



SEBASTIAN CLAREN

# Neither

Die Musik Morton Feldmans

wolke

Phil. Diss., Freie Universität Berlin, 1996  
© Sebastian Claren 2000  
Alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag 2000  
Satz und Gestaltung: Wolke Verlag  
Titelgestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos  
Druck und Bindung: Fuldaer Verlagsagentur  
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier  
Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft, D  
ISBN 3-923997-90-6

# INHALT

Vorwort .....	9
I.: ENTSTEHUNGSGESCHICHTE <i>NEITHER</i>	
1. Das Treffen in Berlin .....	15
2. Der Text .....	22
3. Schatten .....	29
4. <i>Footfalls</i> .....	35
II.: DIE AKUSTISCHE REALITÄT	
1. Edgard Varèse .....	41
2. Graphische Notation 1950-1953 .....	45
3. Konventionelle Notation 1950-1953 .....	59
4. Konventionelle Notation 1954-1956 .....	66
5. Freie Dauern 1957-1962 .....	70
6. Zeitstrukturen 1963-1969 .....	76
7. Graphische Notation 1958-1967 .....	82
8. Konventionelle Notation 1970-1977 .....	92
9. Tonhöhen .....	97
10. Tondauern .....	102
11. Instrumentation .....	108
12. Die abstrakte Erfahrung .....	112
III.: DAS INSTRUMENTALE BILD	
1. Material .....	119
2. Notation .....	132
IV.: MUSIK ALS KUNSTFORM	
1. »Ist Musik überhaupt eine Kunstform?« .....	155
2. Gedächtnisformen .....	161
3. ›Form‹ und ›Maßstab‹ .....	168
4. Anfang .....	178
5. Mitte .....	182
6. Ende .....	187

V.:	MUSTER	
	1. Teppiche	197
	2. Abrash	212
	3. Verkrüppelte Symmetrie	230
VI.:	VARIATION	
	1. Wiederholung und Veränderung	263
	2. Beckett	268
	3. Entfremdung der Erinnerung	276
	4. Übersetzung	322
	5. Desintegration	335
VII.:	ANALYSE NEITHER	
	1. Die ›Ouvertüre‹	357
	2. Zeile 1-3	367
	3. Erstes Zwischenspiel	375
	4. Zeile 4	379
	5. Zweites Zwischenspiel	380
	6. Zeile 5 und Drittes Zwischenspiel	384
	7. Viertes Zwischenspiel	390
	8. Zeile 6-7	400
	9. Fünftes Zwischenspiel	405
	10. Zeile 8	412
	11. Sechstes Zwischenspiel und Zeile 9	413
	12. Zeile 10	419
	13. Die Uraufführung	428
	14. Zusammenarbeit	435
VIII.:	DAS SPÄTWERK	
	1. Orchestrierung	443
	2. Reduktion	471
	ANHANG	
	Biographie Morton Feldman	521
	Werkverzeichnis	547
	1. Jugendwerke	548

2. Werke 1950-1953 .....	549
3. Werke 1954-1956 .....	555
4. Werke 1957-1962 .....	556
5. Werke 1963-1969 .....	561
6. Werke 1970-1977 .....	564
7. Werke 1977-1983 .....	570
8. Werke 1984-1987 .....	573
9. Nicht datierbare Werke .....	574
Verzeichnis der Schriften, Vorträge und Gespräche Feldmans .....	577
Literaturverzeichnis .....	591
Diskographie .....	603
Dank .....	621
Quellenverzeichnis Abbildungen .....	623
Abbildungsnachweise .....	625
Register .....	629

*To me, the artist has only one duty, only one duty and no thing other than that, and that one duty is to strip away illusions about things.*  
Morton Feldman, Middelburg 1987

