

Zeitschrift: Dissonanz
Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein
Band: - (2002)
Heft: 75

Artikel: Pierre Henry in seinem schönen Heute : ein Komponist, dessen Werk nichts weniger als das Leben ist
Autor: Rey, Anne / Müller, Patrick
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927909>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 10.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PIERRE HENRY IN SEINEM SCHÖNEN HEUTE

VON ANNE REY

Ein Komponist, dessen Werk nichts weniger als das Leben ist

Er ist sechzig Jahr alt, hat den Bart von Victor Hugo, die Schultern von Beethoven, die Brille von Schubert und noch genügend Projekte für mindestens ein Jahrhundert in der Schublade. Im Übrigen zeigt er keinerlei Stolz – höchstens jenen, noch immer da zu sein, mehr als fünfzig Jahre nach der Geburt der *Musique concrète*, dessen Vater er zusammen mit Pierre Schaeffer war. Immer noch da, immer noch an der Arbeit, wie seit jeher. Sein diskographisches Selbstporträt (19 CDs bei *Philips/Universal*) ist nun vollständig erschienen. Zwischen dem 13. und 27. April konnte ihn das Publikum täglich in seinem Haus besuchen, das sowohl seiner Arbeit wie seinem Leben Schutz bietet, und dort *Dracula* begegnen, seiner jüngsten Schöpfung. So folgt Pierre Henry weiterhin seinem schwindelerregenden Weg, auf seltsame Art begleitet von zahlreichen bedingungslosen Anhängern, die im Übrigen nicht zu den eingeschworenen Kreisen der zeitgenössischen Musik gehören.

ES GIBT KEINEN BERÜHMTEN KOMPONISTEN

Musik ist teuer zu produzieren und zu verbreiten, sie bringt letztlich wenig Einkünfte, und so ist sie die Kunst, die am meisten unter den Gesetzen des Marktes leidet. Gewiss verdient eine Handvoll Popstars oder Rockgötter, dieser Liebling des Rai oder jener Veteran des Chansons viel Geld, und sie lassen die Kassen ihrer Verleger klingeln. Doch die gleichen Verleger (ein Begriff, den man bald nicht mehr im Plural verwenden können wird) verdienen unendlich viel mehr beim Verkauf von Wasser, von öffentlichen Gebäuden oder von Mobiltelefonen. Ausserhalb einiger mikroskopisch kleiner Zirkel und einiger spezialisierter Festivals und Zeitschriften sagen die Namen von Xenakis oder Berio niemandem etwas. Wer weiss schon auf Ihrer Etage, in Ihrem Haus, in Ihrem Quartier, in dem Kino, das Sie regelmässig besuchen oder auch in der Universität Ihrer Stadt, dass ersterer tot ist und letzterer noch lebt? Aber Mozart, Beethoven, Verdi (der oft zitierte Prototyp eines zugleich gebildeten wie populären Komponisten) leben in der Nachwelt immerhin

noch nach, werden Sie einwenden. Massen besuchen doch die Opernhäuser und Konzertsäle der grossen europäischen Städte.

Das ist wahr. Doch verglichen mit der Besucherzahl eines Fussballmatches ist diese «Masse» von Musikliebhabern (oft die gleichen von der einen Saison zur nächsten und in den verschiedenen Institutionen) eine verschwindend kleine Schar. Man erlaube mir über dieses Thema einen kurzen Exkurs.

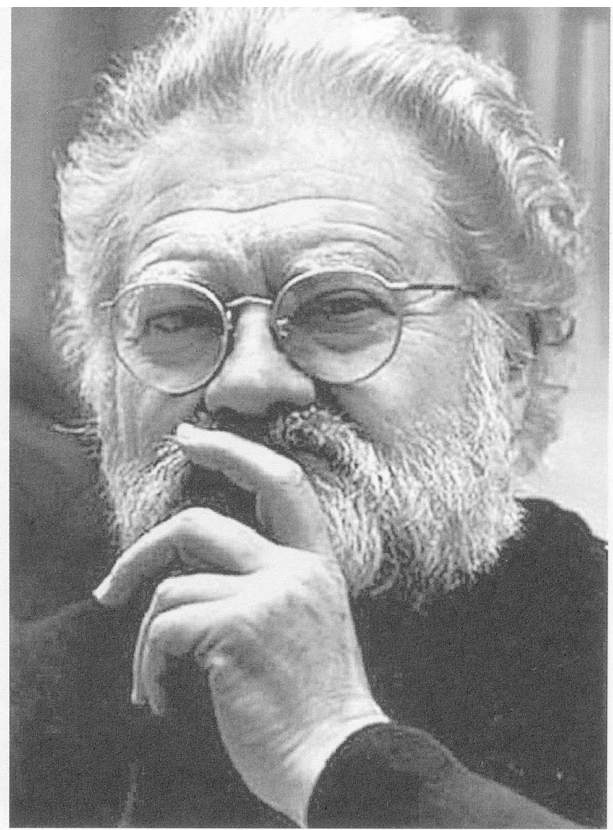
Ich habe bei einer monatlich erscheinenden Fachzeitschrift mitgearbeitet, ich war Kritikerin bei einer Abendzeitung und ich hatte während diesen fünfundzwanzig Jahren immer die Gewissheit, dass ich mich an Menschen wende, deren Profil ich ziemlich genau zu kennen glaubte. Vor allem war ich davon überzeugt, dass sie sich – abgesehen von Fragen des Geschmacks – an den gleichen Leuchttürmen orientieren wie ich, so zuverlässig wie die keynesianische Doktrin der modernen Ökonomie.

