

Marion Saxer

»... daß es keine Sprache mehr gibt«

Zu den späten Streichquartetten Morton Feldmans

1 Morton Feldman,
*Middelburg
Lecture*, in: *Musik-
Konzepte* Bd. 48/49
hrsg. von Heinz-Klaus
Metzger und Rainer
Riehn, München 1986,
S. 63. ↑

2 Morton Feldman,
*Die Angst vor der
Kunst*, in: *Essays*,
hrsg. von Walter
Zimmermann, Köln
1985 (fortan
bezeichnet als
Essays), S. 89 ↑

3 In: *Essays*, a.a.O.,
S. 96. ↑

4 In: *Essays*, a.a.O.,
S. 87. ↑

5 Paul A. Griffiths,
*Morton Feldman.
The American
Avantgarde
Composer, who is
to teach at
Dartington
Summer School
this month, talks
to Paul Griffiths*, in:
The Musical Times
CXIII/1554 (Aug.
1972), S. 759. ↑

6 In: *Essays*, a.a.O.,
S. 188. ↑

Für mich ist das Streichquartett der Höhepunkt der westlichen Musik.«¹ Morton Feldmans Schriften und Vorträge bezeugen seine detaillierte Kenntnis der abendländischen musikalischen Tradition sowie der Kunstgeschichte. Er scheut sich nicht, Werke der Vergangenheit heranzuziehen, um eigene künstlerische Vorstellungen zu verdeutlichen. So führt er etwa in dem Aufsatz *Die Angst vor der Kunst* aus dem Jahr 1969 Schuberts f-moll Fantasie an, in der er ein Moment der Unbestimmtheit realisiert sieht, das seinen eigenen künstlerischen Intentionen entspricht.²

Verhältnis zur musikalischen Tradition

Dieser Rückbezug auf Werke der Tradition ist keinesfalls im Sinne eines geschichtsphilosophisch orientierten künstlerischen Denkens zu verstehen. Gegen diese ästhetische Position wendet sich Feldman in dem eben genannten Aufsatz in vehemente Weise. So wirft er Boulez ebenso wie Duchamp vor, daß für ihr Schaffen die Reflexion des historischen Kontextes von zentraler Bedeutung ist. Ein künstlerisches Denken, das es sich zur Aufgabe macht, die Konsequenzen aus vorangegangenen Entwicklungen zu ziehen, erscheint Feldman als Zwang, Autoritarismus oder gar Terror. Die Identifikation mit der Geschichte, so Feldman, bedeute für einen Künstler das Abtöten des eigenen, schöpferischen Impulses.

Der Begriff der Geschichte bleibt erhalten. Sie wird nun allerdings nicht mehr im Sinne des Fortschrittsdenkens interpretiert. Treibende Kraft ist die schöpferische Künstlerpersönlichkeit, die unvermittelt Neues zu schaffen vermag. Feldman faßt diese Auffassung am Ende des bereits zitierten Aufsatzes wie folgt zusammen:

»Wenn man eine Verbindung zur Geschichte herstellen will, so kann das nur im Nachhinein erfolgen, und summieren läßt sich diese Feststellung unübertrefflich in den Worten de Koonings: 'Geschichte beeinflusst mich nicht. Ich beeinflusse die Geschichte'.«³

Eine gewisse Akzentverschiebung in Feldmans Haltung gegenüber der musikalischen Tradition läßt sich von 1977 an beobachten. Sie betrifft die Einschätzung seiner Beziehung zum europäischen Kunstschaffen. Während er in früheren Jahren eher die Eigenständigkeit amerikanischen Denkens herausstellt,

7 Unveröff.
Tonbandtranskription
eines Gesprächs von
Konrad Boehmer mit
Morton Feldman am
2.7.1987 in
Middelburg. ↑

8 Morton Feldman,
Between Categories,
in: *New
observations* #67,
May 1989. Das
englischsprachige
Original weicht z.T.
erheblich von der in
den Essays
abgedruckten
Übersetzung ab. ↑

9 Die neue Sichtweise
Feldmans wird
verständlich vor dem
Hintergrund der
kompositorischen und
ästhetischen
Wandlungen, die sich
in seinem Schaffen in
den 70er Jahren
vollziehen (vgl. dazu
die im Frühjahr 1998
erscheinende
Dissertation der
Verfasserin Die neue
Sichtweise Feldmans
wird verständlich vor
dem Hintergrund der
kompositorischen und
ästhetischen
Wandlungen, die sich
in seinem Schaffen in
den 70er Jahren
vollziehen (vgl. dazu
die im Frühjahr 1998
erscheinende
Dissertation der
Verfasserin Morton
Feldman. *Between
Categories*.
Ästhetische und
analytische Studien
zum Schaffen Morton
Feldmans von 1951-
1977, Pfau-Verlag),
Pfau-Verlag). ↑


