

Marie Louise
Herzfeld-Schild

Antike Wurzeln bei Iannis Xenakis

Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 75

Franz Steiner Verlag

Marie Louise Herzfeld-Schild
Antike Wurzeln bei Iannis Xenakis

Beihefte zum

Archiv für Musikwissenschaft

herausgegeben von Albrecht Riethmüller

in Verbindung mit Ludwig Finscher, Frank Hentschel,
Hans-Joachim Hinrichsen, Birgit Lodes, Anne Shreffler
und Wolfram Steinbeck

Band 75

Marie Louise Herzfeld-Schild

Antike Wurzeln bei Iannis Xenakis



Franz Steiner Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Förderungs-
und Beihilfefonds Wissenschaft der VG Wort

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar.

© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2014

Druck: Offsetdruck Bokor, Bad Tölz

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

Printed in Germany.

ISBN 978-3-515-10658-0

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT.....	7
EINLEITUNG.....	9
I. MUSIKTHEORIE – ARISTOXENOS.....	20
1. Anstoß – Messiaen und Mâche.....	21
2. Quelle – <i>Elementa harmonica</i>	26
3. Rezeption – <i>Towards a Metamusic</i>	30
a) Die Struktur der antiken Musik.....	32
α) Der Ton und seine Unterteilungen.....	35
β) Das Tetrachord.....	38
γ) Die systēmata.....	42
δ) „the tropes, the keys, or the modes“.....	44
b) Die Struktur der byzantinischen Musik.....	46
4. Funktion – der Aristoxenos-Bezug im Gesamtschaffen.....	48
a) „outside-time“-Architektur.....	49
b) Siebtheorie.....	51
5. <i>Nomos Alpha</i>	56
II. PHILOSOPHIE – PARMENIDES.....	65
1. Ontologie.....	69
a) τὸ γὰρ αὐτὸ εἶναι ἔστιν τε καὶ οὐκ εἶναι.....	72
b) „creatio ex nihilo“.....	83
2. <i>Towards a Philosophy of Music I</i>	89
a) Vom Enthüllen der historischen Tradition.....	91
b) Axiomatik.....	98
3. <i>Eonta</i>	107
III. MATHEMATIK – PYTHAGORAS.....	118
1. Zahl.....	120
a) Der „Pythagoreer-Streit“ mit Schaeffer.....	125
b) <i>Towards a Philosophy of Music II</i>	133
2. Kosmos, Komposition und Kunst.....	141
a) Harmonie.....	142
α) <i>Eupalinos oder Der Architekt</i>	146

β) <i>Sparkenbroke</i>	151
b) Platons <i>Timaios</i>	155
α) „denn ohne Ursache kann unmöglich etwas entstehen“ (28a).....	158
β) „reine Freude über diesen Abglanz der göttlichen Harmonie“ (80b).....	162
3. <i>La Légende d'Eer</i>	165
 IV. IMAGEKONSTRUKTION.....	 180
1. (Auto-) Biographie.....	181
2. Bildungsgut im Rahmen der Neue-Musik-Szene.....	200
 LITERATUR.....	 210
 REGISTER.....	 218

VORWORT

Die hier vorliegende Arbeit wurde im März 2013 am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin als Dissertation eingereicht. Im Juni 2013 fand die Disputation statt.

An dieser Stelle möchte ich einer Reihe von Personen danken, ohne deren Unterstützung die Arbeit nicht zustande gekommen wäre.

Mein erster und besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Albrecht Riethmüller, der die Entstehung der Arbeit von Anfang an mit viel Interesse begleitet und mit seinen fachlichen Hinweisen unterstützt hat. Er hat mich auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt, wenn ich mich auf unsicheren Wegen bewegt habe, und hat mich frei laufen lassen, wenn ich festen Boden unter den Füßen spürte. Auch sein Verständnis und seine Flexibilität hinsichtlich meiner familiären Umstände haben einen nicht zu unterschätzenden Teil zur Fertigstellung der Arbeit beigetragen. Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner hat sich bereit erklärt, das Zweitgutachten zu übernehmen, wofür ich ihm sehr dankbar bin.

Dem Fanz Steiner Verlag, namentlich Dr. Thomas Schaber und Sarah Schäfer, danke ich für die geduldige Hilfe bei der Drucklegung des Manuscripts. Der Studienstiftung des deutschen Volkes bin ich durch die Gewährung eines Promotionsstipendiums zu großem Dank verpflichtet. Auf ihren Doktorandenforen habe ich die Gelegenheit bekommen einzelne Teilkapitel vorzutragen; ich möchte insbesondere Dr. Georg Simon Gerleigner und Dr. des. Andreas Pernpeintner für viele anregende Gespräche danken. Prof. Dr. John und Amber Challifour, Dr. Ioannis Fulas, Dr. François-Bernard Mâche, Prof. Dr. Makis Solomos, Yuji Takahashi und Mâki Xenakis haben mit wertvollen Hinweisen auf meine zahlreichen Fragen geantwortet. Auch im Forschungskolloquium von Prof. Dr. Riethmüller habe ich viele Anregungen erhalten, insbesondere von Prof. Dr. Michael Custodis, Dr. Frédéric Döhl, Prof. Dr. Peter Moormann und Dr. Julia Schröder. Andreas Böhm, Heike Holstein und Jenny Guillarmain waren mir bei Übersetzungsfragen eine große Hilfe. Letztere hat außerdem das erste Kapitel, Julia Frankenberger mit viel Zeitaufwand die gesamte Arbeit Korrektur gelesen. Ihnen allen sei für ihre Hilfe herzlich gedankt.

Meine Familie hat mit viel Geduld ihre – insbesondere in der Endphase – zuweilen gereizte und geistig abwesende Mutter und Ehefrau ertragen. Mein Mann Gregor hat mich während der gesamten Zeit mit all der ihm zur Verfügung stehenden Kraft und Zeit unterstützt. Er hat die Arbeit in den unterschiedlichen Entstehungsphasen mit vielen Gesprächen gedanklich und nicht zuletzt auch durch akribisches Durchsehen tatkräftig begleitet.

Meine Eltern haben durch ihr Interesse und ihr Vertrauen die Grundlage für das Entstehen dieser Arbeit gelegt und in vielen guten Gesprächen immer neue

Anregungen gegeben. Sie haben mich – wann immer es ihnen nur möglich war – in allen Lebenslagen unterstützt und ich konnte mich immer auf sie verlassen.

Ihnen sei diese Arbeit aus ganzem Herzen gewidmet.

EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit untersucht antike Wurzeln im Schaffen des Komponisten Iannis Xenakis. „Wurzel“¹ ist in erster Linie ein Begriff aus der Botanik. Er bezeichnet den untersten, sich zumeist in der Erde befindlichen Teil eines Gewächses und ist dazu da, dem Gewächs zu ermöglichen, sich in der Erde auszubreiten und zu befestigen sowie Nahrung aufzunehmen. Die Wurzeln geben dem Gewächs somit Lebenskraft und Halt. Wird der Begriff „Wurzel“ im übertragenen Sinne des Wortes verwendet, so beschreibt er erstens die Tatsache, dass sich etwas „auf etwas anderes stützt, sich dort festsetzt oder ausbreitet, von dort her seine kraft nimmt und dauer und beständigkeit erhält“. Die Formulierungen „Wurzeln setzen“, „Wurzeln fassen“, „Wurzeln schlagen“ oder „Wurzeln treiben“ gehören in dieses Bedeutungsspektrum hinein. Im übertragenen Sinne bezieht sich der Begriff zweitens auf eine „grundlage, auf der etwas aufruft, aus der etwas hervorgeht, die etwas bedingt oder verursacht“, und beinhaltet in diesem Zusammenhang unter anderem die Wurzel als „treibende, hervorbringende, fördernde kraft“, als „anfang, ursprung, ansatz-, ausgangspunkt“, als Kausalgrund, im Sinne von „vorfahren, stammvater, stammgeschlecht“ oder auch „seine wurzeln in etwas, an einem ort haben“.

Eine Untersuchung antiker Wurzeln bei Iannis Xenakis bezieht sich naturgemäß auf den Begriff „Wurzel“, wie er im übertragenen Sinne verwendet wird. Die Wahl des Titels entstand aus der Annahme heraus, Xenakis habe „Wurzeln“, die sich in der Antike, und zwar der griechischen Antike, finden lassen. Ausgangspunkt für diese Annahme war die Lektüre der *Gespräche mit Iannis Xenakis* von Bálint András Varga², aus der hervorging, dass Xenakis sich in unterschiedlichen Momenten seines Schaffens auf antike Denker oder antike Gedanken bezog. Die Hinzunahme einer Reihe von Schriften des Komponisten, zunächst aus seinem Buch *Formalized Music*³, stützte diese Annahme und führte zu der Idee, sich den antiken Bezügen in Xenakis' Denken im Rahmen einer Dissertation zu widmen. Die Vermutung, dass die Antike in Xenakis' Schaffen als „Wurzel“ bezeichnet werden kann, wurde zunächst vorausgesetzt, im Verlauf der Untersuchungen immer wieder hinterfragt und letztlich in den abschließenden Überlegungen der Arbeit erneut zum Thema gemacht. Denn der Begriff „Wurzel“ beinhaltet offensichtlich mehr als eine reine Bezugnahme. Er verweist vielmehr auf eine essentiell-

- 1 Zu den folgenden Ausführungen vgl. Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Wurzel*, in: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 14/II, bearbeitet von Ludwig Sütterlin und den Arbeitsstellen des Deutschen Wörterbuches Berlin und Göttingen, Leipzig 1960, Sp. 2342–2362.
- 2 Bálint András Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, Zürich / Mainz 1995.
- 3 Iannis Xenakis, *Formalized Music. Thought and Mathematics in Music*, 2., überarbeitete Ausgabe, Hillsdale (NY) 1992.

le, positiv konnotierte Bedeutung des rezipierten Gegenstandes für den Zusammenhang, in dem die Rezeption stattfindet.

Wenn die zur Diskussion stehenden „Wurzeln“ wie im vorliegenden Fall historischer Natur sind, nämlich bis in die Antike reichen, so liegt eine semantische Verwandtschaft zum Begriff der „Tradition“ nicht fern, wobei bei letzterem die oben angeführte essentielle Bedeutung zugunsten eines positiven Überlieferungswerts im Sinne eines kulturellen Gedächtnisses in den Hintergrund tritt. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass Xenakis die Frage nach seinem Verhältnis zur Tradition weniger negativ auffasst als die Frage nach einer etwaigen „Verwurzelung in der Vergangenheit“⁴. Während er betont, er sei „nicht gegen die Tradition [...]“, was heiße, „dass ich die Tradition nicht zertrümmern will, solange sie meine Ziele nicht zunichte macht“⁵, so äußert er sich hinsichtlich einer etwaigen Verwurzelung folgendermaßen:

Ich will keine Wurzeln haben. Natürlich hatte ich auch welche, auch ich war Einflüssen ausgesetzt, aber glücklicherweise gab es ihrer so viele, daß keiner sich als bestimmend erweisen konnte. [...]Die rumänische und griechische Volksmusik, der byzantinische Kirchengesang, die westliche Musik, die außereuropäische Musik. Ich habe versucht, sie zu verstehen, einige mochte ich mehr, andere weniger, aber jede ließ ich an mich herankommen, von keiner habe ich behauptet, es sei keine Musik. Auf diese Weise gewann ich mir die Freiheit, ohne Wurzeln zu sein⁶.

Während Xenakis hier zunächst einen bloßen Wunsch oder ein Bekenntnis äußert, ohne Wurzeln sein zu *wollen* – was für einen Komponisten der Nachkriegsavantgarde keinesfalls ungewöhnlich, sondern vielmehr geradezu typisch ist –, schließt er mit der Feststellung, er habe es geschafft, tatsächlich ohne Wurzeln zu sein. Seine Begründung fußt auf der Annahme, durch gleichberechtigtes Studieren und Akzeptieren der unterschiedlichen musikalischen Einflüsse habe er sich von all diesen frei machen und damit wurzellos werden können. Ohne auf die Frage genauer eingehen zu wollen, ob wurzellos zu sein, und damit auch ohne „Nahrung“ und „Halt“, ein erstrebenswerter Zustand sein kann, bleibt beim kritischen Leser dennoch ein gewisses Unbehagen hinsichtlich Xenakis' Begründung seiner angeblichen Wurzellosigkeit zurück. Konsequenterweise ließe sich daraus nämlich schließen, dass Wurzeln nur aufgrund von einseitiger Wahrnehmung und Beurteilung entstehen könnten, mit anderen Worten dadurch, dass man sich auf eine bestimmte Seite schlägt. Xenakis erhellt die Frage nach der Freiheit von Wurzeln durch Gleichberechtigung, wenn er feststellt:

Meine Musik ist keine Revolution. Sie ist etwas, das die Ausdrucksformen der Vergangenheit umfaßt. Meine größte Errungenschaft wäre, eine Musik zu komponieren, die jede Form des Ausdrucks in sich schließt. Es wäre interessant, das zu versuchen. Es verlangt allerdings, daß ich mich von allen Bindungen und Voraussetzungen löse, die mich unfrei machen. Die tonale Musik ist eine solche Fessel, die serielle Musik, die indische Musik, die japanische Musik, und so weiter. Sie stellen alle voneinander abgetrennte Welten dar, Kontinente oder Inseln, jede mit ihrem eigenen abgeschlossenen Regelsystem. Die Aufgabe besteht darin, herauszu-

4 Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, S. 53.

5 Ebd., S. 52.

6 Ebd., S. 53.

finden, was diesen Inseln gemeinsam ist, welche gemeinsame Denkstruktur ihnen allen tief zugrunde liegt; ob man zu jeder von ihnen einen Zugang finden kann und ob die Schaffung einer höheren Abstraktionsstufe möglich ist⁷.

