

Eberhard Blum

... über Morton Feldman sprechen!

Der vorliegende Text ist das Ergebnis eines Gespräches zwischen Aurel Schmidt von der »Basler Zeitung« und dem Flötisten Eberhard Blum. Das Gespräch fand am 10. Januar 1992 in Berlin statt. Der Text wurde zuerst in der »Basler Zeitung« veröffentlicht.

Das Künstlerprogramm des DAAD lädt regelmäßig Komponisten, bildende Künstler, Schriftsteller, Filmemacher und Architekten ein, um einige Zeit in Berlin zu leben und zu arbeiten. Der amerikanische Komponist Morton Feldman wurde ebenfalls eingeladen und lebte ein Jahr lang, von Mitte 1971 bis Mitte 1972, in Berlin. Er hat während dieser Zeit mehrere große Werke komponiert. Es war für Feldman eine wichtige Zeit, zumal er zum ersten Mal in seinem Leben außerhalb von New York und damit auch außerhalb von Amerika lebte.

Ich kannte Feldman damals vom Namen her, vor allem durch meine Arbeit als Interpret der Werke von John Cage. Wenn man mit Cage zu tun hat, kommt man sehr schnell auch zu Feldman. In einem Konzert, mit dem sich Feldman in Berlin vorstellte, wurden Klavierwerke von ihm gespielt. Dieses Konzert hat mich stark beeindruckt. Damals habe ich Musik von Feldman zum ersten Mal richtig gehört. Plattenaufnahmen gab es noch sehr wenig. Feldman wurde nur hin und wieder aufgeführt, meistens wurde er als einer dieser halbverrückten Amerikaner angesehen. Das war 1971, ist also lange her. Cage war in Europa schon bekannt durch seine Zusammenarbeit mit der Merce Cunningham Dance Company und durch seine Auftritte in Köln, aber Feldman, dessen Musik äußerlich nicht so spektakulär ist, war weit weniger bekannt.

Ich gab damals viele Konzerte in Berlin. In einem von ihnen führte ich ein großes Werk für Baßflöte mit dem Titel *Saih* des indonesischen Komponisten Gutama Soegijo auf. Es war ein sehr aufwendiges, sehr virtuoses Stück, eine Art Ritual, das versuchte, bestimmte Techniken der indonesischen Musik mit europäischer Musik zu verbinden. Nach dem Konzert kam Feldman zu mir und fragte mich, ob ich Interesse hätte, nach Amerika zu gehen.

Feldman hatte mich schon öfters gehört. Er ging viel in Konzerte, um sich zu informieren, was hier passiert. Als er Mitte 1972 nach Amerika zurückkehrte, trat er eine Professur für Komposition am Music Departement der Universität Buffalo an. Es gab in Buffalo außerdem das von Lukas Foss gegründete Center for the Creative and Performing Arts. Von diesem Center wurden Komponisten und Interpreten aus Amerika und Europa eingeladen, um eine gewisse Zeit an der Universität zu arbeiten, Konzerte zu veranstalten, Workshops abzuhalten und so weiter. Das Center sollte vorbildliche Aufführungen neuer Musik möglich machen. Es war damals *das* Zentrum für neue Musik im östlichen Teil von Amerika. Es kamen viele europäische Musiker, und es gab interessante Studenten an der Universität. Feldman war gefragt worden, ob er einen Flötisten kenne, und so kam ich nach Buffalo.

Das war 1973 und zunächst für ein Jahr, aber es wurden schließlich dreieinhalb Jahre daraus. Ich war *creative associate* an dem Center. Der Pianist Nils Vigeland, der Schlagzeuger Jan Williams und ich bildeten zu jener Zeit Feldmans Focus-Gruppe. Jan Williams war Professor für Schlagzeug in Buffalo, er ist es heute noch. Nils Vigeland hat bei Feldman Komposition studiert. Er ist Komponist und ein hervorragender Pianist. Wir machten regelmäßig in Buffalo Konzerte und reisten in Amerika umher, auch mit Feldman als Pianist. Feldman war ein hervorragender Interpret seiner eigenen Werke. Er war extrem kurzsichtig, was in den Konzerten jedesmal zu

einem Drama wurde. Wir haben also irgendwann einmal eingesehen, daß wir einen anderen Pianisten brauchten, und es war Nils Vigeland, der den Part übernahm.