10 *Conversation*


betont er von 1977 an stärker seine Verbindung mit der europäischen Musik. So beruft er sich im Jahr 1969 auf eine »wirkliche Tradition im Amerika des 20. Jahrhunderts – eine Tradition, die aus dem Empirismus von Ives, Varèse und Cage hervorgegangen (sei)«⁴ und die etwas Neues, Eigenständiges geschaffen habe. In einem Gespräch mit Paul Griffiths von 1972 hebt er die Differenz zwischen amerikanischem und europäischem Kunstdenken hervor und bezeichnet sich selbst als amerikanischen Künstler. Auf Griffiths Frage: »Do you regard your work as belonging to a particularly American tradition?« antwortet Feldman: »I would just say it as a point of fact: I'm an American, and the work of an American artist is different. You read Goethe and the work is pretty consistent. You read Melville – now the differences between *Pierre*, *Moby Dick*, *The Tepee* and the other short stories and novels are fantastic, but still it's the world of Melville. I'm more interested in living my musical live like that.«⁵


In krassem Widerspruch zu dieser Position steht eine Aussage Feldmans aus dem Jahr 1984. In der Darmstadt-Lecture bekennt er: »Ich bin ein europäischer Intellektueller.«⁶ Die veränderte Einschätzung seiner eigenen Beziehung zur abendländischen Tradition ließe sich anhand zahlreicher Äußerungen belegen. In einem (unveröffentlichten) Gespräch mit Konrad Boehmer aus dem Jahr 1987 bezieht sich Feldman nochmals auf seinen Ausspruch von 1984 und begründet ihn. Hatte er die europäische Musik in jungen Jahren gleichsam als Kontrastfolie benutzt, vor der er sein eigenes Denken artikulieren konnte, nimmt er nun die Vorwürfe gegen die Tradition zurück. Sein frühes Denken richtete sich vor allem gegen den vermeintlichen Systemcharakter europäischen Musikdenkens, den er nun jedoch bestreitet: »You see, the irony of the situation is that 'Ich bin ein European', the irony of the situation is that I feel that Europe was never really involved with system.« Wenig später bekräftigt er diese Aussage: »I don't find that European Tradition in a sense is a system. Only God can make a tree, only Bach can make a fugue. I mean, there were millions of fugues, but only Bach could make a fugue. So what was the system of the fugue, what did it tell you? The system of fugue tould you how to make a lousy fugue.«⁷

Der Gegensatz zu früheren Positionen wird besonders an Feldmans völlig neuer Bewertung Beethovens deutlich. Während er in dem Aufsatz *Between Categories* von 1968/69 Beethovens *Hammerklaviersonate* als Musterbeispiel eines defizienten Zeitverständnisses anführt, weil dort die Zeit systematisch konstruiert werde⁸, bekennt er in dem Gespräch mit Boehmer: »It is very difficult for one to arrive at a world without system. Now I think Beethoven did it.« Aus den genannten Gründen kommt Feldman zu der Überzeugung: »Well, I don't know what an American composer is. It's European music we're writing. We're not writing American music. Music didn't begin with Ives.[...] In that sense there is no American tradition.«⁹


Feldmans gewandeltes Verhältnis zur Tradition lässt sich u.a. auch an den von ihm bevorzugten Besetzungen ablesen. Während er in seinem frühen Schaffen häufig mit ungewöhnlichen, eigens von ihm erdachten kammermusikalischen Besetzungen arbeitet (dies gilt insbesondere für die Jahre von 1958-69), überwiegen in den Jahren von 1977 an traditionelle kammermusikalische Besetzungen. So ist das erste seiner »langen Stücke« das *String Quartet* von 1979, dem unmittelbar das *Trio*


with Morton
Feldman, in:
MusikTexte 5, 1984,
S. 27 

11 Begleittext zur
Schallplatte Feldman/
Brown, Time Records
58007. 


12 Erste bekannte
Veröffentlichung als:
*Un Problema di
composizione*, in: *Il
Verri*, 30, Juli 1969, S.
a. Essays, a.a.O., S.
114. 


13 Olga Bernal, *Das
Dilemma der
Repräsentation*, in:
Hartmut Engelhardt
und Dieter Mettler
(Hg.), *Materialien
zu Samuel
Becketts
Romanen*, Frankfurt
am Main 1976, S.
197. 

