

Architekt der Klänge

Wahrscheinlichkeitsrechnung oder Spieltheorie, Formen der belebten oder unbelebten Natur – in seinen Kompositionen experimentierte **Iannis Xenakis** mit einer Vielzahl unterschiedlicher Ansätze. Martin Demmler über den Komponisten, der am 5. Februar nach langer Krankheit verstarb.



Foto: AKG Berlin

Die musikalische Laufbahn von Iannis Xenakis begann mit einem Überraschungscoup: Als im Oktober 1955 sein erstes Orchesterstück, „Metastaseis“, bei den Donaueschinger Musiktagen seine Uraufführung erlebte, war das versammelte Publikum zunächst perplex. Mitten in der Hochzeit der seriellen Musik schlug dieses energiegeladene, klanglich massive Opus wie eine Bombe ein. Xenakis hatte mit seinem Erstlingswerk einen ganz neuen Begriff von melodischer Linie eingeführt, indem er Glissandi in den solistisch unterteilten Streichern auffächerte und so ein kontinuierliches Klangspektrum schuf. Das Ergebnis waren Klangräume und Klangfelder von variabler Dichte. Die Begeisterung des Publikums betraf allerdings weniger die technischen Neuerungen dieser Partitur als vielmehr ihre direkte, sinnliche Sprache, die ungeheure Expressivität, die dieses nur acht Minuten lange Orchesterstück vermittelte. Damit hatte Xenakis sein Ziel erreicht, hatte er doch schon vor der Uraufführung geschrieben: „Der Hörer muss gepackt und – ob er will oder nicht – in die Flugbahnen der Klänge hineingezogen werden, ohne dass er darum eine spezielle Ausbildung brauchte. Der sinnliche Schock muss ebenso eindringlich werden wie beim Anhören des Donners oder beim Blick in bodenlosen Abgrund.“ Mit „Metastaseis“ hatte Xenakis das lineare Denken gleichsam über Nacht durch ein Denken in Klangflächen und Massen ersetzt. Er selbst hat es einmal so formuliert: „Die Musik – dazu berufen, die moralischen und intellektuellen Kräfte der neuen Generation auszudrücken – kann nicht län-

ger eine nur linear-akademische Tonkunst sein. Sie muss in ihren Lebens- und Gedankenformen den ungeheuerlichen heutigen Erweiterungen entsprechen. „Metastaseis“ markierte den Beginn seines eigenwilligen Weges, der sich auch fortan keiner Schule oder Richtung zuordnen ließ.

Architektur und Musik

Zum Zeitpunkt seines internationalen Durchbruchs Mitte der fünfziger Jahre war Xenakis bereits kein Unbekannter mehr. Allerdings hatte er sich bis zu diesem Zeitpunkt eher mit architektonischen Entwürfen und weniger mit Musik hervorgetan. 1922 im rumänischen Braila geboren, wuchs er in Griechenland auf, wo er sich während der deutschen Besetzung im Zweiten Weltkrieg den Widerstandstruppen anschloss. 1945 wurde er schwer verletzt – er verlor ein Auge – und später in Abwesenheit zum Tode verurteilt. 1947 kam er, auf der Flucht vor der griechischen Junta, nach Paris, das ihm bis zu seinem Tod zur zweiten Heimat wurde.

Noch in Griechenland hatte Xenakis ein Studium der Ingenieurwissenschaften absolviert, und nach seiner Ankunft in Paris arbeitete er als Assistent des Architekten Le Corbusier in dessen Büro. Daneben beschäftigte er sich intensiv mit Musik. Zu seinen Lehrern an der École Normale de Musique und dem Pariser Conservatoire gehörten Arthur Honegger, Darius Milhaud und Olivier Messiaen. Von Anfang an orientierte sich sein musikalisches Denken an mathematischen und architektonischen Modellen und umgekehrt:

