

Matthias Henke

## Der eigenwillige Weg

### Das dodekaphone Frühwerk von Anestis Logothetis (1)

1 John Cage, *Notations*, New York 1969 (da keine Paginierung s. unter Buchstabe L). ↑

2 Logothetis distanzierte sich später sogar von seinem Frühwerk, ja, erwähnte es nicht einmal gegenüber Freunden. ↑

3 Wenn nicht anders angegeben, liegen die genannten Werke unveröffentlicht als Manuskript vor. ↑

4 Zur Biographie von Logothetis s. auch Matthias Henke, in: *Komponisten der Gegenwart* (KdG). Hg. von Hanns-Werner Heister und Walter Wolfgang Sparrer. München 1992 ff., detaillierte Informationen dafür wie auch für diesen Artikel verdanke ich Logothetis' Frau Maria. ↑

5 Wien o.J. = Universal Edition 13 808. ↑

6 Musikverlag Hans Gerig, Köln 1972 (heute Breitkopf & Härtel Wiesbaden). ↑

7 Wien o. J., Universal Edition 13 914. ↑

8 Anestis Logothetis, *Zeichen als Aggregatzustand*

Zu Beginn der sechziger Jahre gelang es Anestis Logothetis mit Hilfe einer von ihm entwickelten graphischen Notation aus der traditionellen, vom Fünf-Linien-System abhängigen Klangwelt auszubrechen. Seine in der Folge entstehenden Kompositionen waren auf internationalen Festivals zu hören. Das Ensemblewerk *Ichnologia* (1964) fand Eingang in John Cages legendäre Anthologie *Notations*<sup>1</sup>. Seine gleichfalls graphisch notierten Musikhörspiele wurden von diversen Rundfunkanstalten mit großem Aufwand produziert. Doch die starke Resonanz hatte auch Schattenseiten. Denn sie verstellte den Blick auf das ebenso ambitionierte Frühwerk von Logothetis, das in den endvierziger und fünfziger Jahren entstanden war.<sup>2</sup> Es umfaßt etwa fünfundvierzig Kompositionen, die sämtlich der Wiener Schule und ihren dodekaphonen Errungenschaften verpflichtet sind – ein imponierendes Œuvre von großer Gattungs- und Besetzungsvielfalt, dem sich seinerzeit Interpreten wie Friedrich Cerha (Violine) oder Kurt Schwertsik (Horn) widmeten. Zu diesen frühen Werken zählt etwa das 1953 entstandene *Pentaptychon*<sup>3</sup> für Klarinette und Klavier. Es bezeugt einerseits, wie souverän Logothetis mit den von Schönberg und Webern erarbeiteten, reihentechnischen Standards umging. Andererseits dokumentiert es auch ein beachtliches Maß an Aufbruchstimmung, verläßt der Komponist mit *Pentaptychon* doch, wie schon der Titel suggeriert, das eher klassische Formen- und Gattungsrepertoire der Wiener Schule. Ähnliches läßt sich über *Integrationen* sagen, die in jener dodekaphonen Phase eine eigene, neun Nummern starke Werkgruppe formieren. Die erste *Integration*, ein Solostück für Violine, datiert aus dem Jahre 1951, die letzte, für Violine, Klarinette und Klavier geschrieben, entstand Anfang 1956. In der ein Jahr zuvor komponierten *Integration* für zwei Violinen, Gitarre und Violoncello dominieren Zentraltöne inmitten von Zwölftonfeldern – ein weiterer Beleg für jene Aufbruchstimmung.

