

Jeder große Anfang macht vergessen, was ihm voranging, schließt selbst jeden Gedanken daran aus, daß ihm überhaupt etwas vorangegangen sein könnte. Es war diese Geste des Anfangens, die schon in den ersten Takten des 1955 in Donaueschingen uraufgeführten Orchesterwerks *Metastaseis* von Iannis Xenakis hörbar wurde und auf eine künftige, jenseits der Modelle seriellen Komponierens noch mögliche Musik hindeutete. Und es war, ein Jahr nach dem Auftritt von John Cage und David Tudor an gleicher Stelle, erneut eine befreiende, aufschließende Geste, deren Konsequenzen und Möglichkeiten Xenakis in den folgenden Jahren und Jahrzehnten nicht allein in der Musik, sondern ebenso in anderen akustischen und visuellen Medien immer wieder exemplarisch zu konkretisieren vermochte. Wie schon wenig später, als er aus der Partitur von *Metastaseis* den Bauplan für den Philips-Pavillon der Brüsseler Weltausstellung von 1958 ableitete, in dem Edgard Varèses *Poème électronique* erklang. Trotz dieser grandiosen Umwandlung musikalischer Strukturen in solche der Architektur sah man in Xenakis dennoch eher den Komponisten, der zumeist Theoreme aus Naturwissenschaft, Mathematik, Philosophie, Biologie usw. in musikalisch relevante Konzepte übersetzte. Und gewiß hat man damit einen wesentlichen Teil seines kaum mehr überschaubaren Oeuvres zutreffend charakterisiert. Dann erscheint vor allem das Bild des Forschers, Konstrukteurs, auch des Architekten und Mitarbeiters von Le Corbusier. Nur nebenbei indes das des Humanisten, des Autors von *Polla ta dhina*¹ nach Sophokles, der *Oresteia*², von *Medea*³ und vieler anderer Werke mit Sujets aus der griechischen Mythologie. Sicherlich auch das des Widerstandskämpfers gegen die deutsche und danach britische Besatzung, der 1947 nach Frankreich emigrieren mußte und eine intensive Beschäftigung mit rumänischer und griechischer Volksmusik ebenso wie mit byzantinischer Musik mitbrachte, deren Bedeutung für seine eigene Musik und ihre Voraussetzungen nicht leicht zu überschätzen ist.

Gerade dieser Punkt fordert jedoch die Frage nach ihren Wurzeln heraus, auch gegen Xenakis' ausdrücklichen Wunsch, keine Wurzeln haben zu wollen. Denn die Frage nach dem »Hellenismus von Xenakis« (François-Bernard Mâche) oder gar politisch pointiert: nach seinem Patriotismus führt womöglich zu den Anfängen vor dem Anfang, zu denen auch die *Anastenaria*-Trilogie gehört, deren erster Teil, die *Procession aux eaux claires* (*Prozession zum klaren Wasser*), bisher allerdings in keinem der diversen Werkverzeichnisse zu finden war, welche immerhin dessen zweiten Teil, *Le*

