

»Try again, fail again, fail better«

Morton Feldman spielen – die Pianisten John Tilbury und Steffen Schleiermacher

Was für mich wichtig ist bei Feldman, davon kann man sprechen, das ist dieser Atmungsraum, den er schafft. Und damit befriedigt er meiner Meinung nach auch ein soziales Bedürfnis. Feldman kreierte Raum. Die meisten Komponisten möchten Raum füllen. Und das ist heutzutage eine Obsession: die Straßen mit Wagen zu füllen, die Fernseher mit Bildern zu füllen, Notenpapier mit Noten zu füllen. Aber Feldman hat Raum kreierte. Das ist das, was für mich am wichtigsten bei seiner Musik war.« (John Tilbury)

»Feldman hat mein musikalisches Weltbild nicht umgeworfen, aber es ist eine sehr sinnvolle und interessante Ergänzung gewesen. Also beim Spieltechnischen hat sich eher nichts verändert. Es ist alles sehr leise und man muß zusehen, daß man ein einigermaßen klangvolles Piano spielt. Da ist Feldman aber nicht der erste, der ein Piano hingeschrieben hat, bei Debussy beispielsweise muß man auch ein klangvolles Piano spielen und bei Ravel, bloß da sind es sehr viel mehr Töne. Oder bei Satie oder bei Webern muß man auch ein sehr klangvolles Piano spielen, ohne daß die genannten Komponisten ästhetisch nun irgend etwas mit Feldman zu tun hätten. Aber es ist nicht so, daß Feldman jetzt eine völlig neue Klangsinnlichkeit am Klavier fordert mit einem völlig neuen Anschlag. Es wird da unheimlich viel mystifiziert, auch Feldman ist da nicht ganz unschuldig dran.« (Steffen Schleiermacher)

Zwei Pianisten, zwei Generationen, zwei sehr verschiedene pianistische Ausbildungswege und auch Gelegenheiten, Morton Feldman und seiner Musik zu begegnen. Aber zwei Pianisten, die durch ihre Feldman-Interpretationen gleichermaßen überzeugen. Der Engländer John Tilbury, Jahrgang 1936, wurde in seinem nicht auf Karriere bedachten, pianistischen Selbstverständnis wesentlich geprägt durch die experimentellen Aufbruchjahre der englischen Avantgarde in den sechziger Jahren. Zu deren zentralen Köpfen zählte Cornelius Cardew, mit dem Tilbury eng befreundet war. In der inzwischen legendären Improvisationsgruppe AMM

34 entwickelten sie in deren Anfangsjahren ge-

meinsam jene besondere Qualität von Improvisation, bei der die experimentelle Erforschung von Klängen aus der gleichberechtigten Individualität jedes Musikers und aller nur möglichen Klänge resultiert. Tilbury war auch Mitglied des von Cardew 1969 gegründeten London Scratch Orchestra, eine Gruppe von Musikern, Künstlern und Laien, die vor allem durch ihre Ineinsetzung von musikalischem und sozialem Experiment für Aufsehen gesorgt hatte. Und Cornelius Cardew schließlich war es auch, durch den Tilbury die Musik Morton Feldmans und in den 60er Jahren den Komponisten persönlich kennengelernt hatte, mit dem er einige Jahre eng befreundet war.

»Meine erste Erinnerung war eine Aufnahme in einem Studio, in einem Theater, glaube ich, eine Aufnahme mit Feldmans Musik. Und er war da. Im Theater war es ganz dunkel und er saß da im Auditorium. Ich spielte, ich weiß, es war *Extension 3*. Und ich habe *Extension 3* einmal durchgespielt, aufgenommen und er hat nur ein einziges Wort gesagt: impeccable, tadellos. Vielleicht ist es keine gute Übersetzung, aber nur das hat er gesagt: impeccable Und das hat mir natürlich ein bißchen Selbstvertrauen gegeben. Obgleich ich auch sagen muß: Später habe ich seine Meinungen von Interpretationen oft sehr zweifelhaft und wenig überzeugend gefunden. Aber damals war es für mich ein Glück, daß er so reagiert hat.«

