

Peter Niklas Wilson  
**Der Feldman-Touch**  
Schlaglichter auf das Klavierwerk

«Laßt das Klavier in Frieden. Das Klavier kann nichts dafür. Es liegt daran, was die Leute für das Klavier schreiben. Das Klavier an sich ist in Ordnung. Laßt es in Ruhe.» Mit solchen Worten pflegte Morton Feldman das gute alte Musikmöbel Pianoforte zu verteidigen, wenn Kompositionsstudenten ihn in den späten 70er Jahren fragten, wie er denn noch für dieses hoffnungslos antiquierte Instrument schreiben könne. Wagte es jemand, in Anwesenheit Feldmans ein Glas auf ein Klavier zu stellen, so entfernte der Komponist es reflexartig. «Nicht, weil ich bürgerlich wäre. Sondern weil ich das Klavier liebe!» Kein Zweifel, es war eine lebenslange Liebesbeziehung, die Feldman und das Klavier verband. Der Feldman-Touch auf den 88 Tasten: eine Berührung von eminent erotischer Qualität (nicht von ungefähr, daß Cage in seiner *Lecture on Something* Feldmans Musik mit eben jenem Adjektiv versah). Der Komponist Morton Feldman ist nicht ohne das Instrument Klavier denkbar, und das nicht nur, weil Klaviermusik einen so bedeutenden Teil seines Œuvres ausmachte. Die Klarheit und Neutralität des Klaviertons, seine nüchterne Aussperrung expressiv wabernden Überschwangs, haben Feldmans Klangvorstellung auch in seinem Komponieren für andere Instrumente, ja selbst für die menschliche Stimme geprägt. In der Formulierung Richard Toops: «Aus wenigstens zwei Gründen könnte *Piano* der Titel fast jeden Werks sein, das Feldmans jemals schrieb. Denn er war nicht nur der Meister-Manierist des leisen, ruhigen Stücks, sondern auch seine gesamte Klangvorstellung kreiste um das Klavier.» Anders als viele seiner Komponistenkollegen komponierte Feldman am Klavier, in steter klang sinnlicher Rückkopplung mit «seinem» Instrument, und so erstaunt es nicht, daß Feldmans Komponieren für Klavier einen Mikrokosmos seines Musikdenkens und dessen Veränderung über die Jahre eröffnet: von den Webern-Allusionen des veröffentlichten Frühwerks, den Experimenten mit graphischer Notation über die Periode der in den Tonhöhen konkreter, doch in den Dauern unbestimmter Notenschrift bis zu den präzise notierten endlosen Muster-Permutationen und der extremen Ausdünnung des Spätwerks.

Tatsächlich sah es anfangs so aus, als sei Morton Feldman vornehmlich Komponist von Klaviermusik. Nicht weniger als 29 Stücke für ein oder mehrere Klaviere kreierte er zwischen 1950 und 1959, von den zahlreichen Kammermusikwerken mit Klavier ganz abgesehen (zehn dieser Soloklavierpièces blieben freilich zu Lebzeiten unveröffentlicht). Dabei tastet Feldman sich allmählich zur Multiplikation des Pianoklangs fort: Die *Intermission 6* von 1953 kann wahlweise auf zwei Klavieren gespielt werden; die *Extensions 4* aus dem gleichen Jahr sind für drei Pianos konzipiert (auch wenn sich im Nachlaß David Tudors eine Fassung für Soloklavier fand). 1957 entsteht das *Piece for Four Pianos*, dem kurz darauf *Piano Three Hands* (1957), *Two Pianos* (1967) und *Piano Four Hands* (1958) folgen. Dann markieren die vier *Last Pieces* von 1959, wie ihr Titel suggeriert, tatsächlich einen (vorläufigen) Abschied: Erst 1963 wird Feldman wieder Klaviermusik schreiben, und auch von nun an nur noch sporadisch. *Sechs Stücke für ein oder drei Klaviere* entstehen bis 1966, danach nur noch vereinzelt – dafür freilich um so ausgedehntere – Klaviermusiken: *Five Pianos* für fünf summende Pianisten (daher auch bekannt unter dem Titel *Pianos and Voices 1*) (1972), das lapidare *Piano* betitelt 25-Minuten-Stück von 1977, die monumentalen *Triadic Memories* von 1981, das extrem zurückgenommene *For Bunita Marcus* von 1985 und schließlich Feldmans letzte Klavierkomposition, *Palais de Mari* von 1986.

