Zeitschrift: Dissonanz

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1999)

Heft: 62

Artikel: Die aufgesplitterte Tradition : Pierre Boulez im Gespräch mit Philippe Albèra

Autor: Albèra, Philippe / Boulez, Pierre / Müller, Patrick

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-928006

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

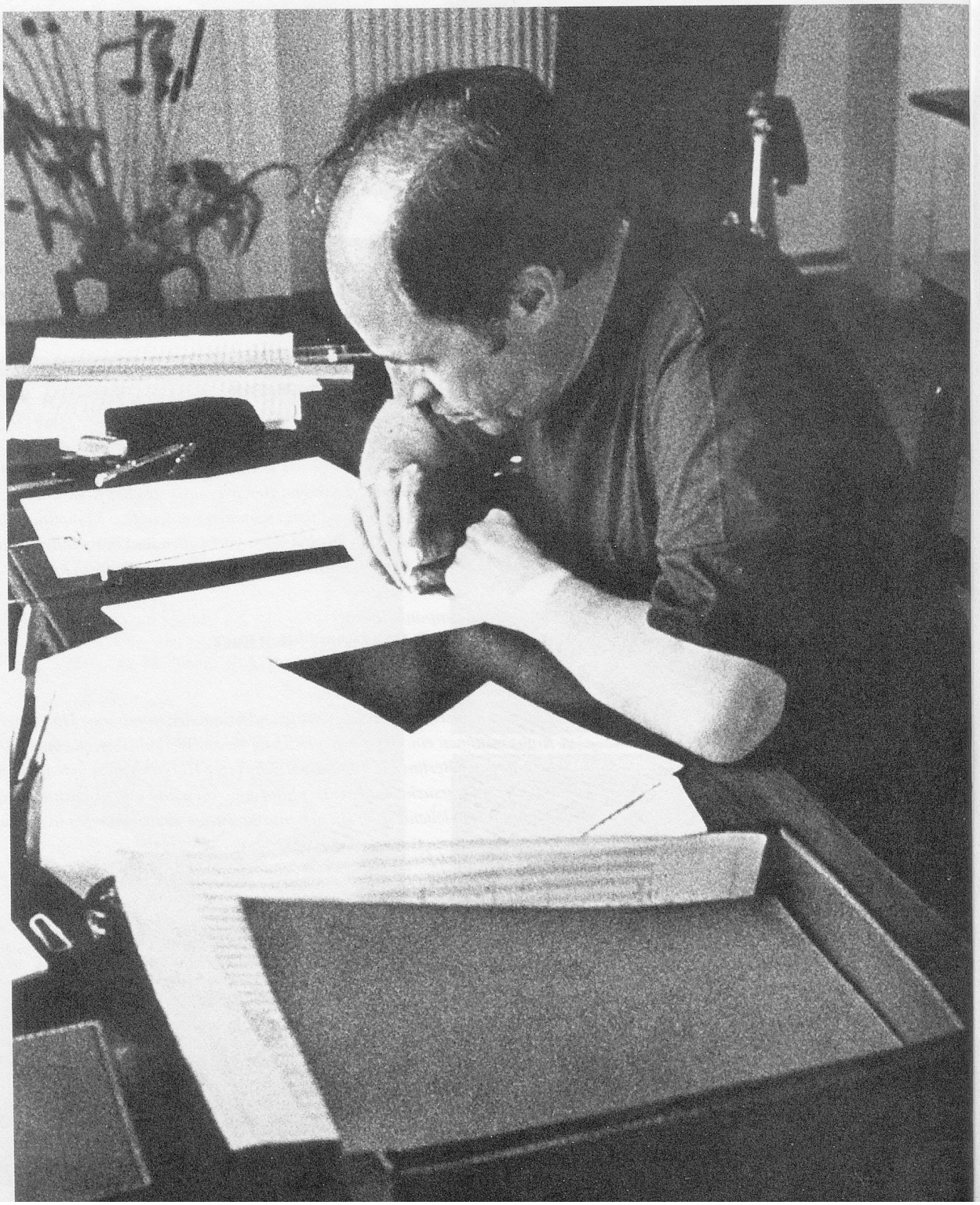
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

DIE AUFGESPLITTERTE TRADITION

Pierre Boulez im Gespräch mit Philippe Albèra



Pierre Boulez am Arbeitstisch

aus: Heinrich Strobel, «Verehrter Meister, lieber Freund…», Belser Verlag

Ich würde gerne auf Ihre Anfänge zu sprechen kommen, auf die Nachkriegsjahre: Diese scheinen bei Ihrer Generation durch eine strikte Ablehnung des Erbes, der Vergangenheit gekennzeichnet zu sein.

Es war eine Reaktion gegen die etablierte Ordnung. Während sich im alltäglichen Leben alle darüber freuten, nun wiederzufinden, was es vor dem Krieg gab, so wollten wir gerade eines nicht, nämlich dem musikalischen Leben der Vorkriegszeit wiederbegegnen! Diesbezüglich gab es eine vollständige Ablehnung.

GEISTIGE STRÖMUNGEN: SURREALISMUS UND EXISTENZIALISMUS

Konnte Ihnen der Surrealismus, der als Bewegung den Krieg überstanden hatte, nach 1945 als Modell, als Beispiel dienen?

Nein, das war etwas Vergangenes. Die grosse, von Breton 1947 in der Galerie Maeght organisierte Surrealistenausstellung fand ich katastrophal. Ich erinnere mich, dass ich mit Kollegen hinging, und ich glaube, es war Gatti, der mir nach dem Ausstellungsbesuch sagte: «nach Stalingrad und Auschwitz kann man solches nicht mehr sehen!» Tatsächlich wirkte all dies nach dem Krieg wertlos; Breton schien vollständig abgehängt. Es war ein wenig wie bei Nadia Boulanger, die ihre Klasse am Konservatorium um 1946 wieder übernommen hatte – es roch nach Vorkriegszeit. Zwei Persönlichkeiten dieser Generation blieben aktuell: Henri Michaux und René Char. Die anderen, so Aragon oder Eluard, schrieben patriotische Gedichte, die nicht viel Wert waren; Michaux hingegen nahm eine reservierte, aber tiefgründige Haltung an, und Char beteiligte sich an der Résistance: er hatte zumal die *Feuillets d'Hypnos* publiziert. Unsere Generation hat sie mit offenen Armen empfangen; doch bei Bretons Werken handelte es sich wirklich um den Ramsch eines Bourgeois, der zudem die wichtigen Zeiten des Krieges nicht miterlebt hatte (er befand sich im amerikanischen Exil).

Wie entdeckten Sie die Poesie René Chars: durch Zufall?

Ja, ich erinnere mich, zwei oder drei Gedichte Chars in den *Lettres françaises*, die damals sehr links standen, aber noch nicht der kommunistischen Züchtigung unterlagen, gelesen zu haben. Der Name war mir gänzlich unbekannt, und die Qualität seiner Gedichte erstaunte mich. Später fand ich zufällig eine Gedichtsammlung, *Seuls demeurent*, Chars erstes nach dem Krieg erschienenes Buch. So habe ich *Visage Nuptial* entdeckt. Ich habe dann sofort mit ihm Kontakt aufgenommen und besuchte ihn 1947 in Isle sur Sorgues. Uns verband damals eine grosse Nähe. Als ich dann Paris verliess, wurden die Verbindungen lockerer; ich schreibe selten persönliche Briefe, und das Leben nahm mich anderswo in Beschlag…

In Ihren ersten Texten spielen Sie oft auf Artaud an: hat Sie der Surrealismus nicht doch beeinflusst, und zwar im Hinblick auf den Bruch mit der Vergangenheit sowie auf die Lust zum ästhetischen Manifest?

Antonin Artaud war eine sehr eindrückliche Persönlichkeit. Ich erinnere mich, dass ich ihn anlässlich eines zu seinen Ehren organisierten Abends in der Galerie von Pierre Loeb, der ihn seit langem kannte, Gedichte rezitieren hörte. Dies war 1947. An der berühmten Soirée im Vieux Colombier hingegen habe ich nicht teilgenommen, denn ich war allabendlich bei Barrault beschäftigt. Diese Begegnung mit Artaud war eine sehr eindrückliche Erfahrung, denn man spürte, dass er sich sozusagen über die durchschnittliche Norm erhob; es gab bei ihm etwas sehr Beunruhigendes und zugleich etwas ausserordentlich Reiches und Faszinierendes. Doch kannte ich ihn nicht persönlich – er starb übrigens 1948. Hingegen stand ich Paule Thévenin sehr nahe, die sich mit der Herausgabe seiner Texte beschäftigte, und sie war es, die mich viele seiner Schriften hat kennenlernen lassen. Auch Artaud bestand im Krieg, und deshalb wurde er von meiner Generation akzeptiert. Letztlich haben einige dank ihres Genies diese Etappe überstanden, andere ergaben sich in Firlefanz oder Patriotismus, das keinerlei Interesse verdient. Dichter wie Benjamin Péret oder Tristan Tzara zeigten ebenfalls ein interessantes Verhalten, doch waren sie als Persönlichkeiten weniger stark.

Der Existenzialismus – sei es trotz oder wegen Leibowitz – hat Sie nicht geprägt?

Tatsächlich gab es eine Verbindung Sartre–Leibowitz, doch war diese eigentlich nicht sehr stark. Sie wissen, was ich über Leibowitz denke, und ich habe meine Meinung nicht geändert: ein Epigone ist ein Epigone! Sartre war demgegenüber sehr grossherzig, doch hat er derart viele dilettantische politische Positionen bezogen, das man ihm nur schwer folgen konnte: Grossherzigkeit allein genügt nicht! Ich gestehe es noch heute schwerlich zu, dass ein Intellektueller über jedes Thema etwas zu sagen haben soll; denn seine Glaubwürdigkeit wird dadurch vollständig untergraben! Jemand, der keine Ahnung von Ökonomie und keinen Kontakt zur Arbeitswelt hat und der dazu eine Meinung abgibt – das

interessiert niemanden, und vor allem besitzt es keinen Wert. Man spricht nicht über Ökonomie, nur weil man gut schreibt; dies verlangt vielmehr eine entsprechende Bildung und ein starkes Engagement.