Hans Rudolf Zeller

Iannis Xenakis' *Anastenaria*-Trilogie

Entdeckungen im Frühwerk oder »Die Vorgeschichte des Anfangs«

Sacrifice (*Das Opfer*)⁴, und natürlich *Metastaseis*, den unmittelbar darauf komponierten dritten Teil der Trilogie, enthielten, der danach zum Hauptstück wurde. Ein ehrgeiziges Projekt schon insofern, als Xenakis erst 1949, ein Jahr nachdem er Mitarbeiter von Le Corbusier geworden war, mit ersten Kompositionsversuchen begonnen hatte. Dabei handelte es sich zunächst ausschließlich um Klavierstücke, die, nach dem Vorbild von Béla Bartóks *Mikrokosmos*, Melodien der griechischen Folklore bearbeiteten, so zum Beispiel *Méloдие* und ein Andante aus dem Jahr 1950. Im selben Jahr entsteht bis 1951 eine Suite für Klavier, insgesamt sechs Stücke mit Titeln wie *Das riecht nach Moschus* oder *Drei kretische Mönche*, über verschiedenste Tanz- und Liedformen wie dem Syrtos der ägäischen Inseln, der kretischen Susta, dem Kalamantianos und einen Trauermarsch in Liedform. 1951 bearbeitet Xenakis die Klavierkomposition *Thème et conséquences* für Violine und Violoncello, eine der Instrumentenkombinationen, die man im Dialekt »Zyia« nennt. 1952 kommt im *Trio* für Flöte, Stimme und Klavier das Vokale hinzu, noch stärker in *Zyia* für drei Instrumente, Sopran, fünf Tenöre und Schlagzeug, in der Xenakis als Basis der rhythmischen Struktur zum ersten Mal nicht nur die Fibonacci-Reihe anwendet, die im zweiten Teil der *Anastenaria*-Trilogie wiederkehren wird, sondern deren Text sich gegen das damalige Griechenland unter einem Marschall Papagos wendet, für die »jungen und glänzenden Körper, die zahllosen Generationen aus Antike, Mittelalter und Moderne, die in Reihen voranschreiten, Blüte des Volkes, Zukunft des Volkes, Herz des Volkes«. Es folgten noch *Drei Gedichtrezitationen* mit Klavierbegleitung nach Texten von Villon, Majakowski und Ritsos, und 1953 wurde beim IV. Weltjugendfestival in Bukarest *La Colombe de la Paix* (*Die Friedenstaube*) für Countertenor und vierstimmigen Chor uraufgeführt, für die Xenakis den ersten Preis zugesprochen bekam. Noch im selben Jahr beendete er den ersten und zweiten Teil der *Anastenaria*-Trilogie und überschritt damit zugleich die Grenze von der folkloristischen zur seriellen Musik. Denn

4 Iannis Xenakis berichtet gegenüber Bálint András Varga (in: Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, Zürich 1972, S. 33): »Das Stück (= *Le Sacrifice*) wurde nur einmal aufgeführt, danach nie wieder. Leider ist die Aufnahme davon verschollen. Ein Freund riet mir, es Boulez zu zeigen, der zu dem Zeitpunkt gerade dabei war, zusammen mit Scherchen die Konzertprogramme des *Domaine musicales* zusammenzustellen. Boulez sagte zu mir, meine Musik sei zu einfach (zu anderen sagte er, ich verstehe zu wenig von Musik) – und Musik müsse komplex sein. Ich begann mit ihm zu diskutieren. Ich sagte, wenn Musik einen gewissen Grad an Komplexität überschreite, dann brauche man eine neue Art von Einfachheit. »Kompliziert« hieße nicht unbedingt gleich schon »ästhetisch interessant«. Der Streit führte schließlich zu unserem ersten Zerwürfnis, das jahrelang andauerte und nach meinem Artikel über die Krise der seriellen Musik (= Iannis Xenakis, *La crise de la musique serielle*, in: *Gravesaner Blätter* 1, 1955, S. 2-4) noch tiefer wurde.«

1 *Polla ta dhina* (*Il est bien des merveilles en ce monde*) für Kinderchor und Orchester, 1962.

2 *Oresteia*, szenische Musik für gemischten Chor, Kinderchor und Kammerorchester, 1966.

3 *Medea Seneca*, szenische Musik für Männerchor und Instrumentalensemble, 1967.

nach kurzen Studien bei Arthur Honegger und Darius Milhaud war Xenakis inzwischen Schüler von Olivier Messiaen geworden, von dessen faszinierenden Stücken und Analysen entscheidende Impulse für die Komposition ausgingen, die aber auch zu Abweichungen vom ursprünglichen Konzept der Trilogie führten.

Procession aux eaux claires

Schon beim ersten der Gespräche mit Iannis Xenakis, das Bálint András Varga mit dem Komponisten führte, zeigte Xenakis ihm neben anderen frühen Stücken auch die Partitur von *Procession aux eaux claires*. »Die Procession ist eine frei komponierte Musik für Chor und Orchester. Noch heute wird in Nordgriechenland im Mai von den Bauern das Fest Konstantins des Großen, die *Anastenaria*, gefeiert. Es ist ein heidnisches und ein christliches Ritual zugleich: man tanzt auf glühenden Kohlen und nimmt an Ikonenprozessionen teil; die heiligen Quellen werden aufgesucht und Stiere geopfert.«⁵ Und Xenakis weist schließlich auf die Bedeutung von *Procession* für sein späteres Schaffen hin: »Schauen Sie, hier, die Divisi in den Chorstimmen: jede Stimme hat eine andere Melodieführung. Die Musik ist weitgehend tonal, aber die vielen unterschiedlichen Stimmen rufen ein Massenphänomen hervor, das später in meiner Musik noch eine wichtige Rolle spielen sollte.«⁶