14 Samuel Beckett,
*Vier Texte über
moderne Malerei*,
in: Hartmut Engelhardt
(Hg.), *Samuel
Beckett*, Frankfurt
am Main 1984,
S.17. 

15 in: *Essays*, a.a.
O., S. 129. 

16 Ebenda. 

17 In: *Essays*, a.a.
O., S. 118. 

18 Darauf hat
Sebastian Claren in
seiner noch
unveröffentlichten
Dissertation zum
Schaffen Feldmans
hingewiesen. 

(1980) für Violine, Violoncello und Klavier folgt. Es schließen sich Werke für konventionelle Besetzungen wie z.B. die *Untitled Composition* für Violoncello und Klavier, *Triadic Memories* für Klavier sowie *For John Cage* für Violine und Klavier an.

Wenn Feldman das Streichquartett als den Höhepunkt der westlichen Musik bezeichnet, schwingt dann darin nicht ein Anspruch mit, sein 1984 entstandenes 2. Streichquartett sei der Gipfel dieser Gattung? Es ist zumindest mit zirka fünf Stunden Dauer sicherlich das längste Streichquartett der Musikgeschichte. Es wäre allerdings voreilig, wollte man Feldmans Annäherung an die Tradition mit einem »Konventioneller-Werden« des Komponisten gleichsetzen. Feldmans Verhältnis zur musikalischen Tradition erweist sich bei näherer Betrachtung als wesentlich komplizierter. Es wäre möglich, daß der Gestus des Akzeptierens bestimmter Momente von Tradition in seinem späteren Schaffen ihn letztlich zu einer radikaleren und eigenständigeren ästhetischen Positionen geführt hat, als die Versuche einer Negation der Tradition in früheren Werken. In seinen beiden Streichquartetten von 1979 und 1984 formulierte Feldman erstmals kompositorische Neuerungen, worin die neuen ästhetischen Positionen jeweils deutlich zu Tage treten. Eine Skizze zu seinen unterschiedlichen Auffassungen über den Sprachcharakter von Musik kann diesen Gedanken verdeutlichen.

Verhältnis zur Musiksprachlichkeit

»Der einzige Unterschied zwischen mir und Dir (Morton Feldman und John Cage, M. S.) ist vielleicht die naive Annahme meinerseits, daß es da etwas im Material gibt, das in Sprache formuliert werden kann, eine Art musikalische Sprache. Und ich bin dabei das aufzugeben. Das ist mein ganzes Interesse, wie ich sagte, bei meinem neuen Streichquartett (gemeint ist das zweite Streichquartett, M.S.) – daß es vielleicht keine Sprache mehr gibt.«¹⁰

Daß Feldman in seinen Werken, die vor dem zweiten Streichquartett entstanden sind, von einem musiksprachlichen Moment ausgeht, ist innerhalb seines Schaffens keineswegs selbstverständlich. Sein Komponieren ist bis in die späten 60er Jahre hinein von einem Klangideal geleitet, das er als »a sound world more direct, more immediate, more physical than anything that had existed heretofore«¹¹ beschreibt. Um jene Direktheit und physikalische Präsenz der Klänge zu erreichen, versucht Feldman, musiksprachliche Momente in seinem frühen Komponieren streng zu vermeiden. Die Abkehr von der Idee der Musiksprachlichkeit geht so weit, daß er sich sogar gegen den vermeintlichen Sprachcharakter der Instrumentalfarben wendet. In dem Aufsatz *Ein kompositorisches Problem* aus dem Jahr 1969 beschreibt Feldman die Utopie einer Musik ohne Instrumente.¹² Er löst dies kompositorisch u.a. ein, indem er in den Werken dieses Zeitraums häufig den Farbcharakter der Instrumente verunklart, sodaß sich bei dem Versuch der Zuordnung Irritationen einstellen.

Zur Komposition mit Pattern findet Feldman im Jahr 1977 nach einer Phase des Umbruchs und der Neuorientierung. In den Jahren 1969-71 ist die Integration und Reflexion musiksprachlicher Momente ein zentrales Thema seines Schaffens.

19 Detail-Differenzierungen bleiben hier aus Platzgründen unerwähnt. Neue Tonhöhenqualitäten (und zwar die chromatische Totale) bringt Feldman erst auf S. 3, Takt 1 der dritten Akkolade. ↗

20 Worauf Feldman selbst hinweist, in: *Essays*, a.a.O., S. 197. ↗

21 In: *Essays*, a.a.O., S. 211. ↗

22 In: *Essays*, a.a.O., S. 20. ↗

Die 1977 entstandene Oper *Neither* nach einem Text von Samuel Beckett ist Feldmans erstes Werk, das ausschließlich aus der Wiederholung und Veränderung von Klangmustern besteht, doch erst mit dem *String Quartet* von 1979 hat Feldman eine Konzeption der Patternkomposition entwickelt, die er für einige Zeit beibehält: Das Werk ist mit zirka einhundert Minuten Dauer das erste seiner langen Stücke.