MUSIKALISCHE STRÖMUNGEN: NEOKLASSIZISMUS UND SERIALISMUS

Bei Ihren ersten Texten bekommt man den Eindruck, sie hätten vier Jahre Vorsprung auf Ihre Generation: Zwischen 1948 und 1952 sind Sie der einzige, der in Essays Stellung bezieht sowohl zur Tradition – Schönberg und Strawinsky, Debussy und Webern – wie auch zu kompositorischen Fragen, zumal was die Reihe betrifft. Dieser Vorsprung blieb bestehen, denn Sie wiesen auf Probleme hin, die die Entwicklung Ihrer Generation antizipierten.

Zu bemerken ist, dass ich drei Jahre älter bin als Stockhausen! Doch ist es richtig, dass man Leibowitz das Verdienst, die Wiener Schule in Paris eingeführt zu haben, zuerkennen muss. Und dies habe ich anderswo in etwas grausamer Weise formuliert: Er war wie eine Flugzeugbrücke, nachdem das Flugzeug abgeflogen ist; er aber blieb zurück. Doch die Brücke war nützlich. Seine Artikel über Schönberg, die in Zeitschriften wie *Polyphonie* erschienen, waren sehr verstaubt, und davon hat er sich nie lösen können, doch hat er diese Musik bekannt gemacht, selbst wenn dies auf etwas primitive Weise und ohne jegliche ästhetische Reflexion geschah. Dies störte mich damals übrigens am meisten: Es gab keinerlei kritisches Urteil, wir befanden uns in ständiger Hagiographie. Die *Ode an Napoleon* beispielsweise wurde mit *Pierrot lunaire* auf eine Ebene gestellt. Deshalb bin ich über ihn hergefallen. Gleichwohl ist die Bemerkung, dass gewisse Werke gelungener sind als andere, nicht wirklich Kritik am Komponisten. Bei Beethoven ist *Wellingtons Sieg* nicht auf gleichem Niveau wie das Fünfzehnte Streichquartett! Ich will Menschen nicht um jeden Willen desavouieren – ich gelte als Ikonoklast, der jeden angreift –, doch denke ich, dass die kritische Einstellung hilft, weiterzukommen. Ich muss sagen, dass ich den Strawinsky von *Noces* oder des *Sacre du printemps* ausserordentlich bewundere, doch *Appolon musagète* scheint mir nicht nur einen falschen Weg einzuschlagen, sondern wirkt auf mich gar mitleiderregend. So denke ich auch über Picasso: bei seinen Frauen im Stile von Ingres handelt es sich wirklich nicht um etwas Ausserordentliches; man sagt, er habe sich zu erneuern gewusst – aber ganz im Gegenteil, er ist verarmt. Ich habe kürzlich am Fernsehen den Picasso-Film von Clouzot gesehen, und dabei handelt es sich für mich um ein schreckliches Schauspiel, denn man sieht eine grosse Virtuosität und dahinter die vollkommene Leere an Denken und an Reflexion. Und dies finde ich furchtbar. Es gibt Filme, die sind niederdrückend. Ich werde Sie vielleicht in Erstaunen setzen, aber ich sah kürzlich den Film von Leni Riefenstahl über die Nürnberger Parteitage: zu sehen, wie Hitler sprach, ist schrecklich. Man hat diese Filme zu Propagandazwecken zensuriert; doch wenn man sie sieht, so werden sie – gewiss nicht gewollt – zu einer erdrückenden Anklage gegen die Demagogie eines Mannes, der irgendwelche Unsinnigkeiten sagt und dessen Gesten wie von einem schlechten Schauspieler sind. (Natürlich ziehe ich keinerlei Parallelen zwischen den Filmen von Riefenstahl und Clouzot!) Im Film über Picasso fand ich es entmutigend zu sehen, wie ein Mensch, der eine ausgezeichnete Erfindungsgabe besass, ab einem bestimmten Moment sich einer völlig sinnlosen Gestensprache zu bedienen beginnt. Denn was ist schon Virtuosität? Wenn sie nicht dem Denken dient, ist sie nichts.

Haben Sie mit Strawinsky über Ihre Schwierigkeiten, die neoklassizistischen Werke zu akzeptieren, über deren Zurückweisung gar, gesprochen, und hat er diesbezüglich geantwortet?

Ja, natürlich habe ich mit ihm darüber gesprochen, doch nicht in verletzender Weise, zumal er ein ausserordentlich sympathischer, lebendiger, sogar lustiger Mensch war. Er sagte mir einmal: «Sie mögen meine neoklassizistische Periode nicht, doch, Sie werden sehen, eines Tages werden Sie sie zu schätzen wissen.» Nun, ich weiss sie noch immer nicht zu schätzen, und ich glaube, ich werde dies auch nie tun. Denn je mehr ich sie mit Ablehnung betrachte, desto tiefer sind meine Ansichten in der Analyse dieser Situation verankert, es handelt sich also nicht um Oberflächliches. Die Lösungen, die man damals gefunden zu haben glaubte, sind Ausflüchte, nicht Lösungen.

Gab er, abgesehen von dieser Bemerkung, tiefergehende Motivationsgründe für seine Wahl an?

Nein, ich glaube, er hatte keine Lust, Motivationsgründe anzugeben. Er wollte nicht darüber sprechen – und ich übrigens auch nicht. Man sprach eher von den grossen Werken oder von den Stücken, die gerade am Entstehen waren.

Ihre Beziehung zu Schönberg ist zwiespältig: Man kennt Ihre Stellungnahmen der fünfziger Jahre, doch zugleich haben Sie sich für diesen Künstler stark eingesetzt, gehört er doch zu den von Ihnen am meisten aufgeführten Komponisten. Ich frage mich, ob er für Sie nicht ein ständiges Problem darstellt, eine Mischung zwischen Faszination und Ablehnung, ähnlich wie Wagner für Debussy, ob er also eine für Sie belastende Figur ist, an der man sich ständig zu messen hat…

Als ich den skandalträchtigen Titel «Schönberg ist tot» schrieb, war nicht gemeint, «Schönberg ist tot», Ausrufezeichen, sondern ganz einfach: Punkt. Dies bedeutete: Da Schönberg tot ist, gilt es weiterzugehen. Es ist tatsächlich wie bei Debussys Verhältnis zu Wagner: Es gab eine Zeit, in der der Wagnerkult wegen all der Epigonen derart drückend wurde, dass Debussy einen Weg finden musste, diesem Einfluss zu widerstehen und eine eigene Richtung einzuschlagen. So ist es auch bei mir mit Schönberg. Doch die Meinungen verändern sich nach und nach. Webern faszinierte mich 1945, da es sich um eine vollkommen neue musikalische Sprache handelte; damals erschien mir Berg als eine Fortsetzung der Romantik, und dies interessierte mich nicht besonders; später empfand ich das labyrinthische Denken Bergs viel interessanter als Weberns Naivität, die ich weiterhin bewundere, doch zu der ich mich nicht mehr wie früher hingezogen fühle. Die Meinungen ändern sich! Die Musik Schönbergs ist derart gut komponiert, dass sie nur Bewunderung erwecken kann. Sogar in einem Stück wie der *Ode an Napoleon*, das nicht zu seinen besten Werken gehört, gibt es eine ausserordentliche kompositorische Meisterschaft. Ich sage oft, dass *Moses und Aron* sowie die *Ode an Napoleon* diejenigen neoklassizistischen Werke sind, die Hindemith nie zu schreiben vermocht hat. Es gibt bei Schönberg eine solche Tiefe in der Behandlung des neoklassizistischen Stils, die Werke sind derart gut komponiert und die Sprache hat solche Eigenkraft, dass man dies nur respektieren kann. Viele Werke anderer Komponisten sind dem Vergessen anheimgefallen, weil sie die Solidität der schönbergschen Sprache vermissen lassen.

Zu derselben Zeit schreiben Sie am Ende eines ziemlich technischen Artikels über den Serialismus, «die Musik muss Hysterie und kollektive, unerhört zeitgemässe Verzauberung sein – der Richtung Artauds nachfolgend»; in einem Brief an Cage aus dem Jahre 1950 sagen Sie zudem: «Es bleibt an uns,

das wahre Klang-‹Delirium› anzugehen». Wie wurde dieses Programm in Ihren Werken damals umgesetzt, und ist es noch immer aktuell?

Ich denke, es gab da einen ziemlich direkten Einfluss von Artaud, selbst was die Wortwahl betrifft. Ich würde heute nicht mehr so sprechen. Doch in meinem jüngsten Werk, *Sur Incises*, gibt es viel Energetisches, viel nervöse Aktivität, die ins Publikum übergehen sollte. Tatsächlich glaube ich, dass die Kontemplation durch eine vertiefte Dynamik kompensiert werden sollte. In den späten Quartetten Beethovens gibt es ausserordentlich schöne langsame Sätze, die statische Form haben, Augenblicke der Kontemplation, fast wie bei der Betrachtung eines Bildes, doch gibt es auch Momente von absolut wilder Rhythmik, und zwar mehr noch als in den frühen Werken. Wenn man einen musikalischen Stoff zu beherrschen gelernt hat, so glaube ich, dass man ihn weiter ausdehnen will als zuvor. Ich kann das mit Proust oder Joyce vergleichen: Je mehr Proust in seinem Roman voranschreitet, desto mehr denkt er über die Gattung Roman und über das Kunstwerk nach und desto weniger Platz räumt er der Anekdote ein. Diese ist zu Beginn noch wichtig, wenn er etwa Illier beschreibt, die verschiedenen Figuren der *Recherche*, so die Verdurin, usw. Dieses Moment der Reflexion über Kunst, über den Roman, über die Musik auch, ist viel aussergewöhnlicher als der Beginn, das ist offensichtlich! Ähnlich ist es bei Joyce: *Ulysses* bedeutet gegenüber den *Dubliners* einen grossen Fortschritt – die Romanform wird durch eine andere Art, die Technik des Romans zu fassen, die Dinge zu erzählen oder sich auf ein mythologisches Werk wie die Odyssee zu beziehen, erneuert; in *Finnegans Wake* zerbricht er das Vokabular und baut es mit anderen Miteln wieder auf – er geht immer tiefer! Es gibt eine Dynamik der Erfindung, die sich selbst hervorbringt, da man mit dem, was man bereits getan hat, natürlich nicht wieder von Neuem beginnen möchte, aber auch, weil man immer auf den gleichen Ideen insistiert – was einen dazu verpflichtet, nicht nur neue Mittel zu finden, sondern auch neue Perspektiven zu entwickeln und eine neue Art, das Schaffen zu betrachten.

Könnte man sagen, dass diese Reflexion über die künstlerische Sprache zu den Bedingungen des modernen Komponisten gehört, der sich nicht einfach damit zufrieden gibt, Werke «spontan» zu Papier zu bringen?

