

Matthias Henke

Die entfesselten Klänge

Logothetis' Weg zur graphischen Notation

1 Partituren bei Edition modern, München o.J., die Klangdokumente wurden im Auftrag der Musikalischen Jugend in Österreich. Reihe: Jeunesses musicales zusammen mit Hör! spiell für eine LP (1971) produziert. ↑

2 Siehe etwa: *Anestis Logothetis, Zeichen als Aggregatzustand der Musik, München, Wien 1974.* ↑

3 Wenn nicht anders angegeben, liegen die Werke von Logothetis nur als unveröffentlichte Manuskripte vor. ↑

4 Brief vom 13. August 1987. Quelle: Siegfried Behrend-Archiv/ Matthias Henke. ↑

5 *Anestis Logothetis, Impulse für Spielgruppen, UE 20034 = rote reihe 34, S. 4; zum Ausleseverfahren vgl. S. 3 ff.* ↑

Redaktionelle Vorbemerkung: Der nebenstehende Beitrag ist der zweite Teil zu dem im Mai-Heft der Positionen (S. 23-26) veröffentlichten Aufsatz von Matthias Henke Der eigenwillige Weg. Das dodekaphone Frühwerk von Anestis Logothetis (kann aber auch gewinnbringend separat gelesen werden).

In der ersten Hälfte der fünfziger Jahre hatte Anestis Logothetis die kompositorischen Möglichkeiten erkundet, die in der Dodekaphonie Schönbergs und Weberns verankert waren. In der zweiten Hälfte wandte er sich vermehrt den seinerzeit aktuellen Ideen und ihren führenden Protagonisten zu: sowohl jenen, die das reihentechnische Denken der Wiener Schule weiterführen und –entwickeln wollten wie die Serialisten, als auch solchen, die ästhetische Gegenpositionen zu ihr bezogen wie die Vertreter der amerikanischen Avantgarde.

Zur Gruppe der erstgenannten gehörte Gottfried Michael Koenig, der seit 1954 am Elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks in Köln arbeitete und dort etwa Karlheinz Stockhausen bei der Produktion vom *Gesang der Jünglinge* (1955-56) assistierte. 1957, im Jahr nach der Fertigstellung dieses Schlüsselwerks, hatte Koenig längeren Kollegenbesuch aus Wien: Logothetis ließ sich von ihm in die hypermoderne Technik des WDR-Studios einführen. Die hier erworbenen Kenntnisse strahlten in vielfältiger Weise auf das uvre des Wahlwieners aus. Äußerlich kamen sie in zwei neuartigen Werken zum Tragen: in den 1960 realisierten Tonbandkompositionen *Meditation* und *Fantasmata*¹, den ersten Beispielen elektroakustischer Musik in Österreich. *Fantasmata* (Gespenster), der *Musique concrète* zuzuordnen, ist außerdem die erste Verlautbarung des Komponisten, in der er ausdrücklich zu gesellschaftspolitischen Fakten Stellung nimmt. Sie entstand unter dem Eindruck des Kongo-Kriegs und ruft gegen Gewalt wie Fremdbestimmung auf – ein akustisches Monument, in dem traditionelle Tänze aus dem Kongo sowie ekstatische Schreie durch Geschwindigkeitsveränderungen verzerrt und in schußähnliche, durch das Zerreißen von Papier evozierte Knallgeräusche gehüllt werden. Die Zusammenarbeit mit Koenig und die durch ihn ermöglichte Auseinandersetzung mit den Klangwelten des elektronischen Instrumentariums (wie Oszillator oder Amplitudenmodulator) bereicherte, ja veränderte indes die gesamte musikalische Wahrnehmungswelt von Logothetis. Hatte er sich bis dato mit der wohltemperierten Zwölfordnung der Töne zufrieden gegeben, so erwachte jetzt (auch in Bezug auf konventionelle Klangerzeuger) sein Interesse für Töne und andere akustische Ereignisse, die vom traditionellen Fünfliniensystem nicht erfaßt werden können. Die intendierte Materialerweiterung aber stand in unauflösbarer Interdependenz zur Frage nach einer noch zu schaffenden, materialgerechten Notation. Als ein möglicher Ausweg aus diesem von Logothetis mehrfach² und gründlich reflektierten Problemfeld schien sich die Fixierung in Diagrammen anzubieten – nach Art jener Schaubilder, die im Bereich der Elektronischen Musik üblich waren. Der Komponist griff dieses Notationsverfahren erstmals bei der Niederschrift seines 1958 vollendeten *Polynom*³ für großes Orchester in fünf Gruppen auf. »Da ich keine Melodien oder Harmonien, sondern Klang- und Tonhaufenstrukturen zu komponieren mir vorgenommen hatte«, schrieb Logothetis später an seinen Freund und Interpreten, den Gitarristen Siegfried Behrend, »skizzierte ich das Werk [*Polynom*] zunächst in Diagrammen. Dann übertrug ich diese Diagramme der Tonhöhenhaufen aufs 5-Liniensystem.«⁴ Den letzten Arbeitsschritt, eine Art von Transkribierungsprozeß, empfand der Komponist jedoch bald als inkonsequent. Denn komplexere Klangfigurationen müßten, wenn man die herkömmliche Notation als *conditio sine qua non* betrachte, entweder durch Retuschen in sie eingezwängt oder aber durch deren Raster fallen. Dieses (in Anbetracht