Und dann habe ich an der Universität unterrichtet, mitten im alten Quartier Latin, und ich fand mich jedes Jahr vor einer Hundertschaft von Studierenden der Kulturwissenschaften auf Grund- und Lizentiatsniveau, einige waren auch enttäuschte Philosophiestudenten, viele kamen von der École du Louvre oder studierten im Nebenfach; viele Frauen und wenige Männer zwischen 20 und 30, die sich verschiedenen Berufen widmen, Künstleragenten, Saalverwalter, Museumspädagogen, Ausstellungsmacher werden wollten. Da habe ich entdecken müssen, dass Mozart der Komponist für eine Autoreklame und der Held eines Filmes von Milos Forman ist; dass Beethoven alles in allem nur eine neunte Sinfonie komponiert hat; und dass die Renaissance zwar ein goldenes Zeitalter für die italienische Malerei war, dass sie aber keinen Musiker hervorgebracht hat. Wagner? Als es im Kurs darum ging, das Vorspiel von *Rheingold* anzuhören, drohten Scharen von Studierenden den Saal zu verlassen.

Weshalb missachtet diese Generation Thelonious Monk oder Janis Joplin und kann andererseits während Stunden und ohne mit der Wimper zu zucken den Gesängen der tibetischen Mönche zuhören? Weshalb interessiert sie sich mit

Pierre Henry

(Photo
Guy Vivien)



höchst esoterischen Fragestellungen für die barocke Oper, aber nicht für Puccini (trotz der *Butterfly* von Frédéric Mitterrand und der *Tosca* von Benoît Jacquot)? Warum gibt es schliesslich das Phänomen Pierre Henry? Warum ist er der einzige Komponist, dessen Name bei jenen jungen Menschen, deren Kultur sich im wesentlichen auf das beschränkt, was der Fernseher bietet, ein Gefühl des Einverständnisses hervorruft? Und dies, obwohl Pierre Henry im französischen Äther nie zu hören ist, während der deutsche Rundfunk bei ihm in schöner Regelmässigkeit Hörspiele in Auftrag gibt. Der gleiche Pierre Henry vermochte allein dank seines Namens und ganz im Geist der Techno-Raves im Juli 2000 gut viertausend Menschen auf der Piazza des Centre Pompidou anzulocken, und zehntausend im vergangenen Sommer in Mexiko.

EIN MESSIANISCHER AUFTRITT

Man vergisst leicht das Klima von Gärung und Anmassung im Paris jener Epoche, als die *Musique concrète* erstmals von sich reden machte und über sich selbst mit der gleichen Überheblichkeit redete. Ihr Manifest wird üblicherweise auf das Jahr 1950 datiert, doch sein Autor setzt es bereits auf Februar 1947 an (also noch vor den ersten Versuchen Pierre Schaeffers im Studio des ORTF, aus denen 1948 die fünf *Études de bruits* hervorgingen, die Inkunabeln der *Musique concrète*). Wie dem auch sei, die Worte von Pierre Henry geben die Tonart an: «Man muss die Musik zerstören. Es gibt nichts mehr, das ihrem Anspruch, Sphärenharmonie zu sein, genügen könnte. In dem Mass, in dem das Heilige vom Absoluten in das Leben selbst geraten ist, muss sich die Musik von der Kunstsphäre (musikalisch gesprochen) in den Bereich der heiligen alltäglichen Angst herab begeben.

