

Kein bisschen müde

In letzter Zeit kennt man **Pierre Boulez**, der am 26. März achtzig wird, fast nur noch als Dirigenten. Jörg Hillebrand hat seinen Meisterkurs beim Luzern-Festival besucht und sich nach dem Komponisten Pierre Boulez erkundigt.

Man sieht genau, wer ihr Vorbild ist. Mit eckigen Bewegungen des rechten Arms führt sie das groß besetzte Orchester. Ohne Stab, mit der Handkante durchteilt die etwa dreißigjährige blonde Französin die Luft im kleinen Saal des Luzerner Kultur- und Kongresszentrums. Auf dem Pult liegt die überformatige Partitur zu „Noësis“ von Hanspeter Kyburz, der helfend zur Seite steht.

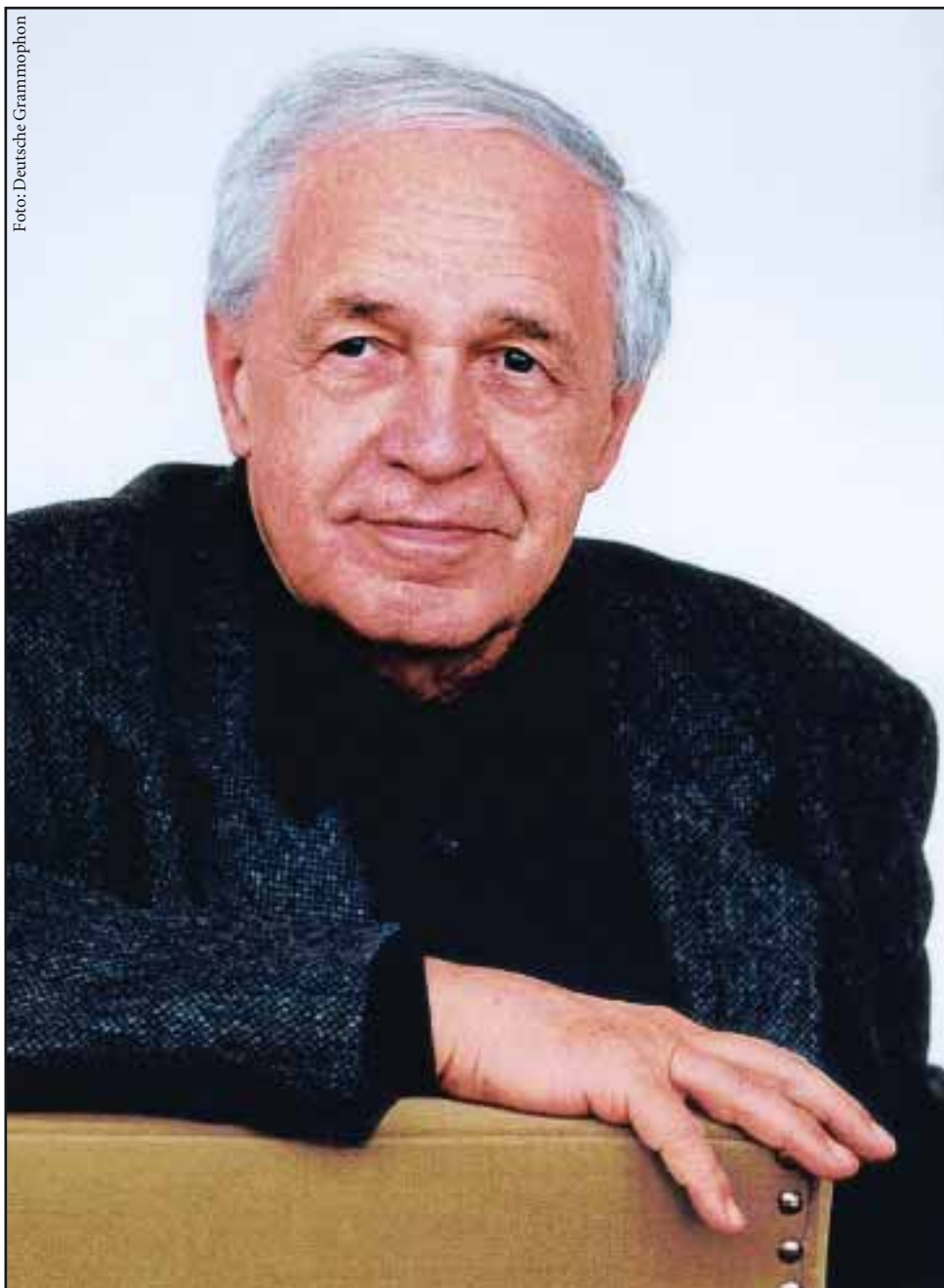
Das Vorbild aber sitzt schräg rechts hinter ihr auf einem Hocker, das hellblaue Polohemd leger über der schwarzen Hose: Pierre Boulez leitet im Rahmen des Luzern-Festivals eine Akademie zur Interpretation von Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. In einem internationalen Auswahlverfahren wurde aus Studenten ein Orchester zusammengestellt, das von Dozenten des Ensemble Intercontemporain betreut wird. Maurizio Pollini hat eine Meisterklasse gegeben. Nun folgt Boulez selbst mit einem Dirigierkurs.

