

Des Rätsels Lösung ergibt sich durch einen Vergleich. Die entsprechende Stelle befindet sich inmitten des sehr umfangreichen Artikels „Système“, und der Nachdruck hat zwar den Bogen „Ooo-Oooij“ (die ersten Seiten 473–480) abgedruckt, aber auf die zweite Seitenfolge 473–480 verzichtet, deren Bogen mit „Ppp“ (S. 473) und „Pppij“ (S. 475) gekennzeichnet war. Damit fehlen acht Textseiten dieses Artikels; er ist unvollständig, und somit ist es auch der neue Nachdruck. Es gibt demnach keine von Duchesne bzw. der Veuve Ballard korrigierte ‚dritte Auflage‘ des Quartformats mit 548 Seiten; auch Rousseau besaß nur ein Exemplar mit der fehlerhaften doppelten Seitenzählung, und der lexikalische Teil des Erstdrucks im Quartformat enthält nicht 548, sondern 556 Seiten.¹⁰²

¹⁰¹ Sie betraf den Artikel „Contre-point“: „mauvais article à refaire“ (S. 122).

¹⁰² Der *National Union Catalogue* der Library of Congress in Washington und der Bibliothekskatalog der Harvard University in Cambridge, MA, weisen auf die korrekte Seitenzahl hin.

„L’artisanat furieux“ und sein Modell. Vergleichende Analyse von Arnold Schönbergs „Der kranke Mond“ aus „Pierrot lunaire“ und Pierre Boulez’ „L’artisanat furieux“ aus „Le marteau sans maître“

von Nikolaus Bacht, London

Zwischen Schönbergs „Der kranke Mond“ (*Pierrot lunaire* Nr. 7) und „L’artisanat furieux“ (*Le marteau sans maître* Nr. 3), so Boulez in „Sprechen, Singen, Spielen“, bestehe ein „direkter und beabsichtigter Zusammenhang.“¹ Der Komponist war, wie so oft, mit näheren Erläuterungen äußerst sparsam: „L’artisanat furieux‘ ist ein rein *lineares* Stück in dem Sinn, dass der Text auf direkte Weise behandelt, d. h. ‚in Musik gesetzt‘ ist. Das Gedicht wird ohne Unterbrechung in einem ausgezierten Stil gesungen und von der Flöte begleitet, welche die Vokallinie kontrapunktiert (direkter und absichtsvoller Bezug auf das siebente Stück „Der kranke Mond“ aus dem *Pierrot lunaire*).“²

Dies sind nicht die einzigen auf den ersten Blick erkennbaren Parallelen: Beide Sätze sind in Länge und Tempo fast gleich („Der kranke Mond“: Viertel = 96–100;

¹ Pierre Boulez, „Sprechen, Singen, Spielen“, in: *Werkstatt-Texte*, Frankfurt a. M. 1972, S. 135.

² Ebd., S. 135.

„L'artisanat furieux“: Halbe = 52, mit häufigen Wechseln zu Viertel = 104), und auch ein von Boulez der musikwissenschaftlichen Rezeption zur Entdeckung überlassenes Beispiel für „numerischen Humor“ ist schnell entdeckt: „Der kranke Mond“ ist der siebente von einundzwanzig Sätzen des *Pierrot lunaire*, „L'artisanat furieux“ der dritte von neun Sätzen des *Le marteau sans maître*. Beide Proportionen (7:21 und 3:9) sind reduzierbar auf 1:3.

Genauer über den Zusammenhang zwischen „Der kranke Mond“ und „L'artisanat furieux“ ist bislang nicht bekannt. Im vorliegenden Aufsatz wird gezeigt, dass es neben den genannten äußeren Übereinstimmungen eine Vielfalt an tieferen Bezügen gibt, vor allem hinsichtlich der Gestaltung der Anfangs- und Schlusstakte und auf der Ebene der Tonhöhenorganisation.

