

Daniel Barenboim über Pierre Boulez

»Ein richtiger Mann der Zukunft.«

Herr Barenboim, ist es richtig dass Ihr erstes Zusammentreffen mit Pierre Boulez quasi ein Blind Date war?

Barenboim: Nicht quasi, es war ein totales Blind Date. Ich hatte 1963 in Berlin mit dem RIAS Orchester gespielt und der damalige Intendant der Berliner Philharmoniker, Wolfgang Stresemann, lud mich nachher ein mit den Philharmonikern zu spielen. Er wusste, Furtwängler hatte mich eingeladen als ich noch ein Kind war und es kam nicht dazu, weil es zu kurz nach dem Krieg war und mein Vater dachte, dass es noch zu früh sei. Stresemann sagte, dass es Zeit ist, dass ich das nachhole. »Wir bekommen nächstes Jahr einen neuen Saal, die Philharmonie in Berlin«, sagte er. Das war etwa im Mai 1963.

*Er hat mir wirklich die Tür zur Wiener Schule geöffnet.
Das muss ich ihm danken.*

In der nächsten Spielzeit sei alles voll, es gibt nur ein Konzert, das noch nicht besetzt ist und das ist mit einem jungen, französischen Dirigenten und Komponisten mit dem Namen Pierre Boulez. Er hat sein Programm schon gemacht und wenn sie dort spielen wollen, müssen sie erst das *Erste Klavierkonzert* von Béla Bartók lernen, denn das ist ein Teil des Programms.

Bartóks *Erstes Klavierkonzert* wurde damals sehr, sehr selten gespielt, auch heute ist es nicht so häufig zu hören wie das Zweite und Dritte. Ich habe gesagt, ich kenne das Stück nicht, geben Sie mir bitte ein bisschen Zeit. Ich

habe mir die Noten besorgt und war sofort total verliebt in das Stück. So habe ich mit Boulez das erste Mal gespielt. Aber ich muss ehrlich sagen, ich wusste nicht von ihm und er wusste selbstverständlich nicht von mir.

Wie war dann die Zusammenarbeit?

Barenboim: Das Konzert war im Juni 1964, also vor etwas mehr als 50 Jahren, und die Zusammenarbeit war sehr gut. Ich war total fasziniert. Ich hatte damals nicht so viel Erfahrung als Dirigent und wie er das Orchester behandelt hat, das war sehr eindrucksvoll. So wie sein Kopf funktionierte, war das zweihundert Mal schneller als bei einem normalen Menschen.

Er hatte natürlich sorgfältig probiert, erster Satz, dritter Satz. Aber der zweite, der langsame Satz, wo es nur Klavier und Schlagzeug gibt und dann ein bisschen Holzbläser – Den haben wir erst in der Generalprobe gelesen, denn es war nicht genügend Zeit.

Von Boulez Gesichtspunkt war alles sehr einfach, denn der Satz ist nicht komplex. Ich muss sagen, ich war selten so nervös und auch aufgeregt vor einem Konzert.

Niemand kannte das Stück. Boulez hatte es ja auch nicht vorher dirigiert. Wir waren also alle auf Glatteis. Aber er war irgendwie zufrieden und lud mich ein nach Paris zu seiner Konzertreihe *Domaine Musical*. Ich glaube, aber ich bin mir nicht sicher, es war die erste Aufführung vom *Kammerkonzert* von Alban Berg in Frankreich. Und dann hat er mich gebeten, auch Schönbergs Klavierstücke dort zu spielen, op. 11 und op. 19. Ich habe ihm gesagt: »Mehr als sehr gerne, aber Sie müssen mit mir arbeiten, weil ich habe so etwas nie in meinem Leben gespielt und das ist für mich eine Fremdsprache.« Er hat geantwortet: »Mit Vergnügen, machen Sie sich keine Sorgen.«

Die Wiener Schule wurde damals nicht gespielt im normalen Konzertbetrieb. Die moderne Musik war Strawinsky, der noch lebte, Bartók, der kurz davor gestorben war, und die Russen: Prokofieff und Schostakowitsch. Das war es eigentlich. Boulez war sehr geduldig und hat mir sehr geholfen. Er hat mir wirklich die Tür zur Wiener Schule geöffnet. Das muss ich ihm danken.