Seine junge Landsfrau ist ihm zu verkrampft. „Entspannen Sie sich durch Konzentration“, empfiehlt er, steht auf und lockert ihre Schultern. Nachdem sie sich ein Stück weit an seinen „Notations“ versucht hat, bricht er ab und sagt: „Ihre Haltung ist total unnatürlich. Sie sehen aus, als wenn Sie fliegen wollten.“ Er dirigiert die Passage selbst im doppelten Tempo. „Sehen Sie? Ich bin kein bisschen müde. Und das in meinem Alter.“

Sparsam soll man seinen Körper einsetzen, bloß nicht zu viel bewegen, möglichst nur den Unterarm, vor dem Körper, auf die Instrumente zu, von denen man etwas will. „Viele Ihrer Gesten helfen nicht, sondern stören“, sagt Boulez zu einer anderen Schülerin, einer hochgewachsenen Osteuropäerin, stellt sich neben sie und dirigiert extra minimalistisch. Vor allem bei den in der Neuen Musik so häufigen zusammengesetzten Metren soll man nicht unnötig unterteilen. „Zerschneiden Sie die Dauern nicht wie eine Wurst!“ rät Boulez dem einzigen männlichen Vertreter im Quartett der aktiven Teilnehmer. „Fühlen Sie den Grundrhythmus!“

Deutlichkeit ist die oberste Maxime. „Ein präzises Rubato“ fordert Boulez einmal. Im Dienste dieser Deutlichkeit darf und muss der Dirigent durchaus autokratisch herrschen. „Sie sind der Schulmeister“, sagt Boulez. „Zuhören, aber befehlen“, lautet die Devise. „Dirigieren Sie so, wie Sie es hören wollen! Übertragen Sie Ihre Absicht auf die Instrumente!“ Dass es während der gesamten drei mal drei Stunden Orchesterproben um nichts anderes geht als pure Schlagtechnik, wird denjeni-

Foto: Deutsche Grammophon



gen, der Boulez kennt, nicht weiter verwundern.

Am Ende der letzten Sitzung bedankt Boulez sich bei dem sehr jungen und ausgesprochen disziplinierten Akademie-Orchester, dass es „diese einzigartige Arbeit“ ermöglicht habe. Am späten Abend sitzt er sichtlich bewegt im Publikum eines Kammerkonzerts, in dem eine der Flötistinnen seine frühe Sonatine interpretiert – er komponierte sie in dem Alter, in dem die junge Dame jetzt ungefähr sein dürfte. Tags darauf wird er das Orchester bei einem Ausflug zu Wagners Villa Triebtschen begleiten. Zuvor jedoch findet er sich im Medienzentrum zum Interview ein. Nein, wie fast achtzig sieht dieser Mann auch aus der Nähe nicht aus.

