

Alexander Stankovski

Pierre Boulez: Leitlinien Gedankengänge eines Komponisten

erschienen in: wespennest 123, 11.06.2001

Wie verhalten sich Kunst und Handwerk zueinander? Ist Handwerk nur eine selbstverständliche Grundvoraussetzung künstlerischer Betätigung, die eigentlich nicht der Rede wert ist? Ist es gar so, dass "Kunst dort beginnt, wo das Handwerk aufhört" (unlängst wurde ein leitender Musikfunktionär des Landes mit dieser Aussage zitiert)?

Für die Generation, der Pierre Boulez angehört, stellte sich die Frage nach dem musikalischen Handwerk mit besonderer Dringlichkeit. Die seit den zwanziger Jahren in verschiedenen Ausprägungen vorherrschende Tendenz zur Restaurierung althergebrachter Formen (als Versuch der direkten Anknüpfung bei Schönberg, als ironische Verfremdung bei Stravinsky, als Bemühung um eine möglichst verständliche Sprache bei Bartók) hatte ihre Glaubwürdigkeit verloren. Mit dem Erbe der Vergangenheit sollte tabula rasa gemacht werden, um alle Bereiche des Tonsatzes von Grund auf erneuern zu können (Boulez' mittlerweile legendäre *Structures I* für zwei Klaviere von 1951/52 markieren diese "Nullpunkt der musikalischen Schreibweise").

Bereits Boulez' früheste Artikel¹ behandeln explizit Probleme der Kompositionstechnik. Auch in den beiden Bänden *Musikdenken heute*² geht er neben allgemeinen ästhetischen Betrachtungen erneut detailliert auf "musikalische Technik" ein und betont ihren entscheidenden Einfluss auf die schöpferische Phantasie. Waren in diesen Texten die Erörterung technischer Fragen direkt auf Boulez' aktuelle Kompositionen bezogen, versucht er in den *Leitlinien*, die einzelnen Komponenten des Schaffensprozesses selbst zu analysieren und ihre Beziehungen zu beschreiben.

Die "Idee" eines Stückes steht zwar für den Komponisten am Anfang, ist aber selbst bereits ein Zusammengesetztes, eine "Überschneidung verschiedener "Systeme", also konditioniert durch kulturelle Gegebenheiten wie Stimmung oder Instrumentarium. Boulez verwendet "Idee" synonym mit "Thema", das in seinem Buch breiten Raum einnimmt - nicht weniger als drei Kapitel sind diesem Begriff gewidmet. Die Idee (bzw. das Thema) kann ein allgemeines Prinzip sein, eine abstrakte Ordnung, oder eine konkrete Gestalt - Boulez spricht von "realen" und "virtuellen" Themen -; auf jeden Fall muss sie ausgearbeitet werden, sie existiert nur als eine ihrer Realisationsmöglichkeiten. Die Realisierung der Idee geschieht durch das "Metier". Boulez weiß um die negativen Konnotationen, die diesem Begriff (wie seiner deutsche Entsprechung, dem eingangs erwähnten Handwerk) anhaften, und er stellt klar: "Man darf nicht glauben, dass (...) das einmal erlernte Metier eine feste Größe für den ganzen Rest des Lebens sei." Die wesentliche Leistung eines Komponisten liegt nicht in der Originalität seiner Idee, sondern in der Findung der eigenen Möglichkeiten ihrer Realisierung - der Erfindung des Handwerks. "Wahr ist, dass man das Metier, sein eigenes Metier, nicht von anderen lernt; man kann bei anderen Komponisten lediglich die Prämissen für sein Metier finden. Man kann es dort nicht in Reinform finden, denn das Metier verbindet

¹ auf Deutsch erschienen unter dem Titel *Werkstatt-Texte* 1972 Frankfurt/Berlin

² *Musikdenken heute* (2 Bde. Mainz 1963 bzw. 1985)

die Ideen des Komponisten und seine Technik zu einem einzigartigen Amalgam."

