

## **L'Orestie – Marges**

### **Zu den frühen rituellen musiktheatralen Projekten von Pierre Boulez**

von Martin Zenck

Die Gattung des Musiktheaters scheint aus der Perspektive der 1950er Jahre für die kompositorische Praxis von Pierre Boulez alles andere als selbstverständlich zu sein, selbst wenn dies seine Tätigkeit als musikalischer Leiter der Compagnie Madeleine Renaud–Jean-Louis Barrault zwischen 1946 bis 1956 nahelegt.<sup>1</sup> Zu sehr ist die Vorstellung verankert – und diese reicht immerhin bis zu Michel Foucaults Beitrag über Boulez in *Jalons*<sup>2</sup> –, daß ein strukturelles, an Mallarmés *Livre*-Konzeption orientiertes Musikdenken in diesem Zeitraum eindeutig im Vordergrund stehe und die praktische, auf die Bühnenmusik der Compagnie bezogene Arbeit in den Hintergrund gedrängt habe.<sup>3</sup>

Die Rekonstruktion aber des gespielten Repertoires der Compagnie Renaud-Barrault im Théâtre Marigny sowie die spezifische Theaterästhetik und -praxis von Jean-Louis Barrault<sup>4</sup> bezeugen nicht nur eine integrative Kooperation zwischen dieser Theatergruppe und dem Komponisten Boulez, der sich den funktionalen Bedingungen der angewandten Musik für das Theater produktiv zu fügen hatte, sondern diese Zusammenarbeit hatte auch Konsequenzen für die autonome Produktion der seriellen Musik von Boulez. Wenn also die Bedeutung eines unabschließbaren Kunstbuchs im Sinne von Mallarmé für die *Livre*-Konzeptionen des *Livre pour quatuor* (1948–68), die beiden *Livres* der *Structures* (1951–52 und 1956–61) und für die drei Teile der *Improvisations sur Mallarmé* aus *Pli selon pli* (1957–62) reklamiert wird<sup>5</sup>, so müßte komplementär ebenso auf die Signifikanz der Theaterästhetik Antonin Artauds für Boulez hingewiesen werden, wie sie ihm teilweise durch die Zusammenarbeit mit Barrault vermittelt wurde.<sup>6</sup>

Somit stehen sich zwei extrem entgegengesetzte ästhetische Diskurse gegenüber: der der Schrift und ihrer ins Schweigen übergehenden hieroglyphischen Zeichen bis hin zum weißen Papier an den Rändern des Gedichts und der Diskurs des Körpers, der sich in seinem extremsten interjektiven Ausdruck, dem Schrei, jeglichem sprachlichen Zeichen entzieht, welches den Ausdruck des Körpers doch nur wieder unter der Schrift begraben würde. Diese Kollision zweier Formen der Welt- und Ich-Erfassung, die ver-

schiedener nicht zu denken sind, ist im folgenden festzuhalten, wenn auf die frühen musiktheatralen Projekte der unpublizierten *Orestie* (1954–55) nach Aischylos und auf die unvollendet gebliebene Komposition für Sprecher und Schlagzeugensemble *Marges* (1961–64) eingegangen wird.

