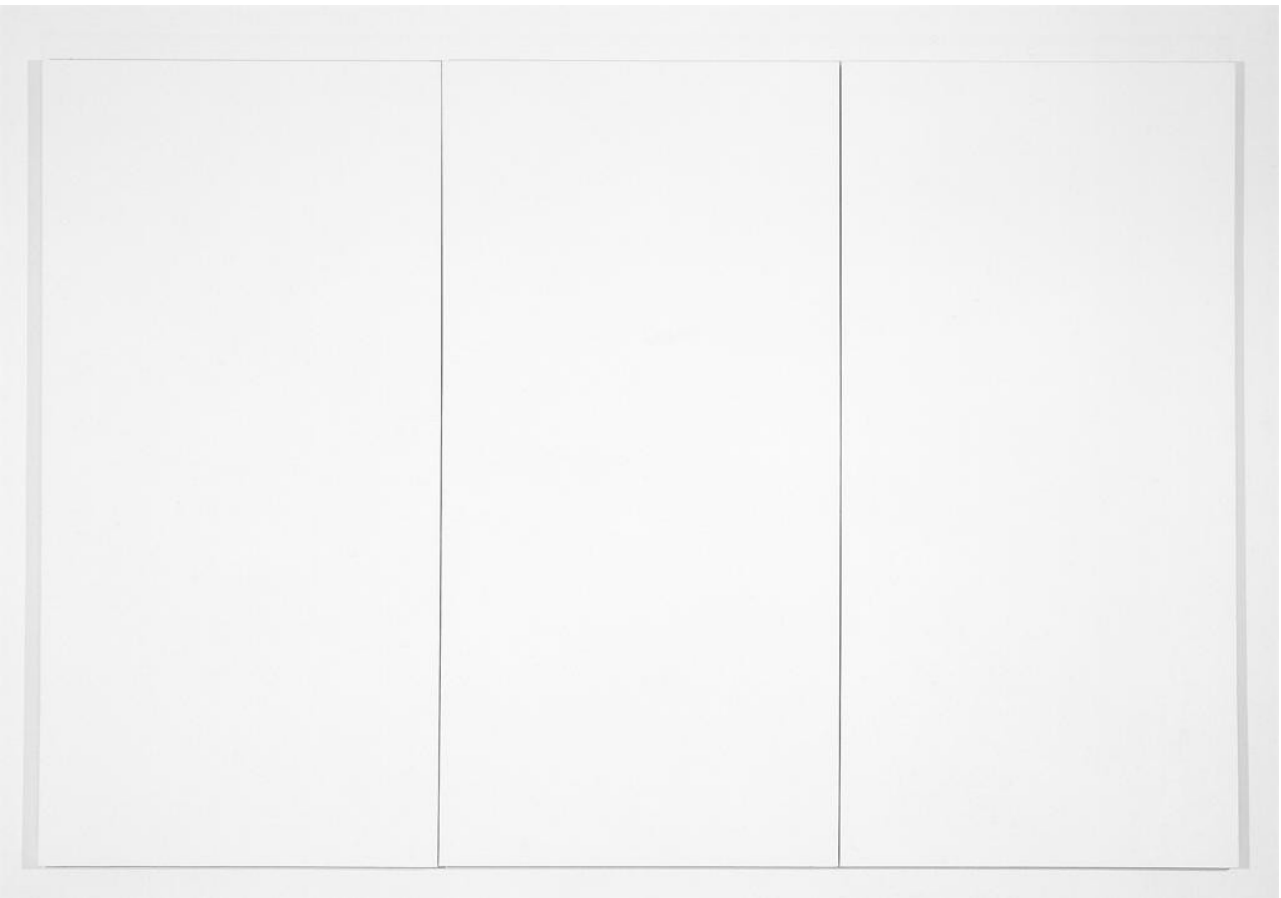
c) Mark Rothko, *No. 10* (1950), Öl auf Leinwand, 229,6 x 145,1 cm, Museum of Modern Art, New York.