Wenn die musikalischen Konventionen – Harmonie, Komposition, Regeln, Zahlen, der mathematische Aspekt und die Formen – gegenüber einem Absoluten einen Sinn hatten, so kann sie diesen heute nur noch in Bezug auf die Schreie, auf das Lachen, den Sex und den Tod haben. Auf all das, was uns mit dem Kosmischen kommunizieren lässt, mit der lebendi-

gen Nahrung für das Feuer der Welt also. Es gilt, ab sofort eine Richtung einzuschlagen, die zum rein Organischen führt. Aus dieser Perspektive ist uns die Musik auch weit weniger in die Ferne gerückt als die Poesie oder die Malerei. Denn sie hat es noch nicht gewagt, sich selbst zu zerstören, um zu leben. Um noch stärker zu leben als jedes wirklich lebende Phänomen. Dies will nicht heissen, alle Regeln, alle Strenge oder alle Formen seien abzulegen; aber es bedeutet, keine anderen Regeln zu akzeptieren als diejenigen, die unmittelbare Wirksamkeit zum Ziel haben. Ich glaube, dass die Maschine zur Tonaufzeichnung gegenwärtig das beste Instrument eines Komponisten ist, der wirklich durch das Ohr und für das Ohr schaffen will. Wenn wir gegen das Mechanische kämpfen wollen, so gilt es, mechanische Methoden zu benützen. So wendet sich die Maschine gegen sich selbst.

Der Mythos der Moderne existiert nicht mehr. Die Geräusche werden aus dem Weg geräumt. Sie werden entkörperlicht, bedeutungslos und damit gleichsam heilig.

So wird die Musik vielleicht konkret, eine Musik des Lebendigen und der Sonne.» (*Pour penser une musique nouvelle*, Februar 1947)

Einzig Stockhausen (der nach dem Krieg in der Analyseklasse von Olivier Messiaen Boulez, Xenakis und Pierre Henry selbst begegnet war) schenkte 1953 diesen prophetischen Aussagen Beachtung, als er seine eigene «Sphärenmusik» ankündigte, eine elektronische Musik allerdings, theoretisch auf mathematischem Fundament gebaut und demnach ganz in der pythagoreischen Linie. Die *Musique concrète* hingegen fängt das rohe Klangobjekt ein, um es mit ihren Mitteln zu zähmen, es aus seinem rohen Zustand herauszuheben und seiner natürlichen Surrealität zu entreissen, durchaus mit dem Risiko der Anarchie. (Pierre Boulez 1958: «Dieses Fehlen einer Steuerung bei der Bestimmung des Klangmaterials bringt unausweichlich Anarchie mit sich, die der Komposition abträglich ist. [...] Als Arbeit eines pilgernden Amateurs kann die *Musique concrète* im Bereich der technischen Apparatur nicht einmal den Klangeffekten der amerikanischen Filmindustrie Konkurrenz machen...») Man beachte, dass Boulez zwischen 1951 und 1952 an den Kursen

Henrys
Tonbandspiele
im Studio am
Boulevard
Saint-Germain

(Photo
Jean-Régis
Roustan)



von Schaeffers Groupe de Recherche de Musique Concrète, Rue de l'Université, teilnahm. Er war dort Stockhausen und Barraqué begegnet. Doch er trat enttäuscht aus, komponierte nur zwei kurze Etüden – Transformationen von Instrumentalklängen – und wartete mehr als zwanzig Jahre, bis er mit der Gründung des Ircams wieder auf die Tugenden der «Maschine» zurückkam, die inzwischen digitalisiert war.

DER WILLE ZUM BRUCH

Kommen wir also auf die unmittelbare Nachkriegszeit zurück. Nach dem planetarischen Horror, den der Weltkrieg herbeigerufen hatte, existierte in allen Modernen ein Wille zum radikalen Bruch. Dazu gehörte auch das Lager der Seriellen – die dominierende Avantgarde, angeführt von Pierre Boulez, der sich im Jahr 1948, als die Musique concrète ihre Geburtsstunde erlebte, gegen Alban Berg wendete, einen postwagnerschen Maulwurf, der sich eine dodekaphonistische Oberfläche zugelegt habe. Doch der Ton war eher von verächtlicher Ironie gegenüber den französischen Epigonen der Zweiten Wiener Schule geprägt, deren Namen nicht einmal zitiert wurden: «Wenn wir uns erlauben haben, Berg zu kritisieren, so stellen wir ihn doch höher als all jene Schmierer, die sich Dodekaphonisten nennen, und wir wollen dieser faulenden Klasse, aus der die musikalische Welt von Paris besteht, die Hand nicht reichen – nicht einmal, um das Lob auf Berg zu singen!» (*Incidences actuelles de Berg*, 1948)