Der Zusammenhang zwischen rituellen Praktiken der Beschwörung in der griechischen Tragödie und der entsprechenden gemeinsamen Erfahrung einer brasilianischen Macumba und eines Candomblé durch die Compagnie Renaud-Barrault und Boulez während einer Tournee durch Südamerika ist sowohl von Boulez als auch von Barrault und Pierre Bertin festgehalten worden.<sup>7</sup> Dieser ästhetisch-geschichtliche und aktuelle Erfahrungskontext ist in die inszenatorische Konzeption der Trilogie der *Orestie* nicht weniger eingegangen als in die spätere von der Compagnie losgelöste Komposition *Marges*. In mehreren Texten hat Barrault auf zentrale Aspekte des Rituals, auf die Trance, die Sakralität und die Beschwörung in ihrer Bedeutung für die Konzeption und Inszenierung seiner *Orestie* hingewiesen.<sup>8</sup> Dabei hat er ausdrücklich seine Erfahrungen und die seiner Compagnie mit diesen Eigenschaften des Rituals in Verbindung gebracht, wie er sie in der weißen und schwarzen Magie okkultur Zeremonien in Bahia und Rio verwirklicht sah.<sup>9</sup> Obwohl nicht explizit ausgesprochen, führt die Brücke zwischen der rituell zu verstehenden griechischen Tragödie der *Orestie* und der magischen Praxis der Candomblé und Macumba über Antonin Artauds zentrale Konzeption einer dreifachen Sexualität «Neutrum, Maskulinum, Femininum»<sup>10</sup>, die von Barrault nicht als dritte Sexualität innerhalb eines vagierenden Gender verstanden wird, sondern als immer wieder sich in der *Orestie* wiederholendes Drei-Stadien-Gesetz. Die oben genannten Aspekte des Rituals bezieht Barrault konkret auf Handlungsvorgänge einzelner Figuren: die Rachebeschwörungen der magischen Zeremonie der Macumba auf die «schwarzen Messen Klytämnestras»<sup>11</sup> sowie die Trance-Zustände der Candomblé in der «Szene in *Agamemnon*, wo der Geist Apollons in Cassandra fährt».<sup>12</sup> Diese Szene der Cassandra ist denn auch in der theatralen und musikalischen Inszenierung in besonderer Weise ausgezeichnet: durch die für die Aufführung hergestellte neue, sich jedoch stark an Paul Mazons Übertragung orientierende Übersetzung durch André Obey<sup>13</sup>; durch die Regieanweisungen Barraults, welche denjenigen in der Übersetzung Paul Mazons weitgehend folgen<sup>14</sup>; weiter durch die unterschiedlichen Deklamations- und Präsentationsformen des Textes, welche die rein gesprochene, in spezifischer Weise rhythmisierte Rezitation, ebenso einen psalmodierenden und gesungenen Vortrag vorsehen<sup>15</sup>; und schließlich durch die kompositorischen Verfahren von Boulez, dessen Aufgabe es vor allem war, die Szenen der Trance, Beschwörung (die großen Chöre) und Ekstase («Danse des Erinyes») in besonderer Weise zur Wirkung zu bringen. Daß der Komponist dabei sowohl die Desiderate der angewandt-szenischen Musik erfüllt, als auch gleichzeitig autonome Formungsprozesse verfolgt, die sich in spätere Kompositionen wie *Strophes* (1957) und *Éclat*

(1965) hinein verzweigt haben<sup>16</sup>, zeigt seine besondere Fähigkeit, auch Bühnenmusiken so zu komponieren, daß sich seine kompositorische Identität vollkommen und umfassend zeigt. (Sie deswegen, wie auch das spätere *Ainsi parla Zarathoustra* [1974], als «Gelegenheitswerke» zu bezeichnen<sup>17</sup>, wäre demnach zumindest zu diskutieren.) So sehen und hören wir Cassandra in ihrer berühmten Szene im ersten Teil der *Orestie*, im *Agamemnon*, in Trance versunken, aus der heraus und in der sie singt. Dabei reagiert sie zwar äußerlich auf die Einwürfe des Chors und der Chorführer, ist aber dergestalt in sich selbst verloren, daß ihr Gesang weniger eine Antwort als einen inneren Dialog zwischen prophetischer und existentieller Stimme über die Vergewisserung eines unausweichlichen Schicksals darstellt. Die Art und Weise, wie Boulez diese «Scène de Cassandre» in Musik setzt, zeigt die tiefe Übereinstimmung mit Barraults genereller Konzeption eines nicht antikisierenden Dramas, in dem er die oriental-rituellen Seiten der Tragödie der *Orestie* akzentuieren und sie von einer geglätteten klassizistischen Version absetzen wollte, wie sie Paul Claudel noch in seiner frühen Version des *Agamemnon* verwirklichte.<sup>18</sup> Im Sinne einer Betonung der Aktion, des Instinkts und des Körpertheaters im archaischen «Ritual» gegenüber der «Intrigue», der beherrscht sublimierten Triebe und der stilisierten Repräsentation im neuzeitlichen «Theater» hat Boulez diese Szene auch komponiert.<sup>19</sup>