Idee, Ableitung und System müssen übereinstimmen. Laufen sie auseinander, ist entweder das System oder die Idee gefährdet. Ersteres war bei der schrittweisen Überwindung der Tonalität der Fall, als sich die Ableitungen aus vertikalen und horizontalen Ideen nicht mehr innerhalb des traditionellen harmonischen Systems darstellen ließen. Letzteres bescheinigt Boulez dem Neoklassizismus sowohl Schönbergs als auch Strawinskys, bei denen ein "von einem toten System erborgte(s) Schema (...) zunehmend tote Ideen hervorgerufen" hätten. Auch kann eine Idee für Ableitungen nicht geeignet sein, wie in der "atonalen" Periode der Wiener Schule, als das Prinzip der unbedingten Nicht-Wiederholung nur die Wahl ließ, Miniaturen oder Textvertonungen zu komponieren. Für eine tragfähige Syntax fehlte es an Ableitungsmöglichkeiten (man sieht übrigens an diesen Beispielen, dass das Zusammenstimmen von Idee, Ableitung und System keine Bedingung für geglückte Kompositionen ist - auch und gerade für Boulez sind die "atonalen" Werke Schönbergs, Bergs und Weberns große Musik, wenn auch als Ausdruck einer tiefen Krise; dass er dem Neoklassizismus weit strenger beurteilt, hat nicht nur syntaktische Gründe).

Nach dem Niedergang des kollektiven Systems der Tonalität ist der Komponist gezwungen, selbst Systeme als Rahmen seiner Ideen zu erfinden. Boulez warnt jedoch - geprägt von den Erfahrungen des strengen Serialismus, als versucht wurde, das Schönbergs Reihenprinzip auf alle Parameter eines Klanges zu übertragen - vor dem "Geist des Systems", dem "Glaube(n) an die Unfehlbarkeit der Ordnung": "Eine eingehaltene Grammatik, eine eingehaltene Morphologie führen nicht unmittelbar zum Sinn, zum Verständnis". Die internen Widersprüche einer einheitlichen Durchorganisation von Tonhöhe, Dauer, Dynamik und Klangfarbe (die übrigens bei den oben erwähnten *Structures I* sehr deutlich zutage treten), führten Boulez zurück zu einer schon in seinen frühesten Stücken angelegten Zweiteilung: strenger und freier Satz, Thematik und Athematik, determinierte und zufällige Strukturen, "glatte" und "geriffelte" Zeit, gerichtete und ungerichtete Ableitung, geschlossene und offene Form. Dieser fundamentale Gegensatz äußert sich in den verschiedenen Phasen seiner Entwicklung auf unterschiedliche Weise: von der *Sonate für Flöte und Klavier* oder der *Ersten Klaviersonate* von 1946, wo thematische und athematische Partien einander gegenüberstehen, bis zu *Éclat* (1965) oder *Répons* (1981-84), wo dieser Gegensatz auf die Gestaltung der Zeit übertragen wird: die streng metrischen Ensembleteile entsprechen der "geriffelten, pulsierenden" und die vom Dirigenten frei zu gestaltenden Kadenzten mehrerer Soloinstrumente der "glatten, schwebenden" Zeit.

Die Thematik, die Idee garantiert letztlich den Zusammenhang dieser scheinbar unvereinbaren Gegensätze. Womit wir bei einem zentralen Punkt in Boulez' Denken angelangt sind: "Ich glaube, dass die absolute Notwendigkeit der Sprache ihre Einheit ist." Was ist aber musikalische Sprache nach dem Verlust einer gemeinsamen Verständigungsgrundlage zwischen Komponist und Hörer, wie sie die Tonalität gewesen war? Boulez gibt sich keinen Illusionen über die Möglichkeit einer kollektiven Sprache hin. Immerhin wird implizit klar: Sprache heißt: "klare Übermittlung", "zusammenhängendes und organisches Ganzes", Verantwortung des Komponisten in der Verwendung seines Materials, das eine "Beziehung zwischen Objekt und Sprache" gewährleisten soll. Es ist nur folgerichtig, dass er allem, was der Sprache fremd bleibt, nicht auf sie rückführbar ist, eine radikale Absage erteilt. Umweltgeräusche,

