

Das Atmen des Klangs

ESSAY

Morton Feldmans Klavierwerke für drei und mehr Hände

18.01.2026 – Von Friedrich Jaecker

Zum einhundertsten Geburtstag von Morton Feldman (12. Januar 1926) erscheint beim Label Wergo ein Album mit sämtlichen Klavierwerken des Komponisten, die von mehr als einem Spieler ausgeführt werden (WER 7417 2). Die drei CDs enthalten unter anderem auch Werke für zwei Klaviere und Cello sowie „Pianos and Voices“ für fünf Klaviere und fünf Frauenstimmen. Der folgende Text ist eine erweiterte Fassung des Booklet-Textes.

„Meine früheste Erinnerung an Musik – ich kann nicht älter als fünf Jahre gewesen sein – ist, wie meine Mutter einen meiner Finger hielt und damit ‚Eli, Eli‘ auf dem Klavier spielte. Mit

zwölf Jahren hatte ich das Glück, zum Unterricht bei Madame Maurina-Press zu kommen, einer russischen Aristokratin, die nach der Revolution ihren Lebensunterhalt als Klavierlehrerin und durch das Spielen in einem Trio mit ihrem Mann und ihrem Schwager verdiente. Damals waren sie sogar ziemlich bekannt. Weil sie keine strenge Lehrerin war, wurde ich durch sie eher mit einer Art lebendiger Musikalität erfüllt anstatt mit musikalischer Professionalität.“¹ Morton Feldmans erste Klavierlehrerin hatte bei so illustren Pianisten wie Ferruccio Busoni, Ignaz Friedman oder dem Liszt-Schüler Emil von Sauer studiert und war mit Alexander Skrjabin befreundet. Das Klavier verkörperte für Feldman nicht nur die abendländische Kultur, es war für ihn das Tor zur Musik, sein Herzensinstrument. Sah er ein Glas auf dem Flügel stehen, entfernte er es umgehend: „Sehen Sie, was mir ein Klavier bedeutet? Reflexartig habe ich das Glas vom Klavier genommen. Verstehen Sie? Nicht, weil ich spießig bin. Sondern weil ich das Klavier *liebe*!“²

Auf vielen Fotos sieht man Feldman, wie er auf einem hohen Klavierstuhl an seinem Steinway-Flügel sitzt. Die Notenblätter liegen auf dem geschlossenen Klavierdeckel. Bei seiner Arbeit, so äußerte er einmal, wirkten Ohren, Kopf und Finger zusammen: „Auch [Alban] Berg hat gesagt, man dürfe die Töne durchaus mal mit den Fingern suchen.“³ In allen Schaffensphasen schrieb Feldman zahlreiche Klavierwerke, Kammermusik mit Klavier und ein Klavierkonzert. Zu seinem Ärger wurde das Klavier von manchen seiner Studierenden als veraltet angesehen: „Sie sagen: ‚Wie können Sie 1978 etwas für das Klavier schreiben? Wie können Sie überhaupt etwas für Klavier schreiben?‘ Ich sage dann: ‚Lass das Klavier in Ruhe! Das Klavier kann nichts dafür. Was die Leute für das Klavier schreiben, das ist es. Mit dem Klavier ist alles in Ordnung. Lass es in Ruhe!‘“⁴

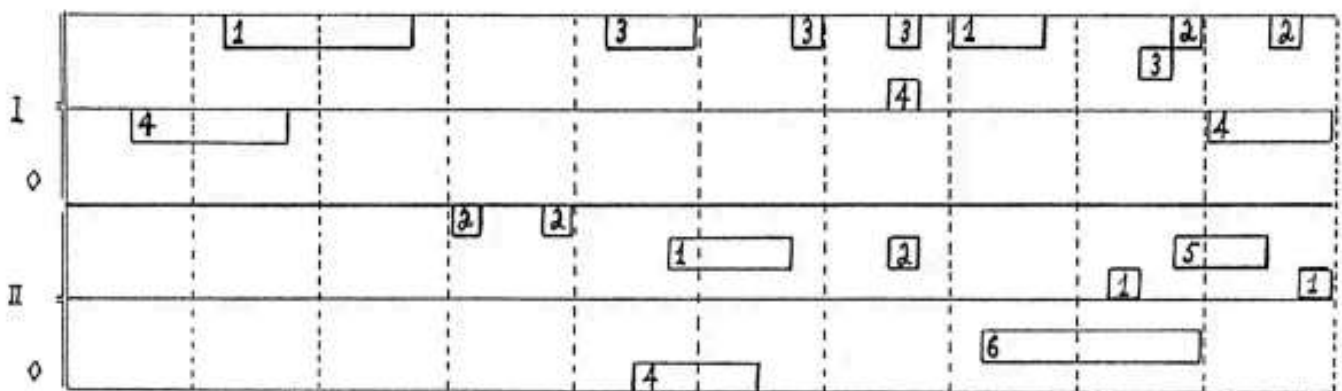
Kompositionen für mehrere Klaviere bzw. für drei und mehr Hände schrieb Morton Feldman, um sie mit seinen Freunden aufzuführen, etwa mit John Cage, Christian Wolff oder David Tudor. In Cage fand Feldman einen Mentor, der ihm die Welt der zeitgenössischen Kunst und Musik erschloss: „Meine erste Begegnung mit John Cage fand in der Carnegie Hall statt, als Mitropoulos die Webern-Sinfonie dirigierte. Ich glaube, das war im Winter 1949/50, und ich war damals etwa 24 Jahre alt. Die Reaktion des Publikums auf das Stück war so feindselig und verstörend, dass ich sofort danach hinausging. Ich war gerade dabei, im leeren Foyer nach Luft zu schnappen, als John herauskam. Ich erkannte ihn, obwohl wir uns noch nie begegnet waren, ging zu ihm und sagte, als kenne ich ihn schon mein ganzes Leben lang: ‚War das nicht wunderschön?‘“⁵ Der Einfluss von Weberns Musik ist im „Trio for Two Pianos and Cello“ (1950) unüberhörbar. Feldman widmete das Stück der Erinnerung an Anton Webern. Später kürzte er den Notentext radikal. Beide Fassungen wurden nie veröffentlicht und sind nun in einer Ersteinstrumentierung zu hören.

