



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Morton Feldmans musikalische Zeitgestaltung in
seinen späten Klavierwerken“

verfasst von

Viktoria Mittermayr

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 316
Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Musikwissenschaft
Betreuerin: Univ.-Prof Dr. Dr. habil. Panja Mücke, M.A.

Danksagung

Ich möchte mich hier ganz besonders bei meiner Familie bedanken, welche mir das Studium überhaupt ermöglicht und mich in jedem Belangen immer unterstützt hat!

Weiters bedanke ich mich mit ganzem Herzen bei *Clemens*, der mir während des gesamten Studiums eine unverzichtbare Stütze war und dem diese Arbeit auch gewidmet ist! Auch dessen Eltern sei hier mein Dank für jegliche Unterstützung ausgesprochen!

Ebenso möchte ich mich für die moralische Unterstützung bei *Laura* und meinen Kolleginnen von *4stimmig* bedanken! Danke hier besonders an *Janne* für Korrekturen und Anmerkungen!

Vielen Dank auch an meine Betreuerin Frau Univ.-Prof. Dr. Dr. habil. Panja Mücke M.A., welche mir immer mit Rat und Tat engagiert zur Seite gestanden ist!

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Forschungsstand	2
1.2 Ausgangshypothese, Ziel und Methode	4
2. Musikalische Zeit	6
2.1 Rhythmus	9
2.2 Problematik Notation	11
2.3 Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts	12
3. The New York School	16
3.1 Raum und Zeit in der <i>New York School</i>	18
3.2 Treffpunkt New York	19
4. Morton Feldman	21
4.1 Einflüsse	22
4.2 Kompositorische Entwicklungsperioden	28
4.2.1 Graphische Notation	29
4.2.2 Notation mit freigestellten Dauern	32
4.2.3 Standard-Notation	34
5. Feldmans Zeitästhetik	40
6. Analyse	44
6.1 <i>Triadic Memories</i> für Klavier (1981)	47
6.1.1 Teil 1	49
6.1.2 Teil 2	58
6.2 <i>Palais de Mari</i> für Klavier (1986)	62
6.3 Zeitgestaltung	71
6.4 Fazit	76
7. Ausblick	81
8. Anhang	84
8.1 Bibliographie	84
8.2 Internet	87
8.3 Notenbeispiele	88
8.4 Abstract	89
8.5 Lebenslauf	90

1. Einleitung

Die vier New Yorker Komponisten John Cage, Morton Feldman, Earle Brown und Christian Wolff näherten sich in den 1950er Jahren der Neuen Musik durch eine neuartige ästhetische Herangehensweise an und brachen dabei Tradition auf eine noch nie dagewesene Art und Weise auf. Die gegenseitige ästhetische Beeinflussung zwischen den Komponisten und den Künstlern¹ der bildenden Kunst führte zu einer Vermischung der Zeit- und Raumkunst und ermöglichte somit völlig neue Perspektiven.

Morton Feldmans kompositorisches Schaffen bezog nicht nur Impulse aus der Beschäftigung mit der bildenden Kunst, sondern erhielt eine zentrale Prägung durch die Übernahme ästhetischer Gesichtspunkte des *Abstrakten Expressionismus*.² Der Komponist, welcher irrtümlicherweise jahrelang den John Cage-Schülern zugerechnet wurde, schuf in seinen Kompositionen eine Besonderheit mit Zeit zu spielen und diese in ihrer natürlich fließenden Art und Weise nicht zu unterbrechen. Folgende Aussage Feldmans verdeutlicht dies:

„Ich bin an Zeit in ihrem 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.“³

Im Laufe seines Lebens experimentierte Feldman mit verschiedenen Notationsarten mit dem Ziel dem Klang die Freiheit zu schenken. Hier kristallisieren sich drei Phasen heraus: von der „Graphischen Notation“, über die „Notation mit freigestellten Dauern“, bis zu der Rückkehr zur „Standard-Notation“. Stets ging es ihm um die bestmögliche Darstellung des Klanges bzw. seiner subjektiven Klangvorstellung, welche ihn dazu veranlasste, schlussendlich wieder zum gängigen Notenbild zurückzukehren. John Cage brachte dies folgendermaßen auf den Punkt:

¹ Da es sich in dieser Arbeit fast ausschließlich um männliche Komponisten und Künstler handelt, werden hier geschlechtsspezifische Formulierungen in männlicher Form angegeben. Diese sind jedoch als geschlechtsneutral zu betrachten.

² siehe: Saxer 1998, S. 53

³ Zimmermann 1985, S. 83

„Feldman’s conventionally notated music is himself playing his graph music.“⁴

Die Thematik „Musik und Zeit“ beschäftigt die Musikwissenschaft schon lange und der Diskurs darüber eröffnet viele verschiedene Herangehensweisen und Blickwinkel. In dieser Arbeit soll versucht werden sich diesem Thema über den amerikanischen Komponisten Morton Feldman anzunähern, welcher hier einen erheblichen Beitrag zu Ästhetik und Verwendung des Komponierens mit dem Element Zeit geleistet hat. Es soll dargestellt werden, wie Feldman den Klang von rhythmischen Strukturen loslöste und somit ein neues Hörerlebnis schuf.

1.1 Forschungsstand

Im Bereich der musikwissenschaftlichen Forschung hat Morton Feldman in den letzten Jahren immer mehr an Beachtung gewonnen. Die umfangreichste Monografie über Morton Feldman ist Sebastian Clarens Dissertation *Neither*⁵, welche im Jahr 2000 erschienen ist. Dieses bahnbrechende Werk umfasst akribisch Feldmans Gesamtwerk, beinhaltet diverse Werkanalysen mit dem Schwerpunkt auf der Oper *Neither* und liefert Einblicke in die Feldmansche Ästhetik und Vorgehensweise.

Der Aspekt der Interaktion zwischen Morton Feldman und der Bildenden Kunst bzw. der *New York School* wurde bis jetzt am meisten herausgearbeitet. Hier ist die Dissertation *Between Categories*⁶ von Marion Saxer zu erwähnen. Die Autorin zeigt auf, dass Feldmans musikalisches Denken wesentliche Impulse aus seiner Beschäftigung mit der Malerei des *Abstrakten Expressionismus* bezog. Weitere Beispiele sind Suzanne Joseks *The New York School*⁷ und Ulrike Rauschs Dissertation *Grenzgänge*⁸, welche sich ebenfalls mit den Verbindungen zwischen der Musik Feldmans und der Malerei beschäftigen.

⁴ zitiert nach: Griffiths 1995 in: <http://www.cnvill.net/mfgriff.htm> (Stand: 22.08.2012, 11:11 Uhr)

⁵ Claren 2000

⁶ Saxer 1998

⁷ Josek 1998

⁸ Rausch 1999

Für diese Arbeit von besonderer Bedeutung ist Gregor Herzfelds Schrift *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik*⁹. In diesem Band untersucht und vergleicht der Autor erstmals die unterschiedlichen kompositorischen und ästhetischen Ansätze der amerikanischen Komponisten Charles Ives, Henry Cowell, Elliott Carter, John Cage, Morton Feldman und La Monte Young. Besonders Kapitel 5 (Seite 243 - 284), welches sich Morton Feldman widmet, ermöglicht Einblick in Feldmans Ästhetik und enthält eine Analyse des Werkes *On Time and the Instrumental Factor für Orchester* (1969). Auch Siegfried Mauser beschäftigt sich in einem Artikel mit der *Konzeption der musikalischen Zeit in der Musik Morton Feldmans*¹⁰. Mauser zieht hierzu Aussagen und Statements des Komponisten heran und setzt diese in Beziehung mit Rhythmus, Metrum, Takt, Melodik, Harmonik, Mehrstimmigkeit, Form und Verlauf, welche das Zeitbild prägen.

Es sind einige Primärquellen vorhanden, welche Gespräche und Vorträge Feldmans beinhalten. Die von Walter Zimmermann herausgegebenen *Essays*¹¹ Morton Feldmans, welche mit drei Texten von den Autoren Frank O'Hara, Heinz-Klaus Metzger und Zimmermann selbst eingeleitet werden, ist eine wichtige Quelle, um Einblick in die Feldmansche Denkweise zu bekommen. Zusätzlich sind hier auch Vorträge des Komponisten enthalten. Weiters ist der von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgebrachte Band 48/49 der *Musik-Konzepte*¹² wesentlich, da hier Niederschriften der berühmten *Middelburg Lecture*¹³ und einer Diskussion zwischen Feldman, Earle Brown und Heinz-Klaus Metzger enthalten sind. Außerdem befinden sich hier auch diverse Texte unterschiedlichster Autoren, welche sich mit Feldmans Musik beschäftigen.

⁹ Herzfeld 2007

¹⁰ Mauser 1994

¹¹ Zimmermann 1985

¹² Metzger/Riehn 1986

¹³ Morton Feldman führte am 2. Juli 1985 in De Kloveniersdoelen, Middelburg (Niederlande) eine vierstündige Diskussionsrunde mit ausgewählten Musikwissenschaft-Studenten, welchen er Einblick in seine Arbeitsweise gewährte.

Eine weitere Primärquelle sind die *Radio Happenings*¹⁴, welche Gespräche zwischen Morton Feldman und John Cage beinhalten, die für den New Yorker Radio Sender WBAI zwischen Juli 1966 und Jänner 1967 aufgenommen wurden.

Auch Chris Villars Website¹⁵ über Morton Feldman ist eine sehr informative und gut geführte Anlaufstelle, um sich dem Komponisten anzunähern. Hier sind auch aktuelle Veröffentlichungen zu finden.

1.2 Ausgangshypothese, Ziel und Methode

Der vorliegenden Arbeit liegt die Hypothese zu Grunde, dass Morton Feldman den herkömmlichen musikalischen Zeitbegriff als aufeinanderfolgende Ereignisse auflöste, indem er die Zeit in die Ebene des Klanges transferierte und diese in ihrem Weiterschreiten davon abhängig machte, wie lang der Klang braucht, um sich entfalten zu können. Da Feldman 1970 wieder zur Standard-Notation zurückkehrte, soll anhand zweier Werke, welche in der Phase mit Arbeit von Mustern (ab 1977) und seines Spätwerkes (ab 1984) entstanden sind, bewiesen werden, dass Feldman das Metrum nach den Klängen ausrichtete.

Da in dieser Arbeit der Aspekt der musikalischen Zeit behandelt wird, soll in Kapitel 2 dieser zuerst allgemein erläutert werden. Es sollen Fragen geklärt werden, wie zum Beispiel: Was ist musikalische Zeit? Wie kann man sich dieser annähern? Welche Faktoren beeinflussen diese? Da der Rhythmus die Zeit strukturiert, wird auch dieser in einem Unterkapitel kurz behandelt, um klarzustellen wie diese zueinander stehen. Auch die Problematik der Notation wird umrissen, um dann dieses einführende Kapitel mit einer Darstellung der Entwicklung musikalischer Zeit im 20. Jahrhundert abzuschließen.

¹⁴ Cage/ Feldman 1966 in:

<http://archive.org/details/CageFeldmanConversation1> und
<http://archive.org/details/CageFeldmanConversation2> (Stand 29.12.2012, 15:00 Uhr)

¹⁵ <http://www.cnvill.net/mfhome.htm>

Bevor auf die Person Morton Feldman eingegangen wird, wird in Kapitel 3 die *New York School* vorgestellt, mit dessen Mitgliedern er sich umgab. Die *New York School*, welche aus Malern und Komponisten bestand, war maßgeblich für die Entwicklung der Feldmanschen Ästhetik, da diverse Ansätze gemeinsam entwickelt wurden und diese eine Gegenbewegung zum damaligen europäischen Verständnis Neuer Musik bildete. Der Aspekt von Raum und Zeit bei der *New York School* wird extra herausgearbeitet, da sich hier sehr gut zeigen lässt, wie wichtig die gemeinsame Ästhetik der *New York School* für Feldman war. Auch der Standort New York spielte in Bezug auf den sozialen Kontakt der Künstler eine wesentliche Rolle und wird daher ebenfalls in einem Unterkapitel bearbeitet.

Nachdem grundsätzliche Fragen geklärt wurden, wird ab Kapitel 4 auf Morton Feldman eingegangen. Um ein besseres Verständnis für die Entwicklung des Komponisten zu erreichen, beginnt dieses Kapitel mit einer Kurzbiografie, welche markante Stationen in dessen Leben skizziert. Weiters werden jene Einflüsse eigens bearbeitet, welche besonders für die Zeitästhetik Feldmans wichtig waren. Um zu klären, warum Feldman schlussendlich wieder zur Standard – Notationsweise zurückkehrte, werden hier in einem Unterkapitel die unterschiedlichen Notationen dargestellt.

Kapitel 5 konzentriert sich nun auf Feldmans Zeitästhetik. Es soll zusammengefasst werden, welche Faktoren maßgebend für die Entwicklung von Feldmans zeitlicher Sprache waren, wie diese genau aussah und welche Ziele diese verfolgte. Hier wird auch immer wieder Bezug zu Feldmans eigenen Aussagen hergestellt, um dies auch aus Sicht des Komponisten zu veranschaulichen.

In Kapitel 6 findet eine Analyse der Stücke *Triadic Memories* (1981) und *Palais de Mari* (1986) statt. Zuerst werden die Stücke deskriptiv dargestellt, um dann den Aspekt der Zeitgestaltung herauszuarbeiten, welcher die Hypothese stützen und somit beweisen soll. Ein Fazit fasst die gesammelten Erkenntnisse zuletzt zusammen.

2. Musikalische Zeit

Der Zeitbegriff an sich ist ein sehr komplexer. Der Mensch beobachtet Bewegungen und Veränderungen energetischer Zustände¹⁶ und bringt diese mit einer Zeitvorstellung in Zusammenhang. In der christlich-abendländischen Kultur ist diese eine lineare¹⁷. Sie beeinflusst das Denken und das Konzipieren von Kulturen auch in Hinblick auf die Vorstellung eines Endes, jedoch musikalisch gesehen spielte dies ab dem 20. Jahrhundert eine immer kleiner werdende Rolle. Es entwickelte sich eine Hinwendung zugunsten einer eher statischen, entwicklungslosen Zeitlichkeit¹⁸ und die Tendenz zur Erfahrung des Momenthaften und des Augenblicklichen. Die Möglichkeit keinen Abschluss eines Musikstückes erzwingen zu müssen, den Klang einfach Klang sein zu lassen, ohne Rücksicht auf die strengen Konventionen des Metrums oder Rhythmus zu nehmen, faszinierte. Mit dem Fokus auf das Augenblickhafte ging die Idee der Verräumlichung der Zeit einher. Hierzu meint Helga de la Motte-Haber:

„Ausgangspunkt des Komponierens wird die Vorstellung eines ganzen, alle Tonorte in einem Moment umfassenden Ton-Raumes. Dieses räumlichen Vorstellungen verpflichtete kompositorische Denken kann als das allgemeinste Kennzeichen der Musik des 20. Jahrhunderts betrachtet werden.“¹⁹

Gerade weil der Zeitbegriff hier so eine neue starke Position einnahm und auch immer noch einnimmt, ist dieser nicht außer Acht zu lassen. Auch Klugmann hebt die Wichtigkeit dessen hervor:

„Die Musik ist ein Seinsbereich mit einer Vielfalt von Strukturen, kompliziert, vielschichtig, differenziert wie der Mensch selbst. Das Einheit stiftende Prinzip aber ist die Zeit.“²⁰

¹⁶ de la Motte 1997, S. 35

¹⁷ ebenda

¹⁸ Saxer 1998, S. 107

¹⁹ a.a.O., S. 108

²⁰ Klugmann 1961, S. 12

Um sich nun der Zeit anzunähern, gibt es diverse Möglichkeiten. Zur philosophischen Zeitbetrachtung kann Aristoteles herangezogen werden. Dieser definiert Zeit – so Klugmann – als „die Zahl der Bewegung im Hinblick auf das Früher oder Später“²¹ wobei die Zahl hier als Ordnungsschema verstanden wird.²² Dies impliziert jedoch einen Ausgangszeitmoment, welcher je nach Platzierung die Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft verschiebt²³. Heinz von Lössch kommt jedoch zu dem Schluss, dass bei Aristoteles von einem zielgerichtetem Prozess bzw. einer Entwicklung der Bewegung nicht die Rede sein kann „sondern nur davon, dass sich etwas bewegt und wieviel es sich bewegt.“²⁴ Das heißt Zeit vergeht, muss dabei aber nicht unbedingt zielgerichtet sein. In Bezug auf den Klang jedoch, welcher sich ausbreitet und dafür Zeit in Anspruch nimmt, ist es etwas komplexer. In Heinz von Lösschs Artikel *Final gerichtete Zeit oder final gerichtete Musik?*²⁵ zeigt der Autor auf, dass in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Zeitbegriff oft unterschiedliche Bedeutungen verknüpft sind. Folglich unterscheidet er zwischen einem symbolisch verstandenen und einem ontologisch orientiertem Zeitbegriff²⁶.

Laut von Lössch erlaubt ein symbolisch orientierter Zeitbegriff,

„rasch bewegte Musik mit einem raschen Fortgang der Zeit und Musik in langsamen Tempo mit langsam verstreicher Zeit zu assoziieren. Er erlaubt, in ausgehaltenen Klängen und Pausen die Aufhebung oder den Stillstand der Zeit, in Wiederholungen eine Wiederkehr der Zeit und in musikalischen Krebsgängen gar einen Rücklauf der Zeit zu erblicken.“²⁷

Hier ergibt sich, laut von Lössch, jedoch die Problematik der Symbolinterpretation, da „die Deutung musikalischer Strukturen als Strukturen der Zeit in der Regel auf allgemeinen Entsprechungen und Analogien beruht.“²⁸ Der gegenüberstehende ontologisch orientierte Zeitbegriff, welcher auch ein wahrnehmungsorientierter ist, fällt in den Bereich der Wahrnehmungspsychologie und zielt auf ein verändertes Zeitempfinden ab.²⁹

²¹ zitiert nach: a.a.O., S. 13

²² ebenda

²³ a.a.O., S. 15

²⁴ de la Motte 1997, S. 74

²⁵ a.a.O., S. 69

²⁶ a.a.O., S. 71

²⁷ a.a.O., S. 70

²⁸ a.a.O., S. 71

²⁹ a.a.O., S. 71

Von Lösch kommt aber zu dem Schluss, dass hier noch zu viele Fragen offen sind, um die Frage nach teleologischen Zeitstrukturen zu beantworten. Weiters meint der Autor:

„Und doch scheint eines deutlich zu werden: Von den einfachen Analogien, die der symbolische Zeitbegriff erlaubt, kann bei einem wahrnehmungsorientierten Zeitbegriff nicht die Rede sein. Zwar vergeht bei Musik, in der sich wenig ereignet, die Zeit tatsächlich langsam. Doch will bei Musik, in der sehr viel passiert, die Zeit auch nicht vergehen.“³⁰

Zusätzlich ist zwischen der unmittelbaren Wahrnehmung von Zeitdauern und der Vorstellung von Zeitdauern, die auf erinnerten Daten basiert, zu unterscheiden.³¹ Zeitlichkeit in der Musik ist in den unterschiedlichsten Formen und Ebenen präsent. Das Verhältnis zwischen der objektiv messbaren, physikalischen Zeit zur wandelbaren, subjektiven Erlebniszeit stellt sich nicht nur gattungs- und epochenspezifisch, sondern vor allem in der Moderne von Werk zu Werk sehr unterschiedlich dar.

Ein weiterer Blickwinkel in Bezug auf das Element der Zeit:

„Im physischen Bereich folgen Schwingungsverläufe [sic] (,Zeitelemente‘) bestimmter Art aufeinander, im geistigen ist die Folge von Formteilen und Stilelementen nach arteigenem Gesetz geordnet. Hier klaffen das jeweilige ‚Frühere‘ und ‚Spätere‘ weit auseinander. Nur in einem sind sie gleich: daß überhaupt etwas ein ‚Früheres‘ und ein anderes ein ‚Späteres‘ ist. Wäre das nicht der Fall, so könnten sie nicht miteinander verglichen werden. Nur Gleiches kann ja zu Gleichem gezählt werden. Das einigende Band ist die Zeit, soweit sie meßbar ist.“³²

Klugmann spricht hier die Problematik der Messbarkeit von Zeit an, welche vor allem in Bezug auf Musik ein weiterer Punkt ist. Die Dimension der Zeit, welche den Hintergrund bildet, ist immer vorhanden und um sich dieser anzunähern, können die Geschehnisse, welche auf ihr passieren, überprüft werden. Im Falle der Musik sind das informationsträchtige Signale unterschiedlichster Ausprägungen. Betrachtet man nun die rein physikalischen Schwingungsvorgänge, welche durch ihre Frequenz, Amplitude, Phase, Dauer und Ausgleichsvorgänge³³ charakterisiert sind, darf nicht übersehen werden, dass die Dimension Zeit sich nicht mit verändert. So verlaufen hochfrequente

³⁰ a.a.O., S. 72

³¹ Mahrenholz 2004, S. 2221

³² Klugmann 1961, S. 19

³³ a.a.O., S. 32

Schwingungen nicht schneller als niederfrequente, sondern beinhalten nur eine andere innere Struktur. In Bezug auf die Dauer müssen Ein- und Ausschwingvorgänge (Ausgleichsvorgänge) in die Zeitanalyse miteinbezogen werden. Da es sich hier um Parameter handelt, die zwar physikalische Wirklichkeiten sind, jedoch in der psychischen Wahrnehmung different wahrgenommen werden, kann hier die Rhythmik als wahrnehmbare „Grobstruktur zeitlicher Differenzierung“³⁴, wie Klugmann es nennt, stellvertretend herangezogen werden. Auch Bernd Alois Zimmermann weist auf die Ordnung hin, welche notwendig ist, um ein zeitliches Bewusstsein zu schaffen:

„Welcher Art ist nun die Ordnung, die Musik zwischen dem Menschen und der Zeit setzt? Ganz allgemein eine Ordnung der Bewegung, die auf besondere Weise Zeitlichkeit zum Bewusstsein bringt und den Menschen so in einen Prozeß des inneren Erlebens von geordneter Zeit hineinbezieht; die auf Grund ihrer Kommunikation mit den Grundformen der menschlichen Erfahrung überhaupt in tiefste Erlebnisbezirke hinabreicht; die den Menschen in seiner ganzen Wesenheit erfaßt und ihm, jenseits der Erscheinungsformen der Zeit in ihrem Ablauf in der Musik, die Zeit als umfassende Einheit zum Bewußtsein bringt.“³⁵

2.1 Rhythmus

Zeit hat keinen Anfang und kein Ende, daher kann nur ein bestimmter Zeiteinhalt Abschnitte schaffen und somit einen Rhythmus definieren, denn, wie Klugmann treffend formulierte, ist „Rhythmus in jenem erweiterten Sinne [...] die Gliederung der Zeit überhaupt. Gäbe es nicht die Möglichkeit der Datierbarkeit, des Rhythmisierens der Zeitereignisse, so flösse die Zeit ‚unbemerkt‘ dahin.“³⁶

Die Problematik der Definition von Rhythmus an sich ergibt sich aber schon in der vielfältigen Verwendung der Begrifflichkeit. Allgemeine Verwendung findet dieser in Ereignissen der Menschheit und Natur wie zum Beispiel im Rahmen der Jahres- sowie Tageszeiten. Auch die historische und kulturelle Wandlung des Begriffes stellt eine

³⁴ a.a.O., S. 63

³⁵ Zimmermann 1974, S. 14

³⁶ Klugmann 1961, S. 24

Schwierigkeit zur genauen Definition dar. Daher einigten sich Dr. Klaus Mehner und Margret Hager in ihrem Lehrbuch zur Musiktheorie *Rhythmus und Metrum in der Musik* auf folgende Differenzierung:

„So betrachten wir Rhythmus als eine Bezeichnung für derartige allgemeinste Gemeinsamkeiten bei unserem Sachverhalt und werden bei der Kennzeichnung bestimmter historischer, territorialer, nationaler oder personeller Besonderheiten grundsätzlich von der Rhythmik der jeweiligen Erscheinung sprechen, also beispielsweise von der Rhythmik des gregorianischen Chorals oder von der Rhythmik Beethovens und Stockhausens.“³⁷

Schlussendlich bezeichnen die Autoren mit „Rhythmus in der Musik die Tondauerbeziehungen als zeitliche Gestaltungsqualitäten, basierend auf den Zeitablauf gliedernden Tondauerwerten.“³⁸

Eine wesentliche Begrifflichkeit, welche hier ebenfalls geklärt wird, ist das Metrum.