## VORWORT

Ursprünglich war diese Arbeit als eine Untersuchung zu Feldmans fünfstündigem *String Quartet (II)* von 1983 geplant. Es wurde allerdings bald deutlich, daß es nicht möglich sein würde, sich auf diese Komposition zu beschränken, da 1989, als die vorliegende Untersuchung in Angriff genommen wurde, nur sehr wenige Arbeiten zu Feldmans Werk vorlagen, bei denen es sich ausschließlich um Aufsätze und kleinere Abhandlungen zu einzelnen Werken oder Werkgruppen oder um kurze Zusammenfassungen innerhalb von Nachschlagewerken oder historischen Darstellungen der Neuen Musik nach 1945 handelte; keinem der Autoren, die sich bis dahin mit Feldmans Musik beschäftigt hatten, hatte das notwendige Quellenmaterial in Form der Partituren, Schriften, Vorträge und Interviews Feldmans vollständig oder auch nur annähernd vollständig zur Verfügung gestanden, so daß sich eine neue Untersuchung nur in sehr begrenztem Maße auf bereits veröffentlichte Arbeiten zu Feldmans Werk stützen konnte. In dieser Situation erschien es wenig sinnvoll, ein weiteres Mal einen einzelnen Aspekt aus Feldmans Werk herauszugreifen oder eine einzelne Werkgruppe genauer zu untersuchen, da die ästhetischen und kompositionstechnischen Voraussetzungen, auf denen die verschiedenen Werke und Werkgruppen Feldmans aufbauen, und die musikalische Entwicklung, die Feldmans Werk zwischen 1950 und 1987 genommen hat, weder dem Verfasser vertraut gewesen wären, noch beim Leser hätten vorausgesetzt werden können, so daß selbst eine einfache Analyse einer einzelnen Komposition von einer Vielzahl unbewiesener Vermutungen und nicht überprüfter Voraussetzungen hätte ausgehen müssen. Aus diesem Grund war es notwendig, den Versuch zu wagen, das Gesamtwerk Feldmans mitsamt seinen verschiedenen Teilaspekten in einer umfassenden Untersuchung darzustellen, die notgedrungen einen beträchtlichen Umfang annehmen mußte, aber auch eine verlässliche Grundlage für zukünftige Forschungsarbeiten über Feldmans kompositorisches Werk und seine musikgeschichtliche Position darstellen können sollte.

Nach verschiedenen Versuchen, eine geeignete Aufteilung und Anordnung des Materials, das in der vorliegenden Arbeit behandelt werden sollte, zu finden, schien die Gruppierung der einzelnen Kapitel um eine ausführliche Analyse von Feldmans einziger Oper *Neither*, die in Zusammenarbeit mit Samuel Beckett entstanden ist, am sinnvollsten, da diese Oper auch gegen Feldmans eigene Einschätzung eine zentrale Komposition in seinem Werk darstellt, die an einem Wendepunkt in seiner künstlerischen Entwicklung entstanden ist und dadurch die Möglichkeit bietet, sowohl die vorangegangenen, als auch die folgenden Werke zu erläutern und vor allem die kompositionstechnische Entwicklung Feldmans in einer entscheidenden Phase genauer zu untersuchen. Der Analyse von *Neither* als Zentrum der Arbeit entspricht eine besondere Beachtung der Übereinstimmungen zwischen Becketts und Feldmans Werk auch in den übrigen Kapiteln, so daß hierin ein Schwerpunkt der Untersuchung zu sehen ist, wie schon ihr Haupttitel andeutet.



Die Arbeit beginnt im ersten Kapitel mit einer eingehenden Darstellung der Entstehungsgeschichte und der Voraussetzungen von *Neither*, in der zunächst die Umstände einer ersten Begegnung zwischen Beckett und Feldman im September 1976 in Berlin, die zu dem Text von *Neither* führte, rekonstruiert werden, und dann der Text selbst in seiner Bedeutung sowohl in Bezug auf Becketts, als auch auf Feldmans Werk sowie der Zusammenhang zwischen dem *Neither*-Text und *Footfalls*, einem der beiden Beckett-Stücke, die dieser zur Zeit seiner Begegnung mit Feldman in Berlin inszenierte, untersucht wird.

Das zweite Kapitel führt von Feldmans Situation in der Mitte der siebziger Jahre zurück zum Beginn seiner kompositorischen Laufbahn, für die das Werk und das persönliche Beispiel Edgard Varèses von der Zeit an, als Feldman Varèse im Alter von 18 Jahren kennenlernte, bis zu Feldmans Tod im Jahre 1987 von entscheidender Bedeutung gewesen ist, obwohl sich kaum eine Musik vorstellen läßt, die sich in ihrer äußeren Gestalt deutlicher von der Varèses unterscheidet als die Feldmans. Vor dem Hintergrund einer kompositorischen Grundhaltung, die Feldman – zumindest teilweise – von Varèses Position abgeleitet hat, werden die einzelnen Werkgruppen, in die sich Feldmans zwischen 1950 und 1977 entstandenen Werke unterteilen lassen, mit ihrer kompositorischen Problemstellung in chronologischer Reihenfolge dargestellt, um anschließend Feldmans Tonhöhen- und Tondauernbehandlung sowie sein Verständnis von Instrumentation in Einzeldarstellungen, die auch auf Feldmans nach 1977 entstandenen Werke vorgreifen, zu untersuchen. Feldmans Verständnis von Instrumentation als einem Vorgang, der Tonhöhe und Tonfarbe in einem absoluten Klang verschwinden lassen soll, führt dann abschließend zu dem für Feldman zentralen Begriff der ›abstrakten Erfahrung‹, der hier in Auseinandersetzung mit den für Feldmans Gedankengang wesentlichen Schriften Piet Mondrians auseinandergesetzt wird.