Und das genügte. Konsultationen des Pianisten bei dem Komponisten, wie dessen Musik zu spielen sei, hat es nicht gegeben. Aber Tilbury hatte schon vorher alle frühen Feldman-Stücke zusammen mit dem David-Tudor-Schüler Cornelius Cardew gespielt. Die erste Musik Feldmans, die Tilbury hörte, war *Extension 3*, gespielt von Cornelius Cardew, ein Erlebnis, das Tilbury musikalisch wie auch interpretatorisch als richtungweisend bezeichnete: »Cardew hatte eine große empathy für die Musik von Feldman, so daß Feldman später sagte und schrieb ›Cornelius played my early music beautifully‹.« Und Tilbury hatte auch einige Stücke zusammen mit Feldman gespielt wie in Buffalo *Two Pianos* von 1957 oder in Berlin *Piano (Three Hands)* aus dem selben Jahr. Zu den wichtigsten Erfahrungen gehörte dabei für ihn, besser, tiefer zuhören zu lernen, eine Erfahrung, die die Anregungen seiner verehrten Klavierlehrerin bestärkte, die ihm einmal mit rotem Stift quer über eine Notenseite geschrieben hatte: »listen«. Später, während des Vietnamkrieges, zerbrach diese intensive Freundschaft.

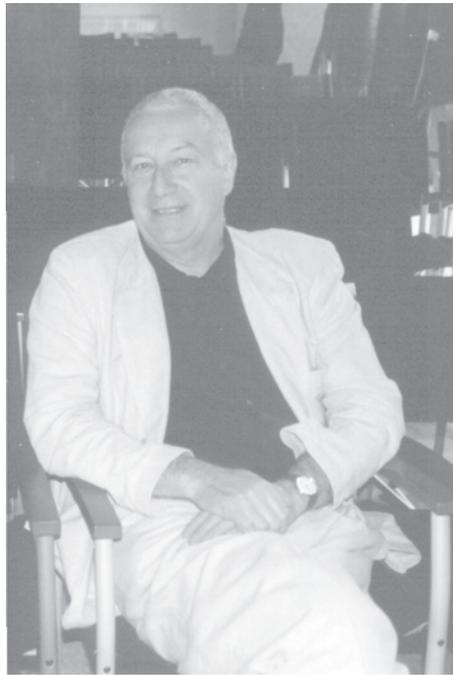
»Wir, Cardew und ich, hatten zu dieser Zeit, Anfang der siebziger Jahre, Probleme mit Cage und Feldman. Wir waren damals politische Aktivisten und spürten bei den Amerika-

nen eine Selbsttäuschung und eine Unaufrichtigkeit. Ich habe Feldman damals ins Gesicht gesagt: »Morty Du bist der größte imperialistische Komponist.« Und das war das erste und das einzige Mal, daß ich ihn stumm gesehen habe. Unser Problem war: Wie kannst Du all das machen zu dieser Zeit. Er hat den Vietnam-Krieg angenommen, er hat ihn akzeptiert. Entweder bist du dagegen oder dafür, und er war dafür weil er nicht dagegen war. Hinterher war es nie mehr dasselbe zwischen uns. Ich denke auch an Philipp Guston, den Maler, der während der Zeit des Vietnam-Krieges seine Malerei geändert hatte, ein sozial-realistischer Maler geworden war. Er hat gesagt: Was für ein Mensch bin ich, daß ich das alles lese, was in der Welt passiert und dann trete ich in mein Studio und ändere ein Blau in ein Rot, was für ein Mensch bin ich? Und das konnte Feldman nicht akzeptieren, er hat einen seiner engsten Freunde in brutaler Weise zweiundzwanzig Jahre lang aus seinem Leben ausgeschlossen, hat nicht mehr mit ihm gesprochen. Es gab erst eine postume Versöhnung, nach Gustons Tod. Ende der siebziger Jahre, bei einer Party in London, haben wir uns wieder getroffen und Feldman hat mich eingeladen, nach Buffalo zu kommen. Es war ein bißchen eine Versöhnung. Und ich bin hingefahren, aber es war immer, und ich bedauere das sehr, eine Distanz, sogar als wir wieder zusammen gespielt haben. Wir waren nie wieder Genossen, in menschlichem Sinne camerads. Aber heute, ich habe Vertrauen in mein Feldman-Spiel, geht unsere Versöhnung weiter, wenn ich seine Werke spiele, ich bezahle meine Schuld, die ich vielleicht bei ihm habe, immer noch.«