Daß Anestis Logothetis, der 1921 im griechisch-bulgarischen Pyrgos (Burgas) am Schwarzen Meer geboren wurde, schon als junger Mann mit der Gedankenwelt Arnold Schönbergs in Berührung kam, basiert zunächst auf einer außermusikalischen Voraussetzung. 1934 zogen seine Eltern (der Vater war ein wohlhabender Kaufhausbesitzer) wegen antigriechischer Repressalien der Bulgaren an das Ägäische Meer nach Thessalonike. Nachdem Logothetis dort 1941 am Deutsch-Humanistischen Gymnasium sein Abitur abgelegt hatte, zwangsverpflichteten ihn die deutschen Besatzer, für sie als Dolmetscher tätig zu werden. Eine unangenehme Aufgabe, war sie doch von Verhaftungen griechischer Landsleute und zahlreichen Mißverständnissen begleitet. Einerseits um sich der ebenso unwürdigen wie gefährlichen Situation zu entziehen, andererseits weil die griechischen Hochschulen und Universitäten in jenen kriegerischen Jahren geschlossen waren, faßte Logothetis bald den Entschluß, sich in der nächsten deutschsprachigen Universitätsstadt niederzulassen: in Wien, wo er sich 1942 an der Technischen Hochschule zunächst für das Fach Bauwesen immatrikulierte. Seinen kurze Zeit später aufkeimenden Wunsch, Musik mit dem Vorrang der Komposition zu studieren, vermochte er offiziell allerdings erst nach Kriegsende zu realisieren, da ihm ein Fächer- und Hochschulwechsel zuvor nicht gestattet worden war. So konnte der nunmehrige Musikstudent sein Wunschstudium erst 1951, als Dreißigjähriger, beenden<sup>4</sup>. Allerdings hatte er bei namhaften Lehrern Unterricht: Komposition bei Alfred Uhl, Dirigieren bei Hans Swarovsky und Musiktheorie bei Erwin Ratz. Letzterer übte einen besonderen und nachhaltigen Einfluß auf seinen Studenten aus. Denn Ratz, als Schüler und Freund von Schönberg wie auch Webern, vermittelte gewissermaßen ein authentisches Bild vom Werk und Wirken dieser zwei führenden Repräsentanten der Wiener Schule.

Die Konfrontation mit den deutschen »Herrenmenschen« und der Verlust seiner mediterranen Heimat hinterließen im Œuvre von Logothetis deutliche, über Jahrzehnte zu verfolgende Spuren. Er, der an zwei verschiedenen Meeren und mit dem offenen Blick über die See aufgewachsen war, umgeben von den Altertümern der Antike, und nun im europäischen Binnenland lebte, träumte sich komponierend immer wieder in die Tage seiner Kindheit und Jugend zurück: so etwa in seinen Orchesterwerken *Katarakt I* und *II* (1960), *Mäandros* (1963)<sup>5</sup>, *Styx* (1968)<sup>6</sup> und *Wellen* (1972) oder in seinen Bühnenwerken *Odyssee* (1963)<sup>7</sup>, *Daidalia* (1976-78) und *Woraus ist der Stein von Sisyphos?* (1982-84). Das für ihn geradezu traumatische Erlebnis, als Kriegsdolmetscher militärischer Macht und politischer Willkür ausgesetzt zu sein, verarbeitete Logothetis vor allem

der Musik,  
München, Wien  
1974, S. 10. ↑

9 I. wird welken  
wie Gras II.  
Weise im Mai. III.  
In Weisz und  
Grün,  
Uraufführung: 13.  
Dezember 1955 als  
Veranstaltung der  
IGNM im Großen  
Saal der  
Musikakademie  
Wien. ↑

10 Zur Terminologie  
s. auch Eberhardt  
Klemm, Zur  
Theorie der  
Reihenstruktur  
und  
Reihendisposition  
in Schönbergs 4.  
Streichquartett,  
in: H. K. Metzger, R.  
Riehn (Hg.), Arnold  
Schönberg.  
Musik-Konzepte,  
Sonderband,  
München 1980, S.  
63. ↑

11 Vgl. etwa  
Schönbergs 1941  
erstmals gedruckten  
Aufsatz  
Komposition mit  
zwölf Tönen, in:  
Arnold Schönberg,  
Stil und  
Gedanke, Hg. von  
Ivan Vojtech,  
Frankfurt am Main  
1992, S. 112. ↑