Zwar war Feldmans Klavierlehrerin – jene Verena Maurina Press, der er 1970 mit dem Ensemblestück *Madame Press Died Last Week at Ninety* gedenken sollte – eine Busoni-Schülerin und Skrjabin-Vertraute, doch hat die spätromantische Virtuosen tradition keine Spuren in seinem publizierten Klavierwerk hinterlassen – es sei denn, qua Negation, in der Konsequenz der Vermeidung ihrer harmonischen, rhythmischen, motorischen Klischees. Man könnte sagen, Feldmans Klavierœuvre sei zugleich das unpianistischste wie das pianistischste der Neuen Musik: unpianistisch in der Aussparung «wirkungsvoller» Tastenmotorik und pianistisch wie kein zweites in der Freilegung der reinen, spezifischen Klaviertimbres, ohne den Schleier virtuosen Lauf-, Cluster- oder Akkordwerks. Historische Anknüpfungspunkte sind am ehesten noch in den *Two Intermissions* aus dem Jahr 1950 greifbar, doch weisen diese eher auf Anton Webern als auf Busoni, Skrjabin oder Rachmaninow. Mit dem ersten gespreizten Vierton-Clusterakkord, mit der durchweg aufs Leise reduzierten Dynamik und dem ruhigen Tempo verkündet Feldman gleich zu Beginn der *Two Intermissions* das Motto seiner pianistischen Ästhetik. Doch ist die Rhythmik (im Raster eines durchgängigen 3/8-Takts) noch recht konkret, und in der zweiten *Intermission* erreicht der Pointillismus (wie auch in den *Extensions*) stellenweise eine Bewegungsdichte, die Feldman in späteren ausnotierten Klavierstücken meiden sollte – auch in den weiteren *Intermissions*, wurden doch die *Two Intermissions* schließlich zu Nr. 1 und 2 einer sechs Stücke umfassenden Serie von Klavierstücken, von denen indes Nr. 3 und 4 unveröffentlicht (wenn auch nicht unaufgeführt) blieben und erst im Nachlaß David Tudors auftauchten. An den *Intermission*-, *Intersection*-, *Projection*- und *Extension*-Werkreihen (nur erstere dem Klavier vorbehalten) arbeitete Feldman

simultan (oder zumindest überlappend) von 1950 bis 1953. blieb Feldman in den *Intermissions* der traditionellen Notenschrift treu, so erprobte er in den *Projection*- und *Intersection*-Reihen neuartige Notationsverfahren: auf Millimeterpapier notierte (daher «graph notation»), Register und Spieltechniken (u. a. das stumme, Resonanzen induzierende Niederdrücken von Tasten) spezifizierende, konkrete Tonhöhen aber offenlassende Rechtecke in der ersten, eine kleingliedrige Kästchennotation in der letzteren, Anzahl, Register und Anschlagszeitraum der vom Spieler selbst zu findenden Klaviertöne spezifizierend, eine Vorgabe, die stellenweise äußerst dichte und bewegte Klangaggregate zur Folge hat, wie sie dem Klischeebild vom Pianissimo-Monomanen Feldman kräftig widersprechen. Doch stehen solche divergierenden Verfahren der Verschriftlichung der klanglichen Imagination, wie John Cage (der die Reinschrift der *Intersections* vornahm) meinte, eher für methodische denn für grundlegende ästhetische Unterschiede: «Feldmans herkömmlich notierte Musik ist seine graphisch notierte Musik, von ihm selbst gespielt.» Auch in den *Extensions 4* und der *Intermission 5* (1952) wird ja das zarte Klanggewebe – wie in späteren Stücken sind bereits hier Sostenuato- und Una-corda-Pedal durchgehend zu betätigen – von einzelnen wuchtigen fff-Attacken perforiert, und wie eine Vorahnung der himmlischen Längen von Feldmans Spätwerk wirkt der neunmal wiederholte, auf fünf Oktaven und vier Anschläge gespreizte dissonante Vierklang am Ende letzterer. Gerade einmal fünfzehn Klangereignisse fixiert die Partitur der *Intermission 6* (1953): ein einziges Blatt, auf dessen weißem Grund sich lose verteilt sieben Einklänge, zwei Zweiklänge (beides Oktaven), vier Drei- und zwei Vierklänge befinden. Mit jedem beliebigen dieser Klangaggregate kann das von einem oder zwei Pianisten ausführbare Stück begonnen werden, und ebenso offen bleibt die Folge der weiteren Ereignisse: Mit der Preisgabe der für das abendländische Musikdenken so zentralen Kategorie der Richtung, der Intention, berührt Feldman ein Tabu europäischer Werkästhetik. Zugleich ist *Intermission 6* von der Anlage her – wenn auch nicht vom Klangbild – ein Modell für Stockhausens weitaus berühmteres *Klavierstück XI* aus dem Jahr 1956.

