

Volker Rülke

## Aporien des Hörens in Boulez' *Polyphonie X* von 1951

Beitrag zum XVI. Internationalen Kongress Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2017 –  
»Wege der Musikwissenschaft«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© 2017 | Schott Music GmbH & Co. KG



## Aporien des Hörens in Boulez' *Polyphonie X* von 1951

*Polyphonie X* ist in einem ästhetischen Niemandsland zwischen der schriftlichen Lesbarkeit und der Möglichkeit des hörenden Mitvollzugs angesiedelt. In einer Partitur festgehalten, die nicht allgemein zugänglich ist, uraufgeführt, danach aber für Jahrzehnte nicht mehr gespielt, sind die für die ästhetische Erfahrung eines traditionellen musikalischen Kunstwerkes unverzichtbar erscheinenden Momente der Schriftlichkeit und Aufführung zwar beide gegeben, aber – zumindest im Augenblick – nicht in der notwendigen Fülle und Offenheit. Die Art und Weise, wie *Polyphonie X* uns gegeben ist, erinnert an antike Skulpturen, von denen wir aus schriftlichen Zeugnissen wissen, dass sie farbig gestaltet waren, ohne uns auch nur entfernt eine Vorstellung davon machen zu können, wie diese Farbigkeit denn ausgesehen und gewirkt haben mag.<sup>1</sup> Diese defizitäre Situation, wie sie die lebendige Erfahrung des Werkes behindert und präformiert, lässt etwas Allgemeines deutlich hervortreten: wie sehr nämlich Hören und Lesen eines Musikwerkes wechselseitig aufeinander bezogen sind. Gleich von welchem der beiden Pole man sich *Polyphonie X* auch nähert, immer scheint der jeweils andere als unaufhebbare Bedingung mit auf. Dass ein musikalisches Werk sein volles Potenzial erst durch die von der schriftlichen Fixierung ermöglichten regelmäßigen Aufführungen entfalten kann, mag wie eine Trivialität anmuten.<sup>2</sup> Dagegen frappiert es, dass die Beschäftigung mit einem Stück, dessen Partitur für einen allgemeinen Höerkreis nicht greifbar ist, sondern nur in den Archiven des Südwestfunks und der Paul-Sacher-Stiftung eingesehen werden kann,<sup>3</sup> dem die Schriftlichkeit also ein gutes Stück entzogen ist, immer wieder auf diesen abwesenden Notentext zurückkommt. Gerade auch als Leerstelle bestimmt die Partitur die historische Entfaltung des Werkes. Das musikalische Hören gerät in der besonderen Konstellation des angesprochenen ästhetischen Niemandslandes in Aporien.

### Gegebenheit

*Polyphonie X* von Pierre Boulez liegt in einer sehr eigenartigen Weise vor, nämlich als ein halbherzig oder unvollständig zurückgenommenes Stück. Diese Eigenart gründet darin, dass sich die Haltung, die Boulez seiner Komposition gegenüber einnahm, im Laufe der Zeit veränderte. Lässt man die Erstfassung *Polyphonie (Polyfonies)* für 49 Instrumente von 1949/50, die über das Entwurfsstadium nicht hinaus gediehen ist, beiseite, kann man grob drei Phasen verschiedenartig ausgeprägter Ablehnung unterscheiden.<sup>4</sup> Am Anfang steht als erste Phase die Zurücknahme, mit der Boulez auf die Uraufführung reagierte. Etwa Mitte der 1970er-Jahre wird dann als eine zweite Phase eine allmählich positivere Einstellung greifbar, die im letzten Lebensjahrzehnt schließlich einer dritten Phase der grundsätzlichen Verwerfung weicht.

---

<sup>1</sup> Dieser anschauliche Vergleich wurde von Prof. Albrecht Riethmüller bei der Diskussion dieses Beitrags auf der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung gezogen.

<sup>2</sup> Vgl. dazu die weiterführenden Überlegungen unten unter »Die weggesperrte Partitur«.

<sup>3</sup> Möglicherweise existiert eine weitere Partitur im Archiv der RAI.

<sup>4</sup> Vgl. zur Frühfassung des Werkes und zu Einzelheiten der Chronologie Martin Zenck, »Pierre Boulez: *Polyphonie X* (1951). Ein gescheitertes, weil zurückgezogenes Werk: ein »tombeau à tête reposée?«, in *AfMw* 72 (2015), S. 277–301, erweiterte und überarbeitete Fassung in der grundlegenden Monographie von Martin Zenck, *Pierre Boulez, Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde*, Paderborn 2017, S. 100–137.

