

GMTH Proceedings 2015
herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie
2015 Berlin

herausgegeben von
Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020
(ISBN 978-3-487-15891-4)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

2.3 Zeitgenössische Theorien zu Temporalität und Form

Manuel Farolfi

Der Modernismus in den Schriften Pierre Boulez', 1948–1952¹

1. Zur Entstehung

Bereits in seinen Anfangsjahren als Komponist legte Pierre Boulez auch ein außergewöhnliches literarisches Talent an den Tag, welches seinem musikalischen Denken in äußerst günstiger Weise eine Systematik verlieh. Betrachten wir etwa die Darstellung Mary Breatnachs,² dürfte kein Zweifel darüber bestehen, dass ihm das Schreiben stets unabdingbares Ausdrucksmittel war. Tatsächlich kann Boulez, neben Arnold Schönberg, unter den Komponisten des 20. Jahrhunderts eine der umfangreichsten Publikationslisten vorweisen, darunter einige Schriften, die zu den wichtigsten Veröffentlichungen zur Situation der europäischen Musik in der Nachkriegszeit gehören dürften.³ Die für diesen Aufsatz ausgewählten Publikationen entstanden in den Jahren 1948 bis 1952 und stellen, wie Robert Piencikowski bereits in seinen ersten Veröffentlichungen feststellte, die »erste Stufe« in Boulez' literarischem Schaffen dar, »die den Zeitraum umfasst,

1 Der folgende Text ist eine gekürzte Fassung des Essays *Modernism at Work in Pierre Boulez's Writings, 1948–1952* und wurde aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt von Frederick Jenkins (Farolfi 2016, S. 107–125).

2 Breatnach 1996, S. 4.

3 Borio 2003, S. 4.

in der die Idee zur Verallgemeinerung der Serie Form annimmt und in der Studie *Eventuellement* ... ihren Niederschlag findet«. ⁴ Zu diesem schmalen Korpus von sechs Artikeln ⁵ habe ich aufgrund seiner Bedeutung für diese Untersuchung zudem den Text von Boulez hinzugenommen, den er zur Einführung in John Cages *Sonatas and Interludes* 1949 in Paris verfasst hat. ⁶ Diese Schriften, so die These der vorliegenden Studie, stellen ein literarisches Gebäude dar, in das bereits die Fundamente von Boulez' serialistischem Modernismus Eingang gefunden haben, jener Denkart, durch die der Komponist direkt oder indirekt sein Experimentieren und die Entwicklung seiner Tonsprache untermauerte.

1951 – Boulez war 26 Jahre alt und noch relativ unbekannt – erreichte seine Musiksprache mit *Structure Ia* einen Wendepunkt. ⁷ Wie er Cage im Mai schrieb, versuchte er mit der ersten *Structure*, »die serielle Architektur auf allen Ebenen umzusetzen: in der Disposition der Tonhöhen, der Lautstärken, der Anschlagsarten und der Dauern«. ⁸ Im selben Jahr kamen Karel Goeyvaerts und Karlheinz Stockhausen zu ähnlichen Resultaten. Damit kann, wie bereits Martin Iddon, Pascal Decroupet und Richard Toop bemerkten, ⁹ 1951 als ein Schlüsseljahr betrachtet werden, in dem die zentrale Phase des Serialismus ihren Anfang nahm.

In einem Vortrag über Anton Weberns Spätwerk erklärte Theodor W. Adorno 1954 seinem Publikum in Stuttgart:

Diese Perspektive verfolgen neuerdings eine Reihe von Komponisten weiter. An ihrer Spitze steht Pierre Boulez, Schüler von Messiaen und Leibowitz [...]. Er und seine Anhänger sind darauf aus, zugleich mit den Resten des traditionellen musikalischen Idioms auch jegliche kompositorische Freiheit als Willkür zu beseitigen [...]. Man hat also vor allem versucht, in die strenge Ordnung des Zwölftonverfahrens auch die Rhythmik hineinzuziehen und schließlich das Komponieren überhaupt durch eine objektiv-kalkulatorische Anordnung von Intervallen, Tonhöhen, Längen und Kürzen und Stärkegraden zu ersetzen – eine integrale Rationalisierung, wie sie wohl in der Musik kaum zuvor visiert worden ist. ¹⁰

Bei den vielen Lesarten, die hinsichtlich Adornos Anmerkungen vertreten werden können, ist für die Zwecke der vorliegenden Studie von primärem Interesse,

4 Piencikowski 1991, S. xviii.

5 Boulez 1948a; Boulez 1948b; Boulez 1949; Boulez 1951; Boulez 1952a; Boulez 1952b.

6 Boulez/Cage 1997, S. 33–39.

7 *Structure Ia* (Bleistiftmanuskript), 24. April 1951, Sammlung Pierre Boulez, Paul Sacher Stiftung (Basel), Mappe D, Dossier 1b, 1.