Durch John Cage lernte Feldman Künstler des Abstrakten Expressionismus wie Jackson Pollock, Philip Guston und Mark Rothko kennen. Unter dem Eindruck ihrer Malerei suchte er nach einer Klangwelt, die „unmittelbarer, spontaner und körperlicher war als alles, was es bisher gegeben hatte. [...] Weberns Werk besaß einen Hauch davon, aber es blieb zu sehr

dem Zwölftonsystem verhaftet.“⁶ In seinen „Projections“ strebte Feldman danach, Klänge nicht zu „komponieren“, sie also miteinander zu verbinden, sondern sie, wie er sich ausdrückte, „in die Zeit zu projizieren, frei von kompositorischer Rhetorik“.⁷ Klänge sollen als Klänge hörbar sein und nicht durch ihr Beziehungsgefüge überdeckt werden. Um traditionelle Tonbeziehungen und -bedeutungen zu vermeiden, legt er die Tonhöhe nicht fest, sondern notiert grafisch nur die Register Hoch, Mittel und Tief.

PROJECTION 3

Morton Feldman



1.

COPYRIGHT © 1964 BY C.F. PETERS CORP., 373 PARK AVE. SO., N.Y. 16, N.Y.

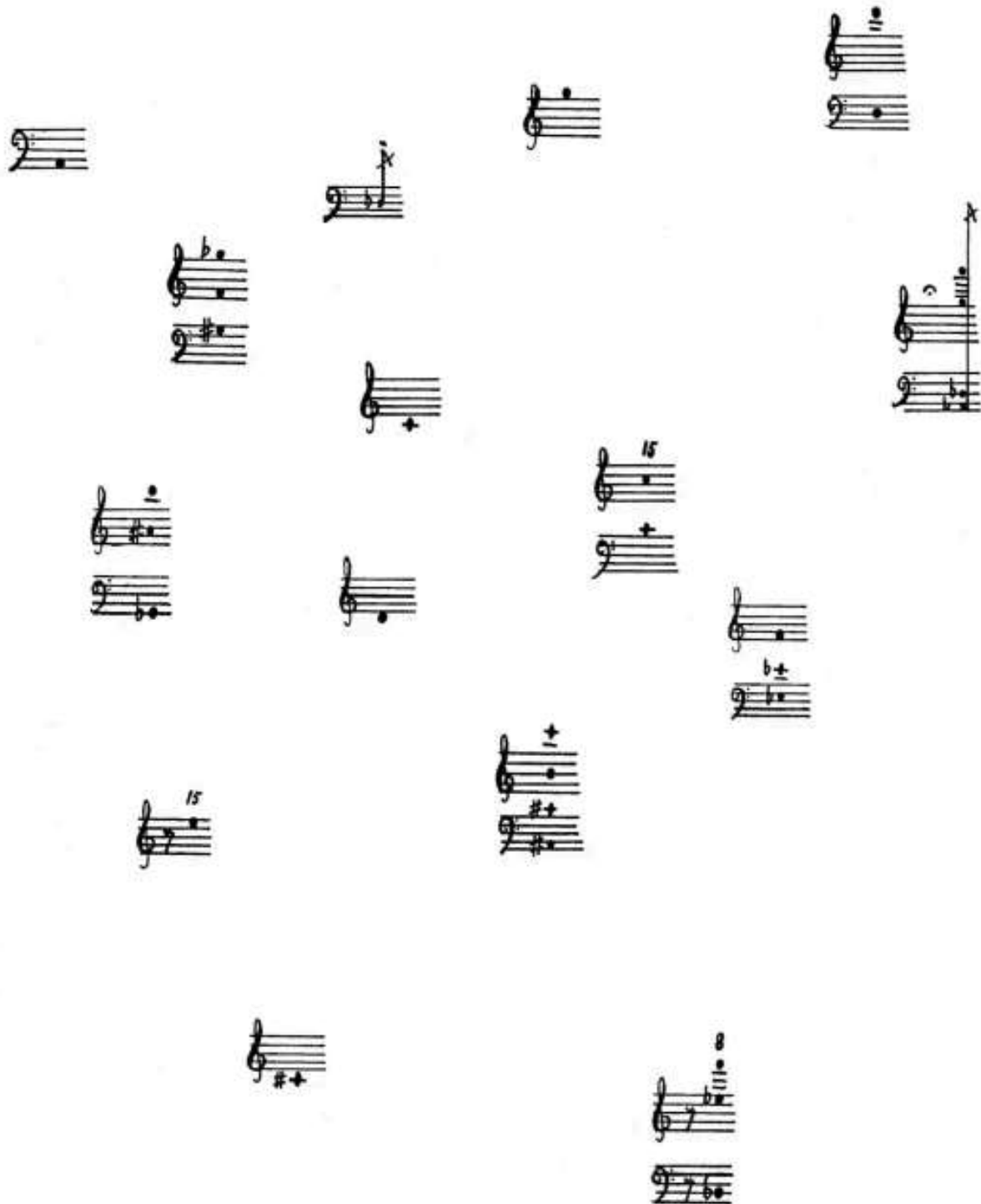
Morton Feldman, „Projection 3“, S. 1, Edition Peters