Auch den Tod Schönbergs proklamiert Boulez kurz darauf (der Artikel wurde im Februar 1952 in *The Score* publiziert). Doch streckt er die Waffen schliesslich vor Anton Webern («Webern ist der einzige, haben wir gesagt. Haben wir die Klarsicht, ihn als diesen anzunehmen!» *Incipit*, 1954). Im Komponisten der *Variationen op. 30*, die eine Absolutheit der Form anstreben, erkennen die jungen französischen Seriellen schliesslich ihren Vater: Die moderne Musik zwischen Wien und Paris findet für sie damit zu einer geographischen Kohärenz und zu einer historischen Kontinuität.

Als einzige Musik jener Tage, die neu sein konnte, ohne einen Vätermord begehen zu müssen (denn sie hatte ja keine Vorfahren), bleibt schliesslich als stolze Waise die Musique concrète. Nennen wir sie so aus Mangel an einem angemesseneren Begriff (sie hat ihren Namen seither mehrfach gewechselt: Elektroakustik, Akusmatik) und obwohl schon in der Reihe ihrer Gründer alle verschiedenen Linien gefolgt sind, verschiedene Ziele angestrebt haben, verschiedene Regeln gelten liessen. Ein für Pierre Schaeffer und Pierre Henry gemeinsamer Begriff der Musique concrète beispielsweise galt vielleicht nur für ein einziges Werk, die *Symphonie pour un homme seul* (1950), die beide Autorennamen trägt. Doch wer war wofür verantwortlich? Ein Rätsel.

DER SCHÖNE AUSREISSVERSUCH

Die einzige Gewissheit ist, dass es bei diesem Paar einen Denker und Ingenieur gab (Pierre Schaeffer, im Übrigen zu seiner Zeit ein hervorragender Schriftsteller) und einen Poltergeist. Als Schlagzeuger und Pianist, der er während seiner Zeit am Konservatorium war (eine Sache der Haut, des Schlagens und Tastens), durchlebte Pierre Henry das konkrete Abenteuer in vielleicht mystischer Weise, sicher aber in physischer, athletischer, triumphierender. Musiken des Lachens, des Schreiens und des Geschlechts, Musiken des ekstatischen Körpers und des jubelnden Herzens, rasende Explosionen, magische Erschütterungen, Blitz und Donner, Gassenhauer in Schleifen, jazzige Rhythmen, quälendes Kreisen, «cathédrales englouties», Galopp von Kobolden: So klingen seine ersten Stücke für Schlagzeug, Stimme (seine eigene), präpariertes Klavier und «primitive» Handlungen, die den primitiven Effekten des Stummfilms gleichen, der Unschärfe, der Beschleunigung, dem Zoom, den Effekten von Annäherung und Entfernung, den beunruhigenden Totalen, dem Schliessen der Iris. Es war ein goldenes Zeitalter für diese Musik, die gesättigt ist von Erinnerungen an *Doktor Caligari*, an die ersten Walt Disney-Filme, an das *Ballet mécanique* von Fernand Léger oder an *Week-end*, einen bildlosen Tonfilm von Walter Ruttmann.

Zentrales Faszinosum ist natürlich die Ungewissheit über die Quelle dessen, was man hört (Stimme oder Instrument? Regen oder Wasserhahn?), oder über das klangabstrahlende Objekt (natürlich oder mechanisch? real oder gemacht?). Es sind dies Fragen, die punkto Klang und musikalisches Denken alles radikal ändern: Wie hört man, wenn man nicht weiss, was man hört? Kann ein Konzert von Pfannen, organisiert und artikuliert, Anspruch erheben auf den Abstraktionsgrad eines Streichquartetts? Einer der ersten Titel, die Pierre Henry erfunden hat (er war schon immer ein begabter Titelgeber), heisst *Concert des ambiguïtés*.

