

## 2. Vorlesung, 20. März 2015, Oper Graz

### Das reinste Halleluja

Über die Liebe zwischen Sprache und Musik am Beispiel der Liaison von Clarice Lispector's 'Aqua viva' und Morton Feldmans 'For Bunita Marcus'

*Jenseits des Ohrs gibt es einen Ton, am äußersten Ende des Blickes einen Gesichtspunkt, an den Fingerspitzen einen Gegenstand - da komme ich hin.*

Clarice Lispector in 'Wo warst du in der Nacht'

Die Idee war: Ich füge einem vorhandenen Musikstück ein Libretto hinzu. In diesem Fall handelt es sich um ein Klavierstück des US-amerikanischen Komponisten Morton Feldman und einen von mir bearbeiteten Prosatext der brasilianischen Autorin Clarice Lispector, die über die Jahre in mir quasi zueinander gefunden haben. Beide - der Komponist und die Autorin - schon tot, als ich sie entdeckt habe.

Am Anfang waren also die beiden Kunstwerke, danach erst meine Idee. Gestoßen bin ich auf beide unabhängig voneinander ungefähr Mitte der Neunzigerjahre.

Zuerst begegnete mir der mit dem Untertitel "Ein Zwiegespräch" versehene Prosatext 'Aqua viva' von Clarice Lispector, von dem die französische Schriftstellerin Hélène Cixous sagt: „Ich brenne darauf, dass 'Aqua viva' veröffentlicht wird; denn wäre es nötig gewesen, eine Metapher für die Weiblichkeit in der Schrift zu erfinden, dann hieße sie 'Aqua viva', etwas, das keinen Anfang hat, kein Ende, keinen einzelnen bestimmten Anfang, denn es ist aus zehntausend Anfängen zusammengesetzt; es besteht aus ästhetischem Material, das vollkommen musikalisch ist und vom Körper bestimmt.“

Und dann habe ich die Bekanntschaft mit Feldmans 'For Bunita Marcus' gemacht, dessen von Markus Hinterhäuser interpretierter und bei Col Legno erschienene Version ich so gern gemocht habe, dass ich die CD wohl schon zwanzigmal verschenkt habe. Man braucht gar keinen Anlass, um diese Musik zu verschenken. Ein Wiedersehen, ein Gedanke, die Erinnerung an einen lieben Menschen genügt ... Und schon geht die CD in den Besitz eines anderen über und ich muss sie mir neu bestellen.

Die meiner Idee zugrunde liegende Frage war: Wenn ich einem Text so etwas wie eine Seele zuspreche, welchen Körper würde ich ihm geben? Wenn also, sagen wir, die Seele eines Textes die ihm innewohnende Stille ist, dann kann sein Körper nur die Musik sein. Der Schauspieler, der Sänger ist „nur“ der Interpret, das Instrument, der einem Text Leben einhaucht.

Über die vielen Jahre meiner Auseinandersetzung mit dem gesprochenen Wort ist mir die Sprache immer mehr zu Musik geworden. Was ist, habe ich mir oft gedacht, wenn ich einem Ton, einem KlavierTon beispielsweise, dieselbe Wertigkeit beimesse wie einem gesprochenen Wort. Wenn ich also die Töne *cis*, *d* und *es* als drei Silben betrachte, was macht das mit mir?

Ich erwähne diese drei Töne, weil die erste Seite der Partitur zu Morton Feldmans 'For Bunita Marcus' aus nichts anderem als der sorgfältigen Instrumentation der Töne *cis*, *d* und *es* besteht, die in verschiedenen Oktaven auf die beiden Hände verteilt sind, wobei nur einmal, im zweiten Takt, zwei Töne gleichzeitig angeschlagen werden, so dass sich im Grunde eine einstimmige Linie ergibt, die im Nachklang des niedergetretenen Klavierpedals einen chromatischen Schimmer hinterlässt.<sup>1</sup>

