

Marie Louise Herzfeld-Schild (Köln)

## Vergangenheit in der Zukunftsmusik der Gegenwart. Xenakis' „Epiphanien“ zu Wagners *Meistersingern*<sup>1</sup>

„Ich hatte keine Ahnung, was ich in der  
Welt des 20. Jahrhunderts eigentlich sollte.  
Immerhin gab es die Musik, und es gab  
die Naturwissenschaften.  
Sie verkörperten für mich die Verbindung  
zwischen Antike und Gegenwart“  
Iannis Xenakis (1980)

Am 21. Juni 1868 wurde Richard Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* am Königlichen Hof- und Nationaltheater München uraufgeführt. Anlässlich der Neuinszenierung durch die Bayreuther Festspiele zum 100jährigen Jubiläum dieser Uraufführung organisierte Wolfgang Wagner 1968 eine Umfrage zum „Welttheater der Meistersinger“<sup>2</sup> unter zeitgenössischen Komponisten. Die achtzehn Antworten wurden im Programmheft der Bayreuther Festspiele abgedruckt<sup>3</sup> und reichen von „höflicher Kulturdiplomatie (Chatschaturjan) [und] elegantem Ausweichen vor allzu naheliegenden zeitgeschichtlichen Implikationen (Egk) über eisig-charmante Distanzierung (Krenek) und wehmütige Bewunderung des Metiers (Strawinsky) bis hin zu dezidierten Auseinandersetzungen mit dem janusköpfigen Charakter der *Meistersinger*.“<sup>4</sup>

Den Abschluss der vielgestaltigen Beiträge bildet eine Einsendung des damals 46-jährigen Iannis Xenakis, die den Titel „Epiphanien“ trägt und in ihrer Eigentümlichkeit Wolfgang Rathert zu der Feststellung veranlasste, Xenakis' Zeilen seien „Höhepunkt, Abschluss und Fremdkörper der Umfrage zugleich“.<sup>5</sup> Denn anstatt sich wie seine Kollegen auf die eine oder andere Weise ausdrücklich mit den *Meistersingern* auseinanderzusetzen, nennt Xenakis

- 
- 1 Dieser Text ist die Ausarbeitung eines Freien Referats mit dem gleichen Titel, das auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2013 in Dresden gehalten wurde und eine Art Nachtrag zur Dissertation der Verfasserin (*Antike Wurzeln bei Iannis Xenakis* [= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 75], Stuttgart 2014) darstellt. Herzlich gedankt sei Hermann Danuser und Stefan Drees für ihre Kommentare zum Vortrag sowie Gregor Herzfeld und Wolfgang Rathert für wertvolle Hinweise.
  - 2 So die Überschrift der Umfrageergebnisse in *Die Meistersinger von Nürnberg. Programmheft der Spielzeit 1968*, hrsg. von den Bayreuther Festspielen, S. 2. Weiter heißt es dort: „Achtzehn Komponisten beantworteten eine Umfrage Wolfgang Wagners anlässlich des Hundertjährigen Aufführungsjubiläums der ‚Meistersinger von Nürnberg‘“. Die genaue Fragestellung der Umfrage bleibt unklar.
  - 3 Folgende Komponisten antworteten auf die Umfrage: Kurt Atterberg, Aram Chatschaturjan, Luigi Dallapiccola, Frank Martin, Igor Strawinsky, Werner Egk, Gottfried von Einem, Wolfgang Fortner, Alois Hába, Ernst Krenek, Tauno Pyllkänen, Hermann Reutter, Knudåge Riisager, Harald Sæverud, Eugen Suchoň, Heinrich Sutermeister, Michael Tippett sowie Iannis Xenakis.
  - 4 Wolfgang Rathert, „Wagner – heute?“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 174/1, 2013, S. 19f.
  - 5 Rathert, „Wagner – heute?“, S. 18–23.

den Titel dieses Werkes mit keinem Wort,<sup>6</sup> sondern formuliert stattdessen in eigentümlich nebulöser und geradezu poetischer Form Gedanken zur Position von Kunst – und, so lässt sich aus der Umfrage folgern, von Musiktheater im Besonderen – zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

Die „Epiphanien“ über Wagners *Meistersinger* zeigen, dass Xenakis mit diesem Werk wohl vertraut war. Diese Tatsache gründet vermutlich nicht zuletzt darin, dass er in einem Wagner-affinen Haushalt aufwuchs. Der Vater liebte die Musik Wagners ganz besonders, was der Grund dafür war, dass Xenakis' Eltern immer wieder zu Aufführungen nach Paris oder auch nach Bayreuth reisten.<sup>7</sup> Diese Vorliebe für Wagners Werk scheint sich in gewissem Maße auch beim Sohn fortgesetzt zu haben, wenn er 1980 im Gespräch mit András Bálint Varga auf die Frage nach seinen musikalischen Vorlieben antwortete: „Was die Opern betrifft, so schätze ich die von Wagner, während ich die italienischen Opern des 19. Jahrhunderts langweilig, uninteressant und zu naturalistisch finde.“<sup>8</sup> Im zweiten Gespräch mit Varga neun Jahre später wies Xenakis darauf hin, manche sagten, er „vollführe romantische Gesten“<sup>9</sup> – eine Feststellung, mit der er keine Schwierigkeiten habe, solange damit nicht gemeint sei, er „wäre auf irgendeine Weise ins 19. Jahrhundert zurückgekehrt“. Als Varga in diesem Zusammenhang den „geradezu wagnerischen Gestus“ der Bläser in Xenakis' Komposition *Ata* (1987) ansprach, unterstrich Xenakis lediglich, dies könne „[a]ber nicht im Sinne einer Wagner'schen Schreibweise“ gemeint sein. Die grundsätzliche Konnotation mit Wagner wies er jedoch nicht von sich.<sup>10</sup>

Xenakis' Beitrag zum 100. Jubiläum der *Meistersinger* spiegelt beide Seiten seines Verhältnisses zu Wagner. Im ersten Teil drückt sich eine Wertschätzung aus, die Xenakis dem „normgebenden Werk“ ganz offensichtlich entgegenbrachte. Im zweiten Teil wird jedoch auch die Zwiespältigkeit deutlich, mit der er das Schaffen des Älteren betrachtete:

„Epiphanien

I. Die Zukunft taucht in die Vergangenheit ein und gibt ihr auch Gestalt. Nicht durch ihre Vorwegnahme, die eine Projektion der Vergangenheit auf der weißen Leinwand der Zukunft ist, sondern durch ihre gegenwärtige Existenz, die wir jetzt noch zu undeutlich ahnen, auf dieser verschwimmenden Grenze, die ihnen gemeinsam ist. Nachher, vorher, ist die Bahn eins. Aber man muß zur Vergangenheit gehört haben, um sich darauf bewegen zu können. Und das Gegenteil ist wahr. Das ist der Fall dieses normgebenden Werkes, dessen Geburt vor hundert Jahren nicht unterbrochen worden ist, denn sie befähigt uns ständig, diese Verschmelzung der Zeit durchzuspüren.