Und dann macht dieser Mann ohne weiteres gemeinsame Sache mit Schriftstellern, Bildhauern, Schauspielern, Choreographen und Tänzern, die er verführt und die ihn verführen, die zu ihm kommen, denen er zu verschiedenen Zeitpunkten über den Weg läuft und die immer Spuren – tiefe, manchmal auch nur flüchtige – hinterlassen, aus denen der Komponist unmittelbar oder erst mit der Zeit Folgerungen zieht: Die Begegnung mit Henri Michaux gehört dazu, der eine Schallplatte mit japanischer Musik mitbrachte, die Aufnahme-sitzungen mit François Dufrêne, dem Glossolie-Virtuosen, die enge Bekanntschaft mit den Malern des neuen Realismus (die *Symphonie Monotone-Silence* schrieb er für Yves Klein auf, die *Variations pour une porte et un soupir* widmete er Arman), mit Tinguely stiess er in die Bereiche der kinetischen, mit Nicolas Schöffer in jene der raumdynamischen Skulptur vor. Maurice Béjart war eine Liebe auf den ersten Blick – und sie führte zu Ruhm, wie man weiss. Doch auch die Choreographin Maguy Marin, auch François Weyergans, der ihm schöne Texte und einen Film widmete, auch Michel Chion, der sich als erster (und einziger) an eine analytische Biographie wagte, auch die Romanautorin Florence Delay, die Schauspielerin Ingrid Caven, die Filmemacher, mit denen er gearbeitet hat (Grémillon, Decoin, Rouch, Allégret), die Regisseure wie Bertolucci oder Costa-Gavras, die ihn zitieren, die DJs der ganzen Welt, die ihn in den letzten Jahren mit kindlichem Respekt behandeln, sie alle gehören auch zu jener Konstellation Pierre Henry.

Diese Konstellation dreht sich. Die Zeit vergeht. Doch er ist immer im Zentrum, von wo aus er die Gegenwart beschnuppert, sein Ohr aufmerksam auf die Geräusche der Strasse richtet; er geht ins Kino (fast nie ins Konzert!), er beklagt sich über sein Alter und seine Gebrechen – um sich dann bei jeder neuen Arbeit wieder entschieden in ein neuerliches Joch einspannen zu lassen. Immer kommt es zum gleichen Ritual: Er schliesst sich im Studio ein, arbeitet bis zum Ende seiner Energie und derjenigen seiner Assistentin, geht nur an die frische Luft, um zuletzt sein Imprimatur zum neuen Werk zu geben. Die Kritiker, soviel ist sicher, werden es nicht ausstehen können... Und dies ist ihm schliesslich das Salz in der Suppe... Denn Selbstironie ist für diesen Introvertierten die beste Medizin gegen Angriffe von aussen. Es ist dies die echte Bescheidenheit eines Menschen, den man oft des Grössenwahns beschuldigt hat.

Es ist denn auch nicht das Ego, sondern vielmehr der Wille, der bei ihm überdimensioniert erscheint. Der Wille zu einer Musik, die sich über jene Räume hinaus entfaltet, die ihr die Institutionen zubilligen (der Konzertsaal: wie degoutant!). Es geht um die Vorstellung einer totalen Kunst, die auch die alltäglichen Tätigkeiten begleitet (den Spaziergang, das Warten, das Träumen, die Schlaflosigkeit) und die sich über Zeitdauern erstreckt, die schlicht jene des ganzen Lebens sind.

Erst wenn das Werk abgeschlossen ist, zeigt auch Pierre Henry jene Reflexe, die man auch von anderen kennt: Die Sorge um sein Image und um die Anerkennung, die ihm

seinesgleichen im besten Falle nur gönnerhaft zubilligt. Er möchte den Spezialisten gefallen, auch wenn er kaum mit ihnen verkehrt und sie abschätzig «Musiker» nennt – er, der sich als Schöpfer im vollen Sinne des Wortes versteht. Doch die Zeit drängt, glücklicherweise. Ein neues Projekt zeichnet sich bereits ab, ein neues Stück soll geboren werden. Studio...

EINE TEUER BEZAHLTE FREIHEIT

Trotz seines Flairs für das Show-Business, trotz eines öffentlichen Interesses, um das ihn selbst Variété-Stars beneiden, und trotz einer Effektsicherheit, die die feinsinnigen Connaisseurs jedesmal verwirrt, zieht sich Pierre Henry für seine Arbeit bewusst zurück. Und von den Vertretern der institutionellen Musik wird er gleichsam mit Handschuhen angefasst, wird er doch auch von den Zwanzigjährigen bewundert und beachtet: Die elektronischen Rhythmen der *Messe pour le temps présent* hat er seit Ende der sechziger Jahre hunderttausendfach verkauft. Mit seiner *Dixième symphonie de Beethoven* aus dem Jahre 1986 nahm er die Technobewegung ein Jahrzehnt vorweg. Und im Januar 2002 vollendete er einen gotischen *Dracula*, ein Stil, der gegenwärtig ein beeindruckendes Revival erlebt.