„Wir bezeichnen also mit Metrum in der Musik die Beziehungen zwischen Tondauergruppen als zeitliche Gestaltungsqualitäten, basierend auf den Zeitablauf gliedernden Tondauerproportionen.“³⁹

Eine mögliche metrische Einheit ist der Takt. Schreitet der Rhythmus nun unaufhörlich voran verflüchtigt sich für den Zuhörer die Möglichkeit alle Facetten der diversen Klänge wahrzunehmen. Um dies zu umgehen, setzt Feldman die Bestimmtheit des Rhythmus aus, sodass aufgrund des Verlustes der zeitlichen Orientierung eine völlig neue Perspektive zur Betrachtung der Töne erfolgt und sich die Frage entwickelt, ob denn Klänge eine Strukturierung benötigen oder ihnen selbst eine innewohnt? Betrachtet man nun die Entwicklung des Rhythmus im 20. Jahrhundert, konnte festgestellt werden, dass der Takt seine ursprüngliche Bestimmung als „gleichmäßig geordnete Folge von unterschiedlichen Akzentuierungsgraden zunehmend verliert. Taktstriche sind nur noch Orientierungshilfen.“⁴⁰, wie hier die Autoren Mehner und Hager treffend formulieren.

³⁷ Mehner/Hager 1983, S. 22

³⁸ a.a.O., S. 26

³⁹ ebenda

⁴⁰ a.a.O., S. 120

2.2 Problematik Notation

Um nun die unterschiedlichen Parameter, die für eine musikalische Komposition maßgebend sind anzuzeigen, wird Notation verwendet. Diese variiert je nach Kultur auf unterschiedliche Art und Weise in Buchstaben, Zahlen, Punkten und Strichen. Die in der abendländischen Kultur entwickelte Notationsform (Standard-Notation) versucht alle Faktoren, die das Klangergebnis beeinflussen, so gut wie möglich in eine fixierte und lesbare Form zu bringen. Problematisch ist hier jedoch, dass nicht alle Parameter wie Tonhöhe, Tondauer, Tempo, Lautstärke, Artikulation und Klang gleich gut transportiert werden können. Im Vergleich zur Dynamik, welche keine präzise Darstellung zulässt, kann hier die Tonhöhe noch am Besten vermittelt werden. Weitere Faktoren wie Ein- und Ausschwingvorgänge können zur Gänze nicht berücksichtigt werden. Zusätzlich entsteht eine Diskrepanz zwischen der Komposition und der Interpretation, welche Alexander Kopp in seinem Artikel *Gegenstand und Oberfläche. Morton Feldmans Gedanken über die Beziehung von Kunst und Musik*.⁴¹ anspricht. Sobald der Komponist seine Komposition dem Interpreten übergibt, liegt die klangliche Realisation bei diesem. Extreme wie Serielle Musik und Aleatorik stehen sich hier gegenüber. Der Versuch in der Seriellen Musik alle Parameter maximal zu kontrollieren lässt den Interpreten an seine psychischen wie physischen Grenzen stoßen, während die Aleatorik völlige Freiheit generiert. Morton Feldman experimentierte daher mit verschiedenen Notationen, welche zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer erläutert werden.

⁴¹ Kopp 1990

2.3 Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts

Das Element Zeit begann sich in der Musik des 20. Jahrhunderts zu verändern. Es folgte ein Zerfall des zeitlichen Verweisungscharakters im bisher bekannten Sinne und verlangte ein neues Hörbewusstsein. Die Komponisten begannen mit dem Aspekt der Zeit bewusst zu arbeiten und verfolgten unterschiedliche Wege, mit dieser zu spielen.

Simone Mahrenholz weist darauf hin, dass zu Beginn, ausgehend von Debussy, das musikalische Zeitkontinuum langsam außer Kraft gesetzt wurde:

„Elemente der Harmonik werden aus ihrer Funktionalität gelöst und tendenziell entwicklungslos, ‚statisch‘ nebeneinandergesetzt, ähnlich Farbflächen auf einem Bild, deren zeitliche Wahrnehmung dem Gesamteindruck äußerlich scheint.“⁴²

Igor Strawinsky übernahm diese Konzeption, variierte diese und schaffte es in *Sacre du printemps* (1911 - 1913) den Rhythmus vom Metrum zu emanzipieren, indem er zu taktweise wechselnden Zählzeiten griff. Schönberg wandelte mit der freien Atonalität das Zeitempfinden vom Inneren des musikalischen Materials ab, indem er die harmonische Logik aufhob. In der Zwölftonmusik fanden weiter tiefgreifende Veränderungen des musikalischen Zeitbewusstseins durch die Reihentechnik statt, wie sie zum Beispiel Anton Webern anwendete. Olivier Messiaen, welcher mit seinem Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) erstmals eine serielle Kompositionsweise andeutete, beeinflusste Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen in Hinblick auf die Entwicklung des Serialismus. Die beiden Komponisten weiteten das Reihenprinzip auf alle musikalischen Parameter aus. Auch statistische Momente, welche für eine Aleatorik sprechen, sind in den Werken von Boulez und Stockhausen zu finden.

Während Boulez und Stockhausen hier stellvertretend für die Auseinandersetzung mit dem Material und den Zeitkategorien in Europa herangezogen werden können, bildete sich parallel in den USA eine radikale Avantgarde rund um John Cage, welche wiederum Einfluss auf Europa nahm. Thematisiert wurden das unwiederholbare Ereignis, der Augenblick und das freie Entfalten der Klänge während sie entstehen. Durch Einbeziehung des Zufalls sollte keine Erwartungshaltung produziert werden, Pausen und Stille wurden in Kompositionen eingeführt und Anfang und Ende eines Stückes wurden als redundant betrachtet. Vor allem in den Arbeiten ab 1950 ist dies vorzufinden. Werke

⁴² Mahrenholz 2004, S. 2240

wie zum Beispiel John Cages *4'33''* (1952) überwinden die Grenzen zwischen Klang, Geräusch und Stille und verbinden Kompositionen mit der direkten Umwelt. Der Zeitverlauf im Sinne der Uhrzeit wird umgelenkt und von seiner Linearität entbunden. Auch Mahrenholz meint hierzu: „Diese Aufhebung von Gleichmaß und Linearität des Uhrverlaufes negiert einsinnige Vorstellungen von Kausalität und Folgerichtigkeit.“⁴³ Die spätere Tendenz zu Überlängen teilte Cage mit Feldman, welcher sehr stark von der Malerei beeinflusst war. Feldman, welcher es für richtig hielt „[...] die Zeit sein zu lassen anstatt sie als kompositorisches Element zu behandeln“⁴⁴, wie er es selbst formulierte, experimentierte mit den Ausschwingzeiten der Klänge und überließ sie sich selbst. Er stellte die Dauern frei damit sie sich im Raum ausdehnen konnten. Mahrenholz kam hierbei zu folgendem Schluss: „Musikalische Zeit und reale Zeit der sich im Raum entfaltenden Klänge sollen zusammenfallen – ein Ziel, zu dessen Verwirklichung erneut wesentlich die Stille zwischen den Klangereignissen beiträgt.“⁴⁵ Weiters meint diese, dass Feldman es auch in seinen späteren Werken schaffte wie zum Beispiel dem viereinhalbstündigen Trio *For Philip Guston* (1984), eine „Zeitlosigkeit durch komplexe und inhomogene Takteinteilungen“⁴⁶ zu erzielen. Auch die *Minimal Music* erlangte durch die Verschiebung von Phasen, des Beats und des Off-Beats eine Aufhebung der Zeit. Das Verlieren der Zeit-Orientierung und der Zeit-Zuordnung ließ somit kein Zeit-Bewusstsein zu. Hier sind Komponisten wie La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich und Philip Glass zu nennen.⁴⁷ Ein weiterer Komponist, welcher explizit mit einer Zeit-Theorie arbeitete, war Bernd Alois Zimmermann. Er verfolgte das Konzept der Kugelgestalt der Zeit, dem zufolge sich Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft berühren und sich ineinander biegen.⁴⁸ Eine weitere Perspektive auf die Zeitreflexion bot Iannis Xenakis aus der Mathematik und Physik. Als Gegenaspekt zum Serealismus arbeitete er mit stochastisch orientierter Musik. Bei dieser Arbeitsweise gewinnt *Musik* „aus zunehmender Eingrenzung der Gesamtheit an Möglichkeiten per stochastischer Operationen ihre Struktur, während

⁴³ a.a.O., S. 2244

⁴⁴ Zimmermann 1985, S. 83

⁴⁵ Mahrenholz 2004, S. 2244

⁴⁶ ebenda

⁴⁷ siehe: Michels 2001, S. 525

⁴⁸ Mahrenholz 2004, S. 2245

gewöhnlich umgekehrt ‚von innen nach außen‘, auf der Basis einzelner Entscheidungen im Detail das Resultat entsteht.“⁴⁹, wie Mahrenholz erklärt.

Betrachtet man nun die Entwicklung des zeitlichen Aspektes, kann festgestellt werden, dass diese mit Zusammenhang, Formverlauf und Erwartungen in Bezug steht – um diese nun zu brechen oder zu erfüllen. Die Komponisten, welche sich diesem stellen, versuchen vor allem ab Mitte des 20. Jahrhunderts dem Hörer die bewusste Zeitempfindung zu entziehen und somit in andere Wahrnehmungskategorien vorzustoßen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist das Konzept von Raum und Zeit. Dieses ist nicht nur bei Einsteins Relativitätstheorie vorhanden, sondern wurde, beeinflusst durch die Entwicklungen in der Physik, auch ein konzeptionelles Element in diverser Musik des 20. Jahrhunderts. Helga de la Motte-Haber stellt hier folgenden Bezug zwischen Raum und Zeit her: „Was wir Zeit nennen, ist an eine Konstruktion gebunden, die aus Veränderungen im Raum resultiert. Dies gilt für die Alltagswahrnehmung wie für das Musikerleben.“⁵⁰

Seit den 1950er Jahren ist die Idee, dass Musik nicht allein eine Zeitkunst, sondern auch eine Raumkunst sei, in den Köpfen vieler Komponisten verankert. Doch was versteht man eigentlich unter dem Begriff *Raum*? Im musikalischen Sinne ist seine Bedeutung nicht eindeutig geklärt.

Jonathan W. Bernard stellt hierzu in seinem Artikel *Varèses Raum, Varèses Zeit*⁵¹ einige Überlegungen an. Zuerst geht der Autor auf die Begrifflichkeit *Raum* in Hinblick auf den Aufführungsraum ein, welcher auch auf unkonventionelle Weise bespielt werden kann.⁵² In Stockhausens *Kreuzspiel* (1951) zum Beispiel wird diese Verräumlichung sichtbar, indem er eine Aufteilung der Musiker auf der Bühne festlegte und das Werk somit Raum integriert. Auch die Entwicklung technischer Möglichkeiten den Klang unabhängig von der Schallquelle verfügbar zu platzieren ist in Bezug auf dieses Raumverständnis ein

⁴⁹ ebenda

⁵⁰ de la Motte-Haber 2000, S. 32

⁵¹ Meyer/Zimmermann 2006

⁵² a.a.O., S. 149

wichtiger Aspekt. Weiters spricht er von dem inneren Raum – dem „Raum, den das Werk selbst verkörpert“⁵³, wie zum Beispiel vom tiefsten bis zum höchsten Ton.

Durch die entstandene Verbindung zwischen Musik und der Bildenden Kunst Mitte des 20. Jahrhunderts wurde die Thematik der Raum-Zeit-Konzeption immer öfter gefordert. Das Ineinanderwirken von Zeit und Raum wurde vor allem in der *New York School* diskutiert.

⁵³ a.a.O., S. 150

3. The New York School

Erstmals wurde die Begrifflichkeit *The New York School* von Robert Motherwell 1950 verwendet, welcher aufgrund einer Ausstellung von diversen Künstlern einen Überbegriff für deren Werke für den Ausstellungstext finden sollte. Da diese künstlerische Bewegung, aus welcher die ausstellenden Künstler entstammten, sich durch den Ort New York verbinden ließ, kreierte er die Begrifflichkeit *New York School*. Dieser Begriff verbreitete sich und tauchte immer öfter in Verbindung mit dem bildenden Kunstbegriff *Abstraktem Expressionismus* auf, jedoch blieb dieser umstritten, da der Zusatz *School* fälschlicherweise auf ein Lehrer-Schüler-Verhältnis schließen lässt. Auch die Tatsache, dass ein Ort stilprägend sein soll, wurde kritisch gesehen.⁵⁴ Somit bildete sich diese Begrifflichkeit aus den Kreisen der bildenden Künste hervor, ging jedoch durch die intensiven sozialen Kontakte zwischen den Malern und den Komponisten auf diese über, vor allem da diese „[...] fester Bestandteil im interaktiven Klima New Yorks in den 50er Jahren waren“⁵⁵, wie Suzanne Josek schreibt. Weiters meint die Autorin: „Diese soziale und ästhetische Nähe zu den bildenden Künsten war ausschlaggebend für eine Namensübertragung.“⁵⁶ Aufgrund dieser Gegebenheiten wird zwischen der *New York School der Maler* und der *New York School der Komponisten* unterschieden. Während des Zweiten Weltkrieges entwickelte sich in der amerikanischen Malerei erstmals ein von Europa unabhängiger eigenständiger Stil, welcher den Weg für die *New York School* ebnete. Stets unter dem ästhetischen Vorbild Europas gestanden, wurde den Malern in New York zu dieser Zeit nur geringe Beachtung geschenkt, jedoch ermöglichte ihnen diese Situation die Freiheit sich von Traditionen und künstlerischer Verantwortlichkeit loszusagen. Es entwickelten sich unterschiedliche Strömungen der Malerei. Suzanne Josek nennt hier zwei Haupttendenzen: die expressive und die mediative Haltung⁵⁷. Erstere, welcher später der Begriff *Action Painting* zugeordnet wurde, gehörte Jackson Pollock an. Dieser entwickelte eine sehr expressive, fast

⁵⁴ Josek 1998, S. 13

⁵⁵ a.a.O., S. 15

⁵⁶ ebenda

⁵⁷ a.a.O., S. 17f.

aggressive Bildsprache. Im Mittelpunkt stand hier das psychische Ereignis des Schaffensaktes. Auch Willem de Kooning zählte hierzu.

Auf der anderen Seite standen unter anderem Mark Rothko, Philip Guston oder Barnett Newman, welche eine eher lyrische Malerei wie Josek es nennt, bevorzugten. Wie schon bei den expressiven Künstlern wurde auch hier der Prozess des Schaffens in den Mittelpunkt gestellt, jedoch als eine eher stille Erfahrung. Beide Strömungen vereinte aber die künstlerische Suche nach direktem Kontakt mit dem Material und einem Dialog zwischen Künstler und Kunstwerk.

Diese neuartige amerikanische Malerei gelangte bald durch die Kunstmäzenin, Sammlerin und Galeristin Peggy Guggenheim nach Europa, wo diese in Venedig und Mailand bereits 1950 Ausstellungen der Vertreter des *Abstrakten Expressionismus* organisierte.⁵⁸

In Verbindung mit der *New York School der Komponisten* werden immer wieder vier Namen genannt: Earle Brown, John Cage, Morton Feldman und Christian Wolff. Durch die jüngsten Entwicklungen in der Malerei entstand auch in der Musik eine erhebliche Erweiterung des traditionellen Kunst- und Musikbegriffes und des Selbstverständnisses der Künstler. Feldman selbst meinte dazu:

„Between 1950 and 1951 four composers – John Cage, Earle Brown, Christian Wolff and myself – became friends, saw each other constantly – and something happened. Joined 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.“⁵⁹

Es entwickelte sich eine experimentelle Musik, welche sich durch den ständigen Austausch zwischen Malern und Komponisten erweiterte und somit völlig neue Perspektiven eröffnete. Durch die ästhetischen Ansätze der Malerei konnten in der Musik neue Lösungswege gefunden werden, um aus dem verfahrenen Schema der Tradition auszubrechen und Neues zu entwickeln.

Bezeichnend für die Komponisten der *New York School* im Gegensatz zu University-composers wie Elliot Carter oder Milton Babbitt war das Element des „to get rid of the

⁵⁸ a.a.O., S. 19

⁵⁹ Zimmermann 1985, S. 48

glue.“⁶⁰ Als „Kleber“ werden hier die festgelegten Kompositionsstrukturen bezeichnet, welche die Klänge in Reih und Glied binden. Josek bringt hier den von Martin Erdmann genannten Begriff der „Losigkeit“ ins Spiel, welcher das Gegenteil zum kompositorischen Zusammenhang darstellt.⁶¹ Die Hinwendung zum Klang war somit das Hauptanliegen der Komponisten der *New York School*. Um dies umsetzen zu können, sollte sich der Komponist dem Klang unterordnen, da man davon ausging, dass der Klang bereits existiert. Auch Feldman meinte in seinem Aufsatz *Anecdotes & Drawings* hierzu, dass er keine Musik schaffe sondern mit der vorhandenen Musik eher in Dialog trete⁶². Die Komponisten stellten sich gegenseitig ästhetische Ideen und kompositorische Neuerungen vor, was zu einer Intensivierung der Gruppengemeinschaft führte. Dies war von Vorteil, da Cage, Feldman, Brown und Wolff innerhalb der damaligen zeitgenössischen musikalischen Szene in New York, unter anderem aufgrund ihres fehlenden universitären Musikstudium-Abschlusses, eine Außenseiterrolle einnahmen. Auch die Radikalität ihrer ästhetischen Ideen und kompositorischen Umsetzung versetzte die Gruppe ins Abseits.

3.1 Raum und Zeit in der *New York School*

Durch das Aufbrechen der Kategorien der so genannten Zeit- und Raumkunst gingen diese ineinander über. Eine viel zitierte Aussage Feldmans beschreibt dessen Standpunkt in Bezug auf Raum und Zeit:

„Mein Interesse an der Oberfläche ist Thema meiner Musik. In diesem Sinne sind meine Kompositionen gar keine ‚Kompositionen‘. Man könnte sie einer Zeit-Leinwand vergleichen [sic]. Ich bemale diese Leinwand mit Musikfarbe. Ich habe gelernt, daß, je mehr man komponiert oder konstruiert, desto mehr hindert man noch unbehelligte Zeit, die Metapher für Kontrolle der Musik zu werden. Beide Begriffe, Zeit und Raum, sind in der Musik und bildenden Kunst wie in Mathematik, Literatur, Philosophie und Naturwissenschaften angewandt worden.

⁶⁰ Cage 1961 in: <http://www.cnvill.net/mfcage.htm> (Stand 15.10.2012, 16:00 Uhr)

⁶¹ Josek 1998, S. 31

⁶² Zimmermann 1985, S. 144

[...] 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.“⁶³

Die New Yorker Komponisten verknüpften die Vorstellungen von Raum und Zeit sehr stark mit musikalischer Struktur, daher wurde dies zum wichtigsten Auseinandersetzungspunkt. Für sie implizierte die Befreiung des Klanges die Hinwendung zum Raum.⁶⁴ Dem Klang wurde eine eigene Individualität zugesprochen und dieser sollte sich innerhalb einer Komposition ungehindert bewegen können. Dies wurde unter anderem mit Hilfe graphischer Notation versucht, da hier für den Interpreten und den Hörer, als auch für den Komponisten musikalischer Raum geöffnet wurde. Das Raumempfinden änderte sich auch wesentlich für die Maler des *Abstrakten Expressionismus*. Es erfolgte, laut Josek, eine Öffnung des Raumes „zugunsten einer universellen, existentiellen Erfahrung von Raum als einem dynamischen Aktionsfeld“⁶⁵ und erweiterte dessen Grenzen auf mindestens vier Dimensionen. Die Autorin bezeichnet dies als eine Suche nach einer unsichtbaren Realität⁶⁶ und spricht von dem Bedürfnis der *New York School* nach der „transzendentalen Erfahrung des Nicht-Darstellbaren.“⁶⁷

3.2 Treffpunkt New York

New York begann sich bereits um 1900 als ein kulturelles Zentrum zu etablieren, da sich verschiedene Künstler, Verlage, Mäzene, Galerien und Rundfunkanstalten ansiedelten. Vor allem im Stadtviertel Greenwich Village (Manhattan) waren unterschiedlichste Sparten vertreten wie zum Beispiel Malerei, Musik, Dichtung, Tanz, Film etc., welche in regem Austausch miteinander standen.

⁶³ a.a.O., S. 84

⁶⁴ Josek 1998, S. 78

⁶⁵ a.a.O., S. 79

⁶⁶ ebenda

⁶⁷ a.a.O., S. 81

Ein paar Wochen nach der ersten Begegnung mit John Cage zog Feldman in eine Mietwohnung im 2. Stock des Gebäudes in der Grand Street am East River ein, wo auch Cage im obersten Stockwerk wohnte⁶⁸. Da in diesem Haus auch weitere Künstler aus diversen Sparten wohnten und diese aufgrund des Austauschs miteinander verbunden wurden, sprach Feldman hier von einem „magic house.“⁶⁹ Zusätzlich zu den Treffen in den Wohnungen und in Bars, fanden oft Partys statt, oder es wurden auch Galerien bzw. Ateliers besucht. Auch gemeinsame Locations wie die *Cedar Tavern*, oder der 1949 gegründete *Eight Street Artists Club* wurden zu zentralen Treffpunkten der Abstrakten Expressionisten und der Komponisten.

Suzanne Josek definiert diesen besonderen Beziehungsgehalt der New Yorker Künstler auf drei Ebenen:

1. „die soziale Ebene (Freundschaft, gemeinsames Wohnen, gemeinsames Arbeiten an einem Projekt),
2. die ästhetische Ebene (gemeinsames Austauschen von und Beeinflussen durch Ideen und künstlerische Bedürfnisse),
3. die materiell-praktische Ebene (gegenseitiges organisatorisches und finanzielles Unterstützen und Fördern).“⁷⁰

Diese Durchmischung und Interaktion der Künste hatte große Bedeutung für die Entwicklung der neuen amerikanischen Kunst.