Wie kam es dann zum Auftrag von Ihnen für die Notations?

Barenboim: Nun ja, wir haben dann mehrmals in London gespielt, er war Chef beim BBC Orchester. Bartóks Erstes Klavierkonzert war unser Paradestück. Wir haben es auch in Cleveland und in Chicago gespielt. Es

waren jedes Mal Erstaufführungen. 1975 kam er dann zurück nach Frankreich, weil er war ja so viele Jahre weg gewesen.

Er hatte mit dem Orchestre de Paris kurz nach der Gründung einen Konflikt. Der Beamte im Ministerium, der dafür zuständig war, war auch Komponist, aber ein fünftklassiger Komponist. Er hat sehr gegen Boulez intrigiert und er hat dann dem Orchester verboten, seine Stücke zu spielen.

Als ich zum Orchestre de Paris kam, war eine meiner ersten Taten, mit Boulez zu sprechen: »Pierre, den Bann müssen Sie jetzt wieder zurücknehmen.« Er hat das dann auch gemacht und wir haben schon in den 70er Jahren mehrere Stücke gespielt, auch auf Tournee. Ich habe ihn dann gefragt: »Haben Sie nicht Lust, ein Orchesterstück zu schreiben?« »Ja, ich habe in meiner Jugend 12 kleine Stücke für Klavier komponiert, Notations, und die habe ich seit einigen Jahren im Kopf. Ich möchte nicht eine Orchestrierung, sondern eine Totalveränderung – viel größer, viel komplexer.«

Er hat ja immer eine große Vorliebe für Komplexität gehabt und ist erst sehr spät zu dem Punkt gekommen, dass er Musik schätzt, die nicht komplex ist. Zum Beispiel Bruckner. Er hat immer die Komplexität gesucht und die fand er eher bei Mahler als bei Bruckner.

Bei Boulez hört man sofort alles, was er kennt, und das ist enorm. Auch Bach.

Ich glaube die Uraufführung war geplant für 1977 oder 1978. Da war er nicht fertig, nächstes Jahr auch nicht und so weiter. Da habe ich zu ihm gesagt, da waren wir schon ziemlich gut befreundet: »Wissen Sie was, Pierre: Wenn Sie fertig sind, dann spielen wir.« Dann hat er mich eines Tages angerufen und gesagt: »Also wir könnten vier Stücke spielen.« Und das machten wir dann 1980 in Paris. Für die *Notations VII* habe ich dann 22 Jahre lang gewartet, bis es 2002 in Chicago zur Uraufführung kam.

Das ist die Story mit *Notations*.

Sie sind der einzige Dirigent, der die Stücke im Konzert am Klavier spielt und sie dann auch dirigiert, also auch die Orchesterfassung sehr gut kennt. Was hat Boulez da gemacht?

Barenboim: Er hat eine ganz kleine Zelle genommen und daraus ein ganzes Monument errichtet. Er hat das Material entwickelt, vergrößert, verkleinert, ihm tausende Farben gegeben. Es ist wirklich so, wie aus einer Zelle einen ganzen Menschen zu machen. Es ist ein bisschen im Sinne von Beethovens Diabelli-Variationen. Das sind nicht Variationen, sondern 33 Veränderungen. Und im tiefsten Sinne des Wortes sind auch die *Notations* Veränderungen. Indem sie für ein Riesenorchester geschrieben sind, statt einfach für Klavier, sind sie gleich mehrfach verändert.

Wenn ich die *Notations* für Orchester dirigiert habe, habe ich oft vorher die Klavierfassung gespielt. Das Publikum fand das immer sehr interessant, weil diese Veränderung ist dann spürbar.

Sie haben auch einmal gesagt: Die Orchesterfarben sind nicht »the cream on the cake, they are part of the cake.« Können Sie das noch einmal erklären?

Barenboim: Obwohl der Inhalt von Boulez' Musik sehr komplex ist, ist die Farbe sehr französisch. Für mich gibt es keinen Zweifel, dass es französische Musik ist. Vielleicht ist der Inhalt der Musik sehr von Schönberg beeinflusst, aber die Farben – und auch die Harmonien manchmal – kommen von Debussy oder Ravel. Diese französische Farbe ist sehr deutlich zu hören.