Doch gleichzeitig hat er sich auch immer wieder an die Klippen des Experimentellen gewagt, an das Organische (*Variations pour une porte et un soupir*), an die Entkörperlichung (*Mouvement-Rythme-Étude*), an Profanierung und prophetischen Furor (*Apocalypse de Jean, Messe de Liverpool, Fragments pour Artaud*), an metaphysische Leere und Tod (*La Noire à soixante, Pierres réfléchies, Le Voyage*). 1971 schloss er Elektroden an seinem Kopf an, um den Klang direkt aus seinem Körper entstehen zu lassen (*Mise en musique du corticalart*). Gott (aus dem riesenhaften Gedicht von Victor Hugo), Johannes (aus der Apokalypse) oder die italienischen Futuristen der zwanziger Jahre lässt er als Wesen nach dem Mass seiner Vorstellungskräfte gelten. Extravagante Revoluzzer. So entstehen Meisterwerke.

Liest man nicht hier und dort, dass die Grossen unseres Jahrhunderts diejenigen sind, die sich an die Grenzen des Unsagbaren, des Schreckens und der Hässlichkeit vorgewagt haben? Pierre Henry ist aus diesem Holz geschnitzt. Er hat die Monumente unserer literarischen Kultur zu Collagen verarbeitet. Er war oft als musikalischer Gerichtsmediziner tätig, hat die grossen Toten seziert (Hugo, Artaud, Lautréamont, Proust, La Fontaine), hat Krankengeschichten der grossen (mystischen, poetischen) Texte zusammengestellt und so Hand – wenn man so sagen kann – an das Mysterium des Genies gelegt. Dies reicht nicht, um seinerseits zum Genie zu werden, noch nicht einmal dafür, dass die Nachwelt ihn ohne zu zögern als solches einschätzen wird. Er wird vielleicht ein Häretiker bleiben, der – ganz nach dem selbstzerstörerischen Künstlerbild, das Paul Valéry gezeichnet hat – viel Zeit darauf verwendet hat, sich selbst zu geisseln, weil er einige seiner Platten allzu gut verkauft hat und die Berühmtheit grosser Maler erlangte (ein ausserordentliches Ereignis für einen Musiker, wir haben es erwähnt). In einer Epoche, in der geliebt zu werden schlecht ist, wäre die Missbilligung durch die Öffentlichkeit sozusagen ein willkommenes Geschenk. Pierre Henry blieb dieses Glück verwehrt.

DAS EWIGE PALIMPSEST

Marcel Proust hat seine Werke bis zu seinem Tod immer wieder überarbeitet, auch jene Bände seiner *Recherche*, die bereits erschienen waren. Er annotierte, korrigierte, perfektionierte noch die Druckbogen ohne Unterlass; er vertauschte

«Symphonie pour un
homme seul»,
Choreographie von
Maurice Béjart
(1955)



Abschnitte, führte neue Episoden ein, änderte die Reihenfolge der Anekdoten. Bisweilen des Verlaufs realer Ereignisse wegen (so die Kapitel über den Krieg von 1914, die im letzten Moment in *Le Temps retrouvé* Eingang fanden). Vor allem aber deshalb, weil ein Romanzyklus, in dem sein ganzes Leben eingeschlossen sein sollte, in seinen Augen so lange nicht vollendet sein konnte, als er noch am Leben war.

Pierre Henry hat diese gleiche Manie des Palimpsestes. Diese gleiche Sicherheit, dass das Lebens-Werk, so lange man noch lebt, *per definitionem* unvollendet bleibt, immer zu perfektionieren, immer neu zu bearbeiten. Deshalb sollte man auch die Gesamtheit seiner Produktion, also die Frucht von mehr als einem halben Jahrhundert kompositorischer Arbeit, nicht als eine Folge von Einzelwerken, sondern als einen gross angelegten Zyklus verstehen, in dem die zahlreichen Echos, die sich unüberhörbar zwischen älteren und neueren Werken ergeben, nicht wie Entlehnungen, sondern wie Neuformulierungen klingen. Es ist eine Arbeit über die Zeit, mit der Zeit – die Wirkung der «Madeleine», um bei Proust zu bleiben.