Im folgenden sei der Textausschnitt, eine Skizze zur «Scène de Cassandre» sowie dieselbe Szene in der Reinschrift betrachtet. Boulez hat in der im Typoskript erhaltenen Textfassung der Übersetzung zunächst in die Teile, für die ausdrücklich eine musikalische Transformation vorgesehen war, mit Bleistift Eintragungen gemacht. Sie betreffen, wie *Abbildung 1* zeigt, die Verklammerung von dramaturgischen Einheiten, die Zuordnung von Reihen sowie die Vortragsart der entsprechenden Parteien, die teilweise den Anweisungen folgt, wie sie Paul Mazon bereits in seiner frühen Übersetzung dem Chor, dem Chorführer und der Cassandra zugewiesen hatte. So wurden die Vortragsarten «accentué» und «agité» aus dieser Übertragung übernommen<sup>20</sup>, während die Deklamationsstile «chanté» für die entrückte Cassandra und «psalmodié» für den Chor wohl eher vom Regieteam um Barrault und von Boulez stammen. Im nächsten Schritt hat der Komponist dann nach der gleichsam musikalisch-dramaturgischen Einrichtung der Textvorlage das musikalische Material in Form von Akkord-Komplexen fixiert, aus diesen entsprechende Reihen abgeleitet und sie den einzelnen Figuren oder Chören zugeordnet (*Abbildung 2*). Abschließend hat Boulez dann teilweise Entwürfe festgehalten, teilweise aber ist er direkt zu Niederschriften gelangt, welche, wie in der hier behandelten Szene, bereits Reinschriften darstellen (*Abbildung 3*).

Nach der Bühnenmusik zur *Orestie*, die innerhalb der vierstündigen Aufführung immerhin eine Stunde für sich in Anspruch nahm und schon alleine deswegen eine eigene Studie rechtfertigen würde, kann die Frag-

CASSANDRE (chanté)

Horreur ! Horreur ! que vois-je ?  
N'est-ce point un filet ? un infernal filet ?...  
Non, non, le vrai filet, c'est la ruse, infernale,  
d'une compagne de lit devenue meurtrière...  
Allons, troupe féroce attachée à la race,  
saluez ce meurtre infâme du grand cri rituel.

LE CORYPHEE

Pourquoi sur ce palais appeler l'Erinyes ?  
Cette fois, tu m'épouvantes !

LE CHOEUR (psalmodié)

Vers mon coeur se répand <sup>un</sup> jaune flot de bile  
où ceux qui meurent sentent s'éteindre  
les dernières lueurs de la vie.

CASSANDRE (chanté)

Attention ! Attention ! Gare-toi de la vache !  
Ciel ! le taureau <sup>trébuche</sup> trébuche dans les plis de l'étoffe !...  
Elle frappe, et il choit dans la baignoire pleine...

LE CORYPHEE

J'entends mal les oracles, mais je sens, sous ce mots,  
qu'un grand malheur menace.

LE CHOEUR (psalmodié)

Un oracle, aux mortels, apporte-t-il jamais une heureuse  
nouvelles ?  
L'art verbeux des prophètes, s'il inspire la crainte,  
C'est parce que, toujours, il promet le malheur.

CASSANDRE (chanté)

Hélas ! ah ! malheureuse, j'entrevois mon destin,  
C'est ma propre douleur que maintenant je chante.  
Où donc m'as-tu conduite, Apollon qui me perds ?  
Où, sinon à la mort ? à la mort, moi aussi.