Es gab dieses Trio und wir reisten, auch zusammen mit anderen Musikern, und dem Namen »Morton Feldman and Solists«. Wir haben natürlich nicht nur Werke von Feldman gespielt. Das erste große Stück, das ich 1973 mit interpretierte, hieß *For Frank O'Hara*. Das nächste Stück, das Feldman schrieb, hieß *Instruments 3* für Flöte, Oboe und Schlagzeug, das haben wir überall gespielt.

Das Ensemble mit Williams, Vigeland und mir besteht bis heute, bis zu den CD-Aufnahmen für Werner Uelingers Label Hat Hut. Feldman hat für uns *Why Patterns?* komponiert, danach *Crippled Symmetry* und *For Philip Guston*. Das sind sechseinhalb Stunden Musik. Damit ist der Zyklus mit späten Trios von Feldman abgeschlossen. Im Juni 1992 nehme ich ein weiteres Stück für Hat Hut auf, ein Duo für Flöte und Klavier, das Feldman 1986 komponiert hat und das ich zusammen mit Nils Vigeland im selben Jahr in Darmstadt uraufgeführt habe. Es heißt *For Christian Wolff*, also für den Komponisten und Sohn des bekannten Leipziger Verlegers Kurt Wolff. Es ist musikalisch verwandt mit den späten Trios, ein Trio ohne Schlagzeug. Man könnte das Schlagzeug dazustellen, schweigend. Das Stück dauert drei Stunden und fünfzehn Minuten. Alle diese Werke sind für uns geschrieben worden und es ist wichtig, daß sie aufgenommen werden, um authentische Wiedergaben und Produktionen zu haben. Viele Interpreten wissen nicht, wie diese Dinge zu spielen sind. Wir waren Feldmans »Streichquartett«. Joseph Haydn hat bekanntlich viele Streichquartette geschrieben und alle seine kompositorischen »Experimente« sind zunächst in seinem Streichquartett ausprobiert worden. Es war sein Experimentallabor, wo er bestimmte kompositorische Schritte und Überlegungen anstellen konnte. Danach erst übertrug er seine Erkenntnisse auf die Orchesterwerke. Man kann sagen, daß Feldmans Spätwerk mit »Why Patterns?« beginnt. Er hat die Stücke geschrieben, wir haben sie aufgeführt, sozusagen für ihn, das heißt, er konnte sofort hören, was bei seinen Kompositionen herauskam. Manchmal haben wir gar nicht geahnt, daß er mit uns etwas ausprobierte.

Es ging Feldman darum, eine Balance zu finden zwischen dem, *was aufgeschrieben* ist und dem, *was klingt*. Die Werke sind auf eine Weise notiert, daß das klangliche Ergebnis in jeder Aufführung etwas anders ausfällt. Damit ist die Vertikale der Musik gemeint, der zeitliche Aspekt. Daneben gibt es drei Horizontalen, nämlich die drei Instrumente, die sich im Verlauf der Ausführung immer wieder verschieben. Das ist ganz wichtig in *Why Patterns?* und *Crippled Symmetry*. Es gibt keine Partitur, es gibt drei Stimmen, die in einer vom Komponisten beschlossenen Form aufeinander bezogen sind. Wir sind keine Interpreten, wir führen aus. Interpretation ist meistens eine Verfälschung. Ich sehe mich nicht als Interpret, ich lege großen Wert darauf auszuführen, was aufgeschrieben ist, so genau wie möglich. Da ist dann schon genug Interpretation dabei. Sie ergibt sich aus dem physischen Akt, Klänge zu erzeugen.

