

»Ich will die Noten nicht loswerden, um mich gemütlich zurückzulehnen, und mich gebildet zu fühlen. Ich möchte, daß Sie sich dumm fühlen, so wie ich mich selbst dumm fühlen möchte. Ich hatte einen Freund, der ein sehr großer Maler ist. Er sagte, daß ihn ein Bild, das er versteht, langweilt, total langweilt. Aber als Musiker haben wir dieses Gefühl nicht. Uns langweilt das, was wir nicht verstehen. Wir sollten es regelrecht als Fest begehen, uns mit Musik zu befassen, die wir nicht verstehen. Wir sollten tanzen, anstatt davonzulaufen, nur weil mir etwas anderes erwartet hatten ...«

Morton Feldman

»Im Grunde genommen wurde der Subjektbegriff von ihm neu bestimmt: das expressive Sich-Ausleben. Das heißt auch, dem Verwalten, dem Unterdrücken, dem Beherrschen der Klänge setzte er das Zulassen entgegen, dem Klang den eigenen Atem geben, die Dauer, die er braucht, was schließlich auch das Ritual des Hörens angriff, das Hören ablöste. Ein Hören, das sich etwas sagen läßt, etwas Programmatisches, etwas Domestisierendes, dieses Hören hat er durch seine Klangteppiche oder Klangleinwände entkräftet, und an dessen Stelle trat das Hören, das nun selbst aktiv wird, den Klang erforscht, sich Zeit nehmen kann, die verschiedenen Konstellationen, die Klänge an sich durch Zulassen zu erforschen ...«

Walter Zimmermann

Friedrich Schenker

Morton Feldman and my Successions

*Witchcraft to freeze the Navy*¹ (Hexenzauber zur Einfrierung der Seestreitkräfte) ist ein 1988 begonnenes Kompositionsprojekt, das durch Morton Feldman stimuliert wurde: Ein kleiner Junge² bläst auf einer Blockflöte und alle »Dreadnoughts of the world« überziehen sich mit Eis, sitzen in kalter Falle. Ein Sopran³ singt so hoch, daß Admiralsblut gefriert, und die geeisten Torpedos zerspringen wie Glas. Das Radar zeigt nur noch Baßschlüssel. Eine *Viola in My Life*⁴ zupft so leise, daß die lauschende Marine langsam frierend Eis-Kunst-läuft. Perhaps I met Morton Feldman on the Wallstreet⁵, we would make a discussion about Heine and the Jewish (today:).⁶ Lauterlaute Lügenfriedenlumpen erzählen wir den Politikern, den unsren allen, über den *King of Denmark*⁷:

Lösen sich vielleicht die lauten Friedenslügen: Morton: Politik leiser Klänge, Zauberrätsel des Wann, Wielange, Wieoft. Wie anders – nicht Gläubigkeit, sondern Wachsamkeit, wakefulness of brain.

Frank Schneider

Grabschrift für M. F.

Zur Musik für Blasinstrumente, Harfe, Celesta und Schlagzeug von Friedrich Schenker

Von Friedrich Schenkers jüngstem Orchesterwerk haben wir bislang nur die Partitur. Auf der letzten Seite des knapp 400 Takte umfassenden, einsätzigen Stücks wird »Dezember '87« als Schlußdatum der Komposition vermerkt. Die erste Seite verrät, wer es in Auftrag gab und zur Uraufführung bringen wird: das Sjoellands Symfoni Orkester Kobenhavn. Von dem dänischen Klangkörper, dem dritten wichtigen der Hauptstadt neben dem Opern- und Radio-Orchester, ging der Vorschlag zur titelgebenden Besetzung aus. Ihre nüchterne Aufzählung bezieht sich vielleicht nicht zufällig auf eines der Hauptwerke von Béla Bartók, denn trotz der alternativen Bläser betont auch Schenker einen gewissen musikantischen Drive, ein Konzertieren von Instrumentalgruppen und solistische Virtuosität der Interpreten. Andere Spuren auf gleicher Fährte begegnen nicht, es sei denn, man schenkt zwei eher peripheren Ähnlichkeiten noch Beachtung. Einerseits sah sich Schenker, wie Bartók, offenbar mit Rücksicht auf den Auftraggeber zu einem für ihn überraschend transparenten und mosaikhaft vereinfachten Klangbild veranlaßt – es fehlt fast völlig das expansive Stimmengewirr und das chaotische Partikelgestöber seiner früheren Partituren. Andererseits konnte von Bartók die Konstruktion der demiurgischen Katastrophe (Höhepunkt des »Adagios«) inspiriert sein – denn auch in der Mitte von Schenkers Werk begegnet ein »Einbruch« von äußerer, äußerster Erschütterung, nun freilich als beinahe verstummende, still-stehende Reaktion auf die Nachricht eines Todesfalles. *Two pages for Morton Feldman* unterbrechen das klangliche Geschehen wie plötzlich stockende 14 Herzschläge, wie eine »Grabschrift«, eine Stele der Erinnerung für den großen Komponisten inmitten des ansonsten eher vital pulsierenden und ganz anders motivierten Stücks.