Die Anzahl der Töne und ihre zeitliche Abfolge sind aber vorgegeben. Eine besondere Feinheit des Klangs entsteht dadurch, dass auch Tasten stumm zu drücken sind, damit die Saiten durch die gespielten Töne in Resonanz geraten. „Projection 3“ für zwei Klaviere (1951) ist, wie die meisten Stücke Feldmans, durchweg sehr leise zu spielen. John Cage erinnert sich in einem Gespräch mit Feldman an die Entstehung des Stücks: „Du hast es in der Monroe Street [in Cages Loft] geschrieben, während David Tudor und ich in dem anderen Zimmer waren. Du bist weggegangen und hast dieses Stück auf Kästchenpapier notiert. Das gab uns die Freiheit, in diesen drei Bereichen – hoch, mittel und tief – zu spielen. Dann sind wir hereingekommen und haben das Stück gespielt, und in diesem Moment hatte sich die Welt der Musik verändert.“⁸ Feldman ging es um die Befreiung der Klänge und nicht um die Befreiung der Spieler:innen. Wie Cage in seinem Buch „Silence“ schreibt, ließ es Feldman bei Proben nicht zu, „dass die Freiheiten seiner Notation die Gelegenheit zur Willkür bieten. Er

besteht auf einer Ausführung innerhalb des Bereichs der Liebe, und hieraus entsteht [...] eine Sinnlichkeit des Klangs und eine Atmosphäre der Hingabe.“⁹

In den „Extensions“ kehrt Feldman zur herkömmlichen präzisen Notation zurück. Dem Ziel einer Klangwelt, die abstrakt wie die Kunst seiner Malerfreunde sein sollte, glaubte er mit seinen grafisch notierten Stücken nicht nähergekommen zu sein. „Extensions 4“ für drei Klaviere (1952–53) ist ein langes und komplexes Stück, das in seiner virtuoson Schroffheit Parallelen zum Action Painting von Jackson Pollock aufweist. Die Klangoberfläche ähnelt durchaus Stücken der damaligen europäischen Avantgarde, ohne dass jedoch eine serielle Konstruktion zu erkennen ist. Die Lautstärke ist entweder *forte* oder *piano* oder beides gleichzeitig, wodurch der Eindruck von Vorder- und Hintergrund entsteht. Dass die dichte Textur immer wieder durch plötzliche Pausen unterbrochen wird, entspricht der Idee einer „nicht-relationalen“, Beziehungen vermeidenden Musik. Andererseits häufen sich gegen Ende gleichzeitige Akkordschläge in den drei Klavieren, so dass eine ausgesprochene Finalwirkung entsteht. Feldman äußerte sich im Nachhinein unzufrieden mit seinem Stück. „Es war, als würde man ein Bild malen, bei dem es immer irgendwo eine Begrenzung gibt.“¹⁰ Bei präziser Notation „musste man immer die Bewegung ‚erzeugen‘ – da gab es für mich noch nicht genug Plastizität“.¹¹ Während einer Schallplattenproduktion im Jahr 1958 konnten sich die drei Pianisten so schwer koordinieren, dass Feldman die Aufnahme dirigieren musste. Er soll daraufhin geschworen haben, nie mehr so komplizierte Musik zu schreiben.