Abbildung 1: Pierre Boulez, *Orestie* (1954–55), «Scène de Cassandre», Übersetzung des Textes von André Obey nach Paul Mazon. Typoskript mit handschriftlichen Eintragungen von Pierre Boulez, S. [4] (Sammlung Pierre Boulez).

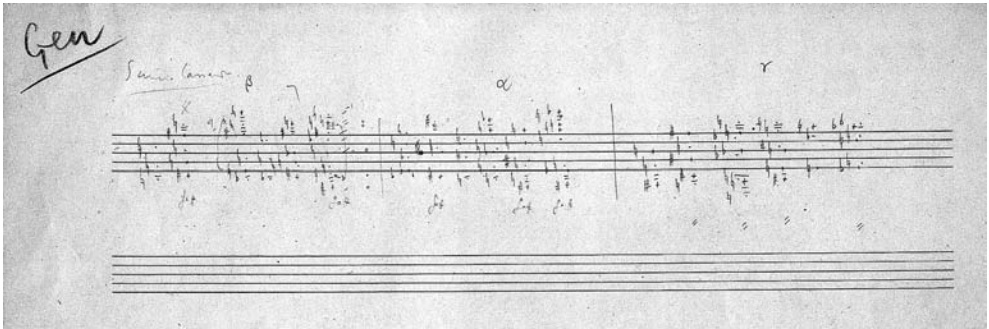


Abbildung 2: Pierre Boulez, *Orestie* (1954–55), «Scène de Cassandre», Skizze (Sammlung Pierre Boulez).

ment gebliebene Komposition *Marges*<sup>21</sup> für Sprecher mit Schlagzeugensemble von 1961–64 in anderer, aber der *Orestie* vergleichbarer Weise der Gattung des rituellen Musiktheaters zugeordnet werden. Kriterien hierfür finden sich zum einen in einer auf die rituelle Praxis des Initianten und der Prophetie des «voyant»<sup>22</sup> ausgerichteten Textwahl (Artaud, Rimbaud, Michaux), zum anderen in der konsequenten musikalischen Transformation solcher ritueller Prozesse. So kehrt die im Briefwechsel zwischen Boulez und Maurice Béjart genannte Bedeutung eines «vieillard initiateur»<sup>23</sup> nicht nur in einer verbalen Ideenskizze und ersten Kompositionsskizzen auf<sup>24</sup>; auch sollte die Komposition *Marges* wohl nicht nur Darstellung einer rituellen Initiation durch die Rezitation des Artaudschen Texts über den «rite du peyotl» der «Tarahumaras» werden, sondern die Musik sollte selbst eine durchritualisierte Form der Initiation annehmen, sollte selbst «Initiation» sein. Rhythmische Ostinati, die sich überlagern und sich durch das Hinzutreten weiterer Instrumente aus dem Schlagzeugensemble verdichten und beschleunigen sollten, waren für diesen rituellen Aspekt ebenso vorgesehen wie das teilweise freie und figurative Spiel der Vibraphone und vor allem das freie Sprechen des «vieillard initiateur», dessen beschwörende Gesten und schreiende Deklamation vielleicht an Antonin Artaud erinnern sollten – diese Rezitation hatte der Komponist selbst erlebt und beschrieben.<sup>25</sup>

<sup>1</sup> Die *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud–Jean-Louis Barrault* (nachfolgend *Cahiers*) stellen für den hier behandelten Themenbereich eine Quelle ersten Ranges dar, insbesondere die Themenhefte zu *Orestie* (3 [1955] 11 und 11bis). Vgl. insbesondere Jean-Louis Barrault, «Pierre Boulez», in: *Cahiers*, 2 (1954) 3, S. 3–6; ders., «Travailler avec Boulez», in: *Résonance*, 8 (1995), S. 16–21; Pierre Boulez, «Musique pour l’*Orestie*», in: *Cahiers*, 3 (1955) 11, S. 72–73.