Im Vorwort zur Partitur beschreibt Xenakis den *Anastenaria*-Kult ausführlicher, vor allem auch dessen drei rituellen Schichten und Phasen. Den nachfolgenden Text verfaßte er zum größten Teil nach einem sehr gründlichen Studium der *Volkskulte Thrakiens* von M.C.A. Romaios von der Akademie in Athen:

»Die *Anastenaria*, ein lebendiges Stück einstmals gelebter und von den griechischen Bauern Thrakiens durch die Jahrtausende bewahrter Zivilisation. Ein Kult, der sich als ein vollendetes Ganzes zur Zeit des Kaisers Konstantin des Großen im 4. Jahrhundert nach Christus herausgebildet und bis in unsere Tage in seinem ursprünglichen Zustand erhalten hat.

Insgesamt drei sich überlagernde und einander angegliche rituelle Schichten verleihen ihm seinen äußerst komplexen und außergewöhnlichen Charakter, nach Art der zerstörten und im Lauf der Zeit mehrmals wieder aufgebauten Städte:

- Die erste und mit dem Opfer des Stiers primitivste Schicht geht auf totemistische und prätheistische Zeiten zurück.
- Die zweite Schicht mit dem ekstatischen

36 Tanz auf dem Feuer knüpft an agrarische und

dionysische Kulte der griechischen Antike ebenso an wie an asiatische und thrakophrygische Kulte um Herakles-Sardanapal und Artemis Peracia.

- Die dritte Schicht mit den Ikonen und dem Auftritt der Priester bezieht sich aufs Christentum.

Der Kult wird im Monat Mai zelebriert. Die traditionelle Musik begleitet alle Handlungen mit Blasinstrumenten, Streichern und Schlagzeug. Die wahren Zelebranten des Kults sind die Anastenariden, sekundiert von den Priestern. Ihr Chef ist der Archianastenaride.

[...]«

In der *Musikalischen Analyse der Procession aux eaux claires* betont Xenakis ausdrücklich:

»Die Partitur der *Procession* ist nur mit dem Sujet des Kultes aus Thrakien verwandt. Diese Partitur ist eine völlig freie und neue Schöpfung, die auf der Gesamtheit des folkloristischen musikalischen Erbes des griechischen Volkes beruht. Dem Autor der Partitur ist die authentische Musik des Kults völlig unbekannt.

- Der Männerchor stellt die Priester und Anastenariden dar. Der gemischte Chor die Menge. Der Männerchor singt eine Art monodischen *cantus firmus*, der auf dem Alleluja aus der Liturgie des St. Johannes Chrysostomus beruht. Er wird von den Instrumenten in der Oktave oder im Unisono unterstützt.

• Der gemischte Chor beruht auf der akritischen mittelalterlichen Melodie von *le château d'Oria* kappadokischen Ursprungs. Melodisch wird er zunächst erweitert, danach vereinfacht, um zu Permutationen von vier Tönen zu gelangen, die sukzessiv und nichtparallel einsetzend in Quartan oder Terzen transponiert werden. Im Finale wird die Melodie nach demselben, aber vereinfachten Verfahren auf drei Töne reduziert. Der gemischte Chor wurde mit einigen Freiheiten nach den Regeln der folkloristischen Polyphonien des Epirus und des Dodekanes harmonisiert.

• Sofern die Instrumente die beiden Chöre nicht unterstützen, bilden sie schnell wechselnde Melodien, die an gewisse Begleitungen von griechischen Volksliedern Kleinasiens zur Lyra erinnern. Wie die Begleitungen der Lyra werden sie durch Quartan- oder Quintanparallelen charakterisiert.