Zehn, zwölf Jahre lang hat John Tilbury Morton Feldmans Musik nicht gespielt. Heute ist sie zu einem wesentlichen Teil seiner Überlebensstrategie geworden.

Steffen Schleiermacher, geboren 1960 in Halle an der Saale, studierte an der Leipziger Musikhochschule bei Gerhard Erber, Klavier – in der Tanzmusikabteilung – und bei Siegfried Thiele und Friedrich Schenker Komponist. Er berichtete zwar von nicht so authentischen, doch nicht weniger eindrucksvollen ersten Begegnungen mit Feldmans Musik. Das war im Sommer 1988.

»Meine erste Begegnung mit Feldmans Musik war in Ungarn, beim Bartók-Workshop in Szombathely. Da wurden an drei aufeinanderfolgenden Nächten diese riesigen Stücke gespielt: *For Philipp Guston*, *For Christian Wolff* und *Cryppled Symmetry*. Das erste Stück, das ich von Feldman überhaupt gehört habe, war *For Philipp Guston*. Die Performance ging nachts um zwölf los, dauerte also viereinhalb



John Tilbury, Höfgen 2000
(Foto: Kristina Bahr)

Stunden und als dann das Konzert zu Ende war ging draußen die Sonne schon wieder auf und man ging schlafen. Das war schon ein sehr spektakulärer Einstieg in Feldmans Musik. Und das ging eine ganze Weile so, Noten hatte ich nie gesehen. Erst Jahre später fing ich an, mich mit dem Komponisten etwas genauer zu befassen und stellte fest, daß er durchaus sehr unterschiedliche Stücke geschrieben hat. Diese späten, langen Stücke haben einen unendlich lukullischen Reiz, aber interessanter und anregender fand ich eigentlich die frühen Stücke.«

In dieser Auffassung stimmen Tilbury und Schleiermacher überein. Eine wichtige Mittlerperson auf diesem Weg der genaueren und umfassenderen Auseinandersetzung mit der Musik Morton Feldmans war für Steffen Schleiermacher der – damals noch – in Westberlin lebende Flötist Eberhard Blum. Ähnlich wie Cardew für Tilbury fungierte Blum für Schleiermacher gleichsam als »Instanz«, um authentische Kenntnisse über die Interpretation Feldmanscher Musik zu erhalten. Als Kompositionsprofessor am Music Department der University Buffalo hatte Morton Feldman Blum Anfang der 70er Jahre an das Center for the Creative and Performing Arts nach Buffalo eingeladen, wo dieser dreieinhalb Jahre lang in der Gruppe *Morton Feldman and Solists* mit dem Komponisten eng zusammengearbeitet hatte. In den neunziger Jahren, als Blum den Hallenser Pianisten in den Kreis der mit ihm zahlreiche Konzerte spielenden Musiker aufnahm, profitierte Schleiermacher von solchen authentischen Interpretationskenntnissen. Nicht weniger wichtig aber wurde für ihn eine Überzeugung von Aloys Kontarsky, bei dem er 1989/90 studiert hatte:

»Wie bei allen Komponisten muß man auch bei Feldman herausbekommen, was der Komponist eigentlich mit dem meint, was er hingeschrieben hat. Kontarsky brachte das irgendwann einmal und in ganz anderem Zusammenhang auf den für ihn typisch sarkastischen Spruch: »Wir Interpreten müssen dem Komponisten helfen, daß das klingt, was er will und nicht etwa das, was er hingeschrieben hat.« Das ist bei Feldman vielleicht nicht ganz anzuwenden, aber auch für ihn gilt, die Intention hinter der Notenschrift zu entdecken und da setzt dann schöpferische Interpretation ein.«

Bei einer Musik, die in der Regel keine Dynamik, Agogik oder Phrasierung vorschreibt, muß solche schöpferische Interpretation zu einer Interpretationsästhetik mit neuen pianistischen Orientierungen und Intentionen führen. Das frühe *Piano Piece 1952* bildet dabei für beide Pianisten – bei aller Verschiedenheit ihrer interpretatorischen Annäherung¹ – einen Angelpunkt. Zugleich läßt sich daran ein erstes Merkmal jener neuen interpretatorischen Orientierung festmachen: das Eingehen und Aushalten von Risiko als ästhetische Qualität.

»Es gibt so Stücke, die um so gefährlicher sind, je weniger Noten sie haben. Gerade Feldman läßt in vielen Stücken sozusagen keine Chance, einen interpretatorischen Fehler wieder gutzumachen. Und gerade dieses Stück ist wie auf Eiern zu spielen. Das besteht, ganz schlicht, immer aus rechts 'nem Ton links 'nem Ton, immer im gleichen Rhythmus. Sehr langsam, immer abwechselnd. Und das ist wirklich ein pianistisches Abenteuer. Es soll ja alles sehr leise sein. Wenn man aber zu leise spielt, dann spricht der Ton nicht mehr an. Oder es ist nicht leise genug, dann fällt er raus. Und im Baß muß man ja ein bißchen weicher spielen, im Diskant ein bißchen lauter, damit der Eindruck der gleichen Lautstärke entsteht. Aber da nun auf jedem Klavier jeder Ton ein bißchen anders temperiert ist, also auch in der Gewichtung des Instruments, muß man solche Stücke ganz genau üben, damit man weiß, diese Taste muß ich ein bißchen mehr anschlagen, damit der Klang kommt, jene Taste brauche ich bloß ganz leise anzuschlagen, dann kommt schon der Klang und das ist eigentlich ein unglaubliches Abenteuer, wenn man das Stück im Konzert spielt, da kann man eigentlich nur abstürzen. Als ich das das erste Mal spielte, habe ich zuerst gedacht: Was ist denn das für 'n Schwachsinn. Also das ist ja völlig absurd, so 'ne Musik hat noch niemand vorher komponiert. Was will der jetzt eigentlich von mir? Und dann habe ich alle Töne, zum Üben, einfach in einen Oktavbereich transponiert, da kann man leichter eine Melodie spielen, so daß man überhaupt erstmal einen Eindruck von

der Intervallspannung bekommt. Wenn die Töne drei oder vier Oktaven auseinander liegen, dann sind sie beim Hören doch sehr isoliert. Und ich wollte einfach wissen: Wie kommt er auf diese Tonfolge? Und dann erkennt man plötzlich so einen Prozeß, daß die Töne am Anfang ziemlich weit außen liegen und in der Mitte gibt es dann eine Stelle innerhalb eines ganz engen Bereichs und dann wandern sie wieder nach außen.« (Steffen Schleiermacher)