konkrete Klänge, Instrumente mit außermusikalischer Konnotation (wie die Sirenen in Varèses "Ionisation"): sie alle fallen unter das Verdikt "nicht-musikalischer" Klänge. Spieltechniken abseits der historischen Optimierung der Instrumente sind schlichtweg "Kulissenlärm", da nur "einer oberflächlichen Organisation zugänglich". Zitate laufen als "Fundstücke" Gefahr, der eigentlichen Thematik fremd und äußerlich zu bleiben. Doch ist dieser Katalog der Ablehnung nicht einfach ein polemischer Rundumschlag gegen alle natürlichen Feinde der eigenen Ästhetik, wie in manchen früheren Texten: Boulez analysiert differenziert die Verwendung "gefundenen" oder "entliehenen" Materials anhand konkreter Beispiele bei Berg, Strawinsky oder Ives. Seine Polemik gegen Geräusche ist unter der Bedingung berechtigt, dass sie nur als "Effekte" eingesetzt werden - wobei der von ihm vorgeschlagene Einsatz diverser instrumentaler und elektronischer "Ausnahmephänomene" als leicht fassliche "Merkmale der Struktur" vom Standpunkt eines konsequent mit diesem Material arbeitenden Musikers ebenfalls als "Effekt" kritisiert werden könnte. Schließlich gibt sich Boulez durchaus skrupulös bei der Frage, ob sich überhaupt ein Kriterium finden lasse, was musikalisch sei und was nicht und führt den Unterschied schließlich auf die "Beziehungen" zurück, "die das Werk zwischen rohen Gegebenheiten und organisierten Strukturen unterhält". Die Frage, ob diese rohen Gegebenheiten - zumindest theoretisch - nicht doch organisiert und strukturiert werden könnten, beispielsweise mit elektronischen Mitteln, stellt sich zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht mehr: Diese sind 40 Seiten vorher Opfer einer Polemik wie aus alter Zeit geworden.

Man darf sich die Einheit des Werkes allerdings nicht als aus einem einzigen Kern abgeleitet vorstellen. "Die Einheit des Werkes aus der Einheit der Matrix ist eine Utopie". Boulez lehnt eine starre Globalhierarchie ab zugunsten einer "Folge von relativen Hierarchien, die durch gemeinsame Punkte, welche den Übergang möglich machen, miteinander verbunden sind." Die wahrscheinlich wichtigste Technik bei Boulez, fast möchte man von einer Obsession reden, ist die Wucherung. Aus einer Tonhöhenreihe werden durch Transposition von Reihenausschnitten auf die Töne anderer Ausschnitte harmonische Aggregate, die untereinander durch die gemeinsame Ursprungsreihe in unterschiedlichem Grad verwandt sind. Diese Aggregate können ihrerseits weiteren Ableitungen unterworfen werden. Die Auswahl konkreter Tonhöhen aus einem solcherart etablierten "Klangblock" unterliegt nun dem "Zufall des Augenblicks", durch den das zuvor etablierte Beziehungsnetz aber nicht berührt wird (übrigens bestehen solche Netze nicht nur innerhalb eines Stückes, sondern auch innerhalb des Gesamtœuvres; nicht nur durch die ebenfalls geradezu obsessive Bearbeitung, Weiterentwicklung oder Neukomposition mitunter weit zurückliegender Stücke - die Kantate *Le Visage Nuptial* beispielsweise hat eine annähernd 50-jährige Entstehungsgeschichte - sondern auch durch gemeinsame Ausgangsmaterialien, die verschiedenen Kompositionen zugrunde liegen).

"Ein musikalisches Universum kann ohne Gesetz nicht bestehen. (...) aber das reine Gesetz gibt dem Zufall keine Existenzberechtigung und beraubt so die Musik des spontansten Teils ihrer Ausdrucksmittel."

Pierre Boulez: Leitlinien

Gedankengänge eines Komponisten

450 Seiten (2000) Metzler, Stuttgart; ISBN: 3476018059