• Das umfangreiche Schlagzeug – ein Bongo (oder die indische Tabla), vier Congas, eine Triangel, ein Xylophon, eine Pauke, ein Tamtam, große Trommel akzentuiert oder kontrastiert die Rhythmen der drei vorgenannten Protagonisten. Die Klangfarbe des Schlagzeugs variiert je nach dem Charakter der Personen. So werden die Priester und die

5 Bálint András Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, Zürich 1995, S. 32.

6 Ebd.

Anastenariden von Instrumenten mit tiefer und gedämpfter Klangfarbe unterstützt. Die Menge mit hellerer Klangfarbe und das Orchester – die Lyra – mit hohen Schlaginstrumenten. Jede Person hat die rhythmische Einheit, die ihrem eigenen Charakter entspricht. So ist die Einheit der Priester lang, die der Menge eine mittlere und die der Lyra sehr kurz. Die miteinander korrespondierenden Einheiten stehen im Verhältnis 4:6:9. [...]»

Auch zur Form der *Procession* äußerte sich Xenakis im Vorwort:

»In Wirklichkeit beruht das ganze Werk auf dem Prinzip der Überlagerung. Jede Person bewahrt ihre eigene Individualität und geht von ihrer eigenen melodischen, harmonischen und rhythmischen Persönlichkeit aus. Die Form ist diejenige des antiphonischen Gesangs entsprechend dem antiken Drama, der ursprünglichen christlichen Liturgie und der Lieder der modernen Maquisards. [...]»

In der musikalischen Analyse der *Procession* nennt Xenakis nicht nur die Quelle für die melodische Gestaltung des Gesangsparts und der zumeist davon abhängigen oder sie grundierenden Parts des Orchesters, dieser beispiellos erweiterten Lyra. Fast noch mehr liegt ihm daran, auf die Prinzipien der rhythmischen Gestaltung hinzuweisen, auf die jeder »Person« oder Gruppe zugeordneten Zeitwerte.

Zu Anfang deklamiert der in zwei Gruppen unterteilte Männerchor – fünfzehn bis zwanzig Baritone – in Vierteln:

»Aus tiefer Nacht erwacht unser Gebet ...
... Herr der Erde ...
... bevor das Morgengrauen die Vögel weckt ...
... Unser Gebet sehnt sich nach dem weiten Blick.«

Der Chor der Menge – neun Soprane und jeweils sechs Altstimmen, Tenöre und Bässe – singt dagegen aufgeregt und zusammenhanglos:

»... weil unser Durst so unerträglich ist ...
... und wie das Wild roch ich den Tau, den von seinen Flüssen der Nordwind bringt...«

Während die Schlagzeuggruppe die Partien des Männerchors nur mit Bongo, Conga und Pauke begleitet, treten nach einem kurzen Sopran-Solo noch Xylophon, Triangel, Tamtam und große Trommel hinzu. Nur selten spielt die »Lyra« ohne Schlagzeug. Die Schlagzeuggruppe kann nur selten für wenige Takte pausieren, stellt sie doch geradezu das Fundament des Ganzen dar. Sie ist in der Partitur schon dadurch hervorgehoben, daß sie Xenakis nicht auf Hilfslinien notierte, sondern unübersehbar unterhalb der Streichergruppe als ein gleichwertiges und endlich gleichberechtigtes Instrumentarium. Verwendete schon die von

Bartók erforschte und von seinem Komponieren assimilierte Volksmusik Südosteuropas vormals in der europäischen Kunstmusik kaum gebräuchliche Taktarten oder sogar deren Kombinationen, so finden sich bei Xenakis fast auf jeder Seite irrationale Werte wie Quintolen oder deren Überlagerungen. Auf weite Strecken wird durch »3 statt 2« im 2/4 Takt oder »2 statt 3« im 3/4 Takt die Taktordnung überformt, der Zeitfluß derart gestaut oder beschleunigt, nicht zuletzt wohl, um an den fremdartigen, quasi archaischen Wirkungen der Folklore zu partizipieren.

[...]