»Bei den großen Interpreten von Feldman, ich denke jetzt an Tudor und Cardew, glaube ich, gab es keinen vorher bestimmten Meisterplan. Es gab eher eine tiefe Anerkennung – und das ist sehr wichtig – der Phrasierung, Artikulation, Situationsbezogenheit. Und von einem Bewußtsein der Unvollkommenheiten der Instrumente, an denen sie saßen, der bei jeder Aufführung neuen Situation, der Dimensionen, des Charakters des Saales, der Umgebung, Temperatur usw. Also von ihnen lernen wir, daß die Idee von Risiko wesentlich bei Feldman ist. Tief in der Spielerfahrung ist Risiko. Er selbst hat gesagt – also ich paraphrasiere: Im Leben versuchen wir Risiko zu vermeiden, aber in der Kunst suchen wir das Risiko. Die großartigen Künstler konnten dies Unbeabsichtigte geschickt und überzeugend kontextualisieren. Das ist sehr wichtig, das haben sie gemacht: das Unbeabsichtigte zu kontextualisieren. Das hat Cardew fantastisch gemacht.« (John Tilbury)

Neue Intentionen und Orientierungen von Interpretation reichen aber auch in Bereiche, die sehr viel faßlicher und vertrauter sind. Da ist von einer Unnachgiebigkeit des Leisen die Rede oder von einer besonderen Sinnlichkeit und Körperlichkeit der Klangerzeugung; von der Herkunftslosigkeit der Töne und der Intention, den Tönen mit der Vorsichtigkeit der Verfolgung eines Rehes im Wald nachzuspüren; von einem besonderen Hören und der Notwendigkeit zu Versagen oder von einer neuen Qualität von Zeit und Raum. Selten erforderte in der Musikgeschichte eine neue Kompositionsästhetik ein solches Umdenken bei der Interpretation. Dabei unterscheiden sich zudem die frühen und die späten Feldman-Stücke auch in ihrer interpretatorischen Annäherung gravierend.

»Der große Unterschied liegt, glaube ich, darin, daß die frühen Werke wirklich intuitiv komponiert waren. Bei den späten Werken, vielleicht weil sie so lang sind, brauchte er eine Methodik, eine kompositorische Methodik. Das kann man ganz klar bemerken. Aber diese Methodik gibt es nicht, ich sehe und – was wichtiger ist – ich höre sie nicht. Zum Beispiel bei den frühen Stücken, bei dem *Piano Piece*

1 Steffen Schleiermacher spielt das Stück in 8'34 und läßt jedem einzelnen Ton Zeit und Raum zum Klingen (CD Morton Feldman, *Piano works II*, hat ART CD 6143). John Tilbury spielt dasselbe Stück in 3'35 in einer beinahe tänzerisch leichtfüßigen Weise (CD Morton Feldman *all piano*, LondonHALL do13, 4CD) – beides auf ihre Weise überzeugende Interpretationen eines abstrakten Notentextes.

1952, gibt es nur einzelne Töne, das ist unanalysierbar. Ich stimme darin mit Christian Wolff überein, der das geschrieben hat. Das ist einfach intuitive Musik. Man folgt den Tönen, um zu lernen, wohin sie einen bringen. Und natürlich, man reagiert, aber auf eine ganz intuitive Weise. Man weiß nicht, warum man wie reagiert, aber als Mensch muß man reagieren. Diese Idee von Folgen, ich glaube das ist richtig. Auf englisch würde ich sagen, to track, to track the music.« (John Tilbury)