Es wird deutlich, dass nicht die bloße Gleichberechtigung der Musiken, sondern die Loslösung aller „Fesseln“, die diese Musiken mit sich bringen, zur Freiheit führt. Jedoch scheint Xenakis dabei zu übersehen, dass seine Suche nach dem, „was diesen Inseln gemeinsam ist, welche gemeinsame Denkstruktur ihnen allen tief zugrunde liegt“, sich letztlich auf nichts anderes richtet als auf die allgemeinste, universelle Wurzel der Musik. Genau darin liegt die Basis seiner Antikenrezeption, denn nicht nur zieht er antike Denker im Zusammenhang mit musikontologischen Fragestellungen heran, sondern auch die „Schaffung einer höheren Abstraktionsstufe“ ist aufs engste damit verbunden. Der hier angesprochenen „Aufgabe“, die mit Rückgriff auf Xenakis’ Terminologie mit den Schlagwörtern „Axiomatisierung und Formalisierung“ zusammengefasst werden kann, widmet sich Xenakis in vielen seiner Schriften; nicht nur seine mathematisch-naturwissenschaftlichen Hinweise und Methoden dienen diesem universellen Zweck, sondern auch die antiken Bezüge, die in enger Beziehung nicht nur zur Suche nach den historischen, sondern auch den ideellen Wurzeln der Musik stehen. Inwieweit diese Bezüge damit selbst zu Wurzeln werden oder als Wurzeln für Xenakis agieren, ist eine der dieser Arbeit zugrunde liegenden Fragestellungen. Eine weitere ist, wie Xenakis mit den antiken Bezügen hantiert, die sich durch seine Schriften wie ein roter Faden ziehen; ein Faden allerdings, der nicht immer den Weg aus dem Labyrinth hinaus markiert, sondern teilweise in neue Labyrinth hinein zu führen scheint. Die auf solchen Verwirrungen beruhende, immer wieder anzutreffende und sicherlich durchaus berechtigte Annahme, Xenakis’ Schriften seien unwissenschaftlich und fehlerhaft oder in ihnen deckten sich „Theorie und Praxis [...] nur teilweise“⁸, kann nur damit entkräftet werden, die Stolpersteine in seinen Schriften – seien sie mathematischer oder philosophischer Natur – als künstlerisch-ästhetisch motiviert hervorzuheben. Wenn man sich auf Xenakis’ Schwerpunktsetzungen, seine Gedankenwelt sowie die ihr eigenen Argumentationsstrukturen und Imaginationen einlässt und ihrer Berechtigung und systemimmanenten Plausibilität unabhängig von ihrem wissenschaftlichen „Wahrheitsgehalt“ Geltung zuspricht, so lassen sich nicht nur Ungereimtheiten in der Übertragung der Theorie auf die Praxis aushebeln. Künstlerisch-ästhetische Freiheit ist das Schlüsselwort, das auch für die vorliegende Untersuchung über die antiken Bezüge in Xenakis’ Schriften immer wieder als Anker und Wegweiser fungiert, selbst wenn der rote Faden verloren zu gehen droht.

7 Ebd., S. 52f.

8 Rudolf Frisius, *Ein Fremder im falschen Jahrtausend. Zum Tod von Iannis Xenakis*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2, 2001, S. 55.

1.

Die unterschiedlichen musikalischen Einflüsse, die Xenakis im Gespräch mit Varga aufzählt, prägten ihn bereits zu einem großen Teil in Kindheit und Jugend. Er wurde in ein sehr musikalisch geprägtes Elternhaus hineingeboren. Der Vater liebte besonders die Musik Richard Wagners, was die Eltern immer wieder in die Opernhäuser nach Paris oder Bayreuth führte⁹, und die früh verstorbene Mutter spielte sehr gut und viel Klavier. Sie war es offenbar auch, die ihrem ältesten Sohn die Musik nahe brachte. So hängen die wenigen Erinnerungen, die Xenakis über seine Mutter preisgab, mit Musik zusammen, und diese frühen positiven musikalischen Erlebnisse wurden erweitert durch den englischen Direktor des Internats auf Spetsai,

who took a special interest in Xenakis, unearthed his sensibility to music [...]. The master possessed a gramophone and a treasured collection of records; after dinner he would open the windows of a classroom overlooking the sea and play Beethoven quartets, symphonies, concertos by European composers, which Xenakis heard for the first time¹⁰.

Jeden Sonntag gingen die Schüler in den Pflichtgottesdienst, wo sie byzantinische Kirchenmusik hörten und zu besonderen Anlässen auch selbst sangen. Im Schulunterricht lernte Xenakis mit wenig Erfolg Harmonielehre und nahm in den Ferien Klavierunterricht, den er nach seiner Schulzeit in Athen neben seinen privaten Kompositionsstudien bei Aristoteles Kondourov fortsetzte. Stets scheint das Verhältnis zu seinen Lehrern dabei äußerst unbefriedigend gewesen zu sein, „a tendency which would continue all his life and affect his music“¹¹. Xenakis selbst berichtete, er habe mit etwa fünfzehn oder sechzehn Jahren gemerkt, dass er für Kunst besonders empfänglich sei; dies habe nicht nur für die Musik, sondern auch für andere Kunstgattungen wie beispielsweise die Architektur, Bildhauerei oder Dichtung gegolten. In Folge dieser Selbsterkenntnis habe er entschlossen, sich „ernsthaft mit Musik zu beschäftigen – vor allem erst einmal ein Instrument zu lernen“¹². Warum er trotz dieses ernsthaften Interesses die Musik zunächst nicht zu seinem Beruf machte, ist wohl am besten mit dem Phänomen zu erklären, das sich auch später immer wieder offenbarte: Xenakis ließ sich nicht in die Bahnen eines geregelten Musikstudiums weisen, weder im Instrumental-, noch im Kompositionsunterricht. Es ist offenkundig, dass das aktive Musizieren nicht die Art von musikalischer Beschäftigung war, die ihm besonders lag oder ihn sonderlich anzog. Vielmehr war es wohl eher das Medium Musik in seinen vielgestaltigen Ausführungen, das ihn ansprach, für das er besonders empfänglich war und das für seine künstlerische Entfaltung die richtigen Ausdrucksformen bot.

Neben europäischer Kunstmusik und byzantinischer Kirchenmusik kam er auch mit rumänischer und griechischer Volksmusik in Kontakt. Es ist interessant, dass Xenakis an anderer Stelle im Gespräch mit Varga sehr wohl einen Einfluss

9 Nouritza Matossian, *Xenakis*, Lefkosia 2005, S. 23.

10 Ebd., S. 25.

11 Ebd., S. 26.

12 Vgl. Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, S. 18.

dieser Musiken feststellte, wenn er sagte: „Keine von allen mochte ich besonders gerne, aber sie hatten alle ihren Einfluß auf mich“¹³. Dies sei ihm nicht besonders lieb, er spüre jedoch, dass er sehr sensibel für Musik und die mit ihr auftauchenden Erinnerungen und Emotionen sei, besonders im Zusammenhang mit seiner Kindheit, und dass er sich davor schützen wolle¹⁴. Umso bemerkenswerter ist es, dass er im Exil in Frankreich begann, sich in seinen ersten Kompositionen bis 1954 genau auf jene Musiken zu beziehen und sie damit an sich „herankommen“¹⁵ zu lassen. In seinen späteren Kompositionen treten diese Einflüsse zugunsten der Axiomatisierung und Formalisierung in den Hintergrund, obgleich sie auch nie gänzlich verloren gehen.