*

Gleich in den ersten Takten des „L'artisanat furieux“ paraphrasiert Boulez den Anfang von „Der kranke Mond“. Das bewegte Flötenvorspiel in Takt 1–5 von „L'artisanat furieux“ wird mit einem Decrescendo auf Piano-Niveau gedämpft. In das h^2 der Flöte – ausgehalten für die Dauer von drei Vierteln, und zum Pianissimo decrescendierend – setzt der Gesang ein. Eine vergleichbare Geste tritt in Takt 1–2 von „Der kranke Mond“ auf, hier jedoch ohne Instrumentalvorspiel: Die Flöte springt in ein höheres Register, verweilt drei Viertelschläge lang auf dem erreichten Ton, der dann decrescendiert und vor seinem Verklingen vom Gesang abgelöst wird.

Ebenso unmissverständliche Parallelen finden sich in den Schlusstakten beider Stücke. Zunächst fällt in „L'artisanat furieux“ eine von cis^3 in vier Schritten zu h fallende und dann eine große Septim nach oben springende Figur (Takt 46–48, Flöte) auf, die nach einer wichtigen Tonfolge von „Der kranke Mond“ (dreimal wiederholt in Takt 24–26, Gesang) gebildet ist. Außerdem ist auf drei für das Ende beider Sätze charakteristische fallende Leittöne hinzuweisen, die, entsprechend der Tendenz beider Komponisten zur Vermeidung von Halbtönen, oft als Septimen und Nonen gesetzt sind: in „Der kranke Mond“ von d^1 nach cis^1 (Takt 26–27, Flöte), von e^1 nach es^1 (Takt 27, Flöte) und von fis nach f^1 (Takt 26–27, Gesang, als Septim gesetzt); in „L'artisanat furieux“ von c^2 nach h (Takt 46–47, Gesang, als None gesetzt), von h nach b^1 (Takt 46–47, in Flöte und Gesang, als Septimen gesetzt) und von b^1 [über g^1] nach a^2 (Takt 48, Flöte, als Septim gesetzt). Die Durchwirkung mit Halbtonklauseln gibt das Gefühl eines tonalen Schlusses, in „L'artisanat furieux“ noch verstärkt durch die vorgeschriebene lange Pause („arrêt long“). Die letzten zwei Töne werden in beiden Sätzen von der Flöte gespielt.

Die Schlusstakte von „Der kranke Mond“ enthalten, außer den besagten fallenden Halbtönen, das wichtigste Charakteristikum des ganzen Satzes, nämlich die Tonfolge, die den Gedichtzeilen „[belus]tigt deiner Strahlen Spiel“ (Takt 24), „[blei]ches qualgebornes Blut“ (Takt 25) und „[näch]tig todeskranker Mond“ in jeweils wörtlichem Zitat unterliegt. In ähnlicher Gestalt findet sich diese Figur auch an anderen dramatisch intensiven Stellen: bei „Liebesleid stirbst du“ (Takt 14), bei „todeskranker Mond“ (Takt 17–18) und bei „Himmels schwarzem Pfühl“ (19–20).

Diese in mehreren Schritten fallende, dann wieder steigende Tonfolge³ – hier im Folgenden als Haupttonfolge bezeichnet – lässt sich in „Der kranke Mond“ in einer großen Zahl von Abwandlungen ihrer Grundgestalt nachweisen. Tabelle 1 zeigt das in der Form einer systematischen Statistik. Aus dieser geht hervor, dass die Haupttonfolge am häufigsten als fünftönige Figur auftritt, nämlich achtundzwanzig Mal, etwa gleich oft in Grundform und Inversion und gleichmäßig auf Flöte und Gesang verteilt; zwanzig Mal als viertönige Figur, mit ähnlich ausgewogenem Verhältnis zwischen Grundform und Inversion bzw. den Instrumenten; je ein- bis zweimal als Sechstöniger und je einmal als invertierte Sieben- und Achttonfigur in der Flöte. Besonders hinzuweisen ist auch auf die Haupttonfolge als fünftönige invertierte Bassfigur (siehe Tabelle 1, Zeile 2, Takt 14–16). Nicht nur die planvolle Verteilung auf die Instrumente und das ausgewogene Verhältnis zwischen Grundform und Inversion ist aus der Statistik zu erkennen; es lässt sich außerdem entnehmen, dass die meisten der vier-, aber auch der fünftönigen Figuren in den Takten 1–20 eingesetzt und die längeren Tonfolgen bis auf eine Ausnahme (Tabelle 1, Zeile 15, Takt 9–10, invertierte siebentönige Tonfolge) für die Takte 20–27 aufgespart werden. – Eine weitere auffallende Tonfolge in „Der kranke Mond“ bilden drei jeweils mindestens im Quintabstand fallende Töne bei „an Sehnsucht“ und „tief erstickt“ (Takt 15–16). Zitate oder Abwandlungen dieser Tonfolge finden sich in „Der kranke Mond“ nicht – es sei denn, man will sie als Keimzelle der Haupttonfolge sehen, was nicht undenkbar ist.