„Intermissions“ nannte Feldman sechs Klavierstücke, die er zwischen 1950 und 1953 komponierte. Der Titel, den man mit „Unterbrechungen“ übersetzen könnte, deutet auf die Vereinzelung von Klangereignissen hin, welche durch Pausen voneinander getrennt sind. Die Stücke sind traditionell notiert – bis auf das letzte, „Intermission 6“ für ein oder zwei Klaviere (1953). Auf nur einer Seite sind fünfzehn ein- bis viertönige Klänge verteilt.

INTERMISSION 6. FOR ONE OR TWO PIANOS*Morton Feldman*

1953

COPYRIGHT © 1963 BY C.F. PETERS CORP., 373 PARK AVE. 50, NEW YORK 16, N.Y.

Morton Feldman, „Intermission 6“, Edition Peters

Einige von ihnen sind chromatisch aufgebaut und erinnern an die Harmonik Weberns, andere sind mild dissonierend oder weit in die Oktavlagen auseinandergezogen. Zur Ausführung schreibt Feldman in der Notenausgabe: „Die Komposition beginnt mit einem beliebigen Klang und geht dann zu einem beliebigen anderen weiter. Jeder Klang ist mit minimalem Anschlag zu spielen und so lange zu halten, bis er kaum noch hörbar ist. Vorschlagsnoten sollen nicht zu schnell gespielt werden. Alle Klänge sind so leise wie möglich zu spielen.“ Die Idee abstrakter, also unverbundener und entwicklungsloser Klänge wird in der Notation unmittelbar abgebildet. Diesen Ansatz griff drei Jahre später auch Karlheinz Stockhausen in seinem „Klavierstück XI“ auf, das aber wesentlich komplexer organisiert ist. Es bleibt daher umstritten, ob ihm Feldmans „Intermission 6“ tatsächlich als Vorbild diene.

Die „Two Pieces for Two Pianos“ (1954) sind traditionell in einem schnellen 3/16-Takt notiert. Nur so konnte Feldman die oft sehr kurzen, rhythmisch komplexen Klänge organisieren, die indes „Soft as possible“ zu spielen sind. Zwar werden auch hier Klänge durch Pausen vereinzelt, doch hört man immer wieder Zusammenhänge. So bleibt im dritten Takt des ersten Stücks das g^2 als oberer Ton eines sechstönigen Klangs etwas länger liegen und taucht im nächsten Takt im zweiten Klavier als mittlerer Ton eines weit auseinandergezogenen dreitönigen Klangs wieder auf. In der neuen harmonischen Umgebung erscheint der gleiche Ton in neuer Beleuchtung. Umfärbungen von liegenbleibenden Tönen und von Resonanzklängen durch eine neue Klangumgebung durchziehen beide Stücke. Zusammenhang wird auch durch die Wiederholung ganzer Takte hergestellt wie in Takt 11 und 13 des ersten Stücks, und die Schlüsse beider Stücke werden geradezu „klassisch“ durch mehrfache Wiederholung des gleichen Klangs signalisiert.

Das „Piece for 4 Pianos“ (1957) steht am Anfang einer Werkgruppe, in der Feldman die Tonhöhen genau notiert und für die Tondauern nur ungefähre Anweisungen gibt. Es ist der methodische Gegenentwurf zu den grafisch notierten Stücken, in denen er nur die Dauern, nicht aber die Tonhöhen vorschreibt. Die Partitur besteht aus nur einer Seite mit fünf Akkoladen. Sie enthalten ausgefüllte Notenköpfe ohne und mit Hals, Vorschlagsnoten, rhombische Notenköpfe für Resonanzklänge, Fermaten, Zahlen für Pausenschläge sowie durch Balken miteinander verbundene leere Notenköpfe mit Hals. Die Anordnung der Töne in einem Raster suggeriert anfangs gleichmäßige Schläge, wird jedoch ab der dritten Akkolade mehr und mehr durchbrochen. Jede:r der vier Pianist:innen spielt den gleichen Notentext. Der erste Klang soll gleichzeitig erfolgen, danach bestimmt jede:r Spieler:in die Dauer der einzelnen Klänge selbst. „Alle Schläge langsam und nicht notwendigerweise gleichmäßig“, schreibt Feldman in der Notenausgabe. Dadurch, dass sich die vier Parts allmählich voneinander entfernen, sich wieder annähern oder umkreisen, entsteht ein Echoraum, in dem die Zeit stillzustehen und die Klänge zu wandern scheinen – zum Raum wird hier die Zeit ... Diese Wirkung wird noch dadurch verstärkt, dass der Notentext stellenweise die Vorwärtsbewegung aufzuheben scheint: Man denke an die zahlreich wiederholten Klänge oder das Terzpendel in der vierten Akkolade. Den Interpret:innen riet Feldman: „Es funktioniert besser, wenn Sie nicht zuhören. Ich habe bemerkt, dass viele Leute [einander] zuhören und glauben, zu einem besonders wirkungsvollen Zeitpunkt einsetzen zu können.“