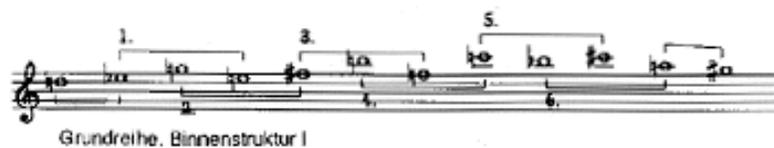
12 im Manuskript  
erschieden bei  
edition modern,  
München. ↑

13 Seine Gedanken  
zur graphisch  
notierten Musik legte  
Logothetis in seiner  
Schrift Zeichen als  
Aggregatzustand der  
Musik, a.a.O.,  
nieder. ↑

in seinen Musikhörspielen (z. B. in *Mantratellurium*, 1970, mit *Nekrolog*, 1961) oder in einer der wenigen Tonbandkompositionen (*Fantasmata*, 1960, einer auf den Kongo-Krieg reagierenden »musique concrète«).

Die hier nur kurz berührte soziale Dimension im Œuvre von Logothetis deutet an, daß seine durch Erwin Ratz initiierte Hinwendung zur Wiener Schule nicht allein im Zeichen einer wie auch immer beschaffenen Akkulturation zu erklären ist. Vielmehr eignet der Tatsache, daß Logothetis den materiellen Entwicklungsstand der Wiener Schule zunächst adaptierte und später wesentlich verändert vorantrieb, auch eine politische Komponente. Denn indem sich der junge Komponist zum »bekenennenden« Enkelschüler von Schönberg und Webern entwickelte, erklärte er sich mit den von den Nationalsozialisten verfeimten Künstlern solidarisch, machte er die »Entartete Kunst« zu der seinen. Zur Wiener Kunstszene nach 1945 schrieb er später: »Indessen Schönbergs Werk und das aphoristische Weberns sollten der jungen Generation wohl gemerkt nach der Niederlage der faschistischen Ära und der angeblichen Überwindung ihrer meistersingerlichen akademischen Kunst die neuen Impulse liefern.«<sup>8</sup>

Mit welchem großem Engagement und auf welchem hohem Niveau sich der »Bekennnisprozeß« vollzog, dokumentieren die 1954 vollendeten Drei Lieder nach Gedichten von Friederike Mayröcker für Frauenstimme, Flöte und Gitarre.<sup>9</sup> Dem ersten von ihnen, *wird welken wie Gras* überschrieben, liegt eine Zwölftonreihe zugrunde, die in ihrem durch binnenstrukturelle Komplexität erzielten Verdichtungsgrad der Qualität der Reihen im Spätwerk Weberns gleichkommt (etwa denen im Streichquartett op. 28 oder in der Ersten Kantate op. 29):



Wesensprägend für diese Reihe ist die kleine Sekunde. Sie formiert einerseits den Rahmen: Der erste und zweite (d-es) respektive der elfte und zwölfte Ton (a-gis) bilden eine kleine Sekunde. Andererseits bestimmt diese aber auch das Eingerahmte selbst, die Binnenstruktur zwischen dem zweiten und elften Ton (zwischen es und a), die durch sechs zahnradartig ineinandergreifende Dreitongruppen charakterisiert ist. Jede der Gruppen wiederum konstituiert sich abermals durch das Rahmenintervall der kleinen Sekunde; mit anderen Worten: der erste und dritte Ton jeder Dreitongruppe steht jeweils im Abstand einer kleinen Sekunde. Doch auch über die Grenzen der Grundreihe hinaus entfalten sich die bindenden Kräfte dieses charakteristischen Intervalls. Denn nachdem die Stimme den Titel des Gedichts nach rhythmisch exakten Vorgaben gesprochen hat, umspielt von sparsam gesetzten Flötentönen, setzt im achten Takt (mit dem Beginn des »eigentlichen« Gedichts) erstmals der Gesang ein, indem er über mehrere Takte hinweg die aus dem musikalischen Geschehen zuvor gänzlich ausgesparte kleine Sekunde c-des als alleiniges Motiv bringt. Die Bedeutung dieses Motivs sieht sich im weiteren Verlauf des Lieds bestätigt, fungieren seine Elemente doch nicht nur als achter beziehungsweise zehnter Ton der Grundreihe (wie beim besagten Einsatz des Gesangs), sondern auch als erster und zweiter Ton der nach c transponierten Grundreihe. Deren besondere Stellung wiederum wird durch ihren exponierten Ersteinsatz an einem »Scharnier« der textlichen Vorlage unterstrichen, wenn sich das lyrische Ich erstmals zum Du wendet:

»mein stillstes Wort  
(Singstimme singt über Gitarrenakkorden aus Grundreihe)  
wird welken wie Gras  
(Stimme spricht, sparsame gesetzte Flötentöne)  
**dein Mund** dein Mund«  
(Stimme singt, Ersteinsatz der c-Reihe)

Auch die Entscheidung des Komponisten, die Reihe von d um eine große Sekunde hinunter nach c zu transponieren, könnte mit der strukturbildenden Kraft der kleinen Sekunde erklärt werden, falls man bereit ist, die große Sekunde als alterierte Verwandte der kleinen anzusehen. Daß nämlich ein für die zugrundegelegte Reihe charakteristischer Tonabstand das Maß des Transponierens bestimmt, zeigt Logothetis' Behandlung des nach der kleinen Sekunde wichtigsten Intervalls: des Tritonus. Für die Struktur der Reihe ist er von Belang, da er einerseits ihre – durch das Auftreten der kleinen Sekunde – rahmenhaft geschlossene Anlage unterstreicht, andererseits aber die – ebenfalls durch das Erscheinen der kleinen Sekunde – entstehenden Dreitongruppierungen überlagert. Wie die kleine Sekunde nun – der postulierten, sich im folgenden noch verfestigenden These gemäß – das Klangbild dahingehend einfärbt, daß sie die Aufstellung der um eine große Sekunde nach c versetzten Grundreihe beeinflusst, so leitet sich aus dem reihencharakteristischen Intervall des Tritonus ebenfalls eine weitere Reihenform ab: und zwar die nach gis transponierte Grundreihe, die ihrerseits mit dem Krebs der Grundreihe identisch ist.

Grundreihe und gis-Reihe bilden folglich ein Zwölfton-Aggregat<sup>10</sup>, denn sie sind miteinander insofern kombinierbar, als ihre beiden ersten respektive ihre beiden zweiten Hälften sich zum chromatischen Total ergänzen. Diese Eigenschaften können, vor allem bei vertikaler Schichtung der Reihentöne, zu einer Indifferenz der Grund- und der gis-Reihe führen, zu einer unauflösbaren Fusion, die analytisch im engeren Sinn nicht bewältigt werden kann, weil die Zuordnung der Töne, ob zur Grund- oder zur gis-Reihe, nicht eindeutig vorgenommen werden kann. Gerade diese Unschärfe aber funktionalisiert Logothetis im Dienste der textlichen Ausdeutung, indem er sie, auf die Wörter »Nacht« und »Nebel« bezogen, erstmals und im gesamten Lied einmalig zu Beginn des Schlußtrioletts herbeiführt (»Aber die Nacht./Aber der Nebel./Aber die Fülle«). Zudem setzt der Komponist auch das Schlußwort »Fülle« musikalisch-semantic um. Denn zu den abschließenden Versen erklingen nicht nur die Grund- und (teilweise) die gis-Reihe, sondern auch Fragmente der c-Reihe. Mithin erklingt hier die »Fülle« der verwendeten Modi.