8 Boulez/Cage 1997, S. 100.

9 Iddon 2013, S. 51–68; Decroupet 1994, S. 5; Toop 1974, S. 141f.

10 Adorno 1996, S. 151.

auf welche Weise der Philosoph bereits in den frühen 1950er Jahren einen Großteil derjenigen Hauptmerkmale des Serialismus aufzeigt, die wir heute verwenden, um die Einordnung dieses musikalischen Phänomens in die Kategorie des Modernismus in terminologischer und konzeptueller Hinsicht nachzuvollziehen.

»Das wohl prägendste Merkmal des Modernismus ist«, wie Alastair Williams unlängst noch einmal betonte, »sein Bruch mit dem Sprachcharakter der Musik in gewissem Sinne«. ¹¹ Mit diesem Sprachcharakter der Musik bezieht sich Williams auf »eine etablierte Syntax und gängige Regeln«. ¹²

Die vorherrschenden formalistischen, oder konstruktivistischen Gedanken des Modernismus der 1950er Jahre gingen in zwei Richtungen. Einerseits stellten sie eine radikale Intensivierung der Prinzipien von Methode und Autonomie dar [...]. Andererseits eröffneten sie den Spielraum dafür, Materialien in nicht-tonaler Weise zu organisieren. ¹³

Die von Adorno identifizierten Charakteristika sind als zentrale Aspekte auch in der von Georgina Born vorgeschlagenen Analysemethode zu finden. Durch seine Fortentwicklung und Erweiterung der seriellen Methode kommt Boulez Born zufolge eine »Schlüsselstellung« als »führende Figur bei der Verbreitung eines erneuerten ästhetischen Modernismus ab den 1950er Jahren zu«. ¹⁴ Born stellt die Verbindung zwischen Serialismus und Modernismus wie folgt dar:

Der Serialismus und seine Weiterentwicklung wurden zum Herzstück des musikalischen Modernismus der Nachkriegszeit, mit dem Anspruch, die Fundamente der westlichen Musiksprache vollkommen umzugestalten – ein universales Grundlagensystem für Komposition bereitzustellen, wie es die Tonalität einmal war. ¹⁵

Born erklärt außerdem:

Ein entscheidendes Merkmal der Moderne ist ihre gemeinsame Grundlage in Form einer Reaktion von Künstlern gegenüber den vorangegangenen ästhetischen und philosophischen Formen der Romantik und der Klassik. Dieser generelle Wesenszug modernistischer Kunst wird oft als negative Ästhetik oder einfach Negation bezeichnet, da das vorherrschende Motiv die Negation der Grundwerte der vorangegangenen Tradition ist [...]. ¹⁶

11 Williams 2014, S. 195.

12 Ebd., S. 194.

13 Ebd., S. 193f.

14 Born 1995, S. 2.

15 Ebd., S. 3.

16 Ebd., S. 40f.

Diesen Leitgedanken folgend ist in den vergangenen Jahrzehnten die musikwissenschaftliche Debatte über den frühen seriellen Modernismus von einer Vielzahl kritischer Stoßrichtungen und Narrative geprägt gewesen, die sich überwiegend auf die ästhetischen Gesichtspunkte konzentrieren. Tatsächlich verbindet unter ebendiesen Gesichtspunkten eine gemeinsame Grundlage den Serialismus mit dem »linguistic turn« in der Literatur,¹⁷ dem »abstract turn« in den bildenden Künsten¹⁸ und natürlich mit der Wende zur Zwölftontechnik bei Schönberg: Phänomenen, die sämtlich in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts aufkamen und die die Moderne sowohl als historische Epoche wie auch als ästhetische Gattung wesentlich prägten.

Zweifellos müssen Boulez' Artikel *Eventuellement ...* und *Schönberg is Dead* zunächst als modernistisches Manifest zur seriellen Ästhetik gelesen werden. Doch ist Morag Josephine Grants Auffassung sicher zutreffend, wonach der Gegenstand der Boulezschen Schriften eben auch zu einer Lesart auf einer weiteren Ebene einlädt, nach der es eindeutig die Absicht des Komponisten ist, Argumente zur historischen Legitimität seiner Beiträge zum Serialismus zu liefern.¹⁹ So eröffnet sich die Möglichkeit, im weiteren Untersuchungsverlauf die Wesensmerkmale einer modernistischen Geschichtsphilosophie auszumachen.