JH Im ersten Band der „Structures“ für zwei Klaviere haben Sie 1952 den Serialismus zum Extrem getrieben, doch schon bald danach, zum Beispiel in „Le marteau sans maître“, haben Sie sich mehr Freiheiten gegönnt, wodurch eine gewisse Unzufriedenheit mit dem Schematismus, dem Automatismus zum Ausdruck kam. Hört man nun Ihre jüngsten Werke, könnte man den Eindruck gewinnen, dass mittlerweile der irrationale, der sinnliche Anteil überwiege.

PB Das tut er mit Sicherheit. In der Nachkriegszeit wurden alle kompositorischen Verfahren einer Rationalisierung unterworfen, die letztendlich einen kreativen Engpass zur Folge hatte. Es bedurfte einer geschmeidigeren Technik, um sich über-

nietta und des Ensemble Modern eine Art London-Sinfonietta-Stil oder Ensemble-Modern-Stil ausgebildet habe. Gibt es auch einen Intercontemporain-Stil?

„Die Rationalisierung hatte einen kreativen Engpass zur Folge“

Jörg Hillebrand Herr, Boulez, komponieren Sie eigentlich noch?

Pierre Boulez Ja, sicher. Regelmäßig sogar. Allerdings immer mit Verspätung, weil die Orchester mir so viel Zeit rauben. Deshalb möchte ich meine Aktivität als Dirigent nach und nach einschränken, aber das ist sehr schwierig, wenn man mit den Leitern der Organisationen künstlerische wie auch persönliche Freundschaften geschlossen hat. Man muss sich verteidigen, um Zeit für sich zu behalten.

JH Die Liste Ihrer Werke ist vergleichsweise kurz, aber viele von ihnen liegen in mehreren Fassungen vor. Zum Beispiel haben Sie „Pli selon pli“ über einen Zeitraum von vierzig Jahren mehrfach umgearbeitet. Mangelt es Ihnen an neuen Ideen?

PB Nein, ganz und gar nicht. Nur sind manche Ideen einfach nicht gut genug formuliert, so dass ich das Bedürfnis habe, sie noch einmal neu zu fassen. Das betrifft nicht nur eine bessere Vermittlung der Ideen, beispielsweise durch eine wirkungsvollere Instrumentierung, sondern die Ideen selbst entwickeln sich weiter, und das dauert bei mir eine gewisse Zeit. Ich mag keine toten Werke. Wer viel komponiert, schreibt zwangsläufig auch Werke, die weniger gelungen sind als andere und die man eigentlich total vergessen kann. Ich möchte meine Werke leben lassen und ihnen so viel Potential wie möglich mitgeben.

haupt wieder bewusst zu werden, welche Ideen man haben kann. Eine zu restriktive Technik steht dem Ausdruck im Wege. Ich war sowieso immer sehr empfänglich für den Klang. Selbst in „Le marteau sans maître“, in dem noch eine große Strenge herrscht, überrascht die Klanglichkeit, vor allem wenn man die Entstehungszeit berücksichtigt. Und in „Sur incises“ ist die Instrumentation mit drei Klavieren, drei Harfen und drei Schlagzeugern vollkommen atypisch. Ich könnte gar nicht für ein Klavierquintett schreiben oder für eine andere typische Besetzung des 19. Jahrhunderts. Dafür spielt die Klanglichkeit in meinem Komponieren eine viel zu wichtige Rolle. Sie ist Teil jener Freiheit der Erfindung, die ich mit der Zeit in immer höherem Maße erlangt habe.

JH Wenn die Besetzung so wichtig für Sie ist, welche Auswirkungen hatte dann die Gründung des Ensemble Intercontemporain auf Ihr kompositorisches Schaffen?