„Die Lösungen, die ich für meine architektonischen Probleme fand, waren von meinen musikalischen Forschungen beeinflusst; zum Beispiel war ‚Metastaseis‘, ein reines Musikwerk, richtungsweisend für gewisse Schritte in der Architektur. So habe ich auch 1956 den Philips-Pavillon für die Weltausstellung in Brüssel entwerfen können. Ich habe ihn nach den Hauptideen der Musik zu ‚Metastaseis‘ erbaut.“ Eine gewisse Verärgerung klingt schon an, wenn Xenakis fortfährt: „Für diesen Pavillon hat Varèse die Musik geschrieben, Le Corbusier erregte Aufsehen damit – und von mir stammten sämtliche Pläne.“ Leider ist „Metastaseis“ derzeit nur in der Aufnahme der Uraufführung von 1955 auf CD erhältlich, die doch eher dokumentarischen Charakter hat. Eine auch klanglich ansprechendere Neueinspielung dieses epochemachenden Werkes scheint dringend geboten.

In den fünfziger Jahren gehörte Xenakis zu den Pionieren der elektronischen Musik. Er war einer der ersten, die den Computer für ihre Werke nutzbar machten. So

erhielt etwa sein erstes Streichquartett den Titel „ST/4-1,080262“ nach der Typenbezeichnung der Rechenmaschine, mit deren Hilfe er die Partitur ausgearbeitet hatte. Dieses Werk, zusammen mit anderen kammermusikalischen Arbeiten für Streicher und Klavier, haben Claude Helffer und das Arditti String Quartet Anfang der neunziger Jahre in einer Maßstäbe setzenden Aufnahme eingespielt. In den sechziger Jahren gründete Xenakis sein eigenes elektronisches Studio, UPIC, wo mittels eines speziellen Computerprogramms Zeichnungen musikalisch umgesetzt werden konnten.

Später kehrte er jedoch der elektronischen Musik den Rücken: „Meine kompositorisch-strukturellen Probleme waren nicht in ein rein elektroakustisches Studio zu übertragen und dort zu lösen, denn die Vielfalt des Orchesterklangs ist viel größer, die Parameter sind im Zusammenhang mit ihm viel leichter zu handhaben und niederzuschreiben. Ich konnte meine Ideen viel besser am Orchester als in einem elektronischen Studio kontrollieren.“

Ordnung und Chaos

In seinen Kompositionen experimentierte Xenakis in der Folge mit einer Vielzahl unterschiedlicher Ansätze. Dazu gehörten Modelle der Wahrscheinlichkeitsrechnung oder der Spieltheorie ebenso wie Formen der belebten oder unbelebten Natur. So versuchte er etwa in Werken wie „Nomos Alpha“ oder „Nomos Gamma“, die Symmetriestrukturen von Kristallen musikalisch umzusetzen. Doch der Eindruck des klingenden Werks bleibt davon meist erstaunlich unberührt. Stets wirkt die Musik spontan und direkt. Dabei steht die Arbeit mit auf- und abführenden Glissandi, mit mikrotonalen Intervallen und sich dynamisch entfaltenden Geräuschfeldern im Mittelpunkt. Immer ging es Xenakis um „die allmählichen oder explosionsartigen Übergänge von perfekter Ordnung in völliges Chaos.“ In den sechziger und siebziger Jahren unternahm er gelegentlich den Versuch, diese Übergän-



EMI
CLASSICS

Thomas Hampson - Verdi-Arien

Die elf Arien und Szenen für Bariton, die Thomas Hampson auf dieser CD interpretiert, stammen aus frühen Werken und solchen der mittleren Periode, komponiert zwischen 1844 und 1855.

Über das ungewöhnliche Repertoire hinaus schlägt diese Aufnahme ein völlig neues Kapitel der Verdi-Interpretation auf: Thomas Hampson wird von dem Orchestra of the Age of Enlightenment begleitet.

Die erfrischende Vitalität der Einspielung und die Zusammenarbeit des außergewöhnlichen Ensembles mit einem der herausragendsten Bariton-Solisten der Welt machen die Aufnahme zu einem Glanzpunkt des Verdi-Jahres.



Giuseppe Verdi: Opernarien
Arien aus: Ernani, Les Vêpres siciliennes,
I masnadieri, Il corsaro, I due Foscari u.a.
Thomas Hampson, Bariton
Timothy Robinson, Tenor
Daniil Shtoda, Tenor
Orchestra of the Age of Enlightenment
Richard Armstrong
CD 557113 2



Foto: AKG Berlin / Marion Kalter

ge noch durch optische Phänomene zu verstärken, und entwickelte zu manchen Arbeiten eine minutiös ausgearbeitete, genau festgelegte Lichtregie.