Was wir in den Aufnahmen von *Why Patterns?* und *Crippled Symmetry* hören, ist sozusagen *eine* Möglichkeit der Stücke. Die Stimmen sind genau aufgeschrieben. Aber da wir keine Maschinen sind, gibt es zeitliche Ungenauigkeiten. Mit diesen kleinen Verschiebungen hat Feldman gerechnet. Das Spezifische an seiner Musik ist seine Art, mit Klängen umzugehen. Die Klänge werden nicht als Träger eines nicht-musikalischen Ausdrucks eingesetzt. Es geht um die Frage: Will der Musiker mit den Klängen etwas sagen? Cage schreibt: »Wenn ein Komponist etwas zu sagen hat, soll er es mit Wörtern sagen. Klänge sind Klänge.« Sie sprechen für sich selber, sie sind nicht Träger einer außermusikalischen, etwa literarischen Botschaft. Was man hört, ist das, was da ist. Es gibt nichts dahinter. Die Verwandtschaft von Feldman und Cage zur Klassik, zum Beispiel zu Haydn, ist viel größer als zur Musik, wie sie etwa Wagner und Brahms komponiert haben. Feldman vermittelt Informationen über Klänge, über Aspekte von Bewegung und Statik, stellt Fragen zur Klangfarbe, Instrumentation, zum Register (hoch, mittel tief und alles, was dazwischen ist) und zur Proportion. Diese Musik stellt Fragen! Besonders die Werke, die Feldman in den frühen fünfziger Jahren geschrieben hat, sind klassische experimentelle Musik. Die Definition dessen, was experimentelle Musik ist, hat Cage gegeben als er sagte, experimentelle Musik sei die, bei der man vor der Aufführung nicht wisse, was dabei herauskomme. Das ist bei Experimenten in der Naturwissenschaft und Kunst so, nur kann es in der Naturwissenschaft zu katastrophalen Ergebnissen führen, aber auch in der Musik. Man unterschätzt die Wirkung der Musik.

Viele Instrumentalisten fürchten die Fragen, die Feldman in seinen Stücken stellt, da sie den Anforderungen meistens nicht gewachsen sind. Feldman wollte gewisse Denkvorgänge anstoßen, fand bei den Ausführenden aber meistens kein Verständnis, weil sie in anderen Kategorien, falschen Kategorien oder gar nicht dachten. Feldman und Cage hatten große Mühe, ihre Musik richtig gespielt zu haben. Für Cage hatte das fatale Folgen. Seine Musik wurde entstellt und er als Clown dargestellt. Bei Feldman hieß es, ach ja, der Dilettant. Das hat sich inzwischen geändert. Eine neue Generation von Instrumentalisten hat sich mit den notwendigen Fragen sehr viel eingehender beschäftigt. Es ist immer so, daß Komponisten erst einmal eine ihnen wohlgesonnene Schar von Aufführenden um sich versammeln. Haydn hatte sein Streichquartett. In Amerika würde man das als »quartet in residence« bezeichnen. Feldman hatte seine »soloists«, Cage hatte David Tudor und Merce Cunningham, Boulez in den fünfziger Jahren in Paris seine *Domaine musicale*.

Das waren entscheidende Schritte. Für die Instrumentalisten wurde es zu einer prinzipiellen Entscheidung, will man sich *darauf* einlassen oder den traditionellen Weg gehen und in einem Sinfonieorchester spielen. Ich sehe mich kaum noch als Musiker im traditionellen Sinn. Ich habe bei Aurèle Nicolet studiert, dem Schweizer Flötisten, der früher an der Berliner Musikhochschule unterrichtet hat. Ihm verdanke ich entscheidende Impulse. Ebenso war die persönliche Bekanntschaft mit Feldman für mich prägend. Feldman war auf der Suche nach einer bestimmten Art Flötenton, der mir zunächst noch unklar war, den ich dann aber im Zusammenhang mit seiner Musik entwickelt habe. Auf diese Weise fand eine gegenseitige Beeinflussung statt, die nicht immer ausgesprochen werden mußte. Es sind Dinge, die atmosphärisch passieren, und es sind Dinge, die nicht intellektuell am Schreibtisch passieren, sondern durch die Praxis, das Experiment.