Die Länge, das Nicht-Aufhören-Können wird zum substantiellen Bestandteil der Idee von Musiksprachlichkeit, die Feldman in den kommenden Jahren verfolgt. Sie beinhaltet auch eine Kritik traditioneller Musiksprachlichkeit und läßt sich in Analogie zum Denken Samuel Becketts erläutern. Wie kein anderer Schriftsteller des 20. Jahrhunderts hat sich Beckett kritisch mit seinem künstlerischen Medium, der Sprache, auseinandergesetzt. Er durchschaut ihr Unvermögen, Wirklichkeit zu repräsentieren. »Die Fähigkeit der Sprache, zu suggerieren, die Dinge entsprächen dem Bild des grammatikalischen Zusammenhanges, die Struktur eines Satzes weise auf die Realität zurück, diese magische Macht der Syntax hört«, nach Olga Bernal, »in Becketts Schreiben auf.«¹³ »Was aber bleibt an Repräsentierbarem, wenn es das Wesen des Objektes ist, sich der Repräsentation zu entziehen?«, fragt Beckett in seinem Text *Maler der Verhinderung* in Bezug auf die bildende Kunst. Die Antwort, die er gibt, kann geradezu als Programm für sein eigenes Schreiben und für das kompositorische Denken Feldmans nach 1977 gelten: »Zu repräsentieren bleiben die Bedingungen des Sich-Entziehens.«¹⁴ Beckett versucht, durch eine ständige Reflexion auf den Akt des Schreibens während des Schreibens selbst, durch eine permanente Enthüllung des Ausgesagten als eines Gesetzten, die jedoch niemals zu einer abschließenden, adäquaten Formulierung finden kann, mittels der Sprache etwas von der Wahrheit zu vergegenwärtigen, die jenseits des Bereiches der Worte liegt. Auch in Feldmans Pattern-Kompositionen bezieht sich das kompositorische Bewußtsein auf seine eigene Tätigkeit. Wenn Feldman angibt, daß »die Konzentration während des kompositorischen Vorganges ... ausschließlich darauf gerichtet (ist), welches Muster zu einem Zeitpunkt wie oft wiederholt werden soll, und darauf, in welcher Weise seine zwangsläufige Umwandlung in etwas anderes verlaufen soll«¹⁵, dann beschreibt er ein Komponieren, in dem nicht der gesetzten musikalischen Gestalt substantielle Bedeutung innerhalb des Werkes zukommt, sondern dem Akt des Wiederholens und Veränderens selbst. Aus diesem Grund schätzt es Feldman an der Komposition mit Pattern besonders, »daß hinsichtlich der Organisation keine Vorgehensweise mehr Vorteile bringt als eine andere« und »daß kein einziges Muster jemals einen Vorrang gegenüber einem anderen erhält.«¹⁶ Nur wenn die Muster, was ihre Gestalt anbelangt, eine gewisse Neutralität wahren, kann der Akt ihrer Wiederholung oder Veränderung gleichsam zum Gegenstand der Komposition werden. »Wenn das Komponieren das Material ist« entsteht eine losgelassene Sprache, die mittels permanent sich erneuernder Verfahrensweisen ihren Systemcharakter abstreift, wie sie Feldman in seinem ersten Streichquartett verwirklicht. In seinem Text *Essay* von 1980 entwickelt Feldman diese Idee am Beispiel der Malerei. Dort heißt es: »Wenn ›das Malen‹ das Material ist, dann kann die Art, wie man malt wichtiger sein als das, was man malt.«¹⁷