2. Das Zeitbewusstsein

Der Anbruch der Neuzeit und später der Moderne kann mit Reinhart Koselleck als Kristallisationsprozess eines neuen Zeitbewusstseins anhand eines neuen Begriffs von der Beschaffenheit historischer Zeit beschrieben werden:

Es ist das Ergebnis der sogenannten Neuzeit, daß sie erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts als eine neue Zeit auf ihren Begriff gebracht wurde. Im Begriff des Fortschritts, der damals weithin mit »Geschichte« deckungsgleich war, wurde eine geschichtliche Zeit erfaßt, die sich stets aufs Neue überholt. Die gemeinsame Leistung der beiden Begriffe bestand nun darin, daß sie den Erwartungshorizont der Zukunft neu auszogen.²⁰

Diese Veränderung, erklärt Karol Berger, kann als der Übergang von der kreisförmigen zu einer linearen Zeitauffassung beschrieben werden. Dem Prozess

17 Bell 1999, S. 16 ff.

18 Macleod 1999, S. 194–198.

19 Grant 2001, S. 22.

20 Koselleck 1997, S. 266.

der Moderne inhärent sei die Idee des »endlosen linearen Fortschritts«. Die Moderne habe mit der geschlossenen Struktur einer auf dem Lauf der Jahreszeiten und einer auf Vorstellungen mythischer Wiederkehr gründenden Weltsicht gebrochen. Die Welt sei nicht länger unveränderbar erschienen; die Moderne habe die Möglichkeit des »Neuen« und »nicht Dagewesenen« und somit einer »individuellen und freien Kreativität« eingeräumt.²¹

Jürgen Habermas beschreibt die »Gesinnung der ästhetischen Moderne« anhand von spezifischen Geisteshaltungen, die sich exakt synchron zu diesem neuen Zeitbewusstsein herausgebildet hätten.

Dieses spricht sich aus in der räumlichen Metapher der Vorhut, einer Avantgarde also, die als Kundschafter in unbekanntes Gebiet vorstößt, die sich den Risiken plötzlicher, schockierender Begegnungen aussetzt, die eine noch nicht besetzte Zukunft erobert, die sich orientieren, also eine Richtung finden muß in einem noch nicht vermessenen Gelände.²²

Mit diesen Eindrücken wenden wir uns wieder Boulez' Schriften zu. Zunächst gilt es, das Konzept der linearen Zeit und des »endlosen, linearen Fortschritts« zu untersuchen. Der folgende Auszug entstammt dem 1948 erschienenen Artikel *Incidences actuelles de Berg*. Boulez' Argumente (vor allem die vom Verfasser durch unterstrichene Auszeichnung hervorgehobenen Passagen) gründen sich eindeutig auf eine Darstellung von historischer Zeit im Sinne einer horizontalen Achse, deren vorwärtsgewandte Haltung keine Rückwärtsbewegungen erlaubt.

Zur Zeit nämlich gerät die Entdeckung Bergs zum Ausgangspunkt einer recht bestürzenden Rückkehr zu Wagner. Warum macht man es sich so leicht? Diese Haltung gehört unbarmherzig in Acht und Bann: wir sind nicht dazu da, auf dem Weg über Berg wieder bei Wagner anzuknüpfen. Als Übergang betrachtet war das Phänomen Berg zwanzig Jahre lang möglich – obwohl er Zeitgenosse Weberns war. Heutzutage haben neue Formen der Sensibilität Gestalt angenommen, die unter keinen Umständen von dem absehen können, was von Debussy bis Webern geschah. Die Rückwendungen zu Wagner sind offenkundige Anachronismen und Bequemlichkeitslösungen; es gilt sie schon im Keim zu ersticken.²³

Der nächste Auszug ist dem 1952 veröffentlichten Artikel *Eventuellement ...* entnommen, in welchem Boulez als erstes die Prinzipien totaler Serialisierung darlegt und mit einer an einen Schlachtruf grenzenden Feierlichkeit den Anbruch

21 Berger 2005, S. 15.

22 Habermas 1981, S. 446f.

23 Boulez 1948b, S. 107; ders. 1979a, S. 323f.

einer neuen Zeit proklamiert. Von noch größerer Bedeutung ist angesichts des oben Besprochenen die Auffassung Boulez', dass dieser neue Zeitabschnitt eine treibende Kraft hervorbringe, welcher unbedingt Form verliehen werden müsse. Es ist sicher kein Zufall, dass diese den Einleitungsteil beendende Passage unmittelbar der Darstellung des eigenen seriellen Verfahrens vorangestellt ist. Die historische Legitimität, so scheint Boulez nahelegen zu wollen, liegt in der Tatsache begründet, dass dieses Verfahren Ausdruck dieser Kraft und ein immanenter Aufruf zur Veränderung ist.

Was – wenn man von sich selbst ein Mindestmaß an konstruktiver Logik fordert – bleibt nach alledem für uns zu tun übrig, wenn nicht der Versuch, das in einem Bündel zu vereinigen, was unsere Vorgänger an verfügbaren Möglichkeiten ausgearbeitet haben? In einer Zeit der Transformation und der Organisation, in der sich das Problem der Sprache mit besonderer Schärfe stellt und aus der, wie es scheint, für eine gewisse Zeit die musikalische *Grammatik* hervorgehen wird, nehmen wir unsere Verantwortung unbeirrt auf uns. Das sind keine geheutelten Gefühlsüberspanntheiten; sie könnten unserer Gestaltung der Sensibilität, der Forderungen unserer Zeit, wie wir sie fühlen, nur im Wege stehen.²⁴

Von ebenso großer Bedeutung sind die Überlegungen, die sich an die lange und detaillierte Darstellung des seriellen Prinzips anschließen. In diesem Zusammenhang stellt Boulez fest, dass das beschriebene kompositorische Verfahren ein Hilfsmittel für die Erkundung »unbekannten Gebiets« und »noch nicht vermessenen Geländes«²⁵ bereitstellt, um bei Habermas' Wortlaut zu bleiben. Folgen wir Boulez, so bringt dieses Verfahren das »Unvorhersehbare«²⁶, das »Unerwartete«²⁷ und »das bisher Unbemerkte«²⁸ hervor.