Es gibt das Bonmot: »Boulez ist Webern, der wie Debussy klingt.«

Barenboim: In einem gewissen Sinn stimmt das. Ich glaube, es ist natürlich mehr als das, aber es stimmt irgendwo.

Sie haben einmal gesagt, Sie halten Dérive 2 für Boulez' eigentliches Meisterwerk.

Barenboim: Ja.

Warum?

Barenboim: *Dérive 2* entwickelt sich über 50 Minuten. Es sind also nicht Miniaturen. Es gibt hier diese ganz große Linie. Die gibt es auch bei *sur Incises*, das Werk werden wir nächsten Sommer aufführen. Die Größe des Stückes macht auch den Inhalt größer. Es hat mehr Zeit, sich zu entwickeln,

sich gegenseitig zu kontrastieren und so weiter.

Sie haben einmal in der Berliner Philharmonie eine Einführung gemacht zu Dérive 2 und es war erstaunlich, wie viele Worte Sie damals aus der traditionellen Formen- und Harmonielehre verwendet haben: Reprise, eine Art Coda, usw. Das zeigt ja, wie tief Boulez eigentlich in der Tradition verwurzelt ist.

Barenboim: Pierre Boulez war für mich immer und wird immer bleiben: ein richtiger Mann der Zukunft. Weil ein nicht-richtiger Mann der Zukunft entweder die Vergangenheit nicht kennt oder sie interessiert ihn nicht.

Man kann Amerika nicht aus dem Nichts entdecken. Bei Boulez hört man sofort alles, was er kennt, und das ist enorm. Auch Bach.

Er hatte in solchen Situationen in denen er sich wohl fühlte auch so einen fantastischen Sinn für Humor – wir haben gelacht wie die Kinder.

Das heißt, seine Revolution hat immer auch einen Sinn für die Evolution gehabt?

Barenboim: Es ist einfach unehrlich und falsch zu sagen: »Mich interessiert nur die Zukunft, ich will die Vergangenheit nicht einmal kennen.« Das geht nicht, und Boulez hat die Entwicklung gesehen und er hat das adaptiert zu seiner Vision von der Zukunft. Das ist wie in der Politik. In einer schwierigen Situation kann man auch nicht sagen: die Welt fängt heute an.

Sie haben Boulez die letzten 50 Jahre als Freund begleitet. Boulez war immer auch einer, der sehr viel für die Sache der Moderne kämpfen musste. Er ist seinen Idealen immer treu geblieben ist, die Art und Weise, wie er das vertreten hat, hat sich dann in einer gewissen Art aber doch verändert. Nicht, dass er von seinen Zielen abgerückt ist, aber er hat den Betrieb immer besser

gekannt und auch gewusst, wie er seine Ziele erreicht. Wie haben Sie diesen Kampf von Boulez gesehen? In Bayreuth 1976 war er ja fast eine Persona non grata und dann war er dort der ganz große Dirigent. Wie haben Sie diese Entwicklung verfolgt?

Barenboim: Ja, er war übertrieben radikal – wie man sein muss, wenn man radikal ist. Du kannst nicht radikal sein und mild damit umgehen. Er hat sich ja manchmal auch ausgedrückt in einer Art und Weise, die die Menschen natürlich schockiert hat. Das hat er bewusst so gemacht: »Sprengt die Opernhäuser in die Luft.« Und viele ähnliche Aussagen.

Er war auch in seinem Dirigieren sehr radikal und ist dann viel freier geworden. Zum Beispiel ein Stück wie das *Kammerkonzert* von Berg habe ich mit ihm zum ersten Mal 1965 gespielt und bis in das 21. Jahrhundert hinein hat er es immer wieder dirigiert. Und die Interpretation wurde immer freier. Er konnte es sich erlauben, freier zu sein.

Wissen Sie, wenn man die großen Stücke dirigiert, hat man zwei mögliche Wege: entweder man studiert das Skelett oder man sieht nur Fleisch und Blut. Boulez gehört natürlich zur ersten Kategorie: im *Kammerkonzert* war er zu Beginn ein bisschen übertrieben streng und schnell, als ob ein hoher Druck vom Hinterkopf ausgeht.

Und dann mit den Jahren, als das Skelett schon da war, konnte er sich die Freiheit erlauben, auch langsamer zu werden, wo es passte. Sein Dirigieren hat heute eine gewisse Flexibilität, die vorher nicht da war.