Aber der Geist des Stückes besteht nicht darin, etwas Wirkungsvolles zu machen. Hören Sie einfach auf die Klänge und spielen Sie so natürlich und schön wie möglich, auf sich selbst bezogen.“¹²

Auch „Piano (Three Hands)“ (1957) arbeitet mit genauen Tonhöhen und freien Dauern, doch nun sollen alle Schläge „fast gleich“ sein. Feldman notiert ausschließlich leere Notenköpfe, die auch hier in einem Raster angeordnet sind, sowie zwei Vorschlagsnoten und einige Fermaten. Man hört überwiegend Einzeltöne und Akkorde aus zwei oder drei Tönen, nur drei Klänge bestehen aus vier gespielten Tönen, einer aus drei gespielten Tönen und einem zusätzlichen Resonanzton. Das Stück ist auf drei Notensystemen notiert, wobei das obere der „dritten Hand“ zugeordnet ist. Diese kommt aber nur bei drei- und viertönigen Klängen ins Spiel, die im Tonraum so weit auseinandergezogen sind, dass sie vom Secondo-Spieler nicht gegriffen werden können. Im Gegensatz zu dem „Piece for 4 Pianos“ und auch dem ein Jahr später entstandenen „Piano Four Hands“ spielen die Pianist:innen hier also synchron. Der Aufbau der Akkorde folgt keinem System: Neben chromatischen Klängen Webern'scher Prägung integriert Feldman auch Quinten und Oktaven. Das sehr langsame Tempo lässt jedem Klang seinen Raum, aber auch in diesem Stück kann man bei konzentriertem Hören subtile Wiederholungsstrukturen entdecken.

„Two Pianos“ (1957) knüpft an das „Piece for 4 Pianos“ an, denn beide Pianist:innen spielen auch hier den gleichen Notentext, sind in ihrer Zeitgestaltung aber unabhängig voneinander.

TWO PIANOS

Morton Feldman

DURATIONS ARE FREE. SLOW. SOFT AS POSSIBLE.



Morton Feldman, „Two Pianos“, S. 1, Edition Peters

Feldman schreibt in der Notenausgabe lakonisch: „Die Dauern sind frei. Langsam. So sanft wie möglich.“ Im Notentext kann man drei Phasen unterscheiden. Das Stück beginnt mit einer Folge von ein- bis vierstimmigen Klängen. Sie werden durch zwei Vierklänge abgeschlossen, die zwei bzw. drei Mal wiederholt werden und nur an dieser Stelle vorkommen: Eine Quinte in der linken Hand wird um einen Halbton nach oben geschoben, eine große None in der rechten Hand wandert ebenfalls aufwärts und verengt sich dabei zur kleinen None. Es folgt eine Phase mit kurzen Vorschlägen, liegenbleibenden Tönen und Resonanzklängen, die mit Pausen durchsetzt ist. Zwei weitere Vierklänge mit jeweils einer Quinte in der rechten Hand markieren den Beginn eines neuen Klangfeldes, in dem die Töne *b*, *c* und *des* in verschiedenen Oktavlagen permutiert werden. Nur zu Beginn dieser Phase gibt es noch ein Kontra-*H* und wenig später ein *d4*. Gegen Ende des Stücks spielt die rechte Hand ausschließlich den Ton *c* in verschiedenen Oktavlagen, während die linke *des* und *b* beisteuert. Durch die Verschiebung der beiden Klavierparts zueinander wird der Klang verdichtet und ein bewegter Stillstand erzeugt, der eine spezifische Schlusswirkung zur Folge hat.

In Feldmans Nachlass befindet sich eine große Anzahl unveröffentlichter Kompositionen, darunter auch ein Werk für zwei Klaviere (1958). Mit seinen Patterns, die bis zu zehn Mal wiederholt werden sollen, nimmt es den musikalischen Minimalismus von Steve Reich und

Terry Riley voraus. Feldman hat seine unbetitelte, aber signierte und auf den 8. April 1958 datierte Skizze in späteren Jahren noch einmal aufgegriffen und wollte sie anscheinend weiterführen, gab das Vorhaben dann jedoch auf.

„Piano Four Hands“ (1958) ist scheinbar eine der einfachsten Kompositionen von Feldman. Der Notentext passt auf eine Seite, die Notenköpfe sind in gleichmäßigen Abständen verteilt. Der Primo-Pianist spielt aus dem oberen, der Secondo aus dem unteren Fünfliniensystem. Man hört zunächst nur einzelne Töne, immer abwechselnd einen tiefen und einen hohen, ehe auch zwei- bis fünftönige Klänge den bevorstehenden Schluss signalisieren. Auch der Tonvorrat ist zu Beginn sehr einfach. Zunächst wird nur auf den weißen Tasten gespielt, bis sich gegen Ende das diatonische Feld zu einem chromatischen erweitert. Im Prozess der Aufführung gewinnt das Stück aber entscheidend an Komplexität. Da die Dauern für jede:n Spieler:in frei sind, stimmen Notation und Höreindruck nicht überein: Weder müssen die Töne gleich lang sein noch sind die beiden Parts koordiniert. Feldman hat sich dazu anscheinend erst im Nachhinein entschlossen, denn in einer früheren Fassung sind beide Notensysteme im Viervierteltakt synchronisiert. Wie sich auch in den folgenden Werken zeigt, experimentierte er in jener Zeit immer wieder mit verschiedenen Notationsformen.