Le Sacrifice

Le Sacrifice (*Das Opfer*), der zweite Teil der *Anastenaria*-Trilogie oder ihre Phase B, die vom Vorabend der Opferung, nicht von dieser selbst handelt, ist ein Werk für Orchester und verglichen mit der auch vokalen *Procession*, ihren Texten und Chören insofern abstrakt. Nach der Auseinandersetzung mit einem historischen Kult und seinem Bezug zur nicht nur griechischen Folklore thematisiert der Diplomingenieur und Architekt Xenakis nun die andere Seite des griechischen Erbes, die naturphilosophisch-wissenschaftliche.

Damit jedoch nimmt er erstmals Stellung zu den aktuellen Tendenzen der neuen Musik nach Schönberg. Ein gewaltiger Sprung, bei dem ihm vor allem Messiaen behilflich war, dessen »klares kombinatorisches Denken« er wie kein anderer bewundert, weil Messiaen »dank seiner intuitiv gewonnenen Einsichten in die Mathematik« zu einem Grad der Abstraktion gelangte, die sich von der Schönbergs grundlegend unterschied. Auch davon kündigt *Le Sacrifice*, gewidmet »Meinem Lehrer und Freund Olivier Messiaen«. Wohl erstmals ist im Vorwort zu einer Partitur von Theoremen der Mathematik die Rede:

»Dieses Werk basiert auf einer festgelegten Folge von acht Tönen. Die Entwicklung kommt durch das Zusammenspiel von acht Dauernwerten zustande. Die Folge dieser Werte stellt eine Fibonacci-Reihe dar, bei der jedes Glied gleich der Summe der vorangegangenen Glieder ist (1, 2, 3, 5, 8, 13...). Ferner tendiert diese Reihe zu einer geometrischen Progression, deren Wurzel gleich

$$\varnothing = \frac{1 \pm \sqrt{5}}{2}$$

ist, wobei \varnothing die Goldene Zahl darstellt. Die Goldene Zahl oder der Goldene Schnitt wurde in der Architektur seit der Antike angewandt. Die Pyramiden, der Parthenon, die Hagia So-

phia, die Palazzi der italienischen Renaissance ebenso wie die modernen Konstruktionen wurden nach dem Goldenen Schnitt entworfen. Der Goldene Schnitt ist auch eines der biologischen Gesetze des Wachstums. Man findet ihn in den Proportionen des menschlichen Körpers wieder. So ist zum Beispiel das Verhältnis der Größe des Kopfes zum Solarplexus gleich \emptyset , die Fingerglieder, die Knochen von Armen und Beinen stehen im Goldenen Verhältnis zueinander. Doch die musikalischen Dauern wurden im Hinblick auf die muskulären Entspannungen festgelegt, welche die menschlichen Glieder in Bewegung versetzen. Es ist evident, daß die Bewegungen dieser Glieder dazu tendieren, sich zeitlich proportional zur Größe dieser Glieder zu vollziehen. Was zur Folge hat, daß die Dauern, die im Verhältnis zu \emptyset stehen, für die Bewegungen des menschlichen Körpers natürlicher sind. In der Mathematik ist die Goldene Zahl \emptyset irrational. In der Musik ist dies nicht möglich (mit Ausnahme der elektronischen Musik). Ausgehend von der Dauereinheit, die der Musiker leicht zählen kann, habe ich daraus eine Reihe entwickelt, wie sie hier definiert wurde.«

Allenfalls indirekt bezieht sich Xenakis in diesem Text noch auf die Phase B der *Anastenaria*, indem er nämlich darauf hinweist, daß selbst die Proportionen des menschlichen Körpers und seiner Glieder den Regeln des Goldenen Schnitts gehorchen. Mathematisch abstrahierend erfaßt er damit dennoch auch die Körper der auf glühenden Holzkohlen tanzenden Anastenariden und selbst – wie sich zeigen wird – das zuvor angezündete, knisternde Feuer. Desgleichen zeugen die Passagen über die in dieser Partitur erstmals verwendeten Glissandi, die Intervalle kleiner als der Halbton und die damit zu produzierenden Schwebungen, von einem vertieften Materialverständnis der von der neuen Musik längst entdeckten Mikrointervalle, die in der Folklore von jeher gebräuchlich waren. Xenakis hat sie schon früh kennengelernt, durchaus nicht nur im griechisch-byzantinischen Bereich, sondern ebenso später im Kontakt mit der Musik anderer, als »fremd« oder »außereuropäisch« bezeichneter Kulturen, sie jedenfalls nicht überhört oder als zu schwierig empfunden. Wie zumeist selbst noch Bartók, während zur selben Zeit Alois Hába bereits mit ihnen komponierte. Ganz anders orientiert, hatte Xenakis schon 1953 die Materialkonfiguration vieler seiner künftigen Partituren definiert: Glissandi und Intervalle kleiner als der Halbton. Dabei sind es eigentlich noch keine Viertelöne im Sinne von Stufen, sondern eher Abweichungen von den Halbtönen nach oben