Bei Feldman findet eine Reduktion auf das Wesentliche statt. Anstelle eines ganzen Orchesters kann ein einzelnes Instrument Fragen stellen. Feldman hat eine Reihe von Orchesterwerken geschrieben, aber es ist, ähnlich wie bei Cage, sehr schwierig, diese Werke aufzuführen, weil das soziale Bewußtsein der Orchestermusiker nicht dafür geeignet ist. Man darf nicht vergessen, daß die Orchester nicht gegründet worden sind, um experimentelle Musik des 20. Jahrhunderts zu spielen. Das Orchester ist, genau wie die meisten Museen, eine Einrichtung des 19. Jahrhunderts.

Die Zeit ist das, was die Musik von allen Künsten unterscheidet. Wenn man definieren sollte, was Musik ist, meine ich: Die Zeit ist das Entscheidende. Die Zeit: jetzt, nachher, vorher, gleichzeitig, oft, selten, nie, immer. Hier haben wir schon ein ganzes Werk. An diesen Fragen arbeitete natürlich nicht nur Feldman. Es ist eine prinzipielle Frage, schon in der klassischen Musik. Feldmans späte Werke haben viel mit Proportion und Maßstab zu tun. Feldman sagte einmal, daß er in langen Werken ganz andere Möglichkeiten habe als in kurzen. Die Fragen, die er sich stellte, konnte er in langen Stücken viel besser anpacken. Ob sie auch beantwortet sind, kann ich nicht in jedem Fall sagen, denn ich kenne nicht alle Fragen, aber ich weiß, daß es Fragen sind, die in einem Werk von zwanzig Minuten nicht zu stellen, geschweige denn zu beantworten sind. Über das Philip-Guston-Stück gibt es die Bemerkung von Feldman, was denn vier Stunden schon seien. Es ist doch gar nicht viel. Bei vier Stunden beginnt man zu merken, daß Musik ein Teil des Lebens ist. Man bekommt für die Zeit ein anderes Bewußtsein als bei zwanzig Minuten.

Mitte der siebziger Jahre fing Feldman an, sich für Teppiche zu interessieren, für handgewebte Teppiche mit Mustern. Nun ist es so, daß die Muster auf Grund der Tatsache, daß sie eben nicht maschinell gewoben sind, kleine Ungenauigkeiten aufweisen. Das bringt uns wieder auf die Vertikale. Feldman hat ganz bestimmte Ungenauigkeiten der Muster übertragen. Er meinte auch, daß zwischen Bildern von Jasper Johns und den Teppichen eine Ähnlichkeit besteht, beispielsweise in den Bildern mit Zahlen. Die Teppiche hat Feldman wie Bilder gesehen, wie Kunstwerke, nicht wie Teppiche. Sie haben ihm Anregungen für bestimmte Strukturen bei musikalischen Vorgängen gegeben. *Crippled Symmetry* besteht aus Wiederholungen bestimmter akustischer Muster. Sie bilden Ordnungen und Strukturen. Musik hat immer mit Ordnung zu tun. Feldman schreibt vor, *wann* die Töne kommen und *welche* Töne kommen. Feldman legt die Vorgänge auf eine Weise fest, daß bestimmte Dinge passieren können und auch tatsächlich passieren.