PB Ich konnte die Werke, die ich geschrieben hatte, auf der Stelle spielen lassen, anstatt mich nach langem Warten mit zu wenigen Proben und schlecht vorbereiteten Musikern abfinden zu müssen. Die Mitglieder des Ensembles haben starke Reflexe ausgebildet, sind schnell auf dem Laufenden und können sofort aufspringen.

JH Hans Werner Henze hat gesagt, dass sich nach Gründung der London Sinfon-



Foto: Harald Hoffmann/DG

Biographie

Pierre Boulez, geboren am 26. März 1925 in Montbrison an der Loire, studierte in Paris Komposition bei Olivier Messiaen und Zwölftontechnik bei René Leibowitz. 1946-55 leitete er die Bühnenmusik bei der Compagnie Renaud/Barrault, unter deren Patronanz er die Konzertreihe „Domaine musical“ gründete. 1955-60 gab er Analyseurse bei den Darmstädter Ferienkursen. 1976 wurde er zum Professor am Collège de France ernannt. 1977-91 leitete Boulez in Paris das Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM).

Als Dirigent debütierte Boulez 1966 mit „Parsifal“ bei den Bayreuther Festspielen. 1969-75 war er Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra, 1970-77 des New York Philharmonic. 1989 unterzeichnete er einen Exklusivvertrag mit der Deutschen Grammophon, für die er viel Neue Musik, aber auch Standardrepertoire wie „Also sprach Zarathustra“ oder Bruckners Achte aufgenommen hat.

Frühere Portraits von Pierre Boulez können Sie in FF 9/1969, 9/1975, 3/1995 und 3/2000 nachlesen.

Verleger

Universal-Edition,
www.universaledition.com

Literatur-Hinweis

Pierre Boulez: Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten. Bärenreiter/Metzler, Kassel/Stuttgart 2000.

PB Nein, und ich wüsste auch nicht, dass es einen Sinfonietta- oder einen Modern-Stil gäbe. Tatsache ist, dass die Komponisten plötzlich Dinge schreiben konnten, die man vorher für unrealisierbar gehalten hatte. Es sind die Komponisten, die einen Stil ausbilden.

JH Aber eine Zeit lang haben sie kaum mehr für Sinfonieorchester geschrieben, fast nur noch für diese spezielle Ensemble-Besetzung.

PB Das hat doch schon viel früher begonnen, mit Schönbergs erster Kammer-sinfonie und Strawinskys „Pierrot Lunaire“. Der Grund dafür ist einfach: Das Orchester ist ein sehr kostspieliger Apparat mit enormen Beschränkungen. Also suchen die Komponisten den Kontakt zu kleineren Formationen, die flexibler und mobiler sind.

JH Wie beurteilen Sie vor diesem Hintergrund den derzeitigen Zustand der Sinfonieorchester?

PB Die Orchester haben heute ein Reper-

toire, das prinzipiell vom Beginn des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts reicht. Für die Zeit davor haben Sie Alte-Musik-, für die Zeit danach Neue-Musik-Spezialensembles. Warum? Weil den Orchestern die Zeit oder die Flexibilität fehlt, ein abwechslungsreiches Repertoire zu erarbeiten. Ich finde, ein Orchester sollte so flexibel organisiert sein, dass es Barockmusik in kleiner, romantische Musik in riesengroßer und zeitgenössische Musik wiederum in kleiner Besetzung spielen kann.

JH Peter Ruzicka hat die Postmoderne kritisiert und eine zweite Moderne gefordert. Einverstanden?

PB Das hängt von der Definition ab: Postmoderne, was bedeutet das? Wenn es einen Rückschritt bedeutet, die Rehabilitation einer Epoche, die der Moderne vorausging, eine Verurteilung der Moderne im Namen so genannter ewiger Werte, dann hat die Postmoderne keine Bedeutung, dann ist sie nur eine Welle der Nostalgie, ich würde sogar sagen, der mentalen Faulheit. Eine zweite Moderne? Ja. Eine Moderne, die weniger streng und karg ist, die zugesteht, dass es andere Werte gibt als nur organisatorische, akustische zum Beispiel. Eine zweite Moderne, die beweglicher ist als die ewige Moderne der fünfziger Jahre.