Tabelle 1

♯ = Grundform ♮ = Umkehrung

4; ♯; Gesang

Takt: 3-4 6-7 7 8-9 15-16 18-19

♮; ♮; Gesang

Takt: 7 15 17-18 ↑ ↑ 14-16 ↑ ↑ ↑

♯; ♯; Flöte

Takt: 6 15-16 19-20 24-25 25-26 26

♮; ♮; Flöte

Takt: 7 16-17 25 26 26

³ Zur Methode: Da in der seriellen Musik jeder Parameter einzeln gedacht und komponiert wird, wird in dieser Analyse die Organisation der Tonhöhen zu Tonfolgen isoliert betrachtet, und die zeitliche Dimension bewusst außer Acht gelassen. Der Begriff „Motiv“ wird absichtlich vermieden.

5;V;Gesang

Takt: 5 12-14 14 17-18 19-20 22

5;Λ;Gesang

Takt: 5 15-16 19 22 22-23

5;V;Flöte

Takt: 6 6 7 8 10-11 10-11 23-24 24 24

5;Λ;Flöte

Takt: 7 10 11-12 12-14 23 23-24 24 24

6;V;Gesang

Takt: 24-25-26

6;Λ;Gesang

Takt: 24-25-26 23-24

6;V;Flöte

Takt: 22-23

6;Λ;Gesang

Takt: 20-21

7;Λ;Flöte

Takt: 9-10

8;Λ;Flöte

Takt: 22-23

Als erster Versuch, dem „L'artisanat furieux“ seine Geheimnisse zu entlocken, ist die deskriptive und nicht vollständige Analyse in Dominique Jameux' Boulez-Biographie zu sehen.⁴ Neben Beschreibungen äußerer Charakteristika – melismatische Melodieführung, Registerkontraste – identifiziert Jameux eine Zwölftonreihe in der Flöte von Takt 9–14. Die Reihe von „du“ bis „clou“ im Gesang (Takt 12–15) bezeichnet Jameux als Krebs dieser Reihe, muss dabei aber eine Umordnung der letzten vier Töne zugestehen (siehe Tabelle 2), womit sich das Argument selbst entschärft. Folgerichtig begnügt Jameux sich mit diesen Feststellungen und verzichtet darauf, die Analyse der Tonhöhenorganisation von diesem Standpunkt aus weiterzutreiben.⁵

Tabelle 2

Takt 9-14, Flöte

Takt 12-15, Gesang

Die folgenden Ausführungen bauen auf der Arbeit von Koblyakov auf, dem die Ehre gebührt, die Tonhöhenorganisation des gesamten *Le marteau sans maître* erfolgreich erforscht zu haben.⁶ Seine Ergebnisse, soweit sie für „L'artisanat furieux“ relevant sind, seien hier knapp wiedergegeben:

Die Zwölftonreihe, von der das Material des „L'artisanat furieux“-Zyklus abgeleitet ist, ist in Tabelle 3a (S. 158) dargestellt. Diese Grundreihe erscheint als solche im ganzen ersten Zyklus nicht. Unter Anwendung der Proportionsreihe („proportion row“) 24213 und ihrer vier möglichen Permutationen werden von der Reihe fünf Serien („series“) von je fünf Tongruppen („frequency groups“) abgeleitet (siehe Tabelle 3a und 3b). Die Tongruppenserien werden dann transponiert: Serie I und III um zwei Halbtöne nach unten, Serie II und V um einen Halbton nach oben. Serie IV behält ihre Position.

⁴ Dominique Jameux, *Pierre Boulez*, London 1991.