Die diskographische Edition, die Philips/Universal veröffentlicht, sagt genug über dieses Thema. Die kanonischen Werke stehen neben bisher unveröffentlichten, Fresken neben Miniaturen, Heiliges neben Profanem. Die Anordnung der 19 Compact Discs in vier Koffern, die während der Produktion von seinem Autor ausführlich durchgesehen und korrigiert wurden, folgt genau betrachtet einer überzeugenden Logik. Diese Logik ist weder chronologisch (gerade das nicht!) noch thematisch. Sie ergab sich zum Teil durch äussere Ereignisse (die Feiern zum zweihundertsten Geburtstag von Victor Hugo führten dazu, dass *Dieu* die *Dixième symphonie* ersetzte), vor allem ist sie kompositorischer Natur. Die Karten werden neu gemischt und verteilt – und es sind sogar neue Karten, wurde doch jedes Stück vollständig neu gemastert. Somit lässt sich sagen, dass der *Mix Pierre Henry* (so der Originaltitel dieses für einen lebenden Komponisten beispiellosen Editionsprojektes) selbst wieder einem eigenständigen Werk entspricht. Zumindest äusserst sich sein Autor dahingehend:

«Ich habe diese vier Koffer wie ein grosses Konzert geplant, das jeder bei sich zu Hause nach eigenem Geschmack zu-

sammenstellen kann. Ein Konzert von 19 unveröffentlichten CDs, denn alle Werke wurden neu gemastert. Wie bei den Kapiteln eines Buches ist es der Schluss, von dem aus der Beginn seine Logik erhält. Man muss *Haut voltage* hören, 1956 komponiert und im ersten Koffer veröffentlicht, um *Une tour de Babel*, beinahe fünfzig Jahre später entstanden, verstehen zu können. Was die Anordnung in vier Koffern betrifft, so ging es mir darum, vier Selbstporträts zusammenzustellen; jeder Band zeigt verschiedene Aspekte meiner schöpferischen Tätigkeit: reine Experimente; Etüden über Dauern und Materialien; Beziehungen zu den grossen Texten, den Religionen, den Mythen.»

Und was bedeutet diese von Pierre Henry immer eingeräumte Freiheit, die Werke, auch die berühmtesten, ältesten oder oft publizierten, neu zu gruppieren? – «Es ist dies ein Verfahren, das bei den Filmern durchaus normal ist. Ich denke an Coppola und an *Apocalypse Now*, dessen längere Version man erst mehr als zwanzig Jahre nach derjenigen entdeckt hat, die man gemeinhin kennt. Was mich betrifft, so gehe ich eher vom Längeren zum Kürzeren. Die *Symphonie pour un homme seul* ist ein gutes Beispiel. Die ursprüngliche Montage dauerte eine Stunde und zwanzig Minuten, die endgültige Version ist auf weniger als eine halbe Stunde gebündelt und die Fassung, die Béjart choreographiert hat, ist noch kürzer. Ich denke, dass Werke überarbeitet werden müssen. Die heutigen digitalen Techniken erlauben es beispielsweise, einen einzelnen Klang neu zu mischen, ihn neu zu komponieren und ihn neu zusammenzusetzen, ohne dass seine ursprüngliche Natur verändert wird. Auf ähnliche Art hat auch eine genauere Untersuchung der Manuskripte zu Prousts *La Recherche du temps perdu* eine verbesserte Lektüre ermöglicht. Die vier Koffer des *Mix* folgen einer solchen herausgebenden Arbeit – im vollen Sinne des Wortes.»

Die Veranstaltung «Pierre Henry chez lui», bei der während einiger Tage im vergangenen April jeweils fünfzig Zuhörer in seiner «Maison du son» seiner neuen Komposition *Dracula* und seinem Skulpturen-Schaffen begegnen konnten, beschränkte sich nicht auf fünfzig Minuten eines neuen *Dracula*. Zu hören war als zweiter Teil auch eine verkürzte Fassung von *Mouvement-Rythme-Étude*, einem Stück, dessen asketische Abstraktion für die kleine Runde der

treuen und scheuen Post-Schaefferianer ein unerreichbares Modell bleibt. Die Reduktion darin könnte schockieren. Pierre Henry amüsiert sich darüber. Seine Lust an der Übertretung bleibt stets stärker als die Sorge um seine Reputation.

AUSGREIFENDE DE- UND REMONTAGEN

Um es einfach zu sagen: Das der *Musique concrète* eigene schöpferische Vorgehen besteht darin, ein präexistentes, in einer Sonotheek eingeordnetes Objekt (den aufgenommenen Klang) aus seiner Passivität zu befreien und ihm ein zweites Leben zu geben, indem es an andere Objekte gleicher Natur angeschlossen oder ihnen überlagert wird. Leicht ist ersichtlich, dass der zentrale Punkt des Verfahrens nicht in der Bearbeitung des Klanges durch diese oder jene Manipulation liegt, sondern in der Montage und dem Mischen heterogener und auseinanderstrebender Elemente; dadurch soll zu einer musikalischen Kontinuität gelangt werden, die ausdrucksvoll und poetisch ist («L'ouïe est une vue au dedans» schreibt Pierre Schaeffer im Vorwort zu *Traité des objets musicaux*, 1966).