Feldman dazu: „Ich höre die ganze Registrierung anders hinsichtlich der Tonhöhe. Ich nehme die Tonhöhe und die Tonqualität sehr ernst, während die meisten nur die Tonhöhe ernst nehmen. Wenn ich die Tonhöhe so ernst nehmen würde, wie sie es tun, gäbe es keine Musik. Ich gehe also voran, und ich benutze lediglich diese drei Noten, *cis*, *d* und *es*, und das geht so für eine lange Zeit weiter. Aber ich möchte nicht von der Zelle wegkommen, und so *moduliere* ich!“ Und weiter: „Ich benutzte die längeren Takte als Rahmen. In diesem Stück, 'For Bunita Marcus', habe ich es fast wie eine Formel benutzt. Ich habe es genossen, eines der wenigen Male in meinem Leben mit einer Formel zu arbeiten, das Boot nicht zu zerschlagen, sondern einfach treiben zu lassen. Was geschah also? - Die längeren Takte sind die stummen Takte, die kürzeren Takte sind das musikalische Material. In der Mitte des Stückes - wann es genau anfing, weiß ich nicht mehr - waren das Material die längeren Takte, und die Pausen waren die kürzeren Takte. Es ist also eine Art A-B-Form mit dieser Umstellung. Wieder ein verfälschtes Spiegelbild mit vertauschten metrischen Rollen.“

„Am Ende von 'For Bunita Marcus' beginnt Feldman einzelne Takte der

vorausgegangenen Seiten nach oben oder unten zu transponieren“, beschreibt der Musikwissenschaftler Sebastian Claren den Schlussteil des Klavierstückes, „wodurch die ursprünglichen Tonhöhenbeziehungen durch völlig neue Zusammenstellungen ersetzt werden, obwohl das Material das gleiche bleibt. Die Komposition endet mit einer kurzen Wiederaufnahme des reprisenartigen 'Spiegelbildes' und einer kurz vor diesem 'Spiegelbild' erstmals erschienenen Schlussfigur, in der die linke und rechte Hand in nacheinander angeschlagenen Sexten, Septen und Nonen zum *gis* aufsteigen.<sup>2</sup>

„Ich weiß wirklich nicht, wie lange ein Stück sein wird“, sagt Feldman über das verlängerte Ende von 'For Bunita Marcus'. „Häufig hat das Diktat eines Stückes mit rein persönlichen und emotionalen Gründen zu tun. Das Stück, das ich Bunita Marcus gewidmet habe, hat mit dem Tod meiner Mutter zu tun und mit dem Gedanken eines langsamen Todes. Ich wollte einfach nicht, dass das Stück stirbt. Ich habe dies also kompositorisch genutzt, um es am Leben zu halten, wie einen unheilbaren Patienten, so lange wie möglich.“

In einer Lecture aus dem Jahr 1984, also bevor er die Arbeit an 'For Bunita Marcus' überhaupt begonnen hatte, erklärte Feldman, dass ein Stück, je länger es dauert, desto weniger neues Material aufnehmen kann und dadurch seine natürliche Länge anzeigt: „Ich finde, wenn das Stück länger wird, braucht es weniger Material. Das Stück selbst, seltsam genug, kann es nicht aufnehmen. Es hat nichts mit meiner Geduld zu tun. Ich kenne sie nicht, meine Geduld, wie weit sie reicht, verstehen Sie. Und ich denke nicht darüber nach, wie weit Ihre Geduld reichen würde. Ich weiß es einfach nicht. Mit anderen Worten, ich habe keine psychologische Situation. Lassen Sie es mich so sagen: ich habe keine Angst, dass ich aufhören müsste. Aber es geht weniger hinein. Ich denke also, das Stück stirbt eines natürlichen Todes. Es stirbt an Altersschwäche.“

Den Prozess des Komponierens erklärt Feldman kurz und bündig: „'For Bunita Marcus' was untypical of my music, but I'll tell you exactly how I wrote it, formally speaking. Not the notes; the notes didn't write the piece. I have a talent for notes, the way some people have a talent for catching fish or for making money. I have no problems with notes. I just pull them back out of my ear – no problem at all.“