CD-Tipps

Chamber Musik for Strings, Piano, Strings and Piano 1965 – 1990; Claude Helffer, Klavier; Arditti String Quartet
Montaigne/harmonia mundi 1992;
2 CD 782005



Orchesterwerke Vol. 1: Aïs, Tracées, Empreintes, Noomena, Roái; Spyros Sakkas (Bariton), Béatrice Daudin (Schlagzeug), Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Arturo Tamayo
Timpani/Note 1 2000; CD 1C1057

Chorwerke: A Colone, Nuits, Serment, Knephas, Medea; New London Chamber Choir, Critical Band, James Wood
Hyperion/Koch 1997; CD 66980

Palimpsest, Épéi, Dikthas, Akanthos; Penelope Walmsley-Clark (Sopran), Irvine Arditti (Violine), Claude Helffer (Klavier), Spectrum Ensemble, Guy Protheroe
Wergo/Schott 1986; CD 6178-2

Echange, Psalimpsest, Waarg, Eonta; Harry Spaarnay (Bassklarinette), Aki Takahashi (Klavier), ASKO-Ensemble, David Porcelijn
Attacca 1987-89; CD 9054

Musik und Raum

Ein anderes zentrales Thema seiner Arbeiten war die Bewegung der Musik im Raum. Analog zu architektonischen Vorstellungen realisierte er eine Art Dreidimensionalität des Klanges, indem er den Klang in Bögen, Kreisen oder Geraden den Raum durchziehen ließ. Vor allem seine Orchesterwerke der vergangenen dreißig Jahre gleichen häufig Energiestürmen von geballter Wucht und monolithischer Kraft. Einen guten Eindruck davon vermitteln die Einspielungen, die Arturo Tamayo mit dem Orchestre Philharmonique du Luxembourg kürzlich vorgelegt hat. Eine zweite CD mit den gleichen Interpretationen ist in Vorbereitung und soll noch in diesem Jahr erscheinen. Was Kammermusik und Ensemblewerke betrifft, überzeugen vor allem die Einspielungen mit dem Amsterdamer ASKO-Ensemble und dem Spectrum-Ensemble aus London.

Daneben gibt es im Schaffen von Xenakis noch eine zweite Werkgruppe, die sich vor allem mit Themen der griechischen Antike auseinandersetzt. Seine szenische Musik zu Aischylos' „Oresteia“ etwa mutet geradezu archaisch an. In dem Orchesterstück „Aïs“ benutzt er altgriechische Texte, etwa aus der „Odyssee“, um ein Bild des Hades, der Unterwelt zu zeichnen. Allerdings keineswegs in der Art von Programmmusik, sondern eher rituell: die Texte werden, wie nicht selten bei Xenakis, streng deklamiert. Auch in den reinen

Schlagzeugstücken, von denen Xenakis eine ganze Reihe komponiert hat, findet sich dieser archaische Gestus, wird das Eruptive des Tonsatzes zum zentralen Moment der Komposition.

Der Universalist

Dass Xenakis Modelle von Mathematik, Naturwissenschaft oder Architektur problemlos auf Musik übertragen konnte, hing mit seiner Überzeugung eines Universalismus zusammen, der gleichermaßen für Kunst und Wissenschaft gültig ist. Diese Gesetzmäßigkeiten aufzudecken und für seine Arbeit fruchtbar zu machen, war der Anspruch, den er an sich stellte. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass in seiner künstlerischen Arbeit kein Platz für Visionen oder Utopien gewesen wäre: „Meine Überzeugung ist, dass wir zum Universalismus nicht durch Religion, Emotion oder Tradition gelangen, sondern durch die Naturwissenschaften. Das wissenschaftliche Denken gibt mir ein Instrument an die Hand, mit dem ich meine Vorstellungen nichtwissenschaftlichen Ursprungs verwirkliche. Und diese Vorstellungen sind Produkte gewisser Intuitionen und Visionen.“ Diese Intuitionen und Visionen hat Xenakis in seinem vielseitigen und epochemachenden Œuvre realisiert.