1954 brach die Gruppe jedoch auseinander, da die *Bozza Mansion* abgerissen wurde. Aus finanziellen Gründen zog Cage nach Long Island (eineinviertel Fahrstunden von New York entfernt) und auch Wolff verließ schon 1951 New York, um an der Harvard University Altphilologie zu studieren. Somit wurde der Kontakt aufgrund der großen Entfernung immer weniger.

⁶⁸ Das Haus wurde auch als *Bozza Mansion*, benannt nach dem Vermieter, bezeichnet. siehe: Rausch 1999, S. 17

⁶⁹ Zimmermann 1985, S. 37

⁷⁰ Josek 1998, S. 22f.

4. Morton Feldman

Morton Feldman wurde am 12. Jänner 1926 in New York geboren. Seine jüdischen Eltern waren als Kinder von Russland nach Amerika gekommen. Mortons Vater eröffnete eine Kleiderfirma, in der später auch sein Sohn arbeitete.

Im Alter von zwölf Jahren erhielt er Klavierunterricht bei der Russin und Ferruccio Busoni-Schülerin Vera Maurina-Press. Feldman schrieb ihr eine große Rolle in seinem Leben zu: „It was because of her – only, I think, because she was not a disciplinarian – that I was instilled with a sort of vibrant musicality rather than musicianship.“⁷¹ Er komponierte zu dieser Zeit „little Skrjabin-esque pieces“⁷², wie er es selbst formulierte, und wechselte nach drei Jahren zu dem avantgardistischen Komponisten Wallingford Riegger. 1944 beschloss Feldman sich nicht an der Universität einzuschreiben, sondern im Familienbetrieb mitzuarbeiten. Zu dieser Zeit lernte er den deutschen Emigranten und Komponisten Stefan Wolpe kennen, bei dem er privat Unterricht nahm – es entwickelte sich eine langjährige Freundschaft. Wolpe, welcher eine stark experimentelle Musikanschauung vertrat, ermöglichte Feldman Kontakte zu vielen New Yorker Musikern und Künstlern, wie zum Beispiel Edgard Varèse und dem Pianisten David Tudor, welcher selbst Schüler Wolpes war.

Eine weitere wichtige Begegnung passierte um 1950. Feldman lernte John Cage kennen, welcher ihm viele Türen öffnete und ihn sein Leben lang in intensiver Freundschaft begleitete. Schon die erste Begegnung der beiden, wie Feldman sie beschrieb, zeigte ihre spezielle Beziehung zueinander:

„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 that beautiful?‘ A moment later we were talking animatedly

⁷¹ Zimmermann 1985, S. 36

⁷² ebenda

about how beautiful the piece sounded in so large a hall. We immediately made arrangements for me to visit him.“⁷³

Cage, welcher sich schon als Künstler etabliert hatte, brachte Feldman in die New Yorker Kunstszene, wo er viele bildende Künstler kennenlernte und sich mit ihnen intensiv auszutauschen begann. Die *New York School* formte sich und Feldman lernte Künstler wie zum Beispiel Willem de Kooning, Philip Guston und Mark Rothko kennen, welchen er auch Kompositionen widmete. Sein Bekanntheitsgrad stieg, 1971 erhielt er einen Kommissionsauftrag der *Biennale di Venezia*, wofür er *The Viola in My Life IV* (1971) komponierte. 1973 erhielt er die Edgard Varèse-Professur an der Universität Buffalo und 1984 eine Einladung zu den Darmstädter Ferienkursen für Musik. Er unterrichtete bis zu seinem Tode am 3. September 1987 in Buffalo.

4.1 Einflüsse

Für Morton Feldman war die Gestaltung musikalischer Zeit ein bedeutendes Thema. Durch sein ganzes Musikkonzept hindurch zog sich die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Augenblick und der Hervorhebung des reinen Klanges. Beeinflusst durch sein Leben und diverse Künstler, schaffte es Feldman somit seine eigene musikalische Sprache zu finden.

Feldman selbst sprach oft von den Menschen, welche ihn stark beeinflusst und geprägt haben. Gerade auch in Hinblick auf die Entwicklung seiner Zeitgestaltung gab es Komponisten und auch Maler, auf die sich Feldman bezog und mit denen er sich sehr stark auseinandersetzte. Einer von ihnen war Edgard Varèse, welchem er auch Essays und Kompositionen widmete. Auch John Cage darf hier auf keinen Fall vergessen werden, da er als Freund, Kollege, Vermittler und unermüdlicher Gesprächspartner für Feldmans Entwicklung außergewöhnlich war. Durch die Künstler der *New York School der Maler* lernte Feldman seinen ästhetischen Gedanken auszuweiten und konnte somit auch neue Denkansätze entwickeln, was für seine Arbeit maßgebend war.

⁷³ ebenda

Edgard Varèse (1883 - 1965) experimentierte viel mit neuen Klängen: er verwendete neuartige Spieltechniken, maschinenartige Geräusche oder elektronisch verarbeitete bzw. erzeugte Klänge.⁷⁴ Es ging ihm um den reinen Klang und nahm diesen als Ausgangspunkt für seine Kompositionen, unabhängig von Formstrukturen. Diese Grundhaltung prägte Feldman besonders, genauso wie Varèses Auffassung, Musik als raum-zeitliche Kunst wahrzunehmen. Hier entwickelte Varèse das Konzept der *spatialen Musik*. Raum bezog sich hier auf die vertikale Ebene eines Stückes, d.h. vom tiefsten bis zum höchsten Ton sowie auf die jeweilige Dichte der Instrumentalstimmen.⁷⁵ Es erfolgte eine Zurückdrängung der Melodik, das Hauptaugenmerk wurde auf den Klangraum und die vertikalen Strukturen gelegt, was zu einer Verräumlichung der musikalischen Zeit führte.⁷⁶

Jene Beziehung zwischen Klang, Raum und Zeit vermittelte Varèse dem jungen Feldman in einer kurzen Begegnung, welche diesen wie Feldman hier formuliert, fortan prägte:

„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. That was my one lesson, it became like instant, one lesson and I started out, I was about 17 when I knew him, and from then on, I started to listen.“⁷⁷

Varèse gab hier zu verstehen, dass jedem Klang eine schon vorbestimmte Zeit innewohnt, um sich, vor allem im Raum entfalten zu können und somit eine raum-zeitliche Verbindung eingehen zu können. Die Auswirkung dessen fasst Gregor Herzfeld folgendermaßen zusammen:

„Indem ein Komponist sein Werk vor allem in vertikaler Hinsicht, also aus der Perspektive der klangbildenden Simultaneität entwirft, ist es in seinem Verlauf entwicklungs- und fortschrittsarm und macht die Zeit nicht zum bestimmenden kompositorischen Faktor, sondern versucht die Zeit dem Klang selbst

⁷⁴ Herzfeld 2007, S. 256

⁷⁵ Meyer/Zimmermann 2006, S. 150

⁷⁶ Herzfeld 2007, S. 257

⁷⁷ Zimmermann 1985, S. 156

abzulauschen, wodurch eher der Eindruck einer Klangfläche in verräumlichter Zeit als der einer durch Rhythmus geordneten, fließenden Bewegung entsteht.“⁷⁸

Die Zeit wird somit im Raum entwickelt und Linie und Kontrapunkt sind im traditionellen Sinne nicht mehr vorhanden. Auch das Verständnis von Rhythmus definierte sich bei Varèse, neben dem Wechsel von diversen Elementen inner- bzw. außerhalb eines statischen Abschnitts, auch als genereller Wechsel von statischen und beweglichen Klangmassen.⁷⁹ Der entscheidende Aspekt der *Stasis* in der Musik Varèses „in der die zielgerichtete Bewegung von einem Punkt des musikalischen Verlaufes zum anderen durch eine größtmögliche Konzentration auf das jeweils erklingende Element ersetzt wird“⁸⁰, wie Claren dies erklärt, war für Feldman unumgänglich. Feldman konnte Varèses neuer Ästhetik ungemein viel abgewinnen und kreierte auf deren Basis seinen Stil. So meinte Feldman:
„Das Werk Varèses war für mich (und wird es auch weiterhin sein) von unermeßlicher Bedeutung.“⁸¹

Die Freundschaft zwischen John Cage (1912 - 1992) und Morton Feldman war von Beginn an sehr intensiv. Dies verstärkte sich nach dem Einzug Feldmans in die *Bozza Mansion* umso mehr, da sie sich jeden Tag trafen und stundenlange Diskussionen, vor allem über Bildende Kunst führten. Feldman erzählte:
„[...] 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.“⁸²
Das Verhältnis Cages zur musikalischen Zeit wurde von der Tatsache geprägt, dass er Schüler Arnold Schönbergs war. Cage selbst sprach davon, während des Unterrichtes bei Schönberg ein Bedürfnis nach musikalischer Struktur entwickelt zu haben.⁸³
Cage grenzte sich hier jedoch von Schönberg ab, indem er musikalische Struktur durch die Organisation des Zeitablaufes und nicht wie Schönberg, durch Tonhöhenorganisation

⁷⁸ Herzfeld 2007, S. 258

⁷⁹ Meyer/Zimmermann 2006, S. 153

⁸⁰ Claren 2000, S. 43

⁸¹ Zimmermann 1985, S. 42

⁸² a.a.O., S. 38

⁸³ siehe: Herzfeld 2007, S. 197

bzw. Harmonik erreichen wollte. Musikalische Zeit ist somit das entscheidende Element des Komponierens bei Cage, da von ihr die Entstehung einer Struktur überhaupt abhängt.

Gregor Herzfeld gliedert in seinem Buch *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young Cages* Entwicklung seiner Zeitästhetik in drei Abschnitte:

Der erste beginnt mit Cage als jungem Komponisten in den 1930er bis 1940er Jahren.⁸⁴

Cage stellte sich hier zwei Aufgaben: „[...] das ganze Gebiet des Klanges zu erforschen [...] und zweitens das ‚ganze Gebiet der Zeit‘ zu erarbeiten.“⁸⁵ Dies führte zu dem Konzept des *rhythmic structure*, welches die Bildung eines inhaltlich leeren, nach Zahlen geformten Zeitgerüsts beinhaltet, das die Länge und die Form der Teile einer Komposition festlegt.⁸⁶ Mit Hilfe dieses Modells konnte Cage seinen Anspruch einhalten „musikalische Kontinuität allein durch Zeitlängen, nicht durch harmonische Verhältnisse herzustellen“⁸⁷, wie Herzfeld es formuliert.

In seiner zweiten Phase vereinte er seine vorhandene Kompositionsweise der *rhythmic structure* mit der Idee, Zufallsmomente in den Kompositionsprozess zu integrieren. *Music of Changes* (1951) markiert hier die musikalische Wende zu dieser kompositorischen Wandlung, in dessen Struktur Cages Hinwendung zum Augenblick bzw. der Momentzeit sichtbar wird, welche schon 1950 in dem von Cage unter musikalischen Gesichtspunkten durchkomponiertem Vortrag *Lecture on Nothing* angedeutet wurde.⁸⁸ Den Zeitrahmen der *rhythmic structure* begriff er in dieser Phase somit als zeitliche Voraussetzung, um Klänge momenthaft aufscheinen zu lassen.

Während den 50er bis 60er Jahren wurde Cages Wunsch Klangmomente aufscheinen zu lassen radikalisiert. Es folgte eine „De-Strukturierung“⁸⁹, welche zu völliger Unbestimmtheit und ab 1967 zu einer Öffnung zum Prozess hin führte. Herzfeld meint hierzu:

⁸⁴ siehe: a.a.O., S. 204

⁸⁵ Herzfeld 2007, S. 202

⁸⁶ a.a.O., S. 240

⁸⁷ ebenda

⁸⁸ a.a.O., 215

⁸⁹ a.a.O., 241

„Dieser unbestimmte Prozess weist die von Cage geforderte Offenheit auf, um die in teilweise streng strukturierten Epiphanien von Klängen, Wörtern und Aktionen zu ermöglichen. Prozess und Epiphanie bilden somit auch für Cage die zwei grundlegenden Gestaltungs- und Auffassungsweisen musikalischer Zeit, deren Verhältnis in verschiedenen Phasen seines Komponierens unterschiedlich ausfällt.“⁹⁰

Im Vergleich mit Feldman kommt Herzfeld zu der Schlussfolgerung, dass Cage in Bezug auf die Rolle der Struktur für die musikalische Zeit die Gegenposition zu Feldman darstellte. Feldman wollte nicht wie Cage die Zeit konstruieren bzw. diese zum bestimmenden Faktor der Komposition werden lassen, sondern diese in ihrer Urform darstellen.⁹¹

Interessant ist, dass Feldmans Erfindung der graphischen Notation den entscheidenden Anstoß zu Cages Zufallsoperationen in seiner *Musik of Changes* gegeben hat. Feldman, welcher in den 70er Jahren immer wieder als Schüler Cages bezeichnet worden war, äußerte sich zu diesem Thema folgendermaßen: „Meine Musik veränderte sich nicht, als ich Cage traf, tatsächlich ist es gerade andersherum: Seine Musik veränderte sich, als er mich traf.“⁹²

„The new painting made me desirous of a sound world, more direct, more immediate, more physical than anything that had existed heretofore.“⁹³

Dieses Zitat Feldmans zeigt deutlich, wie sehr die Maler der New Yorker Kunstszene ihn in seiner Entwicklung der Ästhetik und Zeitgestaltung beeinflussten. Viele Denkmotive aus Feldmans Schriften zwischen den Jahren 1958 bis 1969 entsprachen den Auffassungen der Maler des *Abstrakten Expressionismus*, vor allem aus der Farbfeldmalerei.⁹⁴ Weiters meinte er sogar dazu: „Ich glaube, das große Problem ist, daß ich mehr von Malern gelernt habe als von Komponisten.“⁹⁵

⁹⁰ ebenda

⁹¹ a.a.O., S. 242

⁹² zitiert nach: Claren 2000, S.48

⁹³ Zimmermann 1985, S. 38

⁹⁴ Saxer 1998, S. 39

⁹⁵ Metzger/Riehn: *Middleburg Lecture* 1986, S. 26

Feldman erwähnte in seinen Schriften oft Maler, hauptsächlich jene, mit denen er auch eng befreundet war und deren Werke er bewunderte. Einer seiner engsten Freunde war Philip Guston, wie Feldman hier betonte:

„I met Philip Guston, my closest friend who has contributed so much to my life in art.“⁹⁶

Jedoch auch zu Bildenden Künstlern, wie zum Beispiel Barnett Newman mit dem Feldman keinen engen Kontakt pflegte, können Parallelen gezogen werden. Newman versuchte über die natürlichen Grenzen der Leinwand hinauszugehen und so ins Unendliche zu erweitern. Ulrike Rausch weist hier analog auf Feldmans Beschäftigung mit Raum, Zeit und Dauer hin.⁹⁷ Auch die Konzentration auf das Material an sich, also bei der Malerei auf die Farbe, lässt sich in Kontext mit Feldmans Versuch den Klang herauszuarbeiten sehen. Seinen Einspruch gegen kompositorische Systeme und Konstruktion, hatte er ebenfalls mit einigen Malern gemein. Als Beispiel kann hier Mark Rothko herangezogen werden, dessen Bilder eine ruhige meditative Stimmung transportieren, welche Feldman in seine musikalische Sprache zu übertragen versuchte. Dieser Prozess betraf vor allem auch Feldmans Zeitauffassung.⁹⁸ Aus dieser engen Verbindung mit Mark Rothko resultierte das Stück *Rothko Chapel* für Schlagzeug, Celesta, Viola, Sopran (solo), Alt (solo) und doppelten gemischten Chor (1971), welches zu Feldmans bekanntesten Stücken zählt.

Kazusa Haii widmete sich in ihrer Diplomarbeit *Morton Feldman und die Maler der New York School* diesen Berührungspunkten zwischen der Musik Feldmans und der Bildenden Kunst. Dieser Arbeit lag folgende Hypothese zugrunde, welche Haii beweisen konnte:

„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 zwischen den Kunstgattungen“⁹⁹.

Diese Arbeit bestätigt somit die enge Verbundenheit, welche zwischen Morton Feldman und der Bildenden Kunst herrschte.

⁹⁶ Zimmermann 1985, S. 37

⁹⁷ Rausch 1998, S. 29

⁹⁸ Herzfeld 2007, S. 248

⁹⁹ Haii 2011, S. 88f.

4.2 Kompositorische Entwicklungsperioden

	Graphische Notation	Konventionelle Taktnotation	Notation mit freigestellten Dauern
1950 - 1951	7 Stücke	4 Stücke	
1952 - 1956	2 Stücke	13 Stücke	
1957 - 1963	4 Stücke	1 Stück	18 Stücke
1963 - 1969	2 Stücke		16 Stücke Zunehmende Tendenz, vereinzelte ausnotierte Takte einzufügen
1969 - 1971		8 Stücke	
1971 - 1974		14 Stücke Permanente Taktwechsel	
1975 - 1977 (Jan.)		9 Stücke Allmähliche Integration von Gruppen gleichmäßiger Taktfolgen	

(Saxer 1998, S. 56)

Marion Saxer listet in ihrer Dissertation *Between Categories* die Werke Feldmans in Form der oben angegebenen Tabelle auf. Allerdings fehlen hier die letzten zehn Jahre, da Feldman bis 1987 komponiert hat. Darum ist hier hinzuzufügen, dass Feldman auch in diesen letzten Jahren die Standard-Notation verwendete, jedoch bestimmte Werke dieser Zeit ihre individuellen kompositorischen Besonderheiten beinhalten. *Why Patterns?* (1978) beispielsweise kehrt, in Anlehnung an die Notation mit freigestellten Dauern, wieder zu einem individuellen Fortschreiten jedes Instrumentes zurück, welche aber am Ende der Partitur wieder zusammenfinden. Zusätzlich begann Feldman ab 1977 die Dauer der Stücke zu sprengen und mit Mustern zu komponieren.

Unterschiedliche Ansichtsweisen in Bezug auf das Einsetzen von Feldmans Spätwerk komplizieren die genaue Einteilung dessen. Sebastian Claren definiert in seiner Dissertation *Neither. Die Musik Morton Feldmans*. das Spätwerk ab dem Jahre 1984 mit der Begründung, dass die Oberfläche der Musik nicht mehr mit ihrer Konstruktion

zusammenfällt¹⁰⁰, während der Flötist und langjährige Freund von Morton Feldman, Eberhard Blum, aufgrund diverser Gespräche mit dem Komponisten behauptet, dass dieses schon mit *Why Patterns?* einsetzte.¹⁰¹

Generell kann aber davon gesprochen werden, dass der Komponist im Laufe seines Schaffens drei verschiedene Arten von Notationen verwendete. Obwohl diese teilweise ineinander reichten, dominierte in jeder Phase eine Form der Notation immer besonders. Aufgrund dieser Tendenz kann folgende Einteilung definiert werden:

1. Graphische Notation / graph notation (1950 - 1951)
2. Standard-Notation (1951 - 1956)
3. Notation mit freigestellten Dauern / free-durational notation (1957 - 1969)
4. Rückkehr zur Standard-Notation (1969 - 1987)

Im Folgenden soll nun auf Feldmans *graph-* und *free-durational notation* überblicksmäßig eingegangen werden, um auf Feldmans letzte Kompositionsphase mit der Verwendung von Standard-Notation hinzuführen, deren Zeitgestaltung in den späten Klavierwerken in dieser Arbeit einen Schwerpunkt bilden soll.

4.2.1 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 Anweisungen über Höhe, Tiefe und mittlere Tonlage, für kurz, lang, forte und piano.“¹⁰²

Feldman sprach hier von *Projection 1*, dem ersten Stück einer fünfteiligen Kompositionsreihe, welches auf „graph paper“¹⁰³ geschrieben wurde. Die Reihe besteht aus: *Projection 1* für Violoncello (1950), *Projection 2* für Flöte, Trompete, Klavier,

¹⁰⁰ Claren 2000, S. 513

¹⁰¹ Blum 2000 in: <http://www.cnvill.net/mfblumrv.htm> (Stand 19.11.12, 11:32 Uhr)

¹⁰² Zimmermann 1985, S. 44

¹⁰³ daher auch der Begriff *graph notation* siehe: Josek 1998, S. 71

Violine, Violoncello (1951), *Projection 3* für zwei Klaviere (1951), *Projection 4* für Violine und Klavier (1951) und *Projection 5* für drei Flöten, Trompete, zwei Klaviere und drei Violoncelli (1951)¹⁰⁴.

Alle graphisch notierten Partituren Feldmans aus dieser Zeit basierten auf der grundsätzlichen Aufteilung der Instrumente in drei Register: hoch, mittel und tief. Diese wurden in drei übereinanderliegenden Reihen dargestellt. Der zeitliche Ablauf verlief horizontal von links nach rechts.

Projection 1 umfasst auf drei Seiten 48 Takte, welche wie eben erwähnt in drei Reihen unterteilt sind. Diese sind wiederum in Rechtecke aufgeteilt, welche Kästchen enthalten, die die zu spielenden Toninformationen (kurz, lang, hoch, mittel, tief) enthalten. Die oberste Reihe soll im Flageolette, die mittlere im Pizzicato und die unterste Reihe im Arco gespielt werden. Feldman gibt hier eine Tempoempfehlung von ungefähr 72 BpM. In den weiteren Stücken *Projection 2 - 5* variierte Feldman einige Elemente bzw. fügte weitere, wie zum Beispiel Dynamikangaben oder Zahlen als Anweisung, wie viele Töne nacheinander gespielt werden sollen, hinzu. Bei diesem Zyklus wurde die Auswahl der Tonhöhen trotz relativer Angaben hauptsächlich dem Interpreten überlassen. Das Tempo und der Notationstypus ist bei allen *Projections* gleich.

Ein weiteres Beispiel seiner graphischen Kompositionsweise ist die Reihe der *Intersections*, welche direkt auf die *Projections* folgte: *Intersection 1* für Orchester ohne Schlagzeug (1951), *Marginal Intersection* für großes Orchester (1951), *Intersection 2* für Klavier (1951), *Intersection 3* für Klavier (1953) und *Intersection 4* für Violoncello (1953).¹⁰⁵

Während die *Projections*-Reihe ein sehr leises und langsames Klangbild komponierte, waren die *Intersections* in Tempo und Dynamik deutlicher kontrastiert.

Bei den beiden Orchesterkompositionen *Intersection 1* und *Marginal Intersection* sind keine Zahlen angegeben, dafür gibt Feldman zusätzlich Spielanweisungen, welche er in den Kästchen positionierte. Die Dynamik ist bei *Intersection 1* frei wählbar, bei *Marginal Intersection* sind ab und zu Angaben wie „L“ (= loud) oder „S“ (= soft) vorhanden. Feldman empfahl sonstige selbst gewählte Dynamiken bis zum Ende der jeweiligen Sequenz zu halten.

¹⁰⁴ siehe Werkverzeichnis bei: Metzger/Riehn 1986, S. 155 - 165

¹⁰⁵ ebenda

Intersection 2 basiert auf einem neuen Kästchen-Prinzip. Hier enthält ein Kästchen eine Zeiteinheit, während bei den *Projections*, *Intersection 1* und *Marginal Intersection* ein Kästchen vier Zeiteinheiten zählt. Auch hier sind Zahlen als Hinweis wie viele Töne zu spielen sind vorhanden, jedoch teilweise auch zwei in einem Kästchen, wo sich der Interpret für eine Zahl entscheiden kann. Feldman baute hier einige Variationen ein und auch das Tempo ist viel schneller.