Im dritten Kapitel wird Feldmans Verständnis des ›instrumentalen Bildes‹, das hinsichtlich seiner visuellen und begrifflosen Auffassung mit der ›abstrakten Erfahrung‹ des vorangegangenen Kapitels eng verbunden ist und von Feldman konsequenterweise als Gegensatz zu einem Denken in Begriffen verstanden wird, sowohl in Hinsicht auf das musikalische Material, d.h. auf seine kompositorische Ausprägung in verschiedenen Stadien von Feldmans Entwicklung, als auch in Hinsicht auf die Notation dieses Materials, d.h. auf die Wechselwirkung zwischen Notenbild und Klangbild, untersucht.

Damit sind die Aspekte von Feldmans Werk, die sowohl die vor, als auch die nach *Neither* entstandenen Werke in gleicher Weise betreffen, so weit abgehandelt, daß im vierten Kapitel die Beobachtungen und Überlegungen, die zu Feldmans nach 1977 entstandenen, langen Stücken geführt haben, rekonstruiert werden können. Ausgangspunkt ist hier Feldmans Nachdenken über die Funktion konventioneller musikalischer Formen und seine Verzweiflung darüber, daß Musik die einzige Kunstform sei, in der Veränderung nicht erwünscht ist. Nachdem er durch eine historische Untersuchung über mittelalterliche Gedächtnisstraktate zu einer Definition von konventionellen Musikformen als Gedächtnisformen angeregt worden war und diese Definition in den musikalischen Hauptwerken des zwanzigsten Jahrhunderts bestätigt sah, zog er hieraus die kompositorische Konsequenz, das konventionelle Format in überlangen Stücken aufzubrechen,

innerhalb deren die Funktion der Erinnerung gegenüber konventionellen Musikformen wesentlich erweitert wird. Im Zusammenhang mit Feldmans Gedanken zur musikalischen Form werden abschließend seine Strategien, den Beginn, den Verlauf und den Schluß einer Komposition zu gestalten, im Anschluß an eine Bemerkung des amerikanischen Kunstkritikers Clement Greenberg, Jackson Pollock habe in seinen Gemälden die Idee von »Anfang, Mitte, Schluß überflüssig gemacht,« sowohl in seinen frühen, als auch in seinen späteren Kompositionen untersucht.

Nachdem die grundlegenden Voraussetzungen der langen Stücke im vorangegangenen Kapitel geklärt wurden, kann im fünften Kapitel das Wiederholungsmuster als Material, aus dem diese Stücke vorwiegend zusammengesetzt sind, behandelt werden. Äußerer Anknüpfungspunkt waren hier anatolische Nomadenteppiche, deren Kultur Feldman zu allgemeinen Gedanken über Kunstformen und Gedächtnisformen anregte, während die Form der Plazierung von traditionellen Mustern innerhalb dieser Teppiche ihm entscheidende Hinweise auf die Möglichkeit einer vergleichbaren Behandlung musikalischer Muster in seinen langen Stücken lieferte. Die beiden wichtigsten kompositionstechnischen Anstöße sind hier eine enharmonische Notation mikrochromatischer Schattierungen des Streichersatzes, die Feldman mit den ›Abrash‹ genannten Farbschattierungen der Nomadenteppiche in Zusammenhang brachte, sowie winzige Abweichungen der einzelnen Musterwiederholungen voneinander, die Feldman von der asymmetrischen Wiedergabe symmetrischer Strukturen in Nomadenteppichen ableitete und in seinem grundlegenden Aufsatz zur Komposition mit Mustern, ›Crippled Symmetry‹, ausführlich behandelte.