⁵ Genau so wenig dienlich im Zusammenhang der vorliegenden Analyse ist der methodologische Ansatz, der Gene Biringers Analyse von „Der kranke Mond“ zu Grunde liegt: „Musical Metaphors in Schoenberg's ‚Der kranke Mond‘ (Pierrot lunaire, No. 7)“, in: *In Theory Only* VIII/7 (Nov. 1985), S. 3–14. Biringer unterscheidet ein hohes „moon register“ und ein (tieferes) „poet register“, hört „Todesseufzer“ des Mondes und erkennt eine metaphorische Assoziation des sterbenden Mondes mit dem Dichter durch das dreitönige, registerverbindende Motiv bei „Sehnsucht“ und „tief erstickt“ (Takt 15–16). Aus diesen Elementen entwickelt sie die narrative Darstellung einer emotionalen Reise des Protagonisten von existenzieller Verlassenheit zu Selbsterkenntnis in seinem „Anderen“, dem Mond. Die Analyse ist in sich durchaus stringent, arbeitet aber mit Kategorien, die analytisch nicht präzise genug sind, um die Feinheiten von Schönbergs Motivbildung zu fassen. Ulrich Siegele, *Zwei Kommentare zum „Marteau sans Maître“ von Pierre Boulez* (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 7), Neuhausen-Stuttgart 1979, bemüht sich vor allem um eine akkurate Werkphilologie, formästhetische Fragen und den Zusammenhang von Wort und Ton. Boulez' Äußerung, zwischen „Der kranke Mond“ und „L'artisanat furieux“ bestehe ein „direkter und beabsichtiger“ Zusammenhang, zitiert Siegele mehrmals, ohne aber den Bezug des *Le marteau sans maître* auf *Pierrot lunaire* auf der Ebene der Tonhöhenorganisation zu untersuchen. Diesen Zusammenhang verfolgt Siegele nur auf der Ebene der Instrumentation; vgl. S. 11, 38, 45, 49.

⁶ Lev Koblyakov, *Pierre Boulez. A World of Harmony* (= Contemporary music studies 2), Chur 1992.

Die jeweils fünf Tongruppen („frequency groups“) bzw. harmonischen Felder der Serien werden dann mit denen der transponierten Serien multipliziert (passender als Multiplikation wäre eigentlich der Begriff Addition, den aber weder Boulez noch Koblyakov verwenden), und zwar nach folgendem Schema:

aa	ab	ac	ad	ae
ba	bb	bc	bd	be
ca	cb	cc	cd	ce
da	db	dc	dd	de
ea	eb	ec	ed	ee

Diese Gruppen bezeichnet Koblyakov als „harmonic domains“. Sie bilden das Material für den „L'artisanat furieux“-Zyklus. Im hier zu untersuchenden Satz, dem dritten des *Le marteau sans maître* und Hauptsatz des „L'artisanat furieux“-Zyklus, werden nur folgende „domains“ verwendet (vgl. Tabelle 3c, S. 160):

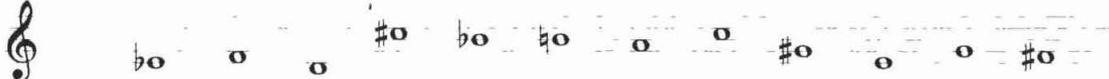
ba	bb	bc	bd	be	I	da	db	dc	dd	de
ba	bb	bc	bd	be	II	da	db	dc	dd	de
ba	bb	bc	bd	be	III	da	db	dc	dd	de
ba	bb	bc	bd	be	IV	da	db	dc	dd	de
ba	bb	bc	bd	be	V	da	db	dc	dd	de

Die „domains“ sind in „L'artisanat furieux“ in folgender Weise angeordnet:

I	ba-be	II	ba-be	III	ba-be	IV	ba-be	V	ba-be	V	da-de
IV	da-de	III	da-de	II	da-de	I	de-da	I	da-de		