In „Ixion“ (1958) und einigen folgenden Werken kehrte Feldman vorübergehend zur Kästchen-Notation zurück. Er schrieb das Werk als Begleitmusik zu Merce Cunninghams Choreographie „Summerspace“ für ein kleines Orchester und bearbeitete es 1960 für zwei Klaviere. Durch eine große vertikale Dichte kurzer Töne in schnellem Tempo möchte der Komponist verhindern, dass die Spieler:innen in traditionelle Muster zurückfallen. Im Vergleich zu den „Projections“ schränkt er die Wahlmöglichkeit der Tonhöhe noch weiter ein, indem nur Töne des hohen Registers gespielt werden sollen, eine kurze Passage ausgenommen. Die Dynamik soll leise sein mit Ausnahme eines gelegentlichen lauten Tons, der vom Spieler frei gewählt werden kann. So entsteht ein Klangbild aus farbigen Tupfen, das mit der „pointillistischen“ Gestaltung der Kostüme und des Bühnenbilds von Robert Rauschenberg korrespondiert. Feldman benannte seine Partitur nach Ixion, einer Figur aus der griechischen Mythologie. In einem Gespräch mit John Cage erzählt er die Geschichte, wie Ixion eine junge Wildstute liebte, der er keinen Namen gab, damit niemand sie rufen und stehlen könne. Doch Zeus entführte sie in den Olymp und Ixion lief umher und suchte sie verzweifelt. Er konnte sie aber nicht rufen, weil er ihr keinen Namen gegeben hatte. Feldman: „Es gibt etwas wie das Nicht-in-der-Welt-Sein, wo das, was man tut, namenlos ist.“¹³ Oder noch pointierter: „Ich nenne nie ein Ding beim Namen.“¹⁴ Feldman ging es um die Offenheit der Musik und nicht um ihre begriffliche Fixierung.

In den „Vertical Thoughts 1“ für zwei Klaviere (1963), dem ersten Werk einer fünfteiligen Gruppe für unterschiedliche Besetzungen, kombiniert Feldman Klänge in freien Dauern mit der traditionellen Taktnotation. Diese benutzt er aber nur für das Ausklingen kurz zuvor angeschlagener Töne bzw. Akkorde und für Pausen.

VERTICAL THOUGHTS 1 FOR TWO PIANOS*Morton Feldman*

Handwritten musical score for "Vertical Thoughts 1" for two pianos by Morton Feldman. The score is written on three systems of grand staves (treble and bass clef). It features complex, non-linear notation with many notes, rests, and dynamic markings. Dotted lines connect notes across staves, suggesting a vertical or spatial relationship. The tempo is marked $J=48$ and $J=60$. The score is signed "1." at the bottom.

COPYRIGHT © 1963 BY C.F. PETERS CORPORATION, 373 PARK AVE. 50, NEW YORK 16, N.Y.

Morton Feldman, „Vertical Thoughts 1“, S. 1, Edition Peters

Der Komponist begründet das so: „Ich hatte immer das Gefühl, dass die Interpreten ein gewisses Gespür dafür hatten, wie sie die Töne spielen sollten, aber sie hörten nicht zu. Und

sie waren nicht sensibel für die Pausen, die ich mache. Meine Musik ist ausnotiert, weil ich die Kontrolle über die Stille behalten wollte.“¹⁵ Der Titel „Vertikale Gedanken“ bezieht sich nur vordergründig auf den dichteren Klaviersatz wie gleich beim ersten Akkord, der aus siebzehn Tönen besteht. Die Folge der Klänge soll weniger als horizontale Bewegung in der Zeit wahrgenommen werden, sondern in einem Klangraum aufgehen. In einem Gespräch mit John Cage führt Feldman aus, dass sich die Klänge „an verschiedenen Orten im Raum“ befinden („at different points in the space“). „Ich verwende verschiedene Kontrollen, hauptsächlich werden die Pausen gemessen. Das nur, damit es an verschiedenen Stellen passiert und nicht nah beieinander. Aber ich verfolge die ganze vertikale Reise. Nicht wahr, wir wissen alles über die Horizontale.“¹⁶