II. Es ist notwendig sich mit allen Mitteln von den sentimentalsten Gefühlsduseleien zu befreien, die von Typen, Formen und Klischees hergekommen sind, die dieses Werk eingeführt hat. Die Unabhängigkeit wird nur um diesen blutigen Preis erobert. Was anderes wieder aufzubauen, von viel Älterem, auf die Gefahr hin es zu zerstören, mit Allerneuestem, das aus dem Morgen entlehnt ist, und die versteinerten Phantasmen der Vergangenheit sterben zu lassen, die uns treiben lassen. Übrigens um irgendwo

6 Neben Xenakis ist es einzig Harald Sæverud, der den Titel der Oper in seinem Beitrag nicht nennt. Dennoch hat seine Einsendung eine gänzlich andere, nämlich autobiographische Form.

7 Nouritza Matossian, *Xenakis*, Lefkosia <sup>2</sup>2005, S. 23.

8 András Bálint Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, Zürich / Mainz 1995, S. 60.

9 Hier und im Folgenden: Ebd., S. 135f.

10 Dabei war es durchaus Xenakis' Art, etwaige Konnotationen zur Klangsprache anderer Komponisten klar und deutlich abzulehnen, wenn diese nicht seiner Selbstwahrnehmung entsprachen.

anders hinzuschauen, haben wir keine Zeit. Gerade, vorn, in weite Ferne. Andere werden vielleicht die Fäden entwirren.

IANNIS XENAKIS<sup>11</sup>

Trotz dieser Basisgliederung lassen Xenakis' Zeilen die Leser letztlich jedoch im Unklaren über ihren genauen Inhalt. Wie viele Texte von Xenakis sind sie faszinierend und irritierend zugleich. Während so mancher Leser in dieser Poetik die eigentliche Aussage des Komponisten sehen mag, die sich gerade durch ihre Unklarheit auszeichnet, so wird manch anderer jedoch durch die Unklarheit dazu gereizt, der Bedeutung der Worte auf den Grund zu gehen – und dies ist es, was den vorliegenden Beitrag motiviert hat.

Die Erfahrung mit der intensiven Lektüre von Xenakis' Schriften zeigt grundsätzlich, dass sie bei aller Breite in den behandelten Themen und Fragestellungen, Einfällen und Problemlösungen stets von denselben Gedanken ausgehen. Wo immer man in Xenakis' Texte auch hineinsticht, lässt sich das dort Behandelte auf einige wenige Aspekte reduzieren, die sich dementsprechend wie eine Art Mantra wiederholen: Axiomatisierung und Formalisierung von Musik durch die Verwendung von neuesten, zukunftsweisenden naturwissenschaftlichen Erkenntnissen und Methoden ist immer Xenakis' Hauptanliegen. Dieses „ästhetische Projekt“<sup>12</sup> wiederum ist verbunden mit der Forderung nach einer *creatio ex nihilo*, durch die allein ein wahrhaft originelles Kunstwerk zu schaffen sei. Das Konzept einer solchen *creatio ex nihilo* wird jedoch zu einem gewissen Grad wieder ausgehebelt, wenn Xenakis sich und sein Schaffen ausdrücklich in der Vergangenheit verwurzelt – auch dies zieht sich wie ein roter Faden durch seine Schriften. Dass diese Vergangenheit stets die griechische Antike, das „Erbe Griechenlands“, ist, hängt nicht zuletzt mit Xenakis' Identitätsproblematik zusammen, die in seiner Exilerfahrung begründet liegt. Es sind vor allem die vorsokratischen Philosophen Pythagoras, Parmenides und Heraklit sowie Platon und Aristoxenos von Tarent, die sein Denken leiten und als Grundierung und Rechtfertigung für seine Kompositionstheorien herangezogen werden.

Wenn Xenakis in seinen „Epiphanien“ zu den *Meistersingern* eine „triadische Zeitbeschwörung“<sup>13</sup> zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft vornimmt, so ist daher davon auszugehen, dass er auch hier die Spannung zwischen den modernen Naturwissenschaften und der griechischen Antike thematisiert. Diese Annahme kann zusätzlich durch die Tatsache untermauert werden, dass Xenakis seit etwa 1964, nur wenige Jahre vor der *Meistersinger*-Umfrage, sowohl mit der theoretischen Erarbeitung seiner historischen Fundierung durch Aristoxenos, Parmenides und Pythagoras begonnen als auch diese Bezugnahme auf die Antike in seinem musiktheatralischen Werk *Oresteia* praktisch umgesetzt hatte. Die Spannung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft war es also, die ihn gerade besonders beschäftigte, als Wolfgang Wagners Umfrage zu den *Meistersingern* bei ihm einging – ein Werk, das sich der Frage von Kunst zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bekanntlich in besonderem Maße widmet und daher an genau die Fragen rührt, die Xenakis zu dieser Zeit umtrieben. Es ist daher davon auszugehen, dass seine Antwort aufs engste mit seinen zeitnahen Texten und seinem eigenen Musiktheaterkonzept in Verbindung steht.

11 Iannis Xenakis, „Epiphanien“, in: *Die Meistersinger von Nürnberg. Programmheft der Spielzeit 1968*, S. 29.

12 Jimmie Leblanc, „Xenakis' Aesthetic Project: The Paradoxes of a Formalist Intuition“, in: *Xenakis Matters. Contexts, Processes, Applications*, hrsg. von Sharon Kanach, Hillsdale 2012, S. 59–80.

13 Siehe Klaus Kropfinger, „Wagners triadische Zeitbeschwörung“, in: *Der Raum Bayreuth. Ein Auftrag aus der Zukunft*, hrsg. von Wolfgang Storch, Frankfurt a. M. 2002, S. 70–93.