6 Edition
Modern,
München o.J. ↑

7 Ausführlicher
besprochen in:
Matthias Henke,
Zwei
Enkelschüler
Schönbergs:
Roman
Haubenstock-
Ramati und
Anestis
Logothetis, in:
Schriftenreihe
der
Bundesakademie
für musikalische
Jugendbildung,
Band 21.
Trossingen
1995, S.106-
107. ↑

8 Logothetis,
Zeichen, a.a.O.,
S. 23. ↑

9 Edition
Modern,
München o.J. ↑

10 Eine gute,
wenn auch die
dynamische
Bandbreite nicht
ganz
ausschöpfende
Interpretation
legte 1970 das
San Francisco
Conservatory
New Music
Ensemble unter
der Leitung von
Robert Moran
vor (Wergo LP
60057). ↑

11 Logothetis
teilte sich diesen
Preis mit Iannis
Xenakis, der ihn
für Amorsima –
Morsima
erhielt. ↑

12 Logothetis,
Zeichen..., a.a.
O., S.18. ↑

13 Ebenda,

der unendlichen Vielzahl aller denkbaren akustischen Momente) relativ grobe Anpassungs- beziehungsweise Ausleseverfahren, das dadurch entsteht, daß »Intentionen, die außerhalb einer Notation und unabhängig von ihr bestehen, durch deren System verschlüsselt werden,«⁵ suchte Logothetis in seiner 1959 entstandenen Komposition *Struktur – Textur – Spiegel – Spiel* für variable Besetzungen⁶ zu eliminieren. Im Abschnitt D des vierteiligen Werkes benutzte er erstmals in seinem uvre Zeichen, die dem Spieler ohne melische oder rhythmische Konkretisierung lediglich musikalische Aktionen anzeigen (wie das Auf und Ab einer Horizontalen oder die Ballungen von Punkttönen). So wollte der Komponist einerseits Klanggesten abrufen, die in herkömmlicher Notation nur unter großem Aufwand oder überhaupt nicht darstellbar sind, andererseits aber auch zu variablen Ergebnissen gelangen.⁷ Aus diesen noch sehr schlichten Zeichen, die auf seinen Inspirator Wassily Kandinsky verweisen (genauer gesagt auf dessen in der Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* abgebildeten Musiksymbole), entwickelte Logothetis zu Beginn der sechziger Jahre die von ihm sogenannten »Aktionssignale«, deren »Linienbewegungen oder Punktzeichen auf einen Resonanzkörper zu übertragen«⁸ sind. Verbunden mit zwei weiteren notationstechnischen Innovationen, den »Tonhöhsymbolen« und den »Assoziationsfaktoren«, die ebenfalls in *Struktur – Textur – Spiegel – Spiel* schon vorgeformt waren, prägten die »Aktionssignale« fortan das Bild von Logothetis' Partituren, die er nun mit dem Attribut »graphisch notiert« versah. Mit Hilfe seiner »Tonhöhsymbole«, die sich aus ein oder zwei Hilfslinien und einem hohlen oder ausgefüllten Notenkopf konstituieren, legt der Komponist die Tonhöhen verbindlich fest; die Wahl der Oktavlage stellt er allerdings dem Interpreten frei. Die »Assoziationsfaktoren« informieren über Lautstärke, Klangfarben wie Toncharaktere. »Tonhöhen-Symbole« und »Assoziationsfaktoren« werden meist miteinander verkettet.