„Begleitet von einer so großen Freude. Das reinste Halleluja!“ So beginnt der 'Aqua viva' betitelte Text Lispectors: „Halleluja, schreie ich, ein Halleluja, das mit dem dunkelsten Jaulen des Menschen beim Schmerz der Trennung verschmilzt, doch ein Aufschreien vor teuflischem Glück ist. Denn niemand hält mich mehr zurück. Mein Denkvermögen ist noch da - schließlich hatte ich einst Mathematik, den Irrsinn folgerichtigen Denkens -, aber jetzt will ich das Plasma, direkt von der Plazenta will ich mich nähren.“

„'Aqua viva' ist ein Tagebuch oder ein langer Brief an einen Unbekannten, halb poetologisches Manifest, halb Seelenbeichte“, notiert Iris Radisch Mitte der Neunzigerjahre in der ZEIT. „Unvorstellbar, heute so zu schreiben, so ekstatisch, im höchsten, im permanenten Ausnahmezustand, unter ständigem Gezirpe und Gerassel der allerergreifendsten und allergrößten Worte.“<sup>3</sup>

„Ich schreibe“, schreibt Lispector, „weil ich aus tiefster Seele sprechen möchte“, und deshalb schreibt sie, wie die tiefste Seele angeblich spricht: „Krumm ... unfertig ... taumelnd ... fatalistisch ... akrobatisch ... luftig“ - weiblich.

Clarice Lispector (1920–1977) war eines der stärksten und vielseitigsten Talente der südamerikanischen Erzählliteratur. Zu Lebzeiten als Ikone der Moderne gerühmt und als Feministin vereinnahmt, ist sie heute nur noch ein Geheimtipp. Eine Wiederentdeckung tut dringend not.

Mit Lispectors öffentlichem Image und ihrer einst weitreichenden Bekanntheit kontrastierte schon immer ihre schwer fassbare Person, die in ein mysteriöses Dunkel gehüllt schien und ihr den Ruf einbrachte, eine Sphinx zu sein, ein geschlechts- und herkunftsloses Rätselwesen, halb Göttin, halb Raubtier und dergleichen mehr. Sie habe, so notierte sie nach einem Aufenthalt in Ägypten, das Geheimnis der Sphinx nicht zu ergründen vermocht, doch sei dies, umgekehrt, der Sphinx auch mit ihr nicht gelungen.

Die Korrespondentin Carmen Stephan beschreibt ihre Begegnung mit Clarice Lispector folgendermaßen: „Das erste Mal begegnete ich Clarice, wie sie in Brasilien genannt wird, 2003. Ich arbeitete an einem Buch über Brasília und fand nur Architekturbände über die Stadt, perfekt ausgeleuchtete weiße Monolithe im roten Sand. Niemand schrieb, wie verloren man sich in Brasília fühlte, wie erhaben und frei. Eine Freundin

drückte mir einen zerknitterten Clarice-Text von 1970 in die Hand. Die ersten Kinder von Brasília lasen ihn in der Schule. Es war, als würde man Geträumtes lesen, als würde man selbst träumen beim Lesen. "Wo immer man sich befindet, können Kinder fallen, auch aus der Welt heraus. Brasília liegt am Rand. Würde ich hier leben, ich ließe mein Haar bis zum Boden wachsen", stand da. Wer war diese Frau, von der es hieß, sie habe ausgesehen wie Marlene Dietrich und geschrieben wie Virginia Woolf?" „Bis heute lässt sich diese Frage nicht beantworten“, so Carmen Stephan. „Das Geheimnis zählt zu ihrem tiefsten Wesen, das Geheimnis macht sie lebendig - und es wird am Leben gehalten. Es beginnt mit ihrer Geburt im Jahr 1920. Die Familie lebt in einem armen verwahrlosten Dorf in der Ukraine, das von den Judenpogromen heimgesucht wird. Clarice' Mutter wird von Soldaten vergewaltigt, die sie mit Syphilis infizieren. Die Geburt eines Kindes soll sie einem alten Volksglauben nach heilen. Chaya, auf Hebräisch „Leben“, kommt in die Welt, um ihrer Mutter das Leben zu retten. Die Familie flüchtet vor den Grausamkeiten nach Brasilien, dort wird das Baby in Clarice umgetauft. Das Kind verkleidet sich als Rose, gibt den Kacheln in der Dusche Namen, erzählt seiner Mutter magische Geschichten, an deren Ende sie wie durch ein Wunder geheilt wird. Die Mutter stirbt, als Clarice neun Jahre alt ist.“<sup>4</sup>

