

Aus einer fernen Welt

Iannis Xenakis in seinem Jahrhundert

von François-Bernard Mâche *

Xenakis sollte nur einen Monat lang im einundzwanzigsten Jahrhundert leben. Doch für die Konventionen des christlichen Zeitalters hatte dieser Mann – in seinen Träumen eher ein Bürger des antiken Athen – nichts übrig, und sein Œuvre hatte sich ohnehin schon ein halbes Jahrhundert zuvor im neuen Jahrtausend installiert. Sein kometenhaftes Erscheinen am 16. Oktober 1955 in Donaueschingen hatte die Avantgardisten, wie man sie nannte, ebenso schockiert wie die Konservativen. Xenakis kam von anderswo her, seine Musik schien aus einer fernen Welt zu stammen. Könnte man aus heutiger Sicht sagen, daß seine Welt die unsrige vorwegnahm? Wäre Xenakis also kein Mann des soeben vergangenen Jahrhunderts gewesen?

Solche Fragen sind nicht leicht zu beantworten. Zweifellos steht er seit langem im Zentrum weltweiter Anerkennung, doch das äußerliche Kriterium öffentlichen Erfolgs allein würde nicht ausreichen, ihm einen Platz im Pantheon zu sichern. Tiefere interne Gründe sprechen meines Erachtens dafür, daß Xenakis eine Zentralfigur in der Musikgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts bleiben wird. Aus der Distanz von heute ist vielleicht schon ein genauerer Blick auf das möglich, was den Hörern der fünfziger Jahre unbewußt Xenakis' Zugehörigkeit zu diesem Jahrhundert schlagartig klar machte.

Die Begegnung mit Varèse am 2. Dezember 1954 glich einem Stafettenwechsel. In gewisser Hinsicht verkörperte Xenakis eine Revanche, die Varèse sich gewünscht hätte. War Varèse sich schmerzlich bewußt, daß er sein Genie nicht bis an die Grenzen hatte entfalten können, so hat Xenakis seinerseits ein so umfängliches wie facettenreiches Werk vollenden können. Beiden Komponisten sind eine Reihe wichtiger ästhetischer Orientierungspunkte gemeinsam: die Lust an der „tabula rasa“, die Negierung der technischen Grenzen traditioneller Instrumente, die Suche nach neuen Klängen, ein Gespür für die Wunder der Wissenschaft, eine räumliche Musikkonzeption, die durch Prozesse der Klangprojektion dargestellt wird, und ein Hang zum Ursprünglichen. Hinzu kommen gewisse Ähnlichkeiten des Temperaments: Energie, mitunter Jähzorn, Unabhängigkeit des Denkens, Kühnheit der Imagination, Verachtung für Halbheiten, Einsamkeit.

Doch so sehr Xenakis als legitimer Erbe von Varèse gelten kann, so deutlich hat sich seine Persönlichkeit davon abgesetzt. Sein Debut als Komponist koinzidierte, wie die späte Produktion von Varèse, mit den Anfängen der Tonbandmusik, und er hat dieses Gebiet so nachhaltig geprägt, daß man ihn oft allzu einseitig als Elektroakustiker abstempeln wollte, wo doch sein Œuvre überwiegend aus Instrumental- und Vokalmusik besteht. Es

ist jedoch wahr, daß sich Xenakis zu der Zeit, als er im Dienste Le Corbusiers strenge Befehle und schlechte Bezahlung akzeptieren mußte, um zu überleben – daß er sich damals als ersten „Luxus“ den Kauf eines Tonbandgeräts leistete. Und auf diesem Gerät hörte Varèse sich niedergeschmettert das katastrophale Echo auf seine „Déserts“ im Mitschnitt der Uraufführung an.