<sup>2</sup> Vgl. Michel Foucault, «Pierre Boulez, ou l’écran traversé», in: Pierre Boulez, *Jalons (pour une Décennie). Dix ans d’enseignement au Collège de France 1978–1988*, hrsg. von Jean-Jacques Nattiez, Paris: Christian Bourgois 1989, S. 17–22.

<sup>3</sup> Von der musikwissenschaftlichen Forschung wurden diese Arbeiten nur selten zur Kenntnis genommen: vgl. Claude Rostand, «La musique de scène de Pierre Boulez pour



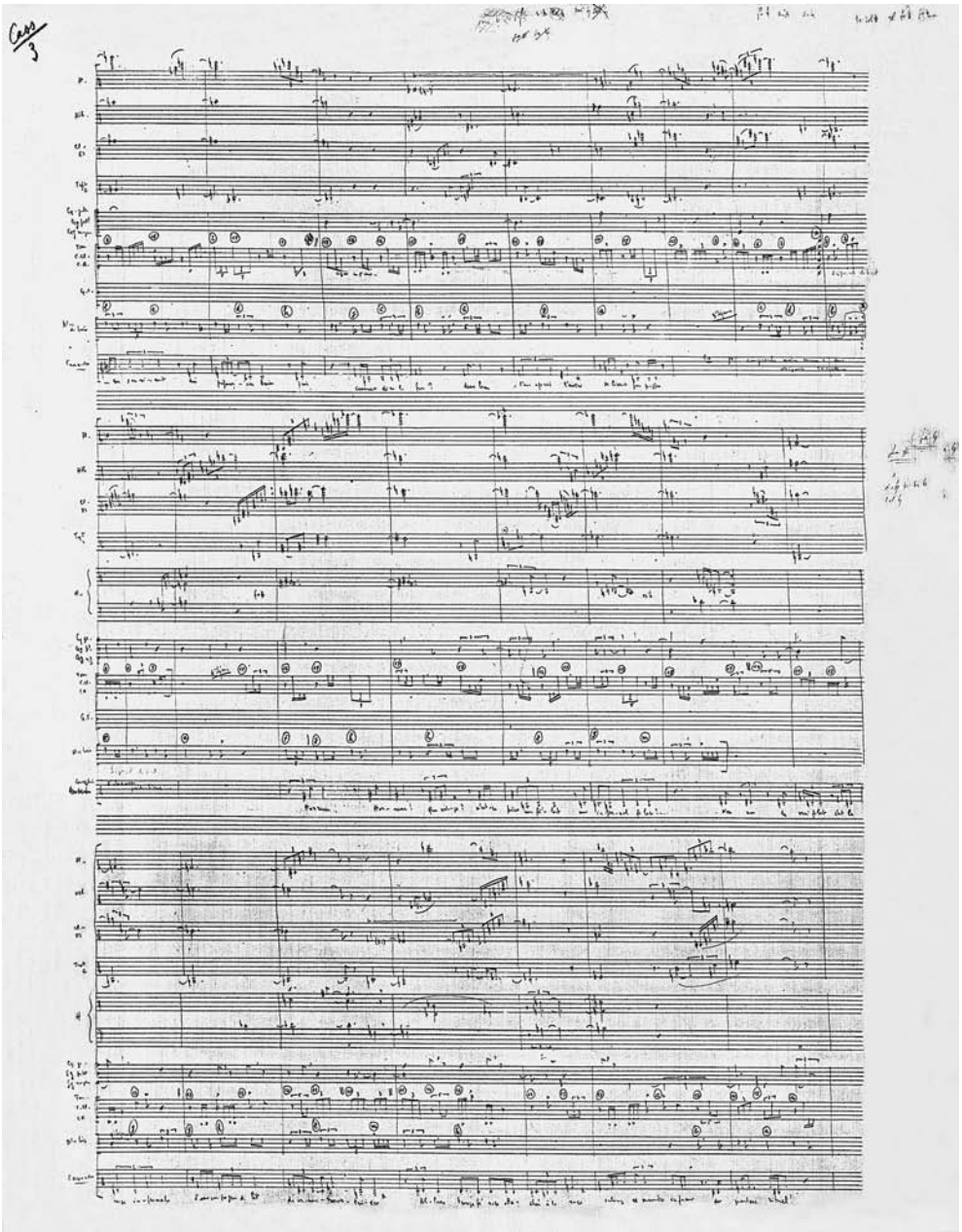


Abbildung 3: Pierre Boulez, *Oresteie* (1954–55), «Scène de Cassandre», Fotokopie der Partiturreinschrift, S. 3 (Sammlung Pierre Boulez).

«L'Orestie» d'Eschyle», in: *SMZ*, 96 (1956), S. 11–13; Allen Edwards, «Unpublished Bouleziana at the Paul Sacher Foundation», in: *Tempo*, Nr. 169 (1989), S. 4–15, insbesondere S. 13–14; vgl. Robert Piencikowski, ««Assez lent, suspendu, comme imprévisible». Quelques aperçus sur les travaux d'approche d'«Éclat»», in: *Génésis*, 4 (1993), S. 51–67, insbesondere S. 55–60 zur *Orestie* (deutsche Fassung in: *Quellenstudien II: Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* [Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 3], hrsg. von Felix Meyer, Winterthur: Amadeus 1993, S. 97–116).

<sup>4</sup> Vgl. die Repertoire-Listen in den Nummern 5 und 9 der *Cahiers*; zu Jean-Louis Barrault vgl. dessen *Réflexions sur le Théâtre*, Paris: Vauvray 1949.

<sup>5</sup> Vgl. Eric Benoit, *Mallarmé et le mystère du «livre»*, Paris: Honoré Champion 1998, und Mary Breatnach, *Boulez and Mallarmé. A Study in Poetic Influence*, Aldershot: Scolar Press 1996.