Schon ein oberflächlicher Blick auf die Titel von Xenakis' Kompositionen offenbart, dass sein Schaffen sich wenigstens von der griechischen Antike nicht freigemacht hat, denn es finden sich unter seinen Werken nur wenige Stücke, deren Titel keine hellenistischen Allusionen hervorrufen: Von *Metastasis*, mit dem er 1954 in die Öffentlichkeit trat, bis zu *O-mega*, seinem letzte Werk aus dem Jahre 1997, finden sich in den Bezeichnungen durch alle Gattungen und Besetzungen hinweg griechische und antike Anleihen – wenigstens dem Klang nach, denn eine Vielzahl der Titel sind Eigenkreationen des Komponisten. Nach François-Bernard Mâche lassen sich Xenakis' Kompositionen seit *Metastasis* hinsichtlich ihrer Antikenrezeption in zwei Gruppen unterteilen: erstens Werke, in denen antike griechische Texte mit Musik verbunden wurden, und zweitens solche, in denen die Antike unter ästhetischen und generellen philosophischen Gesichtspunkten eine Rolle spielt¹⁶. Unter die erste Gruppe fallen für Mâche einerseits Kompositionen, die antike Texte vertonen: Xenakis greift beispielsweise auf Aischylos, Euripides, Hesiod, Hippocrates, Homer und Sophokles zurück. Andererseits zählt Mâche zu dieser ersten Gruppe auch Kompositionen, die sich bloß durch ihre Titel auf antike Texte aus Literatur und Philosophie beziehen, so zum Beispiel auf Homer, Pindar, Sappho, die Vorsokratiker und Platon¹⁷. Unter die zweite Gruppe, die sich auf die philosophische und ästhetische Antikenrezeption bezieht, fallen für Mâche diejenigen Kompositionen, die sich mit den Mythen der Giganten, den Gründungsmythen oder dunklen Riten auseinandersetzen¹⁸.

Diese Unterteilung birgt einige Schwierigkeiten in sich. Denn einerseits lassen sich beispielsweise die Mythen sehr wohl auch dem Bereich der antiken Texte und damit der ersten Gruppe zuordnen. Andererseits ist es ebenso einseitig, die philosophischen Bezüge in Kompositionstiteln nur der ersten Gruppe und nicht den ästhetischen und philosophischen Gesichtspunkten in der zweiten Gruppe zuzuordnen. Xenakis wies darauf hin, dass die Titel seiner Kompositionen als „Pro-

13 Ebd., S. 17.

14 Vgl. ebd., S. 18.

15 Vgl. ebd., S. 53.

16 François-Bernard Mâche, *The Hellenism of Xenakis*, in: *Contemporary Music Review* 8/1, 1993, S. 207ff.

17 Ebd., S. 207.

18 Ebd., S. 210.

gramme“ zu verstehen seien¹⁹, für die er sich immer wieder von ästhetischen oder philosophischen Aspekten leiten lasse. Da in der Antike die Grenze zwischen Dichtung und Philosophie fließend war, können sowohl Homer und Pindar als auch die Vorsokratiker oder Platon für literarische wie auch für philosophische oder ästhetische Aspekte herangezogen werden. Xenakis verweist selber auf diese Verschwisterung der Dichtung und Philosophie, wenn er schreibt:

So wird die Musik zu einem Mittel, die Philosophie auszudrücken, also Ideen, Begriffe und Verhältnisse zwischen ihnen zu erörtern und zu erfinden, zu einem Gerichtshof der Erzeugung, Diskussion, Annahme oder Ablehnung von Thesen. Indem sie sich jedes Erkenntnis-mittel von dem logisch-mathematischen bis zum physikalischen und psychologischen aneignet, verwandelt sich die Musik in ein ideales Feld der beweisenden aber auch künstlerischen Philosophie. Diese Rolle spielte die Dichtkunst bei Platon und Parmenides²⁰.

Als Beispiel für eine solche im Kompositionstitel erkennbare philosophisch-ästhetische Antikenrezeption können die Kompositionen *Eonta* (1963/64) und *Nomos Alpha* (1965/66) gelten, die Parmenides respektive Aristoxenos von Tarent gewidmet sind, auf deren „Programme“ sich an verschiedenen Stellen in Xenakis’ Schriften Hinweise finden lassen und die in der vorliegenden Arbeit in diesem Sinne behandelt werden.

2.

Doch nicht auf der Musik, sondern auf den Schriften liegt in dieser Untersuchung der Schwerpunkt. Denn dort widmet sich Xenakis der Antike ausdrücklich und ausführlich, und dort liegt auch der Ursprung seines axiomatisch-formalistischen musikalischen Denkens²¹. In einer Vielzahl von Aufsätzen, Werkbesprechungen und Interviews beruft sich Xenakis Zeit seines Lebens auf die griechische Antike. Anaxagoras, Anaximander, Anaximenes, Aristoteles, Aristoxenos, Epikur, Heraklit, Leukippos, Parmenides, Platon, Pythagoras, Thales – allein ein Blick in das Namensregister seines Buches *Formalized Music* zeigt, wie sehr Xenakis sich schon für seine frühen Überlegungen und Ausführungen zu einer formalisierten Musik in Philosophie und Ästhetik von antiken Philosophen anregen ließ. An nur wenigen Stellen gibt er dabei an, welche seine Quellen oder Referenzen für antike Autoren waren, was den Umgang damit erschwert. Im Großen und Ganzen hantiert er mit Aussagen, deren Ursprung er nicht eindeutig kenntlich macht. „[A] living tradition is not a book knowledge but more experiential and intelligible“²², erwiderte Xenakis’ Schüler und Freund Yuji Takahashi in einer E-Mail auf die Frage nach Xenakis’ antiken Quellen und weist darauf hin, man solle Folgendes nicht vergessen:

19 Mario Bois, *Iannis Xenakis. Der Mensch und sein Werk*, Bonn 1968, S. 23.

20 *Zu einer Philosophie der Musik*, in: *Gravesaner Blätter* 29, 1966, S. 36.

21 Das soll keineswegs heißen, dass nicht auch die sinnliche Seite der Musik für Xenakis von Interesse war, denn das war sie ohne Frage. Doch liegt der Ursprung für Axiomatisierung und Formalisierung zwangsläufig in der theoretischen Phase vor der eigentlichen Komposition.