Aus den Gegebenheiten, die wir im einzelnen studierten, wächst das Unvorhersehbare.

Nach diesem theoretischen Versuch, der vielen als die Glorifizierung des Intellektualismus gegenüber dem Instinkt erscheinen mag, ziehen wir die Schlußfolgerung. Nochmals das Unerwartete: es gibt eine Schöpfung nur im Unvorhersehbaren, das zur Notwendigkeit wird.²⁹

[...] die Technik ihrerseits stärkt die Vorstellungskraft, die dann auf das bisher Unbemerkte verfällt; [...].³⁰

24 Boulez 1952b, S. 121; ders. 1972b, S. 26.

25 Habermas 1981, S. 446 f.

26 Boulez 1952b, S. 141; ders. 1972b, S. 45.

27 Ebd.

28 Boulez 1952b, S. 147 f.; ders. 1972b, S. 51.

29 Boulez 1952b, S. 141; ders. 1972b, S. 45.

30 Boulez 1952b, S. 147 f.; ders. 1972b, S. 51.

Einerseits wird das serielle Verfahren von Boulez als Ausdruck »der Sensibilität, der Forderungen unserer Zeit, wie wir sie fühlen«, dargestellt. Andererseits ist er der Auffassung, dass durch die Vorgaben dieses Verfahrens das »Unvorhersehbare« wachse und dass »die Vorstellungskraft auf das bisher Unbemerkte« ver falle. Hätte man an den jungen Boulez die Frage gerichtet, wo wir uns vor dem Horizont der Geschichte befinden, wäre seine Antwort möglicherweise gewesen: ›Wir stehen nicht hier, um wieder bei Wagner anzuknüpfen; wir stehen hier, um ein Gefühl, die gefühlte Forderung unserer Zeit zu entwickeln. Wir stehen hier, um das Unvorhersehbare zu erkunden.«

3. Korrespondierende Vergangenheit

Als sich eine neue Sichtweise auf die historische Zeit und die Vorstellung von einem unendlich linearen Fortschritt herauskristallisiert hatte, nahm man an, die Gesellschaft bewege sich zunehmend schneller auf eine unbekannte und nicht zu erkennende Zukunft zu. Um mit Habermas zu sprechen, bringt das Bewusstsein der Moderne somit das »Bedürfnis nach Selbstvergewisserung« hervor.³¹ Um dies zu erreichen, ist eine konstant andauernde kritische Neukonzeption historischer und philosophischer Sichtweisen erforderlich, Sichtweisen, welche sich zuvor noch im geschlossenen Kreislauf der Natur, in Wiederholungsnarrativen in Form von Mythen und im christlichen Denkmuster eines Jüngsten Tages erschöpften. »Selbstreflexion«, so Gianmario Borio,

ist somit dem Prozess der Moderne immanent, und sie bedarf der stetigen Evaluierung und Kritik ihrer Errungenschaften. Dieser bestimmte Wesenszug ging Hand in Hand mit der Bildung eines neuen ›Zeitbewusstseins‹: Die Moderne definiert sich durch die ›die reflexive Vergegenwärtigung des eigenen Standortes aus dem Horizont der Geschichte im ganzen.« [...] die Beziehungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Kontinuität und Diskontinuität [...].³²

Wenn also seit der Neuzeit, und mehr noch seit der Moderne, einerseits das Konzept der linearen Zeit begründet und eine eminente Ausrichtung hin zur Zukunft an den Tag gelegt wird, so äußert sich auch das dringende Bedürfnis, eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Kontinuität und Diskontinuität herzustellen. Hans Blumenberg ist dieser Ansicht:

31 Habermas 1986, S. 9.

32 Borio 2014, S. 179. Borio zitiert und übersetzt Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*.

Für die Neuzeit ist das Problem latent in dem Anspruch, einen radikalen Bruch mit der Tradition zu vollziehen und vollziehen zu können, und in dem Mißverständnis dieses Anspruchs zur Realität der Geschichte, die nie von Grund auf neu anzufangen vermag.³³

