

Der *Musik*-Napoleon

Pierre Boulez

war der letzte der großen
Komponisten der
Nachkriegsavantgarde,
zudem ein Dirigent von
Rang und ein
unermüdlicher Arbeiter an
und für neue Institutionen
der Musik. Und er war
alles andere als unumstritten.
Am 5. Januar ist er 90-jährig
in Baden-Baden gestorben.

Von Ulrich Pollmann

Es war ein Eigentümliches Happening, das 2005 im texanischen Austin stattfand: Über 100 CDs, Bücher und Schallplatten von Pierre Boulez wurden auf fantasie- und klangvolle Weise von Musikern und Performance-Künstlern der Zerstörung zugeführt. Vorwand für diese zweifelhafte Ehrung war Boulez' (auf Strawinsky gemünzte) Aussage, alle Kunst der Vergangenheit gehöre zerstört. Aber sicherlich hatte die Ablehnung, die Boulez vielen amerikanischen Komponisten gegenüber zeigte, ihren Teil beigetragen zu dieser Aktion.

Doch was genau warfen seine Gegner Pierre Boulez vor? Ein engagierter Vertreter der Neuen Musik kann in der Regel mit großen Sympathien rechnen. Die Aufführungen und Aufnahmen der Musik der frühen und klassischen Moderne – Boulez legte Referenzaufnahmen von Debussy, Strawinsky, Berg, Webern und Bartók, aber auch von Wagner und Mahler vor – wird man ihm auch schwerlich zum Vorwurf machen können. Kommt noch sein beispielhaftes Engagement für das Musikleben hinzu,

schen Aufbruch der Nachkriegszeit ließ er keine Ästhetik neben der seriellen Musik gelten. Er beleidigte nicht nur europäische Komponisten, die diesen Weg nicht gingen, wie Hans Werner Henze. Besonders rieb er sich an amerikanischen Komponisten. Dort wollten viele die Dominanz der europäischen Avantgarde nicht akzeptieren. Man staunt nicht schlecht, wenn man liest, dass Boulez den ersten bedeutenden amerikanischen Komponisten, Charles Ives, seinem amerikanischen Kollegen Morton Feldman gegenüber als Amateur bezeichnete. Feldman, der den Machtanspruch der seriellen Komponisten heftig bekämpfte, revanchierte sich mit dem Ausspruch: „Boulez is Napoleon, right?“

Hinzu kommt ein anderer Punkt: Während viele Komponisten auch dirigierten, unterrichteten oder anderweitig tätig waren, dürfen bei Boulez alle drei Bereiche seines Schaffens als gleichberechtigt gelten. Seine Arbeit als Komponist, als Dirigent und sein kulturpolitischer Einsatz zeigen dasselbe hohe Engagement und Niveau, machen allerdings erst in Kombination den bedeutenden Musiker aus – und genau hier beginnen die Vorwürfe. Der für seine Meinungsfreudigkeit bekannte Komponist Claus-Steffen Mahnkopf gründet seine Kritik keineswegs auf einer etwaigen übermäßigen Machtfülle durch Ämterhäufung, Mahnkopfs polemischer Biss reicht tiefer: „Boulez ist auch heute noch ‚der‘ große Komponist, weil er, als er es war, die Macht hatte, die Pflege seiner Größe zu institutionalisieren – in nachbürgerlicher Gesellschaft das sicherste Mittel, selbst die Wissenschaft zu manipulieren.“

Um Boulez in seiner eigentümlichen Mannigfaltigkeit zu verstehen, hilft ein Blick auf seinen Werdegang in einer uns mittlerweile sehr fernen, aber prägenden Zeit. 1925 in Montbrison geboren

Er war fasziniert von der
Vorstellung, eine ganz neue Logik des
Komponierens zu entwickeln

das 1954 mit der Gründung der Pariser Konzertreihe „Domaine Musical“ einen ersten Höhepunkt erreichte – was also hat Boulez falsch gemacht?

Wer den Vorwürfen seiner Gegner nachspürt, trifft schnell auf ein schlichtes Wort: Macht. Boulez zeigte früh ein beeindruckendes Selbstbewusstsein, Arroganz war ihm nicht fremd. Messiaen und Leibowitz, bedeutende Lehrer, denen er viel verdankte, soll er mit abfälligen Worten verletzt haben. Im musikali-