Die Uraufführung von *Polyphonie X* fand am 6. Oktober 1951 in Abwesenheit des Komponisten im Rahmen der Donaueschinger Tage für Neue Musik statt, es spielte das Sinfonieorchester des Südwestfunks Baden-Baden unter der Leitung von Hans Rosbaud. Wohl erst ein knappes Jahr später, im September 1952, hörte Boulez den Mitschnitt dieser Aufführung ab und entschloss sich daraufhin, das Werk zurückzuziehen.<sup>5</sup> Die Gründe hierfür sind vielfältig. Einen gewissen Anteil an der Ablehnung hat sicher auch die ungenügende spieltechnisch-interpretatorische Qualität der Aufführung gehabt. Vor allem aber war Boulez der Meinung, er habe seine Intentionen nicht oder nur ungenügend verwirklichen können.<sup>6</sup> Es erschien deshalb keine Partitur von *Polyphonie X*. Soweit zu sehen ist, ist eine Aufführung in Barcelona am 27. Januar 1954, in der das Orchestra Cataluna da Camera unter der Leitung von Jacques Bodmer spielte, die letzte Möglichkeit gewesen, das Stück im Konzert zu hören.<sup>7</sup> Für etwa 20 Jahre blieb *Polyphonie X* eine unbeachtete Komposition, zur Seite gedrängt von den neueren Werken Boulez' – insbesondere den *Structures pour deux pianos* – und der musikgeschichtlichen Entwicklung.

In ihren praktischen Konsequenzen war die Zurücknahme des Werkes vollständig. Hätte Boulez es dabei belassen, so gäbe es heute, so darf man spekulieren, keinerlei oder ein nur geringes Interesse an *Polyphonie X*. Aber das Stück hat seinen Komponisten offenbar nicht losgelassen. In den im August 1972 in London und im August 1974 in Baden-Baden geführten Gesprächen mit Célestin Deliège, die später in Buchform erschienen, hält Boulez zwar an seiner negativen Grundhaltung fest, spielt andererseits aber mit dem Gedanken einer Neufassung:

»Wie gesagt, abgesehen von der Klangfarbe, das heißt, von den eigentlichen Instrumental-Kombinationen, gibt es in der Schreibweise von *Polyphonie X* nichts, was die Fähigkeiten und Möglichkeiten der Instrumente selbst berücksichtigt: die Instrumentalgruppen sind nur wegen ihres abstrakten Kombinationswertes gewählt. Das ist keineswegs ideal, und darum habe ich das Werk zurückgezogen. Wahrscheinlich werde ich es eines Tages überarbeiten; ich weiß nicht wann, denn es ist eine vollständige Überarbeitung nötig, weil das Problem der Vermittlung dieser musikalischen Ideen durch ein Instrumentalensemble neu durchdacht werden muß.«<sup>8</sup>

Es mutet dann nicht mehr überraschend an, dass der Mitschnitt der Uraufführung 1977 zugänglich gemacht wurde, wenn auch an relativ entlegener Stelle, nämlich innerhalb der fünfteiligen Schallplattenbeilage zu den Erinnerungen des langjährigen Intendanten des Donaueschinger Festivals, Heinrich Strobel.<sup>9</sup> Entscheidend veränderte sich die Lage 1990 mit dem Erscheinen der Sammeledition *40 Jahre Donaueschinger Tage für Neue Musik 1950 - 1990*, in der der Uraufführungsmitschnitt nun leicht auf CD greifbar wurde und an die sich mehrere weitere Wiederveröffentlichungen der Aufnahme auf CD anschlossen. Die wichtigen Arbeiten von Martin Zenck, Werner Strinz und Claus-Steffen Mahnkopf, mit denen neue Zugänge zum Werk eröffnet wurden, entstanden auf Grundlage dieser CD-Publikationen.<sup>10</sup> Während Boulez gegen die Veröffentlichungen des Uraufführungsmitschnittes keinen Einspruch erhob, sie also zunächst ausdrücklich oder stillschweigend billigte, kann er das erwachte wissenschaftliche Interesse an *Polyphonie X* nur mit Irritation aufgenommen haben. Seine Position zu *Polyphonie X* verwandelte

---

<sup>5</sup> Zenck, *Polyphonie X* (wie Anm. 4), S. 294.

<sup>6</sup> Das wird insbesondere aus dem Brief an Henri Pousseur vom 1. / 16. Oktober 1952 deutlich, veröffentlicht bei Zenck, ebd., S. 290ff.

<sup>7</sup> Ebd., S. 294, Anm. 45.

<sup>8</sup> Pierre Boulez, *Wille und Zufall. Gespräche mit Célestin Deliège und Hans Mayer*, Stuttgart und Zürich 1977, S. 65f.