„Ich bin mir bewusst“, gesteht die Ich-Erzählerin in 'Aqua viva', „dass ich alles, was ich weiß, nicht auch sagen kann, ich kann es nur malen oder aussprechen in sinnblinden Silben. Und wenn ich hier für dich Wörter verwenden muss, dann müssen sie einen fast körperlichen Sinn haben ...“ – Wörter, die in ihrer Realpräsenz nur aus den Augenblicken JETZT bestehen.<sup>5</sup>

Aus diesem Sprach- und Weltverständnis entwickelte Clarice Lispector ihre raue, wohl auch „naiv“ zu nennende Erzählkunst, schreibt Felix Philipp Ingold in der Neuen Züricher Zeitung 2011, und sie gewinne daraus eine Weisheit, die sich immer wieder – provokant und prophetisch, abschreckend und verführerisch – in Sätzen von vollkommener Schlichtheit dinghaft verdichte.

Puristen, zu denen auch ich mich zähle, werden fragen: Wozu benötigt dieser Text eine Musik? Wozu benötigt diese Musik einen Text? Beide Kunstwerke sind in ihrer Ausdruckskraft, Schlichtheit und künstlerischen Eleganz einzigartig und bestechen dadurch, dass sie es vermögen, den Leser/Hörer in ihren Bann zu ziehen.

Ich kann darauf keine überzeugende, wirklich logische Antwort geben, sondern nur mit einer Gegenfrage antworten: Warum soll man den beiden, in sich ganz und gar vollkommenen, Kunstwerken nicht die Gelegenheit geben, sich ineinander zu verlieben? Sich kennenzulernen, aneinander Gefallen zu finden. In diesem Fall sehe ich mich also ein bisschen als Kuppler zwischen Sprache und Musik.

Gerd Kühr beschreibt im Programmheft zur Uraufführung seiner Oper 'Tod und Teufel' die Zusammenarbeit mit dem Librettisten Peter Turrini auf seine leise, zurückhaltende und nachdenkliche Art und Weise: „Als Opernkomponist und Musikschafter ist mein Selbstverständnis dadurch geprägt, dass ich in der Arbeit die Auseinandersetzung mit einem *Textschaffenden* als wesentlich erachte und deshalb unbedingt trotz vieler damit verbundener Schwierigkeiten suche. Dies ist im heutigen Opernbetrieb keineswegs selbstverständlich. Komponisten und Schriftsteller haben nicht nur kein friktionsfreies Verhältnis, häufig haben sie überhaupt kein Verhältnis zueinander. Die Gründe dafür scheinen vielfältig, das historische Diktum 'prima la musica' hat aber immerhin noch Geltung. Für einen Autor ist z.B. der Zwang der 'Unterwerfung' unter die Vorstellungen eines 'Künstlerkollegen', der nicht ausschließlich das Wort ins Zentrum seines Werkes stellt, mehr als ungewohnt, zumal er die Sprache des Komponisten meist nicht lesen und 'verstehen' kann. Die klangliche Umsetzung seines Textes erlebt der Schriftsteller erstmals während der Proben - nach Monaten der Ungewissheit, was der Komponist wohl aus und mit seinen Worten gestaltet hat.“ „Theater ist Kampfplatz, aber auch Schutzzone“, resümiert Kühr. „Wenn zwei, die ein Herz für dieses Theater haben, von verschiedenen Ausgangspunkten sich zur gemeinsamen Arbeit entschließen, entsteht ein Spannungsfeld, in dem sich Unerwartetes ereignen kann. Eine zu Beginn des Arbeitsprozesses noch nicht absehbare Dramaturgie entwickelt sich aus unterschiedlichen künstlerischen Zugängen. Wolfgang Rihm nennt die Verbindung von Musik und Dichtung einen 'dialektischen Verbund von Fremdkörpern'. Ich bezeichne sie lieber als Symbiose, die in ihrem Ergebnis ein 'Mehr' ergibt.“