Durch seine Malerfreunde hat Feldman gelernt, daß die Position des Betrachters eines Bildes wichtig ist. Das Bild

sieht einfach anders aus, ob man mit der Nase darauf stößt oder nicht. Es sind Aspekte des Sehens. Das ist bei Musik auch so. Wenn man zum Beispiel beim Hören einer Aufnahme das Ohr an den Lautsprecher hält, klingt es anders, als wenn man drei oder fünf Meter entfernt sitzt. Der Klang fängt plötzlich an, sich zu verändern.

Der Raum spielt also eine große Rolle. Eine wesentliche Sache, die Feldman mit uns vor jedem Konzert ausprobierte, war die Festlegung der einzelnen Spielerpositionen im Raum. Das mußte jedesmal neu entschieden werden. Wir haben wunderbare Konzerte im Museum für Gegenwartskunst in Basel gegeben. Feldman bezog die Umgebung mit ein, etwa das große Bild von Frank Stella. Es wurde zum Bühnenbild. Und die Leute stellten fest, daß der Stella anders aussah, während die Musik von Feldman gespielt wurde.

Ich war auch mit Nils Vigeland in Basel und wir haben ein Konzert gegeben in Verbindung mit einer Ausstellung von Francesco Clemente. Clemente war ein guter Freund von Feldman. Er hat eine Tuschzeichnung von Feldman gemacht, ein Porträt, und wünschte sich, daß während einer Ausstellung ein Konzert mit Werken von Feldman stattfindet.



Morton Feldman, Eberhard Blum und Nils Vigeland in einer Probe zur Uraufführung von *For Christian Wolff* in Darmstadt 1986, Foto A. H. Lehmann

Feldman stellte sich bestimmte Fragen. Aber das ist nicht, was ihn von anderen Komponisten unterscheidet. **Welche** Fragen er stellte unterscheidet ihn von anderen. **Musikalische** Fragen betreffen das Leben. Man kann die Dinge nicht trennen. Es geht nicht darum, die Fragen entsprechend der Botschaft zu formulieren, wie es zum Beispiel Hanns Eisler gemacht hat, auf sehr brillante Weise übrigens. Bei Eisler diente die Musik dazu, eine politische **message** zu vermitteln. Das heißt nicht, daß Feldman an gesellschaftlichen Fragen nicht interessiert war. Die Ausübung von Musik ist eine gesellschaftliche Frage. Kunst hat Öffentlichkeit oder bekommt sie. Agitationsmusik genauso wie Werke von Feldman oder Cage. Die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Fragen ist bei Cage ganz deutlich, auch bei Feldman, aber auf unterschiedliche Weise. Man kann sagen, Cage agitiere durch seine Texte. Er fragt direkt: Was halten Sie von Mao? Feldman fragt indirekt.

Feldman hat immer am Klavier komponiert. Ich habe am Anfang in Buffalo eine Zeitlang in seiner Wohnung gewohnt. Er komponierte früh morgens. Er schlug irgendwelche mir undurchsichtigen Zusammenklänge an, ging

dann an den Schreibtisch und schrieb ins Reine. Ich habe niemals bei den Werken, die dabei herauskamen, irgendeine auch nur annähernde Ähnlichkeit zu dem bemerkt, was er am Klavier gespielt hat. Er sagte, er brauche dieses Gefühl, »am Klang zu sein«. Er sprach von *touch*, von der Berührung der Finger mit dem Klavier. Es gibt Pianisten, die können Feldman spielen und andere, die es nicht können. Die, die es nicht können, haben nicht den *touch*. Es ist eine bestimmte Art von Anschlagstechnik, die die Akkorde in einer bestimmten Weise färbt. Feldman dachte, wenn er komponierte, immer an bestimmte Spieler, auch wenn er es nicht zugab.