Nicht minder radikal in seinem reduktionistischen Ansatz gibt sich das (keiner der genannten Werkreihen zugehörige) *Piano Piece 1952*. Zwar ist hier die Reihenfolge der Ereignisse streng definiert, doch ist der Akt der Komposition auf eine bloße Bestimmung von Intervallverhältnissen beschränkt: In unerbittlich gleichmäßigem, langsamem Wechselspiel schlagen die rechte und linke Hand einzelne Töne an. Aufgelöst ist jegliche dynamische oder rhythmische Kontur. Die Wahl des Tons ist das Ein und Alles, so, als wolle Feldman programmatisch jene Kunst der Ton-Findung vorführen, die eine Stockhausen-Anekdote der 60er Jahre thematisiert: «Morty, willst du mir wirklich sagen, daß du jedesmal, wenn du einen Ton wählst, ihn aus allen 88 Tönen wählen mußt?», hatte der Kölner Systemdenker ungläubig gefragt. Feldmans legendäre Replik: «Karlheinz, es ist für mich leichter, einen Ton auf dem Klavier zu finden und mit ihm umzugehen, als mit einer Frau umzugehen. Verheiratet zu sein oder eine Freundin zu haben ist komplizierter, als Töne zu finden.» Ein bestechendes Dokument dieser hohen Kunst der Selektion aus dem Reservoir der 88 Klaviertöne sind die vier *Last Pieces*. Vom Einzelton bis zum neunstimmigen Akkord breitet Feldman seine Palette raffiniert registrierter, subtil zwischen Konsonanz und Dissonanz austarierter Piano-Sonoritäten aus, in einer Notation, die wie ein Kompromiß zwischen (teil)indeterminiert graphischer und konventioneller anmutet: Wohl sind die Tonhöhen definiert, ist die Dynamik durchweg auf «soft» limitiert, doch bleibt die rhythmische Gestaltgebung des harmonischen Verlaufs dem Interpreten überlassen: Durations are free.

Das Klavier als Generator neuer Konzepte, neuer Klangvorstellungen: Feldmans Periode der «free duration», der offen gehaltenen Tondauern bei konkreter Tonhöhe, beginnt allerdings schon zwei Jahre früher – und sie beginnt nicht von ungefähr mit einer Reihe von Klavierstücken: *Piece for Four Pianos* (1957), *Piano (Three Hands)* und *Two Pianos* aus dem gleichen Jahr sowie *Piano Four Hands* vom Frühjahr 1958. Die in der *Intermission 6* exponierte Idee der multiplen simultanen Lesung eines Notentextes wird weiterverfolgt: In den Stücken für zwei und vier Klaviere verwenden alle Ausführenden die gleiche Partitur, folgen jedoch ihrem individuellen Les- und Spieltempo, sodaß ein Notentext in eine Polyphonie von Klangschichten projiziert wird. Die Werkgruppe der Mehrklavier-Stücke endet erst mit dem – ebenfalls in «free durational notation» festgehaltenen – *Five Pianos*, das 1972 in Berlin im Rahmen einer «Woche der Avantgardistischen Musik» von einem illustren Quintett aus der Taufe gehoben wurde: Die Tastenspieler (die auch summen bzw. Celesta spielen müssen) hießen John Cage, Cornelius Cardew, David Tudor, Frederic Rzewski und Morton Feldman. Mit seiner Ästhetik der Langsamkeit, der obsessiven und doch unsystematischen, stets variierten Wiederholung, kann man das Stück bereits jenem Kreis der «langen» Stücke zurechnen, die in den 80er Jahren Feldmans späten Ruhm begründeten. (Übrigens führte besagte Uraufführung, wie Sebastian Claren in seiner Feldman-Monographie berichtet, zu einem Zerwürfnis zwischen Feldman und Cage: Cage, der die Notation mißverstanden hatte, spielte zwanzig Minuten länger als seine vier Partner und beschimpfte Feldman anschließend lautstark als «poetischen Extremisten».)