<sup>9</sup> Heinrich Strobel, »Verehrter Meister, lieber Freund ...«. *Begegnungen mit Komponisten unserer Zeit*, hrsg. von Ingeborg Schatz unter Mitarbeit von Hilde Strobel, Stuttgart und Zürich 1977.

<sup>10</sup> Zenck, *Polyphonie X* (wie Anm. 4); Werner Strinz, »Que d'interférence à provoquer ...: Bemerkungen zur Kompositionstechnik in Pierre Boulez' *Polyphonie X* pour 18 Instrumente«, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* Nr. 12 (April 1999), S. 39–45; Claus-Steffen Mahnkopf, »Boulez – ein Schicksal?«, in: *Pierre Boulez (= Musik-Konzepte, 89/90)*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1996.

sich jedenfalls von der vorsichtigen Anerkennung, die aus seiner Billigung der CD-Produktionen spricht, zu vollkommener Ablehnung. Seine letzten Äußerungen zum Stück muten geradezu hasserfüllt an: »I cannot enter that chamber where I was at the time; it's impossible. I'd be asphyxiated immediately.«<sup>11</sup>

In der ersten Phase der Ablehnung war es kurz nach Boulez' Entschluss, das Werk zurückzuziehen, noch möglich, die Noten von *Polyphonie X* zu erhalten und das Stück aufzuführen. Neben dem Urauführungsmitschnitt existiert deshalb noch eine (halb)offizielle Teileinspielung, die am 11. Juni 1953 mit dem Orchester der RAI unter der Leitung von Bruno Maderna entstand und den ersten Satz im Lesetempo bietet.<sup>12</sup> Wer *Polyphonie X* in Gänze hören möchte, hat aber nur eine einzige Möglichkeit, nämlich einen Tonträger mit dem Mitschnitt der Uraufführung abzuhören. Von der Maderna-Aufnahme wird dieser Befund wegen ihrer angeführten Eigenheiten marginal eingeschränkt, aber keineswegs außer Kraft gesetzt.<sup>13</sup> Damit ähnelt die Art und Weise, wie *Polyphonie X* einem Hörer gegeben ist, frappierend der einer veröffentlichten Jazzimprovisation. Bei beiden handelt es sich um den Mitschnitt einer einzigen, gründlich vorbereiteten, gleichwohl einmaligen und mangels Notenmaterials unwiederholbaren Aufführung. In dieser Parallele liegt eine doppelte Ironie, insofern die Faktur dieser seriellen Komposition auch noch kleinste Freiräume der interpretierenden Wiedergabe virtuell eliminiert und so das denkbare Gegenteil einer Improvisation bildet und zudem Boulez eine erklärte Abneigung gegenüber improvisierter Musik hatte.<sup>14</sup> Im Folgenden wird der Ausgang vom Vergleich mit einer Jazzaufnahme nicht in polemischer Absicht genommen, sondern weil er geeignet erscheint, die Besonderheiten der Gegebenheit von *Polyphonie X* in der Spannung zwischen eingezogener Schriftlichkeit und singulärer Hörbarkeit auszuleuchten. Als Vorbemerkung sei darauf hingewiesen, dass der Vorwurf, Aussagen über das Stück, die sich allein auf das Hören der Rosbaud-Aufnahme stützen, verblieben im Bereich der bloßen Kundgabe subjektiver Befindlichkeiten, weil sie sich nicht am Notentext festmachen lassen, angesichts dieser Parallele darauf hinauslaufen, dem ganzen Bereich der Jazzforschung die Berechtigung innerhalb der Musikwissenschaft abzuspochen. Umgekehrt ist aber zu konzedieren, dass die fehlende Schriftlichkeit innerhalb der Befassung mit dem Jazz auch als ein wesensbedingtes Manko wahrgenommen wird, dem man versucht, mit dem Transkribieren des Gehörten abzuhelfen, die das Nachspielen, Sich-Aneignen und das analytische Betrachten kanonisch gewordener Stücke erleichtern.<sup>15</sup>

## Die weggesperrte Partitur

In seiner *Philosophie des Jazz* arbeitet Daniel Feige den Unterschied zwischen der durch die Schriftlichkeit ermöglichten prinzipiellen Wiederholbarkeit eines Werkes der »europäischen Kunstmusik« und der nur im Moment existierenden Jazz-Improvisation als eins der zentralen Distinktionsmerkmale zwischen beiden Musikformen heraus:

---

<sup>11</sup> Interview mit Claude Samuel vom Oktober 2011, veröffentlicht im Booklet zur CD-Sammlung *Pierre Boulez, Œuvres Complètes. Complete Works*, DGG, Hamburg 2013, S. 241f.