Wenn man Schenker glauben will, erfuhr er von Feldmans Tod am (3. September 1987) zu dem Zeitpunkt, da sein Stück etwa bis zur Hälfte komponiert war. Er habe sich spontan entschlossen, seine Betroffenheit an Ort und Stelle zu fixieren, weil Feldman seit langem zu den Künstlern gehörte, die ihm imponierten und ihn inspirierten. Es ist nicht leicht, solche Verbundenheit in der Kürze zu benennen, und sicher liegt sie weniger auf der konkret stilistischen Ebene. Vor allem gründen »vorbildliche« Momente im produzierenden Verhalten Feldmans, im Konzept einer anti-autoritären Musik, die ihrem eigenen Erklängen nachlauscht, die sich der Gewalt von Traditionen und dem einengenden Zugriff des schöpferischen Willens anscheinend entzieht. Dann dürfte Schenker von dem sensibilisiert sein, was Walter Zimmermann das »expressive Sich-Ausleben«, den »eigenen Atem« des Klangs bei Feldman, »die Dauer, die er braucht«, nannte oder was Herbert Henck als »die Schönheit des Leisen und das Stehen in der Zeit«, das »Schweigen zwischen den

Klängen« charakterisierte. Und schließlich sei auf Feldmans avantgardistische, wenn man will: inklusive und synkretische Kontaktnahme mit anderen Künsten, philosophischen Konzepten und politischen Realitäten verwiesen, die auch bei Schenker begegnet und sein konzeptives Denken bestimmt. Obwohl betont werden muß, daß zwischen dem Komponisten aus Buffalo und dem aus Leipzig die Verschiedenartigkeit der Charaktere und die Antagonismen der Gesinnungen gegenüber den Berührungspunkten weit überwiegen, so herrscht doch wenigstens in einem fundamentalen Aspekt auffällige Übereinstimmung: Beide verfolgen die Idee einer entfesselten Musik, die sich gleichsam induktiv, aus sich selbst, ihren eigenen Setzungen entfaltet, die in jedem Augenblick erfüllt ist und nicht ahnen läßt, was aus ihr wird oder wohin sie gehen will, und die daher auch offen ist für das Unangepaßte, Unregelmäßige und Unvorhersehbare. Daher fügt sich letztlich auch der anekdotische »Zufall« der Trauerbotschaft in ein Werk, das just im Moment ihrer musikalisch formulierten Einfügung eine solche ruhige Enklave verträgt und an der fremdartigen Stilisierung, einem zitathaft fragilen Ton à la Feldman, nicht aus den konstruktiven Fugen gerät oder gar stilistisch zerbricht.