In seinem zweiten Streichquartett setzt er nochmals neue Akzente.¹⁸ Was er mit der oben zitierten Rücknahme des sprachlichen Momentes meint, läßt sich an einem Vergleich der Anfänge der beiden Quartette erläutern: Die Initialklänge beider Werke

sind – läßt man die Vorzeichensetzung einmal beiseite – aus den gleichen Tonhöhenqualitäten zusammengesetzt, der chromatischen Viertonzelle des, d, es, e. Doch damit sind die Übereinstimmungen auch schon ausgeschöpft. Im ersten Quartett wird der chromatische Akkord in einer weitlagigen Umkehrungsform präsentiert und sofort nach dem ersten Erklängen klanglich umgeformt, indem Feldman bei gleichbleibenden Tonhöhen und Lagen die Instrumentation austauscht. Die Klangwirkung – eine leichte Umfärbung des Ausgangsklanges, wird allein durch die Verschiedenartigkeit der benutzten Instrumente und die individuelle Klanggebung der Instrumentalisten herbeigeführt. Eine weitere Nuance trägt Feldman selbst noch zu der Umfärbung bei: das d" soll einmal in natürlichem und einmal im künstlichen Flageolett erklingen. Es schließen unmittelbar weitere klangliche Modifikationen des Ausgangsklanges an – die Subtraktion erst eines, dann zweier Töne, ein schroffer Lagenwechsel. In Takt acht werden neue Tonqualitäten eingeführt. Mit diesem bisher längsten Klang in exponiert tiefer Lage ist ein erster Ruhepunkt erreicht. Das ganze Stück über bleibt dieser Gestus des behutsamen Vorwärtstastens in einer syntaxlosen Sprache erhalten, plötzliche ff-Einbrüche sind dabei nicht ausgeschlossen. Der Hörer vollzieht gleichsam jede kompositorische Entscheidung Feldmans schrittweise mit. Er wird in den Prozeß des Auseinanderfaltens von Klangmustern, die sich selbst permanent als unintegrierbar ausweisen, einbezogen.

Ganz anders ist der Beginn des zweiten Quartetts gestaltet: die chromatische Viertonzelle erklingt in enger Lage, gleichsam in ihrer »kunstlosesten« und zugleich dissonantesten Umkehrungsform. Klanglich nuanciert wird der Akkord durch ein Doppelkreuz des Spitzentons, natürliches Flageolett in der Bratsche und einen nachschlagenden Pizzicato-Ton im Violoncello. Diesen Klang läßt Feldman über vier Akkoladen lang – also noch über die erste Seite hinaus – mit gleichbleibender Tonhöhe und Dauer wiederholen.¹⁹ Veränderungen nimmt er lediglich im Hinblick auf die Lautstärkeverhältnisse vor. Jeder Klang weist eine andere dynamische Zusammensetzung auf. Der Höreindruck dieser Passage ist an dem Notenbild nicht unmittelbar abzulesen: aus dem chromatischen Grundklang tritt ein bewegtes, melodisches Spiel zwischen den Forte-Tönen der Klänge hervor. Das ganze Stück besteht aus solchen ausgedehnten, blockhaften Klangbildern. Im Vergleich zu den früheren Pattern-Kompositionen sind damit die kompositorischen Einzelentscheidungen reduziert, der Sprachcharakter des Werkes ist, wie Feldman selbst bemerkt, zurückgenommen.

Das Werk kann verstanden werden als ein Ausloten und Ausschöpfen des Klangpotentials, das in seiner Anfangspassage enthalten ist: So wird etwa die Klangidee der Tonhöhenbewegung innerhalb eines stehenden Akkordes und die damit verbundene Frage nach dem Verhältnis von Horizontale und Vertikale in zahlreichen, überraschenden Varianten präsentiert. Viel Raum gibt Feldman auch dem (Wahrnehmungs)Problem des nachschlagenden Akkordtons. Zudem sind die großen und kleinen Sekunden, die aus der Anfangspassage aufscheinen, die zentralen Intervalle des Werkes,²⁰ die ebenfalls in immer neuer klanglicher Gewandung präsentiert werden.

Typisch für das Stück ist desweiteren eine gewisse Verwirrung, die bezüglich der Identität der Parameter herrscht: Feldman initiiert zu Beginn aus der Arbeit an der Dynamik ein melodisches Geschehen. Er selbst gibt an, daß die Farbe rhythmische

Gestalten schaffe.²¹ Es scheint, als sei es nun die primäre Absicht Morton Feldmans, Strategien zu entwickeln, mit denen er selbst als unmittelbar kompositorisch Artikulierender gleichsam hinter das Klanggeschehen zurücktreten kann. Dabei verfällt er niemals in eine platte Klangontologie, worauf er selbst hinweist, wenn er bemerkt: »Es gibt da einen Avantgarde-Aspekt, der hinsichtlich der ›Wahrheit des Materials‹ eine sehr religiöse Thomas-von-Aquin-Haltung an den Tag legt. Ich allerdings glaube nicht, daß das Material in diesem Sinne irgendwelche ›Wahrheiten‹ aufzuweisen hat. Es beinhaltet unsere Wahrheiten. Wir bringen sie hinein.«²²