Doch dies galt bereits für Mozart! Wenn Sie die grosse kritische Edition seiner Werke betrachten, sehen Sie, dass er sich zu einer ganz bestimmten Zeit seines Lebens in Fugen, in Kontrapunkt, in Chorälen, in Händel-Imitationen versuchte: Er wollte sich eine bestimmte Tradition in persönlicher Weise aneignen, und wenn man den Choral der beiden geharnischten Männer in der *Zauberflöte* betrachtet, so begegnet man tatsächlich einem aussergewöhnlichen Stil. Desgleichen gibt es bei Beethoven eine Rückkehr zu knapperen, spröderen Techniken. Wenn er zur Fuge aus op. 106 schreibt: «Fuge mit einigen Freiheiten», so sprengt er diese Form, er zerbricht die Beschränkung im selben Augenblick, in dem er sie schafft. Diese Werke sind für mich wie Leuchttürme. So auch Bach, der am Ende seines Lebens *Die Kunst der Fuge* komponierte, jenes Werk, das sich des Instrumentes entledigt – es ist ein Werk der reinen Reflexion; ich glaube, dass es sich hierbei um einen grossen Augenblick musikalischen Denkens handelt.

Der Gedanke Adornos am Ende der vierziger Jahre, wonach es barbarisch sei, nach Auschwitz noch Gedichte zu schreiben, und seine Diagnose, dass diese Epoche innerhalb des Humanen das Inhumane hervorgebracht habe, dass man dem Inhumanen vielleicht Gestalt geben müsse, um das Humane zu vollenden – besassen diese Gedanken für Sie auch über die Formulierungen des Philosophen hinaus Gültigkeit?

Ich glaube, dass Adorno – auch wenn er sich bisweilen in seine Dialektik verrennt – einen wahren, einen sehr wahren Gedanken äussert: Er sagt, man könne dieses Jahrhundert nicht ohne die Erfahrung von Auschwitz betrachten, und dies ist tatsächlich evident, es entspricht zudem meiner vorherigen Reaktion gegenüber dem Surrealismus, gegenüber den Dingen, die man unmöglich noch akzeptieren kann. Es war diese ganze Unterhaltungsgesellschaft, die meiner Generation unmöglich erschien. Doch soll man eine negative Einstellung nicht beibehalten. Wenn man auf Grund gestossen ist, muss man wieder aufsteigen, ganz einfach. Die Konsequenz daraus, das ist Beckett, der *Godot* oder *Endspiel* schreibt. Es gibt darin pessimistische und karikaturistische

Pierre Boulez mit Igor Strawinsky in Baden-Baden, 1957

aus: Heinrich Strobel, «Verehrter Meister, lieber Freund…», Belser Verlag

Ansichten, doch zugleich haben diese Menschen, sofern sie existieren, in gewisser Weise das Nichts negiert. Dies war für mich sehr wichtig. Es ist der Unterschied zum Theater Sartres, das letztlich episodisch ist, während Beckett seine Epoche zusammenfasste. Es genügt eben nicht, ein Stück über die Folter zu schreiben, wie dies Sartre in *Morts sans sépulture* getan hat: denn dies ist eine Karikatur. Ebenso kann man nicht ein anti-kommunistisches Stück schreiben, usw.: es geht mit seiner Zeit unter. Am gelungensten in Sartres Theater ist *Huis-clos*, worin eine zeitlose, aber alle Epochen betreffende Problematik aufgeworfen wird; wenn er sich an seine eigene Epoche halten wollte, hat Sartre mit wenig substantiellen Themen Boulevard-Theater gemacht. Das Theater von Beckett, wie dasjenige von Genet, treibt hingegen wirklich zur Reflexion an; er hat letztlich dieses ganze anekdotische Theater abgeschafft, so engagiert es auch gewesen sein mag. Es ist ein wenig wie bei den Komponisten meiner Generation, die sich der kommunistischen Partei zugewendet haben; an sich ist dies durchaus legitim, es wird aber problematisch, sobald sie kulturelle Ermahnungen akzeptierten: man habe sangliche Melodien zu schreiben, Variationen über ein Volkslied zu machen, Kantaten zu komponieren, usw.

SERIALISMUS UND DANACH

Der Subjektivismus bei Beckett oder Artaud findet sich nicht in Ihrer Musik oder in derjenigen Stockhausens von damals, die im Umfeld des strengen Serialismus entstand. Man hat den Eindruck, Sie wollten nicht das Subjekt ausdrücken, sondern etwas, das dieses übersteigt…

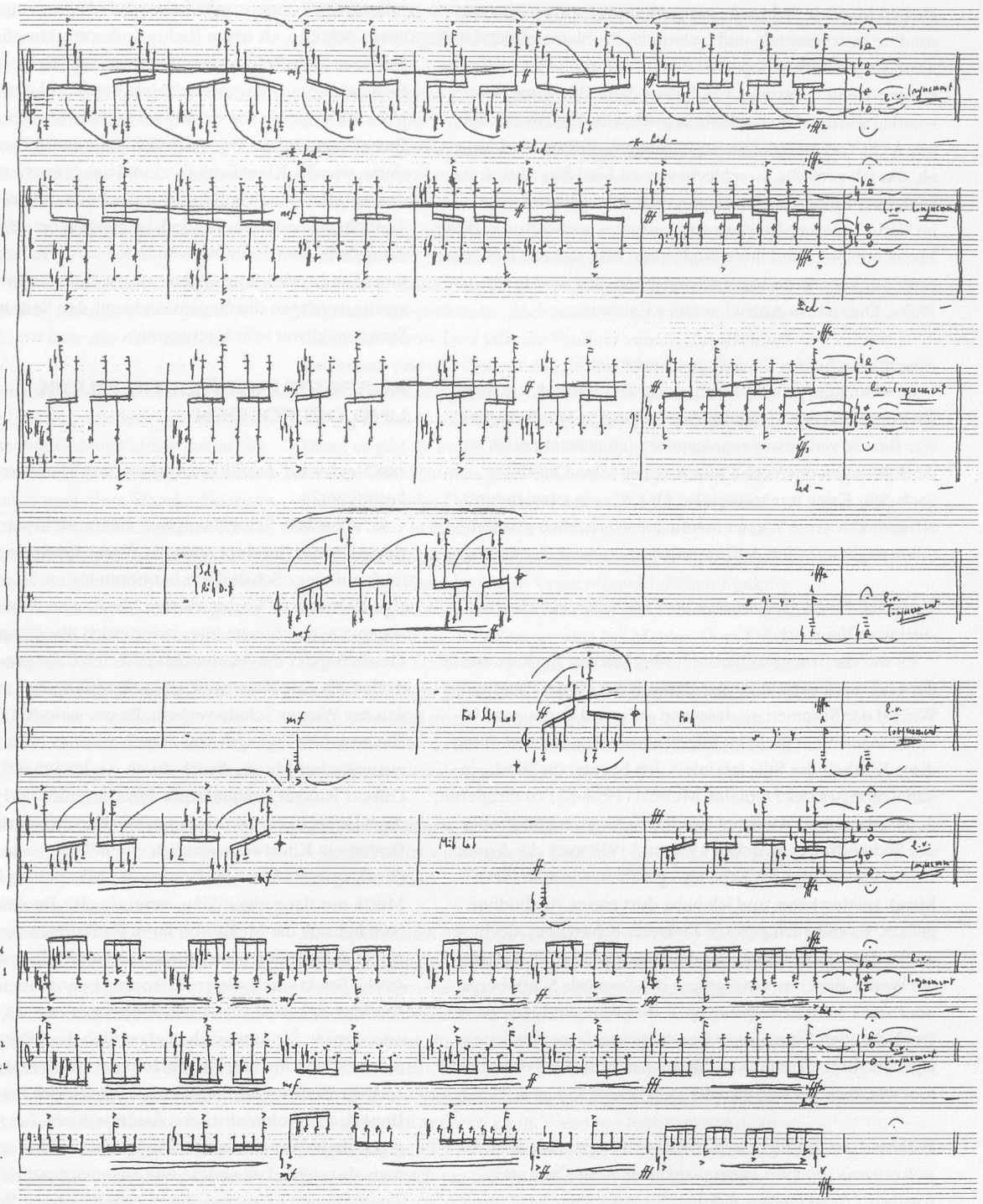
Es gab tatsächlich eine Reaktion in Bezug auf die Sprache, das Vokabular. Man hatte so viele Künstler scheitern gesehen, gerade weil sie nicht über die Sprache nachgedacht hatten! Und zudem war man royalistischer als der König, man musste es besser machen als Schönberg, weiter gehen: Daher diese Fixierung auf die Organisation des Vokabulars. Man hat gesagt, dies habe mit dem Strukturalismus zu tun: Ja, denn dies lag durchaus in der Zeit, doch denke ich, es war vor allem ein Vorgehen, sich gegen Reminiszenzen zu schützen, es war der Wille, eine persönliche und gleichzeitig unpersönliche Sprache zu finden. Ich kann diesbezüglich eine Analogie zum Kubismus ziehen. In einer Ausstellung, die kürzlich in Basel stattgefunden hat, konnte man sehen, wie Braque und Picasso zwar aus zwei sehr unterschiedlichen Richtungen kamen, sich aber zu einem bestimmten Moment derart berührten, das mir sogar der Konservator des Basler Museums gestand, er habe grosse Mühe, die Bilder der beiden Maler auseinanderzuhalten. Dies trifft besonders auf die Collagen zu, und dieser Zustand dauert höchstens ein oder zwei Jahre. Zwischen Stockhausen und mir gab es ähnliche Momente: Vergliche man ausgewählte Stellen aus seinen ersten Klavierstücken und meinen *Structures I*, wäre es sehr schwer zu unterscheiden, was von wem stammt; das Vokabular ist ähnlich, der Gestus sehr nahe, und so ist auch das Resultat. Es war eine Zeit zugleich der Forschungen und der Disziplin. Doch wurde man sich schnell bewusst, dass diese Disziplin gemildert werden müsse. Ich erinnere mich, dass ich nach der Vollendung des ersten Buches der *Structures* unmittelbar das dritte Sück des *Marteau sans maître* komponierte, eine Doppelmelodie also für Stimme und Flöte. Ich sagte mir, dass man in die Richtung der Strenge, die ich mit *Structures I* eingeschlagen hatte, nicht mehr viel weiter gehen könne, und so sollte die Musik wieder expressiver werden; nicht nur ein durch aussergewöhnliche Mittel hergestelltes Objekt, das einzig Gewalt und Spannung ausdrückt, war gefordert, sondern ein weiterer Horizont sollte wiedergewonnen werden. Ich selbst war mir dessen sehr bald bewusst, seit 1952. Daraus herauszufinden war eine Notwendigkeit und wurde zur Erleichterung.