»Die frühen Stücke, also alle aus den 50er Jahren, die ich kenne, nicht nur die Klavierstücke, sondern auch die anderen, sind eigentlich auf ihre eigene Art und Weise bizarr: im Wechsel von Klang und Stille, mit diesen merkwürdigen Gesten, die weite Tonräume erschließen. Während es in den späten Stücke so ein ständiges, ruhiges Fließen gibt, aus dem man sich einklinken oder ausklinken kann. Sie beruhen eigentlich nicht auf dem Prinzip Kontrast, sondern das ist so ein Entwickeln von winzigen Motiven, die immer wiederkommen, das ständige Wiederholen. Man kann das als völlig isolierte Einzelaktionen spielen und dann zerfällt das Stück völlig. Man kann sich das aber auch als große Melodie denken, selbst diese frühen, zerklüfteten Stücke. Ich tendiere eigentlich eher zum zweiten, da trifft sich Feldman unbewußt dann doch mit Webern. Das sind eben nicht nur hohe oder tiefe Töne und ein Ton in der Mitte, sondern das ist irgendwie ein in Zeit gedehnter Melodieablauf, der manchmal vielleicht ein bißchen schwer nachvollziehbar ist. Aber ich würde denken, Feldman müßte man immer irgendwie gesanglich spielen, als ob es zu singen ist, tatsächlich mit Phrasierungen. Als ich angefangen habe, diese Stücke zu spielen, habe ich mir Bindebögen eingetragen, habe also entschieden: Das ist jetzt für mich eine Phrase. Andere würden das vielleicht anders entscheiden, aber das ist ja meine Interpretation. Aber man muß es irgendwie entscheiden. Wenn ich da so Einzelbröckchen hinwerfe, das ist, glaube ich, nicht gemeint. Es gibt andere Komponisten, da ist das so gemeint, bei Feldman eher nicht. Und dann eben das Problem: Wie kann ich – wenn ich fast mit Schönbergschen Begriffen arbeite – wie kann ich Haupt- und Nebenstimmen, für die ich mich entschieden habe, ohne daß das jetzt so ein extrem polyphoner Satz ist, unterscheiden, also das kann ich eigentlich nur durch Dynamik und durch Klangfarbe, wie kann ich also meine Vorstellung, was das Stück ist, pianistisch so umsetzen, daß es auch ein Hörer wahrnimmt.« (Steffen Schleiermacher)

Ebenso typisch für Feldmans Musik ist ihre Leisigkeit. Wie kein anderer Komponist vor ihm, hat er das Leise musikalisch thematisiert.



Steffen Schleiermacher, Hall i.T. 2002 (Foto: Osterfestival Innsbruck)

»Es ist nicht einfach eine Frage der Lautstärke. Eher sind es die inneren Eigenschaften der Leisigkeit, die wesentlich sind. Man darf nicht – obgleich man das ziemlich oft hört –, man darf nicht einfach einer Routine folgen: hochschulgebildetes, tadelloses, kontrolliertes Pianissimo. Bei den frühen, nicht mehr bei den späten Werken stand ab und zu mal am Anfang des Stückes: ›soft as possible‹, ›soft as possible‹. Also diese Relativität ›as possible‹ schlägt ein Niveau oder eine Qualität des Leisen vor, die von psychologischen wie auch von akustischen Aspekten abhängt. Also wie leise ist so leise wie möglich? Und für mich ist es eine Art Wagnis: Wie leise wage ich zu spielen. Es erinnert mich an Arthur Schnabel. Zu seinen Schülern hat er immer gesagt: ›safty last‹, Sicherheit zuletzt. Und das ist auch sehr wichtig, wenn man Feldman spielt: ›safty last‹. Dazu braucht man Mut – und Tugend, das so leise zu spielen. So haben wir das alle verstanden. Und was sehr, sehr schwer ist, besonders bei den frühen Werken, diese Unnachgiebigkeit, diese Konzentration zu haben. Ich erinnere mich an eine sehr schöne Metapher von Schönberg am Ende von Opus 19, den kleinen Stücken, wo er schreibt: ›wie ein Hauch‹. Und das ist wunderschön. Ich verstehe das so, als wenn man auf die Saiten atmet und davon kommt ein Klang. Das ist sehr schön, das hilft, das ist nützlich.« (John Tilbury)

»Feldman hat ja nie dynamisch differenziert. Da steht vorne irgendwie very slow and very soft und manchmal steht noch pianissimo da. Das heißt aber nicht, daß das irgendwie monochrom zu spielen ist. Das Pianissimo muß auch sehr differenziert sein und sehr weich und manchmal ist es nicht ganz so weich. Daß man also in diesem fast mikroskopischen Mikrokosmos dann auch noch sehr viele Nuancen, hat. Daß es also nicht grau ist, sondern unglaublich viele verschiedene Werte beispielsweise von einer Farbe hat – wenn man sich also rot vorstellt, kommen in einem