Auch bei *Intersection 3* ist das Tempo eher zügig (176 bpm). Problematisch bei diesen schnellen Tempi ist die Umsetzung des Interpreten, welcher gleichzeitig lesen und wiedergeben muss.¹⁰⁶ Die Notation ist jener von *Intersection 2* sehr ähnlich, jedoch sind hier einige Kästchen hervorgehoben, indem sie durch eine dickere Umrandung zusammengefasst werden. Hier kann der Interpret wählen, in welcher Zeiteinheit er im Rahmen dieser Hervorhebung die Töne spielen möchte. Die Dynamik ist wieder frei wählbar. Ausgeführt wurden *Intersection 2* und *3* von dem Pianisten David Tudor, dem die Stücke auch gewidmet sind.

Intersection 4 ist vom Tempo her wieder um einiges gesetzter (80bpm). Eingeteilt in drei Register (hoch, mittel, tief), sollen die Töne, wenn nicht anders vorgegeben, gezupft werden. Zahlen sind hier auch wieder vorhanden, wenn möglich sollen die Töne aber gleichzeitig angeschlagen werden. Dynamik ist, wie in den anderen Stücken, ebenfalls nicht vorgegeben.

Betrachtet man nun die Rolle des Interpreten in Bezug auf die graphische Notationsweise, kann festgestellt werden, dass diese eine essentielle ist. Durch die Tatsache, dass der Interpret die genaue Tonhöhe selbst bestimmen muss, wird dieser in den direkten Kompositionsprozess eingebunden. Somit konnte Feldman die Forderung Varèses, sich dem reinen Klang anzunähern einlösen, da der Interpret idealerweise die Wahl des nächsten Tons basierend auf dem Zusammenklang fällt. Die graphische Notation hatte somit die Aufgabe, den realen Klang als solchen hervortreten zu lassen. Auch Feldman selbst meinte dazu, dass er in dieser Phase den Wunsch einer „sound world more direct, more immediate, more physical than anything that had existed hertofore“¹⁰⁷ hegte. Bezüglich des Zeit-Aspektes der graphischen Notation beschrieb Feldman, in Bezug auf *Projection 2* folgendes:

¹⁰⁶ siehe Haii 2011, S. 61

¹⁰⁷ Zimmermann 1985, S. 38

„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 not longer had an inherent symbolic shape, I allowed for indeterminacies in regard to pitch.“¹⁰⁸

Der Komponist war jedoch nicht völlig zufrieden mit den Klangergebnissen und änderte daher seine Vorgehensweise, wie er in diesem Zitat beschrieb:

„After several years of writing graph music, I began to discover its most important flaw. I was not only 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.“¹⁰⁹

4.2.2 Notation mit freigestellten Dauern

1957 entschied sich Feldman zu einer Kompositionsweise mit freigestellten Dauern, d.h. er gab die genaue Tonhöhe vor, nicht jedoch die Dauer. Somit ging er hier im Vergleich zur graphischen Notation genau umgekehrt vor.

Es folgte eine fünfteilige Kompositionsreihe: *Durations 1 - 5* (1960/61): *Durations 1* für Altflöte, Klavier, Violine und Violoncello (1960), *Durations 2* für Violoncello und Klavier (1960), *Durations 3* für Violine, Tuba, Klavier (1961), *Durations 4* für Vibraphon, Violine und Violoncello (1961) und *Durations 5* für Horn, Vibraphon, Harfe, Klavier (auch Celesta), Violine und Violoncello (1961).¹¹⁰

Bei allen fünf Teilen beginnen die Instrumente gleichzeitig, jedoch wählt dann jede Stimme ihr eigenes Tempo. Hier sind Notenköpfe ohne rhythmische Definition in ein konventionelles Notensystem eingetragen.

Sebastian Claren erklärt die kompositorischen Absichten Feldmans hierfür in der freien Entfaltung des Klanges:

¹⁰⁸ ebenda

¹⁰⁹ ebenda

¹¹⁰ siehe Werkverzeichnis bei: Metzger/Riehn 1986, S. 155 - 165

„[...] für diese Hauptnoten ist ein übergeordnetes Tempo angegeben, innerhalb dessen jeder Spieler die genaue Dauer der einzelnen Klänge selbst bestimmen kann, so daß sich die einzelnen Stimmen innerhalb des gegebenen Rahmens frei gegeneinander verschieben. Hierdurch soll eine freie Entfaltung des Klangs in der Zeit ermöglicht werden, durch die einzelne kurze Vorschläge, Arpeggien, Fermaten oder sogar Fragmente proportionaler Rhythmen belebt wird, aber weder durch einen Dirigenten, noch durch das bewußte Zusammenspiel der Beteiligten kontrolliert werden, sondern allein aus der Konzentration der Interpreten auf das Gewicht der Klänge in ihrer eigenen Stimme hervorgehen soll.“¹¹¹

Feldman selbst meinte dazu: „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.“¹¹²

Ein weiteres Stück in dieser Phase ist *For Franz Kline* für Horn, Röhrenglocken, Klavier, Sopran, Violine und Violoncello (1962). Auch hier sind sehr wohl Systeme vorhanden, jedoch kein einziger Taktstrich und die Noten bestehen aus Viertelnotenköpfen, jedoch ohne Hals.

Es folgten weitere Stücke wie zum Beispiel, *Piece for four Pianos* (1957), *Two Pianos* (1957), *Piano Piece (To Philip Guston)* für Klavier (1963).

Betrachtet man den Interpreten, wird bewusst, dass diesem auch hier große Verantwortung beigemessen wird. Zwar sind diesmal die Tonhöhen fixiert, jedoch liegt das Weiterschreiten in der Zeit ganz allein bei dem Ausführenden. Wie wichtig dieser auch in den Kompositionen der *free-durational* Notationsweise ist, zeigt eine Bemerkung Feldmans zur Spielweise des Stückes *Piece for four Pianos*:

„It works better if you don't listen. I noticed that a lot of people would listen and feel that they could come in at a more effective time. But the spirit of the piece is not to make it just something effective. You're just to listen to the sounds and play it as naturally and as beautifully as you can within your own references. If you're listening to the other performers, then the piece tends also to become rhythmically conventional.“¹¹³

Hier wird die große Bedeutung des Interpreten besonders deutlich, da von diesem allein abhängt, ob die Intention des Komponisten, dass der Interpret die Entscheidung des Fortschreitens seiner Stimme aufgrund des Klanges und nicht aufgrund einer möglichen rhythmischen Logik fällt, erfüllt wird oder auch nicht.

¹¹¹ Claren 2004, S. 902

¹¹² Zimmermann 1985, S. 39

¹¹³ Gagne/Caras 1982 in: <http://www.cnvill.net/mfgagne.htm> (Stand 01.12.12, 17:00 Uhr)

Auch hier stand für Feldman immer der Klang als solcher im Mittelpunkt. Da der Komponist jedoch auch in dieser Notationsweise nur für kurze Zeit Erfüllung fand, entwickelte er ab 1963 eine abgewandelte Form, welche Elemente der *free-durational notation* und der Standard-Notation miteinander verband. Hier wurden sehr wohl Taktstriche, Taktangaben und Tempo angegeben. Ein Beispiel hierfür ist *De Kooning* für Horn, Schlagzeug, Klavier (auch Celesta), Violine, und Violoncello (1963). Sebastian Claren merkt hierzu an:

„Während also in der free durational notation jedes Instrument eine eigene Stimme bildet, die mit den anderen Stimmen nicht synchronisiert war, gibt es hier eine einzige Stimme, die auf mehrere miteinander synchronisierte Instrumente verteilt ist.“¹¹⁴

Somit wurde in dieser Mischform der Notationsweisen besonders die Vertikalität seines Komponierens deutlich, welche Feldman in seinem Zyklus *Vertical Thoughts 1 - 5* weiter ausformte und diese auch auf Instrumentengruppen übertrug.

4.2.3 Standard-Notation

Wie soeben beschrieben, näherte sich Feldman 1963 wieder der Standard-Notation an, indem er die Tondauern zusätzlich zu den Tonhöhen langsam präzisierete.

Anfang der 1970er Jahre entschloss sich der Komponist wieder endgültig, abgesehen von zwei Auftragskompositionen, mit dieser Notationsform zu arbeiten.

Seine ersten Stücke dieser Phase waren die ersten drei Teile des Zyklus *The Viola In My Life 1 - 4* (1970/71), für kleine (*The Viola In My Life 3*, für Viola und Klavier), als auch für große (*The Viola In My Life 4*, für Viola und Orchester) Besetzung. Erstaunlich ist hier, dass Feldman lyrische Momente verwendete, vor allem da er in seinen vorherigen Phasen diese auf jeden Fall vermeiden wollte. Es entstand eine fast melodische neue Klangwelt, jedoch in einer sehr kargen, intimen Hülle. Walter Zimmermann meint in seinem Essay *Morton Feldman – der Ikonoklast*, in diesem Zyklus Feldmans Trauer über den frühen Tod Schuberts und über die Vernichtung des Judentums zu erahnen:

¹¹⁴ Claren 2004, S. 903

„Eine Trauer, die es ihm schwer machte und immer noch macht, in Deutschland innerlich Fuß zu fassen; seine nonexpressive Musik hat sicherlich da auch einen politischen Kern, den der Weigerung des Ikonoklasten, des Bildzertrümmerers, der mit ansehen mußte, wie Ausdruck sich verselbständigte zu Aggression und Vernichtung.“¹¹⁵

Musikalisch gesehen meinte Feldman folgendes zu diesem Zyklus:

„The compositional format is quite simple. Unlike most of my music the complete cycle of ‚The Viola In My Life‘ is conventionally notated as regards pitches and tempi. I needed the exact time proportion underlying the gradual and slight crescendo characteristic of all the muted sounds the viola plays. It was this aspect that determined the rhythmic sequence of events.“¹¹⁶

Ein weiteres Stück dieser Phase war *Madame Press Died Last Week at Ninety*, für zwei Flöten, Horn, Trompete, Posaune, Tuba oder Bassklarinetten, Röhrenglocken, Celesta, zwei Violoncelli und zwei Kontrabässe (1970). Hier arbeitete Feldman schon stark mit dem Element der Wiederholung des Hauptmotives der Flöte und er komponierte eine dezidierte Eröffnung des Stückes durch einen Celesta-Lauf, mit welchem Feldman das Stück auch wieder schloss.

Zu Beginn seiner letzten Standard-Notationsphase (1970/71) legte Feldman also

„Melodien und motivische Fragmente, die bevorzugt von Solisten vorgetragen werden, über eine statische Klangwelt, die für seine zuvor entstandene Musik charakteristisch ist. Obwohl Feldman die Idee einer Einbeziehung melodischen Materials nach den Versuchen zu Beginn der 1970er Jahre schnell wieder aufgab, behielt er eine gewisse Gegenständlichkeit des musikalischen Materials in den folgenden Kompositionen insofern bei, als er die einzelnen Abschnitte der Stücke in vielen Fällen deutlich voneinander trennte, indem er die in ihnen enthaltenen musikalischen Gestalten eindeutig charakterisierte.“¹¹⁷

Claren beschreibt in diesem Zitat sehr gut, wie sich das Schaffen Feldmans aufgrund dessen Neuorientierung langsam änderte. Feldmans lyrische Periode kulminierte letztlich in dem Stück *Rothko Chapel* (1971), zu dem der Komponist seine kompositorischen Absichten folgendermaßen erklärte:

¹¹⁵ Zimmermann 1985, S. 15

¹¹⁶ a.a.O., S. 140

¹¹⁷ Claren 2004, S. 903

„Rothko’s imagery goes right to the edge of his canvas, and I wanted the same effect white [sic] 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.“¹¹⁸

Es folgten weitere Kompositionen, welche einen Schwerpunkt auf Soloinstrumente mit Orchester legten. Die Werke tragen Titel wie *Cello and Orchestra* (1971/72), *String Quartet and Orchestra* (1973), *Piano and Orchestra* (1975) oder *Oboe and Orchestra* (1976).

Wie diese Betitelungen schon erahnen lassen, legte Feldman in dieser Phase sehr viel Wert auf die Besetzung. Claren meint hierzu, dass für Feldman zu dieser Zeit die Bedeutung von Orchestrierung und Komposition sich im Wesentlichen deckte, da sich Feldmans kompositorisches Interesse auf die vertikale Ebene einer Komposition konzentrierte, anstatt auf die horizontale.¹¹⁹ Dies gipfelte 1976/77 in der Oper *Neither* für Sopran und Orchester mit Text von Samuel Beckett.

Danach fand sich Feldman in einer Sinnkrise wieder, da er sich fragte, ob Musik überhaupt eine Kunstform sei. Er beschäftigte sich mit der Überwindung möglicher Grenzen der Neuen Musik und versuchte zu lokalisieren, welche Instanz (Interpret, Komponist oder Zuhörer) diese verursacht. Ergebnis dieser Suche war, dass festgelegte Erwartungen und vorausgesetzte Vorgaben diese Grenzen bilden und um diese zu überwinden, kam er zu dem Schluss eine der wichtigsten Begrenzungen, die Dauer eines gesamten Stückes, zu sprengen. Somit verübte er ein Attentat auf das Gedächtnis des Zuhörers, zwar „nicht nur auf Grund der erweiterten Dauer einer Komposition, sondern vor allem auch durch die innere Struktur des kompositorischen Materials und seiner Verarbeitung“¹²⁰, wie Claren anmerkt.

Er verfolgte eine systematische Desorientierung des Hörers. Die Basis dafür bildeten Wiederholungsmuster, die Feldmans Werk von 1977 bis 1983 wesentlich prägten, welche kurze Motive innehatten und diese in immer wieder abweichenden Versionen (meist bezogen auf die Rhythmik) wiedergegeben wurden. Es entstanden sehr lange Werke, welche bis zu fünfeinhalb Stunden (*String Quartet II*, 1983) dauern und eine Vielfalt an

¹¹⁸ Zimmermann 1985, S. 141

¹¹⁹ Claren 2004, S. 903

¹²⁰ a.a.O., S. 904

klanglichem Material beinhalten. Interessant ist, dass Feldman mit diesen Stücken seine größten Erfolge feierte, obwohl er bewusst den Erwartungen des Publikums nicht entsprechen wollte.

Er verwendete hier eine wesentlich reichere rhythmische Notation, in der Rhythmus und Metrum eine Einheit bilden und extrem kurze als auch lange Notenwerte enthalten sind. Feldman konnte mit Hilfe dieser Umgangsweise die Dauer einzelner Klangereignisse noch genauer definieren und auch variieren und somit rhythmische Wiederholungen mit geringen Abweichungen versehen.¹²¹

Feldmans Kompositionsweise kann zwischen 1977 - 1983 durch folgende Elemente charakterisiert werden:

1. „[...] the Size of individual sound events increased slightly.“
2. „[...] Feldman embraced minimalist repetition.“
3. „[...] the tendency to compose pieces of enormous length.“

(Johnson 2001, S. 651)

1984 fand eine letzte Wandlung im Kompositionsstil Feldmans statt. Er begann die neu entstandene Dichte des kompositorischen Materials auf einfachere Materialformen zu reduzieren, diese jedoch auch auf immer längere Zeiträume auszudehnen.¹²² Der Komponist ersetzte 16tel- und 32tel-Takte durch längere Taktwerte und auch die Notenwerte wurden wieder länger. Auch doppelte Punktierungen traten immer seltener auf und in manchen Kompositionen verabschiedete er sich sogar von den Taktwechseln. Sebastian Claren führt all diese Veränderungen auf die Form des Materials, mit dem Feldman in den jeweiligen Kompositionen arbeitete zurück und kommt zu dem Schluss, dass Feldman trotz dieser Rücknahme des Materials in seinen Kompositionen, eine Freiheit der rhythmisch-metrischen Bewegung erreichte, die Feldman in den 70er Jahren nicht hatte.¹²³ Weiter meint dieser:

¹²¹ Claren 2000, S. 103

¹²² Claren 2004, S. 904

¹²³ Claren 2000, S. 105

„Der Unterschied zwischen Feldmans bis 1977 entstandenen Kompositionen und seinen ab 1984 entstandenen Kompositionen hinsichtlich der Tondauernbehandlung ist zum einen auf die freie Umstellung einfacher Notenwerte, durch die das metrische Gefüge aufgelöst wird, zum anderen auf eine äußerst großflächige Behandlung der musikalischen Zeit, deren Verlauf nur noch selten von überraschenden Ereignissen unterbrochen wird, aber dennoch an jedem Punkt durch den genau abgewogenen Einsatz des Klangmaterials beherrscht ist, zurückzuführen; während die freie Umstellung der Notenwerte in seinen früheren Kompositionen durch eine lineare Auffassung der konventionellen Notation verhindert wurde, war eine großflächige Behandlung der Zeit schon allein auf Grund der äußeren Dimension dieser Werke, die nur selten länger als zwanzig Minuten dauerten, nicht möglich.“¹²⁴

Feldman verwendete auch in seinem Spätwerk keine Form von System, welches ihn vom Anfang bis zum Ende eines Stückes hindurchführte und somit einen Verlauf der Komposition schon im Vorhinein festlegte. Demnach gab es auch keine feststehende Konstruktion, sondern nur ein Voranschreiten in der Zeit, welches kein Ziel verfolgte. Feldman traf dies vorzüglich mit der Bemerkung: „Am Anfang habe ich Nichts, am Ende habe ich Alles.“¹²⁵

Somit war Feldman während seiner kompositorischen Arbeit flexibel und konnte an einem beliebigen Punkt des musikalischen Verlaufs einfach andere Verfahren anwenden und so wirklich auf das Material eingehen. Dies passierte aber nicht aufgrund instinktiver, sondern sehr wohl aufgrund analytischer Entscheidungen, welche aber nicht im Voraus durchkonstruiert waren. Er traf diese Entscheidungen während des Prozesses aufgrund analytischer Beobachtungen und schaffte es somit Methode gleichzeitig mit der Anwendung zu verschmelzen.¹²⁶

Feldman durchlebte somit in der gesamten letzten Phase der Standard-Notation wieder einige Wandlungen, immer auf der Suche nach dem Innersten des Klanges. All diese verschiedenen Formen verlangen dem Interpreten einiges ab. Die unglaublich filigrane Dynamik, die extreme Länge mancher Kompositionen, die komplizierten Taktwechsel und Zählzeiten, welche intensivste Beschäftigung mit dem Material erfordern, bevor dies überhaupt spielerisch umgesetzt werden kann, bringen den Ausführenden an die Grenzen

¹²⁴ ebenda

¹²⁵ Metzger/Riehn 1986, S. 25

¹²⁶ a.a.O., S. 517

des menschlichen Durchhaltevermögens. Für Feldman jedoch war dies die einzige Möglichkeit seine Klangvorstellungen umzusetzen, da er diese in seinen vorherigen Notationsweisen nicht umsetzen konnte. Er erklärte dies folgendermaßen:

„One of the big problems in my work was that, you know, as everything started to go into motion, I always felt that the performers in a sense were sensitive as to how to play the sounds, but they were not listening. And they were not sensitive to the pauses I give. So, the reason my music is notated is I wanted to keep control of the silence, you see. Actually, when you hear it, you have no idea rhythmically how complicated that is on paper. It's floating. On paper it looks as though it were rhythm. It's not. It's duration.“¹²⁷

¹²⁷ Zimmermann 1985, S. 232

5. Feldmans Zeitästhetik

Morton Feldmans Musikkonzept hielt während seines ganzen Schaffens immer an der Fixierung auf den Moment fest. Sein Interesse galt dem wahren, unberührten Klang, welcher nicht durch Bezugnahme auf andere Klänge beeinflusst, verändert oder gar zerstört werden sollte. Feldmans Sehnsucht „Musik als Klangmoment“¹²⁸ zu gestalten, wie es Herzfeld formuliert, jedoch nicht an der Tatsache vorbei zu können, diese in irgendeine Art von Form bringen zu müssen, da Musik unausweichlich immer einen Verlauf inne hat und somit Klänge und Töne aufeinander folgen, brachte den Komponisten in Bedrängnis. Die Unausweichlichkeit der zeitlichen Abfolge veranlasste ihn dazu, sich mit dieser auseinander zu setzen, wenn er sie schon nicht negieren konnte. Feldman meinte hierzu: „Nein, die Zeit lässt sich nicht konstruieren. Die Zeit muss nur sich selbst überlassen bleiben.“¹²⁹

Auch der starke Bezug zum *Abstrakten Expressionismus* lässt sich gerade in Hinsicht auf den Aspekt der Zeitlichkeit nicht verneinen. Herzfeld meint hierzu:

„Seine [Morton Feldmans] Vorstellung von musikalischer Zeit leitet sich [...] eher von Zeitvorstellungen des Abstract Expressionism ab, als von avantgardistischer Musik.“¹³⁰

Mark Rothko, welcher in seinen Bildern danach strebte pure Gegenwart zu produzieren und die Zeit, welche darin verläuft aufzuheben bzw. zu überschreiten¹³¹, teilte sich dieses Zeitkonzept mit Feldman. Denn, wie Claren betont, war für Feldman

„nicht das Fließen der Zeit und die musikalische Darstellung eines in sich komplexen und vielschichtigen, zeitlich organisierten Prozesses entscheidend, [...] sondern der Versuch, reine Gegenwart zu schaffen, die im Kontext einer Augenblicksästhetik zu betrachten ist. In diesem Augenblick, den Feldmans Musik schaffen möchte, erscheint der – nach Feldman – reale, quasi natürliche Klang.“¹³²

¹²⁸ Herzfeld 2007, S. 243

¹²⁹ Zimmermann 1985, S. 83

¹³⁰ Herzfeld 2007, S. 244

¹³¹ a.a.O., S. 251

¹³² ebenda

Die Tatsache, dass Feldman seinen kompositorischen Umgang mit Zeit in seinen Schriften nie klar definierend veranschaulichte, schien eine bewusste Vermeidung zu sein, denn so erschwerte er dem Rezipienten den inhaltlichen Zusammenhalt und vermittelte spontane Assoziationen. Außerdem würde ein derart definiertes und geschlossenes Denkgebäude Feldmans konsequenter Ablehnung jeglicher Art von Systemen widersprechen.

An einigen Stellen seiner Schriften äußerte sich Feldman aber zu seiner Zeitauffassung. Generell darf hier aber nicht übersehen werden, dass Feldmans theoretische Äußerungen mit einer gewissen Objektivität und Distanz betrachtet werden sollten, da der Komponist seine Worte oft mit Ironie und schelmischer Hingabe bestückte. Dennoch liefern diese durch ihre relativ konstanten Tendenzen sehr wohl eine gewisse Orientierung, um sich seinem musikalischen Zeitbegriff anzunähern.