Im sechsten Kapitel wird die Verarbeitung dieses Muster-Materials in den ab 1977 entstandenen langen Stücke untersucht. Wenn Feldman die leicht abgewandelte Wiederkehr von Mustern über weite Zeiträume hinweg als ›entwickelnde Variation‹ bezeichnet, bezieht er sich auf Schönberg und setzt sich zugleich von ihm ab, da für Feldman im Gegensatz zu Schönberg ›entwickelnde Variation‹ minimale, und nicht maximale Veränderung bedeutet; hierin ist eine deutliche Parallele zum Werk Becketts zu sehen, in dem minimale Veränderung bzw. annähernde Wiederholung eine ebenso große Rolle wie bei Feldman spielt, wobei auch die technischen Verfahren, mit denen diese »ramponierten Wiederholungen« (Adorno) erzeugt werden, bei Feldman und Beckett durchaus ähnlich beschaffen sind. Darüber hinaus ist in Feldmans langen Kompositionen aber auch ein Zusammenhang maximaler Veränderung zwischen verschiedenen Mustersträngen zu beobachten, den Feldman als ›Übersetzung‹ bezeichnete und damit wiederum in Zusammenhang mit Becketts Werk, aber auch mit den Arbeiten des amerikanischen Malers Jasper Johns brachte, der gleiche oder ähnliche Bildmotive in immer neue maltechnische und bildkompositorische Zusammenhänge stellt, um ihnen damit »Betonungsunterschiede« abzugewinnen. Beide bei Feldman zur Anwendung kommenden Formen der Variation werden anhand des *String Quartet (II)* dargestellt, in dem die Komposition mit Mustern auf die Spitze getrieben wird und zugleich einen Abschluß erfährt, der zu Feldmans Spätwerk überleitet.

Damit ist die Behandlung der zwischen 1977 und 1983 entstandenen Werke abgeschlossen. Die nun folgende, ausführliche Analyse von *Neither* in einzelnen Formteilen

mit anschließender Rekonstruktion der Uraufführung und Einschätzung der Bedeutung von *Neither* für Feldmans Gesamtwerk im siebten Kapitel rekapituliert die Voraussetzungen der später entstandenen Werke am Beispiel der letzten wichtigen Komposition Feldmans, die sich noch bis zu einem gewissen Grade innerhalb eines konventionellen gattungsspezifischen Kontextes bewegt, und knüpft als Untersuchung der einzigen Oper überhaupt, für die Beckett ein eigenes Libretto geschrieben hat, an die besondere Betonung der Bedeutung von Becketts Werk für Feldmans lange Stücke im vorangegangenen Kapitel an.

Im letzten Kapitel wird das Spätwerk Feldmans behandelt, das, wenn der Begriff überhaupt sinnvoll eingesetzt sein soll, nicht schon um 1977, wie in der Sekundärliteratur stillschweigend vorausgesetzt wird, sondern erst mit einer deutlich spürbaren Reduktion der Materialfülle der vorangegangenen Kompositionen um 1984 beginnt. Da die Orchesterwerke hier eine eigene Entwicklungslinie darstellen, die in einigen Punkten nicht mit derjenigen der Werke für kammermusikalische Besetzungen übereinstimmt, werden die nach *Neither* entstandenen Werke für Orchester gesondert behandelt und besonders unter dem Aspekt ihrer Orchestrierung untersucht. Das kammermusikalische Spätwerk wird in kurzen Analysen der wichtigsten Kompositionen behandelt, an deren Ende einige Überlegungen zur Beziehung zwischen Begrifflichkeit und Klang in *Words and Music*, Becketts 1962 entstandenem Hörspiel, dessen musikalischen Teil Feldman 1987 neu komponierte, und ein abschließender Rückblick über die Veränderungen, die Feldmans Idee einer abstrakten Musik zwischen 1950 und 1987 erfahren hat, stehen.

Entgegen der ursprünglichen Planung werden weder die Musik von John Cage, der in der älteren Sekundärliteratur oft als Feldmans Lehrer angesehen wird, noch die Kunst der ›Abstrakten Expressionisten‹, die nach Feldmans eigenem Zeugnis eine so große Bedeutung für seine kompositorische Entwicklung gehabt hat, in eigenen Kapiteln behandelt. Im Laufe der Untersuchung wurde immer deutlicher, daß die Differenzen zwischen Feldman und Cage häufig größer sind als ihre Übereinstimmung und daß der Einfluß des vierzehn Jahre älteren Cage auf Feldman auch in den fünfziger Jahren sehr viel geringer war, als allgemein angenommen wird, und sich eher auf Feldmans Position innerhalb der öffentlichen Musikwelt, als auf seine künstlerischen Ziele bezog, so daß in einer Arbeit, die sich auf das Werk Feldmans konzentriert, Cage nicht notwendigerweise eine zentrale Rolle spielt (zum Verhältnis zwischen Cage und Feldman vgl. II.2., IV.1., IV.3. und IV.5.).