In Teile zerlegen und neu zusammensetzen. Copy/paste. Dieses gleiche Verfahren wendet Pierre Henry auch bei

jener Aktivität an, die er selbst seine «Malerei» nennt und die dazu führt, dass sein kleines Haus nach und nach überquillt von dreidimensionalen Objekten auf Wänden und Boden. Die Zeit, die er früher darauf verwendete, Klangobjekte herzustellen, die er mit seinen Mikrofonen für spätere Verwendungszwecke einfiel, benötigt Pierre Henry seit einigen Jahren nun, um Objekte wie Klaviere, alte Phonographen, Elektroapparate auseinanderzunehmen und auszuweiden und diese Innereien unter reichlicher Zuhilfenahme von alten Schrauben und Muttern neu zu arrangieren. Einige Assemblagen erinnern an Momente seiner Vergangenheit, andere sind Porträts von Wagner oder von Maurice Fleuret. Er sagt, dass diese bildnerische Arbeit ein Widerhall und eine Weiterführung seiner musikalischen Tätigkeit darstellt – und auch eine Erklärungsmöglichkeit. Man kann darin den Einfluss von Arman entdecken, die ausgefranst Plakate von Jacques Villeglé (ein Bildhauer, mit dem er vor kurzem anlässlich einer Ausstellung zusammenarbeitete). Das Erstaunlichste ist die Geschwindigkeit, mit der diese «Musique pour la vue» seine häuslichen Räume füllt. Man hat den Eindruck, dass Pierre Henry mehr und mehr gleichzeitig Zeuge und Instrument seiner eigenen Schöpfung wird. Es geht ihm gut dabei.

(Aus dem Französischen von Patrick Müller)

Einige wichtige Daten

- 1950: *Symphonie pour un homme seul* (mit Pierre Schaeffer).
- 1951: *Concerto des ambiguïtés* (mit Pierre Henry am präparierten Klavier).
- 1953: *Le Voile d'Orphée*.
- 1956: *Haut-voltage*.
- 1959: *Investigations* (für den Maler Jean Degottex).
- 1961: *La Noire à soixante*.
- 1962: *Le Voyage* (über das Tibetische Totenbuch).
- 1967: *Messe de Liverpool. Messe pour le temps présent*.
- 1968: *Variations pour une porte et un soupir*.
Apocalypse de Jean.
- 1969: *Ceremony* (mit der Popgruppe Spooky Tooth).
- 1970: *Fragments pour Artaud. Mouvement-Rythme-Etude*.
- 1973: *Kyldex* (Auftrag der Hamburger Oper auf eine Szenographie von Nicolas Schöffer).
- 1975: *Futuristie* (auf Texte von Luigi Russolo).
- 1977: *Dieu* (auf das unvollendete Gedicht von Victor Hugo, gesprochen und gespielt von Jean-Paul Farré).
- 1979: *La dixième Symphonie de Beethoven*.
- 1982: *Pierres réfléchies* (auf Gedichte von Roger Caillois).
- 1984: *Berlin, symphonie d'une grande ville* (für den Stummfilm von Walter Ruttmann).
- 1985: *Hugosymphonie*.
- 1987: *Le Livre des morts égyptien*.
- 1988: *Cristal/mémoire* (Radiostück auf Texte von Proust).
- 1991: *Maldoror-feuilleton* (in 50 Episoden).
- 1993: *L'Homme à la caméra* (für den Stummfilm von Dziga Vertov).
- 1994: *Schubertnotizen* (unveröffentlicht).
- 1995: *Notations sur La Fontaine*.
- 1996: *Intérieur/extérieur* (uraufgeführt im Haus des Komponisten, Auftrag des Festival d'Automne).
- 1998: *Une tour de Babel*.
- 2000: *Le Tam-tam du merveilleux* (aufgeführt unter freiem Himmel auf der Place Beaubourg).
Concerto sans orchestre (über live gespielte, späte Klavierstücke von Liszt, Auftrag des Festivals von La Roque d'Anthéron).
- 2002: *Dracula* (aufgeführt im Haus des Komponisten, Auftrag des Centre Georges-Pompidou).