<sup>6</sup> Vgl. Dominique D. Fisher, *Staging of Language and Language(s) of the Stage. Mallarmé's Poem critique and Artaud's Poetry-minustext*, New York etc.: Lang 1994. Vgl. auch den Abschnitt «Körper und Musik im Verhältnis zur Zeitstruktur und zum Zeichensystem mit Blick auf Boulez/Feldman/Rihm» im Text von Martin Zenck und Tobias Fichte, «Gestisches Tempo. Die Verkörperung der Zeit in der Musik», in: *Verkörperung*, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat, Tübingen/Basel: Francke 2001, S. 351–352, S. 366 und S. 368; Hermann Danuser, «Selbstfindung aus Anderem. Pierre Boulez und der Surrealismus», in: *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift für Friedhelm Krummacker zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Sponheuer et. al., Kassel etc.: Bärenreiter 2001, S. 503–519. Barrault hierzu in *Réflexions sur le Théâtre* (siehe Anm. 4), S. 59–73, und in *Souvenirs pour demain*, Paris: Seuil 1972, S. 102–114.

<sup>7</sup> Brief von Pierre Boulez an André Schaeffner vom 24. November 1961, in: *Pierre Boulez – André Schaeffner. Correspondance 1954–1970*, hrsg. von Rosângela Pereira de Tugny, Paris: Fayard 1998, S. 49; Jean-Louis Barrault, «L'Orestie», in: ders., *Souvenirs pour demain* (siehe Anm. 6), S. 240; Pierre Bertin, *Carnet de voyage. Brésil – Uruguay – Argentine – Chili*, Paris: Julliard 1954, S. 118–123.

<sup>8</sup> Vgl. u.a. Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain* (siehe Anm. 6), S. 239.

<sup>9</sup> Ebd.; vgl. auch Marcel Mauss, «Entwurf einer allgemeinen Theorie der Magie» (1904), in: ders., *Theorie der Magie. Soziale Morphologie (Soziologie und Anthropologie, Bd. 1)*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Fischer 1999, S. 43–179.