Man kann dies auch in ihren damaligen Texten nachlesen, auch wenn es nicht oft betont wird!

Ja, und zur Zeit der Polemik von Xenakis hatte ich diese Phase des Serialismus bereits hinter mir gelassen. Es ist amüsant für mich, wie man sich diese Periode vorstellt: Man sagt, ich hätte die Dinge zerbrochen, doch in Wirklichkeit habe ich nichts zerbrochen, denn ich hatte bereits begriffen, dass man sich zu entwickeln hat. Ich war mir sehr wohl bewusst, dass Wahrnehmungs- und Organisationskriterien sehr unterschiedlich sind. Es war bereits das Problem der Schönberg-Analysen von Leibowitz: Man spürte nur allzu gut, dass es, um die Werke kennenzulernen, nicht genügt, bis zwölf zu zählen, und dass wir so den Schlüssel zu Schönberg nicht finden würden! Es war offensichtlich, dass etwa die (zwölftönigen) Stücke aus Opus 33 weniger gut waren als diejenigen aus Opus 11, oder die Suite op. 29 im Vergleich zum *Pierrot lunaire*, oder schliesslich die Variationen op. 31 (wenn auch auf sehr hohem Niveau) im Vergleich zu den Stücken op. 16! *Erwartung* ist innovativer als *Moses und Aron*… Es gibt den Augenblick, wo die Disziplin die Flügel beschneidet. Wenn man eine Epoche betrachtet, in der die Disziplin in der Musik hohen Stellenwert besass – z.B. im Barock –, so kann man feststellen, dass es zugleich eine freie und eine strenge Seite gab. Es gibt Fugen, Kanons, usw., so wie man das von Bach kennt, ein Stil also ausgehend von einschränkender Disziplin, und dann gibt es gänzlich freie Präludien. Darüber nachdenkend habe ich mir gesagt, dass man nicht ewig Kanons oder strenge Formen schreiben kann, sondern dass es auch eine auflockernde, freie Seite braucht. Gleichwohl ist ein Handlungsrahmen notwendig. Wenn man etwas sucht, ist es oft nützlich, Übungen zu machen, die verlangen, sich zu beschränken, und die fordern, logisch vorzugehen; es ist möglich, diese Logik dann zu strapazieren, ihr abzulocken, was sie nicht geben will. Dies kann zu Vorstellungen führen, die anders nicht entstehen würden. Denn die Imagination ist trotz allem sehr an das Gedächtnis gebunden: sie funktioniert nie alleine. Sie ist eine Funktion des Gedächtnisses, das sich vom Objekt abgewendet hat. Was man gehört hat, bleibt bestehen, und daraus macht man etwas anderes; doch manchmal muss man am anderen Ende des Tunnels beginnen, ein rein technisches Problem angehen und es zu lösen versuchen; eine so gefundene Lösung hilft bei der Realisation. Wenn ich diese vom Ausdruck und von der Schreiblust losgelöste Übung nicht gemacht hätte, hätte ich die Lösung nicht finden können.

In Ihren frühen Texten sprechen Sie mehrmals von der Schönheit des Klangobjekts als solchem, zumal in Bezug auf Webern. Gibt es hier nicht eine irrationale Beziehung zur Klangfarbe im Vergleich zum konstruktiven Aspekt, den der Serialismus immer wieder betont hat? Und könnte man nicht sagen, dass Sie den kanonischen Gegensatz Schönberg/Strawinsky durch die Linie Debussy/Webern ersetzt haben?

Auch bei Strawinsky sind die Klänge sehr schön, mindestens wie im besten Schönberg! Das Orchester von Opus 16 ist sehr schön, so wie dasjenige von Bergs *Altenberg-Liedern*. Es ärgert mich, wenn man in Frankreich bei Wagner von «Schwere» spricht, denn es gibt im *Parsifal* oder im *Ring* Stellen, die absolut fantastisch orchestriert sind, abenteuerlicher noch als bei Berlioz, selbst wenn Berlioz am Beginn des modernen Orchesters steht. Wagner wusste das Orchester mit ausserordentlicher Finesse zu behandeln, was seine Werke für den Interpreten übrigens zum Albtraum werden lässt: Gefordert wird eine sehr breite Spannweite und die



«Sur Incises» (Kl 3, Hf 3, Mar, Schlgz 3; 1996–98) Partitur (Reinschrift: Fotokopie) Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung Pierre Boulez

Berücksichtigung ganzer Berge von Details, die die Partitur verlangt. Der übliche Gegensatz zwischen der französischen und der deutschen Tradition scheint mir nicht gültig. Mendelssohn ist vielleicht der erste, der sehr intelligent und transparent, sehr erfinderisch orchestrierte. Ich glaube, dass es bei den Komponisten sehr unterschiedliche Begabungen gibt, die sich übrigens nicht zu decken brauchen. Liszt wusste das Klavier bewunderswert zu verwenden, zumal in der ersten Hälfte seines Lebens, während die wenigen Versuche Wagners in diesem Bereich wirklich ganz ohne Interesse sind: Seine Sonate aus der Zeit des *Tristan*, also aus einer Periode grosser Erfindungskraft, die mit B-Dur in derselben Tonart steht wie die grosse Liebesszene im *Tristan*, ist mit der Oper nicht zu vergleichen. Es gab ganz offensichtlich etwas, das ihn bei Gesang und Text inspirierte, sogar mit der Folge, dass einige Vorspiele nicht zu seinem Besten gehören: Ich denke an den zweiten Akt des *Siegfried*, der nichts mit den Vorspielen zum ersten und dritten Akt des *Parsifal* gemeinsam hat – zwei eigentliche Meisterwerke –, oder auch nichts mit den Ouvertüren zu *Tanhäuser* oder *Lohengrin*, die eigentlich Konzertstücke sind. Die Franzosen besitzen keine Gabe zu schöner Klanglichkeit, derer sie sich oft selbst rühmen. Auch Webern schenkt der Klangfarbe grösste Sorgfalt: Man kann es, was den Gebrauch des Orchesters anbelangt, schwerlich besser machen als in Opus 6.

Wie haben Sie Webern entdeckt, nur durch Lektüre oder durch den Schock konkreter Höreindrücke?

Durch die Partituren *und* durch Aufführungen; doch diese beiden waren nicht zur Deckung zu bringen. Ich fand die Partituren faszinierend, da ihr Stil völlig unbekannt war, und so habe ich gewisse Partituren kopiert (sie waren nur schwierig zu erhalten, da die meisten nicht gedruckt worden waren!). Doch die Aufführungen waren überraschend, wenn man sie mit dem verglich, was man las: Sie waren gelinde gesagt äusserst mittelmässig. Es gab zwei Personen, die sich dafür einsetzten: René Leibowitz und Max Deutsch; doch waren sie keineswegs Vorbilder! Natürlich waren die franzö-

sischen Musiker nicht sehr vertraut mit diesem Stil, der besondere instrumentale und technische Probleme bietet. Doch wenn sie jemandem begegnet wären, der ein hohes professionelles Niveau besessen hätte, hätten diese Probleme überwunden werden können. Dieses professionelle Niveau aber war nicht vorhanden. Die Aufführungen stiessen die Leute ab, was ich verstehe, so schlecht war es. Und dies übte einen wichtigen Einfluss auf mich aus, denn ich sagte mir, dass ich im Verlauf meiner Existenz zumindest versuchen wolle, diese Musik entsprechend ihrer Modernität erklingen zu lassen, sie nicht nur korrekt zu spielen, sondern in überzeugender Weise. Dies ist ein Antrieb meiner Existenz.

Eigentlich schulden Sie Leibowitz sehr viel!

Ja, wenn man so will! Denn er war das Vorbild, wie man die Leute von der Musik fernhalten konnte. Diesbezüglich war Bartók viel besser repräsentiert. Ich erinnere mich an Aufführungen des Vegh-Quartetts, das seine Quartette nach dem Krieg integral spielte: Das war ein ganz anderes Niveau! Die arme Wiener Schule hat schrecklich gelitten unter ungenügenden Aufführungen.

Erstaunte Sie bei Webern eher die klangliche oder die konstruktive Dimension?

Es war die Transparenz, die Lesbarkeit der Écriture sowie der Gebrauch extrem kurzer Phrasen mit vielen Pausen, das Wirrsal der Stimmen, so dass man aufgrund der engen Verstrickungen nicht mehr zu folgen vermochte. Ich war durch diese Klarheit des Stils fasziniert. Ich begann die Werke in den Konzertes des Domaine Musical (1954–55) zu dirigieren, doch habe ich als Assistent bei den Konzerten und Proben des Südwestfunks zwischen 1955 und 1958 auch die Arbeit Rosbauds verfolgt; ich habe also gesehen, wie man diese Musik spielen kann, und ich habe dort meine Ausbildung gehabt. Es gab auch gewisse Konzerte Scherchens, doch waren diese nicht immer überzeugend: Scherchen dirigierte die Werke, die er mochte, gut, so die *Serenade* Schönbergs oder seine *Kammersinfonie op. 9*; dies war sein Universum. Doch die Welt Strawinskys war weiter entfernt von seiner eigenen Kultur, zumal was die Realisierung des Pulses betraf; dies war auch bei Furtwängler der Fall.

Während der fünfziger und sechziger Jahren verbanden Sie sich intensiv mit zwei Persönlichkeiten: John Cage und Karlheinz Stockhausen. Können Sie mir sagen, was Sie mit diesen Personen verband, was Sie später aber auch wieder von ihnen trennte?