In der folgenden Zeit verstärkte sich dieses frühe Interesse für Lautsprecher und Computer als Mittel zur Vermeidung aller instrumentalen Routine, die er doch seit „Metastaseis“ radikal aufgebrochen hatte. Dann folgte: die Gründung des ersten französischen Forschungszentrums für Computerkomposition und Klangsynthese (ursprünglich Emamu, dann Cemamu), der Konstruktionsentwurf einer graphisch gesteuerten Maschine zur Musikproduktion namens Upic, die Entwicklung von Programmen zur Koordination von Klang- und Lichtprojektionen in den sogenannten „Polytopes“. Und all das hat bis zum Schluß sein so früh entwickeltes Vertrauen auf neue Technologien bestärkt.

Was jedoch aus dieser Varèse-Welt weit hinausführt, ist Xenakis' höchst agile und vielgestaltige Imagination. Während Varèse, der Prophet, in dem Dutzend Werke, die er vollenden konnte, hartnäckig ein- und dieselbe Vision einer neuen Klangwelt umkreiste, hinterließ Xenakis uns etwa hundertvierzig Arbeiten, die eine viel breiter gefächerte Neugierde und Kreativität bekunden. Kammermusik vom Solo bis zum kleinen Ensemble, Konzerte, kleine und große Chorwerke, Raumkompositionen, Multimedia-Spektakel – es gibt kaum einen Bereich, für den er nicht einzigartige Klang- und Ausdruckswelten entwickelt hätte. Das Fehlen von Musiktheater im strengen Wortsinn wird wettgemacht durch Bühnenmusiken und Kompositionen, die Instrumental- und Tonbandmusik kombinieren wie „Analogiques A + B“ und die „Polytopes“.

Nicht nur aufgrund dieser mitunter bis zum „tabula rasa“-Exzeß getriebenen Leidenschaft für das Originelle und Unerhörte gehört Xenakis ganz dem zwanzigsten Jahrhundert an, er repräsentiert es auch dank seiner revolutionären Ambitionen. Zumindest bis zum letzten Viertel hatte dieses Jahrhundert die große Hoffnung auf Veränderung der geistigen und gesellschaftlichen Grundlagen wie eine neue Religion gehegt. Nach langjährigem politischem Engagement, für das er mit einer schweren Verletzung bitter zahlen mußte, gründete Xenakis seine Ambition, einen neuen Menschen zu erschaffen, eher auf Denkkategorien als auf politische Veränderungen. In wunderbaren utopischen Entwürfen hat er den natürlichen Grenzen, mit denen der Durchschnitt der Menschheit sich zufriedengibt, eine Absage erteilt. Fast wollte er sogar glauben, man könne durch Provokation

geistiger Veränderungen den Fluß der Zeit umkehren. Und vielleicht hätte diese Zeitreise ihm ermöglicht, das Drama seiner Kindheit und Jugend rückgängig zu machen.

Diese Dimension der Utopie und ihr zwangsläufiges Scheitern lassen Xenakis als authentischen Tragödienhelden erscheinen, und dieser Aspekt verweist ihn vollends in die Kultur seines Heimatlands. Aus der griechischen Antike schienen ihm in erster Linie Aischylos, Sophokles und Euripides, aber auch die Vorsokratiker und Platon bewahrenswert¹. Manche Anklänge an byzantinische und folkloristische Traditionen tauchen in seiner Musik, nach zehnjähriger Verdrängung, seit „Supplantes“ von 1964 wieder auf. Parallel dazu hat der anfänglich militante Rationalismus im Zeichen angewandter Mathematik allmählich dem Ungestüm der Präolympier und jenem anderen wilden Griechenland der orgiastischen Kulte und tellurischen Kataklysmen Platz gemacht. Diese ganze Entwicklung erweckte den Anschein, als hätte Xenakis nach seiner frühen Periode der „stochastischen“ Musik die Suche nach Kontrolle des Chaos durch mathematische und physikalische Gesetze nach und nach aufgegeben und sich immer mehr jenem strengen Determinismus unterworfen, der seine Werke der letzten Periode beherrscht.