22 Yuji Takahashi in einer E-Mail an die Verfasserin vom 18.5.2010.

xenakis was a greek. educated greeks read the original texts in ancient greek language in books published in greece, they don't need the books published with english german french translations and commentaries they are a part of their education. if x[enakis]'s book lists some reference books, they may be for western readers, not exactly for himself²³.

Für bestimmte Punkte mag eine solche „griechische Allgemeinbildung“ durch „lebende Tradition“ geltend zu machen sein, doch übersteigen Xenakis' Antikenbezüge sicherlich die Grenzen einer solchen Tradition. Ein eindrückliches Beispiel dafür sind die *Elementa harmonica* des Aristoxenos von Tarent, die im altgriechischen „Original“ nur in fremdländischen Ausgaben und ansonsten in fremdsprachigen Übersetzungen vorhanden und zusätzlich nur schwer zugänglich waren. Sicherlich kann und soll nicht ein Sinn oder Zweck dieser Arbeit sein, Xenakis oberflächliche Kenntnisse oder fehlerhaften wissenschaftlichen Umgang vorzuwerfen; vielmehr soll die Wahrnehmung für solch geartete Problemstellungen geschärft werden. Nicht Misstrauen oder gar Verurteilung, sondern Empathie scheint angebracht, wenn man den Inhalt von Xenakis' Schriften verstehen und die Bedeutung der darin vorhandenen Antikenbezüge für seine Musik, Musiktheorie und Musikästhetik ermessen möchte.

Xenakis' Schriften und vor allem ihr Bezug zur Antike stehen bisher in der Forschung und Sekundärliteratur seinen musikalischen Werken zahlenmäßig bei weitem nach. Seit einigen Jahren wendet sich die Wissenschaft zwar gelegentlich den antiken Spuren in seinen Schriften zu, indem sie diese als eine Position von Xenakis orten und so schnell wie möglich auf sein Schaffen beziehen will, doch fehlt dabei fast durchweg eine genaue und kritische Auseinandersetzung mit ihnen. Dafür können unterschiedliche Gründe angeführt werden. Erstens vermitteln Xenakis' Texte den Eindruck, er sei sowohl auf dem Gebiet der Mathematik und der Naturwissenschaften als auch auf dem Gebiet der antiken Musiktheorie und Philosophie ein Spezialist, denn er hantiert nicht nur mit Namen, sondern auch mit antiken Begriffen, Theorien und Texten. Seine Formulierungen sind in gelehrter Sprache verfasst und teilweise mit einem wissenschaftlichen Apparat ausgestattet. Konsequenterweise wird daher in der Sekundärliteratur immer wieder von Xenakis das gängige Bild eines Komponisten-Wissenschaftlers, ja teilweise regelrecht eines „Universalgelehrten“ entworfen. So schreibt zum Beispiel Max Nyffeler über Xenakis' Aufsatz *Zu einer Philosophie der Musik* (1966):

Im brillant formulierten Text schlug er einen weiten Bogen von den antiken Philosophen bis zur formalen Logik der Gegenwart, um daraus die Grundlagen dessen zu entwickeln, was er „musique formalisée“ nannte. [...] In der intellektuellen Überlegenheit dieser Ausführungen kommt das Bild eines Komponisten zum Vorschein, der nicht nur das musikalische Metier aus einer wissenschaftlichen Sicht vollkommen neu zu begründen verstand, sondern als versierter und obendrein praxiserprobter Mathematiker sich auch der Durchschlagskraft seiner stringenter Argumentation sicher war²⁴.

23 Ebd.

24 Max Nyffeler, *Iannis Xenakis – der auskomponierte Riss. Biographische Verwerfungen und ihr Widerhall im Werk*, in: *Komponisten im Exil. 16 Künstlerschicksale des 20. Jahrhunderts*, hg. von Ferdinand Zehentreiter, Berlin 2008, S. 268f.

An zahlreichen anderen Stellen in der Sekundärliteratur zeigt sich direkt oder auch zwischen den Zeilen ein tiefes Vertrauen in die Glaubwürdigkeit des Wissenschaftlers Xenakis. Diese geradezu ehrfürchtige Haltung findet sich im besonderen Maße im Zusammenhang mit den Textstellen, in denen Xenakis auf antike Gedanken zurückgriff; sie werden sogar regelrecht emphatisiert: *Reinkarnation des Aristoxenos*²⁵ oder *Xenakis Odyseus, Orpheus, Pythagoras, Leonardo...*²⁶ lauten zwei kurze Aufsätze aus der Ausgabe der *MusikTexte*, die 2001 anlässlich von Xenakis' Tod herausgebracht wurde. „He is compared to the sages of Greek Antiquity, to the painters of the Renaissance, to the Encyclopedists of the Century of Enlightenment“ heißt es in der Einführung eines Interviews mit Xenakis²⁷.

André Baltensperger stellt in seinem umfassenden Buch *Iannis Xenakis und die Stochastische Musik* fest:

Dass, in dieser Weise mit antiken Weisheiten verflochten, Xenakis' Theorien gerade einer antikem Bildungsgut gegenüber empfindliche [sic!] Öffentlichkeit von einer Art enigmatische [sic!] Aura umgeben erscheinen mussten, trug wohl mit dazu bei, dass eine kritische Auseinandersetzung mit Xenakis' Anleihen in der Antike bisher nur in Ansätzen stattgefunden hat²⁸.

Dass sogar ausgewiesene Xenakis-Experten wie James Harley und Nouritza Matossian dieser Aura erlegen sind und sich offensichtlich nicht genauer mit den von Xenakis herbeizitierten antiken Anleihen auseinandergesetzt haben, lässt sich daran demonstrieren, dass beide in ihren Monographien zu Xenakis von den „writings of Pythagoras“ sprechen, von dem jedoch – wie ein einfaches Lexikon Auskunft geben kann – keinerlei Schriften überliefert sind²⁹. Diese Fälle seien als Beispiele dafür angeführt, dass Xenakis' Antikenbezüge von einer Reihe Wissenschaftler häufig als Anleihen eines allgemeinen Bildungsguts angesehen werden, auf das immer wieder hingewiesen wird, dem genau auf die Spur zu kommen jedoch bisher offensichtlich nicht als notwendig oder interessant genug angesehen wurde. Baltensperger beispielsweise beendet sein Kapitel über „Die Grundlegung der Musiques formelles“ mit dem Hinweis,

[d]en Fragen nach den im Kontext abgehandelten oder lediglich beigezogenen Philosophen aus alter und neuer Zeit [müsse] womöglich nicht allzu grosses Gewicht beigemessen werden³⁰,

und sieht die Frage,

25 Graciela Paraskevaidis, *Reinkarnation des Aristoxenos*, in: *MusikTexte* 89, 2001, S. 20.

26 Julio Estrada, *Xenakis Odyseus, Orpheus, Pythagoras, Leonardo...*, in: ebd., S. 35.

27 Iannis Xenakis, Roberta Brown und John Rahn, *Xenakis on Xenakis*, in: *Perspectives of New Music* 25/1–2, 1987, S. 16.