Die Bedeutung der Kunst der ›Abstrakten Expressionisten‹ für Feldmans Musik kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, beläuft sich aber ebenfalls in vieler Hinsicht eher auf Feldmans künstlerische Haltung, als auf direkte kompositionstechnische Anstöße und bildet in ihrer Gesamtheit genausowenig einen geschlossenen Komplex, wie die ›Abstrakten Expressionisten‹ selbst eine geschlossene künstlerische Gruppe darstellten; aus diesem Grund schien es vorteilhafter, die verschiedenen Beeinflussungen von und Übereinstimmungen mit einzelnen Mitgliedern aus der Gruppe der ›Abstrakten Expressionisten‹ im Zusammenhang mit der jeweils in Frage stehenden Werkgruppe oder den mit ihnen in Verbindung stehenden theoretischen Überlegungen Feldmans, als

in einem einzigen, zusammenfassenden Kapitel zu behandeln (vgl. I.3., II.12., III.1., III.2., IV.3., VIII.1 und VIII.2.).

Ein ursprünglich geplantes Kapitel über die Beziehungen zwischen der europäischen Avantgarde auf der einen Seite und den Amerikanern Cage und Feldman auf der anderen, deren Erforschung für eine zukünftige Musikgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts sicherlich von wesentlicher Bedeutung sein wird, mußte innerhalb der vorliegenden Arbeit gestrichen werden, da es ihren ohnehin beträchtlichen Umfang endgültig gesprengt hätte, und eine fundierte Darstellung dieses komplexen Gegenstandes auf eine Vielzahl von Einzeluntersuchungen zurückgreifen können müßte, die zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch nicht vorliegen.

Auf eine zusammenfassende Würdigung der künstlerischen Bedeutung von Feldmans Werk wurde verzichtet, da die herausragende Qualität von Feldmans Kompositionen und die Eigenständigkeit von Feldmans kompositorischem Ansatz durch die vorliegende Arbeit evident werden, ohne daß sie eigens betont werden müßten. Für eine umfassende historische Würdigung ist es aber noch zu früh, da wesentliches Primärmaterial zur Musikgeschichte nach 1950 noch nicht aufgearbeitet ist und die Konsequenzen, die jüngere Komponisten aus Feldmans Schaffen ziehen werden, noch nicht abzuschätzen sind; es soll aber nicht verschwiegen werden, daß der Verfasser es durchaus für möglich hält, daß Feldman, Beckett nicht unähnlich, aus einer exzentrischen Position heraus »seine Zeit definiert« hat, wie Feldman dies, während er sich auf die Komposition von *Neither* vorbereitete, von Cage behauptete.

Die einzelnen Kapitel beruhen einerseits auf Analysen sämtlicher Werke Feldmans, andererseits auf Feldmans eigenen schriftlichen oder mündlichen Äußerungen zu seiner Musik, also ausschließlich auf Primärquellen. Feldmans Musik weicht sowohl in kompositionstechnischer, als auch in ästhetischer Hinsicht so weit von konventionellen musikalischen Standpunkten ab, daß jede Form von authentischer Erklärung dazu beiträgt, die besondere Position, die Feldman innerhalb der Musikgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts einnimmt, besser zu verstehen; darüber hinaus hat sich Feldman im Laufe seines Lebens zu einem außerordentlich souveränen Vortragenden und Interviewpartner entwickelt, der sich sowohl zu seiner eigenen Musik, als auch zur Musik anderer Komponisten brillant und überlegen äußerte, so daß eine Monographie über Feldman notwendigerweise eine möglichst große Anzahl von Zitaten aus seinen Lectures und Interviews in den Gang der Untersuchung miteinbeziehen muß, um ein glaubwürdiges Porträt des Komponisten zeichnen zu können.