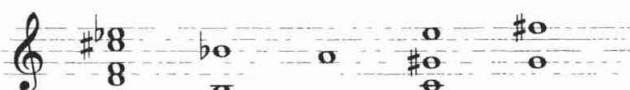
Koblyakovs Analyse der Tonhöhenorganisation ist bahnbrechend, gibt aber, da die Organisation der Tonhöhen in Tonfolgen nicht berücksichtigt wird, nur Auskunft über die kalkulatorischen Methoden, mit denen der Komponist sein Material gewonnen hat. Koblyakov schildert also den tatsächlich streng serialistischen Teil des Kompositionsprozesses, und nur diesen. Sich bei der Analyse auf diese Dimension zu beschränken, verzerrt das Bild des *Le marteau sans maître*, war dieses doch eines der ersten Stücke, in denen Boulez nach der Schaffensphase, die er selbst in Konzerteinführungen oft als „totalitär“ bezeichnet, wieder einen gewissen Grad von Entscheidungsfreiheit zugelassen hat. Die streng serielle Ordnung des Tonmaterials ist in *Le marteau sans maître* nur eine Vorordnung, die die endgültige Textur des Werkes nur teilweise bedingt; bei der Formung des Materials zu Tonfolgen hat Boulez seiner eigenen Kreativität den Platz gegeben, den so lange die Arithmetik inne hatte. Und genau an diesem Punkt setzt die hier vorgeschlagene tiefer gehende Analyse von „L'artisanat furieux“ an.

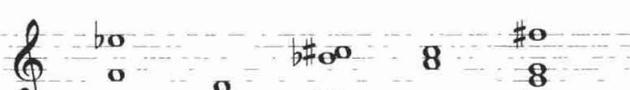
Tabelle 3 a–b (Tabelle 3c siehe S. 158)

a) 

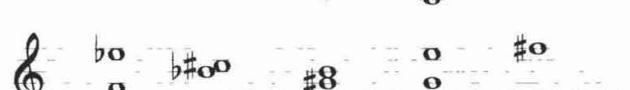
I	_____	2 4 2 1 3
II	_____	4 2 1 3 2
III	_____	2 1 3 2 4
IV	_____	1 3 2 4 2
V	_____	3 2 4 2 1

b) I  — 2 4 2 1 3

II  — 4 2 1 3 2

III  — 2 1 3 2 4

IV  — 1 3 2 4 2

V  — 3 2 4 2 1

Das Flötenvorspiel in „L’artisanat furieux“ führt zwei wichtige Tonfolgen ein, die oben als konstitutiv für „Der kranke Mond“ erkannt worden sind: zum einen in der zweiten Hälfte von Takt 2 eine Umkehrung der Tonfolge aus Takt 15–16 von „Der kranke Mond“; und zum anderen die Haupttonfolge aus „Der kranke Mond“ als invertierte Fünftonfigur (Takt 1), als Sechstonfigur (Takt 3–4) und mehrere Male in Grundform und Umkehrung als vier- und fünftönige Figur in den Takten 4–6. Dieses Phänomen aus der Grundreihe des „L’artisanat furieux“-Zyklus zu begründen, in der sich Schönbergs Haupttonfolge durchaus finden lässt (siehe Tabelle 3a; Töne 7–10: Viertonfigur in Grundform, Töne 8–11: Viertonfigur in Inversion), wäre widersinnig, da ja der strenge Zusammenhang zwischen Reihenablauf und Tonfolge in *Le marteau sans maître* zu Gunsten einer freien Organisation aus den Materialgruppen aufgegeben ist. Auffallende Kohärenz im Bereich der Organisation des Materials in Tonfolgen ist, wie gesagt, in *Le marteau sans maître* nur auf eines rückführbar: auf den Willen des Komponisten.