38 oder unten und insofern eng mit der Idee des

Glissandos verbunden, mit dem *Le Sacrifice* als im Raum einer Sexte auf- und absteigendes Glissando beginnt. Hier durchläuft die zweifach gerichtete Glissandobewegung als größtmögliche Abweichung alle denkbaren Tonstufen innerhalb eines bestimmten Intervalls. An anderer Stelle fordert Xenakis eine Abweichung im Bereich eines pythagoräischen Kommas von einem gleichzeitig erklingenden Ton, also das Erzeugen von Schwebungen und zwar von zehn Schwebungen pro Sekunde.

Ähnlich wie in Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* sind die acht (und nicht zwölf!) Tonhöhen in bezug auf ihre Dauern in verschiedenen Lagen fixiert, nicht jedoch zugleich ihre Lautstärken und Anschlagsformen. Die Reihendisposition sieht dementsprechend vor, daß der tiefste Ton stets die längste Dauer (vierunddreißig Sechzehntel) besitzt, der höchste stets die kürzeste (ein Sechzehntel), während es sich in der Komposition selbst auch umgekehrt verhalten kann, mithin eine Art Lagenaustausch stattfindet. Zunächst entspricht jedem Ton jeweils nur eine Klangfarbe, das heißt jeweils nur ein Instrument oder eine Instrumentalgruppe (etwa die ersten Violinen). Erst gegen Ende treten Töne auch als Klangfarbenkomplexe in Erscheinung, nach den Klangfarbenmelodien also gleichsam Klangfarbenakkorde. Gleichfalls ungewöhnlich innerhalb des seriellen Zusammenhangs sind die zahlreichen und sukzessive häufigeren Repetitionen eines Tons gleicher oder mehrfacher Klangfarbe, besonders des höchsten und kürzesten Tons, der vom Xylophon schließlich fünfzehnmal wiederholt wird, alternierend mit den Achteln des zweithöchsten: womöglich eine Anspielung auf das in Phase B angefachte Feuer.

Metastaseis oder: die Folgen des Anfangs

Doch derlei Spekulationen zeigen nur, wie lose die Verbindung zum Projekt der *Anastenaria*-Trilogie schon 1953 geworden war und wie stark nun rein musikalische Gesichtspunkte und Perspektiven dessen Fortsetzung dominierten, so vor allem die mit seriellen Mitteln nicht mehr zu überbrückende Kluft zwischen kontinuierlich gleitendem Ton oder Glissando und diskontinuierlicher Tonstufe. Die Lösung dieses Problems nahm freilich mehr Zeit in Anspruch, und das Resultat war 1954 *Metastaseis* für einundsechzig Musiker, das eigentlich den dritten Teil der *Anastenaria*-Trilogie darstellen sollte, nun aber zugleich auch als ein selbständiges Stück erachtet wurde: »... aber ich trennte es von den beiden anderen ab, weil es sich von ihnen so sehr unterschied –

weil es ein solcher Schritt nach vorne war«, erläutert Iannis Xenakis seinem Gesprächspartner Bálint András Varga. Gleichwohl handelte es sich nur um einen ersten Schritt, denn unmittelbar an die erste, weiträumige Glissandostruktur, einem Fächer aus vier- und vierzig individuellen Einzelstimmen der Streicher, deren Verlauf mit Hilfe des Wahrscheinlichkeitskalküls berechnet wurde, schließt sich wie eine Art Zitat ein Abschnitt an, der offensichtlich einer ganz anderen musikalischen Sphäre angehört. Es ist unverkennbar serielle, aus permutierten, diskontinuierlichen Tonhöhen zusammengesetzte Musik, die hier – im Hegelschen Sinne – aufgehoben erscheint, sowohl aufbewahrt wie auch aus dem Weg geräumt, ohne deswegen über alles erhoben zu sein, vielmehr als notwendige Phase innerhalb des geschichtlichen Prozesses anerkannt. [...]