Im ersten Quadrat der schachbrettartig aufgeteilten Partitur von *Culminationen* (1961) für zwei Orchestergruppen⁹ erklingt eine Konstellation von elf verschiedenen Tönen. Der erste Ton im zweiten Quadrat, ein f, komplettiert diese Konstellation zum Zwölftonfeld, und alsbald beginnt ein zweites, das im seinerseits dritten Quadrat vollendet wird. Diese »Tonhöhsymbole« werden mit dem »Assoziationsfaktor« »spitzes Dreieck« kombiniert, das Gedanken an einen scharfen Staccato-Akzent aufkommen läßt. Die ziemlich gleichmäßige Verteilung der »Tonhöhsymbole« in der ersten horizontalen Reihe der Quadrate, die Aneinanderreihung von Zwölftonfeldern sowie die Einheitlichkeit der »Assoziationsfaktoren« vermitteln den Eindruck von Statik, deren Beharrungsvermögen sich vor der Folie der ungleichmäßigen und irregulär verteilten »Aktionssignale« (große und kleine Punkte) umso klarer abhebt. Es entsteht gewissermaßen eine zweischichtig-kontrapunktische Textur, die von den Interpreten durch die frei wählbare Besetzung profiliert werden kann, etwa indem man die »Aktionssignale« perkussiv ausführen läßt, während Blechbläser die »Tonhöhsymbole« intonieren. (*Culminationen* besteht aus zwei transparenten, übereinander zu legenden Blättern. Das eine enthält die »Tonhöhsymbole« [Orchestergruppe I], das andere die »Aktionssignale« [Orchestergruppe II]). In der zweiten Reihe der Quadrate formiert sich eine Gegenwelt: Die »Aktionssignale« (große und kleine Kreise) deuten den Wechsel der Klangfarbe an; die wenigen, sich nicht mehr zu Zwölftonfeldern vereinenden »Tonhöhsymbole«, verbünden sich mit »Assoziationsfaktoren« die in verschiedenem Tempo an- und abschwellende Liegetöne suggerieren. Die dritte Reihe lebt von Sekundreibungen, deren Schärfe durch die »Aktionssignale« »klingen lassen!« akzentuiert wird. Zur namensgebenden Kulmination kommt es schließlich in der siebenten Reihe (insgesamt sind es zehn). Extrem laute Glissandowellen mit denkbar größter Amplitude kämpfen hier gegen Liegetöne an, die auf hohem dynamischen Niveau gehalten werden sollen.¹⁰ Die *Culminationen* können als ein frühes Dokument des Postserialismus gelten, weil sie der reihentechnischen Durchorganisation entsagen, etwa ihre Dauern durch das Verhältnis von *Punkt und Linie zu Fläche* gesteuert werden. 1962 erhielten sie beim Athener Kompositionswettbewerb für Neue Musik den Ersten Preis¹¹ (bei der anschließenden Uraufführung dirigierte der Komponist das eine, Lukas Foss das andere Orchester). Dennoch hat die Partitur durchaus konventionelle Züge. So behält Logothetis hier (noch) die historisch legitimierte Leserichtung von links nach rechts und von oben nach unten bei. Und auch die Negierung des Fünfliniensystems in *Culminationen* kann im Sinn musikgeschichtlicher Kontinuität gedeutet werden. In seiner Schrift *Zeichen als Aggregatzustand der Musik* interpretierte Logothetis die Veränderung der Notation überzeugend als Konsequenz serieller Methodik: Das serielle »Denken [...] erweiterte den musikalischen Horizont um Vorgänge, die bis dahin in der Musik nicht vorstellbar waren: das Denken in Parametern [...] brachte es mit sich, daß auch die Notation als ein Parameter aufgefaßt, kompositorischen Veränderungen unterworfen wurde.«¹² In dieser Hinsicht, nämlich die schriftliche Fixierung von Musik als veränderliche