In seinem Essay *Between Categories*¹³³ beispielsweise, lassen sich einige Bemerkungen finden, wie der Komponist den Aspekt Zeit sah. Die Begrifflichkeit *Between Categories* bezieht sich hier auf die beiden Kategorien Musik und Malerei und dessen Verhältnis zueinander. Feldman traf hier, auf der Basis von Oscar Wilde, die Unterscheidung, dass ein Kunstwerk entweder in Bezug auf seinen Gegenstand oder seine Oberfläche untersucht werden kann.¹³⁴ Kopp merkt hier an, dass Feldman als Gegenstand der Musik dessen Konstruktion bezeichnete, während die Oberfläche quasi das Hörbare darstellte.¹³⁵ Feldman beschrieb hierzu ein Gespräch, welches er mit dem Maler Brian O’Doherty führte. O’Doherty meinte dazu:

„Die Oberfläche des Komponisten ist eine Illusion, auf die er etwas Wirkliches projiziert – den Klang. Die Oberfläche eines Gemäldes ist etwas Wirkliches, aufgrund dessen er die Illusion schafft. [...] Eine Musik, die Oberfläche hat, konstruiert die Zeit. Eine Musik, die keine Oberfläche hat, unterwirft sich der Zeit und wird ein rhythmischer Verlauf.“¹³⁶

¹³³ Zimmermann 1985, S. 82

¹³⁴ siehe: ebenda;

¹³⁵ Kopp 1990, S. 113f.

¹³⁶ Zimmermann 1985, S. 83

Hauptziel Feldmans war somit Musik mit Oberfläche zu schaffen, Musik, die Zeit selbst konstruiert und sich ihr nicht unterwirft. Nach Feldman war der einzige Weg, nicht Uhrzeit, sondern „echte“ Zeit musikalisch umzusetzen und diese kein kompositorisches Element werden zu lassen.¹³⁷

Konsequenzen dieser Ästhetik für seine Musik, waren das Entstehen von Stillstand, Stille und das Fortschreiten der Augenblicke auf horizontaler als auch auf vertikaler Ebene.

Feldman reflektierte dies so:

„Wenn die horizontale Reihe zerbricht, tritt die vertikale (zeitlose) Erfahrung hervor. Die Differenzierung, die in den horizontalen Prozeß integriert ist, erübrigt sich nun. Man bewegt sich auf eine homogenere Welt des Klanges zu. [...] Nicht mehr die zeitlichen Intervalle geben der Musik ihre Gestalt und ihre Konturen. Es ist nicht das Zeitmaß, das den Klang gestaltet: Der Klang formt das Zeitmaß.“¹³⁸

Auf die Frage, ob in dieser vertikalen Komposition überhaupt noch von Zeit gesprochen werden kann, kommt Herzfeld zu dem Schluss, dass es sich bei aller Vertikalität und Räumlichkeit immer noch um musikalische Zeit handelt, da diese nur virtuell herauszuhalten ist. Seines Erachtens kann musikalische Zeit nur annäherungsweise, niemals vollständig aufgehoben und zum Stillstand gebracht werden.¹³⁹

Feldman war stets bemüht in seiner Musik Statisches und Stillstand vorherrschen zu lassen. Der Hörer verliert sich in seinen Werken nicht nur aufgrund der Tatsache, dass die Kompositionen nicht mit dem Verstand erfassbar sind, sondern hauptsächlich weil das Zeitempfinden verloren geht.

Ein wichtiger Einfluss auf seine Musik ab 1977 waren antike orientalische Teppiche – genauer gesagt Yürük-Teppiche¹⁴⁰. Feldman faszinierte deren Ästhetik und sammelte diese mit großer Leidenschaft. Er entdeckte dadurch die Kunst der Asymmetrie, Muster nach einer Seite hin offen zu lassen und diese nicht gleichmäßig auszubalancieren. Zimmermann spricht hier von dem Begriff der Gedächtnisarbit, welchen Feldman aus dieser Assoziation mit diesem Typus des Teppichs gewann und in seine Art zu

¹³⁷ Herzfeld 2007, S. 256

¹³⁸ Zimmermann 1985, S. 138

¹³⁹ Herzfeld 2007, S. 259

¹⁴⁰ Die Yürüken sind ein anatolischer Nomadenstamm, welcher in West- und Zentralanatolien zu Hause ist.

komponieren miteinbezogen. Gedächtnisarbeit meint hier von einem Moment zum nächsten denken.¹⁴¹

Bezogen auf diesen Gedanken verwundert es nicht, dass sich die Stücke ab den späten 70er Jahren mehr Zeit lassen. Der Hörer wird aufgefordert sich an nichts festzumachen, obwohl zunehmend Repetitionen auftauchen um Fixpunkte zu setzen, welche aber ständig wieder aufgegeben werden. Es werden Zusammenhänge angedeutet, jedoch nehmen sie nie konkret Gestalt an. Claren weist darauf hin, dass Feldman Notenwerte so anordnete, „daß sie ihre Eigenschaft als in sich abgeschlossene rhythmische Gestalten behalten, aber dennoch einen freien Fluß des musikalischen Materials in der Zeit zulassen.“¹⁴²

Weiters meint dieser:

„Eine weitere Strategie, dies zu erreichen, scheint in Feldmans letzten Werken die Verlängerung der Notenwerte und Taktdauern darzustellen, durch die seine schon immer als langsam bezeichnete Musik noch langsamer wird; diese langsame Bewegung führt dazu, daß die einzelnen rhythmischen Werte eine gewisse Unschärfe bekommen, die die proportionalen Grundstrukturen überdeckt, so daß die präzise ausnotierte Partitur in ihrer Wiedergabe zu einer frei schwebenden Klangfolge wird, hinter der die zugrundeliegende Struktur nur noch erahnt werden kann.“¹⁴³

Stücke, welche diese Gedächtnisarbeit zum Thema haben, sind die beiden Klavierwerke *Triadic Memories* (1981) und *Palais de Mari* (1986), welche im Anschluss nun näher untersucht werden.

¹⁴¹ Zimmermann 1985, S. 15

¹⁴² Claren 2000, S. 107

¹⁴³ ebenda

6. Analyse

Die Musik Morton Feldmans, welche ein zerbrechliches Gefüge aus Klang und Stille darstellt, scheint sich einer Analyse nicht gerade anzubieten. Hinter dem Fortschreiten von Augenblick zu Augenblick, steht kein kompositorisches und auch kein Konstruktionssystem im konventionellen Sinne. Zusätzlich fehlt das konstitutive Verhältnis von vorgeordnetem Metrum und darauf bezogener Rhythmik völlig. In Hinsicht auf seine freien Notationen ist das keine Besonderheit, jedoch schafft Feldman dies auf faszinierende Weise ebenso in Werken mit Standard-Notation. Sein Ziel die Außenwelt von seinen An- und Absichten auszuschließen, gelang ihm sehr gut und erschwert erheblich eine musikalische Analyse. Der Komponist selbst gab die Empfehlung ab: „Schreiben Sie niemals einen Artikel über meine Musik, weil Sie sich ihr höchstens annähern könnten.“¹⁴⁴

Weiters meinte dieser:

„Aber ich glaube, wenn es sich um meine Musik handelt, ist es für Musikwissenschaftler schwierig, auch nur von A nach B zu gelangen. [...] In dem Moment, wo man eine meiner Noten verläßt, um zu meiner nächsten Note zu kommen, ist man als Musikwissenschaftler in Schwierigkeiten. Weil ich mich nicht mit Musik befasse, die musikalischer Logik zu folgen scheint.“¹⁴⁵

Somit stellt sich die generelle Frage, mit welchen Mitteln und Methoden dessen Musik überhaupt zu analysieren ist?

Obwohl Gianmarco Borio Morton Feldmans Musik als unanalysierbar bezeichnet¹⁴⁶, gibt es zahlreiche Versuche sich dem Geheimnis des Komponisten mit konventionellen und unkonventionellen Methoden anzunähern.

¹⁴⁴ Metzger/Riehn 1986, S. 54

¹⁴⁵ a.a.O., S. 25

¹⁴⁶ Borio 1993, S. 150

Gregor Herzfeld beispielsweise, zog für seine Analyse des Stückes *On Time and the Instrumental Factor für Orchester* (1969) aus den bestehenden Schwierigkeiten Feldman zu analysieren, zwei Konsequenzen:

1. Die Ablehnung von Systemen ist ernst zu nehmen.
2. Die Strategien mit denen Feldman Konstruktionen und Systeme umgehen möchte, können auf systematische Weise entschlüsselt werden.

„Denn System und Systematik sind nicht dasselbe; und es ist kein Widerspruch, Systeme zu vermeiden und dabei höchst systematisch vorzugehen, was letztlich bedeutet, auf einer anderen Ebene wiederum ein System zu installieren, das darin besteht systemlos zu sein.“¹⁴⁷

(Herzfeld 2004, S. 265)

Herzfelds Analyse liegt die Hypothese zugrunde, dass es sich bei Feldmans *On Time and the Instrumental Factor* um eine Serie von instrumentalen Bildern handelt. Am Beginn seiner Analyse klärt der Autor zuerst allgemeine Daten, wie die Anzahl der Takte insgesamt, Tempo, Länge, Dynamik. Danach beschreibt er die Partitur überblicksmäßig und weist darauf hin, dass zu Beginn ganzseitige Wiederholungen stattfinden. In der melodischen Einzelbetrachtung ist er auf der Suche nach Zusammenhängen und findet sogar einen tonalen, logischen Schritt auf der ersten Partiturseite.¹⁴⁸ Der Autor begründet Feldmans Wahl der verwendeten Harmonik aus der Wirkung der Klänge in Bezug auf ihre Tonzusammensetzung, Farbe und dem Zusammenspiel der Register. Um dies zu verdeutlichen, versucht Herzfeld, dieses Klangbild zu verbalisieren. Weiters arbeitet er mit einem Klangfarbenprotokoll als „Übersetzung“¹⁴⁹ für die Erkennung der Balance der Klänge in Feldmans Partitur und um so die Seiten miteinander zu vergleichen. Auch aufgrund der Beschäftigung mit der Rhythmik kommt Herzfeld zu dem Schluss, dass dieses Stück keiner musikalischen Logik folgt, welche eine „hörbare Folgerichtigkeit schaffen und einen systematisch analytischen Zugriff erlauben würde.“¹⁵⁰

Um sich seiner Hypothese anzunähern, versucht Herzfeld auch die einzelnen Partiturseiten als Bilder miteinander zu vergleichen.

¹⁴⁷ Herzfeld 2004, S. 265

¹⁴⁸ a.a.O., S. 269

¹⁴⁹ a.a.O., S. 271

¹⁵⁰ a.a.O., S. 274

Siegfried Mauser wählt in seinem Artikel *Zur Konzeption der musikalischen Zeit in der Musik Morton Feldmans* einen anderen Weg sich Feldmans Musik anzunähern. Seine Basis bilden die gesammelten Bemerkungen Feldmans in den *Essays*, der *Middleburg Lecture* und diverser Interviews, um musiktheoretische Begriffe zu reflektieren.¹⁵¹ Er setzt die Erkenntnisse aus der Partitur, hier mit dem Beispiel *Palais de Mari*, in Beziehung mit den getätigten Aussagen des Komponisten.

Gianmario Borio führt, trotz seiner Ansicht der Unanalysierbarkeit, eine Analyse mit Konzentration auf den harmonischen Gehalt diverser Stücke durch und versucht so einen Bezug zur Klangbildung und musikalischen Zeit herzustellen.

Marion Saxer arbeitet in ihrer Dissertation *Between Categories* unterschiedliche Aspekte ebenfalls mit Hilfe von Analysen heraus. Hier sind sowohl Textanalysen von Feldmans Schriften von 1958 - 1969, als auch Werkanalysen der Klavier- und Kammermusik von 1951 - 1969 und diverser Werke von 1970/71 vorhanden. Weiters erläutert sie die ästhetischen und kompositorischen Modifikationen in Feldmans Schaffen nach 1969. Unter Berücksichtigung der Entwicklung des Komponisten in Bezug auf Notation und Ästhetik, erarbeitet Saxer chronologisch mit Hilfe von Notenbeispielen unter anderem, Tonhöhengestaltung, Zeitorganisation und musiksprachliche Elemente unterschiedlichster Werke heraus.

Sebastian Claren analysiert in seiner Dissertation Feldmans einzige Oper *Neither* für Sopran und Orchester, getextet von Samuel Beckett (1977). Seine Herangehensweise der Analyse ist das detaillierte Untersuchen der einzelnen Teile der einaktigen Oper. So splittet er diese in insgesamt zwölf Einheiten auf: bestehend aus der Ouvertüre, sechs Zwischenspielen und zehn Zeilen, wobei hier die Textzeilen der Sopranstimme gemeint sind. Es folgt eine genaue Beschreibung der Partitur dieser Teile und der Instrumentierung auf 62 Seiten. Aus diesem Werk, welches aufgrund der umfangreichen Daten bahnbrechend in der Feldman-Forschung ist, lässt sich jedoch keine Entschlüsselung der Feldmanschen Musik entlocken. Auch Eberhard Blum meint dazu:

¹⁵¹ Mauser 1994, S. 156

„Die Werkbeschreibungen und Analyseversuche, die Claren so umfangreich und genau betreibt, lassen mich, wie überhaupt alle solche Annäherungsbemühungen an musikalische Kunstwerke, kalt. Ich weiß, auch Claren möchte Feldmans ‚Geheimnis‘ auf die Spur kommen. Ich glaube und bin froh, daß dies nicht gelungen ist. Feldmans Musik ist und bleibt rätselhaft. Solange wir seiner Musik zuhören und sie selber spielen, ist das Rätsel gelöst, ohne daß wir in der Lage wären, die Lösung in Worte zu fassen und sie auszusprechen.“¹⁵²

Auch in dieser Arbeit soll der Versuch nicht gescheut werden, sich durch Analyse Feldmans Musik anzunähern. Ziel ist jedoch nicht, dessen Geheimnis zu entschlüsseln, sondern Feldmans Umgang mit der Zeit in seinen späten Klavierwerken zu erläutern. Die beiden folgenden Werke wurden aufgrund ihrer Entstehungszeit, Notationsweise und ihrer Instrumentalisierung ausgewählt, um den Aspekt der musikalischen Zeit in Feldmans späten Klavierwerken herauszuarbeiten.

6.1 *Triadic Memories* für Klavier (1981)

Triadic Memories zählt zu den ausgedehnten Kompositionen, welche nach 1977 entstanden sind. Feldman vollendete dieses Stück am 23. Juni 1981 und widmete es der Pianistin Aki Takahashi und dem Pianisten Roger Woodward. Mit seiner Dauer von bis zu zwei Stunden¹⁵³ und einem Umfang von 1089 Takten ist es Feldmans längstes Stück für Klavier und gestaltet eine neue Welt der Klang- und Zeitwahrnehmung.

Wie schon erwähnt hat dieses Stück die Technik der kompositorischen Gedächtnisarbeit zum Thema, was nicht nur beim Hören, sondern auch in der Partitur sehr gut sichtbar wird, da fast die Hälfte der gesamten Takte mit Wiederholungszeichen versehen ist und immer wieder Motive aufscheinen, welche man vermutet schon gehört zu haben. Feldman erreichte mit diesen Mitteln eine völlige Desorientierung des Hörers und dessen Gedächtnisses.

¹⁵² Blum 2000 in: <http://www.cnvill.net/mfblumrv.htm> (Stand 19.11.12; 11:40 Uhr)

¹⁵³ Feldman hat keine Tempoangabe vorgegeben.

Der Komponist verfolgte das Ziel die konventionellen 25 - 35 Minuten der Stücke zu sprengen und auch nicht mehr von und über Form sprechen. Für ihn sollten sich seine Kompositionen aus dem Material und nicht aus der Form entwickeln. Feldman beschrieb diesen Vorgang folgendermaßen:

„And I said, ‚What would happen if you got rid of the ‚A-B-A‘ forms? What happens?‘ So what am I doing? I’m not doing anything different than Beethoven, who was writing a piece which is getting longer. And he does something else that nobody else ever did. He threw in another three tune.“¹⁵⁴

Wie schon erwähnt gibt Feldman in seinem Manuskript keine Tempoangabe vor. Die Partiturausgabe der *Universal Edition*, auf welcher diese Analyse basiert, empfiehlt pro Viertel 63 - 66 bpm.

Für das ganze Stück gilt ein durchgehendes *piano pianissimo* (*ppp*) und ein halb durchgedrücktes Haltepedal. Aufgrund dieser Dynamik und den gefilterten Frequenzen erscheint das Werk extrem leise und filigran. Die Wichtigkeit des Pedals hob Feldman mit folgender Aussage hervor:

„Someone without my experience could take a look at the manuscript and the manuscript certainly doesn’t look the way it sounds on ‚Triadic Memories‘, it’s empty, doesn’t look very interesting, sounds another way. If I was gonna judge by the manuscript I would say nothing is there. The pedal is doing a lot of work, the over-all, how the piece is.“¹⁵⁵

¹⁵⁴ Zimmermann 1985, S. 206

¹⁵⁵ a.a.O., S. 162

6.1.1 Teil 1

♩ = 63-66*)
8
ppp
4 4
1/2 Red. sempre

Notenbeispiel 1: *Triadic Memories*, Takte 1 - 2

Das Motiv in Notenbeispiel 1 und dessen Variation bildet die Eröffnungsphase, welche im 3/8-Takt die ersten zweieinhalb Seiten der Partitur umfasst (Takt 1 - 90).

Die melodische Variation, welche gleich an das Grundmotiv anschließt, besteht aus dem Umdrehen der Bassstimme von der bisherigen Reihenfolge *Gis'/D'* und *A'/Cis'* in *D'/Gis'* und *Cis'/A'*. Die rechte Hand bleibt gleichmäßig in dem Wechsel zwischen *g'''* und *b'''*. Somit ergibt sich ein viertaktiges Muster (Motiv + Variation). Nach diesem ersten Muster wird die Variation einmal wiederholt, ab dann wird das Viertakt-Muster elfmal wiedergegeben, wobei hier die Oktavbereiche beider Stimmen öfters wechseln. Ab Takt 51 wird das Achtel-Quartolen-Muster von der Bassstimme in die obere Stimme verlegt. Dies wird insgesamt bis Takt 84 in unterschiedlichen Variationen der Oktavbereiche wiederholt, bis der Schluss der Eröffnungsphase folgt:

8
4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4 4

Notenbeispiel 2: *Triadic Memories*, Takte 83 - 90

Wie in Notenbeispiel 2 zu sehen ist, spielt das Achtel-Quartolen-Muster, nun wieder in der Bassstimme, zuerst vier Takte hintereinander die Variation *cis/a*, dann vier Takte *Gis'/D'* in der Kontraoktave. Die rechte Hand indessen greift über die gesamte Phrase *g' - b', g'' - b'', g''' - b'''* und *g'''' - b''''*. Die Eröffnung schließt somit mit einer unglaublichen Kluft zwischen Höhe und Tiefe ab.

Sebastian Claren meint in Bezug auf die Eröffnungsphase:

„Von dieser Passage kehrt später nur mehr ihre rhythmische Fassung mit neuem Tonmaterial wieder, so daß es sich hier tatsächlich um eine Form von Einleitung handelt, die allerdings sofort ins Zentrum des Stückes, nämlich die Erinnerung an tonale Klänge im chromatischen Feld des halb niedergetretenen Klavierpedals, führt.“¹⁵⁶

Anzumerken ist hier noch, dass in der Einleitung keine großen Pausen vorkommen und jeder Takt zu spielende Noten beinhaltet.

Auf die Eröffnung folgt ein neuer Teil mit einer dritten Stimme im System. In manchen Takten verbinden sich auch die Stimmen:



Notenbeispiel 3: *Triadic Memories*, Takt 103
5x wiederholt

Wie hier zu sehen ist, verwendet Feldman auch Takte mit Wiederholungszeichen und wiederholt diese in diesem Teil bis zu fünfmal. Solche Takte tauchen, mit identischem melodisch-rhythmischen Material auch öfter auf.

Quartolen und ganze Takte mit einem Pausezeichen sind nun ebenfalls vorhanden. Beginnend mit einer Bassstimme und zwei Stimmen im Violinschlüssel, wechselt Feldman die Schlüssel öfters hin und her, um auf sein gewünschtes Klangereignis zu kommen. So wird zum Beispiel in Takt 94 die mittlere Stimme in den Bassschlüssel und die unterste Stimme einen Takt später in den Violinschlüssel umgeschrieben. Dies wird aber nach wenigen Takten wieder aufgehoben.

¹⁵⁶ Claren 2000, S. 181

Dieser Wechsel passiert insgesamt elfmal, bis dann ab Takt 132 eine achttaktige Passage eintritt, welche etwas verlangsamt wirkt und scheinbar im Takt 139 in einen Zwischenabschluss mündet.

Ab Takt 141 scheint wieder eine neue Konstellation einen Schwerpunkt zu bilden:

Musical notation for measures 141-143 of 'Triadic Memories'. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music features a repeating rhythmic pattern of eighth notes with accents, primarily in the treble and bass clef staves, with the grand staff providing harmonic support.

Notenbeispiel 4: *Triadic Memories*, Takte 141 - 143

Diesmal mit allen drei Stimmen im Violinschlüssel wechselt die unterste Stimme der Partitur in diesem Abschnitt nur viermal in den Bassschlüssel um.

Interessant ist hier, dass sich die Anzahl der Takte, welche im Wiederholungszeichen stehen, nun fast die Waage mit den nicht zu wiederholenden Takten hält. Auch werden diese jeweils nur einmal wiederholt und nicht, wie im vorangegangenen Teil, bis zu fünfmal.

Außerdem ist das Material sehr dicht angelegt, da keine größeren Pausen vorhanden sind, welche über eine Achtellänge hinausgehen.

Danach führt folgende Akkordfolge zum nächsten Teil:

Musical notation for measures 188-194 of 'Triadic Memories'. It features three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The notation shows a sequence of chords and melodic lines, with some measures containing rests, indicating a change in the musical texture.

Notenbeispiel 5: *Triadic Memories*, Takte 188 - 194

Diese Akkordfolge enthält drei Takte liegende Akkorde, welche aus einer Permutation der Töne *g, d, as, cis* und *a* besteht. Darauf folgt ein Takt Pause, ein Takt mit zwei punktierten Achteln *as/a* und schließlich noch eine letzte Permutation des vorherigen Akkordes, welcher dann in die Töne *h, d', a', e'', b''* mündet.

Während des Hörens wirkt diese Folge entschleunigend und lässt, durch das Einsetzen auf den ersten Schlag, eine kurze Orientierung in dem Zeitkontinuum zu, in dem sich der Hörer mittlerweile befindet.

Dieses Tonmaterial scheint nun auch in dem darauf folgenden Abschnitt meistens in melodischen bzw. rhythmischen Variationen auf. Taktwiederholungen kommen hier bis zu fünfmal vor und die unterste Stimme wechselt ebenfalls fünfmal zwischen Violin- und Bassschlüssel hin und her. Pausentakte sind hier sehr häufig enthalten, genauso wie Quartolen.

Auffallend ist hier ein sechstaktiges Pattern, welches Feldman insgesamt dreimal an unterschiedlichen Stellen wiederholt (Takt 202 - 207, 232 - 237, 245 - 249).

Notenbeispiel 6: *Triadic Memories*, Takte 202 - 207

Es erscheint fast wie eine Forderung, welche Feldman wiederholt stellt. Bei der letzten Wiederholung am Ende des Abschnittes wirkt diese besonders fordernd, da die mittlere Stimme beim letzten Takt des Patterns eine Oktave höher gespielt wird.

Ab Takt 250 verschwindet die oberste Stimme plötzlich und es erfolgt ein erstes richtiges Innehalten des Stückes. Dieses Innehalten besteht aus zwei punktierten Viertel-Intervallen, auf die Eins einsetzend, mit einem anschließenden Takt Pause, dann wieder zwei punktierte Viertel-Intervalle und einem Pausentakt. Die Intervalle bestehen aus jeweils 2 Oktaven. Dieses Pattern wird dreimal hintereinander wiederholt:

Notenbeispiel 7: *Triadic Memories*, Takte 253 - 258
3x wiederholt

Danach ändert sich das Notenbild. Es folgen zweitaktige Einheiten, wobei diese aus jeweils zwei punktierten Achteln bestehen, eine in der oberen und eine in der unteren Stimme, welche durch einen gemeinsamen Balken verbunden sind.