Man kann diese Entwicklungsgeschichte vielleicht anhand der Werktitel selbst nachvollziehen: „Morsima – Amorsima“ von 1962 stellt die schicksalhaften Realitäten (Morsima) jenen anderen gegenüber, für die Xenakis ein Antonym erfand, als habe er zum erstenmal erfahren, daß die Macht des Schicksals durch Musik gebrochen wird. Fünfzehn Jahre später bedeutet „Dmathen“ „sie wurden besiegt“, während „Kottos“ sich auf einen jener hundertarmigen Riesen bezieht, die uralte, den Göttern des Olymp voraufgehende Mächte verkörpern. 1987 bezeichnet „Ata“ den verhängnisvollen Irrtum, der die Menschen zugrunderichtet, und „Kassandra“ die Prophetin, die die von ihr vorausgesagten Katastrophen nicht zu verhindern vermag. Gleichwohl findet man auch ein Nebeneinander gegensätzlicher Inspirationen, und die Farben des Todes („Ais“ von 1980, „Ne-kuia“ von 1981, „Knephas“ und „Kyania“ von 1990, „Dämmerchein“ von 1994) alternieren geraume Zeit mit denen des Lebens oder der Unsterblichen („La Légende d'Eer“ 1977, „Pléiades“ 1978, „Anemoessa“² 1979, „Embellie“ 1981, „Chants des soleils“ 1983, „Thal-lein“³ 1984).

Bislang habe ich nur die Vorstellungswelt von Xenakis beschrieben, ohne auf sein musikalisches Metier einzugehen. Doch gerade dieses hat ihm bei vielen Komponistenkollegen eine Resonanz verschafft, die ebenso bezeichnend ist wie die Empfänglichkeit eines großen Publikums für seine Poetik. Auch ohne auf detaillierte technische Analysen einzugehen, bleibt festzuhalten, mit welch wirksamen graphischen wie mathematischen Mitteln Xenakis ein Kontrollsystem polyphoner Massen entwickelt hat, und zwar schon seit Mitte der fünfziger Jahre, das heißt, lange vor Ligeti und Penderecki. Xenakis, der wie ein Architekt am Zeichentisch arbeitet, ver-

körpert einen ganz neuen Typus des „Tafelkomponisten“. Statt Symbole zu kombinieren, organisiert er physikalische Klangverläufe und überträgt sie nur deshalb in Partituren, weil er sich nolens volens der herrschenden Instrumentalpraxis beugen muß. Manchmal übrigens setzt er sie durchaus hintersinnig ein, wenn er etwa polyrhythmische Notationen übereinanderschichtet, die dem Geist wenn nicht dem Buchstaben nach dem Puls und der Taktmetrik fremd sind.

Dieses Streben, den Klang sozusagen direkt, ohne Umweg über schriftliche Kombinatorik, aus der Masse herauszumeißeln, hat ihm ähnliche Angriffe eingetragen wie seinerzeit Berlioz oder Mussorgski, die von den Scholastikern für unfähig erklärt wurden. Zur absurden Legende, er sei ein Komponist, den das Klangresultat nicht interessiere, hat Xenakis allerdings selbst beigetragen, denn er hat die logischen Regeln, die ihm am Herzen lagen, stets besonders betont und alle emotionalen Kommentare zu seiner Musik sorgfältig vermieden. Akzeptabel wäre diese Einschätzung allenfalls, um ihn als Nachkommen Beethovens auszuweisen, denn auch er hat der reinen Idee stets den Vorrang gegenüber den Zufälligkeiten der Ausführung eingeräumt. So hatte einmal ein böswilliger Interpret eine andere als die vorgeschriebene Tonhöhe innerhalb einer riesigen statistischen Masse gespielt, ohne daß sich das globale Resultat wesentlich verändert hätte. Ihm war nicht klar geworden, daß er damit einzig und allein sein mangelndes Verständnis für den wahren Spieleinsatz bewies und auf Kriterien und Gewohnheiten beharrte, die einem anderen musikalischen Denken entstammten.