28 André Baltensperger, *Iannis Xenakis und die Stochastische Musik. Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik*, Basel 1996, S. 425f., FN 57.

29 Vgl. James Harley, *Xenakis. His Life in Music*, New York / London 2004, S. 39: „[In *Towards a Metamusik*] Xenakis examined the Greek theoretical writings of Pythagoras and Aristoxenos, also looking into the structure of Byzantine music“, sowie Matossian, *Xenakis*, S. 218: „Dissatisfied with the modern accounts of the origin of scales and pitch systems Xenakis turned to the earliest direct sources, the writings of Pythagoras and Aristoxenos“.

30 Baltensperger, *Stochastische Musik*, S. 436f.

[o]b das Konzept [„stehe“], ob der Anspruch in der Komposition musikalisch, in der sinnlichen Wahrnehmung, aber auch in der Fortführung der Theoriebildung fruchtbar [werde, als] vorerst spannender³¹

an. Dabei verweist er, als einer der wenigen, in besagtem Kapitel vergleichsweise ausführlich auf antike Bezüge in Xenakis' Schriften und widmet sich insbesondere anhand der Hinweise auf Epikurs Parenklisis-Theorie der Frage nach Xenakis' Verständnis dieser Theorie, deren Bedeutung innerhalb seiner Texte und seinen möglichen Quellen. Kürzlich erschienen in Band 4 der *Iannis Xenakis Series* der *Pendragon Press* zwei Aufsätze, die sich der Verbindung von Xenakis' Denken mit den Theorien des Aristoxenos und des Klaudios Ptolemaios³² sowie mit den Lehren von Pythagoras und Parmenides³³ zuwenden. Dies mag als Zeichen dafür gelten, dass die antiken Bezüge in Xenakis' Schriften mit der Zeit mehr und mehr ins kritische Bewusstsein gelangen, wozu die vorliegende Arbeit ihren Beitrag leisten möchte.

3.

Gedankliche antike Wurzeln nähren Xenakis in Bezug auf die Verbindung seiner Ästhetik mit Musiktheorie, Philosophie und Mathematik, und dementsprechend widmen sich die nachfolgenden drei Kapitel eben diesen Aspekten. Pate stehen dafür drei Denker der Antike, deren besondere Bedeutung für Xenakis sich aus seinen Schriften und Interviews herauskristallisiert und die daher für diese Untersuchung als Leitfaden ausgewählt wurden.

Die *Elementa harmonica* des antiken Musiktheoretikers Aristoxenos von Tarent zieht Xenakis in seinem Aufsatz *Towards a Metamusic* als Beleg für die antike Musiktheorie heran, aus deren Aufbau seine Siebtheorie erwächst. Ihm hat Xenakis neben anderen sein Werk *Nomos Alpha* gewidmet, das mit Hilfe der Siebtheorie komponiert wurde und dessen Titel eine Reihe von antiken Allusionen hervorruft.

Die Philosophie des Parmenides regte Xenakis zu ontologischen Fragen hinsichtlich einer Komposition *ex nihilo* und zu musikalisch-naturwissenschaftlichen, astrophysikalisch anmutenden Visionen an. Darüber hinaus wird Parmenides von ihm, wie er insbesondere in *Towards a Philosophy of Music* ausführt, als „Vater der Axiomatik“ besonders hoch geschätzt und ist außerdem Widmungsträger der Komposition *Eonta*. Hier findet sich ein Zusammenhang zwischen der Komposition und dem vorsokratischen Philosophen in dessen dialektischem Frageverfahren, das sich in der Anordnung der von Xenakis gewählten Tonmengen widerspiegelt.

31 Ebd., S. 437.

32 Siehe Wolfgang von Schweinitz, *Iannis Xenakis' Contributions to 20th Century Atonal Harmony and to the History of Equal Temperament. The Aristoxenean Sieve Theory and the Ptolemaic Alternative*, in: *Xenakis Matters. Contexts, Processes, Applications*, hg. von Sharon Kanach, Hillsdale (NY) 2012, S. 25–38.

33 Siehe Jimmie Leblanc, *Xenakis' Aesthetic Project: The Paradoxes of a Formalist Intuition*, in: ebd., S. 59–80.

Pythagoras schließlich ist der Begründer einer Geistesbewegung, die durch ihre mathematische Ausrichtung und die besondere Emphase auf einer allgegenwärtigen Harmonie, die sich unter anderem in der Idee einer Sphärenharmonie manifestiert, von den frühen Pythagoreern über Platon als Mittelsmann bis in die gegenwärtige Zeit hinein Kunst und Wissenschaften durchtränkt hat. Ausgehend von Xenakis' eigenem Diktum „We are all Pythagoreans“³⁴ steht in diesem Kapitel die Frage, inwieweit Xenakis tatsächlich als Pythagoreer bezeichnet werden kann, im Vordergrund. Sein Mathematikverständnis und seine Idee von „Harmonie“ im Spiegel seiner Kunst-Kosmos-Analogie werden dabei aus unterschiedlichen Perspektiven auf den Prüfstein gestellt. Da von Pythagoras keine Schriften überliefert sind und auch die Lehre der Altpythagoreer nur in fragmentarischer Form vorhanden ist, wurde hier einerseits auf Platon, andererseits auf neuere Texte zurückgegriffen, auf die Xenakis in diesem Zusammenhang selbst hingewiesen hat, nämlich Paul Valéry's *Eupalinos oder der Architekt* und Charles Morgans Künstlerroman *Sparkenbroke*. Xenakis' Komposition *La Légende d'Eer*, zusammen mit dem Klang-Licht-Spektakel *Le Diatope*, wird schließlich als moderne Würdigung der pythagoreischen Philosophie in den Blick genommen.

Die Konzentration auf diese drei antiken Persönlichkeiten beziehungsweise Gedankensphären und die mit ihnen verknüpften Aspekte musste notwendigerweise zu einer Auswahl führen, die die antiken Wurzeln in Xenakis' Schaffen nicht vollständig abdecken kann. So wurden beispielsweise literarische Bezüge gänzlich ausgeklammert, und auch andere antike Philosophen, die bei Xenakis Erwähnung finden, werden zugunsten der deutlichen Schwerpunktsetzung seitens des Komponisten selbst mehr oder weniger vernachlässigt. Dieser Entscheidung lag der Wunsch zugrunde, sich auf wenige wichtige Punkte zu konzentrieren, aber dafür umfassendere Aspekte aus Xenakis' Denken herausarbeiten zu können, anstatt eine quantitative Bestandsaufnahme zu versuchen, die dafür aber *volens volens* qualitativ oberflächlicher hätte bleiben müssen. Daher werden – stellenweise einem Kommentar vergleichbar – die jeweils relevanten Bezüge herausgearbeitet, genau beschrieben, historisch eingeordnet und in eine größere Beziehung zu Xenakis' Schaffen gesetzt. Jedes der drei Kapitel schließt mit einer Art musikalischer Fallstudie, in der sich die zuvor erarbeiteten Aspekte anhand einer Komposition „bewähren“ können. Der absolut überwiegende Teil der Arbeit beschäftigt sich jedoch mit musiktheoretischen oder philosophischen Texten und nicht mit Musik selbst. In diesem Zusammenhang muss auf eine Schwierigkeit hingewiesen werden, die sich bei der Beschäftigung mit den Texten von Xenakis ergibt: Die behandelten Schriften erschienen zu einem großen Teil in unterschiedlichen Organen und in unterschiedlichen Sprachen, was teilweise Abweichungen und Übersetzungsprobleme mit sich bringt. Es ist oftmals nicht möglich, die jeweils erste, ursprüngliche oder autorisierte Fassung auszumachen. Daher wurden in dieser Arbeit stets die verschiedenen Versionen der Aufsätze in die Überlegungen mit einbezogen. Je nach Zusammenhang wird dabei im Falle der mehrsprachigen Aufsätze aufgrund der Verbreitung der Texte grundsätzlich auf Englisch (und soweit