Meine Situation war natürlich anders. Als Regisseur und Initiator des Projektes hatte ich es mit zwei fertigen Kunstwerken von zwei von mir tief geachteten und geliebten Künstlern zu tun, denen ich mich verpflichtet fühlte. Was die Sache weder einfacher

noch schwieriger machte. Sie erschien zu Beginn meiner Arbeit schlicht aussichtslos. Wohl an die vier, fünf Male habe ich damit begonnen und die Idee wieder verworfen. Mir war nämlich ebenfalls von Anfang an klar, das Diktum „prima la musica“ achten zu müssen. Das bin ich mir und meinem Purismus schuldig; auch dem Anstand, der Ehrfurcht vor einem künstlerischen Schaffen gebietet. Aber wie gehe ich dann mit einem Text um, der viel zu lang ist, um ihn an einem Abend zur Gänze auf die Bühne zu bringen? Wie extrahiere ich seine Essenz? Wie stelle ich ihn in ein seiner Qualität entsprechendes Verhältnis zum Klavierstück? Wie ver helfe ich dem Text zu dem ihm gebührenden Platz innerhalb dieser Aufführung?

Irgendwann habe ich aufgehört zu fragen und mich daran erinnert, was Lispector auf einen Zettel gekritzelt hatte, den man erst nach ihrem Tod fand: „Eine Frage aus meiner Kindheit, die ich mir erst jetzt beantworte. Sind Steine gemacht oder geboren? Antwort: Steine sind.“ So habe ich mich entschlossen, nach bestem Wissen und Gewissen, für die Zeit der Arbeit an dieser Produktion der „Liebe Gott“ zu sein.

Durch die Arbeit am Libretto zur Musik von 'For Bunita Marcus' habe ich auch begonnen, mich intensiver mit dem Komponisten Morton Feldman auseinanderzusetzen. Er hat ja viel zu seiner Musik, zu Musik und Leben generell geschrieben, viele Vorträge gehalten und Freundschaften mit Künstlerkollegen gepflegt, die mir lange vor ihm begegnet sind und von denen ein paar zu den Menschen gehören, denen ich einen großen Teil der intensivsten Stunden meines Lebens verdanke. Dazu zählen unter anderem Samuel Beckett, John Cage, Jackson Pollock, Mark Rothko und Robert Rauschenberg.

Über die Zusammenarbeit zwischen Feldman und Beckett gibt es viele Anekdoten. Verbürgt ist, dass sich die beiden 1976 in Berlin kennenlernten und Feldman ihn nach einem Text für eine Oper fragte. Feldman musste nach dem Gespräch akzeptieren, dass Beckett mit dem Medium Oper nichts anzufangen wusste, bekam aber überraschenderweise ein paar Monate später einen Text mit dem Titel 'Neither', der als Oper in einem Akt für Sopran und Orchester 1977 im Teatro dell'Opera in Rom uraufgeführt wurde. Verbürgt ist auch, dass Beckett nie von Feldman komponierte Musik gehört hatte, als er ihm den Text schickte.

Becketts Begeisterung für Feldmans Arbeit an 'Neither' bewog diesen schließlich, ihm zehn Jahre danach den Text 'Words and Music' zu schicken, den Beckett 1961 für

Radio BBC als Stück mit den Hauptrollen 'Word' und 'Music', Joe und Bob genannt, geschrieben hatte. Aufgrund Becketts Missfallen wurde das Werk nach der Uraufführung zurückgezogen. Fast 20 Jahre später empfahl Beckett, Morton Feldman solle die Musik dazu schreiben, was 1987 (dem Todesjahr Feldmans) in der ersten vollständigen Aufführung resultierte, die für das American Beckett Hörspielfestival produziert wurde. Feldman kommentierte diesen Auftrag folgenderweise: "Es war ein riesiger Spaß, etwas für Beckett zu machen, sozusagen ihm zu Ehren, der seit den 1950er Jahren Teil meines Lebens war ... es war gewissermaßen ein Liebesdienst, den ich ihm voller Freude leistete."