Es gab keinen Bruch zwischen uns, keine Trennung im Streit, sondern zunehmende Distanz. Das ist normal: Je mehr man sich selbst ergründet, desto mehr trennt man sich von den anderen. Es ist ein wenig wie im Kapitel Anna-Livia Plurabelle von Joyce, wenn die beiden Protagonisten sich auf einem Fluss miteinander unterhalten, sich aber zunehmend voneinander entfernen… Dies muss geschehen, und es wäre absurd, es zu bedauern. Was mich bei Stockhausen angezogen hat, war das Temperament: Er hatte das Temperament des Entdeckers, er war eine Persönlichkeit. Ich führte ihn damals in Paris herum, wo er, glaube ich, 1951 eintraf. Man hat sich also sehr häufig gesehen, und man hat Ideen ausgetauscht. Wir hatten viel gemeinsam. Wir blieben lange in Kontakt, bis in die sechziger Jahre, doch gab es offensichtlich Aspekte seiner Arbeit, die mich weniger interessierten, auch wenn ich sie immer als faszinierend empfand. Zu gegebener Zeit ist das kritische Urteil wichtig; ich habe selbst vielleicht eine zu kritische, auch selbstkritische Einstellung, doch wenn man weiterkommen will, ist es meines Erachtens vorzuziehen, sich Erfahrungen zu ersparen, die nirgendwo hinführen. Cage andererseits habe ich 1949 kennengelernt, zu einer Zeit also, als ich in Richtung des strukturalistischen Exzesses abdriftete; er brachte etwas sehr Erfrischendes ein. Es handelte sich um eine sehr intuitiv veranlagte Person, trotz der Systeme, die er entwarf und die übrigens eine Art Bastelei darstellen. Was mich bei ihm unmittelbar interessierte, war die Klanglichkeit, zumal das präparierte Klavier, das heisst also die Einführung einer Leiter, die nicht nur die Tonhöhen, sondern auch die Klangfarben betraf, in der Klangfarbe und Tonhöhe verbunden sind. Gewiss war dies bloss handwerklich umgesetzt, und wenn man etwas zu laut spielte, sprangen die Gegenstände aus den Saiten; doch der Standpunkt war sehr interessant.

AUSSEREUROPÄISCHE MUSIK UND DIE FOLGEN

Hat Sie dies bei der Besetzungsfrage im «Marteau sans maître» beeinflusst?

Ja, sicherlich. Seine Klangwelt zählte: nicht nur das präparierte Klavier, sondern auch die Werke für Schlagzeug, die er mich auf einer Schallplatte hat hören lassen. Es war das einzige Beispiel seit Varèse, dessen Musik man damals übrigens nie spielte (Leibowitz interessierte sich überhaupt nicht für diesen Aspekt der Modernität). Als ich Cage entdeckte, entdeckte ich eine Klangwelt, die sich antinomisch zu derjenigen der Wiener Schule verhielt. Es war eine Art Gegengift. Ein anderes Gegengift von damals war das Hören aussereuropäischer Musik, die ich durch André Schaeffner und Gilbert Rouget kennenlernte. Dies hat mich im Hinblick auf die Klanglichkeit und auch den Werkbegriff stark geprägt. Besitzt ein Kunstwerk wirklich einen Wert, wenn es nicht Teil der Gesellschaft ist? Im Europa des Mittelalters hatte eine Musik nur dann einen Sinn, wenn sie eine Funktion besass. Nun hat sich die Musik von ihren Funktionen zunehmend gelöst. Und in den aussereuropäischen Musiken konnte man solche Funktionen wie am Ursprung beobachten, auch in den klassischen Musiken wie denjenigen Indiens, Chinas oder Japans. Sie entsprechen eigentlich der Liturgie in der römisch-katholischen Kirche. Ich war von den Musiken anderer Zivilisationen immer fasziniert, doch mag ich den Import, eine kolonialistische Attitüde, nicht. Ich finde dies grauenhaft. Wenn man den Dingen ins Gesicht schaut, wenn man also sieht, dass andere und ausserordentlich produktive Zivilisationen existieren, die zu sehr wichtigen Resultaten gefunden haben, so kann man diese nicht wie ein Konsumgut behandeln, sondern man soll darüber nachdenken und sich fragen, weshalb sie uns interessieren, welcher Begriff von Zeit, welche Intervalle damit in Zusammenhang stehen, etc. Man kann also eine sehr profunde Lehre daraus ziehen, denn diese Musik kommt nicht nur von aussen, sondern sie geht durch einen hindurch.

Hat sich diese Abwesenheit einer Funktion des aktuellen Werkes nicht verschlimmert?

Nicht eigentlich, ich würde im Gegenteil sagen, dass sich die Situation verbessert hat, denn nach dem Krieg gab es wichtige Institution, das Radio beispielsweise, die keinerlei Bewusstsein von ihren Aufgaben besassen, und es existierten noch keine Kammermusikgruppen. Mit dem Domaine Musical widmete sich ein Ensemble erstmals ausschliesslich der zeitgenössischen Musik, es war zwar eine zusammengeflickte Sache und mit privaten Mitteln finanziert. Doch hatten wir eine klare Politik, unsere Programme waren nicht nur ein Sammelsurium, um jedermann und damit keinem zu gefallen. Dies hat man uns im übrigen vorgeworfen: dass wir eine Idee haben, die uns gewisse Stücke spielen lässt und

andere nicht! Man spricht heute von den Konzerten des Domaine Musical als von etwas sehr Wichtigem, was mich amüsiert, denn zu Beginn gab es nur gerade vier bis sechs Konzerte pro Jahr. Wir hatten keine Mittel, mehr zu machen. Doch wurden wir vom Ausland unterstützt, zumal von den deutschen Radiostationen, die bei Koproduktionen einen grossen Teil der Spesen übernahmen. So konnten wir Strawinsky oder Rosbaud einladen, und so gelang es auch, Stockhausens *Gruppen* erstmals in Paris zu spielen.

Stammt die Idee, um die Ihre Werke seit längerem kreisen, die Idee des Werkes als Ritual nämlich, aus dieser Problematik einer sozialen Funktion der Kunst oder aus dem Einfluss aussereuropäischer Musiken?

Was mich stört, das sind Pauschallösungen: dass ein Werk keine spezifische Umgebung benötigt, sondern dass die Umgebung das Werk zwingt, in seinen Rahmen einzurücken. So gibt es alle diese Frontalansichten mit denselben Aufstellungen… Im 18. Jahrhundert kannte man diese Standardisierung noch nicht, es genügt, etwa auf die *Brandenburgischen Konzerte* mit ihren je verschiedenen Besetzungen hinzuweisen; das Publikum war zudem oft um die Musiker herum plaziert. Offenbar wurde, nachdem sich der Konzertsaal durchgesetzt hat, eine feste Position notwendig, ein Blick auf die Musiker sollte während des Spielens möglich sein. Es brauchte, wie im italienischen Theater, eine Szene. Als sich die Gesellschaft entwickelte, wurde auch das Orchester standardisiert: zweifaches Holz, später drei-, dann vierfach, die Blechbläser nahmen mehr Platz ein, dann das Schlagzeug, usw. Doch all dies blieb in einem Rahmen, der vom Ende des 19. Jahrhunderts stammte, als die grossen Konzertsäle entstanden. Und es gab eine eigentliche Orchesterinflation, bei Strauss oder beim Schönberg der *Gurrelieder* (die zehn Hörner verlangen!), und sogar noch bei denen, die dies provoziert hatten, entstand eine Art Gegenreaktion: Man denke bei Schönberg an den *Pierrot lunaire* nach den *Gurreliedern* oder bei Strawinsky an die *Histoire du soldat* nach dem *Sacre*. Es gab also den Willen, sich nicht mehr auf ein Modell beziehen zu müssen. Man kann ihn bei Schönberg auch in den Liedern op. 22 bemerken – sechs Klarinetten, aber nur wenig Streicher – oder beim Strawinsky der *Noces*, der *Psalmensinfonie* oder der *Sinfonie für Blasinstrumente*. Es gab eine Art Rebellion gegen die Orchesterinflation und gegen die standardisierten Gruppen, und dies hat sich mit meiner Generation noch verstärkt: die Besetzung des *Marteau sans maître* existierte zuvor nicht! Es gibt viele solche Beispiele. Ich will damit nicht sagen, dass man sich des Orchesters einschliesslich dieser frontalen Aufstellung entledigen solle, denn das Instrument besitzt noch grosse Ressourcen, doch finde ich, dass sich die Werke ihre eigene Umgebung schaffen müssen. Dies rückt die Musik in eine gewisse Nähe zum Theater. Dabei kann es nicht darum gehen, den Musiker zum Schauspieler zu machen – sie beherrschen dieses Fach übrigens sehr schlecht –, wie etwa im Instrumentalen Theater, sondern es geht um eine neuartige Anordnung des Klanges in bezug zum Publikum. Zwei meiner Werke verlangen eine solche Disposition: *Rituel* und *Répons*. Nur ein einziges Mal habe ich *Rituel* angemessen zur Aufführung bringen können, im Saal von La Villette: Die Instrumentalgruppen waren hinter dem Publikum plaziert, um dieses herum, und so besass jede Gruppe ihre Individualität. Das Publikum hat somit verschiedene Blickpunkte, und dies macht gerade den Sinn dieses Stückes aus. Die Komposition wurde im Theater mit Leuten wie Peter Stein (Schaubühne Berlin) oder Chéreau (Nanterre) gemacht, und sie haben sich beide nicht auf eine Aufstellung *à l'italienne* beschränkt.

FORMALE FRAGESTELLUNGEN: DER GROSSE ATEM

Das Problem der Kontinuität ist für Sie sehr wichtig geworden. Ihre ersten Werke verwendeten Brüche und brüske Wechsel, währenddessen sich Ihre aktuellen Kompositionen einer grossformatigen Kontinuität verschreiben.

Ich werde Sie zum Lachen bringen, aber dies ist der Einfluss Wagners und Mahlers. Es mag bei mir ein frankophobes Gefühl geben: Ich finde die Franzosen in kleinräumigen Bereichen wunderbar, da gibt es ausgezeichnete Sachen, Fayencen beispielsweise, doch man wünscht sich doch auch die grosse Form. Und falls ein Einfluss von meinen Deutschlandreisen und der von mir dirigierten Werke existieren sollte, dann heisst dies: ein Werk zu schaffen, das während vierzig Minuten und ohne Unterbruch die Spannung hält. Denn es gibt da etwas für mich Wichtiges. Man kann drei wundervolle Minuten gestalten, voller Raffinement, wie etwa bei Webern oder Debussy, doch kann man nicht vor dem Spiegel oder in einer Grotte verharren: Man muss in Richtung einer viel grösseren Klanglandschaft gehen. Und dies ist nicht leicht! Zumal wenn es keine offensichtlichen Funktionen mehr gibt, wie dies früher der Fall war; schon bei Wagner sind sie schwierig zu finden, so auch bei Mahler. Dem Finale der Sechsten Sinfonie zu folgen, machte mir lange Mühe, und es ist sinnfälliger geworden, seitdem ich es mehrmals dirigiert habe. Was mich interessiert, das ist die grosse Form. Es handelt sich dabei vielleicht um eines der Dinge, die sich bei mir am stärksten gewandelt haben.