Im weiteren Verlauf der Untersuchung des „L’artisanat furieux“ wird deutlich, dass Boulez sich bei der Tonhöhenorganisation *insgesamt* an Schönbergs Haupttonfolge orientiert. Der ganze Satz ist damit durchsetzt. Tabelle 4 (S. 161) stellt dies dar; um direkten Vergleich des „L’artisanat furieux“ mit dem paraphrasierten Werk zu ermöglichen, kommt dieselbe statistische Systematik zur Anwendung wie bei „Der kranke Mond“. Die Auswertung der Statistik ermöglicht interessante Schlüsse: die Haupttonfolge kommt sechzig Mal vor, also vier Mal öfter als in „Der kranke Mond“, was im Grunde überrascht, da der Text des „L’artisanat furieux“ wesentlich kürzer ist als der von „Der kranke Mond“ und eine so häufige Verwendung der Haupttonfolge eigentlich erschwert. Wohl aus diesem Grund hat sich Boulez für melismatische Vertonung entschieden (ein bislang kaum verstandener Sachverhalt wird damit interpretierbar!). Außerdem fällt auf, dass sowohl in „Der kranke Mond“ als auch in „L’artisanat furieux“ die Haupttonfolge im Bass einmal vorkommt (siehe Tabelle 1, Zeile 2, Takt 14–16; Tabelle 4, Zeile 2, Takt 4–9). Die Gewichtung bezüglich der Tonfolgenlängen differiert in „L’artisanat furieux“ etwas von seinem Modell: Boulez bevorzugt deutlich Viertonfiguren, gefolgt von Fünftonfiguren, und hat auf ein ausgewogenes Verhältnis zwischen

Tabelle 3c

c) I	b					
	d					
	a					
	b					
	c					
II	b					
	d					
	a					
	b					
	c					
III	b					
	d					
	a					
	b					
	c					
IV	b					
	d					
	a					
	b					
	c					
V	b					
	d					
	a					
	b					
	c					

Sechs- und Siebentonfiguren geachtet. Wie in „Der kranke Mond“ treten die meisten der längeren Tonfolgen erst im letzten Drittel des Satzes auf.

Tabelle 4

4;V;Gesang

Takt: 6-7 30 31 40-41 42 44-45

↑ [Musical notation with arrows pointing to specific notes in measures 6-7 and 30]

4;Λ;Gesang

Takt: 6-7 7-8 30-31 33-34

4;V;Flöte

Takt: 4-5 5 5-6 10-11 16-18 18-20 28-29 29 32-33 32-33

4;Λ;Flöte

Takt: 20-21 28-29 29 32-33 33 33 36 37

5;V;Gesang

Takt: 7-8 14-15 24-25 25-27 42-43 45-46

5;Λ;Gesang

Takt: 6 13-14 21-22 29-30 45-46

5;v;Flöte

Takt: 1 20-21

5;Λ;Flöte

Takt: 1 5 16-17

6;v;Gesang

Takt: 12-14 41-42

6;Λ;Gesang

Takt: 33 39-41 43-45

6;v;Flöte

Takt: 37 46-48

6;Λ;Flöte

Takt: 3-4 10-12 37

7;v;Gesang

Takt: 21-22 32-33

7;Λ;Gesang

Takt: 41-42

7;v;Flöte

Takt: 3-4 11-14

[7;Λ;Flöte]

Abschließend ist noch auf eine auffallende Gemeinsamkeit im Umgang mit der Klanglichkeit von Vokalen bzw. Konsonanten hinzuweisen: „du ... dort ... dein“ (Takt 4–6, „Der kranke Mond“) macht Schönberg auch zur musikalischen Alliteration, indem der Konsonant *d* jeweils auf die höchsten Töne der Phrase gesetzt wird. Auf dieselbe Weise setzt Boulez die Alliteration „roulotte rouge“ (Takt 7–8, „L’artisanat furieux“).

*

Die intertextuelle Beziehung zwischen „L’artisanat furieux“ und „Der kranke Mond“ ist nicht mit musikalischer Ironie zu erklären. Die Ironie wird ohnehin in der Musikwissenschaft allzuoft bemüht, wenn es hermeneutische Probleme zu lösen gilt; man denke nur an gewisse Tendenzen in der Beethoven-Forschung. Eher bietet „L’artisanat furieux“ Anlass, über Boulez’ Verhältnis zur Tradition zu reflektieren, ein für jeden Künstler und offensichtlich gerade für Boulez zentrales Problem. „Schönberg ist tot“⁷ von 1952 war sicher weit mehr als nur Kritik an Schönbergs Konzeption der Reihe als thematisches Prinzip, an seinem konventionellen Kontrapunkt und fehlender formaler Strenge. Dieser Aufsatz ist vielmehr als programmatischer Appell zu verstehen, mit dem Boulez seine Komponistengeneration und sich selbst auf eine konsequent zukunftsgerichtete ästhetische Haltung einschwören wollte. Vor allen Dingen aber sollte „Schönberg ist tot“ Boulez als Avantgardenkünstler etablieren, wozu er sich eines unfehlbaren Mittels bediente: des Skandals, den die Todeserklärung im Titel garantierte. Um es mit der dieser Titelwahl angemessener Drastik auszudrücken: Boulez warf Schönberg vor, nicht Boulez zu sein. Aber ist der Fall wirklich so einfach?