Eine Analyse der Vergangenheit mit Blick auf die Verbindungslinien und Unterbrechungen zur Gegenwart wird somit zur notwendigen Aufgabe, um einen solchen radikalen Bruch erfolgreich im Sinne eines gegenwärtigen Ausdrucks von ›kontinuierlicher Erneuerung‹ innerhalb des geschichtlichen Rahmens zu definieren. Eine »Gegenwart, die sich aus dem Horizont der neuen Zeit als die Aktualität der neuesten Zeit versteht, muß den Bruch, den jene mit der Vergangenheit vollzogen hat, als kontinuierliche Erneuerung nachvollziehen.«³⁴

Das Vorbild ist Robespierre, der sich im antiken Rom eine mit Jetztzeit aufgeladene, *korrespondierende* Vergangenheit zitierend herbeigerufen hat, um das träge Kontinuum der Geschichte aufzusprengen. Wie er versucht, den trägen Lauf der Geschichte wie mit einem surrealistisch erzeugten Chock zum Innehalten zu bewegen, so muß überhaupt eine zur Aktualität verflüchtigte Moderne, sobald sie die Authentizität einer Jetztzeit erlangt, ihre Normativität aus Spiegelbildern *herbeigezogener* Vergangenheiten schöpfen.³⁵

In der Tat schafft es die Gegenwart durch die Kristallisierung einer »mit Jetztzeit geladene[n] Vergangenheit«, ³⁶ sich als »Gegenwart der Jetztzeit«³⁷ zu legitimieren.

Indem wir uns vergangene Erfahrungen zukunftsorientiert aneignen, bewährt sich die authentische Gegenwart als Ort von Traditionsfortsetzung und Innovation zumal [...].³⁸

Dessen eingedenk kehren wir nun zu Boulez' Schriften zurück. Die von uns vorgeschlagene Analysemethode betrifft das Konzept der »*korrespondierenden* Vergangenheit«. Ziel ist hierbei, zu zeigen, wie Boulez in seiner Argumentationslinie ausgewählte Momente der jüngeren musikalischen Vergangenheit einer kritischen Relektüre unterzieht, um Elemente der Kontinuität und Diskontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart herauszuarbeiten, die die Aktualität

33 Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt a. M. 1966, S. 72, zit. nach Habermas 1986, S. 16.

34 Habermas 1986, S. 15.

35 Ebd., S. 20f.

36 Habermas 1981, S. 448.

37 Ebd.

38 Habermas 1986, S. 23.

seiner eigenen Ausführungen untermauern und seine Standpunkte validieren sollen.

Die für unseren Zweck ausgewählten Auszüge sind dem Artikel *Propositions* aus dem Jahr 1948 entnommen. Boulez behandelt darin das Problem der Beziehung zwischen Rhythmus und Polyphonie, indem er eine Reihe von Beispielen aus seinem eigenen musikalischen Schaffen in den Blick nimmt. Dem analytischen Aufsatzteil ist aber ein Einleitungsabschnitt vorangestellt, in dem Boulez die Beiträge seiner Vorgänger zu der von ihm behandelten Problemstellung kurz beleuchtet. Boulez zeigt Kontinuitäten zwischen der eigenen Argumentation und der anderer Komponisten auf, die wie er bereits mit Lösungsansätzen im Rhythmusbereich experimentiert haben.

Einleitend weist Boulez relativ eindeutig auf diese Argumentationslinie hin, wie im Folgenden deutlich wird:

Als Leibowitz die *Technique de mon langage musical* von Messiaen kritisierte, äußerte er, man könne den Rhythmus nicht von der Polyphonie trennen.³⁹

Wie so oft in seinem Frühwerk wählt Boulez ein aktuelles Ereignis als Ausgangspunkt, etwa im zitierten Text eine Bemerkung von René Leibowitz aus einem 1945 publizierten Artikel.⁴⁰ Es handelt sich, wie Piencikowski bemerkt, um einen Vorwand,⁴¹ mit dem Boulez nichtsdestoweniger den gewünschten Effekt erzielt, das Thema, seinen Diskussionsgegenstand, als drängendes Problem zu präsentieren, das dringend einer Lösung bedürfe. Der nächste Schritt besteht darin, dieses Problem auf die Vergangenheit zu projizieren.

Der erste, der in rhythmischer Hinsicht bewußt einen ungeheuren Schritt tat, war Strawinsky. [...] Das sind die wichtigsten Lehren, die wir dank Messiaens Hilfe aus dem Werk Strawinskys gezogen haben.⁴²

Auch der Einfluß von Bartók war sehr groß, [...] Bartók benutzt vor allem die Rhythmen der südosteuropäischen Volksmusik [...].⁴³

Nach dem Vorbild von Varèse versucht Jolivet die Frage des Rhythmus voranzutreiben.⁴⁴

Schließlich legten die Untersuchungen von Messiaen einige Grundsteine, die man als unerläßliche Erfahrungen betrachten muß.⁴⁵