Könnte man sagen, dass Sie eine neue Erzählform suchen?

Ja, und da ist wiederum der Einfluss von Proust und Joyce: der grosse Atem.

Sie beziehen sich oft auf Joyce; doch Ihre Lektüre verbleibt auf der Ebene der Schreibweise als solche, Sie lehnen seinen Gebrauch verschiedener Stile, der Komponisten wie Berio oder Zimmermann stark fasziniert hat, ab.

Das ist wahr, doch bin ich sicher, dass die Musik nur sich selbst ausdrückt. Und so kann es für mich kein Zitatvokabular geben. Denn das Zitat ist ein eigentliches Objekt, das man nicht deformieren kann. Wenn bei Joyce verwandelte umgangssprachliche Redewendungen erscheinen, so weiss man, dass es sich um solche handelt, doch da sie sechzig Jahre alt sind, weiss man nicht mehr, was sie bedeuten sollen. Und dies ist der Unterschied zwischen einem sprachlichen und einem musikalischen Vokabular: In der Musik weiss man sofort, worum es sich handelt. Wenn Berio in *Sinfonia* Mahler zitiert, so erkennt man dies unmittelbar. Ich bewundere dieses Werk übrigens sehr, denn es ist mit grosser Virtuosität und grossem Brio komponiert, und es ist sehr lustig zu dirigieren. Pousseur hat ähnliches mit Schumann versucht, doch ist dies noch schwieriger, da er in den Text selbst eingreift und ihn zu verändern versucht.

Doch kann man sich ausserhalb des eigentlichen Zitates nicht differenzierte Stilhaltungen vorstellen, die der Geschichte angehören, ohne sich auf bestimmte Werke zu beziehen?

Das sind dann trotzdem Zitate, ob es sich nun um imaginäre oder um reale Zitate handelt. Dies zeigt doch nur, dass sich das musikalische Vokabular nicht in diesem Sinn verwenden lässt. Wenn man die Akkordfolge c-Moll/As-Dur schreibt, so wird man sagen: «Ach ja, das ist Schubert!» Ganz automatisch gibt es solche Konnotationen. Eine im Tremolo gespielte verminderte Septime, und man ist in der Oper des 19. Jahrhunderts! Das wirkt immer wie ein Fremdkörper. Wenn ich die Collagen von Braque und Picasso betrachte, so

finde ich sie sehr schön, doch wenn ich mich ihnen nähere und schaue, was auf den Zeitungsausschnitten steht, so lese ich: «Die Pförtnerin hat ihren Nachbarn umgebracht.» So nähere ich mich der Anekdote an. Das ist zwar lustig, aber zugleich fühle ich mich dabei nicht wohl.

Könnte man nicht dennoch ein Äquivalent dessen wiederfinden, was in der klassischen oder barocken Musik etwa als ernster Stil, als Tanzstil, usw., galt?

Ja, doch geschah dies innerhalb eines Vokabulars, während man heute das Vokabular wechseln muss. Oder dann machen Sie es wie Pousseur in *Votre Faust*, Sie beginnen mit einem fantastischen Ritt und enden mit Webern; doch erinnert mich dies an die Spässe, die man im Konservatorium gemacht hat: ein Thema zu nehmen und es «à la Beethoven», «à la Mozart» zu spielen. Mich zieht dies nicht sonderlich an! Das sind Spielereien.

Sie sagen, dass die Musik nur sich selbst ausdrücke…

Ich will sagen, dass sie sich in ihrem Vokabular nur auf sich selbst beziehen kann; wenn sie sich auf eine andere Art von Vokabular bezieht, bezieht sie sich auf ein anderes Koordinatensystem, und dann passt nichts mehr zusammen.

In dieser Hinsicht befinden Sie sich in vollständigem Gegensatz zu Ihrer Epoche!

Man kann sagen, ich sei Purist. Und dies bin ich auch in der Tat. Mich stört das Pittoreske und das Oberflächliche.

KOMPOSITORISCHE FRAGESTELLUNGEN: «SUR INCISES»

Ihr jüngstes Werk, «Sur Incises», klingt wie imaginäre Gamelanmusik: Ist die Vermutung richtig, dass diese nichteuropäische Tradition einen Einfluss auf das Stück ausgeübt hat, zumal was die klanglichen Eigenheiten und die Gestaltung der Zeitdimension betrifft?

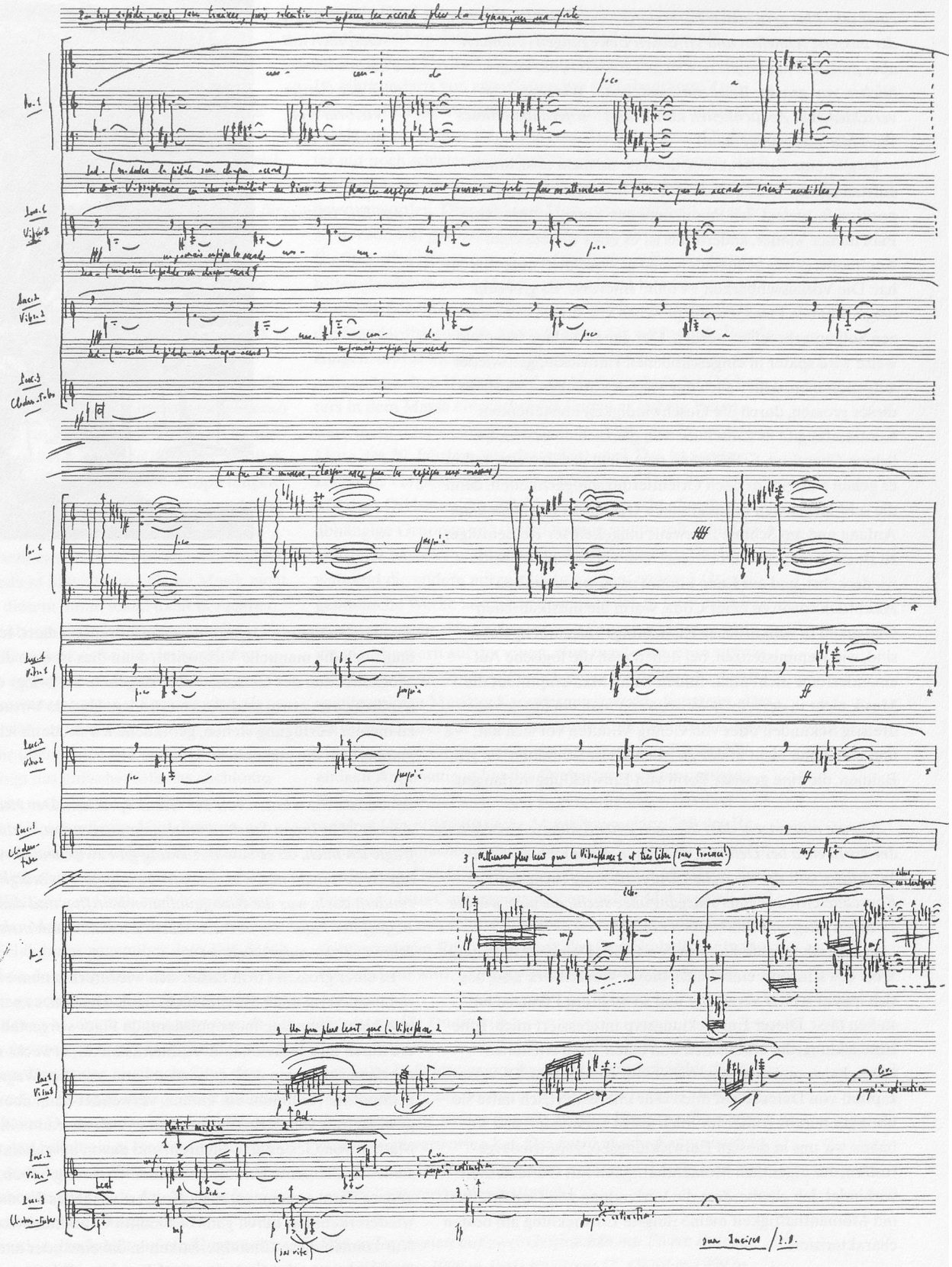
Ja, Sie haben recht. Als ich noch sehr jung war, faszinierten mich die ausseroropäischen Musiken, zumal wegen ihren klanglichen Eigenheiten. Im japanischen Gagaku beispielsweise gibt es eine phänomenale Konzeption von Zeit und Klangfarbe. Als ich 1945 erstmals balinesische Musik hörte (es war auf einer 78er-Platte, selbst war ich nie in Bali!), faszinierte mich die Klanglichkeit, die Qualität und die Resonanz der Klänge, die Schnelligkeit des Spiels sowie die Konzeption der Zeit in langen Periodizitäten. Wenig später kam eine balinesische Gamelangruppe ins Théâtre Marigny, und ich fand erstaunlich, wie die Tam-tam-Spieler die Zeit in grossen Intervallen markierten, währenddessen die anderen sehr schnell spielten, so dass sie die Zeit durch den Klang gleichsam zeigten. Und ich habe immer schon die Fähigkeit der Musiker bewundert, Accelerandi über sehr lange Zeit hinweg zu gestalten – drei bis vier Minuten –, und sie dann brüsk zu einem Ende kommen zu lassen. Desgleichen gibt es in *Sur Incises* äusserst schnelle Passagen, worin die Bewegungsgeschwindigkeit derart untragbar wird, dass es zu einem jähen Einbruch kommt. Ich glaube, dass diese Eindrücke der balinesischen Musik bei mir konstant weiterwirkten, zumal was meinen Geschmack an resonierenden Instrumenten betrifft, den man in mehreren meiner Stücke beobachten kann; vor allem bei *Répons* mit den sechs um das Publikum herum aufgestellten Instrumenten ist dies der Fall. Ich finde die Welt der resonierenden Instrumente faszinierend, denn die Klanglichkeit kann durch Figurationen oder durch Geschwindigkeit aufrechterhalten werden, und man kann analysieren, wie der Klang vergeht – man hört ihn sterben. Die resonierenden Instrumente können den Eindruck eines Pulsierens erwecken, in anderen Augenblicken existieren sie nur in ihrer reinen Klanglichkeit. Wenn man solche Stücke dirigiert, so ist man nicht mehr von der chronometrischen und arithmetischen Zeit abhängig, sondern von der Klanglichkeit selbst; wenn man also einen weit ausgreifenden Klang hat, so muss man ihm Zeit lassen, sich zu verströmen, bevor man weiterfährt: Es gibt verschiedene Resonanzen, und diese geben den Impuls – es handelt sich um einen Impuls, nicht um einen Puls – oder aber eine Art Trägheit. In diesem Sinne gibt es bei mir keinen Import des Exotischen, den ich im übrigen verabscheue, sondern, tiefer gehend, eine Aneignung, eine Verwendung der Basisstrukturen aussereuropäischer Musik. In diesem Sinne würde ich den Einfluss zusammenfassen. Deshalb bleibt mir Schönbergs Art zu komponieren nahe, auch wenn sein Stil und seine Formulierungen mich nicht mehr interessieren. Der Einfluss muss transzendiert werden und durch die eigene Persönlichkeit hindurchgegangen sein.