<sup>12</sup> Wie Boulez zu dieser Teilaufnahme stand, ist nicht bekannt.

<sup>13</sup> Vgl. Mahnkopf, »Boulez – ein Schicksal?« (wie Anm. 10), S. 24, Anm. 15. Erschwerend kommt die Mühe hinzu, sich diese Teilaufnahme zu beschaffen. Sie ist im Augenblick nicht im Handel erhältlich, der Karlsruher Virtuelle Katalog verzeichnet in den öffentlichen Bibliotheken in ganz Deutschland lediglich zwei Exemplare. Für die meisten Hörer dürfte deshalb tatsächlich nur die Rosbaud-Aufnahme existieren. Während der Diskussionen im Rahmen der Tagung der Gesellschaft der Musikforschung wurde auf die Möglichkeit hingewiesen, dass es sich bei der Teilaufnahme Madernas nicht um den Mitschnitt einer abschließenden Aufführung, sondern um einen Probenmitschnitt handeln könnte, der lediglich eine Zwischenetappe festhalte. Mit dieser von vielen Anwesenden geteilten Annahme wäre auch das extrem langsame Tempo der Aufnahme erklärt.

<sup>14</sup> Siehe zum Beispiel Boulez, »Wille und Zufall« (wie Anm. 8), S. 133.

<sup>15</sup> Daniel Feige, *Philosophie des Jazz*, Frankfurt a. M. 2014, S. 73.

»Das Verhältnis von einem Werk zu seiner Aufführung in und durch eine Performance ist ein anderes als das Verhältnis von Improvisation zu der Performance. Die Improvisation *ist* [Hervorhebung im Original] sozusagen nichts weiter als die Performance, so dass es dieselbe Improvisation nicht zweimal geben kann.«<sup>16</sup>

Das konstitutive Merkmal eines Werkes, auf immer wieder neue Weise klanglich umsetzbar zu sein, ist in *Polyphonie X* nur bedingt gegeben. Insofern nach dem Willen seines Schöpfers weitere Wiedergaben und die Veröffentlichung der Partitur ausgeschlossen sind, fallen *Polyphonie X* und diese eine Aufführung zusammen. Überspitzt formuliert, *ist Polyphonie X* die Rosbaud-Aufnahme, so wie die Jazz-Improvisation die Performance ist.

Wie stark die Unmöglichkeit einer erneuten klanglichen Verwirklichung den Werkcharakter von *Polyphonie X* berührt, wird aus den Überlegungen ersichtlich, die Albrecht Wellmer in seinem *Versuch über Musik und Sprache* zur Ontologie des musikalischen Kunstwerks angestellt hat. Nach einer Kritik an der an Nelson Goodman<sup>17</sup> anschließenden objektivistischen Verengung des Werkes auf seinen Notentext arbeitet Wellmer den Stellenwert der Aufführung heraus:

»Partituren, ob man sie nun als denotative Zeichensysteme oder als Systeme von Spielanweisungen versteht, bedürfen der klanglichen *Realisierung* [Hervorhebung im Original] (Aufführung, Konkretisierung), um zum Gegenstand einer musikalischen Erfahrung werden zu können. Ohne diesen Akt der Umsetzung [...] können Musikwerke – anders als literarische Texte oder auch Bilder – gar nicht zum vollen Dasein kommen.«<sup>18</sup>

In Gestalt der Uraufführung und seines Mitschnittes ist dieser Geburtsakt der Umsetzung gegeben. Danach aber ist die Reihe weiterer möglicher Aufführungen abgeschnitten. Der Normalfall eines allgemein zugänglichen und immer wieder neu gespielten Stückes ist bei *Polyphonie X* nicht gegeben. Den weiteren Folgerungen Wellmers ist damit die Grundlage entzogen: »Aber auch die Aufführung – ein Ereignis in Raum und Zeit – kann nicht identisch mit dem Werk sein, da sie ja nur eine von unzählig vielen anderen möglichen klanglichen Realisierungen einer Partitur [...] darstellt«. Dies gilt – immer nach dem Willen von Boulez und entsprechend der augenblicklichen Situation – offenkundig nicht für *Polyphonie X*, und so liegt der Umkehrschluss viel näher: Weil die Rosbaud-Aufnahme die einzige vollständige klangliche Realisierung der Partitur ist, stellt sie *Polyphonie X* dar.

