

**Zeitschrift:** Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.  
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

**Herausgeber:** Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

**Band:** 47 (2008)

  

**Artikel:** Werkstatt-Spuren : die Sonatine von Pierre Boulez : eine Studie zu  
Lehrzeit und Frühwerk

**Autor:** Gärtner, Susanne

**Kapitel:** Der Kritiker und sein "Opus 1"

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858775>

### **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:** 14.01.2026

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

## DER KRITIKER UND SEIN »OPUS 1«

*The very basis of creative work is irreverence!*

Edgard Varèse, 1939<sup>1</sup>

»Ce fut, pour moi, comme une illumination. J'eus le désir passionné de me familiariser avec cette musique et surtout, pour commencer, d'apprendre comment c'était fait.«<sup>2</sup> Mit diesen Worten schilderte Pierre Boulez seine Begegnung mit Arnold Schönbergs *Bläserquintett* op. 26, und ähnlich erging es mir, als ich erstmals die *Sonatine* hörte. Wie ein erratischer Block überragt Boulez' *Sonatine pour flûte et piano* (1946) die Duoliteratur dieser Besetzung, ihre Komplexität und Virtuosität vermögen bis heute Stauen und unmittelbare Reaktionen im Publikum hervorzurufen.

Recherchen, die konzertanten Darbietungen folgten, zeigten mir bald, dass noch kaum analytische Kommentare zur *Sonatine* vorliegen. Gleichwohl nimmt sie innerhalb von Boulez' Œuvre eine Schlüsselstellung ein. Am Ende seiner Lehrzeit entstanden, ist dieses »Gesellenstück« die früheste Komposition, welche Boulez der Publikation für würdig hielt, die *Sonatine* gilt als sein »Opus 1«.<sup>3</sup>

Pierre Boulez (\*1925) gehört zu den prägenden Musikerpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts. Als Komponist, Dirigent, Schriftsteller und Homo politicus verstand er es, die Entwicklung europäischer und nordamerikanischer Musikkulturen pointiert zu beleben und nachhaltig zu beeinflussen. Bekannt wurde Boulez Anfang der 50er Jahre als Verfechter der Zwölftontechnik und daran anknüpfender serieller Verfahren. 1948 war er mit den Aufsätzen »Propositions« und »Incidences actuelles de Berg« vehement in die Musikdebatten der damaligen Zeit eingetreten. Auch in den Aufsätzen der Folgejahre setzte er sich selbstbewusst und kritisch mit seinen musikalischen Ahnen und Zeitgenossen auseinander. Komponisten, welche die Notwendigkeit der zwölftönigen Sprache nicht erkannt

1 Varèse in seiner Vorlesung »Music as an Art-Science« an der University of Southern California, wiedergegeben in Schwartz/Childs (1966), S. 199.

2 Boulez in Goléa (1958), S. 27.

3 Dieser Terminus wird allgemein mit der *Sonatine* in Verbindung gebracht, auch Boulez spricht stets von »ma première œuvre« oder »mon œuvre la plus ancienne«. Vereinzelt werden auch die kurz zuvor entstandenen, jedoch erst 1985 veröffentlichten *Douze Notations* als Boulez' »Opus 1« bezeichnet, vgl. etwa Häusler (1995), S. 13.



hatten, wurden als »unnütz« deklariert.<sup>4</sup> Doch auch dem gerade verstorbenen Ahnherrn Arnold Schönberg versetzte Boulez in »Schoenberg is Dead« 1952 einen nachträglichen Todesstoss: Schönberg habe das Reihenphänomen als solches verkannt, nicht mehr an Schönberg, sondern am Werk Anton Weberns sei anzuknüpfen. Weberns zwölftontechnische Verfahren gelte es mit rhythmischen Neuerungen von Igor Strawinsky und Olivier Messiaen zu verbinden.<sup>5</sup>

Parallel zu den schriftlichen Beiträgen kamen in jener Zeit erste Werke von Boulez an die Öffentlichkeit. 1950 wurde in Paris die *Deuxième Sonate* (1946–1948) uraufgeführt, welche 1952 auch innerhalb der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt zu hören war. Im selben Jahr hatte eine Pariser »première audition« der *Structures pour deux pianos* stattgefunden, deren »premier livre« (1951–1952) auszugsweise 1953 auch in Köln sowie gesamthaft 1955 in Darmstadt erklang. Ebenfalls 1955 hatte in Baden-Baden *Le Marteau sans maître* (1952–1955) seine Uraufführung.