Das Verfahren, jene Intervalle, die der Grundreihe ihr individuelles Profil geben, zum Maß für die Transponierung zu nehmen, stammt nicht von Logothetis. Es ist fast so alt wie die Dodekaphonie à la Schönberg selbst. Denn dieser verwandte es bereits in seiner ersten, vollständig der Reihentechnik verpflichteten Komposition: in der 1923 vollendeten Suite für Klavier op. 25. Logothetis indes bleibt bei der bloßen Adaption dieser Technik nicht stehen. Vielmehr dynamisiert er sie sozusagen, indem er die besagten, für den Satzverlauf mitverantwortlichen Intervalle nicht »wörtlich« nimmt, sondern mit Hilfe ihrer Alteration die Zahl der strukturbedingt möglichen Reihen vergrößert. Dieser konzeptionell neue Ansatz tritt im ersten Mayröcker-Lied in der genannten Ausweitung der kleinen zur großen Sekunde zutage – Reihencharakteristik die eine, Transponierungsmaß die andere. Aber er greift auch über das erste jener Lieder hinaus. Denn die dort mobilisierte strukturbildende Kraft der kleinen Sekunde entfaltet sich ebenso im zweiten von ihnen, der *Weise im Mai*: Der bislang eher im Hintergrund agierenden Gitarre, der zumeist dreistimmige, aus der Grundreihe abgeleitete Dreitonakkorde anvertraut waren, ist hier nämlich ein Vorspiel überantwortet, das auf der um eine kleine Sekunde nach oben gerückten d-Grundreihe und dem Krebs der so geschaffenen dis-Reihe beruht (s. Beispiel 3). Und ebenso wie im ersten wird auch im zweiten der Mayröcker-Lieder die besondere Stellung der kleinen Sekunde dadurch akzentuiert, daß der Gesang (nach einigen im rhythmisierten Parlando zu interpretierenden Versen) mit diesem Intervall (a-b) einsetzt, dem ersten und zweiten Ton vom Krebs der dis-Reihe und wieder bei der Hinwendung zum »Du« des Gedichts:

»Meine Müdigkeit  
(Stimme spricht über sparsam gesetzten Gitarrentönen)  
schüttet sich aus wie eine Orgel.  
Du säumst  
(Stimme singt, Einsatz der a-Reihe)  
meinen Tag.«



Die Gegebenheiten des ersten und zweiten Liedes finden im dritten und zugleich letzten der Mayröcker-Lieder, *In Weisz und Grün* betitelt, ihre konsequente Fortsetzung. Die Flöte eröffnet das Lied mit der um eine Quarte nach g transponierten Grundreihe (diese Quarte ist nach dem Gesagten als Variante des Tritonus aufzufassen).

Die ersten Töne des Gesangs (f-e) umreißen wieder die kleine Sekunde. Sie beschließen nun auch die Vokalpartie und bekräftigen damit die Bedeutung dieser konstruktiven Klammer und den Rang des Werkzeugens als Zyklus (!).

Die von Logothetis in seinen Mayröcker-Liedern verwandte Reihe läßt in ihrer konstruktiven Strenge wie bereits gesagt die Nähe zu Webern spüren. Ebenso aber entspricht die in seinem Zyklus angewandte Methode, die Horizontale mit der Vertikalen zu vernetzen, die Einheit in der Mannigfaltigkeit zu suchen, das Detail aus dem Gesamten zu erklären und das Gesamte mit dem Detail zu begründen, dem Denken Schönbergs.<sup>11</sup> Der hohen Geistigkeit und den ethischen Ansprüchen an das kompositorische Ego, diesen ihm durch Erwin Ratz in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg vermittelten Idealen der Wiener Schule, blieb Logothetis zeitlebens treu.