Dass Boulez' Entscheidung, die Partitur nicht zu veröffentlichen, den Werkcharakter von *Polyphonie X* ernsthaft beschädigt, lässt sich an weiteren Folgerungen durchdeklinieren.<sup>19</sup> Sie lassen sich insgesamt dahin zusammenfassen, dass *Polyphonie X* als einer nicht aufführbaren Komposition die Möglichkeit der geschichtlichen Entfaltung abgeschnitten ist. Das betrifft zunächst die mangelnde Möglichkeit einer Kontextualisierung, von der aus neue Aspekte der Komposition wahrgenommen werden könnten. Wir können uns vielleicht vorstellen, wie *Polyphonie X* in einem Konzert mit Werken von Varese, Webern und dem *Kammerkonzert* von Berg wirken würde. Schwieriger ist das schon in der Umgebung von Lachenmann, Ferneyhough, Georg Friedrich Haas und Mark Andre. In dem einen Fall würde das utopische Moment der Konzeption, die Aufbruchsstimmung, die das Stück und mehr noch seine projektierte erste Fassung *Polyphonies* beseelt, stärker hervortreten, im anderen Zusammenhang würde es wohl eher als geschichtliches Dokument der Musik der 1950er-Jahre erscheinen. In jedem Fall aber fehlt uns der Evidenzcharakter lebendiger, sinnlich-geistiger Erfahrung. Auch aus der Geschichte der sich wandelnden musikalischen Interpretation fällt *Polyphonie X* heraus. Damit ist nicht nur der rein spieltechnische Fortschritt gemeint, der insbesondere den Spezialensembles für Neue Musik gelungen ist und der sich in einer ganz andersartigen Sicherheit und Selbstverständlichkeit der Darstellung zeigen würde. Vor allem

---

<sup>16</sup> Ebd., S. 34.

<sup>17</sup> Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst*, Frankfurt a. M. 1973.

<sup>18</sup> Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München 2009, S. 84.

<sup>19</sup> Ebd., S. 85–102.

haben sich Spielweise und Klanggebung bei den Streich- und Blasinstrumenten in Richtung einer weit größeren Verfeinerung und Differenziertheit verändert. Während die beteiligten Streicher des Südwestfunks – ganz dem Interpretationsideal ihrer Zeit verpflichtet – eine Art Dauerespressivo mit intensivem Vibrato und meist kraftvollen Bogenstrichen anboten, würden heutige Instrumentalisten möglicherweise distanzierter, sicherlich aber nuancen- und farbenreicher spielen. Die stilistischen Unterschiede zwischen Aufführungen der 50er-Jahre und der heutigen Zeit sind im Bereich der Neuen Musik schließlich beileibe nicht kleiner als im traditionellen Repertoire, beispielsweise in der Mozartinterpretation.

Die Nichtzugänglichkeit der Partitur beeinträchtigt weiterhin unsere Möglichkeiten fundamental, das in der Rosbaud-Aufnahme zu Hörende zu beurteilen. Auch ohne den Notentext zu kennen, muss der Hörer davon ausgehen, dass die Darstellung handfeste spieltechnische Mängel aufweist, was von Martin Zenck und Claus-Steffen Mahnkopf, die beide Zugang zur Partitur hatten, bestätigt wird. Zu vermuten ist, dass den versierten und engagierten Musikern des Südwestfunks weniger direkt falsche Töne unterlaufen sind – obwohl auch dies nicht auszuschließen ist –, dass es aber ernsthafte Mängel bei der rhythmischen Genauigkeit und im Zusammenspiel gab. Ohne die Zuhilfenahme der Partitur und einer Vergleichsmöglichkeit, die in Gestalt der Maderna-Aufnahme wenigstens für den ersten Satz gegeben ist und hier auch eine gewisse Abhilfe verschaffen mag, bleibt unentscheidbar, welches die fehlerhaften Stellen sind und wie sie tatsächlich zu klingen hätten. Dies betrifft logischerweise auch die spieltechnisch einwandfreien Teile der Aufnahme, die sicherlich in ihr enthalten sind, aber als solche nicht identifiziert werden können. Noch sehr viel heikler wird die Situation, wenn man die Fragestellung von solchen immerhin objektivierbaren Tatsachen auf die eigentlich entscheidende Dimension der musikalischen Sinnhaftigkeit und Gelungenheit ausdehnt. Denn Boulez' Konzeption und Intentionen sind nach seinem Zeugnis in der Aufnahme als Ganzes nicht befriedigend verwirklicht. Worin diese bestanden haben, kommt also nicht in unsere sinnliche Erfahrung. Wo sie möglicherweise doch getroffen sein könnten, bleibt im Dunkeln. Als allein auf die Rosbaud-Aufnahme angewiesener Hörer gerät man in dieser Situation in ein Labyrinth von Möglichkeiten und bewegt sich zwischen Mängeln, die sich nicht identifizieren lassen, und Vorzügen, die man der Aufnahme unterstellen mag, die aber vielleicht nicht nur nicht existieren, sondern im Gegenteil als Verfälschungen anzusehen sein könnten.