In «Sur Incises» sind die neun Instrumente in besonderer Weise aufgestellt. Die im Zentrum stehenden Klaviere spielen die Hauptrolle, die vom gleich dahinter stehenden Schlagzeug sekundiert wird; die vorne aufgestellten Harfen hingegen scheinen eine sekundäre Funktion zu übernehmen, als ob die anderen Instrumente durch sie hindurch klingen würden. Können Sie etwas über diese Hierarchie der Klangfarben sagen?

Sur Incises basiert auf einem virtuosen Stück für Klavier solo, das für einen Wettbewerb bestimmt war: Die Schnelligkeit spielte darin eine grosse Rolle, und in der Einleitung war der Klang zentral. Als ich daran dachte, das Stück zu erweitern – etwa so wie man einen Samen in organischer Weise keimen lässt –, fasste ich ein solistisches Klavier mit Ensemble ins Auge. Doch fand ich dann, dass ich innerhalb einer homogenen Klanglichkeit bleiben sollte, und so dachte ich zugleich an Strawinsky und an Bartók; für die Wahl der drei Klaviere war dabei nicht der Schnitt zwischen *Noces* und der *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* bestimmend, sondern die Tatsache, dass wir im Ensemble InterContemporain drei Pianisten haben! Deshalb habe ich diese Zahl festgesetzt. Ich wollte keine allzu grosse Masse, sondern Individuen, die sich antworten können. Dann dachte ich, dass das Schlagzeug unverzichtbar sei, um den Klang der Klaviere zu modifizieren, und so habe ich Instrumente mit festen Tonhöhen gewählt, die sich mit dem Klavier mischen können, einschliesslich der Röhrenglocken und der Steel-Drums, für die ich eine eigentliche Leidenschaft entwickelt habe, nachdem ich auf den Antillen Orchester gehört hatte, die ganz aus diesen Instrumenten bestanden – sie haben einen wundervollen Klang! Schliesslich, da ich die Kombination von Harfen und Klavieren sehr gern mag – ich habe sie bereits in den *Improvisations sur Mallarmé* verwendet –, fügte ich drei Harfen hinzu: Man kann sich die klangliche Kraft dreier Harfen kaum vorstellen! Natürlich können sie nicht mit den Klavieren konkurrenzieren, doch sind sie dazu da, die Akzente zu unterstreichen, die Klänge zu verändern und Mischungen entstehen zu lassen, bei denen man nicht mehr weiss, wer eigentlich spielt. Es gibt auch Kombinationen, die an diese Besetzung drei mal dreier Musiker gebunden sind, was erlaubt, mit heterogenen oder homogenen Trios zu spielen. Es ist ein wenig wie bei einer Tennispartie zu dritt! Die noch vorhandenen Teile des ursprünglichen Stückes kommen im mittleren Klavier vor, das sämtliche Register bedient, während die Register der beiden anderen Klaviere jeweils in hoher bzw. tiefer Richtung verschoben sind. Doch ist dies eine etwas vereinfachende Sicht der Dinge.

«Sur Incises» (Kl 3, Hf 3, Mar, Schlgz 3; 1996–98) Partitur (Reinschrift; Fragment)

aus: «Für Paul Sacher» (1998) [Originalabschriften aller Komponisten, deren Œuvre sich in der Stiftung befindet, gebunden in einem Band; Geschenk des Stiftungsrats und des Kuratoriums der Ernst von Siemens-Stiftung an Paul Sacher, München, 18.06.98]



Könnte man sagen, dass Sie in diesem Werk den Gebrauch von Obertönen und des dritten Pedals, der eine Eigenheit der «Dritten Sonate» war, verstärkt anwenden, und zwar in dem Sinne, dass man von einer Analyse der Instrumentalklänge durch das Schlagzeug und die Harfen sprechen könnte?

Ja, ich habe den Mischklängen starken Vorzug gegeben; und ich habe zudem sozusagen das Prestige der Geschwindigkeit zur Anwendung gebracht. Ich gehe schneller als die Wahrnehmung! Im zweiten Teil gibt es Kontraste zwischen sehr langsam verlaufenden Momenten, die leicht zu hören sind, und sehr, sehr schnellen Passagen, bei denen man gar keine Zeit zum Hören hat. Interessant ist dabei, dass man im ersten Falle die einzelnen Elemente erkennen kann, währenddessen die Musik im zweiten Fall so schnell ist, dass das Detail nicht mehr wahrzunehmen ist, auch wenn alles auf Akkorden beruht, die sich verschieben und die man wiedererkennen kann. Es ist wie ein optisches Phänomen: Es gibt Streifen, doch diese bewegen sich so schnell, dass man keine Zeit hat, sie als solche zu analysieren; sie machen auf das Gehör einen Eindruck, der vergleichbar ist mit der Persistenz der Retina. Durch diese Kraft der Geschwindigkeit entsteht etwas Neues: kein Chaos, sondern der Eindruck, dass etwas zu schnell geschehen ist, um wahrgenommen zu werden.

Überrascht hat mich bei diesem Werk – abgesehen von der grossen Dimension – der Eindruck, man werde zuerst von

einer sehr klar gerichteten Form mitgerissen – gewiss aufgrund der äusserst schnellen und virtuosen Bewegungen –, danach aber plötzlich in komplexere Wege verwickelt, mit Augenblicken von grosser Bewegungslosigkeit… Wie sind diese verschiedenen Zeitlichkeiten konstruiert – sofern man dieses Wort hier verwenden kann?

Es gibt eine Konstruktion, doch ist sie nicht absichtlich entstanden, sie wurde also nicht vor der eigentlichen Komposition festgelegt. Ich modifiziere den kompositorischen Plan immer wieder, andernfalls ist es etwa wie bei einer Kommode, deren Schubladen man gewissenhaft aufzufüllen hat: Die Voraussehbarkeit ist ohne Interesse. Es gibt sehr lange, schnelle Passagen, die plötzlich von oft ziemlich kurzen Soli unterbrochen werden. Der ganze Anfang beispielsweise wird später in eingeschobenen Entwicklungen wieder aufgenommen, daher auch der Titel des Stückes. Innerhalb dieser grossen, durch die Geschwindigkeit entstehenden Kontinuität gibt es Einschübe von gänzlich unterschiedlichem Charakter. Selbst wenn man nicht genau weiss, wohin es gehen soll, gibt es doch Orientierungsmöglichkeiten, denn die sehr langsamen musikalischen Gedanken erscheinen am Anfang und am Schluss in jeweils umgekehrter Reihenfolge; zu Beginn herrscht ein einzelner Ton vor, der in der Mitte wiederkehrt, und am Ende kommt es zu wiederholten Akkorden sowie zu einer Coda, worin die musikalischen Gedanken in willkürlicher Reihenfolge zusammengefasst sind, wie Reminiszenzen, bei denen man die logische Aufeinanderfolge nicht mehr finden kann. Man empfindet die Musik nicht in derselben Weise, wenn man ein Stück von dreissig Sekunden oder von vierzig Minuten vor sich hat, und man kann nicht in der gleichen Weise schreiben: Es gibt Bahnen, die eine gewisse Form von Entwicklung verlangen.

Könnte man sagen, dass Sie nach einer Synthese zwischen der Form etwa bei Debussy, die sich in oft kurzen Stücken ausdrückt, und der deutschen Durchführung suchen, die Konsequenzen aus einer Ausgangsidee sucht, die also, wie Sie zu sagen pflegen, Deduktionen macht?

Ja, und ich möchte hier das von Gilles Deleuze verwendete Wort des Rhizoms einbringen, dieses Wurzelwerk also, das sich immer weiter verzweigt und so mehrere Pflanzen entstehen lässt. Dieser Entwicklungstyp interessiert mich: Eine Entwicklung, die auftauchen und einen Trieb entstehen lassen kann, und dies innerhalb einer Kontinuität. Die Konzeption von Deleuze hat mich sehr interessiert; ich hatte sie übrigens bereits früher für mich selbst verwendet, und so haben wir uns in diesem Entwicklungskonzept wiedergetroffen, das eigentlich Momenthaftigkeit mit Gerichtetheit verbindet. Ich glaube, dass die Verbindung von Gerichtetheit mit Momenthaftigkeit meine jüngste Entwicklung am besten charakterisiert.

Eine der Charakteristiken dieses Stückes ist die ausserordentliche spielerische Virtuosität. Welche Bedeutung hat für Sie das Virtuose?

Ich liebe die Virtuosität. Erwähnt man das Wort, so denkt man unmittelbar an Liszt, der diesbezüglich das grosse Modell bleibt. Gleichwohl gibt es verschiedene Arten von Virtuosität: die manuelle Virtuosität ist eine, die kompositorische eine andere. Bachs *Kunst der Fuge* repräsentiert einen Virtuositätstyp, der sich im extremen Gegensatz zu manueller Virtuosität befindet. Am Begriff der Virtuosität interessiert mich der Verstoss: Ich mag den Gedanken, Grenzen zu überschreiten, die zuvor als unüberschreitbar galten. So übrigens schreitet man vorwärts: das Unmögliche wird möglich. Es gibt bei Webern unter kontrapunktischem Gesichtspunkt eine organisatorische Virtuosität, in der *Sinfonie op. 21* etwa, die eine bestimmte Organisationsform transzendiert. Ich mag auch die manuelle Virtuosität, denn dies ist eine der Möglichkeiten des Geistes, weiter zu gehen. Sie bringt einen nämlich dazu, etwas anderes zu erfinden. Und da Virtuosen zu meiner Verfügung stehen, gebrauche ich sie, denn ich glaube, dass die persönliche Qualität viel zählt.