Stück alle Grade von rot vor. So stelle ich mir diese Interpretationsanweisung bei ihm vor.« (Steffen Schleiermacher)

»Diese besondere Form von Leise hat Cardew einmal mit *Alice im Wunderland* verglichen. Er hat geschrieben, für Feldman gilt dasselbe wie für Alice: Spieler und Zuhörer müssen sich bei dieser Musik, wie Alice, an die Dimensionen des trüben Lichts gewöhnen. Und dann, nur dann erfahren wir die Ausdehnung seiner, Feldmans, Imagination und wie ein leises Stück sich differenziert von einem anderen leisen Stück. Nur wenn wir uns an diese Dimensionen, dieses neue trübe Licht gewöhnen, dann können wir es machen. Aber das braucht Zeit, vielleicht auch Verpflichtung, in diesem Zustand zu sein und diese Musik, diese kleinen Differenzen zu hören und anzuerkennen.« (John Tilbury)

Innerhalb diesen diffusen Lichtes gewinnt auch Zeit eine neue Qualität, wofür Morton Feldman selbst einen schönen Vergleich fand: »Ich bin kein Uhrmacher. 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.«² Jener neue, differenzierte Raum des Leisen ist aber zugleich auch mit einer besonderen Sinnlichkeit verbunden, einer intensiven Beziehung zwischen dem Musiker und seinem Instrument, beim Pianisten zwischen seiner über die Spielhand vermittelten Körperlichkeit und der Tonerzeugung.

»Jenes besondere Verhältnis des Pianisten zum Instrument ist eine Verpflichtung zu den sinnlichen Eigenschaften in Feldmans Musik. Das ist sehr wichtig, es ist eine körperliche Beziehung. Sie kommt offenbar von der Malerei her. Ich habe hier ein Zitat von Feldman der sagte, vielleicht in den 50er Jahren: »The new painting made me desired of the sound world more direct, more immediate, more physical, than anything that had existed here before.« Also sinnlich, körperlich. Bei den frühen Klavierstücken, zum Beispiel, bei diesen ganz besonders, wird man sich, wenn man nachlässig oder ungeschickt ist, des Geräusches, des Mechanismus' des Instruments bewußt. Man hört das, weil man so leise spielt und das kann ganz aufdringlich sein. Die Finger sollen sich eher von den Tasten geräuschlos und elegant davonstehlen, wie Tänzer die Bühne freilassen, so spielt man. Aber diese Idee von Sinnlichkeit, dieses Verhältnis zum Instrument, von Liebe, ja, wie man die Tasten berührt, das ist so wichtig bei ihm, das ist wesentlich. Wenn man Cardew oder Tudor anschaut, wenn sie spielen, wie

die Glieder über das Instrument sich bewegen, so wie Tänzer.« (John Tilbury)

Eine andere Seite solcher Körperlichkeit erwächst in Stücken für mehrere Instrumente aus einer weiteren Eigenart Feldmanschen Komponierens: seinem Vertrauen auf Klanglichkeit ohne das Korsett von Rhythmus, Metrum, Struktur und Form.