"Am Anfang habe ich Nichts, am Ende habe ich Alles." Demzufolge sind die stillen Töne, mit denen 'For Bunita Marcus' (für die eng mit Feldman befreundete Komponistin und Pianistin gleichen Namens geschrieben) beginnt und endet, Alles und Nichts. Doch meint Morton Feldman mit diesem Ausspruch aus seiner legendären 'Middleburg Lecture', die er zwei Jahre vor seinem Tod vor Musikstudenten abhielt, etwas anderes. Tatsächlich trifft der amerikanisch-jüdische Komponist mit diesen wenigen Worten den Kern des Geheimnisses seines Spätwerks. Ab 1984 reduzierte Feldman nämlich die Materialdichte auf wenige und kleinste Keime, die auf lange Zeiträume ausgedehnt werden. "Wenn ich etwas benutze, das ein Motiv ist, dann variiere ich nicht das Motiv in seiner Kontinuität. Ich präsentiere es einfach anders, andersartiges Licht, ich variiere gar nichts." Kleinste Keime sind das Nichts des Anfangs. "Wissen Sie, wann ich mich wirklich verlaufe?", fragte er die etwas verdutzten Studenten. "Wenn ich nicht mit Nichts anfangen."

"Ich glaube, dass ein wichtiger Aspekt meiner Musik, meines Atems, meines Raumes, darin besteht, dass ich Stille nicht eigens denke." Sagte Feldman und verriet damit, warum seine Musik bei aller Einfachheit und Reduziertheit so überreich erscheint und unmittelbar zu berühren vermag. Denn er sucht nicht nur den Klang, sondern zugleich die Harmonie. Und es überrascht nicht, dass ein Roman Lispectors mit den Worten endet: "Ich denke, unterbrach der Mann und seine Stimme war langsam und dumpf, weil er am Leben und an der Liebe litt, ich denke das Folgende:"<sup>6</sup> Doppelpunkt. Der Rest der Seite leer. Die Geschichte fertig erzählt.

"Für mich ist Sprache und Musik so etwas wie eine Metapher für Mann und Frau", hat der Schauspieler August Zirner in einem Gespräch gesagt, "zwei Einheiten, die sich nacheinander sehnen, einander bedingen geradezu, einander wollen und nie ganz zueinander finden werden." Diesem Spannungsfeld haben sich die Pianistin Maria Flavia Cerrato und die Schauspielerin Ninja Reichert ausgesetzt. Beide bereichern die Welt durch ihre eher zurückhaltende stille Präsenz, die nie aufdringlich und doch bezwingend ist; beide sind Priesterinnen und Musen, magisch und göttlich, Überbringerinnen von Botschaften aus dem Diesseits.

Und wer ist Bunita Marcus? Die geheimnisvolle Adressatin und Namensgeberin des Klavierstückes ist Komponistin, Pianistin und Schülerin von Feldman. Über die Entstehung eines ihrer bekanntesten Werke, das für das Kronos Quartet geschriebene 'The Rugmaker' sagt sie freimütig: „It really happened after Morty died. My own personal life became important again. And I started remembering things from my childhood.“

„I’m lucky to be alive“, erzählt sie in einem Interview mit Frank J. Oteri. „I grew up in the Midwest. I left my home at 17, but music saved me. It saved me from the violence of my home. I taught myself piano at 8; I taught myself theory at 10; I started composing when I was 13.“

In welcher Beziehung steht sie zu Feldman?

„Morton Feldman did one very valuable thing for me and that was to teach me to write the music I was actually hearing in my head. And not what I thought I was hearing, or what I wanted to hear, or what I planned to hear.“

Im selben Interview wurde sie gefragt, was sie dazu sage, dass Aufführungen von ihr komponierter Musikstücke wie 'Music For Japan', 'The Rugmaker' und 'Corpse and Mirror' nur unter der Voraussetzung gestattet waren, wenn das Publikum vor dem Konzert darauf aufmerksam gemacht wurde, dass diese Kompositionen für den Zuhörer gefährlich werden könnten. „Well, I don’t have any other choice, because I’ve lived a dangerous life“, antwortete die Komponistin. „I know now that all of my pieces have been autobiographical. At that point in my life, I was trying to decide between two men in my life: my husband and Morton Feldman. And I was the violin. I wasn’t aware of this when I was writing. I’m never aware when I’m writing. This happens because of my compositional process: it comes from somewhere very deep and I just

trust it and I go with it, even if it takes me places I don't want to go."<sup>7</sup>