In den „Two Pieces for Three Pianos“ (1965/1966) verbindet Feldman zum ersten Mal mehrere Notationsarten gleichzeitig miteinander. Im ersten der beiden Stücke spielen das erste und zweite Klavier unabhängig voneinander Klänge, die so lange gehalten werden sollen, bis sie fast verklungen sind, während das dritte Klavier mit Ausnahme einer kurzen Stelle konventionell in Takten notiert ist. Im zweiten Stück wechselt die Taktnotation, diesmal in allen drei Klavieren gleichzeitig, mit Klängen in freien Dauern ab, die in festgelegter Reihenfolge von Klavier zu Klavier wandern. Feldman beschrieb später, wie er zunächst Akkordfolgen gebildet und dann die Klänge „hin und her geschoben“ habe („moving things around“), um sie aus ihren Verbindungen zu lösen und neu zu platzieren. Es sei ihm dabei um „das Atmen des Klangs“ gegangen, „ein inneres Atmen des harmonischen Rhythmus – ohne *die* Harmonik, die ich loswerden musste“.¹⁷

Ab September 1971 lebte Feldman mit Hilfe eines DAAD-Stipendiums für ein Jahr in West-Berlin. Anscheinend war es eine Zeit konzentrierter Arbeit und großer Produktivität, über die er ironisch äußerte: „Jetzt weiß ich endlich den Grund für all diese deutschen Meisterwerke. Das Leben in Deutschland ist so langweilig. Man muss Meisterwerke schreiben, um interessiert zu bleiben.“¹⁸ Er zählt dann etliche groß besetzte Werke auf, die er in einem halben Jahr geschrieben habe, darunter „zwei Stücke für fünf Klaviere, die jeweils 45 Minuten dauern.“ „Five Pianos“ und „Pianos and Voices“ sind in freien Dauern notiert, die fünf Klaviere spielen nicht synchron. In „Five Pianos“ (1972) müssen die Pianist:innen in die Klänge leise hineinsummen. Es „begann damit, dass ich beim Improvisieren am Klavier unwillkürlich Töne summe. Die gesungenen oder gesummen Töne waren ziemlich kurz, und als die Klaviertöne nachklangen, hörte ich andere Klaviere, anderes Summen. Zwei, drei, vier Klaviere waren zu durchsichtig – das fünfte Klavier wirkte wie der Nachklang im Pedal, um den angestrebten Gesamtklang zu erreichen. Gelegentlich wurde eine Celesta hinzugefügt, um der Musik eine höhere (oder hellere) Oberfläche zu verleihen, die im Laufe des Werks auftaucht und verschwindet. Ein wiederkehrendes Ostinato, das in allen Klavieren zu hören ist (die Figur wiederholt sich nie im gleichen Tempo), ist ein weiterer Aspekt einer ‚Oberfläche‘, die auf dieser fast flachen, byzantinischen Leinwand erscheint und sich darin auflöst.“¹⁹ Das Stück soll „äußerst zart“ („extremely soft“) und mit Verschiebungspedal gespielt werden, die Dämpfung wird das ganze Stück über aufgehoben und die Töne klingen lange aus. Der

Eindruck eines zeitlosen, alle Klänge umfassenden „Bildes“ beruht auch darauf, dass die Einzeltöne und Akkorde aus bis zu zehn Tönen mehr oder weniger unregelmäßig durch alle fünf Klavierparts wandern.

Handwritten musical score for Morton Feldman's "Five Pianos", measures 1-5. The score consists of five staves, each with a treble and bass clef. The notation is dense with notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a 'P' marking. The second staff has a 'P' marking. The third staff has a 'P' marking. The fourth staff has a 'PIANO' marking and a 'CELESTE' marking. The fifth staff has a 'P' marking. The score is written in a style that suggests a specific performance practice, with many notes and rests.

Handwritten musical score for Morton Feldman's "Five Pianos", measures 6-10. The score consists of five staves, each with a treble and bass clef. The notation is dense with notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a 'P' marking. The second staff has a 'P' marking. The third staff has a 'P' marking. The fourth staff has a 'PIANO' marking. The fifth staff has a 'P' marking. The score is written in a style that suggests a specific performance practice, with many notes and rests.

Besonders auffällig sind die ersten sieben Takte im ersten Klavier, die nach und nach auch in den anderen Klavierparts außer dem dritten auftauchen. Dieses Klangmaterial wird allmählich abgelöst durch das erwähnte „Ostinato“, eine neuntönige aufwärtssteigende Tonfolge, mit der das Stück schließlich endet. Feldmans Verfahren, die Töne „herumzuschieben“ („putting it here or there“), beruht nicht auf einem System, sondern auf einem „Gefühl für Platzierung“ („an idea of placement“), einem „Instinkt“. „Man vergisst sich selbst, beobachtet nur den Prozess.“²⁰ „Sie spielen dann nicht mehr die Musik, die Musik spielt dann die Musik.“²¹

„Five Pianos“ entstand als Kompositionsauftrag der Berliner Musiktage und wurde dort 1972 uraufgeführt. Neben Feldman selbst spielten Cornelius Cardew, Frederic Rzewski, David Tudor und John Cage. Cage legte die „freien Dauern“ exzessiv aus und spielte etwa zwanzig Minuten länger als die übrigen Pianisten. Nach der Aufführung soll er Feldman ärgerlich angeschrien haben: „Du bist ein Extremist! Du bist ein poetischer Extremist!“²² Die Verstimmung ging vorüber, doch Cage konnte sich mit Feldmans langen Kompositionen auch später nicht anfreunden. In dem Mitschnitt der Uraufführung kann man hören, dass ein großer Teil des Publikums dieser zarten und geradezu magischen Musik mit völligem Unverständnis gegenüberstand.