34 *Towards a Philosophy of Music*, in: *Formalized Music*, S. 201.

möglich aus den vermutlich am weitesten verbreiteten Versionen in Xenakis' Buch *Formalized Music*) zitiert, wenn es nicht auf die exakte Wortwahl ankommt; auf Französisch wird zitiert, wenn die exakte, von Xenakis gewählte Wortwahl entscheidend ist oder wenn die französische Version an wichtigen Stellen abweicht; auf Deutsch schließlich wird zitiert, wenn diese Version an relevanten Stellen von den anderen abweicht oder anderssprachige Versionen nicht zugänglich gemacht werden konnten.

In einem letzten Kapitel wendet sich die Untersuchung der Frage zu, auf welche Weise Xenakis' besonderes Verhältnis zur Antike entstanden ist, wie es sich im Laufe der Zeit entwickelt hat und wieso er der Antike einen so großen Raum sowohl in seinem Schaffen selbst als auch in der Wahrnehmung dieses Schaffens eingeräumt hat. Dies hängt einerseits eng mit der Narration von Xenakis' (Auto-) Biographie, andererseits mit der Frage nach einer Imagekonstruktion zusammen, sowohl der eigenen als auch der durch Rezipienten, Wissenschaftler oder Künstler. Dieses letzte Kapitel versteht sich gleichzeitig als abschließendes, da es die zuvor erarbeiteten Ergebnisse in einen weiteren Zusammenhang stellt und sie dadurch sowohl in ihrer Eigenart bekräftigt als auch relativiert. Zusammenfassend wird schließlich die Frage noch einmal aufgeworfen, inwieweit die Antike für Xenakis tatsächlich die Funktion einer „Wurzel“ einnimmt. Ist sie ihm und seinen Theorien wirklich wissenschaftliche und philosophische „Nahrung“, „Halt“ und „Kraft“ und fungiert als sein konzeptioneller „anfang, ursprung, ansatz-, und ausgangspunkt“? Oder ist die Antike schlicht und ergreifend für den Menschen Xenakis der Ort seiner „Vorfahren“, in dem er „seine Wurzeln zu haben“ glaubte, und seine Berufung auf die antiken Denker damit in erster Linie persönliche Vorliebe und Agieren in vertrautem und vertrauenswürdigem Terrain?

I. MUSIKTHEORIE – ARISTOXENOS

Im Jahre 1963 erschien Xenakis' erstes Buch *Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale*. Es besteht aus fünf Kapiteln, von denen vier überarbeitete Versionen von Aufsätzen darstellen, die zuvor schon in den *Gravesaner Blättern* von Hermann Scherchen veröffentlicht wurden. Obwohl es schon relativ früh entstand, ist das Buch von großer Bedeutung für Xenakis' theoretisches und ästhetisches Denken und gibt immer wieder auch Einblick in seine „Kompositionswerkstatt“. In der englischen Version von 1971 lautet der Titel *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*¹, auf dem Deckblatt der erweiterten Ausgabe von 1992 findet sich statt „Composition“ der Ausdruck „Music“. Im Gegensatz zur französischen trägt die übersetzte Ausgabe also den Begriff „Thought“ – Gedanke, Überlegung – im Titel und wird „Mathematics“ gegenübergestellt. Damit sagt dieser Untertitel etwas anderes aus als der ursprüngliche, der bloß von „neuen formalen Grundlagen“ spricht. Tatsächlich wurde die englische im Vergleich zur ersten, französischen Ausgabe um einige Texte erweitert, die neben „Mathematics“ vor allem philosophische, ästhetische und historisch orientierte „Thoughts“ liefern, insbesondere in *Towards a Metamusic* (Kapitel 7) und *Towards a Philosophy of Music* (Kapitel 8). Diese beiden Texte wurden nicht speziell für *Formalized Music* geschrieben, sondern dort nur wieder abgedruckt. Ihre Entstehungszeit reicht bis zum Berlin-Aufenthalt 1963/64 zurück, der Xenakis von der Ford Foundation finanziert wurde. Direkt nach der Erstveröffentlichung von *Musiques Formelles* scheint sich Xenakis dort darum gekümmert zu haben, die darin formulierten Gedanken mit philosophischen und historischen Grundlagen zu unterfüttern.

I did not know if I was really justified in my proposals and theories, whether they were defensible. This is what I tried to examine in Berlin².

Dafür greift er beinahe ausschließlich zu antiken Philosophen und Musiktheoretikern, die in den ansonsten so naturwissenschaftlich-technischen Überlegungen fast seltsam anmuten. *Towards a Metamusic* und *Towards a Philosophy of Music* sind direkte Umsetzungen dieser in Berlin geführten Gedankengänge und bilden das Herzstück der Antikenrezeption in Xenakis' Schriften. In beiden Texten versucht er seine Theorien historisch an die Antike anzubinden, einerseits auf einer philosophisch-ästhetischen und andererseits auf einer fachspezifischeren, musiktheoretischen Basis. Auf den ersten Blick müsste eine solche Rückbezie-

1 Bloomington / London 1971. Die Seitenzahlen dieser ersten Ausgabe sind mit denen der zweiten von 1992 (Kapitel I–IX) identisch. In der vorliegenden Arbeit wird stets aus letzterer zitiert.

2 Xenakis in einem Interview 1977, zit. nach Matossian, *Xenakis*, S. 217.

hung ein quantitatives Ungleichgewicht in den Referenzen aufweisen, da eine große Zahl an philosophischen Quellen aus der Antike existiert, die musikalischen Zeugnisse sich jedoch auf eine geringere Zahl theoretischer Schriften beschränken. Dies fällt jedoch weniger ins Gewicht, bedenkt man, dass Xenakis sich für seine ästhetisch-philosophischen Überlegungen in erster Linie auf vorsokratische Philosophen konzentriert, von denen entweder nur Fragmente oder aber Zeugnisse aus zweiter oder sogar dritter Hand bekannt sind.