Diastematisch und rhythmisch komplex spiegelten die Werke wider, was Boulez' Schriften propagierten. Zugleich deckte sein Œuvre von Anfang an ein Schleier der Nicht-Fasslichkeit. Antoine Goléa, der dem 33jährigen Komponisten 1958 eine erste Monographie widmete, zitierte diesen denn auch mit der Aussage, seine Werke seien letztlich nicht analysierbar.<sup>6</sup> Susan Bradshaw und Richard Rodney Bennett stellten 1963 einen ersten Überblick zu Boulezschen Kompositionen unter den Titel »In Search of Boulez« und thematisierten ihrerseits eine spezifische Ungreifbarkeit in Bezug auf Boulez' Persönlichkeit und Œuvre.<sup>7</sup> Auch die erste und bisher ausführlichste Biographie zu Pierre Boulez trägt das Motto des Rätsels.<sup>8</sup>

4 Vgl. Boulez (1952 I), S. 21 und Boulez (1952 II) in Boulez (1966 I), S. 149.

5 Zu Boulez' frühen Aufsätzen vgl. im einzelnen Kap. II.1.2.

6 Vgl. Goléa (1958), S. 39: »Il n'y a rien de plus passionnant que d'analyser une œuvre de Boulez, qui prétend néanmoins, l'a dit et écrit aussi souvent qu'il en a eu l'occasion, que ses œuvres, mêmes les premières, n'étaient pas analysables parce que, dans un cadre donné très général, les structures de détail s'enchaînaient les unes aux autres selon les hasards profonds d'une fantaisie créatrice en constant éveil, en perpétuel mouvement.«

7 Vgl. Bradshaw/Bennett (1963), S. 10: »PIERRE BOULEZ is surely one of the most elusive of composers [...]. For this reason, any attempt at a comprehensive study of his music must rely, to a large extent, on secondhand information, and is bound to end in partial failure.«

8 Vgl. Peyser (1976): »Boulez. Composer, Conductor, Enigma«.



Zur Hermetik der Schreibweise kommt ein als »work in progress« etikettierter Arbeitsstil des ständigen Umarbeitens und Weiterführens, wobei neue Fassungen auch fragmentarisch bleiben oder – kaum veröffentlicht – wieder zurückgezogen werden. Erste analytische Beiträge zu Boulezschen Werken, wie sie ab den 70er Jahren vornehmlich zur Tonhöhenkonzeption erschienen, wurden in Wissenschaftskreisen wie kleine Sensationen gehandelt. Doch auch heute noch umgibt Boulez' Schaffen eine Aura des Geheimnisvollen.<sup>9</sup>

Seit die Paul Sacher Stiftung in Basel 1985 die Manuskripte von Pierre Boulez erworben hat und diese Sammlung fortlaufend ergänzt, eröffnen Skizzen sowie unpublizierte oder zurückgezogene Werke neue Wege des Zugangs. Dies rückte vermehrt auch das frühe Schaffen ins Interesse der Forschung.

Schon vor der Übergabe an die Paul Sacher Stiftung konnte Gerald Bennett Boulez' unveröffentlichte Frühwerke sichten und dessen kompositorische Entwicklung bis hin zur *Deuxième Sonate* skizzieren.<sup>10</sup> Einer Untersuchung des frühen Klavierschaffens bis zu den *Douze Notations* (1945) widmete sich kürzlich Robert Nemecek.<sup>11</sup> Thomas Bösche hat eine Studie zum Zusammenhang zwischen *Deuxième Sonate*, *Livre pour quatuor à cordes* (1948–1949) und *Polyphonie X* (1951) in Aussicht gestellt und sich in diversen Beiträgen bereits als Boulez-Interpret empfohlen.<sup>12</sup> Für die Werke zwischen 1946 und 1948, die *Sonatine*, die *Première Sonate* (1946) sowie die ersten Fassungen der Kantaten *Le Visage nuptial* (1946) und *Le Soleil des eaux* (1948), stehen umfassende Analysen noch aus.