39 Boulez 1948a, S. 65; ders. 1972a, S. 10.

40 Leibowitz 1945.

41 Piencikowski 1991, S. xvi.

42 Boulez 1948a, S. 65f.; ders. 1972a, S. 10f.

43 Boulez 1948a, S. 66; ders. 1972a, S. 11.

44 Boulez 1948a, S. 67; ders. 1972a, S. 11.

45 Boulez 1948a, S. 67; ders. 1972a, S. 12.

Im Gegensatz dazu können wir bei Schönberg und Berg nur völlige Gleichgültigkeit gegenüber diesen Problemen feststellen; sie blieben der klassischen Metrik und der alten Vorstellung von Rhythmus verpflichtet.⁴⁶

Nachdem er dem Leser eine »korrespondierende« Vergangenheit⁴⁷ – eine »mit Jetztzeit geladene Vergangenheit«⁴⁸ – präsentiert hat, wendet Boulez seine Aufmerksamkeit wieder der »Jetztzeit«⁴⁹ zu. Aufgrund dieser Spiegelbilder der Vergangenheit finden wir sie in Gestalt der »Gegenwart der Jetztzeit«,⁵⁰ legitimiert als ›Geschichte des Jetzt‹.

Damit hätten [sic] wir eine Periode des Tastens und der divergierenden Versuche durchgegangen, deren sporadischer und mitunter auch unmotivierter Charakter so offenkundig wie verdrießlich ist.⁵¹

Wie fängt man es also an, die Neuerungen Messiaens und seiner Vorgänger zu koordinieren und anzureichern?⁵²

Boulez hat somit das Terrain für die Vorstellung seiner *Vorschläge* bereitet, welche, um nochmals auf Habermas zu verweisen, »als Ort von Traditionsfortsetzung und Innovation zumal« fungieren.⁵³

4. Neubeginn

Gianni Vattimo zufolge kann die der Moderne innewohnende Entwicklungslogik zusammengefasst werden als »Idee einer kritischen ›Überwindung‹, in Richtung einer neuen Begründung«. ⁵⁴ Seiner Ansicht nach »kann man die Moderne in der Tat als von der Idee der Geschichte des Menschen im Sinne fortschreitender ›Aufklärung‹ beherrscht charakterisieren, die sich aufgrund einer immer vollständigeren Aneignung und Wiederaneignung der ›Gründe‹ entwickelt«. ⁵⁵ Die Dynamik, mit der sich dieser Prozess entlang der historischen Zeitachse darstellt,

46 Boulez 1948a, S. 67; ders. 1972a, S. 12f.

47 Habermas 1986, S. 20f.

48 Habermas 1981, S. 448.

49 Ebd., S. 448.

50 Ebd.

51 Boulez 1948a, S. 67; ders. 1972a, S. 14.

52 Boulez 1948a, S. 67f.; ders. 1972a, S. 15.

53 Habermas 1986, S. 23.

54 Vattimo 1990, S. 7.

55 Ebd., S. 6.

kann somit beschrieben werden als das Auftreten einer ständigen kritischen Überwindungsarbeit und die sukzessive Herausbildung neuer Begründungen. Habermas beschreibt in *Der philosophische Diskurs der Moderne* diesen Prozess anhand des Konzepts vom stetigen Neubeginn und der fortlaufenden Wiedergeburt des Neuen.

Weil sich die neue, die moderne Welt von der alten dadurch unterscheidet, daß sie sich der Zukunft öffnet, wiederholt und verstetigt sich der epochale Neubeginn mit jedem Moment der Gegenwart, die Neues aus sich gebiert.⁵⁶

Und wie bereits erwähnt, wird der frühe Serialismus aufgrund seiner dezidierten Agenda zur Überwindung der Tonalität und der Neubegründung der Musiksprache als führende Strömung des musikalischen Modernismus der Nachkriegszeit eingestuft.

Die Idee einer »kritischen ›Überwindung‹«, ausgerichtet auf einen »Neubeginn«, hat verschiedene Erscheinungsformen in Boulez' frühen Schriften. Zualterererst kommt sie sicherlich in seiner Neigung zum Tragen, gängige musikalische Normen in Frage zu stellen. Der im Frühling 1949 verfasste Einleitungstext zur Pariser Erstaufführung von Cages *Sonatas and Interludes* in Paris ist dafür ein Beispiel.

Meine Damen und Herren,

wenn man zum ersten Mal vom präparierten Klavier John Cages hört, mag zunächst eine gewisse Neugier, gepaart mit amüsiertes Skepsis, aufkommen. [...] Nimmt man ihn aber ernst, mag man an einen subtilen und ingenüösen Geräuschemacher denken, der mit dem Schlagzeug-Klavier neue Möglichkeiten eröffnet. Tatsächlich geht es beim präparierten Klavier aber um ein Infragestellen der akustischen Begriffe, die sich im Lauf der abendländischen musikalischen Entwicklung stabilisiert haben. [...]