»Oder dann gibt es so Stücke, da stehen überhaupt nur die Töne da und es gibt so gestrichelte Linien, in welcher Reihenfolge sie zu spielen sind, die sollen also anschließen. Das erste Instrument spielt einen langen Ton, kurz bevor meinewegen der Hornist blau anläuft, also der Atem alle ist, nimmt der nächste seinen Ton, vielleicht eine Bogenlänge. Na gut, die Bogenlänge ist vielleicht nicht so lang, wie dieser Ton. Dann kommt ein Trommelwirbel – das ergibt so eine Klangfarbenmelodie, die sich durch die Instrumente schlängelt oder eine Tonfolge in verschiedenen Klangfarben von verschiedenen Instrumenten. Und das ist auch nicht in Takten notiert, es ist überhaupt kein Metrum angegeben, sondern es steht nur wie immer da: »very slow«. Und da ist die Frage: Wie lang ist so ein Ton? Jedes Instrument hat ja seine eigene Leiblichkeit und jeder Interpret seine eigene Physis und so kommt man sofort zu der Frage: Wie lang ist ein Atem? Das ist ja bei verschiedenen Instrumententypen anders. Es kommt dadurch ein nicht notierbarer, aber ganz natürlicher Rhythmus zustande, weil jeder den Ton aushält so lange er kann. Das ist vielleicht noch ein ganz interessanter Aspekt bei der Interpretation von diesen Feldman-Stücken. Es gibt also Stücke, die auf einer ganz besonderen Art von Wahrnehmung im Zusammenspiel beruhen, also auf Wahrnehmung, was der andere macht sowie auf der Leiblichkeit der Instrumente, die die Töne erzeugen.« (Steffen Schleiermacher)

Ein Atmen von Musik auf Grund biologischer Phasen, das Aufgehen von rhythmischer Zeit im klanglichen Strömen, die Auflösung von Struktur in Raum. Indem Klang zu sich selbst gefunden hat und einzig nur noch dem menschlichen Sinn seiner Erzeugung vertraut, haben in der Musik Morton Feldmans Zeit und Raum eine in der Geschichte der musikalischen Avantgarde neue Qualität erreicht. Musik erwächst aus dem Reagieren des Menschen mit seiner Körperlichkeit und dem Verklingen des Tones. In diesem Prozeß entwickelt sich für den Interpreten respektive Pianisten die Chance – zumindest im Selbstverständnis John Tilburys – auch im Gewinnen einer neuartigen Qualität von Kontrolle zugleich die Angst davor zu verlieren, eine weitere interpretatorische Dimension von typisch Feldmanscher Dialektik.

2 Morton Feldman, *Zwischen den Kategorien (Between categories)*, in: *Morton Feldman. Essays*, hrsg. v. Walter Zimmermann, Kerpen: Beginner Press 1985, S. 83.

»Es gibt ein sehr schönes Zitat von Roland Barthes, wo er sagte, daß der erotischste Teil des Pianisten die Fingerkuppe ist. Und bei den besten Feldman-Pianisten gibt es diese Dialektik: Auf der einen Seite die extreme Fingerspitzenempfindlichkeit und Kontrolle, die die Idee von Absicht verkörpert, also du machst das genau so, wie du willst, dieses Image. Das verkörpert die Idee von Absicht. Auf der anderen Seite die Anerkennung durch ein Bewußtsein des contingent, einer letztendlichen Unmöglichkeit, ja Unerwünschtheit der Kontrolle. Das heißt, daß bei dieser intimen, nahen Beziehung der Pianist die Verwundbarkeit der Absicht erfährt, und noch wichtiger: die Zwangsläufigkeit des Versagens. Das ist das, was am wichtigsten ist. Und das ist dieses Paradox, wenn man Feldman spielt: Es gibt nicht nur eine Zwangsläufigkeit des Versagens, sondern auch die Annahme des Versagens. Das erinnert an das berühmte Diktum von Beckett: »No matter. Try again, fail again, fail better.« Und das ist, was am wichtigsten ist. Man hört und man nimmt alle Fehler an, die nicht zu vermeiden sind.« (John Tilbury) ■

(Die Zitate stammen aus einem Gespräch, das die Autorin mit den beiden Pianisten während des diesjährigen Osterfestivals *Musik der Religionen: Eine Erinnerung ... wie Gott/Frankreich* in Hall i.T. geführt hat. Das daraus entstandene Rundfunkfeature ist unter dem selben Titel am 29. Juli 2002 von DeutschlandRadio Berlin ausgestrahlt worden.)