JH Hatten es die jungen Komponisten in der Aufbruchsstimmung der Nachkriegszeit leichter als ihre Kollegen heute?

PB Wir hatten es leichter und schwerer zugleich. Leichter, weil es für uns keine andere Lösung gab. Schwerer, weil das Umfeld viel ungünstiger war. Heute stürzen sich doch gewisse Zirkel auf gerade einmal zwanzigjährige Komponisten, geben Werke in Auftrag und führen sie auf. Was zur Folge hat, dass gewisse junge Komponisten nur noch auf Bestellung arbeiten, zu viel annehmen und keine Zeit mehr zum Nachdenken haben. Gleichwohl bevorzuge ich diesen Überfluss gegenüber der Feindseligkeit, der meine Generation seitens des so genannten Establishments ausgesetzt war.

JH Sie waren ein Pionier der elektronischen Musik, haben das IRCAM mit aufgebaut und lange Jahre geleitet. Heute, da die Computertechnik ein Tausendfaches der damaligen Möglichkeiten bietet, scheinen die jungen Komponisten sich nicht mehr dafür zu interessieren. Warum?

PB Auch das hat viel mit Faulheit zu tun. Die elektronische Musik ist eine andere

DEUTSCHE WELLE



Pierre Boulez ist der **Künstler des Monats** in DW-RADIO, dem 24-stündigen Musikprogramm der Deutschen Welle. Am 3. und 17. April 2005, 21.05 Uhr, wird eine seiner aktuellen CDs vorgestellt.

Das DW-RADIO ist zu empfangen im Internet über www.dw-radio-m.de und über Satellit HOT BIRD 6 digital, 13° Ost, 11,604 GHz, horizontal, 27,5 Msymbols/s, FEC 5/6, Kanal DW-M.

Welt, eine Gedankenwelt, mit der man sich befassen und in die man eindringen muss. Ich bin sicher, dass die Musiker eines Tages gar nicht mehr anders können werden als sich dafür zu interessieren. Betrachten wir zum Vergleich die Architektur: Der Architekt ist gezwungen, die Technik zu benutzen. Die Realisierung seiner Entwürfe vollzieht sich von Anfang an im Dialog mit den Technikern. Er erfindet Formen in Abhängigkeit von der Technologie, die sich ihm bietet. Übrigens haben sich die Popmusiker weit besser angepasst. Weil sie kein Erbe haben. Wir so genannten klassischen Musiker tragen ein schweres Erbe, das uns manchmal daran hindert, das Potential der modernen Technologie zu erkennen. Das Instrumentarium der klassischen Musik hat sich seit Jahrhunderten praktisch nicht geändert. Das Instrumentarium der Popmusik erneuert sich alle sechs Monate. Warum? Weil die Popmusik kein Repertoire kennt. Oder wenn doch, dann eines, das in ständiger Umformung begriffen ist.

JH Wie gefällt Ihnen denn die elektronische Popmusik von heute?

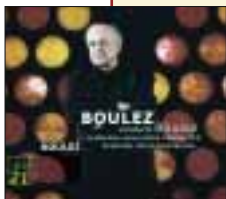
PB Ich finde es schwer zu ertragen, dass sie sich in immer denselben Schablonen erschöpft. Das erinnert mich an Komponisten des Barock, die Concerti immer wieder über dieselben Modelle geschrieben haben. Was war denn der große musikalische Fortschritt des 20. Jahrhunderts? Dass man mit jedem Werk eine andere Ausdrucksform gefunden hat. Von Zeit zu Zeit schalte ich im Fernsehen den Sender MTV ein. Was mich an der Musik, die ich da höre, interessiert, ist ihre Intensität. Diese Jungen und Mädchen bringen das, was sie jeden Tag erleben, sehr intensiv zum Ausdruck – aber mit furchtbar primitiven Mitteln. Ich finde die „Danse sacrale“ aus dem „Sacre du printemps“ viel aufregender als diese Techno-Rhyth-