In *Metastaseis* hatte Xenakis den eben erst von ihm für die Musik entdeckten Kalkül mangels Erfahrung eher noch intuitiv angewandt, wie auch das Stück gerade seiner seriellen Enklave wegen noch nicht endgültig mit den seriellen Praktiken gebrochen hatte. Dies verbindet es aber umso mehr mit der so »uneinheitlichen« *Anastenaria*-Trilogie, verschafft ihm den Rang einer einzigartigen Antizipation, die sich in Xenakis' Gesamtwerk schließlich erfüllen sollte.

Seit der Trilogie arbeitete Xenakis nunmehr auch daran, die Vokalkomposition auf den Stand des zunächst mit rein instrumentalen und elektronischen Mitteln Erreichten zu bringen, um sozusagen rückwirkend den im gewissen Sinne nie komponierten, weil schließlich verselbständigten dritten Teil der Trilogie doch noch komponieren zu können. Und somit fällt auf, daß der Kontakt zur Folklore und ebenso zum Text vorübergehend, aber für immerhin zehn Jahre, scheinbar völlig verloren ging, und dies nur, um seit *Polla ta Dhina* ziemlich kontinuierlich und unter den verschiedensten Voraussetzungen wieder produktiv zu werden. Nach einer Periode der Auswertung wissenschaftlicher Forschungsergebnisse für die Gestaltung einer möglichen Musik, frei vom Ballast jeglicher Vergangenheiten, waren Kult oder Mythos nicht mehr nur die Widerparts von rationaler Konstruktion und Kontrolle, die letzteren beiden galt es vielmehr, mit ihnen zu versöhnen. Zumal der Mythos für Xenakis in denjenigen Fassungen wichtig wurde, die schon von den griechischen Tragikern für das Theater erarbeitet worden waren und auch Kultisches einschlossen. Allerdings bedurfte es nicht unbedingt einer Arena oder Bühne, um die zahlreichen Stücke mythologischen Gehalts

aufführen zu können. Deren oft dezidiert konzertante Form war nur auf ein Podium angewiesen und auf die Beachtung der zumeist extrem neuen Anforderungen an die Stimmen und das Aktionsvermögen (vergleiche beispielsweise so unterschiedlich besetzte Stücke wie etwa *Aïs*⁷ und *Kassandra*⁸). Nicht selten weisen selbst die Titel reiner Instrumentalkompositionen auf ein mythisches Geschehen hin. Seit *Nuits* für gemischten Chor a cappella aus dem Jahr 1967 indes verzichtet Xenakis immer wieder auf Texte in alt- oder neugriechischer Sprache zugunsten von Texten aus sprachlosen oder keiner lebenden oder toten Sprache zuordenbaren Phonemsequenzen, zuweilen auch kombiniert mit einzelnen Wörtern oder Textbruchstücken, so zuletzt 1994 in *Sea Nymphs*⁹ über Phoneme aus Shakespeares *The Tempest*, ohne deswegen seinen »Hellenismus« auch nur im mindesten aufs Spiel zu setzen. ■

(Der originale Text dieser leicht gekürzten Fassung erschien anlässlich der Uraufführung der *Anastenaria*-Trilogie im Programmheft zum 2. Orchesterkonzert der *musica viva* München des Bayerischen Rundfunks am 15. Dezember 2000 im Herkulessaal unter dem Titel *Anastenaria* oder: Die Vorgeschichte des Anfangs.)

7 *Aïs* für Bariton, Schlagzeug solo und Orchester, 1981 (Auftragswerk der *musica viva*/Bayerischer Rundfunk).

8 *Kassandra* für Bariton und Schlagzeug, 1987.

9 *Sea Nymphs* (*Phonèmes extraits de 'La Temète' de William Shakespeare*) für gemischten Chor, 1994.