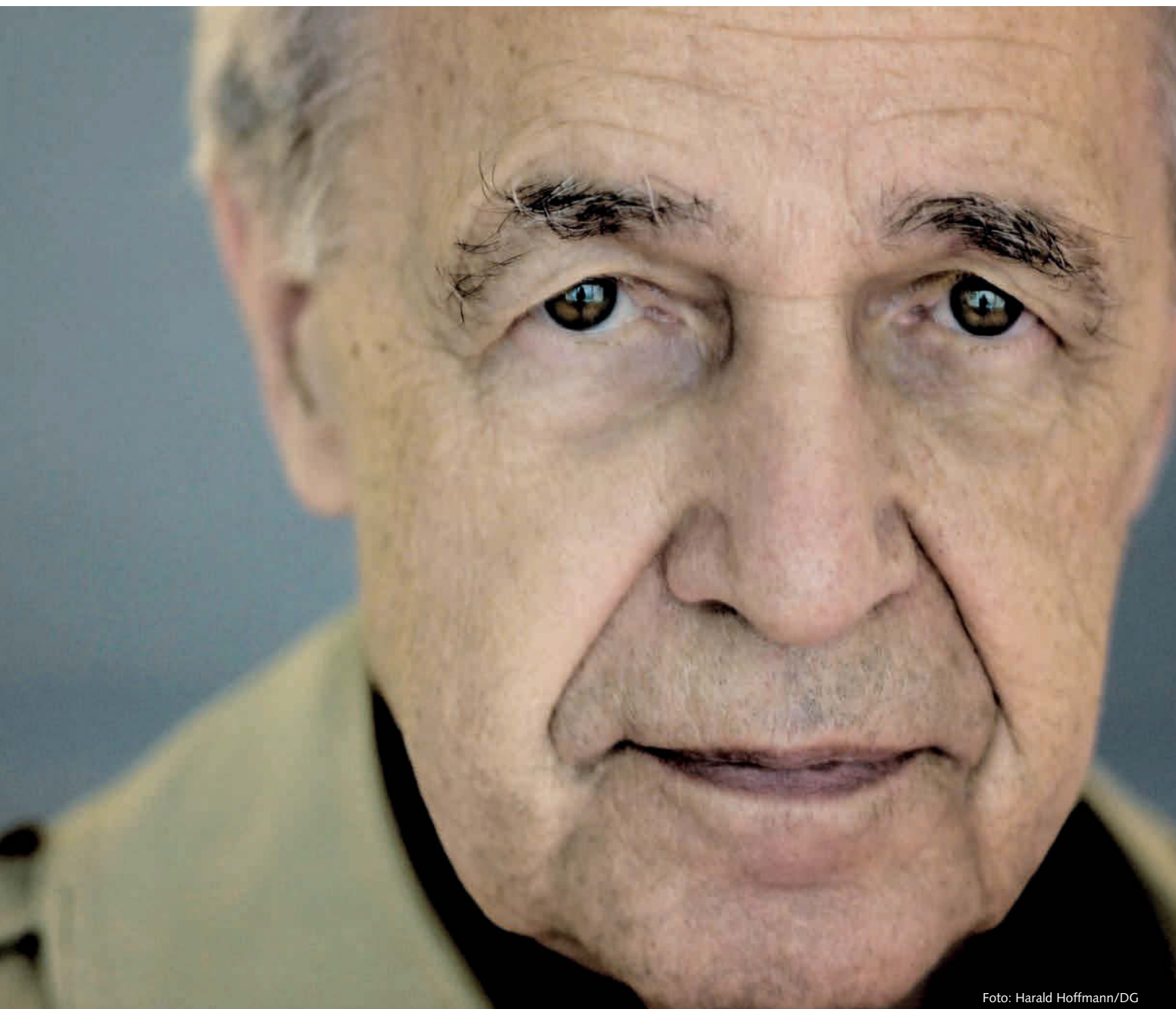


Foto: Harald Hoffmann/DG

(Dep. Loire), hatte Boulez als Musiker eine kurze, aber sehr intensive Lehrzeit. Vom Vater zu einer Ausbildung in Mathematik und Ingenieurwesen in Lyon gedrängt, begann er 1941 zusätzlich Studien in Klavierspiel und Musiktheorie. Kurz darauf kam Boulez erstmals mit der Musik Strawinskys, Schönbergs, Messiaens und Jolivets in Berührung. Es entstanden nun auch erste (unveröffentlichte) Kompositionen. Boulez entschied sich für die Musik, setzte

sich gegen seinen Vater durch und ging 1943 ins besetzte Paris. Dort arbeiteten Musikerinitiativen intensiv daran, die französische Musik gegen die Dominanz deutscher Komponisten zu stärken. 1943 wurde auch der soeben aus deutscher Kriegsgefangenschaft entlassene Olivier Messiaen am Pariser Conservatoire National de Musique zum Professor für Harmonielehre ernannt – pikanterweise als Ersatz für einen jüdischen Kollegen, der auf Anweisung der Besatzer entlas-

sen worden war. So entstand im Krieg der Nährboden für einen Neuanfang der französischen Musik.