CD-Hinweise

Domaines; Portal, Musique Vivante, Masson; Harmonia Mundi
... explosante-fixe ..., Notations, Structures II; Aimard, Boffard, Intercontemporain, Boulez; DG/Universal
Notations, Figures-Doubles-Prismes, Rituel; Orchestre National de Lyon, Robertson; Naïve/HM
Pli selon pli, Improvisations sur Mallarmé, Tombeau; Schäfer, Intercontemporain, Boulez; DG/Universal
Poésie pour pouvoir, Polyphonie, Tombeau, Structures II; Rogner, Liorod, SWF-Sinfonieorchester, Rosbaud; Col Legno/HM

Répons, Dialogue de l'ombre double; Damiani, Intercontemporain, Boulez; DG/Universal
Sonates pour piano; Idil Biret; Naxos
Sonates pour piano; Herbert Henck; Wergo/Note 1
Structures; Duo Kontarsky; Wergo/Note 1
Sur incises, Mégaesquisse, Anthèmes II; Queyras, Kang, Intercontemporain, Boulez; DG/Universal

Neu
Sonates pour piano; Jüppanen; DG/Universal CD 477 5328
Le marteau sans maître, Dérive, Dérive II; Summers, Intercontemporain, Boulez; DG/Universal CD 477 5327



men in vier Vierteln. Ich bedaure, dass sie nicht besser informiert, besser ausgebildet sind, denn mit ihrem leidenschaftlichen Ausdruckswillen könnten sie eigentlich eine Erneuerung herbeiführen.

JH Karlheinz Stockhausen wird von vielen Popmusikern als Vorbild betrachtet. Warum nicht Sie?

PB Bestimmte Dinge sind leichter assimilierbar als andere.

JH Kommen wir zurück zum traditionellen Instrumentarium und sprechen über Ihre Tätigkeit als Dirigent, genauer, als Dirigierlehrer: Für den Kurs in Luzern haben Sie Ihre ersten beiden „Notations“ sowie „Noësis“ von Kyburz ausgewählt. Warum eignen diese Werke sich besonders gut zum Lehren und Lernen?

PB Weil sie ganz unterschiedliche Problemstellungen repräsentieren. Meine beiden Stücke sind ganz gegensätzlich: Beim ersten geht es um die Flexibilität des Tempos, das immer wieder wechselt, und um melodische wie rhythmische Phrasierung. Das zweite ist schlagtechnisch extrem schwierig. Man muss ganz genau den Puls spüren. Wenn man sich nur ein Mal verschlägt, gibt es sofort eine Katastrophe. Bei Kyburz wechseln die Metren nicht gar so schnell. Hier kommt es auf den Inhalt an, auf Akzente, verschieden unterteilte Notenwerte et cetera. Die Schüler sollen verstehen, warum man überhaupt dirigiert und warum man genau auf diese Art und Weise dirigiert. Ich erwarte nicht, dass sie in drei Tagen alles lernen, aber ich



Boulez beim Dirigierunterricht im Rahmen der „Lucerne Festival Academy“.

durchführen, und ihre Ergebnisse sind das, was man vermittelt.

JH In einem Interview mit der „Süddeutschen Zeitung“ haben Sie Wolfgang Schreiber zugestimmt, dass Sie heute beim Dirigieren mehr auf Phrasierung achteten als auf Struktur, was auch das Espressivo mit einschließe. Auf der anderen Seite haben unsere Rezensenten zu Ihren Aufnahmen der Mahler-Sinfonien einhellig geschrieben, sie seien strukturell orientiert, sachlich, lieblos, gefühllos. Verstehen sie Sie nicht?