S. 19. ↑

14 *Ebenda*,

S. 18. ↑

15 *Edition
Modern,
München o.*

J.. ↑

16 *Logothetis,
Zeichen... , a.a.
O., S. 30.* ↑

17 *Universal
Edition (13915),
Wien 1964.* ↑

18 *Siehe
Logothetis,
Impulse, a.a.O.,
S. 5-6.* ↑

19 *Siehe John
Cage,
Unbestimmtheit,
in: Die Reihe.
Heft 5, 1959.* ↑

20 *Anestis
Logothetis, Von
der Bedeutung
der Dinge, in:
Österreichische
Musikzeitschrift,
1980, S. 292.* ↑

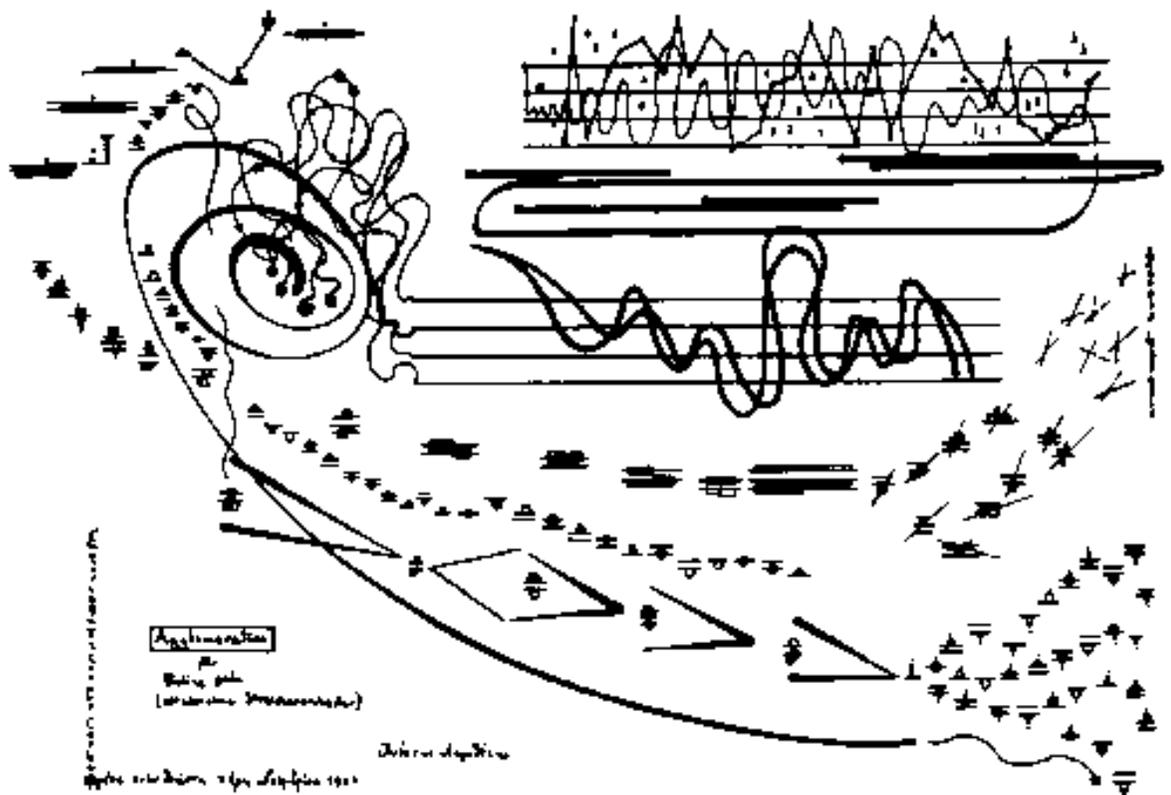
Größe anzusehen, fühlte sich Logothetis konform mit anderen Komponisten seiner Generation: etwa mit Earle Brown (und dessen musikalischer Graphik *December 52*) oder Sylvano Bussotti (und dessen »Verzerrungen und Verfremdungen« ¹³ des Liniensystems).