### **Der singuläre Tonträger**

Eine die Rezeption von *Polyphonie X* noch schwerwiegender beeinflussende Tatsache als die, dass es derzeit nur eine einzige Möglichkeit des vollständigen Hörens gibt, ist die, dass man dabei auf das Abhören eines Tonträgers angewiesen ist. Ein prinzipieller Aspekt kann dabei von vornherein ausgeblendet werden. In der Regel wird der Inhalt eines Tonträgers aus zahlreichen verschiedenen Aufzeichnungen zusammengefügt. Ein solcher Tonträger kann deshalb nicht mit der wie auch immer bearbeiteten akustischen Abbildung einer einzelnen, durchgehenden Aufführung gleichgesetzt werden, sondern enthält eine musikalische Darstellung *sui generis*.<sup>20</sup> Für den Uraufführungsmitschnitt ist die sich durch das Prinzip des Zusammenschneidens ermöglichte spezifische Klangästhetik, die sich nach über hundert Jahren der Entwicklung der Aufnahmetechnik und der Abspielmöglichkeiten herausgebildet hat und in ihrer Bedeutung für unsere musikalische Erfahrung schwerlich überschätzt werden kann, irrelevant. Bei ihm handelt es sich nicht um eine Produktion, sondern tatsächlich um ein akustisches Dokument, in das allerdings redigierend eingegriffen wurde, indem die Störungen des damals anwesenden Publikums nachträglich herausgeschnitten oder reduziert wurden.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Vgl. Mine Doğan-Dack, *Recorded Music. Philosophical and Critical Reflections*, London 2008.

<sup>21</sup> Zenck, *Polyphonie X* (wie Anm. 4), S. 277 (Anm. 3).



Es sind insbesondere drei zentrale Aspekte der Konzeption von *Polyphonie X*, die beim Abhören der Rosbaud-Aufnahme nicht oder nur verfälscht zur Geltung kommen: die spezifische klangfarbliche, räumliche und gestische Qualität der Musik. Diese Qualitäten sind dem Stück mit dem Grundgedanken eingeschrieben, kompositorisch mit der Interaktion von Teilensembles zu arbeiten, deren musikalische Verläufe sich teils abwechseln, sich teils überkreuzen und ineinander verschlingen. Dass die Klangfarbe eine den musikalischen Sinn konstituierende Dimension von *Polyphonie X* ist, ist dadurch gesetzt, dass sie das Definitionsmerkmal jedes einzelnen Teilensembles bildet und die einzelnen Gruppen von Boulez also nach diesem Maßstab zusammengesetzt wurden.<sup>22</sup> Weiter entspricht dem Wechsel zwischen den Teilensembles eine ganz reale Bewegung des Klanges, der jeweils von einem anderen Ort her vernommen wird. Drittens schließlich haben die Vorgänge des Ein- und Aussetzens, des Miteinander- und Gegeneinanderspiels im Orchester eine eminent körperliche, gestische Qualität.