Notenbeispiel 8: *Triadic Memories*, Takte 260 - 261
3x wiederholt

Diese Gruppierungen werden, wobei jede zweite davon dreimal wiederholt wird, variiert und von dem Innehalten der Oktaven aus dem Notenbeispiel 7, auch kurzzeitig wieder unterbrochen (Takt 291 - 296). Danach werden diese wieder aufgenommen, zuerst einmal wiederholt, dann dreimal, viermal, fünfmal, sechsmal, siebenmal, achtmal und neunmal. Darauf folgen vier Patterns, jedes in drei Takte aufgeteilt, welche alle dreimal wiederholt werden. Herauszuheben ist hier das erste Pattern, dessen Tonmaterial schon in Takt 217 - 219 auftaucht und welches sich nun wie eine Warnung in den Weg stellt:



Notenbeispiel 9: *Triadic Memories*, Takte 313 - 315
3x wiederholt

Das vierte Pattern besteht wieder aus Oktav-Intervallen, die innehalten. Generell sind hier Pausentakte essentielle Elemente. Sie bilden die Basis für die Entführung der rhythmischen Wahrnehmung und verleiten das Gehör zu einer völlig anderen Schwerpunktannahme.

Ab Takt 325 erfolgen Variationen der Töne *d*, *es*, *c*, *cis*, welche sich durch Veränderungen der Rhythmik und der Oktavlagen differenzieren.



Notenbeispiel 10: *Triadic Memories*, Takte 326 - 327

Unterbrochen durch das Pattern des Notenbeispiels 9, erfolgt eine Veränderung des rhythmischen Notenbildes. Hier wird zum ersten Mal auch mit Hilfe der Noten optisch Bezug zu dem Titel *Triadic Memories* hergestellt:



Notenbeispiel 11: *Triadic Memories*, Takte 352 - 355

Es beginnen Dreier-Variationen, zuerst bestehend aus den Tönen *es'*, *cis'* in der oberen und *c*, *d* in der unteren Stimme, wobei die untere Stimme zur Bassstimme wird. Diese Variationen dauern siebzehn Takte, wobei die letzten fünf verlangsamt werden, indem die punktierten Achteln mehr Zeit haben sich auszubreiten, da letztendlich nur mehr eine pro Takt aufscheint.

Getrennt durch einen Takt Pause, erfolgt eine neuntaktige Dreier-Variation der Töne *e'''*, *f''* in der oberen und *cis*, *es'* in der Bassstimme.

Ab Takt 379 kehrt Feldman zu den Ausgangstönen dieses Abschnittes zurück, jedoch beginnend in umgekehrter Reihenfolge: *cis''*, *es''* in der mittlerweile wieder unteren Stimme im Violinschlüssel und *c''*, *d''* in der oberen Stimme und auch wieder umgekehrt.



Notenbeispiel 12: *Triadic Memories*, Takte 379 - 382

Bezüglich der Wiederholungszeichen in diesem Abschnitt ist zu beobachten, dass Feldman diese nun auch inmitten eines Taktes platziert.

Als nächstes setzt der Komponist die Töne, die diesen Abschnitt beherrschen, jeweils einzeln in einen Takt (*cis*, *es*, *c*, *d*), mit einem anschließenden Takt Pause und wiederholt diese in aufsteigendem Charakter (zweimal, dreimal, viermal, fünfmal). Diese Töne treten auch in den nächsten Teilen immer wieder auf.

Nach dieser kurzen Phase des vermeintlichen Stillstehands stößt die zweite Stimme im Violinschlüssel wieder dazu (Takt 415). Es passiert ein kurzes Aufbäumen, ehe diese wieder verschwindet und vermeintlicher Stillstand erreicht wird.

Abschließend erinnert Feldman wieder an die Oktaven, welche schon im vorherigen Teil beschrieben wurden (siehe Notenbeispiel 7).

Danach fügt Feldman neues rhythmisches Material hinzu, welches auch in der Partitur gut sichtbar ist. Dieses besteht aus vier Achteln pro Quartole, jedoch abwechselnd in oberer und unterer Stimme.



Notenbeispiel 13: *Triadic Memories*, Takte 442 - 443

Es kommt zu einer Kombination diverser bekannter Patterns, welche wie Erinnerungen aufscheinen. Die Töne *c*, *cis*, *d*, *es* sind hier immer vorzufinden und diese unterbrechen den Verlauf auch wieder (Takt 479 - 483). Feldman setzt dann die Kombinationen fort und wiederholt diese bis zu neunmal. Es kommen auch immer mehr Vorschläge zum Einsatz.

Ab Takt 559 gesellen sich Achtelläufe dazu, teilweise als Quartolen und mit Vorschlägen versetzt.



Notenbeispiel 14: *Triadic Memories*, Takte 559 - 561

Ab Takt 595 dominieren 27 Takte lang Vierer-Quartolen-Motive in diversen Oktavlagen. Hier muss der Interpret bis zu sechs Töne mit der rechten Hand anschlagen, bis zu drei in der linken. Es folgen Zweiermotive, versetzte Motive und wieder Vierermotive in sehr tiefer Lage.

Danach wird der Vorschlag zu einem wichtigen Element (ab Takt 649). Die Töne *c*, *cis*, *d*, *es* werden wieder eingebaut, wobei *cis* und *es* mit Vorschlägen versehen sind. Darauf folgt ein weiteres Pattern:



Notenbeispiel 15: *Triadic Memories*, Takte 658 - 659

Nach dessen Variationen zeigt das Notenbild nun Achtelläufe, teilweise als Quartolen, verbunden zwischen der Ober- und Unterstimme. Herausstechend sind hier wieder die Vorschläge, welche in sehr hoher Lage, bis zum *d''''* eingesetzt werden.

Die Achtelläufe werden kurz durch die Vorschlagpatterns unterbrochen, scheinen dann noch einmal kurz auf, bevor sie mit der fünffachen Wiederholung folgender Phrase, welche die Töne *c*, *cis*, *d*, *es* beinhaltet, geschlossen werden.



Notenbeispiel 16: *Triadic Memories*, Takte 727 - 729
5x wiederholt

6.1.2 Teil 2

Stand der erste Teil zur Gänze im 3/8-Takt, ändert sich dies jedoch ab Takt 730, da zu Beginn des zweiten Abschnittes die Pausentakte nun mit anderen Taktarten versehen sind. Extreme Angaben wie zum Beispiel 7/64, 7/32 und 3/32 sind hier angeführt. Dies zeigt, wie penibel Feldman die Pausentakte auskomponierte.

Das Notenmaterial besteht nur aus den Tönen *c*, *cis*, und *es* in unterschiedlichen Lagen. Ab Takt 775 beginnen zuerst nur bis Takt 819 Sechzehntel-Läufe, welche sich nur aus den Tönen *c'*, *des'*, *d'* und *es'* zusammensetzen. Die untere Bassstimme bleibt dabei völlig aus. Hier hat fast jeder Takt eine andere Taktangabe, Quartolen und sogar Quintolen kommen vor. Es scheint wie ein Monolog, welcher sich jedoch im Kreis dreht. Unterbrochen werden diese Läufe durch folgendes Pattern, welches wie eine Frage auftaucht:



Notenbeispiel 17: *Triadic Memories*, Takt 821

Darauf folgen zwei Patterns, ersteres (Takt 823 - 824) wird dreimal und das zweite (Takt 825 - 826) siebenmal wiederholt:

Notenbeispiel 18: *Triadic Memories*, Takte 823 - 826

Es scheint fast so, als wird hier über die gestellte Frage nachgedacht, da diese jedoch nicht beantwortet wird, taucht das Fragemotiv danach wieder auf.

Ab Takt 830 beginnen die Sechzehntel-Läufe wieder: diesmal eine Oktave tiefer, jedoch mit dem gleichen Tonmaterial wie bei den Läufen zuvor. Es startet somit ein weiterer Monolog, welcher wieder mit dem Pattern aus Takt 825/ 826 und dessen fünfmaliger Wiederholung unterbrochen wird. Danach beginnt der Sechzehntel-Lauf wieder, noch eine Oktave tiefer als vorher und mit Unterbrechung. Es scheint fast als eine Art Diskussion, zu der sich auch noch das Fragemotiv dazu mischt. Beendet wird diese durch zwei sehr gegensätzliche Patterns, welche wieder aus den Tönen *c*, *cis*, *d* und *es* bestehen. Das Erste befindet sich wieder in sehr hoher Lage bis zum *es''''*, das zweite Motiv hingegen befindet sich in der Kontraoktave.

Notenbeispiel 19: *Triadic Memories*,
Takte 898 - 899, 5x wiederholt

Notenbeispiel 20: *Triadic Memories*,
Takt 900, 7x wiederholt

Interessant ist, dass im ersten Takt in Notenbeispiel 19 die Eigenschaft eines Tremolos akustisch herausgearbeitet und mit einer Zweiunddreißigstel-Quintole ausnotiert ist, während sich in Notenbeispiel 20 tatsächlich ein Tremolo befindet. Das „echte“ Tremolo bildet somit eine eigene Kategorie in dem Stück, da es das erste und auch einzige Pattern dieser Art bleibt. Durch dessen siebenmalige Wiederholung nimmt allein dieses Pattern eine Dauer von ca. 1 Minute ein. Hier wird auch zum ersten Mal seit Beginn des Stückes wieder auf das *piano pianissimo* hingewiesen.

Trotz dieser intensiven Patterns bleibt das Fragemotiv über, welches wieder viermal gestellt wird. Danach fällt das Stück in eine neue Stimmung.

Ab Takt 910 wird die Dynamik noch filigraner, da hier nun ein fünffaches *piano* gefordert wird (*ppppp*). Es sind Viertel- und Halbe Noten notiert, das Tempo verlangsamt

sich gefühlt. Dies wird auch durch die Wiederholungen vermittelt, welche bis zu elfmal stattfinden. Feldman baut hier auch Sechstolen ein.

Es treten immer wieder Variationen des Fragemotives auf, bis es in seiner ursprünglich tonalen Form wieder viermal mit immer längeren Pausen dazwischen aufscheint.

Ab Takt 956 folgen Einheiten mit Vorschlägen, welche dynamisch teilweise mit *diminuendo* versehen sind.

Zusätzlich baut Feldman wieder neues rhythmisches Material ein. Hier sind doppelt punktierte Achteln und auch Neuntolen vorhanden.



Notenbeispiel 21: *Triadic Memories*, Takte 975 - 976

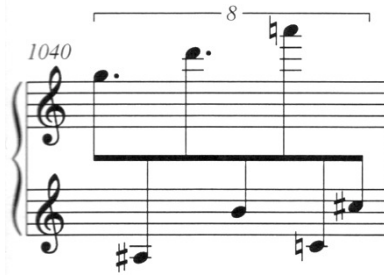
Ab Takt 982 folgt, beginnend mit einem weiteren *ppppp*, eine gänzlich tiefe Passage mit beiden Stimmen im Bassschlüssel:



Notenbeispiel 22: *Triadic Memories*, Takt 982

Dieses Motiv wird neunzehnmal, dazwischen mit unterschiedlichsten Pausentakten, notiert (Wiederholungen nicht miteinbezogen). Das Verschwimmen der Töne lässt hier keine akustische Differenzierung mehr zu.

Danach greift Feldman wieder zu einem Vorschlagpattern (siehe Notenbeispiel 15), ehe er mit Achtel-Läufen beginnt, die teilweise punktiert und als Achtolen gespielt werden sollen.

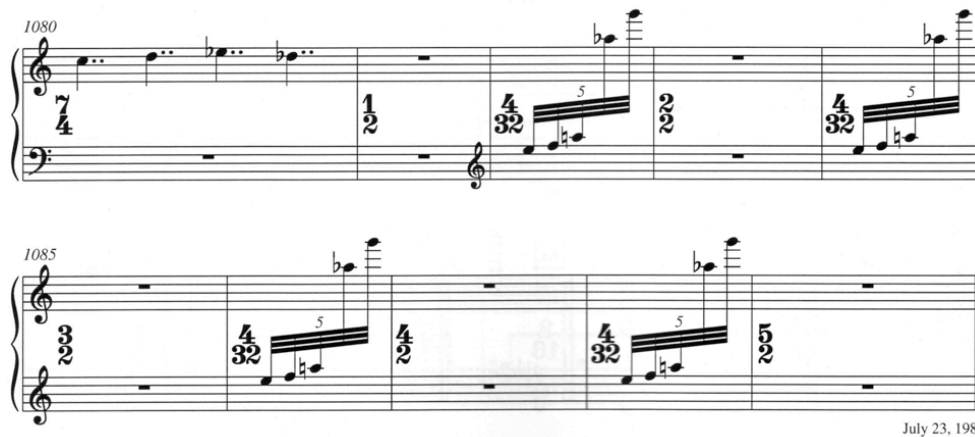


Notenbeispiel 23: *Triadic Memories*, Takt 1040

Darauf folgen diverse Variationen von Patterns aus früheren Teilen.

Ab Takt 1063 werden in der oberen Stimme, wieder im Mantel von Sechzehntel-Läufen die Töne *c*, *des*, *d* und *es* betont. Dann übernimmt diese die Bassstimme, während die rechte Hand nur ein *c'''* zu spielen hat. Nach einem 7/4-Takt Pause beginnt er erneut die Töne als Viertel-Septolen im Bass zu wiederholen, bevor er diese endgültig noch einmal in der oberen Stimme in einem Takt, als jeweils doppelt-punktierte Viertel zelebriert. Den Schluss bildet das ident viermal wiederholte Fragenmotiv mit immer länger werdenden Pausentakten dazwischen, wie schon in den Takten 947 - 955.

Es scheint somit, als ob die Frage unbeantwortet bliebe.



Notenbeispiel 24: *Triadic Memories*, Takte 1081 - 1089

In dieser Analyse wurde nun Feldmans Umgang mit dem Material dargestellt und ein Versuch unternommen den Verlauf der Komposition zu erfassen. Zu sehen ist, dass in diesem Stück repetierende Elemente einen Schwerpunkt bilden, welche sich aber immer in anderem Gewand präsentieren und so ein Zeitkontinuum schaffen, in dem sich der Hörer schon nach kurzem Zuhören befindet. Weiters konnte gezeigt werden, dass Feldman Taktstriche nur als Orientierungshilfen, welche sich dem Material anpassen, verwendete, ohne Gewichtung auf Zählzeiten. Außerdem wurde eine vertikale Kompositionsweise sichtbar, indem die Stimmen in einem System miteinander verschmelzen.

Weitere Faktoren, welche die Zeitgestaltung beeinflussen, wie zum Beispiel Wiederholungen und Pausentakte konnten herausgearbeitet werden.

Eine Besonderheit dieser Komposition stellt das außergewöhnliche Klangereignis dar, welches aufgrund der Verwendung der Standard-Notation zustande kommt, da Feldman hier sehr präzise notieren und somit schlussendlich seine Klangvorstellungen durchsetzen konnte.

6.2 *Palais de Mari* für Klavier (1986)

Laut Sebastian Claren setzt Feldmans Spätwerk 1984 mit der Komposition *For Philip Guston* ein, welches „von einer Zurücknahme der klanglichen Mittel und der Gestaltenvielfalt der vorangegangenen Kompositionen geprägt ist.“¹⁵⁷

Palais de Mari zählt somit laut dieser Kategorisierung ebenfalls zu Feldmans Spätwerk. In Auftrag gegeben wurde diese Komposition von der Komponistin Bunita Marcus, einer sehr engen Freundin Morton Feldmans. Feldman sollte ein Werk komponieren, welches alle Facetten und Eigenschaften seiner längeren Werke beinhaltet, jedoch eine kürzere Dauer beansprucht. Schlussendlich umfasste das Stück eine ungefähre Spieldauer von ca. 25 Minuten. Inspiriert wurde Feldman durch eine antike Ruinenphotographie, die er im

¹⁵⁷ Claren 2000, S. 543

Pariser Louvre entdeckte. Diese erinnerte ihn an ein Gemälde Francesco Clementes, dem er daraufhin diese Komposition widmete. Mauser meint hierzu:

„An der Photographie wie in den Bildern Clementes faszinierten ihn [Feldman] gleichermaßen das Verhältnis zwischen Dargestelltem und Verweis: weniger das faktisch Geformte steht im Zentrum der ästhetischen Erfahrung, sondern der Verweischarakter darüber hinaus, das Gemeinte außerhalb der Photographie bzw. des Bildes, wodurch sich das Kunstwerk allgemein der Lebenswelt öffnet.“¹⁵⁸

Uraufgeführt wurde dieses Stück am 20. November 1986 im New Yorker Atelier seines Widmungsträgers.

Das Werk beginnt, wie schon *Triadic Memories*, in der äußerst zerbrechlichen Hülle eines *piano pianissimo*. Das Tempo des Werkes beträgt 63 - 66 bpm pro Viertel-Note, die Instruktion für das Haltepedal ist, dieses ganz durchzudrücken. Schon von Beginn an sind taktweise Taktangaben vorgegeben, im Falle von Takt 1 - 14 sind dies 5/8- und 3/4-Takte, wobei letztere die Pausentakte darstellen. In Takt 1 wird ein Thema vorgestellt, welches dann rhythmisch variiert wird:



Notenbeispiel 25: *Palais de Mari*, Takte 1 - 6

Auffallend sind hier die Pausentakte, welche schon von Anfang an eine wesentliche Rolle einnehmen, da sie das Gespielte weitertragen und so sofort eine einzigartige Stimmung erzeugen.

Darauf erfolgt ein neues eintaktiges Motiv, welches nicht variiert, sondern viermal wiederholt wird.

¹⁵⁸ Mauser 1994, S. 161



Notenbeispiel 26: *Palais de Mari*, Takte 7 - 13

Die Nähe der drei Töne d'' , dis'' und e'' zueinander zeigt sich vor allem in den Pausentakten, da hier ein einzigartiger Frequenzmix entsteht, welcher dazu beiträgt, die Spannung zu halten.

Interessant ist die Notation der Rhythmik in der unteren Stimme. Im 20. Jahrhundert entwickelten sich diverse Arten Rhythmus zu notieren. Rudolf Stephan schreibt zu dieser Form, am Beispiel von Karlheinz Stockhausens *Klavierstück I* (1953):

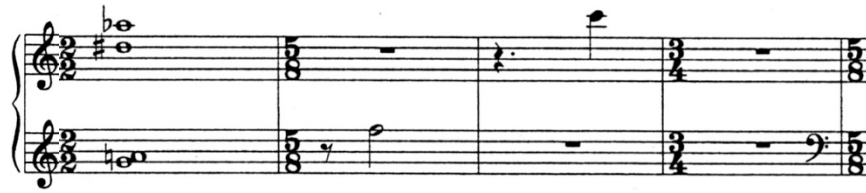
„Die Differenzierung der rhythmischen Grundwerte wird durch Brüche, etwa $\text{— } 7:8 \text{ —}$ (7 statt 8 Werte) oder $\text{— } 13:12 \text{ —}$ (13 statt 12 Werte), angezeigt.“¹⁵⁹

Somit kann in Feldmans Fall, dies eigentlich als Achtel-Sechstole gesehen werden, da 6 statt 5 Werte zu spielen sind.

Darauf folgt zweimal das ursprüngliche Thema, rhythmisch kaum merkbar abgewandelt und eine Oktave tiefer. Die Pausentakte dazwischen sind länger als zu Beginn, wobei der letzte 5/4-Takt die längste Pause bis jetzt bildet und fast wie eine kleine Zwischenzäsur wirkt, bevor sich Neues anbahnt.

In Takt 18 werden zum ersten Mal Intervalle gleichzeitig und in größerem Oktavabstand ($A_s - b''$) zueinander angeschlagen. Auch hier scheut Feldman sich nicht davor zwischen Bass- und Violinschlüssel zu wechseln, um das gewünschte Klangergebnis zu erlangen. Takt 24 bietet darauf einen ersten „wirklichen“ Akkord, welcher in dem bisherigen, beinahe lyrischen Verlauf auffällt. Durch das gedrückte Pedal zieht sich dieser bis zu den darauf einsetzenden Tönen, wodurch somit eine Akkorderweiterung erfolgt, welche im erreichten Zusammenklang beinahe die Spannung auflöst:

¹⁵⁹ Stephan 1997, S. 351



Notenspiel 27: *Palais de Mari*, Takte 24 - 27

Danach wird auf das Ausgangsthema, diesmal eine Oktave höher, zurückgegriffen und dieser Teil durch den vorherigen Akkord von Takt 24, nur in umgekehrter Tonreihenfolge (von unten: *as, dis', g', a''*) abgeschlossen.

Es folgt eine weitere Entwicklung des Materials, indem Vorschläge hinzugefügt werden und sich die Akkorde bis zu sieben Töne erweitern:



Notenspiel 28: *Palais de Mari*, Takte 36 - 37

Die Vorschläge als solche wirken hier sehr eigenständig, da sie sich in einem viel höheren Register bewegen und sich somit nicht in den Akkord einfügen. Diese entwickeln eine Individualität, bilden sogar fast eine Gegenstimme.

Das weitere Notenmaterial variiert und wiederholt sich. Nur die Vorschläge mit den Noten *fis'''* und *g'''* bleiben konstant.

In Takt 54 wird wieder mit Hilfe eines Vorschlages ein neues Motiv eingeführt:



Notenspiel 29: *Palais de Mari*, Takt 54

Dieses zerbrechliche Gefüge taucht an diversen Stellen auch später auf. Interessante Spielanweisungen befinden sich in den Takten 67 und 72. Hier verlangt Feldman erstmals eine Aufhebung des Haltepedals.

Notensbeispiel 30: *Palais de Mari*, Takte 71 - 73

Durch dieses abrupte Abbrechen der Schwingungen bleiben nur die Frequenzen der Töne der oberen Stimme über.

Ab Takt 74 erscheint das Anfangsmotiv kaum merkbar rhythmisch variiert, wie auch weitere bekannte Motive. Danach dominiert wieder der Vorschlag. Eine Verlangsamung findet in Takt 97 statt, da Feldman hier 2/2- und auch 3/2-Takte einsetzt und auch die Frequenzen durch Aufhebung des Pedals reduziert werden.

Notensbeispiel 31: *Palais de Mari*, Takte 97 - 101

Eine Veränderung in Bezug auf den Vorschlag kann ab Takt 117 erkannt werden. War dieser bis jetzt meistens im Motiv hinter dem gelegten Akkord platziert (siehe Notensbeispiel 28), so wird dieser nun kurz in das Akkordgefüge integriert, um dann ab Takt 121 davor aufzuscheinen.