<sup>10</sup> Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain* (siehe Anm. 6), S. 241. Barrault hatte diesen Text von Artaud über das *Theater des Seraphin* bereits in seinen früheren Schriften zitiert (vgl. etwa *Réflexions sur le théâtre*, siehe Anm. 4, S. 65).

<sup>11</sup> Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain* (siehe Anm. 6), S. 239, hier zitiert nach der deutschen Übersetzung *Erinnerungen für morgen*, Frankfurt am Main: Fischer 1973, S. 259.

<sup>12</sup> Ebd., S. 258.

<sup>13</sup> Paul Mazon, *Eschyle. Les Tragédies*, 2 Bde., Paris: Les belles lettres 1953–55 (frühere Ausgaben 1921 und 1925). Die vom Griechischen ins Französische übersetzte Textfassung von Andre Obey ist im Skizzenkonvolut zu *Orestie* erhalten (Sammlung Pierre Boulez).

<sup>14</sup> Ob das originale Textbuch in der Sammlung Barrault in der Bibliothèque Nationale erhalten ist, wäre noch zu prüfen. Die Anweisungen von Barrault finden sich im Durchschlag des Librettos in der erwähnten Übersetzung von Obey (Sammlung Pierre Boulez).

<sup>15</sup> Vgl. die entsprechenden Eintragungen von Barrault im Libretto.

<sup>16</sup> Robert Piencikowski, ««Assez lent, suspendu, comme imprévisible.»» (siehe Anm. 3).

<sup>17</sup> Ebd., S. 115.

<sup>18</sup> Vgl. Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain* (siehe Anm. 6), S. 239–240.

<sup>19</sup> Vgl. die entsprechenden Gegensatzpaare, die auf den Unterschied von «Ritual» und «Theater» bezogen sind, ebd., S. 238.

<sup>20</sup> Vgl. Paul Mazon, *Agamemnon*, in: ders., *Eschyle* (siehe Anm. 13), S. 294–295. Mazon läßt Cassandra zuweilen «agité» und «accentué» vortragen. Auch belehren uns die Hinweise zu «notre traduction» über den Vortrag der «parties parlées» und der «récités sur un accompagnement instrumental» (ebd., S. 42–43).

<sup>21</sup> Mape H, Dossier 4ff. (Sammlung Pierre Boulez).

<sup>22</sup> Brief von Pierre Boulez an Maurice Béjart vom 13. Juli 1966, zitiert nach: *Pierre Boulez – André Schaeffner* (siehe Anm. 7), S. 54. Zur Beziehung Boulez–Artaud sowie zu den «voyant»-Briefen von Rimbaud vgl. Thomas Bösche, «Auf der Suche nach dem Unbekannten oder Zur Deuxième Sonate (1946–1948) von Pierre Boulez und der Frage nach der seriellen Musik», in: *Die Anfänge der seriellen Musik (Kontexte, Bd. 1)*, hrsg. von Orm Finnendahl, Hofheim: Wolke, S. 92–96.

<sup>23</sup> Brief von Pierre Boulez an André Schaeffner vom 24. November 1961, ebd., S. 49.

<sup>24</sup> In dieser verbalen Ideenskizze ist im Hinblick auf die sechs Schlagzeuger explizit von einer «Initiation» die Rede. In der Kompositionsskizze heißt es: «– Le vieillard – récitant – initiateur toujours libre» (Sammlung Pierre Boulez).

<sup>25</sup> Vgl. «Körper und Musik im Verhältnis zur Zeitstruktur und zum Zeichensystem» (siehe Anm. 6), S. 351. Dieser Themenaspekt findet eine ausführliche Ausarbeitung in meinem Beitrag «Artaud – Boulez – Rihm – Hosokawa. Zur Re- und Transritualität im Musiktheater des 20. Jahrhunderts» zum Symposium der Paul Sacher Stiftung *Musik-Theater heute – eine Standortbestimmung* (November 2001; Symposionsbericht in Vorbereitung).