Ein Versuch, der Bedeutung der „Epiphanien“ auf den Grund zu gehen, muss diese Zusammenhänge im Auge behalten und daher weit ausholen, um einen Zugang zu Xenakis' *Meistersinger*-Beitrag zu finden, der dem Denken des Komponisten umfassend gerecht wird. Denn dass ein solcher Versuch, Xenakis' Gedanken inhaltlich oder auch formal verstehen zu wollen, leicht zu Verständnisschwierigkeiten führen kann, darauf hat schon Makis Solomos hingewiesen, wenn er schrieb, man habe noch einen langen Weg vor sich, wolle man die Gedanken von Xenakis verstehen oder interpretieren lernen.<sup>14</sup> So wird es häufig erst durch genaues Ausloten und vorsichtiges Tranchieren von Bezugssystemen, Gedankengängen, einzelnen Sätzen bis hin zu einzelnen Worten<sup>15</sup> sowie unter Miteinbeziehung der gedanklichen Umgebung und der Laufrichtung des Gesamtvorhabens möglich, einen Eindruck davon zu bekommen, was Xenakis mit seinen Äußerungen im Sinne hatte.<sup>16</sup>

Die folgenden Ausführungen wollen dieses Tranchieren mit Xenakis' Beitrag zur *Meistersinger*-Umfrage vornehmen, ohne den Anspruch auf die einzig richtige, doch durchaus mit der Ambition einer plausiblen Interpretation. Dazu wird in einem weitgespannten Bogen zunächst Xenakis' Verhältnis zur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft aus seinen zeitnah entstandenen Schriften aufgearbeitet (I.). In einem zweiten Teil wird vom Allgemeinen zum Besonderen vorangeschritten und das Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in Xenakis' Theaterkonzept zur *Oresteia* (1966) und daran anschließend auch in den *Polytopes* (ab 1967) aufgezeigt (II.). Zuletzt werden schließlich seine Worte zu den *Meistersingern* selbst in den Blick genommen, innerhalb ihres zuvor erarbeiteten gedanklichen Umfelds gedeutet und in ihrer Bezugnahme auf Wagners *Meistersinger* interpretiert<sup>17</sup> (III.).

14 Vgl. Makis Solomos, „Xenakis' Thought through his Writings“, in: *Journal of New Music Research* 33/2, 2004, S. 135.

15 Ob es sich bei der abgedruckten Version dieser Einsendung um eine deutsche Originalversion oder um eine Übersetzung handelt, ist unklar. Es muss daher bei dem deutschen Text aus dem Programmheft der Bayreuther Festspiele davon ausgegangen werden, dass sich Übersetzungsfehler und/oder Bedeutungsverschiebungen eingeschlichen haben könnten, wie dies erfahrungsgemäß bei vielen Schriften von Xenakis der Fall ist, die im Laufe ihrer Veröffentlichungsgeschichte in zahlreiche Sprachen übertragen wurden. Dies gilt sowohl für eine Übersetzung durch Dritte als auch für den Fall, dass Xenakis seinen Beitrag selbst ins Deutsche übersetzt haben sollte, bevor er sie an Wolfgang Wagner schickte, denn seine aktive Beherrschung der deutschen Sprache war relativ begrenzt (vgl. die private E-Mail-Korrespondenz der Verfasserin mit Mákhi Xenakis vom 15.12.2009). Ein handschriftlicher, undatierter Entwurf mit dem Titel „On the Centenary of the Premiere of Der Meistersinger“ aus der privaten Sammlung der Witwe Françoise Xenakis, der Aufschluss über diese Übersetzungsfragen und die etwaigen Originalformulierungen geben könnte, war zwar Teil der Ausstellung „Jannis Xenakis: Composer, Architect, Visionary“ und ist als solcher auch im Ausstellungskatalog aufgelistet (siehe dazu die Werkliste des Ausstellungskatalogs, hrsg. von Sharon Kanach und Carey Lovelace, The Drawing Center (New York): 15. Januar–8. April 2010; Canadian Centre for Architecture (Montréal): 17. Juni–17. Oktober 2010; The Museum of Contemporary Art (Los Angeles): 7. November 2010–20. Januar 2011). Es war jedoch leider trotz zahlreicher Kontaktaufnahmen nicht möglich, nähere Informationen über diesen Entwurf zu erhalten.

16 Vgl. Herzfeld-Schild, *Antike Wurzeln*, S. 206.

17 Demnach verstehen sich die folgenden Ausführungen ausdrücklich weniger als Beitrag zur Wagner-Forschung (wenn auch dessen Rezeption selbstverständlich einen Bereich dieser Forschung ausmacht), sondern betrachten Wagner vielmehr durch die Brille von Xenakis' Denken. Dieser methodische Zugriff sei hier ausdrücklich betont, da er einerseits zwangsläufig zu einem eingeschränkten, einseitigen und selektiven Blickwinkel auf Wagner führen kann. Andererseits wird durch diesen Zugriff der Rahmen der Untersuchung ausdrücklich auf Xenakis begrenzt und nicht auf vergleichbare Wagnerrezeption oder

## I.

Im Jahre 1963 erschien Xenakis' erstes Buch *Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale*.<sup>18</sup> Es handelt sich dabei um eine Sammlung von Aufsätzen, die teilweise schon in den *Gravesaner Blättern* unter Hermann Scherchen erschienen waren und sich insbesondere mit dem Konzept der Stochastischen Musik auseinandersetzen. Im Anschluss an diese Veröffentlichung, während seiner Aufenthalte in Tanglewood (1963) und West-Berlin (1963/64), begann Xenakis, sich den philosophischen und historischen Grundlagen seiner bisherigen Kompositionen und der in *Musiques Formelles* dargelegten Kompositionskonzepte zuzuwenden.<sup>19</sup> Diese Überlegungen fanden Eingang in mehrere Texte, die Xenakis ab 1965 verfasste und in unterschiedlichen Sprachen veröffentlichte.<sup>20</sup> Darin behandelte er ein und dieselbe Problematik aus unterschiedlichen Anlässen (so etwa als Dankeschreiben an die Ford Foundation für das Berlin-Stipendium oder als Ausarbeitung eines Vortrags im Rahmen eines musikethnologischen Symposiums in Manila) und mit dementsprechend unterschiedlich gelagerter Schwerpunktsetzung. Aus der Vielzahl der sich nicht nur im Gedankengang, sondern mitunter sogar bis in kleinste Formulierungen hinein gleichenden Texte soll im Folgenden „Towards a Metamusic“<sup>21</sup> herausgegriffen und, wo es sinnvoll erscheint, von „Towards a Philosophy of Music“<sup>22</sup> flankiert werden, da Xenakis hier der Frage nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft (in) der Kunst besondere Aufmerksamkeit schenkt.