In seinem Essay 'The Anxiety of Art' zitiert Feldman Boris Pasternak: „Wenn wir auch im Leben alles tun, um der Angst zu entgehen, in der Kunst müssen wir uns doch auf sie einlassen. Das ist schwer. Ungeachtet unserer Herkunft zieht uns alles in unserem Leben und in der Kultur von ihr weg. Doch da ist dieses Gefühl einer unmittelbar vor uns liegenden Gefahr. Und wir erkennen, dass diese vor uns liegende Gefahr weder die Vergangenheit noch die Zukunft ist, sondern es sind einfach - die nächsten zehn Minuten.“ So weit Pasternak.

„Erinnern Sie sich daran, wie in 'Dr. Schiwago' Geschichte alles aus dem Leben der Romanfigur hinwegschwemmt und mit sich reißt, alles, was die kleinste menschliche Regung hervorrufen könnte? Wie seine Identität durch Geschichte, durch die Revolution zerstört wird? Wie alles Persönliche, jede Fantasie, jede menschliche Verwundbarkeit ihre Bedeutung verlieren und beiseite gewischt werden?“

So beginnt Feldman seinen Essay über die Angst vor der Kunst. „Die gleiche Art von Dynamik“, führt er aus, „die Pasternaks Leben zerbrochen hat, kann auch die Kunst bestimmen. Can also take place in art ... Yet the artist does not resist. Doch der Künstler leistet keinen Widerstand. Er identifiziert sich mit dieser Kraft, die ihn nur zerstören kann. Tatsächlich übt sie eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf ihn aus ... Es ist, als ob Mephisto hinter ihm stände und flüstert: 'Mach weiter. Sei jetzt kreativ. Alles Weitere wird sich schon finden.'“

...

„Das Problem - was es heißt, Künstler zu sein - wird erst sichtbar, nachdem man schon lange Zeit gearbeitet hat, und wenn Erinnerung beginnt, das Leben zu durchdringen. Proust wusste erst, was sein 'Thema' ist, als sein Leben fast beendet war. Was man ist, oder was aus einem wird, ist vielleicht für andere klar, aber für einen selbst nie.“

...

„Worauf ich hinaus will, ist, dass ein Unterschied besteht zwischen den vielen Ängsten eines Künstlers, der etwas herzustellen versucht, und der Angst vor der Kunst. Die Angst vor der Kunst ist ein besonderer Zustand, und eigentlich handelt es sich hier überhaupt nicht um Angst, auch wenn alle Anzeichen darauf hindeuten. Dieser Zustand entsteht, wenn sich Kunst von dem ablöst, was wir kennen, wenn sie mit der

ihr eigenen Emotion spricht.

Wenn wir auch im Leben alles tun, um der Angst zu entgehen, in der Kunst müssen wir uns doch auf sie einlassen. Das ist schwer. Ungeachtet unserer Herkunft zieht uns alles in unserem Leben und in der Kultur von ihr weg. Doch da ist dieses Gefühl einer unmittelbar vor uns liegenden Gefahr. Und wir erkennen, dass diese vor uns liegende Gefahr weder die Vergangenheit noch die Zukunft ist, sondern es sind einfach - die nächsten zehn Minuten. The next ten minutes ... Weiter als bis dahin schaffen wir es nicht, und weiter müssen wir auch nicht kommen ... If art has its heaven, perhaps this is it."<sup>8</sup> Wenn es in der Kunst einen Himmel gibt, das ist er vielleicht.

Doch zurück zu Bunita Marcus: „But what’s great about what I’m doing now is I can take everything that I’ve learned from my trauma and my work on my trauma, and I can bring that to music. It can be part and parcel of what I’m doing in music. I’m very excited about it because I have very strong emotions, and I really want to get them out.