Wenige Künstler haben so ein starkes, strenges Ethos wie er. Und Menschen mit großer Ethik haben oft weniger Phantasie als er.

Ich bin bei diesem Weg das genaue Gegenteil. Sein Wagner ist mit den Jahren langsamer und meiner ist schneller geworden. Das ist nicht nur eine

Koketterie oder so. Ich bin zu Beginn so fasziniert von den Millionen von Details und der Dynamik, dass ich mehr Zeit brauche, um das alles irgendwie zum Ausdruck zu bringen. Mit der Erfahrung konnte ich das besser zusammen denken und brauchte nicht mehr so viel Zeit dafür.

Sie haben beide ja auch in Bayreuth dirigiert. Haben Sie sich ausgetauscht?

Barenboim: Es war für mich das schönste Geschenk, dass Pierre Boulez im ersten Jahr, in dem ich den Ring dirigierte, also 1988, die erste Vorstellungswoche nach Bayreuth kam und bei uns wohnte. Er kam jeden Tag in die Vorstellung und nachher saßen wir bis zwei, drei Uhr nachts.

Er hatte die Partitur neu studiert als ob er selbst dirigieren würde. Vormittags war er nicht zu sprechen, er hat immer studiert. Und dann haben wir gesprochen bis tief in die Nacht: »Warum haben Sie das so gemacht und so?" "Ach, das hat mir so besonders gut gefallen, das habe ich nie so gut gemacht. Das dagegen finde ich zu langsam«, oder was immer das war.

Ach, es war das schönste Geschenk für mich, ihn diese Tage bei uns zu haben. Unglaublich. Er hatte in solchen Situationen in denen er sich wohl fühlte auch so einen fantastischen Sinn für Humor – wir haben gelacht wie die Kinder. Es war wirklich wunderbar.

Das ist eine Seite von Boulez, die in der Öffentlichkeit kaum bekannt ist. Er ist ein Mann mit enormem Humor, Lebenslust und auch tiefer Emotion. Das hat er eigentlich sehr lange nicht gezeigt?

Barenboim: Ich glaube, er hat es nicht bewusst versteckt, aber auch da: er war so radikal in allem was er tat, und oberflächliche Freundschaften haben ihn überhaupt nicht interessiert. Dafür hatte er keine Zeit.

Er ist mit der Zeit milder und auch menschlich zugänglicher geworden. Manchmal hat er gebissen, da war er ziemlich hart, aber der Humor war immer da.

Mit Oberflächlichkeit und Unehrllichkeit war er immer sehr ungeduldig. Pierre Boulez ist für mich die perfekte Koexistenz von Ästhetik und Ethos – wenige Künstler haben so ein starkes, strenges Ethos wie er. Und Menschen mit großer Ethik haben oft weniger Phantasie als er.

Es war immer Boulez' Überzeugung, dass man Werk und Person trennen sollte. Man könnte ja Wagner nach seinen üblen antisemitischen Schriften

ansonsten nicht mehr aufführen. Boulez sagt: »Ein guter Mensch macht nicht automatisch gute Kunst – und umgekehrt!«

Ich habe den Eindruck, sein Anspruch war, in der Kunst radikal und kompromisslos zu sein, aber auch als Mensch seinen eigenen, sehr hohen Ansprüchen stets treu zu sein.

Barenboim: Ja, absolut, absolut. Er hat die Musikwelt verändert, indem er die Zweite Wiener Schule überall zugänglich gemacht hat. Er hat auch Debussy und Ravel in einer neuen Art dirigiert. Was man nicht vergessen soll, was für ein großer Theatermann er ist. Wenn man bedenkt, mit welchen Regisseuren er gearbeitet hat. Er wollte mit Wieland Wagner arbeiten. Das ist dann nicht zustande gekommen. Und dann diese Zusammenarbeit mit Patrice Chéreau. Das war ein Glücksfall. Er dachte sehr szenisch, er hat oft in der Musik theatralische Elemente entdeckt, was man sonst nicht mit ihm assoziiert. Das hat vielleicht mit seinen frühen Jahren bei Jean-Louis Barrault zu tun, die ihn da sehr geprägt haben.

In welcher Weise hat Boulez Sie am meisten beeinflusst?