Elemente des Serialismus finden sich im gesamten graphisch notierten Werk von Logothetis. (Daß sich der Komponist ihrer bediente, hängt möglicherweise auch mit dem eingangs erwähnten Arbeitsbesuch im Elektronischen Studio des WDR zusammen; immerhin war Koenig, wie sein kompositorisches uvre dokumentiert, einer der konsequentesten Vertreter jenes musikalischen Rationalismus.) Dennoch hinterließ Logothetis nicht eine Komposition, die mit dem Etikett »seriell« versehen werden könnte. Vielmehr entwickelte er sich, ohne die historische Zwischenstufe des strengen Serialismus zu benutzen, vom »Enkelschüler« Schönbergs und Weberns gleich zu einem Anhänger jener Verfahren, die als postseriell eingestuft werden. Dieser stilistische Quantensprung basierte auf einem Ereignis, das ihn und andere Komponisten mit elementarer Wucht traf: die vehemente Konfrontation mit dem innovatorischen uvre von John Cage. Denn der Amerikaner, dessen Werk auf den Donaueschinger Musiktagen 1954 in Europa eingezogen war, fegte mit seinen Überlegungen die gedankenschweren, kalkülhaften Konzeptionen seiner abendländischen Kollegen sozusagen hinweg. Spürbar bewegt kommentierte Logothetis diesen Vorgang: »John Cage aber sollte der Widersacher der seriellen Musik werden, indem er alle Überlegungen, wonach komponiert wurde, über Bord warf und zum Würfel griff; Zufallsmanipulationen sollten die Konfigurationen der Musik bestimmen. Cage bricht aber dadurch mit einer Jahrtausende dauernden Tradition der Musik als Derivat theoretischer Erwägungen und leitet durch das Einbeziehen des Zufalls ins musikalische Geschehnis dessen permanente Revolution ein. Kein Werk läßt sich imitieren, da es sich selbst nicht wiederholen läßt.« ¹⁴ John Cage und seine hier skizzierten Qualitäten übten auf das Werk von Logothetis alsbald stärksten Einfluß aus. Die geistige Verwandtschaft, die man zwischen beiden Komponisten vor allem in den frühen sechziger Jahren konstatieren kann, manifestiert sich zunächst in einer Reihe von mehr oder weniger äußerlichen Gemeinsamkeiten. So versah Logothetis seine ersten graphisch notierten Werke (sie entstanden im Januar 1960) mit Überschriften, die aus dem Vokabular der Astronomie stammen: wie *Parallaxe*, *Zentrifugal-Zentripedal* oder *Population*. Unter dem Sammeltitel *Himmelsmechanik aus sieben Bildern. Ballett* für variable Besetzung¹⁵ vereinte er sie zu einem siebenteiligen Zyklus. Auf die namenstiftende Idee war er gekommen, weil er in den »Begriffen der Astronomie [...] wesensgleiche Denkmerkmale« ¹⁶ zu seinen kompositorischen Intentionen entdeckt hatte. Kurze Zeit später erreichte auch Cage himmlische Regionen, als er sich an die Realisierung seines *Atlas eclipticalis* (1961) für sechsundachtzig Stimmen begab. Bei den mit diesem Vorhaben verbundenen Zufallsmanipulationen verwendete er kartographisches Material, das sich auf die Gestirne der Ekliptik (Sonnenbahn) bezog. Eine weitere Konkordanz im Schaffen der beiden Komponisten bilden die beiden Solokonzerte. Bereits in den Jahren 1957 und 1958 komponierte Cage sein legendäres *Concerto for Piano and Orchestra*, bei dem auf den Orchesterpart völlig verzichtet werden kann. 1960 folgte ihm Logothetis mit einem ebenso variabel zu besetzenden Werk: seiner *Agglomeration* für Violine mit oder ohne Streichorchester¹⁷. Doch während Cage seine Gedanken auf dreiundsechzig Notenblättern niederlegte, beansprucht Logothetis für sein Violinkonzert, das übrigens Friedrich Cerha gewidmet ist und von ihm auch im Februar 1962 uraufgeführt wurde, nur den Raum einer DIN-A-4-Seite. Daher läßt sich die Gesamtanlage des Werkes mit einem Blick erkennen (s. Abb. S. 43)