Immerhin bringt die zentrale Stelle das Material für die motivischen Grundstrukturen des Ganzen gleichsam isoliert und unbegleitet zur Geltung. Es handelt sich um eine Zwölftonreihe mit archetypischer Gliederung in vier mal drei Töne, die jeweils zwei Quart-Intervalle ergeben (g-c-f, cis-fis-h, b-es-as, e-a-d). Dieses Material wird in sehr freier Weise gruppiert und variiert, so daß den außerordentlich diversen Gestalten lediglich ein gewisses diatonisches Kolorit und die Bevorzugung von Quart-, Quint- und Sekundintervallen gemeinsam ist. Dagegen spielen die kontrapunktischen Modi der klassischen Reihentechnik wie Krebs, Umkehrung und Umkehrungskrebs für die sukzessive und simultane Ausprägung von melodischen, harmonischen oder formbildenden Prinzipien eine wesentliche Rolle. Gleich die Exposition der verschiedenartigen Basis-Materialien in einzelnen Triogruppen zu Beginn des Stück macht solche strengen Verknüpfungen deutlich. Auf die noch präludierend »ungefähre« Spiegel-Imitation im Trio der Flöten folgt einem dreistimmigen rhythmischen Kaleidoskop in den Oboeninstrumenten der genaue Krebs im Stimmtausch und bei variiertem Motivik. Auch die Außenstimmen des dritten Trios in den Klarinetten führen exakte Gegenbewegungen aus. In ähnlicher Art geht es weiter, denn der ganze erste Teil der Komposition besteht ausschließlich aus der Präsentation solcher thematischer Grundbausteine durch insgesamt zehn kammermusikalische Gruppen (oder Klang-Familien) aus drei, maximal fünf Spielern. Im zweiten Teil, in nun kohärent fließender, moderater Bewegung wird das vordem »zerstreute« Material gebündelt, weiterentwickelt, umverteilt und aufgefächert. Dabei kommt es zu lebhaftem Gedankenaustausch dergestalt, daß die Gruppen einander das Material abnehmen und nach jeweils eigenem Gusto umprägen, daß sich neuartige Zusammenschlüsse ergeben und konzertante Diskurse entstehen, die auch Raum für solistische, bisweilen virtuos gesteigerte Verlautbarungen lassen. Auf dem Höhepunkt drängender Bewegung bricht aber der Impuls zusammen, um nun, wie einem versprengten Echo, den »two pages« für Feldman, fragilen Klangpunkten, verstreuten Intervallen und zarten Geräuschen »nach« Feldmanscher Art, zu lauschen.

Gemeint sind aber nicht nur zwei Partiturseiten, sondern – so kann man das englische Wort auch verstehen – zwei »Kolumnen« als einander extrem ablösende Reaktionsweisen. Denn dem stockenden Eingedenken folgt abrupt ein heftiges und

zorniges Aufbegehren im Tutti des Orchesters, das sich die einzelnen Töne der Grundreihe »unisono« und in ebenso abgründigen Distanzen wie nahtloser Verschränkung abpreßt. Aus dieser explosiven Anspannung des langsamen dritten Teils leitet eine Kadenz der Solo-Oboe zum konzertanten Spiel zurück. Es ist jetzt, trotz reprisenbildender Momente, ganz auf die Entfaltung rhythmischer Energien, tänzerischer Eleganz und kompakter Klangsteigerung orientiert. Erst zum Schluß erlahmt die Energie, um sich in kantable Expressivität zu verströmen. Es entstehen noch einmal jene Freiräume, die es nun ganz dem Hörer überlassen, ob er den Bogen zur gedanklichen Schaltstelle des Werks zurückschlagen mag: zu den Chiffren für M.F., dieser wahrhaft gewaltlos-eingreifenden Gestalt und still-wirkenden Kraft im musikalischen Universum unserer so lauten, so uneinigen Zeit. Schenker erinnert daran, daß es auch für uns gut wäre, wenn wir solcher Stimme feineres Gehör schenkten.

Partitur und Orchestermaterial: Edition Peters, Leipzig (leihweise)

»... Viele Leute denken bei meiner Musik, daß die Decke herunterfallen wird. Ich mache keine Gebäude. Ich mache keine Sprache ... Es ist sehr schön, einen bestimmten Takt zu haben, er ist hervorragend, aber für mich ist das nicht die Basis meiner Musik. Aber das Problem besteht darin, daß ich nicht eine Art idiosynkratischer Haltung erzeugen möchte. Ich spreche nicht über mich, mich, mich, meine Musik, was ich tun möchte. Ich kann nicht defensiv sein, ich kann nicht offensiv sein. Für mich ist der intellektuelle Inhalt die Originalität, die man in ein Werk einbringt. So der wichtigste Beitrag von Cage und mir, nach welchem Musik niemals mehr dasselbe wie vorher sein wird ...«

Morton Feldman

»... Ein Teil der Einzigartigkeit von Morton Feldmans Musik kann als die Trennung der Musik von bestimmten Beziehungen zur Sprache beschrieben werden; Beziehungen, die in der Musik Jahrhunderte lang existiert haben. Kierkegard beobachtete, daß Sprache existierte, um die Tatsache zu verbergen, daß wir keine Gedanken haben, und Morton verstand, wie diese Probleme, über die Kierkegard schrieb, in der Musik weiterexistieren. In Mortons Werken ist die Musik vom literarischen Anspruch emanzipiert und näher an den Gedanken herangetragen ...«

Barbara Monk Feldman

Die Zitate sind entnommen: Musik-Texte 22, Zeitschrift für neue Musik, Köln 1987 und Morton Feldman, Musik-Konzepte 48/49, München 1986.