Die Logik von Cages Vorgehen liegt in seiner Weigerung, das musikalische System als verbindlich anzunehmen, mit dem er sich konfrontiert sah, als sich ihm das Problem musikalischen Schaffens stellte [...].⁵⁷

Ich habe bis jetzt nur von Cages Untersuchungen im Bereich des Klangmaterials gesprochen. Ich möchte hier aber auch sein kompositorisches Vorgehen nachzeichnen. Wie wir gesehen haben, stand am Anfang die Negation des traditionellen harmonischen Systems, das auf Wiederholungen der verschiedenen Tonleitern im Abstand einer Oktave beruhte.⁵⁸

Zuerst ist die Bedeutung bemerkenswert, die Boulez der »Infragestellung der Tradition« beimisst. Dies bedeutete, wie erwähnt, für Boulez die kritische Kon-

56 Habermas 1986, S. 15.

57 Boulez/Cage 1997, S. 33.

58 Ebd., S. 37.

struktion einer »korrespondierenden Vergangenheit«, doch wie seinen Worten zu entnehmen ist, beinhaltet die »Infragestellung der Tradition« auch und zualterererst die »Weigerung, das musikalische System als verbindlich anzunehmen«. In diesem Sinne kann zwischen den Zeilen auch auf die Dialektik zwischen der Notwendigkeit einer Kontinuität und der einer Diskontinuität im Verhältnis zur Vergangenheit geschlossen werden – jener Dialektik, die Habermas als problematisch für die Moderne hervorhebt. Dies begründet Habermas mit der Unverhältnismäßigkeit des Anspruchs auf einen radikalen Bruch mit der Realität der Geschichte, welche nie in der Lage sei, von Grund auf neu anzufangen.⁵⁹

Von Bedeutung in dieser Hinsicht ist die Verlagerung der Gewichtung in Boulez' Einleitung, in der er, von der Prämisse der Infragestellung der Tradition ausgehend, ein »Negieren der Tradition« postuliert. Hier tritt die Intention zutage, die Bedeutung des radikalen Bruchs mit der Vergangenheit nochmals zu erhöhen.

Zu einem solchen radikalen Bruch kam es zu Beginn der 1950er Jahre. Die von Boulez 1951 komponierte *Structure Ia* und die beiden 1952 veröffentlichten Artikel *Eventuellement...* und *Schönberg is Dead* bilden drei komplementäre Texte, in denen der ideale Deckungsgrad zwischen der »kritischen ›Überwindung‹« und dem Anspruch eines »Neubeginns« aufgezeigt werden kann.

Das erste Beispiel ist der wohl berühmteste und meistzitierte Auszug aus Boulez' produktivem literarischem Schaffen. In der Tat wurden sowohl der kompromisslose Tonfall als auch der Schockeffekt des in Großbuchstaben geschriebenen Wortes »UNNÜTZ« (»INUTILE«) über Jahrzehnte zu regelrechten Wahrzeichen der serialistischen Zäsur:

Was ist daraus zu schließen? Das Unerwartete: wir versichern unsererseits, daß jeder Musiker, der die Notwendigkeit der zwölfstimmigen Sprache nicht erkannt hat – wir sagen nicht: verstanden, sondern gründlich erkannt –, UNNÜTZ ist. Denn sein ganzes Werk steht außerhalb der Forderungen seiner Epoche.⁶⁰

Der Bruch zwischen Vergangenheit und Zukunft könnte deutlicher nicht sein: Boulez ruft die Sprache der Zwölftonmusik als »Geschichte des Jetzt« aus, alles andere ist ihm zufolge »UNNÜTZ«.

Dieselbe Idee eines glatten Bruchs mit der Vergangenheit ist im Wesentlichen in Form einer Stellungnahme im Artikel *Schönberg is Dead* zu finden: Denn, wie Klaus Kropfinger ausführt, »worauf bezog sich Boulez schließlich, wenn

59 Habermas 1986, S. 16.

60 Boulez 1952b, S. 119; ders. 1972b, S. 24.

er sagte, ›Schönberg is Dead‹, wenn nicht auf den Akt des Überflügelns im Sinne eines kompositorischen Fortschritts? Das Ziel: Den klassischen Helden der Avantgarde zu übertrumpfen und hinter sich zu lassen«. ⁶¹