An den Kommentaren zur *Sonatine* lässt sich die Problematik des analytischen Zugangs zu Boulez' Œuvre anschaulich nachvollziehen. Explizit in Zusammenhang mit diesem »Opus 1« kamen Bradshaw und Bennett 1963 auf die »Nichtanalysierbarkeit« seiner Musik zu sprechen und prognostizierten jeglicher systematischer Zwölftonanalyse des Stückes ein Schei-

9 Vgl. etwa den Lexikonartikel von Bösche (2000), Sp. 537: »In merkwürdigem Gegensatz zum allgemeinen Einverständnis über den Rang des Boulezschen Schaffens steht die Tatsache, daß es sich um eine der rätselhaftesten und hermetischsten Hervorbringungen handelt, die die Musikgeschichte kennt.«

10 Vgl. Bennett (1986). – Bennetts Artikel entstand bereits 1973–1974 für den ursprünglich 1975 geplanten Sammelband von Glock (1986).

11 Vgl. Nemecek (1993) und Nemecek (1998).

12 Vgl. etwa Bösche (1995) und Bösche (1999).



tern.<sup>13</sup> Mit einem triumphierenden Unterton konnte Carol Baron 1975 diese Prognose widerlegen, indem sie dodekaphone Analysen einiger Passagen der *Sonatine* lieferte.<sup>14</sup> Über die Aufschlüsselungen Barons war jedoch nicht wesentlich hinauszukommen. Neben zwölftontechnisch komplex gestalteten Abschnitten liessen sich weite Teile nicht dodekaphon erklären. Man verwies daher auf die Heterogenität des Stückes, in welcher die Auseinandersetzung mit den Lehrern und musikalischen Ahnen noch durchscheint.<sup>15</sup> Es wurden ein Reigen möglicher Einflüsse genannt, die jeweiligen Bezüge und Boulez' spezifische Art der Übernahme jedoch nicht weiterverfolgt. Stattdessen fokussierten die Kommentare und analytischen »Streifzüge« zur *Sonatine* weiterhin auf dem dodekaphonen Aspekt.<sup>16</sup> Anhand der zwölftönigen Passagen werden Boulez' souveräne Handhabung der neu übernommenen Technik bewundert, eine Nachfolge von Webern sowie eine Abwendung von Messiaens Schreibweise konstatiert und die nicht zwölftönigen Teile bereits im Sinne einer Überwindung orthodoxer Zwölftontechnik interpretiert.<sup>17</sup>

Der Schlüssel des Zugangs zur *Sonatine* scheint jedoch gerade in ihrer Heterogenität zu liegen. Unmittelbar eröffnet sich hier die Möglichkeit, Boulez' Auseinandersetzung mit seinen Vorgängern auf der Suche nach der ihm eigenen Sprache nachzuvollziehen. Statt dieses »Schwellenwerk«, wie Häusler es bezeichnete,<sup>18</sup> aus dem Blickwinkel der seriel-

13 Vgl. Bradshaw/Bennett (1963), S. 12: »According to Goléa, Boulez has always insisted that his works are, in certain respects, impossible to analyse, because, within a given framework, the details follow one another as directed by the inspiration of creative fantasy«. Certainly, any industrious person who attempts to trace an ordered series of 12 notes from beginning to end of this *Sonatina*, will try in vain. It is likely that the series existed in the mind of the composer as a »shape« rather than as a rigid scale of pitches«.

14 Vgl. Baron (1975), bes. S. 88: »[...] the assumption that [...] the pitches of the musical ideas cannot be traced to the row, is erroneous: the series is more than a »shape« in the mind of the composer.«

15 Vgl. etwa Bennett (1986), S. 61: »The *Sonatine* was certainly an important work for Boulez. Stylistically the piece was by no means completely homogeneous«; vgl. auch Bradshaw (1986), S. 147: »Such stylistic inconsistencies as might betray the youth of the composer [...] are handled with such disarming brilliance and unpredictable originality that they are readily absorbed into the virtuoso fabric of the piece. In any case, such obvious classical influences were short-lived; only a few months later, it is noticeable that Piano Sonata 1 had already adapted these received images to its own linguistic expression.«

16 Vgl. dazu auch den jüngsten Beitrag von Chang (1999).

17 Zu den Kommentaren vgl. im einzelnen Kap. II.2.2.

18 Vgl. Häusler in Boulez (2000), S. 9.



len 50er Jahre verstehen zu wollen, bietet sich der Weg von der anderen Seite her an, eine Beschäftigung mit der Boulezschen Lehrzeit.