Es ist bemerkenswert (und auch bedenkenswert), dass Xenakis es offensichtlich für notwendig erachtete, seine Kompositionskonzepte in der Vergangenheit zu verwurzeln. Durch-

---

Geschichts- und Zeitkonzeptionen anderer Komponisten des 20. Jahrhunderts ausgeweitet. Dies wäre ohne Zweifel eine sehr interessante, die Thematik weiterführende und vielversprechende, jedoch auch anders ausgerichtete Fragestellung als die des vorliegenden Beitrags, dessen Stoßrichtung es letztlich ist, Xenakis im Rahmen seiner von ihm selbst gemalten Geschichtsträchtigkeit zu positionieren und zu verstehen. Inwieweit Xenakis diese Geschichtsträchtigkeit insbesondere in Hinblick auf sein Verhältnis zur Antike geradezu inszenierte, kann u. a. an den Veränderungen in seinen autobiographischen Einlassungen über die Jahrzehnte hinweg nachgewiesen werden, siehe dazu ebd., S. 180ff.

18 Entspricht *La Revue Musicale* 253–254, 1963.

19 Vgl. Matossian, *Xenakis*, S. 217.

20 Die gleichen Ideen in unterschiedlichen Varianten finden sich unter anderem in folgenden, nach ihrem Erscheinen chronologisch aufgelisteten Texten (wobei Texte mit gleichem Titel nicht zwangsweise stets genau denselben Inhalt haben): Xenakis, „Intuition ou rationalisme dans les techniques compositionnelles de la musique contemporaine“ / „Intuition oder Rationalismus in der Kompositionstechnik der zeitgenössischen Musik“ / „Intuition or Rationalism in the Techniques of Contemporary Musical Composition“, in: *Ford Foundation Berlin Confrontation. Künstler in Berlin – Artists in Berlin – Artistes a Berlin*, Berlin, 1965, S. 15–18; ders., *La voie de la recherche et de la question. (Formalisation et axiomatisation de la musique)*, in: *Preuves* 177, 1965, S. 33–36; ders., „Towards a Philosophy of Music“, in: *Gravesaner Blätter* 29, 1966, S. 39–52; ders., „Zu einer Philosophie der Musik“, in: ebd., S. 23–38; ders., „Vers une philosophie de la musique“, in: *Revue d'esthétique* Nr. 2–3–4, 1968, S. 173–210; ders., „Vers une metamusique“, in: *Musique. Architecture*, Tournai 1971, S. 38–70; ders., „Vers une philosophie de la musique“, in: ebd., S. 71–119; ders., „Structures hors-temps“, in: *The Musics of Asia. Papers Read at an International Music Symposium Held in Manila, April 12–16, 1966*, hrsg. von José Maceda, Manila 1971, S. 152–173; ders., „Towards a Metamusic“, in: *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*, Bloomington/London, 1971, S. 180–200; ders., „Towards a Philosophy of Music“, in: ebd., S. 201–241.

21 Zitiert wird im Folgenden aus Xenakis, „Towards a Metamusic“, in: *Formalized Music. Thought and Mathematics in Music*, 2., überarbeitete Ausgabe, Hillsdale (NY) 1992, S. 180–200.

22 Zitiert wird im Folgenden aus Xenakis, „Towards a Philosophy of Music“, in: ebd., S. 201–241.

aus konsequent in sein Denken eingebettet jedoch ist es, dass er sich für diese historische Grundierung, die gleichzeitig den Charakter einer Rechtfertigung trägt, fast ausschließlich auf Denker der griechischen Antike berief. Aus deren Gedanken entlieh er – in einem Akt der künstlerischen, assoziativen Aneignung – diejenigen Anteile, die er für sein umfassendes Vorhaben der Axiomatisierung und Formalisierung von Musik nutzbar machen konnte. So führte er in seinem Text „Towards a Metamusic“, der ein Jahr vor Wolfgang Wagners Umfrage zum ersten Mal veröffentlicht wurde, die Struktur der antiken Musik als geistige Wurzel für seine kompositorischen Theorien an und bezog sich dabei auf den antiken Musiktheoretiker Aristoxenos von Tarent, der die Struktur der Musik seiner Zeit in seinen *Elementa Harmonica*, dem ersten uns in größerem Umfang überlieferten musiktheoretischen Traktat, in Worte zu fassen versuchte – und dabei in ausdrücklicher Abgrenzung zur pythagoreischen Musiktheorie die Bedeutung der sinnlichen Erfahrung im Gegensatz zur mathematischen Herangehensweise in den Mittelpunkt rückte. Xenakis überführte Aristoxenos' sprachlich – und dadurch überaus kompliziert – dargestellten Aufbau der antiken Musik in eine vereinfachte, mathematisierte Form (zurück) und stilisierte den antiken Musiktheoretiker damit paradoxerweise ausdrücklich zum „Vater der Formalisierung von Musik“.<sup>23</sup>

Die durch ihn selbst durchgeführte Formalisierung des antiken Tonraums führte Xenakis zu der Annahme, die von ihm emphatisierte musikalische Struktur „outside-time“ sei in der antiken und der – für ihn direkt darauf aufbauenden – byzantinischen Musikstruktur in vollster und reichster Blüte verwirklicht gewesen. Unter der „outside-time“-Struktur der Musik, einem grundlegenden Begriff aus seinem theoretischen und ästhetischen Konzept, verstand Xenakis bekanntlich die vielen abstrakten Kombinationsmöglichkeiten, die sich aus den in der Struktur von Musik vorhandenen Entitäten ergeben können. Dieser Struktur „outside-time“ stellte er die beiden anderen musikalischen Strukturen „temporal“ und „in-time“ gegenüber, die die tatsächliche musikalische Ausgestaltung und klangliche Verwirklichung des reinen musikalischen Materials innerhalb der Zeit darstellen:

„I propose to make a distinction in musical architectures or categories between *outside-time*, *in-time*, and *temporal*. A given pitch scale, for example, is an outside-time architecture, for no horizontal or vertical combination of its elements can alter it. The event in itself, that is, its actual occurrence, belongs to the temporal category. Finally, a melody or a chord on a given scale is produced by relating the outside-time category to the temporal. Both are realizations in-time of outside-time constructions. [...] This approach is very general since it permits both a universal axiomatization and a formalization of many of the aspects of the various kinds of music of our planet.“<sup>24</sup>