Schnell zeigte sich im Studium der Kontrapunktik, dieser Königsdisziplin des Tonsatzstudiums, dass Boulez über beeindruckende Begabung und große Disziplin verfügte. 1945 gewann er den Ersten Preis im „Concours d'harmonie“, einem Wettbewerb, dem sich zahlreiche Studenten des Pariser Konservatoriums stellten. Gelernt hat Boulez Harmonielehre bei Olivier Messiaen, dessen berühmte Analysekurse er zudem zwei Jahre lang besuchte. Hier lernte er Details der Kompositionstechnik Strawinskys, Bartóks und Alban Bergs kennen und kam mit außereuropäischer Musik in Berührung. Zusätzlich erhielt er Tonsatz- und Kontrapunktunterricht bei der sehr angesehenen Andréé Vaurabourg-Honegger, der Frau Arthur Honeggers. Im Unterricht bei René Leibowitz schließlich gewann Boulez ganz

das Konservatorium ohne Abschluss. Im Nachhinein stilisierte sich Boulez gerne als Autodidakt, was aber kaum zutrifft: Für eine kurze Zeit, von 1943 bis 1946, war Boulez ein ungemein fleißiger und hochbegabter Schüler großer Lehrer.

In seinen Lehrjahren schrieb Boulez zahlreiche Werke, die er nicht veröffentlichte – sie sind heute als Manuskripte in der Paul Sacher Stiftung einsehbar. Er experimentierte mit den vielfältigen Techniken der klassischen Moderne, manches erinnert an Messiaen. Immer stärker wandte er sich der Zwölftontechnik zu, insbesondere der Musik Anton Weberns, die für den Aufbruch der jungen Komponisten um 1945 paradigmatisch wurde. Wesentlich radikaler als sein Lehrer Schönberg hatte Webern aus der Reihung aller zwölf Töne der chromatischen Tonleiter die rhythmische und harmonische Ordnung seiner Werke abgeleitet. So versuchte er eine Komponierweise zu entwickeln, die aus einer Idee, aus einer Zelle ein musikalisches Ganzes generiert, in dem sich alle Details logisch aufeinander beziehen. Und diese Idee führte leider in der Nachkriegsavantgarde nicht nur zu Überheblichkeiten, sondern regelrecht zu Allmachtsfantasien.

So wird deutlich, welche Faktoren die Situation prägen, in der sich der junge Boulez 1945 befand: Da war ein mathematisch begabter, ehrgeiziger junger Komponist, der fasziniert war von der Vorstellung, eine ganz neue Logik des Komponierens zu entwickeln. Da war der Überdruß gegenüber rückwärtsgegangenen Musikformen des Neoklassizismus, der in Paris noch dominant war. Und dazu kam der Epochenbruch am Ende des Faschismus, der von Künstlern allgemein als Perversion der Irrationalität und antiaufklärerische Rückwärtsgewandtheit aufgefasst wurde. Die musikalische Nachkriegsavantgarde hat sich fundamental als antifaschistisches Projekt definiert, die Rationalität der neuen Kompositionstechnik sollte frei und rein von überkommenen Ausdrucksrelikten sein.

Boulez schrieb nun, um 1950, die Werke, die ihn schnell berühmt machten: die Klaviersonaten, die „Structures“ für zwei Klaviere und „Le marteau sans maître“ für Altstimme und sechs Instru-

Strenge Kompositionsregularien waren für ihn der einzige Weg, die Musik von Gefühlsinhalten zu reinigen

neue Einsichten durch die Analyse der Zwölftontechnik, vor allem von Schönberg und Webern. Diese letzte wichtige Lehrstation bedeutete die Initialzündung für seine kompositorische Entwicklung – er brach mit Leibowitz und verließ

Pierre Boulez (Mitte) mit Luigi Nono (links) und Karlheinz Stockhausen 1957 in Donaueschingen



Foto: Archiv

mente. Thema für Boulez war letztlich das Komponieren selbst, er lotete besonders in den „Structures“ die Grenze zwischen Determination und Freiheit des Kompositionsprozesses aus. Lange Listen von Zwölftonreihen und dem zugeordnete Listen von Tonlängen und Lautstärken mussten konsequent abgearbeitet werden, was dieser Musik den Vorwurf eintrug, nicht mehr als ein nach mathematischen Grundsätzen gearbeiteter Gegenstand zu sein. Boulez hingegen sah in der Unterwerfung unter strenge Kompositionsregularien den einzigen Weg, die Musik von tradierten Gefühlsinhalten zu reinigen, und tatsächlich strahlt die serielle Musik dieser Zeit in ihren besten Momenten eine kristalline Klarheit, eine gewissermaßen reinigende Kühle aus.