Noch ist über Pierre Boulez' Studienjahre wenig bekannt. Er selbst sieht sich als eigenständig Suchender, als ein »autodidacte par volonté«.<sup>19</sup> Die bisherigen biographischen Darstellungen beschreiben Boulez' Ausbildung entsprechend beiläufig.<sup>20</sup> Man erfährt von seinem nur einjährigen Harmonielehrestudium am Pariser Conservatoire bei Olivier Messiaen und von den Analysekursen bei René Leibowitz, in welchen Boulez die Zwölftonwerke von Schönberg, Webern und Alban Berg kennenlernte. Nur am Rande ist auch von Kontrapunktstunden bei Andrée Vaurabourg-Honegger die Rede. »Je fais moi-même une espèce de dissociation chimique pour parvenir à prendre et à retenir ce qui m'intéresse et à laisser tomber ce qui ne m'intéresse pas«, beschrieb Boulez im Gespräch mit Célestin Deliege sein schon früh ausgeprägtes selektives Aneignungsverfahren.<sup>21</sup> Gezielt habe er jeweils das übernommen, was ihn interessierte, und den Rest fallen gelassen.

Was Boulez verwarf, verkünden seine frühen Aufsätze. Als *Relevés d'apprenti* 1966 wiederveröffentlicht, 1968 unter dem Titel *Notes of an Apprenticeship* ins Englische übersetzt<sup>22</sup> sowie 1972 neu zusammengestellt als *Werkstatt-Texte* auf Deutsch erschienen, bilden diese Schriften ein erstaunlich konsistentes Textkorpus. Von einigen Verschiebungen innerhalb der Darstellung abgesehen, wird die Kritik an den musikalischen Ahnen klar formuliert. Messiaens Musik sei rein harmonisch ausgerichtet, er komponiere nicht, reihe nur aneinander und schreibe letztlich noch immer Melodien mit Begleitung.<sup>23</sup> Strawinsky habe seine rhythmischen Experimente im *Sacre du printemps* nur so weit treiben können, weil er von Anfang an einen minderen Sinn für die Entwicklung der Klangphänomene gezeigt habe. Zudem sei auch Strawinsky nicht in der Lage gewesen, das Problem der Satzweise zu lösen.<sup>24</sup> Schönberg habe mit der

19 Vgl. hierzu Kap. I.1.1.

20 Vgl. hierzu Kap. I.1.2.

21 Boulez (1975 I), S. 32.

22 In der überarbeiteten Ausgabe als *Stocktakings of an Apprenticeship*, vgl. Boulez (1991).

23 Vgl. Boulez (1948 I) in Boulez (1966 I), S. 68: »Chez Messiaen en particulier, dont le côté purement harmonique hérisserait les plus indulgents, les recherches restent à l'état de canevas recouvert tant bien que mal par une masse d'accords. [...] Bref, les recherches de Messiaen ne sauraient s'intégrer à son discours, parce qu'il ne compose pas – il juxtapose – et qu'il fait toujours appel à une écriture exclusivement harmonique – je dirais presque de mélodie accompagnée.«

24 Vgl. Boulez (1949) in Boulez (1966 I), bes. S. 247 und S. 256.



Zwölftontechnik zwar eine der wichtigsten Umwälzungen veranlasst, welche die musikalische Sprache je durchmachte, das Reihenphänomen jedoch verkannt, indem er an verbrauchten traditionellen Formen, einer armseligen Rhythmik sowie ausgedienten Satzmodellen im Sinne einer »Ultra-Thematik« festgehalten habe.<sup>25</sup>