Xenakis hatte lange gehofft, der graphisch gesteuerte Synthesizer Upic, den er sich bauen ließ, sei die ideale Maschine, die ihm eine direkte Umsetzung seiner Ideen, ohne den Umweg über ausführende Musiker, ermöglichen würde. Dabei war es keineswegs so, als hätte er nicht die Chance gehabt, mit intelligenten Interpreten höchsten Niveaus zusammenzuarbeiten. Im Gegenteil: zahlreiche Adepten haben seine Musik verstanden und hervorragend dargestellt – man denke nur an die Cembalistin Elisabeth Chojnacka, die Pianisten Yuji Takahashi und Claude Helffer, den Schlagzeuger Silvio Gualda, den Dirigenten Michel Tabachnik und andere mehr. Aber auf das Überschreiten aller instrumentalen Normen und allgemeiner noch: aller menschlichen Grenzen zielte sein unablässiges Streben. Zweifellos hat er es nicht so realisieren können, wie es ihm vorschwebte. Sei es, daß er zu sehr auf rationale Hypothesen setzte, sei es aufgrund von Informatikproblemen – die mit dem Upic realisierten Werke sind sicher nicht so überzeugend wie „Nuits“, „Jonchaies“ oder „Ais“.

Die Formalisierung der Musik, der Xenakis sich verschrieben und deren schöpferische Kraft er hinlänglich bewiesen hatte, stieß hier an eine ihrer Grenzen. Sie repräsentiert den Erzantagonismus zur integralen seriellen Ordnung und zugleich ihr höchst originelles Substitut. Was die von Xenakis in Gang gesetzten „Parameter“ von den Manipulationen der Neoseriellen unterscheidet, ist nicht ihr Grad der Formalisierung, wiewohl die von

Xenakis angewandten mathematischen Gesetze unstrittig viel allgemeiner sind als die der seriellen Kontrapunkte. Der fundamentale Unterschied liegt vielmehr im Bruch mit allen traditionellen Bezügen, die Schönbergs Erben noch aufrecht erhalten hatten. Das Modul der Oktave ist nur mehr einer der möglichen Rahmen, die Zwölftonformation nur eine Gruppierung unter tausend anderen und die Melodie ein Sonderfall der Klangmassen. Von solchen Prämissen ausgehend, wendet Xenakis sich noch radikaler als Varèse von traditionellen musikalischen Dimensionen ab. Harmonie und Kontrapunkt stößt er weder um noch „verrückt“ er sie, sondern er tut so, als hätten sie niemals gegolten, ja nicht einmal existiert.

Der Erfolg solcher revolutionärer Grundlagen bleibt in gewisser Weise rätselhaft. Denn diese Musik, die im Grunde keiner anderen gleicht, wirkt nachhaltig auf ein Publikum, das offenkundig mit ganz anderen kulturellen Systemen vertraut ist. Das ist eines der Phänomene, das ich seit langem zu ergründen versucht habe. Meine Dissertation über Modelle in der Musik, die Xenakis 1980 betreute, zielte auf eine andere Interpretation als seine. Wenn die Existenz von Universalien musikalischer Schöpfung und Wahrnehmung erwiesen ist, so stößt das demiurgische Bestreben, ureigene Systeme zu erfinden, das heißt den Geist auf unbestimmte Zeit von all seinen Maßgaben und Beschränkungen zu befreien, an natürliche Grenzen. Xenakis zeigte sich besorgt über meine Hypothese, die besagte, daß Originalität sich nur nach eigenmächtigen Gesetzen entfalten kann, sich indessen auf ein Minimum an Determinaten gründen muß, wenn sie darüber hinausgehen will. Allenfalls war er bereit, die Existenz solcher Universalien auch im Tierreich, wohin ich ihre Spuren zurückverfolgte, anzuerkennen, doch fiel es ihm schwer, auf die absolute Freiheit der Schöpfung, die stets sein Ideal gewesen war, zu verzichten. Wenn es Musik schon bei anderen Lebewesen gibt und sie folglich, zumindest teilweise, natürlich determinierte Quellen hat, was würde dann aus seiner Suche nach minimalen logischen Regeln des Komponierens werden? Es erschien aberwitzig, sie auch Vögeln oder Wölfen zuzuschreiben.