Scharfe Konturen, prägnante Klanggestalten, die sich unmittelbar dem Hörer mitteilen, zeigt besonders die zweite Klaviersonate von 1948. Bei aller Abstraktion bieten die vier Sätze dieses Stücks doch genug stilistische Einheitlichkeit, Spannung, Entwicklung und auch pianistischen Glanz, um sich als Einstiegsstück für Neugierige zu empfehlen. Neben der berühmten Aufnahme mit Maurizio Pollini sind mittlerweile zahlreiche andere Einspielungen erhältlich.

Ebenfalls empfohlen sei Boulez' bekanntestes Stück seiner frühen Phase, die 1955 in Baden-Baden uraufgeführte Kantate „Le marteau sans maître“ nach Texten von René Char. Auch wenn die Gestalt des Stücks aus drei Zyklen, die jeweils einem Gedicht zugeordnet sind, in ihrer ineinandergefalteten, mehrdimensionalen Form nur mit viel Hörerfahrung nachvollziehbar ist: Dieses Schlüsselwerk der Nachkriegsmoderne entfaltet Klangreiz jenseits intellektuellen Kalküls.

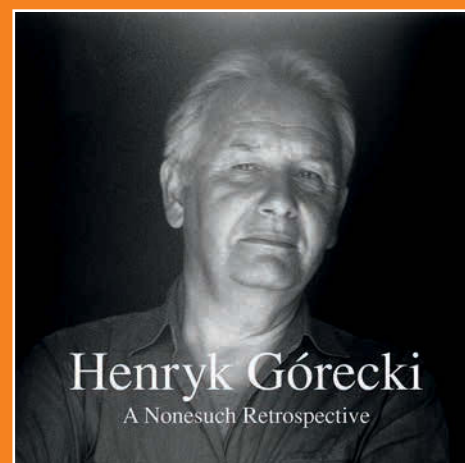
Dass Boulez dann nicht über Jahrzehnte so produktiv war wie beispielsweise sein Weggefährte Karlheinz Stockhausen, ist bekannt. Viele seiner späteren Werke sind Umarbeitungen alter Stücke, Boulez war immer wieder von der Idee fasziniert, kompositionstechnische Verfahren zu überarbeiten und zu erneuern. Seine schon Mitte der 50er-Jahre gestartete Karriere als Dirigent verschaffte ihm dann eine Reputation in der Musikwelt, die er als Komponist wohl kaum dauerhaft hätte halten können. Er dirigierte das Orchester des Südwestfunks Baden-Baden, es folgten die Stationen in Cleveland, London und New York, nicht zu vergessen natürlich die berühmten Wagner-Dirigate in Bayreuth. Der größte kulturpolitische Beitrag Boulez' ist sicher die Gründung des dem Centre Pompidou angegliederten IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Diese 1977 eröffnete und lange von Boulez geleitete Einrichtung befasst sich mit akustischer und musiktheoretischer Forschung und zieht Studenten und Stipendiaten aus aller Welt an. Die 2004 von Boulez mitbegründete Lucerne Festival Academy, die jungen Musikern jeden Sommer die Möglichkeit bietet, Neue Musik auf höchstem Niveau einzustudieren, stellt wohl seine letzte bedeutende Aktivität als Anreger neuer Institutionen dar.

So soll denn die berechtigte Kritik an der Überheblichkeit und ideologisch verbohrten Einseitigkeit, mit der Boulez den Aufbruch der seriellen Musik nach 1945 betrieb, seine Würdigung nicht trüben: In der Summe seiner Leistungen – als Komponist, Dirigent und Organisator – ist Pierre Boulez ohne Frage eine der bedeutenden Musikerpersönlichkeiten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. ■

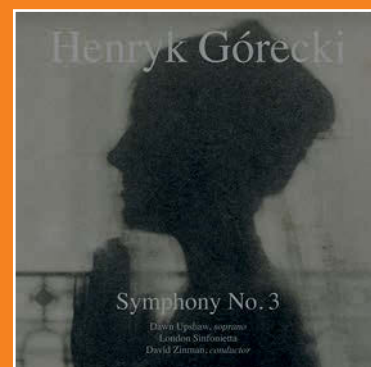
Der Kult-Komponist Henryk Górecki

Der Bestseller *Symphony 3*
Das letzte Werk *Symphony 4*
Die große Werkschau

A Nonesuch Retrospective
inkl. *Symphony No. 3 & 4*
7CD-Box · Download



Symphony No. 4
CD · Download



Symphony No. 3
CD · Vinyl · Download