In „Towards a Metamusic“ machte Xenakis es sich zunächst zur Aufgabe, an Beispielskallen aufzuzeigen, wie reich die „outside-time“-Struktur des antiken und des byzantinischen Tonraums mit all seinen Mikrointervallen und vielfältigen *systemata* gewesen sei. Im Gegensatz dazu habe die westliche Musik im Verlauf ihrer Geschichte durch die Festlegung auf das Dur-Moll-System den „outside-time“-Bereich der Musik schmerzlich beschnitten,

23 Dies wird auch deutlich an der Widmung der zur gleichen Zeit entstandenen, streng determiniert-formalistischen Komposition *Nomos Alpha* (1965) an Aristoxenos, den „Musiker, Philosoph[en] und mathematische[n] Begründer der Musiktheorie“, vgl. die erste Seite der Partitur, die 1967 von Boosey & Hawkes als Faksimile veröffentlicht wurde.

24 Xenakis, „Towards a Metamusic“, S. 183. Die Unterscheidung in drei verschiedene Architekturen unternahm Xenakis schon 1963 in „Symbolic Music“, in: *Formalized Music. Thought and Mathematics in Music*, 2., überarbeitete Ausgabe, S. 155–177. Später unterschied er nur noch zwischen zwei Bereichen, der Architektur „outside-time“ und der Architektur „in-time“, die die Kategorie „temporal“ in sich aufgenommen hatte.



da Komponisten sich in ihren Werken fast ausschließlich auf die musikalische Gestaltung „in-time“ konzentriert hätten, in der durch die funktionsharmonische Abfolge und Bezugnahme jedoch nur wenig unterschiedliche Architekturen möglich seien. Dieses Versäumnis der westlichen Musik müsse für die Zukunft durch die Einführung neuer musikalischer Strukturen und Kompositionsverfahren aufgeholt werden. In „Towards a Metamusik“ ist es insbesondere die kompositorische Anwendung seiner Siebtheorie,<sup>25</sup> die Xenakis als Weg aus der gegenwärtigen „Sackgasse“ der westlichen Musik anführte.

Auch im Text „Towards a Philosophy of Music“, der in einer ersten Version 1966 in den *Gravesaner Blättern* veröffentlicht worden war, berief sich Xenakis auf die antike Vergangenheit – diesmal, um die Anwendung seiner zahlenbasierten Kompositionstechniken historisch zu untermauern. Dazu führte er das von ihm so genannte „pythago-parmenideische Feld“ ein, mit dem er sich auf die vorsokratischen Philosophien des Pythagoras und des Parmenides bezog. „The Pythagorean concept of numbers“<sup>26</sup> und „the Parmenidean dialectics“<sup>27</sup> (oder auch „the Parmenidean axiomatics“<sup>28</sup>) waren für ihn die Höhepunkte der Entwicklung der Vernunft („reason“<sup>29</sup>) und damit die Grundlage allen zukünftigen vernunftgemäßen, und das hieß für ihn axiomatisch-mathematischen Denkens.<sup>30</sup> Das „pythago-parmenideische Feld“ wird damit sowohl zur Grundlage als auch zur Anwendung der aus Aristoxenos' Schriften abgeleiteten „outside-time“-Struktur der Musik.

Wie aus „Towards a Metamusik“ und „Towards a Philosophy of Music“ eindeutig entnommen werden kann, war für Xenakis, der sich später zwar gerne als Komponisten „ohne Wurzeln“<sup>31</sup> präsentierte, sich gleichzeitig jedoch dezidiert und geschichtsträchtig als Grieche „im falschen Jahrtausend“<sup>32</sup> stilisierte, die griechische Antike die einzig positiv konnotierte Vergangenheit, auf der er all seine Kompositionstechniken grundieren wollte und die damit in seiner Kunst der Gegenwart eine Rolle spielen konnte bzw. durfte – denn die antike Philosophie und Musiktheorie stellt für ihn die Geburtsstunde der Formalisierung und Axiomatisierung dar. Es sei jedoch ausdrücklich darauf hingewiesen, dass diese Berufung auf die Antike keine Notwendigkeit darstellt, sondern aus Xenakis' Biographie heraus begründet werden kann. Aufgrund seiner Interessensgebiete wiederum lag die einzig sinnvolle Zukunft für ihn konsequenterweise in der Einbeziehung modernster naturwissenschaftlicher Erkenntnisse in die Musikkomposition, seien es Erkenntnisse aus dem Bereich der Mathematik, der Physik, der Astronomie oder der Informatik.

Für die Spannung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Musikkomposition lässt sich daraus folgende Ableitung konstruieren: Die antike Musikstruktur war für Xenakis gleichbedeutend mit einer reichen „outside-time“-Architektur (Aristoxenos). Diese wiederum ließ sich für ihn in der Anwendung einzig durch axiomatisch-mathematische

25 Xenakis benutzt „Siebe, um aus einem Gesamtvorrat an Tönen, Intensitäten, Dauern oder Ähnlichem bestimmte kleinere Mengen als Grundlage für seine Kompositionen herauszufiltern. Als Algorithmen ermöglichen es Siebe letztlich, einen solchen Vorgang zu automatisieren“, Herzfeld-Schild, *Antike Wurzeln*, S. 51f. Für eine umfangreichere Beschreibung des „Siebe“-Vorgangs inkl. Beispielen siehe u. a. ebd., S. 51–55.

26 Xenakis, „Towards a Philosophy of Music“, S. 202.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 204.

29 Ebd., S. 201.

30 Zu einer ausführlichen Darstellung der Bezugnahme von Xenakis auf Pythagoras und Parmenides siehe Herzfeld-Schild, *Antike Wurzeln*, S. 89ff.