Notenbeispiel 32: *Palais de Mari*, Takte 116 - 121

Die 5/8-Taktangabe, welche in Takt 120 vorgegeben wird, bleibt nun zum ersten Mal länger ohne Wechsel erhalten, da sich auch die Motive nicht allzu sehr verändern. Auch eine neue Spielanweisung in Form eines Arpeggios kommt hier vor, welches sich im ganzen Stück nur einmal in Takt 196 in genau dieser Form wiederholt:



Notenbeispiel 33: *Palais de Mari*, Takt 125

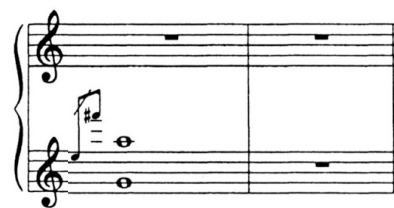
Die Vorschläge bleiben ab Takt 121 vor dem erklingenden Klang, welcher nun auf Intervalle reduziert ist und nur ab und zu ein Akkord dazwischen auftaucht. Interessant sind in der Betrachtung der Partitur die vielen Pausen, welche aber durch das gedrückte Pedal nicht hörbar sind.

Unterbrochen wird diese Motivik durch einen längeren Akkord im 5/4-Takt (Takt 143), welcher das Tempo reduziert und auch das nachstehende Material wird, wie in Notenbeispiel 31, durch längere Akkordeinheiten und Frequenzreduktion verlangsamt. Danach wirkt die folgende Tonfolge noch filigraner: In Takt 150 wird mit zwei zerbrechlichen Intervallen, wobei das zweite den bisher höchsten Ton (c'''), welcher nicht als Vorschlag notiert ist, beinhaltet, zu dem Motiv wie in Notenbeispiel 29 hingeführt. Danach werden wieder, wie schon ab Takt 121, Vorschlagpatterns im 5/8-Takt eingesetzt.

Ab Takt 164 steht der Vorschlag wieder hinter den Akkorden und durch das Einführen größerer Takteinheiten verlangsamt sich das Tempo wieder. Der Akkord in Takt 168

reicht weit in den nächsten 2/2-Pausentakt hinein, klingt somit sehr lange und wirkt daher wie eine kleine Zwischenzäsur.

Ab Takt 172 folgt nun das Ausgangsthema und dessen Variationen vom Beginn des Stückes (siehe: Notenbeispiel 1) viermal hintereinander, sehr bedächtig und mit viel Pause (5/4-Takte) dazwischen. Es ist wie eine Rückbesinnung, ausdrucksstark und beharrend. Darauf folgen Akkorde, welche im 2/2-Takt stehen und daher ebenfalls sehr viel Zeit bzw. Klingen beanspruchen. Feldman baut hier sogar einen Zwei-Achtel-Vorschlag ein.



Notenbeispiel 34: *Palais de Mari*, Takte 189 - 190

Die Vorschlagmotivik wird dann wieder fortgeführt, hier findet man Anspielungen auf das Motiv von Notenbeispiel 29. Unterbrochen durch zwei Akkorde, welche wieder sehr lange nachklingen, wird das Motiv wiederholt und auch in Form der Vorschlagpatterns variiert.

Ab Takt 240 folgen wieder die gleichen Akkorde wie in Notenbeispiel 31 mit Pedalaufhebung. Es folgt eine Kombination und Variation aus bekanntem Material mit einer Zwischenzäsur in Takt 275.

Die Takte 287 - 318 stehen in der Taktangabe 2/2 und beinhalten Ganze Noten mit Achtel-Vorschlägen. Ab Takt 319 definiert Feldman einen 7/8-Takt, da er eine kleine rhythmische Veränderung vornimmt:



Notenbeispiel 36: *Palais de Mari*,
Takte 315 - 316



Notenbeispiel 35: *Palais de Mari*,
Takte 319 - 320

Vergleicht man diese beiden Beispiele visuell miteinander, kann hier sofort erkannt werden, dass in Notenbeispiel 36 Achtelpausen eingebaut sind. Was hier offensichtlich zu sehen ist, wird aber kaum hörbar wahrgenommen. Durch das durchgedrückte Pedal schwingen immer Frequenzen, auch wenn in der Partitur Pause ist. Diese beiden Beispiele unterscheiden sich nur durch das Aufheben der rechten Hand in Notenbeispiel 36. Somit schwingen hier die Frequenzen nicht so stark nach, jedoch ist dies aber im Hörverlauf nicht wirklich wahrnehmbar.

Ab Takt 326 folgt eine weitere Variation im 9/8-Takt, welche sich diesmal hörbar unterscheidet. Der Vorschlag wird zur Achtel, erhält somit mehr Beachtung und Betonung. Diese viertaktige Phrase wird von der Unterbrechung des gedrückten Pedals beendet.

Notenbeispiel 37: *Palais de Mari*, Takte 326 - 331

Danach folgen wieder sechs Takte wie in Notenbeispiel 35, welche Feldman nach einem kurzen Akkordzwischenenspiel rhythmisch variiert (Notenbeispiel 39).

Notenbeispiel 38: *Palais de Mari*, Takte 332 - 337

Notenbeispiel 39: *Palais de Mari*, Takte 342 - 347

Interessant ist hier, dass sich diese optisch völlig unterschiedlichen Takte im Hörerlebnis nur minimal rhythmisch voneinander differenzieren. In Notenbeispiel 39 wird wieder, wie schon in Notenbeispiel 37, die erste Achtel mehr betont.

Betrachtet man nun die Notenbeispiele 36 bis 39, ist ersichtlich, dass sich zusätzlich zu den minimalen rhythmischen Veränderung, auch das melodische Material nur geringfügig geändert hat.

Im Anschluss wird wieder bekanntes Material wiederholt, rhythmisch als auch die Tonhöhe betreffend.

In Takt 370 und 373 wird zum ersten und auch einzigen Mal triolische Rhythmik angedeutet:

Notenbeispiel 40: *Palais de Mari*, Takte 369 - 373

Auch auf der letzten Partiturseite 10 bemüht sich Feldman um Variationen von bekanntem Material und verlässt das Stück mit folgendem System:

Notenbeispiel 41: *Palais de Mari*, Takte 430 - 437

Das Besondere an *Palais de Mari* ist, dass dieses Stück während seiner Spieldauer eine extreme Spannung halten kann, ohne jedoch große Bewegungen auszuführen. Das Material ist so zart, dass es ohne durchgedrücktem Pedal zerbrechen würde. Da sich die Motivik während des gesamten Stückes nicht außerordentlich wandelt, wird hier die

Wichtigkeit der Notation deutlich, welche ermöglicht, feinste rhythmische Veränderungen darzustellen und somit den Rezipienten zum genauen Zuhören zwingt. Es sind hier zwar Standard-Taktvorschriften vorgegeben, es fehlt jedoch ein sich differenzierender Rhythmus. In dieser Komposition sind Pausen von großer Bedeutung, da sie für das Klangergebnis unumgänglich sind. Füllen diese jedoch am Beginn ganze Takte aus, so reduzierte Feldman diese im Laufe der Komposition.

Palais de Mari ist ein sehr gutes Beispiel für die Materialreduktion, welche Feldman ab 1984 durchführte und für die Nähe zum *Abstrakten Expressionismus*, wie auch Mauser anmerkt:

„Die immer wieder anderen Zusammen- und Umstellungen von Tonkonstellationen artikulieren eine Art Licht- und Farbdifferenzierung, die auf besondere Weise die Nähe Feldmans zu Erfahrungen mit der bildenden Kunst, so dem amerikanischen ‚abstrakten Expressionismus‘ belegen.“¹⁶⁰

6.3 Zeitgestaltung

Wie nun die Analyse der Partitur von *Triadic Memories* zeigt, kann hier kein klassisches System in Feldmans Kompositionsweise entdeckt werden. Lediglich die Untersuchung der einzelnen Muster auf ihren melodischen bzw. rhythmischen Gehalt ist möglich, jedoch scheitert man schon auf der Suche nach einem System der Entwicklung diverser Variationen.

Betrachtet man nun die Partitur in Bezug auf die musikalische Zeitgestaltung, sticht zugleich zu Beginn die komplexe Rhythmik ins Auge. Zwar setzt die Oberstimme in der Einführung auf die Zählzeit 1 ein, jedoch stiften die Quartolen und deren von Takt zu Takt sich ändernder „unrhythmischer“ Einsatz sofort Verwirrung im Zählgefüge.

Mit dem Einsatz der dritten Stimme kommt eine weitere ablenkende Komponente dazu, welche in die Irre führt. Manche Wiederholungen von Patterns helfen sich zwischenzeitlich zu orientieren, wenn diese auf der 1 einsetzen.

¹⁶⁰ Mauser 1994, S. 160

Feldman legte sehr viel Wert auf das Material, was hier ebenfalls erkennbar ist. Die Stimmen der Systeme funktionieren nur gemeinsam, d.h. dass es keine Hauptstimme mit Begleitstimme gibt, sondern eine Vertikalität in den Systemen stattfindet. Die Muster bzw. Patterns setzen sich daher aus dem Gefüge der verschiedenen Stimmen zusammen. Feldman wählte somit die Noten aufgrund des Zusammenspiels der Klänge in den Stimmen und nicht, um eine lineare horizontale, konventionelle Melodieführung zu erreichen. Er entwickelte seine Muster aus dem Material. Um die Eigenschaften dessen hervorzuheben, soll das Pedal während des ganzen Stückes halb durchgedrückt bleiben, um dem Klangmaterial Raum für dessen Einbettung zu geben. Schon von Beginn an, obwohl hier noch keine längeren Pausen vorhanden sind, können sich die Schwingungen der Klänge, gerade auch über die weiter einsetzenden Töne, fortsetzen und somit einzigartige Klanggebilde entwickeln.

Hervorzuheben sind hier auch die Sechzehntel-Läufe, welche ab Takt 775 stattfinden. Hier ist nur eine Stimme vorhanden, die aus vier chromatisch nebeneinander liegenden Tönen kombiniert wird. Die Töne sind hier zwar horizontal ausgerichtet, aber wieder nicht aufgrund einer Melodiekomposition, sondern auf der Basis des entstehenden Zusammenklanges.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, gerade in Bezug auf die Zeitgestaltung, sind die von Feldman eingebauten Pausen, um Klänge unter anderem dynamisch klingen und auch ausklingen zu lassen. Das genaue Auskomponieren dieser zeigt, wie der Komponist sich die Zeit zunutze machte, um sein gewünschtes Klangergebnis zu erlangen, da hier zwar Pausen notiert sind, diese jedoch durch das halb-durchgedrückte Pedal trotzdem nicht leer sind. Das Klangmaterial benötigt das Medium Zeit, um sich entwickeln zu können, daher stellte Feldman dieses zu Verfügung.

Trügt der Schein der Pause in der Partitur auf den ersten Blick, bietet diese aber einen guten Überblick in Bezug auf die Entwicklung des Materials, da hier eher unkonventionelle Notengebilde zu sehen sind. Auch die Taktwechsel, welche ab dem zweiten Teil fixer Bestandteil werden, bieten hier zusätzlich optisch als auch rechnerisch wieder Neues. Der sowieso schon geforderten mathematischen Präzision des Interpretens, wird hier noch einmal alles an optischer Verarbeitung und gleichzeitiger spielerischer Wiedergabe abverlangt.

Folgendes Zitat Feldmans findet in Bezug auf *Triadic Memories* seine Anwendung:
„What I'm after is somewhat like Mondrian not wanting to paint ,bouquets [sic], but a single flower at a time.“¹⁶¹

Auch die Analyse konnte zeigen, dass Form zu komponieren nicht das Ziel Feldmans war, jedoch einzelne Muster, die sich entwickeln, sehr wohl. Die Klanglichkeit des Stückes wird von rhythmisch-metrischen Strukturen bestimmt, welche beim Hören nicht in das Bewusstsein dringen. Dieses Klanggeschehen ist eingebettet in den Fluss der Zeit und verschiebt, unbemerkt und Schritt für Schritt, seine Proportionen. Können größere Veränderungen beim Hören sehr wohl erkannt werden, so ist der Hörer aber umso mehr darauf angewiesen, den klingenden Augenblick zu fokussieren, auch wenn dieser immer wieder glaubt Bekanntes zu hören.

Zur Verdeutlichung des Zeitgefühls während des Hörens von *Triadic Memories* kann folgendes Zitat von Helmut Rohm, Musikredakteur des Bayrischen Rundfunks, herangezogen werden:

„Wer sich einzulassen vermag auf die ungewöhnliche Eigenzeit dieser Musik, der taucht nicht ab in lange Weile. Wer dem sparsamen, in den Regionen fast ausschließlich des Leisen, Stillen, scheinbar Zerbrechlichen, jedoch auf wunderbare Weise energiereichen Geschiebe aus Tongebilden und Stille sich hingibt, verliert bald alle Fragen nach Vergangenenem und Künftigem aus dem Sinn. Sein Bewusstsein beginnt sich zu weiten für die Erfahrung der Kraft des Ewigen im Augenblick.“¹⁶²

Auch die Analyse von *Palais de Mari* zeigt die unkonventionelle Kompositionsweise Morton Feldmans. Es konnten hier ebenso kein System und keine teleologische Verfahrensweise festgestellt werden.

Die Taktangaben werden hier von Beginn an gewechselt, auch jene der Pausentakte, welche von Anfang an sehr präsent sind. Das ganz durchgedrückte Haltepedal bietet den Klängen immensen Raum, um sich entfalten zu können. Es findet zunächst eine Gleichberechtigung zwischen den angeschlagenen Tönen und jenen Klängen, welche in die Pausen hineinschwingen, statt. Es scheint fast, als existiere zu Beginn eine Parallelwelt, eine zweite Ebene von klingenden Klängen, welche eine enorme Intensität

¹⁶¹ Zimmermann 1985, S. 124

¹⁶² Rohm 2005 in: <http://www.oehmsclassics.de/cd.php?formatid=208> (Stand 11.11.12; 11:00 Uhr)

besitzt und daher auf gleicher Höhe steht wie die primäre. Hier kann Bezug auf den Verweischarakter genommen werden, welchen, wie schon erwähnt, Siegfried Mauser anspricht:

„In diesem Sinne manipuliert Feldman seine Tonhöhenkonstellationen, die vor allem in der Stille der zahlreichen Pausen, aber auch im erklingenden werkimmanenten Zusammenhang auf extreme Licht-, Farb- und Zeitphänomene verweisen.“¹⁶³

Wie auch schon bei *Triadic Memories*, kann eine vertikale Kompositionsweise erkannt werden, da beide Stimmen nur gemeinsam in Melodieführung und Klang funktionieren. So entstehen die wenigen Motive (beispielsweise Notenbeispiel 25) aus der Zusammenarbeit beider Stimmen. Auch Adam Baratz kommt in seinem Aufsatz *Between Categories: Hearing Palais de Mari* zu der Erkenntnis, dass „The design of Palais de Mari complements two modes of listening: as a ‚vertical‘ form that produces a timeless expanse of sound and as a ‚moment‘ form that places a larger narrative against small scale stasis.“¹⁶⁴

Die zeitlose Klangfläche, welche Baratz hier anspricht, trifft exakt die Wahrnehmung des Hörerlebnisses, da sich das Zeitgefühl ziemlich rasch verabschiedet, wovon auch der Interpret nicht gefeit ist. Somit wird der Augenblick ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Die komplexe, extrem auf Feinheiten bedachte Metrik, zwingt den Ausführenden sich intensiv mit dem Material auseinanderzusetzen und zuzuhören. Auch die Notationsweise mancher Figuren, wie zum Beispiel die untere Stimme in Notenbeispiel 26, wirkt im ersten Augenblick etwas verwirrend, benötigt daher ebenfalls Auseinandersetzung. Warum Feldman beispielsweise dieses Pattern so notierte, kann an einer Aussage des Komponisten gezeigt werden, welche er in seiner *Middelburg Lecture*, am Beispiel des Komponisten Ludwig van Beethoven von sich gab:

¹⁶³ Mauser 1994, S. 161

¹⁶⁴ Baratz in: <http://www.cnvill.net/mftexts.htm> (Stand 06.12.12, 13:00 Uhr)



Notenbeispiel 42: Ludwig van Beethoven, *Streichquartett in B-Dur op. 133*
Erster Satz, Takte 26 - 31

„Warum sind die Achtelnoten verbunden? Weil, wenn man es richtig spielt, es so richtig klingt. Es hat mit Komposition nichts zu tun. Es ist eine intellektuelle Entscheidung darüber, wie Realität zu notieren ist, und das ist es, wonach man mehr und mehr schauen muß.“¹⁶⁵

Hier ist herauszulesen, dass Feldman sich größte Mühe gab Realität, wie er sie empfand, so detailliert als möglich zu notieren. Ein weiteres sehr gutes Beispiel dafür, sind die Notenbeispiele 35 und 36, welche sich beim Zuhören kaum unterscheiden, jedoch unterschiedlich notiert sind.

Betrachtet man die Partitur auf ihre Optik hin, fällt auf, dass sich die Notenwerte teilweise ändern, jedoch im Klangergebnis nur kaum definierbare Feinheiten variieren. Vergleicht man beispielsweise die Partiturseiten 7 und 8, äußert sich der visuelle Eindruck sehr unterschiedlich: Sind auf Seite 7 kürzere Notenwerte vorhanden, erblickt man auf Seite 8 fast ausschließlich Ganze Noten, jedoch bleibt die erwartete Tempoveränderung aus, da hier die Taktangaben angepasst sind. Weiters kann bemerkt werden, dass die Anzahl und Dauern der Pausen reduziert sind und somit die Aufmerksamkeit im Laufe des Stückes vom klingenden zum gespielten Material hin verschoben wird.

Wie schon bei *Triadic Memories* gestaltet sich der Schluss von *Palais de Mari* offen. Dieser wirkt wie eine offene Bemerkung, welche im Raum stehen bleibt.

¹⁶⁵ Metzger/Riehn 1986, S. 49

6.4 Fazit

Betrachtet man nun beide Stücke, wird deutlich, dass Feldmans Umgang mit Zeit in seinen Kompositionen einzig und allein mit dem Klang zu tun hatte, da der Komponist sich dem Innersten dessen annähern wollte. Die vertikale Kompositionsweise spielt hier eine wesentliche Rolle, da, wie Siegfried Mauser betont, der „Zusammenklang als intervallisches und harmonisches Ereignis vorrangig die Feldmansche Klangzeitentfaltung konkretisiert.“¹⁶⁶

Zusätzlich merkt dieser an, dass Feldman, statt konventioneller Rhythmik, welche die Zeit nutzt, um beispielsweise auch Akzente zu setzen, harmonische Rhythmik verwendete.¹⁶⁷ Dies lässt sich durch ein Statement Feldmans bestätigen:

„Wenn er [John Cage] glaubt, daß es mit der Harmonie vorbei ist und daß man zum Beispiel harmonischen Rhythmus nicht haben kann, ohne funktionelle Harmonie zu benutzen, dann denke ich, ist das sehr naiv. Alle glauben das, deswegen haben sie sich der Polyphonie zugewandt.“¹⁶⁸

Ein weiterer Aspekt in Feldmans Musik ist das viel zitierte Element der Stille. Auch der Komponist selbst sprach davon, obwohl eigentlich das Gegenteil stattfindet, da die Stücke gänzlich auf faszinierende Art und Weise mit Schwingungen ausgefüllt sind und daher nie Stille im konventionellen Sinne von absoluter Ruhe, auftritt. Feldman meinte:

„Ich glaube, daß ein wichtiger Aspekt meiner Musik, meines Atmens, meines Raumes, darin besteht, daß ich an Stille nicht eigens denke. Einmal habe ich Stille als ein strukturelles Element in einem Stück eingesetzt. [...], ich mache vielleicht eine Struktur aus der Stille. Sie wäre wie ein Gummiband. Auf diese Weise könnte ich Stille konstruktiv verwenden, als eine Konstruktion.“¹⁶⁹

Etwas widersprüchlich ist folgende Antwort Feldmans, auf die Frage eines im Publikum sitzenden Zuhörers der *Middelburg Lecture*, ob er die Stille nicht ausfülle?

¹⁶⁶ Mauser 1994, S. 159

¹⁶⁷ a.a.O., S. 160

¹⁶⁸ Metzger/Riehn 1986, S. 24

¹⁶⁹ ebenda

„Nein ich denke nicht. Ich empfinde es so als, ob ich in der Stille wäre. Ich befasse mich zum Beispiel nicht mit dem Vorher und Nachher, mit Vordersatz und Nachsatz. Ich baue nicht.“¹⁷⁰

Diese Aussage wäre eigentlich ein Hinweis auf intuitives Komponieren, jedoch meinte der Komponist „[...]“, ich bin Formalist. Ich mag keine intuitive Musik.“¹⁷¹

Feldman widersprach sich hier eindeutig selbst und ließ somit Ratlosigkeit über den Umgang mit dem Faktor Stille zurück.

Vergleicht man nun die Werke *Triadic Memories* und *Palais de Mari*, kann in letzterem eine Steigerung des Elementes Stille verzeichnet werden, da hier Pausentakte viel präsenter sind und das Ausschwingen der Klänge expliziter stattfindet. Auch die schon genannte Reduktion des Materials, welche Feldman zu diesem Zeitpunkt in seine Kompositionsweise einführte, trägt hier ihren Teil dazu bei.

Der bewusste Umgang mit dem Tonmaterial spielt hier ebenfalls eine nicht zu unterschätzende Rolle. Feldman kritisierte die Folgen von Polyphonie und Serealismus, welche, seiner Meinung nach, beide „die Noten abgeschafft“ haben, für Feldman aber immer eine „Konfrontation mit Noten“ stattfinden musste.¹⁷²

„Konfrontation mit Noten“ meint hier, die Auseinandersetzung mit Klangqualitäten, welche in den verschiedenen Registern völlig unterschiedlich sind. Diesbezüglich meinte der Komponist: „Ich nehme die Tonhöhe und die Tonqualität sehr ernst, während die meisten nur die Tonhöhe ernst nehmen.“¹⁷³ Auch in den Analysen konnte bestätigt werden, dass Feldman die Oktavbereiche bewusst ausnutzte, da in beiden Stücken extreme Lagen verwendet wurden.

Ein weiterer wichtiger Aspekt für die Zeitempfindung ist die Verwendung von Mustern, welche in *Triadic Memories* besonders hervorstechen. Wie Feldman diese entwickelte, konnte nicht festgestellt werden, jedoch, dass sich die Wahrnehmung der Zeit verschiebt bzw. generell wegfällt, da das Gedächtnis ausgetrickst wird.

Bezüglich der Entwicklung dieser Muster bzw. der Variationen merkte Feldman folgendes an:

¹⁷⁰ ebenda

¹⁷¹ Metzger/Riehn 1986, S. 25

¹⁷² a.a.O., S. 27

¹⁷³ a.a.O., S. 32

„[...] ich benutze lediglich diese drei Noten, Es, D und Cis¹⁷⁴, und das geht so für eine lange Zeit weiter. Aber ich möchte nicht von der Zelle wegkommen, und so moduliere ich! [...] aber ich mache das nicht aus tonalen Gründen. [...] Ich glaube nicht dass ich mich mit Wiederholungen befasse, weil Wiederholungen immer variiert sind. Ich glaube tatsächlich, daß ich sehr viel mit dem Begriff arbeite, den Schönberg benutzt und den ich sehr mag: entwickelnde Variation. Daß Variation und Entwicklung ineinander sind. Ich glaube, so arbeite ich.“¹⁷⁵

Feldman arbeitete jedoch nicht ausschließlich mit *entwickelnder Variation*, da Wiederholungen sehr wohl ein wichtiges Element darstellen, wie in dem Beispiel *Triadic Memories* zu sehen ist. Die Weiterentwicklung des Materials basiert jedoch hauptsächlich auf den Variationen.