Feldmans erste Klavierkompositionen nach 1959 – u. a. das dem Malerfreund gewidmete *Piano Piece (to Philip Guston)* (1963) und die im gleichen Jahr protokollierten *Vertical Thoughts 1* (für zwei Klaviere) und *4* (für Solo-Piano) – knüpfen an das Idiom der *Last Pieces* an, erkunden die feinsten Abstufungen von Licht und Schatten, von Anschlag, differenziert modelliertem Nach- und Ausklang, präzise mitkomponierten Resonanzen. Das einzige

Soloklavierwerk zwischen dem *Piano Piece* von 1965 und den sechzehn Jahre später formulierten *Triadic Memories* ist *Piano* aus dem Jahr 1977, eine ausgiebige Studie in Klangschichten zwischen simplen Alternieren von Einzeltönen in beiden Händen und dichten Akkordaggregaten, bei denen sich die Notation in bis zu sechs simultan zu lesende – und nun rhythmisch sehr konkret geschriebene – Systeme verzweigt. Feldman hat das Stück atmosphärisch auf die unmittelbar davor vollendete Beckett-Oper *Neither*, strukturell auf Verfahren der bildenden Kunst bezogen: «Die Musik schreitet voran, und dann ... habe ich angefangen, das bereits dagewesene Material in drei übereinandergeschichteten [Doppel-]Systemen zu collagieren. Alle vorherige Information kehrt wieder; ich hatte ein Bild in diesem Stück, und dieses Bild tritt hervor und verschwimmt wieder.»

Die *Triadic Memories* von 1981 charakterisierte Feldman selbst als «den größten Schmetterling in Gefangenschaft» und lieferte damit die schönste Metapher für das Wesen dieses ausführlichsten aller Feldman-Klavierstücke: gigantisch und zugleich seltsam leicht und flüchtig. Aus simplen (aber höchst differenziert rhythmisierten) Dreitonfiguren entwickelt Feldman ein endloses Geflecht voller motivischer Bezüge, doch ohne jede faßliche Systematik, ungreifbar in seiner assoziativen statt strikt prozessualen Logik: eine Reflexion über die erratische Eigendynamik des musikalischen Gedächtnisses. Der Fluß der Repetitionen, die Rondo-artigen «déjà entendus» nähren Redundanz-Erwartungen und negieren sie sogleich wieder. Über 1100 Takte (von denen viele noch mit Wiederholungszeichen versehen sind), durchgehend mit halb gedrücktem Pedal und im dreifachen Piano zu spielen – *Triadic Memories* ist eine pianistische Tour de force auf Samtpfoten.

*For Bunita Marcus* (1985), ein Geschenk Feldmans an die von ihm lange umworbene Kompositionsstudentin und Pianistin, ist ähnlich ausgreifend und doch ganz anders: Feldman perfektioniert nun jene Kunst des extrem sparsamen Farbauftrags, den er an späten Degas-Gemälden bewunderte. Im Verlauf der gut siebzig Minuten entfaltet sich die ganze Magie des Feldmanschen Spätwerks. Folgt man der Spur der Töne, so glaubt man, es habe nie eine Geschichte der Tonalität, nie ein Gesetz der Oktavidentität gegeben, meint, die Töne würden ihre Beziehungen zueinander erst tastend im Verlauf des Stücks entdecken: vom identischen und doch nicht identischen Cis der rechten und linken Hand im ersten Takt bis zu den mit unendlicher Geduld entfalteten Patterns und Akkorden des späteren Verlaufs. Von ähnlicher Reduktion ist Feldmans letztes Klavierstück geprägt, das seine Auftraggeberin Bunita Marcus am 20. November 1986 im New Yorker Atelier seines Widmungsträgers, des Malers Francisco Clemente, uraufführte (dessen Gemälde es auch seinen Namen verdankt): *Palais de Mari*.