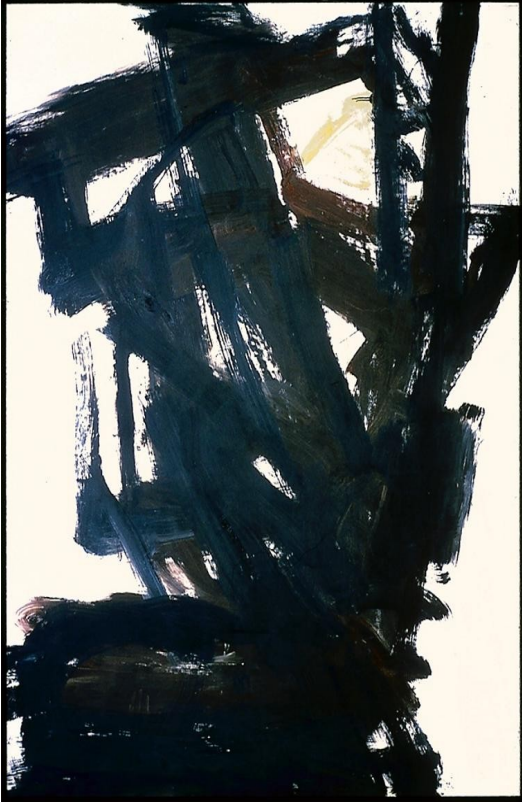
d) Philip Guston, *Red Painting*, 1950, Öl auf Leinwand, 86,4 x 158,1 cm, Museum of Modern Art, New York.



e) Robert Rauschenberg, *White Painting (Three Panel)* (1951), Öl auf Leinwand, 182,9 x 274,3 cm, San Francisco Museum of Modern Art, ebd.



f) Franz Kline, *Probst I* (1960), Öl auf Leinwand, 272,41 x 202,56 cm, Museum of Fine Arts Boston, ebd.



g) Willem de Kooning, *Woman I* (1950-52), Öl auf Leinwand, 192,7 x 147,3 cm, Museum of Modern Art, New York.



h) Hagesandros, Polydoros und Athanadoros, *Laokoon-Gruppe* (ca. 175-150 v. Chr. / Kopie), Marmor, H 240 cm, Vatikanische Museen, Rom.



Abstract

Morton Feldmans Schaffen erfährt Anfang der 50er Jahre eine radikale Veränderung. Nicht nur die Einführung der graphischen Notation, sondern auch die Übertragung künstlerischer Strategien wie das 'All-over' oder das 'Non-relational' der Malerei in seine Musik werden festgestellt. Um Begründungen für diese Veränderung zu suchen, soll das Leben in New York zu diesem Zeitpunkt dargestellt werden. Dort lernt Morton Feldman über seinen Freund und Kollegen John Cage, die Maler der New York School – wie Philip Guston, Franz Kline, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg und Mark Rothko – kennen, die ihn nachweislich stark beeinflussten. Als besonders interessant erwiesen sich die Beziehungen zu den bildenden Künstlern Philip Guston, Robert Rauschenberg, Jackson Pollock und Mark Rothko, die in dieser Arbeit genauer analysiert werden sollen. Auch die Bedeutung des Komponisten Edgard Varèses für das Werk von Morton Feldman ist ein wichtiger Bestandteil dieser wissenschaftlichen Studie. Parallelen zwischen der Malerei und der Musik von der New York School werden dabei gesondert besprochen.

Ein zentrales Thema der Diplomarbeit ist die Analyse ausgewählter Werke von Morton Feldman zwischen 1950 und 1984. Feldman wollte hier den Eindruck, den die 'nicht-relationale' Malerei beim Betrachter hinterlässt, in seine Musik übertragen. Im Zuge dessen soll der „malerische Aspekt – aufgeteilt in graphischer, 'free-durational'- und konventioneller Notation – in seinem Werk untersucht werden. Bei den graphisch notierten Werken – hier werden die Zyklen *Projections* (1950-51) und *Intersections* (1951-53) analysiert – erreicht er die Übertragung durch den unbestimmten Parameter der Tonhöhe. Bei *Intermission 6* (1953), ist die Tonhöhe zwar vorgegeben, die Reihenfolge der einzelnen Töne oder Mehrklänge aber nicht fixiert. Bei der zweiten Notationsform gelingt der Transfer mit Hilfe der freigestellten Tondauern. Dabei werden die Werke *For Franz Kline* (1962), *Piano Piece (To Philip Guston)* (ebenfalls 1962) und *De Kooning* (1963) untersucht. Letzteres ist wie *Jackson Pollock* (1951) eine Filmmusik. Im Spätwerk – hier sind die Werke *Rothko Chapel* (1970/71) und *For Philipp Guston* (1984) Gegenstand der Analyse – forderte der Komponist den Zuhörer durch Werke, deren Länge die eines 'normalen' Werkes um ein mehrfaches überschreiten, heraus. Insgesamt lässt sich zu den eher leisen Werken von Morton Feldman sagen, dass sie keinen Prinzipien folgen, und somit frei von integralen Strukturen und tonalen Zentren sind. Die Angaben zu den Takten variieren vor allem im Spätwerk und werden bei *For Philipp Guston* auch innerhalb einer Sequenz von meist wenigen Takten in verschiedenen Stimmen unterschiedlich gebraucht.