Im Gegensatz zur sezierend scharfen Kritik am Verworfenen werden Übernahmen mehr postuliert als präzisiert. Um so interessanter ist es, Boulez' »dissociation chimique« anhand der *Sonatine* im einzelnen zu untersuchen, die »Werkstatt-Texte« so mit »Werkstatt-Spuren« zu konfrontieren. Über die *Sonatine* hinausgehend, liefert deren Analyse wesentliche Erkenntnisse zu Boulez' musikalischer Sprachfindung. Denn trotz der Heterogenität ist dieses »Opus 1« bereits so eigen, dass es als Beispiel dienen kann, um Charakteristika Boulezscher Musik zu beschreiben.<sup>26</sup> Auch Boulez erläuterte später in Vorlesungen am Pariser Collège de France Aspekte seiner persönlichen Schreibweise häufig und ausführlich anhand der *Sonatine*.<sup>27</sup>

Anfang 1946 entstanden, wurde Boulez' *Sonatine pour flûte et piano* erst 1954 beim Pariser Verlag Amphion ediert. 1956 fand im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse die offizielle Uraufführung durch Severino Gazzelloni und David Tudor statt. Die *Sonatine* wurde somit zu einem Zeitpunkt der Öffentlichkeit vorgestellt, da Boulez bereits durch Aufführungen jüngerer Werke bekannt geworden war. Es verwundert daher nicht, dass man irritiert auf die »Rückwärtsgewandtheit« des Stückes reagierte. Von Goléa wenig später darauf angesprochen, betonte Boulez das frühe Entstehungsdatum und wehrte sich zugleich gegen die Annahme, er habe die Komposition vor der Veröffentlichung revidiert. Nur »zehn Takte« seien überarbeitet worden.<sup>28</sup>

Bereits vor einiger Zeit konnte ich anhand der in der Paul Sacher Stiftung befindlichen Materialien zur *Sonatine* erkennen, dass – entgegen dem oben zitierten Wortlaut – vor der Drucklegung eine grössere Überarbeitung stattgefunden haben musste.<sup>29</sup> Allein die dem Verlag

25 Vgl. bes. Boulez (1952 I), S. 20 bzw. Boulez (1966 I), S. 268.

26 Vgl. dazu etwa den Lexikon-Artikel von Hopkins/Griffiths (2001), S. 102.

27 Vgl. Boulez (1989), S. 118, 185–186, 250–254, 270, 376.

28 Vgl. Boulez in Goléa (1958), S. 38: »[...] c'est faux: j'ai corrigé, en tout et pour tout, dix mesures!«

29 Vgl. hierzu: Susanne Gärtner, »Werkstattsspuren. Zur *Sonatine* für Flöte und Klavier von Pierre Boulez mit ersten Beobachtungen zur Revision von 1949«, Hauptseminararbeit, Universität Basel 1995, einsehbar in PSS und aufgeführt in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 9 (1996), S. 57.



Amphion vorliegende Reinschrift offenbarte Streichungen letzter Hand, die deutlich mehr als »zehn Takte« umfassen. Darüber hinaus zeigte der Vergleich des Druckes mit einer isolierten Flötenstimme aus dem Jahr 1946, dass Boulez für die Veröffentlichung die Takteinteilung des gesamten Werkes neu gestaltet und dabei auch revidierend eingegriffen hatte. Vom originalen Klavierpart aber fehlte jegliche Spur. Boulez selbst hatte »keine Ahnung, wo die Klavierstimme von 1946« geblieben sei.<sup>30</sup>

Mittels Recherchen, die im Rahmen dieser Studie aufgenommen wurden, ist es nun gelungen, zwei Dokumente der originalen Partitur ausfindig zu machen.<sup>31</sup> Dabei stellte sich heraus, dass die Klavierstimme in weit höherem Masse vom Druck abweicht, als dies die isolierte Flötenstimme erwarten liess. Im April 1949 fand eine Überarbeitung der *Sonatine* statt, die so umfassend war, dass von zwei verschiedenen Versionen gesprochen werden muss, einer unveröffentlichten Frühfassung und der revidierten Druckfassung: Annähernd ein Drittel der ursprünglichen Takte wurde gestrichen, überarbeitet oder neu komponiert. Gerade in Bezug auf Boulez' Auseinandersetzung mit seinen Lehrern und musikalischen Ahnen eröffnet die Frühfassung aufschlussreiche neue Einblicke.