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

32 Ebd., S. 21.

Methoden (Parmenides/Pythagoras) umsetzen. Angemessene Musik der Gegenwart musste für ihn eine aus der Vergangenheit reaktivierte reiche „outside-time“-Struktur besitzen und daher auf axiomatisch-mathematische Methoden zurückgreifen, um eine Perspektive für die Zukunft zu erreichen bzw. darzustellen.<sup>33</sup>

Darüber hinaus – und dies ist der Dreh- und Angelpunkt in Xenakis' Geschichtskonzeption – stellt für ihn die Axiomatisierung und Formalisierung der Musik das einzige Mittel dafür dar, die unterschiedlichen Musikarten in Geschichte und Gegenwart auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. So beschließt Xenakis „Towards a Metamusic“ mit folgenden Worten:

„I believe that music today could surpass itself by research into the outside-time category, which has been atrophied and dominated by the temporal category. Moreover this method can unify the expression of fundamental structures of all Asian, African, and European music. It has a considerable advantage: its mechanization – hence tests and models of all sorts can be fed into computers, which will effect great progress in the musical sciences [...]“<sup>34</sup>

In „Towards a Philosophy of Music“ wiederum endet er folgendermaßen:

„Let us resolve the duality *mortal-eternal*: the future is in the past and vice-versa; the evanescence of the present is abolished, it is everywhere at the same time; the here is also two billion light-years away.... The space ships that ambitious technology have [sic!] produced may not carry us as far as liberation from our mental shackles could. This is the fantastic perspective that *art-science* opens up in the Pythagorean-Parmenidean field.“<sup>35</sup>

Ein Kunstwerk der Gegenwart zu schaffen bedeutete für Xenakis demnach, die Antike (das Wertvolle der Vergangenheit) mit den modernen Naturwissenschaften (das Vielversprechende der Zukunft) so zu verweben, dass alle Seiten (und alle Zeiten) ineinander aufgehen und schließlich die Sukzessivität von Zeit und Raum aufgehoben werden kann. Die Siebtheorie ist nur eine seiner zahlreichen Methoden, mit denen er ein solches Kunstwerk der Gegenwart in der Spannung zwischen Vergangenheit und Zukunft zu schaffen hoffte. In seinen Ideen zum Musiktheater erweitert sich dieser musiktheoretische Ansatz um die ebenfalls von Formalisierung geleitete Verbindung verschiedener Künste. Auf dem Weg zu einem besseren Verständnis seiner „Epiphanien“ zu den *Meistersingern* rücken im nächsten Schritt daher seine Gedanken zum antiken Theater, zur *Oresteia* und zu den *Polytopes* in den Mittelpunkt.

## II.

Zeitgleich zu seinem theoretischen Rückgriff auf die Struktur der antiken Musik nach Aristoxenos und das auf Axiomatisierung zugespitzte „pythago-parmenideische Feld“ beschäftigte sich Xenakis mit der angemessenen Ausgestaltung eines antiken Dramas in der Gegenwart. Er forderte ein „Théâtre Total“,<sup>36</sup> wie es sich in der Tragödie des antiken Griechen-

33 Die Tatsache, dass diese Ableitung auch ohne weiteres umgedreht werden kann, indem man die Forderung nach axiomatisch-mathematischen Methoden an den Anfang stellt, aus dem sich dann die Suche nach „outside-time“-Strukturen in der antiken Musik ergibt, macht offensichtlich, dass der historische Rückgriff auf die Antike keineswegs notwendig, sondern eine freie Entscheidung von Xenakis war.

34 Xenakis, „Towards a Metamusic“, S. 200.

35 Ders., „Towards a Philosophy of Music“, S. 241.

36 Ders., „Notes sur la musique du Théâtre Antique“, Ypsilanti, USA/ Paris 1966/67, unveröffentlichtes, von Xenakis unterschriebenes dreiseitiges Typoskript. Anabelle Miaille vom Documentation Center



lands durch die gleichberechtigte „synthèse totale“<sup>37</sup> aller beteiligten audiovisuellen Künste ausgezeichnet habe. Seine Komposition *Oresteia* stellt eine praktische Umsetzung dieser Forderung dar, wie man u. a. dem Typoskript „Notes sur la musique du Théâtre Antique“ zur Uraufführung der ersten Version der *Oresteia* in Ypsilanti (Michigan, 1966) und dem Programmhefttext „Notices sur l’Orestie“<sup>38</sup> zur Premiere der *Oresteia*-Suite auf dem Sigma Festival in Bordeaux 1967 entnehmen kann.<sup>39</sup>

Xenakis sah eine dem antiken Drama vergleichbare Synthese aller Künste am ehesten im Japanischen Kabuki- und Nō-Theater verwirklicht, denn „[t]ous les éléments: poétique, traitement de la voix, action, danse, musique, couleurs et leurs symboliques respectives, y sont amalgamés d’une manière chimique, insecable et originale“.<sup>40</sup> Das besondere am Japanischen Theater sei darüber hinaus, dass es eine lange, nämlich mindestens sechs Jahrhunderte alte Tradition verkörpere. Im Gegensatz dazu sei, so Xenakis, die Tradition des antiken griechischen Theaters vermutlich nur bis in die byzantinischen Zeiten hinein lebendig gewesen, was ihn zu der Annahme führte, heutige Versuche antike Dramen auf die Bühne zu bringen seien notwendigerweise „sans vraie tradition“.

Xenakis’ Ziel war es daher, ein neues, sowohl der Gegenwart als auch der antiken Vergangenheit angemessenes Musiktheater zu erschaffen und es damit gleichzeitig für die Zukunft zu rüsten. Einen wichtigen Aspekt dabei spielte für ihn zunächst die griechische Sprache, denn „[l]a poétique du langage reste la tradition essentielle“. Da die Sprache, um der antiken Tradition zu entsprechen, mit Musik, Schauspiel, Tanz und visueller Ausstattung eine wahrhaft gleichberechtigte Kombination eingehen müsse, sei es für den zeitgenössischen Komponisten notwendig, die griechischen Worte dergestalt zu vertonen, dass sie lebendig, und das heißt insbesondere verständlich, transportiert werden können. Die dieser lebendigen Sprache angemessene Musik müsse daher folgendermaßen gestaltet sein: „[p]as de virtuosités vocales, pas de grands sauts, l’ambitus acceptable [...], pas de rythmes compliqués, pas de traitements bruitistes de la voix à la mode en ce moment, ils ne cadreraient pas avec le sobriété du drame“.