For me, music represents human experience. That’s what my music is about: the experience of being human. If some aliens come to our planet in the future and want to understand what it means to be human, I think they would find it in our music more than any other place."<sup>9</sup>

An einem drückend heißen Februartag 1977 gibt Clarice Lispector ihr einziges Fernseh-Interview (das sie auch auf der Homepage von dramagraz unter *Produktionen/Clarice Lispector/Material* finden können). Sie sitzt auf einem abgewetzten Ledersessel. In ihrer rechten Hand, die sie bei einem Wohnungsbrand fast verloren hätte, hält sie eine Zigarette. Ihr durchdringender Blick ist legendär. „Wenn Sie an etwas Neuem schreiben, werden Sie dann nicht wiedergeboren und erneuern sich?“, fragt der Interviewer. „Also“ (sie atmet tief durch und schaut ihm in die Augen), „jetzt bin ich gestorben. Wir werden sehen, ob ich wiedergeboren werde. Einstweilen bin ich tot. Ich spreche aus meinem Grab.“ Nur Monate später, am 9. Dezember 1977, einen Tag vor ihrem 57. Geburtstag, stirbt sie.<sup>10</sup>

Ich halte es mit Morton Feldman, der den Mut besitzt, zu sagen: "Die Wahrheit hat keine Kleider an"; und mit Clarice Lispector, die feststellt: "Weder an Leib noch Seele

kann man nackt sein." Die Brücke zwischen diesen beiden mag eine Anekdote von Bunita Marcus bauen: Eines Tages übernachtete die Pianistin Aki Takahashi in der Wohnung der Komponistin. Marcus überließ dem Gast ihr eigenes Bett und legte sich selbst im Wohnzimmer neben dem Klavier schlafen. Sehr früh am Morgen wollte sie komponieren, aber nicht auf dem Klavier herumklimbern, um Takahashi nicht aufzuwecken. So notierte sie die Melodie, die sie hörte, auf ein Stück Papier. Nach 20 Minuten betrat ihre Freundin das Zimmer und fragte sie, ob sie Klavier gespielt hätte. „And I said no“, erzählt Marcus. „She said, I heard the piano. I said, no. Sie habe nur komponiert. Und fragte sie: What did you hear? Und sie sang die Melodie that I had just written down. That blew me away.“ Das hat mich weggeblasen ...

<sup>1</sup> © Sebastian Claren: Geboren 1965 in Mannheim. Studium der Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte in Heidelberg und Berlin, 1989 Magisterarbeit über Johannes Ockeghem, 1990-95 Doktorarbeit über das Gesamtwerk von Morton Feldman. 1993 einjähriger Studienaufenthalt in New York. 1994-2001 Kompositionsstudium bei Walter Zimmermann und Mathias Spahlinger. 2000 Buchveröffentlichung *Neither - Die Musik Morton Feldmans*. 2002 Dozent Darmstädter Ferienkurse. Zahlreiche Preise und Stipendien. Lebt seit 1986 in Berlin.

<sup>2</sup> ebenda

<sup>3</sup> aus Iris Radisch: „Im Museum verlorener Ekstasen“, *Zeit Online, Kultur*, 27. Jänner 1995

<sup>4</sup> aus Carmen Stephan: „Wo ist Clarice Lispector?“, *derStandard.at, Literatur*, 4. Jänner 2014

<sup>5</sup> aus Iris Radisch: „Im Museum verlorener Ekstasen“, *Zeit Online, Kultur*, 27. Jänner 1995

<sup>6</sup> aus Clarice Lispector: „Eine Lehre oder das Buch der Lüste“, Lilith Verlag, Berlin  
Titel der Originalausgabe: „Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres“, Livaria José Olympio Editora, S.A., Rio de Janeiro, 1974. Aus dem brasilianischen Portugiesisch von Christiane Schrübbers.

<sup>7</sup> aus <http://www.newmusicbox.org/articles/who-is-bunita-marcus/>  
A conversation with Frank J. Oteri, Brooklyn, New York, July 15, 2010—12 p.m.  
(Transcribed by Julia Lu. Condensed and edited by Frank J. Oteri and John Lydon.  
Filmed and recorded by Molly Sheridan and Alexandra Gardner. Presentation and  
photography by Molly Sheridan.)

<sup>8</sup> aus dem Buch 'Morton Feldman Essays', © 1985 BEGINNER PRESS / Walter Zimmermann

<sup>9</sup> siehe 8

<sup>10</sup> siehe 4