Der Einfluß der bildenden Kunst auf Feldmans Werk war bedeutend. Es gab in den fünfziger Jahren in New York eine starke Verbindung zwischen den Künsten. Die Überlegungen, die man machte, bevor man ein Bild malte, ein Musikstück schrieb oder einen Tanz choreographierte, waren bei den verschiedenen Künstlern ähnlich. Feldmans Überlegungen, bevor er ein Musikstück schrieb, waren vergleichbar mit denen der Maler Mark Rothko und Philip Guston. Es gab ganz natürliche Verbindungen, auch persönlicher Art. Die Dinge, die Feldman beschäftigten, beschäftigten vorwiegend bildende Künstler, Musiker kaum.

Feldman hat viel von der Oberfläche seiner Musik gesprochen, und die Oberfläche ist natürlich auch in den Bildern etwas Entscheidendes, zum Beispiel bei Philip Guston, auch bei Mark Rothko, der diese schwebenden Farbflächen malte. Oberfläche in der Musik heißt, wie hört sich die Musik an? Was hört man? Es gibt sehr bewegte Oberflächen mit großen, dynamischen Unterschieden und es gibt ruhige Oberflächen. Aber worauf bezieht man das? Ab wann ist etwas ruhig oder bewegt? Ist Ruhe etwas wie eine spiegelglatte Meeresfläche oder muß es doch einige Wellenbewegungen geben? Rauschenberg und Johns haben gesagt, daß sie ohne Cage nicht geworden wären, was sie heute sind. Eines der ersten Dinge, die Feldman in Buffalo für mich getan hat: Er zeigte mir diese Kunst.

Feldman kam aus einer jüdischen New Yorker Familie. Sein Vater war noch in Rußland geboren. Als Feldmans Großvater mit seiner großen Familie nach Amerika auswanderte, mußte Feldmans Vater in Europa bleiben und auf die Schiffspassage warten, weil das Geld fehlte. Die Familie Feldman lebte in der Bronx, die damals ein ganz anderer Stadtteil war als heute. Die jüdische Mittelklasse lebte dort. Feldmans Vater hatte eine Dampfmaschine für Kleider. Feldman selber arbeitete bis ungefähr zu seinem 40. Lebensjahr in diesem Geschäft. Als Kind hatte er Klavierunterricht genommen, übrigens bei einer Berliner Schülerin von Busoni, der Russin Madame Press. Daneben nahm er privaten Kompositionsunterricht, zur Hauptsache bei Stefan Wolpe, der aus Berlin kam. Dann folgte der Aufenthalt in Berlin, und daran anschließend wurde er Professor in Buffalo.

Er war ein sarkastischer Mensch mit einem New Yorker Akzent. Er konnte noch ein wenig Jiddisch. Die Eltern waren gebildete Leute, Bücher waren selbstverständlich. Die Beziehung zu Wolpe, für ihn der Inbegriff des europäischen Künstlers, war sehr wichtig. Interessant ist, daß die Emigranten, die nach New York kamen und dort unterrichteten, bedeutende amerikanische Künstler ausgebildet haben. Josef Albers war der Lehrer von Rauschenberg, Cage hatte bei Schönberg studiert. Es ist wirklich bemerkenswert, daß die amerikanischen Künstler ihre Identität über ihre europäischen Lehrer gefunden haben.

Ich glaube, man darf die Person Feldman nicht von der jüdischen Tradition trennen, obwohl Feldman nie großen Wert darauf gelegt hat, als Jude betrachtet zu werden. Er ist sozusagen erst in Berlin zum Juden geworden. Er lebte in Berlin in der Nähe des Olympia-Stadions, das eine symbolische Bedeutung besitzt. Er erzählte mir, wie er als Kind in den amerikanischen Illustrierten über die Olympischen Spiele von 1936 las. In Interviews während seines Aufenthaltes in Berlin wurde er oft gefragt, was er als Jude über bestimmte Dinge denke. Er sagte dann immer: In New York würde niemand auf die Idee kommen, solch eine Frage zu stellen. Er bezeichnete sich als New Yorker.