Die Musik steht in Xenakis’ Konzept eines totalen Theaters nie für sich allein, sondern erklingt stets in einer von sieben „fonctions“<sup>41</sup> im Rahmen des großen Ganzen: 1) als Gesang oder akzentuiertes Sprechen im Medium der menschlichen Stimme, 2) als musikalische Unterstützung des gesprochenen Textes, 3) als akustischer Kommentar, 4) als Mittel innerhalb des Kultus, 5) als musikalische Unterstützung des Tanzes, 6) als Klangsymbol für bestimmte Ereignisse oder 7) als zum Geräusch stilisiert. Daneben müsse ein Komponist insbesondere „faire apparaître dans la musique la poétique unique de la langue [...] et de resumer en un très fort condensé sonore un climat archaïque mais qui en même temps plongerait dans l’avenir musical“.<sup>42</sup> Es mag verwundern, dass der ansonsten so rational erscheinende Komponist hier von „un climat archaïque“ spricht, einem an sich schon äußert schwammigen und darüber hinaus auch historisch nicht konkretisierbaren Begriff – eine

---

for Contemporary Music in Paris sei herzlich gedankt für die Zusendung einer digitalen Kopie.

37 Ebd.

38 Ders., „Notices sur l’Orestie“, in: *Sigma 3, Semaine de recherche et d’action culturelle, Bordeaux, 13–[19] novembre 1967*, Bordeaux 1967, o. S.

39 Zur Entstehungsgeschichte der *Oresteia* siehe Charles Turner, *Xenakis in America*, New York 2014, S. 45–64.

40 Hier und im Folgenden: Xenakis, „Notes sur la musique“, S. 2.

41 Ebd., S. 1.

42 Ebd., S. 2.

Tendenz in Xenakis' Antikenrezeption, die sich weniger in seinen Schriften als vielmehr in seiner gelebten „Griechenlandromantik“ wiederfinden lässt.<sup>43</sup>

Um eine „archaische“ Stimmung in Klang (und Bild) zu generieren, verwendete Xenakis für die *Oresteia* zum einen Perkussionsinstrumente, gespielt von zwölf Musikern, und menschliche Stimmen eines Kinderchors<sup>44</sup> sowie eines gemischten Chors aus achtzehn Frauen und achtzehn Männern, die tanzten und dabei ebenfalls Perkussionsinstrumente bei sich trugen.<sup>45</sup> Zum anderen jedoch, und dies entspricht sehr viel mehr Xenakis' „rationaler“ Antikenrezeption, greift die *Oresteia* auch in ihrer musikalischen Struktur auf die Antike zurück, denn Xenakis arbeitete hier mit Mikrotönen und auf Tetrachorden basierenden Skalen, wie er sie aus dem in Aristoxenos' *Elementa Harmonica* formulierten Musiksystem herausgearbeitet hatte. Er verweist ausdrücklich darauf, dass das antike Drama sich weder durch tonale noch atonale oder serielle Musik, weder durch die Atmosphären der Wagner'schen oder der Schönberg'schen Musik noch durch die ihrer Nachfolger ausdrücken lasse. Denn all diese seien im Ausdruck zu sehr an ihre jeweilige Zeit gebunden und könnten daher der antiken Klanglichkeit nicht gerecht werden.<sup>46</sup> Wenn er im Zusammenhang mit der Komposition der *Oresteia* schrieb: „I needed to read again Aristoxenus and Ptolemy and also a book on Byzantine music“,<sup>47</sup> so machte er dagegen deutlich, wie eng die Entstehung der *Oresteia* mit seinem Aufsatz „Towards a Metamusic“ und der darin proklamierten Reaktivierung der reichen „outside-time“-Struktur der antiken Musik durch seine an den modernen Naturwissenschaften orientierten, formalisierten und formalisierenden Kompositionsprozesse zusammenhing. Tatsächlich kommt Xenakis in seinen Texten über die *Oresteia* ausdrücklich auf die „outside-time“-Struktur der Musik (franz. „structure hors-temps“) zu sprechen, wenn er nach dem Fundament, dem „substratum“,<sup>48</sup> der Musik sucht, das im Neuen wie auch im Alten unverändert existiere:

„Où donc trouver le nouveau en même temps que l'ancien ? Une seule réponse est possible. Elle est tellement générale et fondamentale qu'elle sort du domaine du Chant, englobe et laboure profondément les domaines les plus variés de la musique, notamment l'archéologie, les musicologies transversale et comparée, enfin la musique actuelle et ses prononements dans l'avenir. Mais cette vision globale ouvre elle-même quasi-automatiquement des nouvelles voies où les structures hors-temps antiques, modernes et futures se rejoignent“.<sup>49</sup>

Die Parallele zu „Towards a Metamusic“ ist nicht zu übersehen. Denn dort formulierte Xenakis ausdrücklich die Vereinigung der antiken Vergangenheit mit der Gegenwart und

43 Siehe dazu Aussagen von Xenakis' Familie und Freunden, z. B. im Film *Charisma X*, Regie: Efi Xirou (2008).

44 Schon in *Polla ta dhina* (1962) verwendete Xenakis Kinderstimmen zur Musikalisierung des altgriechischen Textes aus der *Antigone* von Sophokles. Albrecht Riethmüller spricht in „Xenakis im Rahmen leichter Musik“, in: ders., *Lost in Music. Essays zur Perspektivierung von Urteil und Erfahrung*, Stuttgart 2015, S. 209, in diesem Zusammenhang von „purem Exotismus“.

45 Xenakis hatte schon 1964 in *Les Suppliants* auf diese Konzeption zurückgegriffen.

46 Xenakis, „Notes sur la musique“, S. 2. Wenn Xenakis allein der Musik von Debussy und Ravel zuspricht, der antiken Musik nahezukommen, so geht dies auf eine langjährige Einschätzung zurück. Denn Xenakis hatte, so berichtete er Varga, schon in seiner Jugendzeit Debussys Musik mit seiner Vorstellung einer antiken Klangsprache verbunden, siehe Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, S. 35.

47 Zit. nach Evaggelia Vagopoulou, „The Universality of Xenakis' *Oresteia*“, in: *Definitive Proceedings of the 'International Symposium Iannis Xenakis' (Athens, May 2005)*, hrsg. von Makis Solomos u. a., o. O. 2006, S. 2. Als Nachweis findet sich dort die Angabe: „BNF, Musique: archives Xenakis.“

48 Diesen Begriff verwendet er in „Towards a Metamusic“, S. 182.

49 Ders., „Notes sur la musique“, S. 2.

der Zukunft durch eine Formalisierung von Musik: „Yet this substratum exists, and it will allow us to establish for the first time an axiomatic system, and to bring forth a formalization which will unify the ancient past, the present, and the future.“<sup>50</sup>

Der Rückgriff auf eine musikalische Struktur, die Xenakis aus der Antike entlehnt wissen und unter anderem für die Zukunft des Musiktheaters nutzbar machen wollte, führte für die *Oresteia* zur Komposition eines „Chant Général abstrait“,<sup>51</sup> der sowohl auf der Ebene der Musik als auch gleichermaßen auf der der anderen künstlerischen Bereiche des totalen Theaters sowie deren praktischer Umsetzung wirksam sei, „car les axiomatiques et les formalisations que nous pouvons leur établir ainsi que les automatisations pas les ordinateurs sont équivalentes“. Der innere Zusammenhang zwischen der Gestaltungsweise aller Aspekte des totalen Theaters, der es zu einer totalen Synthese werden lässt, ist damit in einer Strukturgleichheit aller beteiligten Künste im Bereich außerhalb der Zeit zu suchen und zu finden – und das heißt letztlich in der Intelligenz<sup>52</sup> des Komponisten.