Er entfernte sich indes von Webern und Schönberg zunächst hinsichtlich der Materialbehandlung, dann aber auch hinsichtlich des Materials selbst. So ist schon in den Mayröcker-Liedern, die notwendige Sensibilität vorausgesetzt, sein Unbehagen zu spüren, sich stets der Kontrolle durch die Reihe und ihren traditionellen Verarbeitungstechniken zu unterwerfen. Und auch in den anderen Kompositionen jener Jahre, wie in *Pentaptychon* (1953) für Klarinette und Klavier, in *Integration* (1954) für Sprecher, Violine und Pauke nach einem Text von Sokrates Dimitriu oder in den *Permutationen* (1957) für Klarinette und Schlagzeug ist ein Aufbegehren gegen die latente »Allmacht« der Reihe zu beobachten. Das zeigt sich etwa im vertikalen Aufbrechen der dodekaphonen Vorgabe oder in der Tendenz, aus einzelnen Tönen der Reihe Gruppen zu bilden, die repetiert und permutiert werden können, ebenso in der Neigung, einzelne Töne auszusparen beziehungsweise die Reihe nicht zu Ende zu führen. Vor diesem Szenario erscheint es als durchaus logische Folge, daß Logothetis nicht den Weg des Serialismus ging, der sich Anfang der fünfziger Jahre weit und weiter öffnete (wenngleich die Klangwelt seiner Mayröcker-Lieder, namentlich die des dritten, in frappanter Weise mit dem im gleichen Jahr vollendeten Vokalzyklus von Boulez' *Le marteau sans maître* übereinstimmt); daß er nicht gewillt war, neben der Tonhöhe auch die anderen musikalischen Parameter der Reihentechnik zu unterwerfen.

Dem Serialismus im Sinne der *Structures I* (1952) von Boulez verdankt Logothetis dennoch Entscheidendes: Das Denken in Parametern übertrug er nämlich in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre (allerdings ausschließlich) auf die traditionelle Notation, die er in wachsendem Maß kompositorischen Veränderungen unterwarf. Sein Ensemblestück *Kompression* (1959) für variable Besetzung verzichtet bereits, die Wahl des Schlüssels den Spielern anheimstellend, auf die Fixierung absoluter Tonhöhen sowie auf die rhythmische Konkretisierung. Einen Schritt weiter noch ging Logothetis in seiner einen Monat später, im Oktober 1959, entstandenen Komposition *Struktur-Textur-Spiegel-Spiele*<sup>12</sup> ebenfalls für variabel zu besetzendes Ensemble.

Der hier bereits zu erahnende Ansatz, mittels »Aktionssignalen« die Töne aus dem Engpaß ihrer tradierten Notation zu befreien, die Herrschaft über den Einzelton aufzugeben und das musikalische Material auf *alles* Klingende auszuweiten, führte schließlich Anfang der sechziger Jahre zur Entwicklung einer eigenen differenzierten »graphischen« Notation, die Logothetis fortan ausschließlich für seine Kompositionen benutzte mit dem Ziel, »Klangflüsse« zu schaffen, die einerseits »strukturiert« sind, andererseits aber auch die Eigenschaft der »Polymorphie« (das heißt die Möglichkeit, verschiedene Klanggestalten zu ergeben) in sich tragen.<sup>13</sup> Das in allen nachfolgenden Werken von Anestis Logothetis postulierte Ideal von Freiheit aber ist als »Befreiung« von einer Allmacht der Reihe nicht allein das Ergebnis einer musikimmanenten Problemlösung. Sondern es ist auch ein Reflex auf jene Unterdrückung und Fremdbestimmung, die Logothetis, der Österreicher (seit 1952) griechischer Abstammung, zunächst durch die Bulgaren, dann durch die Deutschen erfahren mußte.

(Einen zweiten Teil zu dem interessanten und vergleichsweise viel zu wenig beachteten Werk von Anestis Logothetis veröffentlichen wir vom selben Autor, einem der wenigen Logothetis-Forscher, im August-Heft der Positionen.)