An einer einzigen Stelle in Xenakis' Schriften, in *Towards a Metamusique*, findet sich eine ausdrückliche und ausführliche Darstellung der antiken griechischen Musik. Da von der klanglichen Seite keine Kenntnisse zu rekonstruieren sind, stützt Xenakis sich dafür auf die Musikstruktur. Seine Quelle ist nach seinen eigenen Angaben der „Vater der Musikwissenschaft“ Aristoxenos von Tarent (ca. 370–300 v. Chr.): „We can trace its [the ancient music's] main outline if we follow the writings of Aristoxenos“³. Ein Blick auf die Veröffentlichungsgeschichte von *Towards a Metamusique* zeigt, von welcher großen Bedeutung der Inhalt dieses Textes für Xenakis und sein Schaffen gewesen sein muss. Die erste, unveröffentlichte Version des Aufsatzes mit dem Titel *Harmoniques (Structures hors-temps)* stammt aus dem Jahre 1965⁴. Ein Jahr später hielt Xenakis auf einem Symposium in Manila einen Vortrag mit dem Titel *Structures hors-temps*, der dem Ursprungstext wohl weitgehend entsprach und 1971 im Kongressbericht abgedruckt wurde⁵. Die offizielle Erstveröffentlichung fand in französischer Sprache 1967 unter dem Titel *Vers une métamusique* in der Zeitschrift *La Nef* statt; 1971 wurde der Text in Xenakis' zweiter Buchveröffentlichung *Musique. Architecture* erneut abgedruckt⁶. Die englische Übersetzung wurde zunächst 1970 in der Zeitschrift *Tempo* veröffentlicht, bevor sie mit kleinen Änderungen und Zusätzen im Jahre 1971 in *Formalized Music* mit aufgenommen wurde. *Towards a Metamusique* ist damit einer der wenigen Artikel, die an unterschiedlichen Stellen in Xenakis' Schaffen immer wieder auftauchen und auf die er und seine Herausgeber in verschiedenen Zusammenhängen zurückgriffen.

1. ANSTOSS – MESSIAEN UND MÄCHE

Es liegt nahe, Xenakis' erste Kontakte mit der antiken Musiktheorie im Allgemeinen und Aristoxenos im Besonderen in seine Jugendzeit hinein zu datieren, sprach er doch selbst davon, wie er sich die Musik der antiken Epoche vorzustellen pflegte:

In jenen Jahren suchte ich nach einer Musik, die meinen Vorstellungen über die antike Zivilisation entsprochen hätte. Ich ging ins Museum und versuchte mir vorzustellen, wie sich die

3 Vgl. *Towards a Metamusique*, in: *Formalized Music*, S. 183.

4 Zu diesen und den folgenden Entstehungs- und Veröffentlichungsdaten siehe <http://www.ianis-xenakis.org> (zuletzt abgerufen am 25.2.2013).

5 *Structures hors-temps*, in: *The Musics of Asia. Papers Read at an International Music Symposium Held in Manila, April 12–16, 1966*, hg. von José Maceda, Manila 1971, S. 152–173.

6 Tournai 1976, S. 38–70.

Statuen wohl bewegen würden, wenn man sie plötzlich zum Leben erweckte. Welche Gesten würden sie vollführen? Auf welche Weise würden sie reden? Wie wäre die Musik ihrer Sprache?⁷

Es war Xenakis sicherlich bewusst, dass die klangliche Seite dieser Musik nicht mehr zu rekonstruieren war. Mit der antiken Musiktheorie, die ihm immerhin einige Hinweise hätte geben können, scheint er jedoch erst in den 1950er Jahre vertraut geworden zu sein, was sich wahrscheinlich darauf zurückführen lässt, dass es um die Kenntnisse der antiken musiktheoretischen Texte im 20. Jahrhundert eher schlecht bestellt war⁸.

Wie Xenakis im Gespräch mit Varga berichtete, führte ihn die Bewunderung für die Ideen Olivier Messiaens, dessen Unterricht er um 1950 regelmäßig besuchte, zu Überlegungen über den Ursprung und die Entwicklung von Tonskalen:

Nehmen wir zum Beispiel das Problem der Skalen. Messiaen erschien an einem entscheidenden Punkt in der Musikgeschichte, nach Debussy, der als erster eine nicht-traditionelle Skala benutzt hat. [...] Dort hat Messiaen weitergemacht⁹.

Messiaen, der neben Hermann Scherchen einer der ersten war, der Xenakis' Talent erkannte und förderte, gab seit 1947 am Pariser Konservatorium Analyseurse, in denen er neben Werken anderer Komponisten auch seine eigenen behandelte und damit seine Musikvorstellungen an Studenten weitergeben konnte, obwohl ihm das Unterrichten einer Kompositionsklasse bis 1966 nicht erlaubt worden war. Xenakis besuchte diese Analyseurse genau in der Zeit, in der Messiaen mit neuen Techniken experimentierte: „electronic music, systematic process and the use of sets of pitches, durations, dynamic levels and (on the piano) varieties of touch“¹⁰. 1949/50 entstanden die *Quatre études de rythme*, zu denen *Île de feu I* und *II* sowie die Komposition *Mode de valeurs et d'intensités* gehörten, die für die Serialisten eine herausragende Bedeutung bekommen sollte, und 1951 das *Livre d'orgue*; beide Werke zeichnen sich durch ein hohes Maß an Systematisierung

7 Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, S. 53.

8 „Die großen Anstrengungen der Klassischen Philologie seit dem 19. Jahrhundert, die Texte zu sichern, haben im späten 19. Jahrhundert noch einmal auf die Musikwissenschaft, ja auch auf interessierte Musiker [...] ausgestrahlt. Seither ist es trotz des unermüdlichen Fortgangs der Bemühungen von Spezialisten im breiteren musikalischen und musikwissenschaftlichen Bewußtsein um die antiken musiktheoretischen Texte stiller und stiller geworden, wenigstens um die griechischen, während die lateinischen (nicht selten unter gänzlicher Abtrennung von den griechischen Quellen, aus denen sie sich speisen) von der zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufblühenden musikwissenschaftlichen Mittelalterforschung stärker berücksichtigt worden sind“, vgl. Albrecht Riethmüller, *Zwischen Hellenismus und Spätantike*, in: *Die Musik des Altertums* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 1), hg. von dems. und Frieder Zaminer, Laaber 1989, S. 265.

9 Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, S. 35f. Der Hinweis auf Debussy als „Vorgänger“ von Messiaen und als erster jüngerer Komponist, der nach Xenakis' Meinung den richtigen Weg eingeschlagen hatte, ist besonders interessant, weil Xenakis in seiner Jugendzeit Debussys Musik mit seiner Vorstellung einer antiken Klangsprache verbunden hatte, siehe ebd., S. 35.

10 Paul Griffiths, *Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles)*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 16, 2. Ausgabe, hg. von Stanley Sadie, London / New York 2001, S. 497.