Wenn ein Komponist gleich mit seinen ersten publizierten Werken eine so individuelle, so in sich geschlossene Sprache spricht, wie der Klavier-Komponist Feldman dies tut, kann die Neugier der Musikologen nicht ruhen. So sehr man also über die Legitimität der Aufführungen vom Komponisten zurückgehaltener Stücke debattieren kann, so faszinierend ist es, einen Blick in die Werkstatt des jungen Morton Feldman zu werfen – ein Blick, wie ihn die Handschriften früher Klavierwerke in der Paul Sacher Stiftung ermöglichen. Herzlich wenig freilich, was sich da in den Jugendwerken von 1943 bis 1945 retrospektiv als Vorschein des Kommenden deuten oder deuteln ließe. Der Fortissimo-Beginn mit terzgeschichtetem Akkord der Béla Bartók zugeeigneten *First Piano Sonata* (von der ihr Schöpfer skrupulös im Manuskript vermerkt, daß er sie am 24. Oktober 1943 um 2 Uhr früh vollendet habe), die modalen Melodien, die Glissandi und raschen Tempowechsel, die dramatischen Kulminationen, die wuchtigen Linke-Hand-Oktaven, der ffff-Schluß: Versatzstücke der heroischen Klavier-Bekennnismusik der Alten Welt, in denen die wenigen tranquil-Passagen nur dramaturgischer Kontrast sind. Homogener, weniger zerklüftet das anmutige f-moll-*Preludio* (1944) in fließender Sechzehntelbewegung, doch im bekenntnishaften *Self-Portrait* des nächsten Jahres zieht der junge Tonsetzer wieder alle Register spätromantischer Pianistik: dichte Texturen, teils in drei Systemen notiert, virtuoses Figurenwerk und reichlicher Gebrauch von Haltepedal und extremen Dynamikwerten lassen die Anmut des beschwingt zweistimmigen 3/8-Takt-Beginns rasch vergessen: Der Klavierkomponist als Tastenmagier triumphiert. Das Geheimnis der Selbstfindung des Morton Feldman, es bleibt ungelüftet: die *Three Dances* von 1950, der Tänzerin Merle Marsicano dediziert und am 28. April des gleichen Jahres als Begleitmusik ihrer Choreographie *Solo Suite* uraufgeführt, zeigen dann schon jenen Feldman, den wir zu kennen glauben, mit Markenzeichen-Stilmitteln: kulinarisch registrierte dissonante Akkorde, lange Pausen, minimale Zweiton-Floskeln in obsessiver Wiederholung. Im zweiten *Dance* wird es aber auch einmal bewegt und laut, und der dritte, in der das Klavier auf die None D-Es reduziert ist, bringt eine kuriose Instrumentations-Variante: Die rechte Hand des Spielers betätigt nicht die Tastatur, sondern Trommel und Wasserglas in einfachen Rhythmuspatterns. Wiederholungsmuster sind noch stärker in den *Nature Pieces* (1951) präsent, die ebenfalls als Musik für eine Choreographie entstanden: David Tudor spielte am 18. Januar 1952 die Uraufführung, als Begleitmusik zu Jean Erdmans dreiteiliger Choreographie *Changing Woman*, die eine Folge von Naturbildern darstellte («Forest Voice», «Wind Voice», «Brook Voice», «Earth Voice», «Sea Voice», «Deserts Voice», «Moon Voice», so der Programmzettel). Feldman schuf dazu fünf kleine Studien in diversen pianistischen Bewegungsformen, die ausgiebig mit repetierten Patterns operieren, mal rasch pointillistisch die Tastatur durchquerend, mal in sanfter Diatonik, mal flächig, mal in motorischer Prägnanz, mal gleichförmig dahinströmend, dann wieder im dynamischen Kontrast mit Extremwerten bis zum siebenfachen(!) piano. Vermutlich zunächst graphisch (im Sinne der Block- und

Kästchen-Notationen der *Projections* und *Intersections*) entworfen und anschließend in herkömmlicher Notation präzisiert hat Feldman die *Variations* von 1951 – eine Begleitmusik zu einem in Seattle uraufgeführten, mittels Zufallsoperationen choreographierten Solo Merce Cunninghams (und ein weiterer Beleg für Feldmans ausgiebige frühe Betätigung als Lieferant «funktionaler» Musik). Die im 4/8-Takte unterteilte Partitur besteht größtenteils aus Pausentakten, die nur sporadisch durch (meist als rasche Vorschläge notierte) Ein- und Mehrklänge punktiert werden, «as soft as possible» anzuschlagen. Hier begegnen wir erstmals jener Unterteilung der Notenblätter in ein gleichmäßiges Raster, wie man es aus Feldmans späten Stücken kennt, jener visuellen Muster-Geometrie, die Feldman viel später durch seine Vorliebe für anatolische Teppiche begründen sollte. 1951 gab es wenig Klaviermusik, sehr wenig, die so klang. Es stimmt schon: Das Klavier konnte nichts dafür. Es wartete nur auf einen, der so dafür zu schreiben wußte.

Peter Niklas Wilson: Der Feldman-Touch. Schlaglichter auf das Klavierwerk, in: Katalog Wien Modern 2001, hrsg. von Berno Odo Polzer und Thomas Schäfer, Saarbrücken: Pfau 2001, S. 181-185.