Dieses Voranschreiten ohne formalen Plan ist der Grund, weshalb Feldmans späte Werke extreme Längen annehmen und nicht völlig abgeschlossen wirken, da Form im konventionellen Sinne für ihn nicht mehr existierte.¹⁷⁶

Györgi Ligeti weist darauf hin, dass dies jedoch nicht bedeutet, Musik dieser Art sei formlos. Traditionelle Formkriterien dürfen deshalb nicht berücksichtigt werden, um „eine ganze Reihe architektonischer Möglichkeiten, die nicht minder erfaßbar sind als die traditionellen Formbauten“¹⁷⁷ zu erblicken. „Die Möglichkeiten reichen von gleichsam einräumigen, riesigen leeren Gebäuden bis zu unterirdisch verschlungenen Labyrinthen und in weiter Fläche verstreuten Siedlungen.“¹⁷⁸ Ligeti spricht hier den Zeit/Raum-Aspekt an, welcher durch diverse Faktoren, wie beispielsweise Tonhöhe (Raumdimension), Lautstärke- und Klangfarbenveränderungen (Nähe und Ferne – Raumtiefe) zustande kommt. Form hat somit auch immer etwas mit Raum zu tun und in der realen Zeit, in der Musik geschieht, erscheint musikalische Form als imaginärer Raum.¹⁷⁹

¹⁷⁴ Interessant ist hier eine Anmerkung Sebastian Clarens, welcher darauf hinweist, dass die Töne *Es*, *D* und *Cis* zum Grundmaterial in Feldmans späten Klavierwerken gehören. Tatsächlich findet sich dieses in *Triadic Memories* (1981), *For John Cage* (1982), *For Bunita Marcus* (1985) und *Palais de Mari* (1986) wieder. siehe: Claren 2000, S. 483f., Fußnote 12

¹⁷⁵ Metzger/Riehn 1986, S. 32

¹⁷⁶ siehe: a.a.O., S. 61

¹⁷⁷ Ernst 1966, S. 24

¹⁷⁸ ebenda

¹⁷⁹ ebenda

Feldmans Ziel den Klang zu befreien scheint somit erreicht, da seine Stücke wie das Betreten und Verlassen eines Raumes wirken, indem die Klänge natürlich schwingen können. Diese Musik findet Erfüllung im Schreiten von Klang zu Klang und Augenblick zu Augenblick.

Den Komponisten interessierte kein final gerichteter, linearer Zeitbegriff, jedoch Stillstand, statisches Verharren, Moment und Augenblick. Der Hörer verliert sich somit nicht nur aufgrund des Verlustes des Zeitempfindens, weil die Komposition nicht verstandesmäßig zu erfassen ist, sondern auch weil hier keine fortschreitende Zeit, als aufeinanderfolgende Ereignisse, und auch keine Hierarchisierung der Klänge stattfindet. Diese, jenseits von traditionellen Struktur- und Verarbeitungsmustern verwendete Klangzeitebene, legt den Grundstein für das Ungewöhnliche der Feldmanschen Musik. Die Unanwendbarkeit analytischer Regeln zwingt den Rezipienten, egal welches Hintergrundwissen diesem zu Grunde liegt, sich Zeit zu nehmen, um den Klang zu erforschen und dessen schillernde Ausprägungen überhaupt wahrzunehmen.

Ulrike Rausch spricht hier einen wichtigen Faktor an:

„Auch wenn Feldman dies nicht explizit in seinen Schriften und Überlegungen ausführt, so sprechen seine Kompositionen doch weniger den Verstand als das emotionale Einfühlungsvermögen des Hörers an, und sein subjektives Erleben bestimmt das Feld möglicher Wirkungen eines jeden Werkes.“¹⁸⁰

Emotion ist in Feldmans Musik kein unwesentlicher Aspekt. Lässt man die Gefühlsebene zu, kann möglicherweise Melancholie oder Trauer verstanden werden. Auch Walter Zimmermann weist darauf hin, dass die sehr leisen und langsam verklingenden Klänge eine gewisse Grundemotion beinhalten. Jedoch meint dieser eher einen Verweischarakter in Form einer Metapher von Trauer zu entdecken, welche Feldman zugleich auflöst, indem er sie empfindet und so einen Weg findet, sich nicht mit musikalischer Aussage identifizieren zu müssen.¹⁸¹ Denn natürlich stellt sich die Frage, was denn der Komponist in seiner Musik ausdrücken möchte? Corinna Müller-Goldkuhle kommt in ihrem Artikel *Dynamik der Stille. Abstrakte Trauer in der Musik Morton Feldmans* zu dem Schluss, dass beispielsweise in *For Philip Guston* (1984), Feldman seine Traurigkeit über die

¹⁸⁰ Rausch 1998, S. 60

¹⁸¹ Zimmermann 1985, S. 14

Tragik der Freundschaft zu Philip Guston ausdrückte, da sich die beiden aufgrund einer Stilfrage entzweiten und es zu keiner versöhnenden Aussprache mehr kam.¹⁸²

Auch in diesem Stück sticht das Element der Stille heraus und wird von Müller-Golkuhle für diese Interpretation als wesentlich angesehen.

Stille passiert auf der Ebene der Zeit und Feldman war in seinen späten Klavierwerken bereit diese zur Verfügung zu stellen. Generell kann gesagt werden, dass Morton Feldman alles beiseite ließ, was den Zugang zum reinen Klang versperrte. Er löste teleologische musikalische Verläufe, welche Form- und Harmoniekorsette beinhalten, auf und begann den Moment festzuhalten. Dies gelang ihm auf faszinierende Art und Weise mit Hilfe der Standard-Notation, welche eine Zeitleinwand zur Verfügung stellte, die Feldman mit seinen Klängen zu bemalen wusste. Auch Walter Zimmermann kommt zu folgendem Schluss: Diese

„Technik des Komponierens entlang dem musikalischen Gedächtnis als Ergebnis einer kontinuierlichen Auseinandersetzung mit dem Eigenleben des Klanges, frei von historischen Zwängen, führte Feldman hin zu dem Seismographen Komponisten, der, beflügelt vom Engel des Vergessens, die Musik des nächsten Jahrhunderts gründet.“¹⁸³

¹⁸² Müller-Goldkuhle 2006, S. 19

¹⁸³ Zimmermann 1985, S. 21

7. Ausblick

In der Entwicklung der musikalischen Zeit kann im 20. Jahrhundert eine Zäsur vermerkt werden. Während in Europa durch Stockhausen und Boulez eine neuartige Auseinandersetzung mit dem Material unter Berücksichtigung der Tradition stattfand, entwickelte sich in Amerika eine radikalere Avantgarde rund um die *New York School der Komponisten*. Musikalische Tradition wurde hier nebensächlich, ja gar unbedeutend, Zusammenhang und Folgerichtigkeit wurden negiert. Die Linearität des Zeitbegriffes, welcher bis dahin das Ziel verfolgte von A nach B zu gelangen, wurde aufgehoben, da auch Anfang und Ende eines Stückes keine funktionale Rolle mehr spielten und daher nicht mehr bewusst komponiert wurden. Entstandene Erwartungshaltungen und Denkmuster wurden aufgelöst und dem Rezipienten ein neues Hörverständnis abverlangt. Der musikalische Augenblick und das Entfalten der Klänge stand nun im Mittelpunkt und wurde durch die Verwendung von Pausen, welche eine Art Stille kreierten, umgesetzt. Musikalische Zeit sollte sich somit aus jener Zeitspanne strukturieren, die die Klänge brauchen, um sich im Raum entfalten zu können.

Morton Feldman experimentierte daher mit diversen Notationsarten, um dies am besten umzusetzen. In seiner graphischen Notationsweise gab der Komponist nur eine ungefähre Tonhöhe an (Register), welcher Ton genau gespielt wird, liegt hier beim Interpretieren. Diese Notation erzielte jedoch aufgrund des großen Mitspracherechtes des Ausführenden in Feldmans Ohren nicht den gewünschten Effekt. Somit begründete er eine Notation mit freigestellten Dauern, welche zwar die Tonhöhe fixiert, nicht aber die Dauern. Doch auch hier übte der Musiker zu viel Einfluss auf das Klangergebnis aus und konnte die Intention des Komponisten, nämlich die Tondauern auf Basis des Zusammenklanges zu wählen, zunichte machen. Somit entschied sich Feldman für die Verwendung der Standard-Notation, da der Komponist hier alles genau notieren und somit auch seine Klangvorstellungen umsetzen konnte.

Diese Notation bildet die Basis, um die Hypothese die dieser Arbeit zu Grunde liegt, beweisen zu können. Denn die Behauptung, dass Morton Feldman den herkömmlichen musikalischen Zeitbegriff als aufeinanderfolgende Ereignisse auflöste, indem er die Zeit in die Ebene des Klanges transferierte und diese in ihrem Weiterschreiten davon abhängig

machte, wie lang der Klang braucht, um sich entfalten zu können, kann nur vor dem Hintergrund der Standard-Notation beobachtet werden, da Feldman hier das Material genau kontrollieren konnte. Sein Umgang mit dem Element Zeit ist hier am besten ersichtlich und die Rolle des Interpreten beschränkt sich nur darauf, Feldmans Absichten wiederzugeben.

Die genannte Hypothese sollte anhand der späten Klavierwerke *Triadic Memories* (1981) und *Palais de Mari* (1986) bestätigt werden. Um sich jedoch der Analyse annähern zu können, musste zuerst eine grundsätzliche Entscheidung getroffen werden – die Art der Herangehensweise. Da Feldman beim Komponieren keine offensichtlichen Regeln befolgte und Zusammenhänge in den Stücken scheinbar nicht existieren, stellte sich somit die Frage, wie diese Kompositionen überhaupt analysierbar sind? Die Methode der Deskription schien mir hier die Zugänglichste zu sein, da eine Beschreibung des Vorhandenen am besten das Geschehen objektiv darstellen kann. Notenbeispiele dienen hier zur Verdeutlichung. Weiters wurden jene gefundenen Faktoren, welche die Zeitgestaltung beeinflussen herausgearbeitet und in Beziehung zur Fragestellung gebracht. *Vertikale Kompositionsweise, harmonische Rhythmik, Muster, entwickelnde Variation, Betonung des Augenblicks* und *Stille* sind hier von großer Bedeutung. Mit Hilfe dieser Faktoren konnte gezeigt werden, dass Feldman tatsächlich die Zeit in die Ebene des Klanges transferierte und somit die Hypothese, die dieser Arbeit zu Grunde liegt bestätigt werden.

Feldmans Kompositionen sind zwar von analytischen Entscheidungen bestimmt, jedoch nicht im Voraus durchkonstruiert. Er bestimmte die Verarbeitung des Materials, während er komponierte.

Trotz dieser Erkenntnis bleibt die Musik Morton Feldmans ein Mysterium. Das Geheimnis seiner Kompositionsweise konnte nicht gelüftet werden – und es ist gut so, denn die Musik Feldmans spielt mit der Ebene der Emotionen. Eine genaue Entschlüsselung aller maßgebenden Faktoren würde die Spannung vorwegnehmen, welche seine Kompositionen so unverkennbar und einzigartig aufscheinen lässt.

In den letzten Jahren fanden verschiedene Forschungsansätze rund um die Musik Morton Feldmans in der Musikwissenschaft immer mehr an Beachtung. Als Ausblick einer möglichen weiteren Untersuchung möchte ich die Thematik der Aussagekraft der Musik Morton Feldmans nennen. Da konventionelle Analysemethoden hier nicht sehr weit kommen, wäre eine Herangehensweise auf der Ebene der Gesamtbetrachtung einen Versuch wert. Gesamtbetrachtung meint hier, das Schaffen eines ganzheitlichen Bildes

des Komponisten, unter Berücksichtigung seiner Lebensphasen und dessen Auswirkungen auf seine Musik.

8. Anhang

8.1 Bibliographie

Borio, Gianmario: *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*. hrsg. v. Danuser Hermann. Regensburg: Laaber 1993

Böhme, Tanja und Mehner, Klaus: *Zeit und Raum in der Musik und Bildender Kunst*. Köln. Weimar. Wien: Böhlau Verlag 2000

Claren, Sebastian: *Neither. Die Musik Morton Feldmans*. Dissertation. 1996. Berlin: Wolke 2000

ders.: „Morton Feldman“ in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Personenteil. Band 6: E – Fra; Kassel: Bärenreiter-Verl. 2004, S. 899 - 917

de la Motte, Diether (Hrsg.): *Zeit in der Musik – Musik in der Zeit: 3. Kongress für Musiktheorie. 10. - 12. Mai 1996. Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien*. Frankfurt am Main. Berlin. Bern. New York. Paris. Wien: Lang, 1997

de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.): *Edgard Varèse: Die Befreiung des Klangs*. Symposium Edgard Varèse. Hamburg: Wolke-Verlag 1991

Haii, Kazusa: *Morton Feldman und die Maler der New York School*. Diplomarbeit. Wien 2011

Hanninen, Dora A.: „Feldman, Analysis, Experience.“ in: *Twentieth Century Music Journal. Volume 1/2*. Cambridge: Cambridge University Press 2004, S. 225 - 251

Herzfeld, Gregor: *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young*. hrsg. v. Albrecht Riethmüller. Band 60. Stuttgart: Steiner 2007

Johnson, Steven: „Morton Feldman“ in: Sadie, Stanley: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Band 8: Egypt - Flor; London: Macmillan 2001, S. 649 - 653

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

Klugmann, Friedhelm: *Die Kategorie der Zeit in der Musik*. Dissertation. Bonn 1961

Kopp, Alexander: „Gegenstand und Oberfläche. Morton Feldmans Gedanken über die Beziehung von Kunst und Musik.“ in: Krämer, Rudolf-Dieter (Hrsg.): *Musik und Bildende Kunst. Musikpädagogische Forschung*. Band 10. Essen: Die Blaue Eule 1990, S. 111 - 118

Liebe-Böhmer, Konrad: *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*. Dissertation. Köln 1966

Mahrenholz, Simone: „Zeit“ in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil. Band 9: V - Z; Kassel: Bärenreiter-Verl. 2004, S. 2220 - 2251

Mauser, Siegfried: „Zur Konzeption der musikalischen Zeit in der Musik Morton Feldmans.“ in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Die Neue Musik in Amerika. Über Traditionslosigkeit und Traditionslosigkeit. Studien zur Wertungsforschung*. Band 27. Wien / Graz: Universal-Edition 1994, S. 156 - 163

Mehner, Klaus / Hager, Margret: *Rhythmus und Metrum in der Musik: ein Lehrbuch zur Musiktheorie*. 1. Auflage. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1983

- Metzger, Heinz-Klaus und Riehn, Rainer (Hrsg.): *Musik-Konzepte 48/49. Morton Feldman*. München: Edition Text + Kritik 1986
- Meyer, Felix und Zimmermann, Heidi (Hrsg.): *Edgard Varèse: Komponist, Klangforscher, Visionär*. Eine Publikation der Paul Sacher Stiftung. Mainz, London, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto: Schott 2006
- Michels, Ulrich: *Dtv-Atlas Musik*. Grafische Gestaltung der Abbildungen Gunther Vogel. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag. Kassel (u.a.): Bärenreiter: 2001
- Müller-Goldkuhle, Corinna: „Dynamik der Stille. Abstrakte Trauer in der Musik Morton Feldmans.“ in: Schumann, Robert (Begr.): *Neue Zeitschrift für Musik: das Magazin für neue Töne*. Ausgabe 6. Mainz: Schott 2006, S. 16 - 19
- Rausch, Ulrike: *Grenzgänge: Musik und bildende Kunst im New York der 1950er Jahre*. Dissertation. Saarbrücken: Pfau 1999
- Saxer, Marion: *Between categories. Studien zum Komponieren Morton Feldmans von 1951 bis 1977*. Dissertation. Saarbrücken: Pfau 1998
- Saxer, Marion: „Losigkeit? Bemerkungen zu Morton Feldmans Werken der frühen siebziger Jahre.“ in: Kolleritsch, Otto (Hrsg.): *Die Neue Musik in Amerika. Über Traditionslosigkeit und Traditionslastigkeit. Studien zur Wertungsforschung*. Band 27. Wien / Graz: Universal-Edition 1994, S. 146 - 155
- Stephan, Rudolf: „Notation. VIII. 20. Jahrhundert. 1. Bis zur Jahrhundertmitte.“ in: Finscher, Ludwig (Hrsg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil. Band 7/1: Mut - Orch. Kassel: Bärenreiter-Verl. 1997, S. 350 - 352
- Thomas, Ernst (Hrsg.): *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Notation Neuer Musik. Carl Dahlhaus. György Ligeti. Roman Haubenstock-Ramati. Mauricio Kagel. Earle Brown. Siegfried Palm. Aloys Kontarsky. Christoph Caskel*. Band 9. Mainz: Schott 1965

ders. (Hrsg.): *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Form in der Neuen Musik. Theodor W. Adorno. Earle Brown. Carl Dahlhaus. Roman Haubenstock-Ramati. Mauricio Kagel. György Ligeti.* Band 10. Mainz: Schott 1966

Wehmeyer, Grete: *Edgard Varèse. Mit gezeichneten Aufnahmen von seiner Musik von L. Alcopley. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.* Band 50. Regensburg: Bosse 1977

Zimmermann, Bernd Alois: *Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk.* herausgegeben von Bitter Christof. Mainz: Schott 1974

Zimmermann, Walter (Hrsg.): *Morton Feldman Essays.* Kerpen: Beginner Press, 1985

ders.: „Personism als das Abstrakte in der Musik von Morton Feldman.“ in: Schmierer, Elisabeth (Hrsg.): *Töne - Farben - Formen: über Musik und die bildenden Künste.* Laaber: Laaber 1998, S. 167 - 175

8.2 Internet

Baratz, Adam: *Between Categories. Hearing Palais de Mari.* in:
<http://www.cnvill.net/mftexts.htm>

Blum, Eberhard: *Morton Feldman: Neither.* 2000 in:
<http://www.cnvill.net/mfblumrv.htm>

Cage, John: *Four Extracts from Silence.* 1961 in:
<http://www.cnvill.net/mfcage.htm>

Cage, John/ Feldman, Morton: *Radio Happenings: Conversation I.* 1966 in:
<http://archive.org/details/CageFeldmanConversation1>

ders.: *Radio Happenings: Conversation 2*. 1966 in:
<http://archive.org/details/CageFeldmanConversation2>

Denyer, Frank/Fulkerson, James: *The Ecstasy of the moment*. 1997 in:
<http://www.cnvill.net/mfeom.htm>

Gagne, Cole und Caras, Tracy: *Feldman Interview from Soundpieces*. 1982 in:
<http://www.cnvill.net/mfgagne.htm>

Griffiths, Paul: *Morton Feldman*. 1995 in:
<http://www.cnvill.net/mfgriff.htm>

Rohm, Helmut: *Morton Feldman: Triadic Memories*. Gespielt von Liebner, Sabine. CD-Rezension. 2005 in:
<http://www.oehmsclassics.de/cd.php?formatid=208>

8.3 Notenbeispiele

Feldman, Morton: *Triadic memories: for piano solo*. For Aki Takahasi and Roger Woodward. 1981. 34 Seiten. Wien: Universal-Edition 2008

Feldman, Morton: *Palais de Mari: for piano*. For Francesco Clemente. 1986. 10 Seiten. Wien: Universal-Edition 1986

Ludwig van Beethoven: Streichquartett in B-Dur op. 133 – Erster Satz, Takt 26 - 31 in:
Feldman, Morton: *Morton Feldman Essays*. Hrsg. von Walter Zimmermann. Kerpen: Beginner Press, 1985

8.4 Abstract

Diese Arbeit behandelt den amerikanischen Komponisten Morton Feldman mit Fokussierung auf dessen musikalische Zeitgestaltung in seinen späten Klavierwerken. Die Ausgangshypothese, dass Morton Feldman den herkömmlichen musikalischen Zeitbegriff als aufeinanderfolgende Ereignisse auflöste, indem er die Zeit in die Ebene des Klanges transferierte und diese in ihrem Weiterschreiten davon abhängig machte, wie lang der Klang braucht, um sich entfalten zu können, soll hier bewiesen werden.

Um sich dem Thema der Zeitgestaltung anzunähern, wird zuerst musikalische Zeit im Allgemeinen erläutert. Danach wird auf die Ästhetik der *New York School* eingegangen, welche Feldman sehr prägte. Weiters werden die wichtigsten Einflüsse für die Entwicklung der Feldmanschen Ästhetik dargestellt. Hierzu zählen Edgar Varèse, die *New York School*, als auch John Cage.

Feldman beschäftigte sich, auf der Suche nach der bestmöglichen Darstellung seiner Klangvorstellungen, mit verschiedenen Notationstechniken: der graphischen Notation, der Notation mit freigestellten Dauern und der Standard-Notation. Diese werden hier ebenfalls in ihrer Funktionsweise und Ästhetik beschrieben. Die schlussendliche Entscheidung Feldmans, sich ab den 1970er Jahren der Standard-Notation zuzuwenden, war bezeichnend dafür, dass der Komponist seine Klangvorstellung in Klang und Zeit fixieren wollte. Wie Feldman dies umsetzte wird hier mit Hilfe einer Analyse der beiden späten Klavierwerke *Triadic Memories* (1981) und *Palais de Mari* (1986) dargestellt. Untersuchungsschwerpunkt bildet hier der Zeitaspekt. Die Analyse setzt sich zusammen aus der Erstellung einer Materialdeskription, welche anhand von Notenbeispielen verdeutlicht wird. Weiters werden jene gefundenen Faktoren, welche die Zeitgestaltung beeinflussen, herausgearbeitet und in Beziehung zur Fragestellung gebracht. *Vertikale Kompositionsweise, harmonische Rhythmik, Muster, entwickelnde Variation, Betonung des Augenblicks* und *Stille* können hier als prägend betrachtet werden. Die Erläuterung der genannten Faktoren in Hinblick auf die Auswirkungen auf den Aspekt der Zeit konnte zeigen, dass Feldman tatsächlich die Zeit in die Ebene des Klanges transferierte, was eine Bestätigung der Ausgangshypothese mit sich bringt.

8.5 Lebenslauf

Viktoria Mittermayr

geboren am 23.10.1985 in Wels, Oberösterreich;

- Schulische Ausbildung:
 - 1992 - 1996 Dr. Rennerschule GV 1 Marchtrenk
 - 1996 - 2000 Öffentl. Gem. Hauptschule GH1 Marchtrenk;
Schwerpunkt: Informatik
 - 2001 - 2005 Bundesoberstufenrealgymnasium für Popular- und
Computermusik Linz, Honauerstraße;
musikalischer Schwerpunkt: Gesang und Ensemble;

- Weitere musikalische Ausbildung:
 - 1991 - 1997 Mus.-rhythm. Ausbildung/ Ballett; Landesmusikschule
Marchtrenk; Oberösterreich
 - 1993 - 2002 Violinunterricht; Landesmusikschule Marchtrenk;
Oberösterreich
 - 2005 - 2011 Gesangsunterricht bei Mag.^a Julia Fischer
 - diverse Bandprojekte
 - seit 2011 Mitglied im Vokalensemble 4stimmig

- Sprachen:
 - Deutsch: Muttersprache
 - Englisch: fließend
 - Französisch: Grundkenntnisse
 - Latein: Grundkenntnisse