Sekundärliteratur wurde nur an wenigen Stellen innerhalb der Arbeit berücksichtigt, da die veröffentlichten Forschungsarbeiten selten Ergebnisse bieten, die durch Feldmans eigene Äußerungen nicht verlässlicher belegt und besser erklärt würden; eine Ausnahme bilden hierbei Informationen, die im Gespräch mit Personen, die mit Feldman in engem beruflichen oder persönlichen Kontakt standen, gesammelt werden konnten, um bestimmte Befunde oder Vermutungen zu belegen oder auch zu widerlegen, wobei diese zusätzlichen Informationen meist in den Fußnoten stehen und keine wesentliche Stütze für das jeweilige Argument darstellen.

Verweise auf bestimmte Takte in Feldmans Kompositionen werden aus komposi-

tionstechnischen Gründen (vgl. III.2.) in Seiten und Systemen gemacht, so daß beispielsweise »S. 10, Syst. 2, T. 3« den dritten Takt des zweiten Systems von Seite 10 des handschriftlichen Manuskripts bezeichnet. Aus den gleichen Gründen werden die Notenbeispiele auch dort, wo eine gedruckte Partitur vorliegt, in der Fassung der Handschrift wiedergegeben, da die Position des musikalischen Materials innerhalb des Notensystems eine wesentliche Information zu Feldmans Musik darstellt. Bei Wiederholungen musikalischer Strukturen, die insbesondere in denjenigen Kompositionen Feldmans, in denen er mit Mustern arbeitet, häufig auftreten, wird das erste Erscheinen des wiederholten Motivs als erste Wiederholung gezählt, was Feldmans Notationspraxis entspricht. Die Quellenangaben zu Feldmans Schriften und Vorträgen sowie zu anderen Autoren erfolgen nach den Kürzeln der im Anhang gegebenen Verzeichnisse; Verweise innerhalb der Arbeit geben Kapitel, Abschnitt und Seitenzahl an.

Die Wiedergabequalität der Notenbeispiele, Schwarzweißabbildungen und Farbtafeln entspricht der Qualität der jeweiligen Vorlage: Die Manuskripte Feldmans sind nicht immer in einwandfreiem Zustand oder nur in unzureichenden Xerokopien verfügbar, bei den Abbildungen und Tafeln mußte in einigen Fällen auf gedruckte Vorlagen zurückgegriffen werden, da die Originalphotos nicht zur Verfügung standen.

Im Anhang findet sich eine Biographie Feldmans, innerhalb deren ein Nachweis der Quellen zu den einzelnen Zitaten und Informationen einen überproportional ausgedehnten und darum unbrauchbaren Anmerkungsapparat zur Folge gehabt hätte, weswegen auf ihn verzichtet wurde; es handelt sich im wesentlichen um eine Kompilation aus sämtlichen zur Verfügung stehenden veröffentlichten und unveröffentlichten Quellen, sowie aus den Gesprächen, die der Verfasser mit Feldmans Familienangehörigen, Freunden und Kollegen geführt hat. Das Werkverzeichnis, das im Anhang folgt, basiert auf dem Werkverzeichnis von Paul van Emmerik in *Musik-Konzepte* 48/49 (Mai 1986). Zusätzliche Informationen über Uraufführungsdaten der veröffentlichten Werke und unveröffentlichte Werke konnten dem Archiv der Edition Peters, New York, den »Morton Feldman Archives« der State University of New York at Buffalo, den »David Tudor Archives« des Getty Center for the History of Art and the Humanities, Los Angeles und der »Sammlung Morton Feldman« der Paul Sacher Stiftung, Basel entnommen werden. Darüber hinaus konnte das Verzeichnis um zahlreiche unveröffentlichte Werke und Skizzen zu einem großen Teil der veröffentlichten Werke ergänzt werden, die sich in dem 1997 in den Besitz der Paul Sacher Stiftung, Basel übergegangenen Nachlaß Feldmans befinden, so daß sich zum ersten Mal ein weitgehend vollständiger Überblick über das Gesamtwerk Feldmans ergibt. Der Anhang wird vervollständigt durch ein Verzeichnis der Schriften, Vorträge und Gespräche Feldmans, das von der Bibliographie van Emmeriks in den *Musik-Konzepten* 48/49 ausgeht und diese durch zahlreiche später erschienene oder neu aufgefundene Quellen ergänzt, ein Verzeichnis der zitierten Literatur und eine Diskographie, die Veröffentlichungen bis Ende 1999 berücksichtigt.

Berlin, Dezember 1999