PB Sie haben meine ganze Geschichte im Kopf. Sie hören nicht, was ich tue, sie hören meine Geschichte. Nun gut, ich muss das akzeptieren. Was mich weit mehr interessiert, sind die Reaktionen der Orchestermusiker, denn sie sind Profis und beurteilen einen Dirigenten nach sehr genauen Kriterien.

schrieben. Das Theater schafft es zeitweise, die Biographie auszulöschen. Bei Mahler gibt es kein Theater. Dafür muss die Biographie erhalten.

JH Werden Sie Ihren Mahler-Zyklus vervollständigen?

PB Ich werde die Zweite mit den Wiener Philharmonikern einspielen.

JH Und die Achte?

PB Über die Achte ist noch nichts entschieden. Die ist natürlich teuer. Und ich mag keine Live-Aufnahmen, denn man hört eine Schallplatte anders als ein Konzert: Meist ist man allein, man konzentriert seine Aufmerksamkeit, man wiederholt. Also hat man einen gewissen Perfektionsanspruch. Andererseits ist es bei einer Studioaufnahme schwierig, die Spannung so zu halten, wie wenn ein Publikum da wäre, sich dieses Publikum vorzustellen, sich selbst zum Publikum zu machen.

JH Da Ihnen die Reaktionen des Orchesters so wichtig sind, dürfte Ihnen das doch nicht schwer fallen.

PB Ja, das stimmt.

JH Im letzten Interview mit unserer Zeitschrift haben Sie gesagt, Sie wären früher nicht egoistisch genug gewesen, mehr eigene Kompositionen aufzunehmen, hofften aber, sich im Alter mehr mit sich selbst zu beschäftigen. Hat sich diese Hoffnung erfüllt?

PB Ich habe regelmäßig neue Kompositionen eingespielt. Natürlich ist mir das wichtig, aber ich bin damit sehr vorsichtig. Strawinsky wollte seine Aufnahmen als absolute Vorbilder vererben. Das ist keineswegs meine Absicht. Ich sage nur: So habe ich das zu diesem Zeitpunkt dirigiert. Vielleicht wird es jemand besser machen. Eine Aufnahme ist wie ein Foto: So sah ich damals aus. Das habe ich gedacht, das habe ich getan, das habe ich nach Maßgabe meiner Fähigkeiten realisiert. Punkt. ■

„Von Zeit zu Zeit schalte ich im Fernsehen den Sender MTV ein“

gebe ihnen Hilfsmittel an die Hand, die ihnen die Arbeit erleichtern. Ich zeige ihnen, welche Bewegungen wirksam sind. Mehr kann ich nicht.

JH Besteht Dirigieren denn aus nichts als Technik?

PB Die Technik vermittelt die Botschaft. Wer keine Technik hat, vermittelt nichts. Erinnern Sie sich: An bestimmten Stellen habe ich den Schülern gesagt, dass sie nicht die Musik dirigierten, sondern Takte. Ich habe gefragt: „Warum machen Sie diese Bewegung? Haben Sie die Musik verstanden? Wie ist sie? Was tut sie?“ Aber eine Orchesterprobe ist kein Analyseunterricht. Die Analyse muss man für sich

JH Interessieren Sie sich für die Programme und die biographischen Interpretationen der Mahler-Sinfonien?

PB Nein. Es geht mir auf die Nerven, dass bei Mahler immer die Biographie vorge-schoben wird, um einen Mangel an Kommunikation mit der Musik selbst zu verstecken. Man sagt: „Das ist die Leidenschaft.“ Ja, die Leidenschaft, aber diese Leidenschaft organisiert Mahler mit Themen, mit Entwicklungen, mit Kontrasten et cetera. Wenn man nur die Leidenschaft dirigieren will, bleibt nichts über, gar nichts. Auch bei Wagner wird ja immer der biographische Gehalt vorgeschoben. Glücklicherweise hat er Theatermusik ge-