Der vorliegende Band gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil widmet sich Boulez' Lehrzeit, soweit es die Quellenlage bisher erlaubt und soweit es der Themenstellung dient. In separaten Kapiteln wird Boulez' Studium bei seinen verschiedenen Lehrern nachvollzogen und parallel dazu ein Überblick zum unveröffentlichten Frühwerk bis hin zur *Sonatine* geliefert.<sup>32</sup> Das Hauptaugenmerk liegt dort auf Momenten, welche die Auseinandersetzung mit den Vorgängern im Notentext aufscheinen lassen.

Der zweite Teil meiner Studie ist eine Analyse der *Sonatine*. Auf den Ebenen der Materialfindung, der Formbildung und der Kompositionsweisen wird Boulez' »Opus 1« in ein Netz von Bezügen gebettet. Vor dem Hintergrund der Lehrzeit und in Gegenüberstellung zu Boulez' Kritik an seinen musikalischen Vätern wird untersucht, auf welchen Ebenen Spuren von Vorbildern bemerkbar sind, welche Prinzipien der Aneignung in den Übernahmen erkennbar werden und wie die Synthese der verschiedenen Bestandteile vonstatten ging. Ein geraffter Gang durch das gesam-

30 Vgl. den Brief Astrid Schirmers (Künstlersekretariat Pierre Boulez) vom 28. Mai 1998 an die Autorin.

31 Vgl. dazu im einzelnen Kap. II.2.3.

32 Zu Literatur, Quellen und Methode vgl. das einführende Kapitel I.1.2.



te Stück resümiert die wesentlichen Änderungen der Revision,<sup>33</sup> auch in den spezifischen Analysekapiteln bietet die Überarbeitung von 1949 die Chance, die Lösungen von 1946 mit den späteren Korrekturen zu vergleichen. Da aus der Entstehungszeit der *Sonatine* Skizzen bislang fehlen, konnte der Kompositionsvorgang nicht im einzelnen rekonstruiert werden. Um so nötiger wurde so die Beschäftigung mit den Werken und Schriften der Ahnen und Lehrer.

Eine Studie, welche Fragen nach Bezügen in den Vordergrund rückt, musste sich von vornherein dem Problem der Lückenhaftigkeit stellen. Zu vielfältig sind die Einflüsse, zu komplex die Überlagerungen im Unterbewusstsein eines schöpferischen Menschen, zu bedeutend gerade Reaktionen, die im Sinne einer Abgrenzung nur mehr als Auslassung kenntlich werden. Ist die Entdeckerfreude des Analytikers auch gross, wenn dank systematischen Suchens direkte Übernahmen deutlich werden, dienen diese letztlich nur als Indizien für die zugrundeliegenden Prinzipien, welche die Auseinandersetzung des Komponisten mit seinen Vorgängern leiteten. Mittels historischer Einordnung und Bezüge den Problemkreis eines Komponisten aufzurollen, anhand des Werkes Fragen an seine Zeit und anhand historischer Recherchen Fragen an das Werk zu stellen, den Notentext als Resultat einer lebendigen Musikdebatte zu begreifen und damit das Verständnis für Werk und Zeit durch eine anregende Interpretation zu bereichern, waren die Ziele.

Bei der Beschäftigung mit einem noch lebenden Künstler stellte sich zudem die Frage nach einer persönlichen Kontaktaufnahme. Angesichts der beinahe schon erdrückenden Flut an Boulezschen Äusserungen in Schriften und Interviews, angesichts der reichen und noch kaum ausgewerteten Quellen sowie aufgrund der grossen Distanz zu den 40er Jahren wurde für diese Studie allein der historisch-philologische Ansatz gewählt. Gleichwohl nahm ich die Gelegenheit gerne wahr, von Robert Piencikowski Ende April 2002 nach einem Basler Konzert Pierre Boulez vorgestellt zu werden. Auf die Mitteilung hin, er sei das Thema meiner Dissertation, und ich würde nun mit dem Schreiben beginnen, schlug Boulez über meinem Kopf das Kreuz und erteilte mir schalkhaft seine Absolution.

---

33 Vgl. Kap. II.4.1.