Diese drei zentralen Aspekte werden in der Rosbaud-Aufnahme in je unterschiedlicher Weise erfahrbar. Die Darstellung der Klangfarbe wird von den technischen Bedingungen, unter denen die Aufnahme entstand, einschneidend verformt. Durch die Frequenzbeschränkung und die Beschränkung der Dynamik werden die Unterschiede der Lautstärken und der instrumentalen Klangfarben eingeebnet, so dass sie zwar noch wahrnehmbar sind, aber blass bleiben. Statt eines Funkelns von Farben erleben wir Schattierungen von Grau. Da sich die verschiedenen Teilensembles nicht plastisch genug voneinander abheben, verliert auch das Ineinanderspielen der verschiedenen Linien an Deutlichkeit und wird weniger horizontal kontrapunktisch erfahren als vielmehr von der Vertikale her als ein reines Zunehmen und Verringern von Dichtegraden. Noch stärker wird die innere räumliche Dimension der Musik beschädigt. Sie ist in der Rosbaud-Aufnahme aufgrund der monauralen Technik allenfalls zu erahnen, aber nicht mehr sinnlich wahrnehmbar. Dies ist allerdings als Besonderheit der alten, technisch unvollkommenen Aufnahme zu werten und nicht dem Medium Tonträger grundsätzlich anzulasten. Beim heutigen Stand der Technik wäre die innere Räumlichkeit der Musik auf einem Tonträger weit besser reproduzierbar, mit welchen Einschränkungen auch immer. Im Konzertsaal könnte der dem Stück eingeschriebene Raum mit den Entwicklungen moderner elektroakustischer Verfahren, wie sie der spätere Boulez mit der Gründung des IRCAM energisch vorangetrieben und in mehreren Werken intensiv genutzt hat – genannt seien insbesondere *Repons* (letzte Fassung 1984) und *Dialogue de l'ombre double* (1985) –, hingegen ganz neu erfahrbar werden. Dabei hat Boulez darauf verzichtet, diese innere Räumlichkeit von *Polyphonie X* durch eine besondere Aufstellung oder Verteilung der Musiker im Raum zu verdeutlichen, wie dies etwa schon Bartók in der vom späteren Dirigenten Boulez gern und häufig aufgeführten *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* vorgesehen hat. Ganz jenseits der Möglichkeiten eines Tonträgers schließlich verbleibt die Darstellung der immanenten gestischen Prozesse in *Polyphonie X*.<sup>23</sup> Dabei ist daran zu erinnern, dass die von der Theorie der Performativität nachdrücklich herausgearbeitete Bedingung einer Aufführung, »der leiblichen Ko-Präsenz aller Beteiligten«, also von Musikern und Publikum, zu bedürfen, bei einem Tonträger entfällt.<sup>24</sup> Die gestischen Vorgänge, die sich aus dem Ineinandergreifen der sieben Klanggruppen ergeben, bleiben dem Hörer bei seiner Wiedergabe so verschlossen, sind aber in einem Konzertsaal direkt beobachtbar und körperlich erfahrbar. Ebenso fehlt beim Abhören eines Tonträgers die spezifische Spannung der Konzertsituation, ob die Aufführung in dem schlechthin unwiederholbaren Moment gelingt oder nicht. Im speziellen Fall der Rosbaud-Aufnahme steht dabei außer Frage, dass die dokumentierte Aufführungssituation ungünstig war und die Störungen aus dem

---

<sup>22</sup> Einzelheiten bei Zenck, ebd., S. 281.

<sup>23</sup> Die fundamentale Bedeutung des Gestischen für das gesamte Schaffen von Pierre Boulez hat in jüngster Zeit Martin Zenck in seiner umfassenden Monographie *Pierre Boulez: Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde* (wie Anm. 4) eindringlich herausgearbeitet.

<sup>24</sup> Erika Fischer Lichte, *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld 2012, S. 54.

Auditorium die Leistungen der Musiker negativ beeinflusst haben. Der Abbruch der musikalischen Spannung ereignet sich beim Abhören der Aufnahme stets wieder aufs Neue und kann nicht mehr ausgeräumt werden. Das Abschneiden von der Aufführungssituation und die damit einhergehende abgetrennte Leiblichkeit erweist sich so insgesamt als die wohl schwerste Hypothek, die Boulez seinem halb verworfenen Stück mitgegeben hat.