Pierre Boulez im Gespräch mit Philippe Albèra in der Genfer Victoria Hall, Oktober 1999

Foto: Jean-Elie Battista

Ich dachte, Sie würden von der Gestik sprechen. Der visuelle Aspekt ist in Ihrem Stück nämlich sehr ausgeprägt, und so fragte ich mich, ob es eine Beziehung gibt zwischen der virtuosen Geste – nicht nur, was die Ausführungsgeschwindigkeit, sondern auch, was die Klangqualitäten betrifft – und dem Begriff der Figur, der in Ihrer Musik seit nun schon mehreren Jahren wieder aufgetaucht ist.

In einer grossen Form lassen sich wiedererkennbare Figuren nicht vermeiden. Es sind nicht mehr Themen, es wird also nicht mehr eine monopolisierende Figur vorgestellt, die durch ihre Individualität Aufmerksamkeit erweckt und die dann sozusagen zerlegt werden kann, wie dies Wagner so gekonnt tut (er nimmt ein Thema, verwendet dann aber nur gewisse Intervalle). Bei mir handelt es sich eher um eine Matrize von Gesten und Figuren, und davon ausgehend stelle ich Elemente her, die denselben Ursprung haben, aber andere Form annehmen; es ist eine Art virtuelles Thema, wiedererkennbar durch ganz bestimmte Charakteristiken. Nur können diese Charakteristiken in die eine oder andere Richtung verlaufen, steigen oder fallen, schneller oder langsamer sein, usw. Ich finde, dass diese Matrizen formbarer sind als Themen, die, einmal bestimmt, immer als etwas Reales erscheinen, auch wenn sie vergrössert oder aufgesplittert werden, während die Matrize virtuell ist. Wir sprachen von Virtuosität, und ich kann sagen, dass *Sur Incises* nicht einfach zu dirigieren ist. Ich habe es natürlich nicht geschrieben, um den Dirigenten in den Vordergrund zu stellen, aber dessen Gestik organisiert das Ganze. Die schnellen Passagen sind ganz offensichtlich schwierig, denn man darf sich in den Takten nicht verirren, doch denke ich, dass die freien Momente noch anspruchsvoller sind, da der Dirigent eine Vision des Ganzen haben muss; er gibt die Startpunkte, bisweilen fast nächlässig, wie Signale. Die Musiker müssen sich zugleich sicher und frei fühlen, in dem Sinne, dass die Geste zur kollektiven (im Gegensatz zur individuellen) Geste wird.

GESELLSCHAFTLICHE FRAGESTELLUNGEN: MUSIKLEBEN HEUTE

Ich möchte auf Schönberg zurückkommen: Die «Ode an Napoleon» wurde als ein Zeugnis gegen den Nazismus und zumal gegen Hitler konzipiert, als eine Möglichkeit, in die Epoche einzugreifen; Sie selbst sagen, dass die Musik nur sich selbst ausdrückt, doch sind Sie zugleich als Dirigent und als Organisator gesellschaftlich sehr aktiv. Welchen Bezug hat für Sie das Werk zum sozialen Bereich?

Die Musik ist sehr vieldeutig, denn wenn man keine Worte hat, weiss man nicht, was sie bedeuten soll. Boris de Schloezer hat in seiner *Introduction à Jean-Sébastian Bach* darauf hingewiesen. Er fragte, was in der geistlichen Musik zähle: das *Credo* oder die Affirmation? Sie können *Non credo* mit derselben Überzeugung ausdrücken, und wenn Sie kein Lateinisch können, wird sich diese Überzeugung ebenso gut vermitteln. Die Musik tut die Überzeugungskraft kund, doch der Text präzisiert sie. Schönberg hat dies sehr deutlich gemacht, zumal vermittels des Textes und der Anspielungen an Beethoven, und so versteht man, dass Byrons Verachtung Napoleon gegenüber auf diejenige Schönbergs gegenüber Hitler verweist; doch wenn er sich eines pro-napoleonischen Textes Victor Hugos bedient hätte, hätte sich die Musik nicht verändert. Musik ist in diesem Sinne sozial nicht brauchbar. Ein anderes Werk Schönbergs finde ich überzeugender, den *Überlebenden aus Warschau*; es ist ein viel berührenderes Werk als die *Ode an Napoleon*. Beim Gebrauch der deutschen Sprache – Schönbergs eigener Sprache also, als Sprache des Nazismus, während der Text englisch ist – handelt es sich um eine sehr überzeugende Desakralisierung des Deutschen; am Ende singt das jüdische Volk das «Schlomo Israël». Es geht hier nicht mehr bloss um Anspielungen, sondern um unmittelbare Beschreibung. Und dies nun lässt sich auf jede Unterdrückung beziehen, auf zahlreiche Gesellschaften dieser Welt also, und nicht nur auf die Juden während des Zweiten Weltkrieges. Doch auch hier ist der Text dem Verständnis der Musik förderlich: Diese stellt eine emotionale Reaktion Schönbergs gegenüber dem Text dar. Man spürt diese Emotion, doch begründet sie sich erst, wenn man vom Text Kenntnis genommen hat. Deshalb wurden die Musiker von den politischen Mächten immer argwöhnich betrachtet, von der Kirche etwa oder den stalinistischen Machthabern. Wenn man Direktiven angibt, so führt dies unweigerlich zum Misserfolg. Denn man kann zwar Emotionen übermitteln, aber keine Dogmen. Auch in der religiösen Musik kann man nicht den Inhalt eines Dogmas umsetzen, sondern nur die Kraft des Glaubens. Wenn ein so emotionaler Mensch wie Beethoven das Credo der *Missa solemnis* schreibt, so ist die überzeugendste Passage das «crucifixus passus est…»; einen emotionalen Inhalt auf ein Dogma zu gründen ist eigentlich unmöglich, und man kann sehen, dass Beethoven durch das Dogma behindert worden ist.

Vor mehr als zwanzig Jahren haben Sie das Ensemble InterContemporain gegründet, zudem dirigieren Sie die bekanntesten Orchester in der ganzen Welt: Soll die Organisationsform Ihres Ensembles zukünftig verstärkt im Zentrum des musikalischen Lebens stehen, auf gleicher Ebene also wie die grossen Orchester, oder soll sie gar deren Platz einnehmen?

Als ich die Leitung von Orchestern wie des BBC Orchestra oder der New York Philharmonic innehatte, habe ich viel über diese Problematik nachgedacht. Doch denke ich, dass dies stark von den Ideen des Dirigenten und des musikalischen Direktors abhängig ist. Ohne Ideen macht das Publikum keine Fortschritte, doch wenn es die Notwendigkeit, ein neues Repertoire verstehen zu lernen, erkennt, wird vieles möglich. Die Literatur für grosses Orchester bleibt unverzichtbar, und sie deckt einen grossen Teil des Erbes ab; doch wird das Orchester nach dem Modell des ausgehenden 19. Jahrhunderts von zwei Seiten her stark bedrängt: Zum einen greifen die Vertreter der authentischen Aufführungspraxis auf ein ganzes Repertoire zu, das die grossen Orchester nur noch schwierig zur Aufführung bringen können, Bach beispielsweise; Barockmusik ist zu einer Aufgabe für Spezialisten geworden. Dies schliesst Mozart ein und geht sogar bis zu Berlioz, mit gewissen Übertreibungen übrigens. Dieser Einfluss wird immer grösser und frisst einen Teil des Repertoires gleichsam auf. Auf der anderen Seite lehnen die Komponisten, beginnend bereits mit Strawinsky und Schönberg, die Standardisierung ab und schreiben für wechselnde Besetzungen, oft für kleinere, formbarere, konstengünstigere. Im zeitgenössischen Umfeld wird die Vorherrschaft des Orchesters in dem Masse eingeschränkt, indem es auf ein Repertoire mehr oder weniger zwischen der Mitte des 19. und der Mitte des 20. Jahrhunderts festgelegt wird. Das ist wenig, zumal im Vergleich zu dem, was heute auf CD zu hören ist. Mit dem Orchester der BBC habe ich versucht, dieses in unabhängige Gruppen zu teilen: Die eine spielte mit John Elliot Gardiner barocke und klassische Werke (Mozart, Haydn), während die andere mit mir und an einem anderen Ort zeitgenössische Werke zu Gehör brachte. Auch in New York ist es mir gelungen, das Orchester zu teilen: eine Gruppe von vierzig Musikern auf der einen, eine zweite von etwa siebzig auf der anderen Seite. Anlässlich eines Schönberg-Festivals spielten einige Musiker Kammermusikwerke derart gut, dass wir zugleich drei gut funktionierende Einheiten hatten. Es ist eine Frage der Organisation, der Strategie, der Taktik. Mit einigen Anpassungen hat das Orchester noch eine grosse Zukunft vor sich: Doch muss es geschmeidiger, flexibler werden. Die zeitgenössische Musik muss einen Teil des Repertoires ausmachen; man muss die Werke mehrmals spielen, regelmässig. Gewisse Stücke wurden von den Musikern des Ensemble InterContemporain über fünfzig Mal gespielt, und so fühlen sie sich sehr wohl dabei. Es ist notwendig, dass das zeitgenössische Repertoire dank der Gewohnheit zu etwas Natürlichem wird, ohne deshalb zur Routine zu werden.

Was ist für Sie Tradition?

Für mich existiert die Tradition nicht, sie ist vielmehr das, was jedes Individuum aus ihr macht. Natürlich zählt die Ausbildung zu Beginn, doch aus dieser gilt es herauszuwachsen. Die sogenannte Kultur besteht aus den Büchern, die man gelesen und verworfen hat. Die musikalische Kultur besteht aus all jenen Partituren, die man gelesen und verbrannt hat (symbolisch verstanden natürlich).

Dieser Text basiert auf zwei Gesprächen mit Pierre Boulez, am 6. Oktober 1999 in Paris sowie am 11. Oktober 1999 in Genf anlässlich eines von Boulez dirigierten Konzertes des Ensemble InterContemporain. Auf dem Programm standen Werke von Schönberg und Boulez («Sur Incises»). Das Gespräch wird zwischen dem 2. und 6. Dezember 1999 im Rahmen der Sendung «Mémoires de la musique» (jeweils 10 bis 11 Uhr und 23 bis 23Uhr 50) von Radio Espace 2 ausgestrahlt. (Aus dem Französischen von Patrick Müller)