Von einem ausgedehnten und mächtigen Glissando grundiert, drängen sich, dem Verlauf des Glissando folgend, Einzeltöne zu punktierten Linien zusammen, die von akkordischen Ereignissen flankiert und von langgestreckten Liegetonpassagen überlagert werden. Die hier zu ortenden Schichtungen und Ballungen decken sich mit den Erwartungen, die der Titel weckt. Denn als *Agglomeration* bezeichnet man in der Geologie die Ablagerungen aus unverfestigten Gesteinsbruchstücken. Logothetis' Violinkonzert belegt aber auch, daß seine Beziehung zu seinem amerikanischen Komponistenkollegen nicht bei mehr oder weniger plakativen Übereinstimmungen stehen blieb, sondern tiefer gründet. Wenn Cage den Tönen zu ihrem freien Tonsein durch Zufallsmanipulationen verhelfen will, so hat Logothetis durchaus vergleichbare Intentionen. Mit Hilfe der von ihm geschaffenen graphischen Notation verleiht er seinen Werken die Qualität der Polymorphie (Vielgestaltigkeit). Sie basiert, wie der Komponist erläuterte,¹⁸ im wesentlichen auf einem von traditioneller Musik stark abweichenden Zeitverständnis: Einerseits ermöglichen seine Symbole und Zeichen, daß die Interpreten ihre subjektiven Reaktionen beibehalten können; andererseits sprengt der zeitliche Ablauf in *Agglomeration* und den meisten anderen der graphisch notierten Werke

von Logothetis die Gleichhaftigkeit des Fünfliniensystems, da alle Leserichtungen legitim sind. Trotz vieler Konstanten kann, nein muß sich also der Klangfluß in immer wieder neuen Varianten ausbreiten, sei es infolge der subjektiv bedingten Divergenzen, der verschiedenen Lesarten – oder der in aller Regel freigestellten Besetzung.

Die Toleranzen aber, mit denen der Komponist operiert, sind auch Abbild einer gesellschaftlichen Utopie. Um die genannten Divergenzen auszugleichen und sich über potentielle Lesarten wie Besetzungen zu einigen, sind Kommunikation und intersubjektives Handeln unabdingbar – mit der Konsequenz, daß die Spezialisierung zwischen Dirigent und Orchestermusikern entfällt und der Interpretationsprozeß demokratisiert wird. In dem ambitioniert-sozialen Aspekt ihres uvres harmonieren Cage und Logothetis ein weiteres Mal. Hoffte jener einen Weg zu finden, die Menschen freizusetzen, ohne daß sie dumm würden, qualifizierte er überdies seine Probleme mehr als soziale denn als musikalische¹⁹, so stellte sich auch Logothetis seiner sozialen Verantwortung, im Vertrauen darauf, mit seiner Kunst gesellschaftliche Prozesse beeinflussen zu können: »Ich gebe mich gerne der Naivität hin, daß Kunst durch ihre Kreationen imstande ist, die Urteile über Gesellschaftsfähigkeit zu schärfen und das Denken und Fühlen für die Annahme neuer Gesellschaftsordnungen zu bereiten. Ich bin überzeugt, daß die Gesellschaftsunfähigkeit eines Krieges etwa heute auch auf ein ästhetisch kultiviertes Bewußtsein zurückzuführen ist, dessen durch schöpferbejahendes Kunstdenken geläuterte Urteilsschärfe den Krieg als kriminelles, den nicht überwundenen Machttrieb nährendes Spiel durchschaut.«²⁰



Agglomeration für Violine mit oder ohne Streichorchester, Copyright 1994 by Universal Edition A.G. Wien