Barenboim: In tausenden Arten und Weisen. Die Zweite Wiener Schule sowieso, aber zum Beispiel auch in der Probentechnik. Ich erinnere mich, ich war in den 60er Jahren in London in einer Probe, wo er *Pelleas und Melisande* von Schönberg dirigiert hat. Ich kannte die Partitur nicht. Ich war neugierig, da sagte er: »Ja, kommen Sie zur Probe.«

Ich erinnere mich ganz genau. Es fängt so nebulös an: von den tiefen Instrumenten chromatisch nach unten, Fagotte, Celli und so weiter – und die hohen Instrumente nach oben. Es ist ein totaler Nebel, mit großem Crescendo und dann plötzlich in den Bläsern ein sauberer C-Dur-Akkord. Dann hat er abgebrochen und die Instrumente korrigiert: »Nein, das ist zu hoch. Hier zu tief. Das ist richtig.« – und dann machte er weiter.

Er hat in der Probe sehr viel mit der Intonation gearbeitet. Ich hatte damals angefangen zu dirigieren und fragte ihn, ob man das lernen kann: Intonation. Mich hatte das so beeindruckt. »Wissen Sie, ich komme vom Klavier«, sagte ich, »bei uns sind die Töne einfach da. Wenn das Klavier nicht gestimmt ist, dann ruft man den Klavierstimmer. Aber, kann ich das lernen, intonieren?«

»Hören Sie wenn ein Akkord nicht sauber ist?«, fragte er. »Ja, meistens ja.«
»Hören Sie, wenn etwas zu tief oder zu hoch ist?« »Nicht immer.« »Wissen Sie, das Problem mit der Intonation ist, es ist im Orchester zum emotionalen

Thema geworden. ›Ich bin zu hoch?‹, fragt die zweite Klarinette. ›Ich bin nicht zu hoch, du bist zu tief!‹ Und so fängt es an.

Das erste was man tun muss, ist de-emotionalisieren. Und dann müssen Sie den Mut haben – sehr höflich, weil Sie wissen, dass das ein empfindliches Thema ist – zur zweiten Klarinette zu sagen: ›Ich glaube Sie sind zu tief.‹ Dann gibt es drei Möglichkeiten: er stimmt Ihnen zu oder er sagt: ›Ich bin nicht zu tief, wenn es nicht sauber ist, bin ich zu hoch‹. Dann haben Sie auch etwas gelernt. Oder er sagt: ›Das bin nicht ich, sondern das erste Fagott‹. In allen drei Fällen haben Sie etwas gelernt. Und wenn Sie das machen, werden Sie sich selber trainieren.«

Boulez hatte absolut Recht. Das geht nicht von heute auf morgen, aber ich habe das wirklich befolgt, als ob er ein Guru ist. Und er hatte absolut Recht. Genauso funktionierte es. So kann man auch sagen: sein Ethos war immer auch seine Ehrlichkeit. Er hat nicht nachgeben.

Haben Sie mit ihm in Bayreuth auch über handwerkliche Probleme gesprochen? Der Ring ist so enorm viel Musik mit großen Herausforderungen in Bezug auf Koordination mit der Bühne, Balance, etc.

Barenboim: Nicht viel. Ich glaube wir beide hatten das Glück, nicht solche Probleme zu haben. In Bayreuth haben Dirigenten Probleme mit der Koordination, die hart und eckig dirigieren. Weil die Akustik so ist, wie sie ist. Es ist, als ob man unter Wasser schwimmt. Ich erinnere mich, parallel zu meiner Zeit ist auch James Levine gekommen, der auch sehr rund dirigiert hat, der hatte auch nicht eine Sekunde ein Problem.

Boulez war in den letzten Jahren sehr engagiert, die Jugend in Luzern im Lucerne Festival Academy Orchestra mit den Klassikern des 20. Jahrhunderts vertraut zu machen. Hat er mit Ihnen darüber gesprochen, was es ihm bedeutet, mit den Jugendlichen zu arbeiten?

Barenboim: Ja, er hat mir oft gesagt, dass Luzern für ihn dasselbe bedeutet, was das West-Eastern Divan Orchester für mich ist. Ich war auch mehrmals dort zu Besuch. Es ist ein tolles Projekt.

Interview: Wolfgang Schaufler
Wien, Oktober 2014
(c) Universal Edition