Die durch Exkurse ausgeführte Diskussion um die Gattungsgrenzen wird durch die

Laokoon-Gruppe eingeleitet. Hierzu äußerten sich auch Gotthold Ephraim Lessing, Irving Babitt und Clement Greenberg. Deren Ideen werden mit der von Theodor W. Adorno erweitert, welcher vor allem in der Abstraktion die Synthese oder Lösung der Gattungsgrenzen sieht. Ergebnis der vorliegenden Diplomarbeit ist die Feststellung, dass der Transfer künstlerischer Strategien der New York School-Malerei in die Musik Morton Feldmans erst durch die Abstraktion generiert wird.

LEBENS LAUF

灰井 和佐
はいい かずさ

Kazusa Alexandra HAI
Neustiftgasse 28/10
AT-1070 Wien
+43/680/1288550
kazusa.hai@gmail.com

Ausbildung

- seit 10/2007 Diplomstudien der Kunstgeschichte und der Musikwissenschaft an der Universität Wien
Mitbelegung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (MdW), Institut für musikalische Stilforschung
Diplom-Arbeiten: „Musikalische Begriffe in der Kunsttheorie von Wassily Kandinsky“, Prof. Dr. Raphael Rosenberg, Kunstgeschichte
„Morton Feldman und die Maler der New York School“, em. o. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber, Musikwissenschaft
- 2006 – 2007 Studium der interdisziplinären Kulturwissenschaft [超域文化科学科] an der Universität Tokio [東京大学]
- 2003 – 2006 Magisterstudium der Kunstgeschichte (HF) an der Freien Universität Berlin und Musikwissenschaft (HF) an der Humboldt-Universität zu Berlin
- 1988 – 2005 Instrumentalunterricht (Violine, Viola, Klavier), u.a. Universität der Künste Berlin bei Prof. Hans-Joachim Greiner

Vorträge

- „Abstraktion in bildender Kunst und Musik: Morton Feldmans *Projections* und *Intersections*“, „Graphische Notation zwischen Abstraktion und ästhetischer Praxis“ – Workshop zu graphischer Notation nach 1945, ‚eikones‘ – NFS Bildkritik Basel in Kooperation mit dem Graduiertenkolleg „Schriftbildlichkeit“ Berlin, Universität Basel, 20. Januar 2011
- „Die Abstraktion als Lösung der Avantgarde oder die Kunstgattungen im 20. Jahrhundert. Morton Feldman und die Maler der New York School“, *Studierendengespräche*“ im SS 2010, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien, 21. Juni 2010, Online-Publikation

Arbeitserfahrung und Praktika

- Frankreich: studentische Hilfskraft der Forschungsstelle Max Ernst am Deutschen Forum für Kunstgeschichte [Centre Allemand d'Histoire de l'Art], Paris, 3-8/2010, Stipendiatin des OeADs und des DFKs

LEBENS LAUF

灰井 和佐
はいい かずさ

Österreich: Aushilfe im Klangmuseum „Haus der Musik“, Abteilung Wiener Philharmoniker, Wien, 3/2009-2/10; Mitarbeiterin für die Tonträger-Datenbank am Institut für Musikwissenschaft, Wien, WS 2007, SS 2008 und WS 2008

Deutschland: Volontariat beim Künstlerischen Betriebsbüro der RuhrTriennale, Gelsenkirchen, 7-10/2008; Mitarbeiterin bei den Meisterkursen des Schleswig-Holstein Musikfestivals, Lübeck, 7-8/2006 und 7-8/2005 („Japan-Jahr“)

Japan: Jahreswechsel am Yakushiji [薬師寺], Nara, 2006-07

Griechenland: Praktikum am Hellenikon Idyllion [Ελληνικόν Ειδύλλιον], Selianitika 8/2004

Italien: Stipendiatin des Opernstudios Meran für Violine, 6-9/2001

Sprachen

Deutsch und Japanisch: zweisprachig aufgewachsen (Deutsche Matura, Japanische Fernschule)

Englisch: fließend (TOEFL und GRE 11/2010)

Französisch: fließend (B 1, Sprachenzentrum Universität Wien 1/2010)

Latein: Grundkenntnisse (Cäsar, Fakultät I Geisteswissenschaften der Technische Universität Berlin 4/2004)

Sonstiges

Studienrichtungsvertretung [Fachschaftsrat] der Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin, Verantwortliche der Finanzen

Nachhilfe und Hausaufgabenbetreuung (auch geistig behinderter) Kinder

Referenz

em. o. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber, Obmann der Kommission für Musikforschung,
Österreichische Akademie der Wissenschaften Wien, Postgasse 7-9/4/3, A-1010
Wien, +43/1/51581-3701

Wien, Sommer 2011



Kazusa Haii