### Das Hören von *Polyphonie X*

Zu den frappierendsten Erfahrungen, die man beim Hören von *Polyphonie X* machen kann, zählt der Moment, wenn man sich kurz nach dem Beginn des dritten Satzes schlagartig bewusst wird, dass es sich bei dieser Musik um einen Finaltypus handelt und dass das ganze Stück auf einer vertrauten Anlage nach dem Muster »Gewichtiger Kopfsatz in schnellem Tempo – Langsamer Satz – Rasches Finale« beruht.<sup>25</sup> Dabei ergibt sich der genannte Aufriss, der jedem Glied seinen Stellenwert vom Ganzen aus zuordnet, von hinten her, von den so klar traditionellen Erwartungen entsprechenden Anfängen des zweiten und dritten Satzes, während der erste Satz für sich gesehen diese Auffassung nicht nahelegt. Diese Satzanfänge scheinen dabei, ebenso wie der Schluss des Stückes, den Musikern des Südwestfunks besonders überzeugend gelungen zu sein, vermutlich ihres traditionell-vertrauten Charakters wegen. Dieser »Anker im Vertrauten« wie auch die von Martin Zenck wiedergegebenen Hörprotokolle<sup>26</sup> sprechen dafür, dass diese serielle Komposition nicht grundsätzlich anders wahrgenommen wird als ein auf anderen strukturellen Vorgehensweisen beruhendes Werk Neuer Musik. Vorgänge zunehmender und abklingender innerer Spannung und Verdichtung, die der Auflösung der Musik in isolierte Klangpunkte entgegenstehen, längere Zeitverläufe übergreifen und dabei formale Bedeutung erlangen, Unterschiede zwischen Kontrasten und allmählichen Entwicklungen, verschiedene Klangbilder wie etwa kurze Pizzicato-Flächen oder Sostenuato-Passagen – all dies lässt sich an *Polyphonie X* hörend auffassen, verbalisieren und über die gewonnenen Beschreibungen lässt sich auch weitgehend Einigkeit erzielen. Die komplizierte Verschachtelung der Tempi hingegen kann ohne Analyse des Notentextes nicht unmittelbar erfahren werden. Was im Mitvollzug und auch im späteren reflektierenden Nachdenken klar wird, ist, dass jeder der Sätze des Stückes aus verschiedenen Zonen je individuellen Charakters – der Begriff Abschnitt würde hier eine zu starke Verfestigung implizieren – zusammengesetzt ist, nicht aber, dass diese Zonen wiederkehrende Tempi haben. Die rhythmische Struktur ist bei weitem zu aufgesplittert und differenziert, als dass ein Metrum, ein vereinheitlichender Grundschlag fühlbar wäre, der es erlauben würde, diese Tempi zu identifizieren. Darin besteht ein fundamentaler Unterschied etwa zur Vorgehensweise von Strawinsky in den *Symphonies d'instruments à vent* – einem Lieblingsstück des späteren Dirigenten Boulez –, der die durchgängige Bezogenheit auf einen einheitlichen Wert benutzt, um mehrere Tempi deutlich voneinander abzuheben und in ihrem Verhältnis zueinander erkennbar zu machen.

Anhand dieser Tempoverschachtelungen, die Martin Zenck dargestellt hat,<sup>27</sup> schält sich ein zirkulärer Prozess, der mehrfache Wechsel zwischen einer Höranalyse und dem Lesen der Partitur, als paradigmatisch für die Werkerkenntnis heraus. Ohne die unmittelbare Erfahrung der verschiedenen Stückzonen bliebe die Bedeutung der Tempowechsel verschleiert. Sie gibt Anlass, die Partitur unter diesem Gesichtspunkt zu untersuchen, und die Analyse des Notentextes erlaubt dann, das Bestehen fester Temporelationen aufzudecken. Die Triftigkeit des analytischen Fundes der festen Tempobeziehungen ist wiederum hörend auf seine Relevanz zu überprüfen, zu reflektieren und gegebenenfalls einzuschränken. Hören

---

<sup>25</sup> Vgl. Mahnkopf, Boulez – ein Schicksal? (wie Anm. 8), S. 25f., insb. Anm. 19.

<sup>26</sup> Zenck, *Pierre Boulez* (wie Anm. 4), S. 110ff.

<sup>27</sup> Zenck, *Polyphonie X* (wie Anm. 4), S. 287.



und Lesen bleiben so aufeinander angewiesen. Dieses wechselseitige Aufeinander-Verwiesensein wird auch an der angeführten Darstellung von Martin Zenck deutlich, denn je tiefer er in das Komponierte eindringt, umso mehr Taktangaben und konkrete Bezüge auf den dingfest machenden Notentext werden notwendig. Gerade dass beide für die musikalische Realität konstitutiven Elemente in *Polyphonie X* durch Boulez' eigenartig unvollständigen Werkrückzug künstlich voneinander getrennt sind, macht ihre unaufhebbare Zusammengehörigkeit deutlich, und dies in einer geradezu schmerzhaften Weise, weil auch die damit verbundenen Beschädigungen so klar hervortreten. Wie fundamental sich das Wegsperrn der Partitur und die Fixierung des Hörens auf die Rosbaudaufnahme, die sich aus ihr ergibt, auf die Möglichkeit der Rezeption des Werkes auswirkt, wurde dargestellt. Umgekehrt besteht der Preis für die Isolierung des Textes von seiner klingenden Umsetzung in einer Fetischisierung der Partitur, in der *Polyphonie X* auf die bloße, blutleere Umsetzung eines Konstruktionsplanes reduziert wird. Dass *Polyphonie X* genau das nicht ist, wird an der Rosbaud-Aufnahme, so vieles auch gegen sie einzuwenden ist, immerhin unmittelbar evident. So bliebe als Konsequenz der Überlegungen zu wünschen, die Partitur und Aufführungsmaterialien frei zu geben und dem Stück so die Möglichkeit wenigstens der verspäteten Rezeption zu eröffnen. Diese einzig angemessene Perspektive aber ist, so scheint es, durch Boulez' Tod und die Nachlasslage einstweilen und noch auf längere Zeit hinaus verstellt.