Eine Festrede unter dem Motto „Through Schoenberg to the Future“, die Boulez 1977 zur Eröffnung des Arnold Schoenberg Institut der University of Southern California in Los Angeles hielt, erlaubt eine differenziertere Betrachtung.⁸ Boulez gesteht hier die musikgeschichtliche Größe Schönbergs ein und erklärt, sein Aufsatz von 1952 habe vor Epigonentum warnen wollen. Die einzig sinnvolle Reaktion auf die Tatsache, dass Schönberg gelebt und gewirkt habe, sei, „durch Schönberg in die Zukunft“ zu blicken. Indem er von seinen wirklichen Nachfolgern transzendiert werde, in ihnen „sterbe“, manifestiere sich die Größe eines solchen Komponisten. Die von Schönberg zu lernende Lektion sei Bewusstsein vom Fortschritt in der Musik. Er, Boulez, habe sich nie daran gehindert gefühlt, einen Komponisten mit minutiöser Genauigkeit zu studieren und dann seine Gedanken zu extrapolieren. „Alle unabhängigen Künstler, die die Freiheit der Kreativität an sich selbst erfahren haben, zeigen uns, dass die Zerstörung hemmender Vorgänger in ihnen selbst nicht nur ein normaler, sondern ein unausweichlicher, letztlich sogar der einzig nützliche Prozess ist.“⁹ – Die oben diskutierte Beziehung zwischen „Der kranke Mond“ und „L’artisanat furieux“ fügt sich schlüssig in diese

⁷ In: Pierre Boulez, *Anhaltspunkte*, Stuttgart 1975, S. 288–296.

⁸ Gedruckt als: Pierre Boulez, „Through Schoenberg to the Future“, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 1 (1977), H. 3, S. 121–125.

⁹ „All the independent spirits who have experienced the freedom of invention show us that the destruction of inhibiting antecedents within themselves is not only a normal but an inevitable process and, finally, the only one that can be useful.“ (Ebd., S. 124).

Standardtheorie künstlerischer Kreativität;¹⁰ Boulez' „Neukomposition“ von *Der kranke Mond* erscheint als ein Weitertreiben von Schönbergs morphologischer Revolution, als ein Lehrstück dafür, wie man einen solchen Satz streng komponiert.

Zum Abschluss eine kritische Anmerkung. Der Kompositionsprozess des *Le marteau sans maître* zerfällt in zwei Teile: einen Teil, in dem sich Boulez mathematischer Disziplin unterwirft, ganz von dem Ziel absorbiert, einen von strenger Notwendigkeit geprägten Materialplan zu entwickeln; und einen Teil, in dem er sich der Herausforderung der Kreativität stellt.¹¹ Genau an diesem Punkt aber orientiert Boulez sich an Schönberg, ja lässt sich von diesem regelrecht die Hand führen!

„Schönberg ist tot“ ist also sicher mehr Verteidigung als Angriff, und möglicherweise liegt in der versöhnlich-diplomatischen Formel „*through Schoenberg to the Future*“ ein Eingeständnis der wichtigen Rolle, die Schönberg in der Entwicklung von Boulez' Kompositionstechnik spielte und eine Reverenz an dessen überragenden motivisch-melodischen Einfallsreichtum, der auch für „*L'artisanat furieux*“ bestimmend ist.

¹⁰ Vgl. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford 1966, und Joseph Straus, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge, Mass. 1990.

¹¹ Vgl. dazu auch den Beitrag zum 2. Satz des *Le marteau sans maître*: Ulrich Mosch, „Disziplin und Indisziplin“, in: *Musiktheorie* 1 (1990), S. 39–66.