Wir haben später kaum mehr über diese Frage diskutiert, denn meine Schwierigkeit, die verwirrende Evidenz des Œuvres von Xenakis in eine vertretbare Theorie der Universalien zu integrieren, glich der von Xenakis, die Begrenzungen des freien Willens zu akzeptieren, die eine solche Theorie impliziert. Wohl ist wahr, daß eine der universellsten musikalischen Figuren, des Ostinato, das Spätwerk von Xenakis auf geradezu insistierende Weise durchdringt. Doch so allseits verbreitete Charaktere wie Ornamentik, Refrain, Strophe, Accelerando oder die Äquivalenz von Quinte oder Oktave scheinen in seinen Werken nicht auf, was ihnen freilich keinen Abbruch tut, wohingegen die radikale neoserielle Schule von vor fünfzig Jahren, die solche Charaktere – als Kennzeichen eines angeblich veralteten tonalen Systems – ebenfalls mied, vielfach nur totegeborene Werke hervorgebracht hat. Vielleicht muß man anerkennen, daß

Xenakis, seinem innersten Drang entsprechend, mentale Kategorien wachzurufen verstand, die zwar dem menschlichen Geist innewohnen, aber bislang nur selten stimuliert wurden.

Dieser Perspektive einer so radikalen wie überwältigenden Modernität steht heute freilich eine durch Empirismus und Vergangenheitsnostalgie (um nicht zu sagen Pfusch und Zopfigkeit) geprägte Entwicklung gegenüber, deren dürftige Ambitionen sich mit seinem kühn ausgreifenden Geist nicht messen können. Seine heroische Erkundung neuen Terrains hat keine Schule gemacht. Wohl hat man früh schon gewisse Rezepturen der Schreibweise von ihm übernommen, doch insgesamt hat er sich, ähnlich wie seinerzeit Debussy, das Monopol einer einzigartigen Ästhetik erhalten. Eine eklektische Epoche, in der die lächerliche Figur des Diskjockeys sich, als collagierender Resteverwerter, die Rolle des Erfinders anmaßt, bietet keinen günstigen Rahmen für Leute, die sich wie Xenakis einer engagierten Erforschung der „kostbaren, unermesslichen und vollkommenen Wahrheit“ (so ein Zitat aus seiner ersten theoretischen Schrift von 1963⁴) widmen wollen. In dieser Hinsicht, so steht zu vermuten, wird er noch lange einsam bleiben.

Xenakis war keineswegs nur der intellektuelle Utopist, als den ihn frühe Kommentatoren abzustempeln versuchten, vielmehr ein vollkommener Musiker, der an die Kraft der Klänge, Gedanken anzuregen, glaubte. Duchamp verschrieb sich der „Netzhaut“-Malerei, doch hat Xenakis, trotz manch einschlägiger Verdächtigung, nie eine vergleichbare Haltung zur „Trommelfell“-Musik eingenommen. Vielleicht ist es diese Verbindung von logischer Spekulation und physischer Gewalt, die den einzigartigen und unnachahmlichen Charakter seines Œuvres ausmacht.

Anmerkungen

* Der Autor ist Komponist und Präsident der kürzlich gegründeten „Association des amis de Xenakis“. Der vorliegende Text erscheint in der Originalsprache im September 2001 in einem von Mâche herausgegebenen Xenakis-Buch, das von der Bibliothèque nationale, die im Besitz des Nachlasses ist, veröffentlicht wird.

1 Daneben auch die faszinierenden Fragmente der Gedichte Sapphos, deren Zauber uns beide zur gleichen Zeit unmittelbar ansprach. Xenakis hatte sie vertonen wollen (die Skizzen dazu sind verloren gegangen), und als ich ihn 1958 kennenlernte, komponierte ich gerade „Safous Mèlè“.

2 von linder Luft liebkost

3 blühen

4 „Musiques formelles“, in: *Revue Musicale* 253–254, Neuauflage Paris: Stock 1981.

Übersetzung aus dem Französischen: Monika Lichtenfeld