Aus der Konzeption von „Five Pianos“ entwickelte Feldman eine weitere Komposition für fünf Klaviere, denen fünf Soprane zur Seite gestellt werden, nämlich „Pianos and Voices“ (1972) (das Werkpaar hieß zunächst „Pianos and Voices 1“ und „2“). Auch hier gibt es ein steigendes „Ostinato“, aber mit anderen Tönen, außerdem engräumig kreisende Melismen in verschiedenen Tempi. Die Vokalfarbe der Soprane soll in einem Zwischenbereich zwischen Singen und Summen liegen. Einige Sekunden nach dem Klavierton singen sie in diesen hinein, gelegentlich beginnen sie auch gleichzeitig mit ihm. Daneben gibt es Takte für Gesang allein. Die Töne sollen auf einem langen Atem gesungen werden und weich enden, „kühl, klar und rein“ („cool, clear and clean“). Den poetischen Schluss bildet eine lange Vokalise, die engräumig beginnt, sich nach oben weitet und von einem arpeggierten Klavierklang beschlossen wird.

Das Werk war eine Auftragskomposition für das Musik/Film/Dia/Licht-Festival von Josef Anton Riedl innerhalb des Kunstprogramms der Olympischen Spiele in München 1972. Es spielten Cornelius Cardew, Nicolaus A. Huber, John Tilbury, Christian Wolff und Morton Feldman selbst, es sangen Simone Rist und Mitglieder der Schola Cantorum Stuttgart. Die Uraufführung fand am 31. August 1972 statt. Wenige Tage später erschossen Mitglieder einer palästinensischen Terrorgruppe elf Mitglieder der israelischen Olympia-Mannschaft und einen deutschen Polizisten.

Feldman zieht von Berlin aus nicht nach New York zurück, sondern wird Professor für Komposition an der Universität Buffalo. Die Erfahrungen mit „Five Pianos“ und „Pianos and Voices“ wirken noch Jahre später nach, als sich die Spieldauer seiner Werke erheblich verlängert: Feldmans Erstes Streichquartett (1979) und die „Triadic Memories“ für Klavier (1981) dauern ungefähr eineinhalb Stunden, und das Zweite Streichquartett (1983) stößt mit

einer Dauer von vier bis fünf Stunden in eine neue Dimension vor. Mit der zunehmenden Dauer geht eine Verknappung des Materials mit ausgedehnten Wiederholungsmustern einher. Hörer:innen können sich solchen Werken kaum noch distanziert gegenüberstellen, sie werden Teil einer performativen „Reise“. Der Ruhm von Feldmans Spätwerk überlagerte zeitweise die Wahrnehmung seiner früheren Kompositionen, von deren Bedeutung man sich durch die nun erschienenen CDs überzeugen kann.



Morton Feldman und John Cage, Foto: Irene Haupt

1 Morton Feldman, „Essays“, hrsg. von Walter Zimmermann, Kerpen: Beginner Press, 1985, S. 36 (alle Zitate stehen original in englischer Sprache).

2 „Essays“, S. 199.

3 „Morton Feldman in Middelburg. Worte über Musik / Words on Music“, hrsg. von Raoul Mörchen, Köln: Edition MusikTexte, 2008, Band 1, S. 63–64.

4 „Essays“, S.177.

5 „Essays“, S. 36.

6 „Essays“, S. 38.

7 „Essays“, S. 38.

8 John Cage / Morton Feldman, „Radio Happenings“, MusikTexte, Köln 2015, S. 20.

9 John Cage, „Silence“, Middletown 1976, S. 128.

10 „Essays“, S. 39.

11 „Essays“, S. 39.

12 Cole Gagne / Tracy Caras, „Soundpieces. Interviews With American Composers“, Metuchen & London

1982, S. 166.

13 „Radio Happenings“, S. 196.

14 „Essays“, S. 184.

15 „Essays“, S. 232.

16 „Radio Happenings“, S. 120.

17 „Morton Feldman in Middelburg“, Band 1, S. 476/478.

18 Richard Bernas / Adrian Jack, „The Brink of Silence“, in: „Music and Musicians“, Juni 1972, S. 7.

19 Morton Feldman, „A Note on Five Pianos“, <https://www.cnvill.net/mfpianos.html> [21.11.2025].

20 „Morton Feldman in Middelburg“, Band 1, S. 178.

21 „Soundpieces“, S. 166

22 Fred Orton / Gavin Bryars, „Morton Feldman Interview“, Studio International, Vol. 192, Nr. 984, November–Dezember 1976, S. 246.