Literatur

- Adorno, Theodor W., »Das Altern der Neuen Musik«, in: ders., *Gesammelte Schriften* (Bd. 14), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1996, S. 143–167.
- Bell, Michael, »The metaphysics of Modernism«, in: *The Cambridge companion to modernism*, hg. von Michael Levenson, Cambridge 1999, S. 9–32.
- Berger, Karol, »Time's Arrow and the Advent of Musical Modernity«, in: *Music and Aesthetics of Modernity: Essays*, hg. von dems. u. Anthony Newcomb, Cambridge, MA 2005, S. 3–22.
- Borio, Gianmario, »Musical Communication and the Process of Modernity«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 139/1 (2014), S. 178–183.
- Borio, Gianmario, »Il pensiero musicale della modernità nel triangolo di estetica, poetica e tecnica compositiva«, in: *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo/The philosophical horizon of composition in the twentieth century*, hg. von dems., Bologna 2003, S. 1–47.
- Born, Georgina, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley, CA 1995.
- Boulez, Pierre, »Propositions«, in: *Polyphonie 2* (1948), S. 65–72 [= Boulez1948a].
- Boulez, Pierre, »Vorschläge«, in: ders., *Werkstatt-Texte*, übersetzt von Josef Häusler, Frankfurt a. M./Berlin 1972, S. 10–21 [= Boulez 1972a].
- Boulez, Pierre, »Incidences actuelles de Berg«, in: *Polyphonie 2* (1948), S. 104–108 [= Boulez 1948b].
- Boulez, Pierre, »Mißverständnisse um Berg«, in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, übersetzt von Josef Häusler, Frankfurt a. M. 1979, S. 318–324 [= Boulez 1979a].
- Boulez, Pierre, »Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schoenberg«, in: *Contrepoint 6* (1949), S. 122–142.
- Boulez, Pierre, »Moment de Jean-Sébastien Bach«, in: *Contrepoint 7* (1951), S. 72–86.
- Boulez, Pierre, »Schönberg is Dead«, in: *The Score 6* (1952), S. 18–22 [= Boulez 1952a].
- Boulez, Pierre, »Schönberg ist tot«, in: ders., *Anhaltspunkte. Essays*, übersetzt von Josef Häusler, Frankfurt a. M. 1979, S. 288–296 [= Boulez 1979b].
- Boulez, Pierre, »Eventuellement...«, in: *La Revue Musicale* 212 (1952), S. 117–148 [= Boulez 1952b].
- Boulez, Pierre, »Möglichkeiten«, in: ders., *Werkstatt-Texte*, übersetzt von Josef Häusler, Frankfurt a. M./Berlin 1972, S. 22–57 [= Boulez 1972b].

61 Kropfinger 2005, S. 249.

- Boulez, Pierre und Cage, John, *Dear Pierre – cher John: Pierre Boulez und John Cage; der Briefwechsel*, hg. von Jean-Jacques Nattiez, Hamburg 1997.
- Breatnach, Mary, *Boulez and Mallarmé: A Study in Poetic Influence*, Aldershot 1996.
- Decroupet, Pascal, *Développements et ramifications de la pensée sérielle. Recherches et oeuvres musicales de Pierre Boulez, Henri Pousseur et Karlheinz Stockhausen de 1951 à 1958*, Diss., Université de Tours 1994.
- Farolfi, Manuel, »Modernism at Work in Pierre Boulez's Writings, 1948–1952«, in: *From Modernism to Postmodernism. Between Universal and Local*, hg. von Katerina Bogunović Hočevar, Gregor Pompe, Nejc Sukljan, Frankfurt a. M. 2016, S. 107-125.
- Grant, Morag Josephine, *Serial Music, Serial Aesthetics*, Cambridge 2001.
- Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a. M. 1986.
- Habermas, Jürgen, »Die Moderne – ein unvollendetes Projekt«, in: ders., *Kleine Politische Schriften* (Bd. 4), Frankfurt a. M. 1981, S. 445–464.
- Iddon, Martin, *New Music at Darmstadt: Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge 2013.
- Koselleck, Reinhart, *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a. M. 1989.
- Kropfinger, Klaus, »The Essence and Persistence of Modernity«, in: *Music and Aesthetics of Modernity: Essays*, hg. von Karol Berger u. Anthony Newcomb, Cambridge, MA 2005, S. 247–269.
- Leibowitz, René, »Oliver Messiaen ou l'hédonisme empirique dans la musique contemporaine«, in: *L'Arche* 9 (1945), S. 130–139.
- Macleod, Glen, »The visual arts«, in: *The Cambridge companion to modernism*, hg. von Michael Levenson, Cambridge 1999, S. 194–216.
- Piencikowski, Robert, »Introduction«, in: Boulez, Pierre, *Stocktakings from an Apprenticeship*, Oxford 1991, S. xiii – xxix.
- Toop, Richard, »Messiaen/Goeyvaerts, Fano/Stockhausen, Boulez«, in: *Perspectives of New Music* 13/1 (1974), S. 141–142.
- Vattimo, Gianni, *Das Ende der Moderne*, Stuttgart 1990.
- Williams, Alastair, »Post-War Modernism: Exclusions and Expansions«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 139 (2014), S. 193–197.

© 2020 Manuel Farolfi (manuel.farolfi@yahoo.com)

University of Leeds [Universität Leeds]

Farolfi, Manuel (2020), »Der Modernismus in den Schriften Pierre Boulez', 1948–1952« [Modernism in the Writings of Pierre Boulez, 1948–1952], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 305–318.
<https://doi.org/10.31751/p.192>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Avantgarde; modernism; Modernismus; Musik der Nachkriegszeit; Pierre Boulez; post-war music; serial music; serielle Musik

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022