„Der Zusammenhang ist nicht zwischen ihnen [den beteiligten Künsten], sondern außerhalb, sozusagen hinter ihnen. Denn hinter dem Ganzen steht nichts anderes als der menschliche Verstand – in diesem Fall mein Verstand“,<sup>53</sup> sagte Xenakis 1980 im Gespräch mit Bálint András Varga über sein *Diatope* (1978), in dem er Lichter und Musik zu einem multimedialen, sich räumlich manifestierenden Spektakel verband und zusätzlich auch den dazugehörigen Raum entwarf. Das *Diatope*, und damit auch Xenakis' zahlreiche *Polytopes* ab 1967, können somit als Weiterentwicklung des Theaterkonzepts, wie es in der *Oresteia* umgesetzt wurde, angesehen werden, und zwar eine angesichts von Xenakis' Strukturalismus nur konsequente Weiterentwicklung. Schon in seinem Text zur *Oresteia* setzte er die für das totale Theater verlangte „synthèse totale“ mit „spectacle total“ gleich.<sup>54</sup> Insbesondere mit den *Polytopes* von Persepolis (1971) und Mykene (1978), die beide nach Sonnenuntergang in Ruinenanlagen stattfanden, betonte Xenakis darüber hinaus durch das Miteinbeziehen der Vergänglichkeit von Bauwerken die Distanz von Vergangenheit und Gegenwart und übertrug damit den unerbittlichen Zeitverlauf, der dem Medium der Musik gewissermaßen inhärent ist, auch auf die architektonische Ebene. Durch die räumlich angelegten, mutierenden Klänge und Lichtinstallationen, die mit den baulichen Überresten einstiger Gebäude in eine Art Kommunikation traten, wurden jedoch sowohl die einstigen architektonischen Begrenzungen in einem anderen Medium – dem Licht – und damit auch einer anderen Materialität wieder hergestellt als auch darin weitere (zukünftige), u. a. auch durch Klänge erbaute und erlebbare Räume geschaffen. Damit hob Xenakis die Distanz zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ihrer Betonung geradezu wieder auf – und damit wiederum auch die Sukzessivität der Zeit.<sup>55</sup>

50 Ders., „Towards a Metamusic“, S. 182.

51 Hier und im Folgenden: Ders., „Notes sur la musique“, S. 3.

52 Siehe dazu u. a. ders., „Wanderungen der musikalischen Komposition“, in: *MusikTexte* 13, 1986, S. 42.

53 Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, S. 109.

54 Siehe Xenakis, „Notes sur la musique“, S. 1.

55 Auch im Gesamtkonzept des *Diatope* lässt sich eine solche Aufhebung des linearen Zeitverlaufs durch eine „Verschmelzung der Zeit“ feststellen (siehe dazu Herzfeld-Schild, *Antike Wurzeln*, S. 165ff.). Hier kann aus Platzgründen jedoch nur darauf verwiesen werden.

In seinem dialektischen<sup>56</sup> Zeitverständnis spiegelt sich Xenakis' Denken in und seine Forderung nach Extremen. Seine Konzepte bewegen sich in den weitesten Grenzen zwischen dem Ursprung und der fernen Zukunft, beabsichtigen aber eigentlich die gänzliche Aufhebung dieser weitesten Grenzen, um dadurch vollkommen neue, noch ungeahnte Bereiche des Denkens und Schaffens zu entdecken, die nur durch eine (in sich schon paradoxe, weil nicht umzusetzende) *creatio ex nihilo* erreicht werden können. Dass Wagners *Meistersinger* diesen Forderungen nicht gerecht werden können, liegt auf der Hand. Welche Aspekte seines Zeitkonzepts Xenakis im Zusammenhang mit den *Meistersingern* jedoch besonders betont, sei im Folgenden auseinandergesetzt, wenn vor dem aus Xenakis' Schriften und Theaterkonzepten herausgearbeiteten, breit aufgefächerten Hintergrund nun die Fäden wieder zusammengeführt und konkret mit Xenakis' Beitrag zur *Meistersinger*-Umfrage aus dem Jahre 1968 in Verbindung gesetzt werden.

### III.

Xenakis gab seinen Ausführungen zu den *Meistersingern* den Titel „Epiphanien“. Da dieser Überschrift zwei deutlich voneinander abgesetzte und nummerierte Textteile folgen, ist es anzunehmen, dass es sich dabei um jeweils eine „Epiphanie“ handeln soll. Der griechische Begriff „epiphanias“ bedeutet wörtlich soviel wie „Erscheinung“ und wird vorrangig im religiösen Bereich als Ausdruck für eine Gotteserscheinung gebraucht. Enttheologisiert bezeichnet das Wort „Momente der Klarheit und Wahrheit“,<sup>57</sup> in denen sich uns ganz plötzlich ein Einblick in ein wie auch immer geartetes Transzendentes, als wahrhaftig Angenommenes eröffnet. In dieser Bedeutung wurde der Begriff mittlerweile auch als Interpretationswerkzeug in den Literaturwissenschaften auf bestimmte Erzählstrukturen unter anderem in den Werken von James Joyce<sup>58</sup> sowie in der Musikwissenschaft auf Zeitphilosophie und Zeitgestaltung in Kompositionen der amerikanischen Avantgarde des 20. Jahrhunderts fruchtbar angewendet.<sup>59</sup>

Es ist anzunehmen, dass Xenakis mit dem Titel „Epiphanien“ weniger auf eine Gotteserscheinung (es sei denn, er habe damit auf die „Vergötterung“ oder „Vergöttlichung“ Richard Wagners durch seine Anhänger anspielen wollen, wovon jedoch nicht auszugehen ist), sondern vielmehr auf plötzliche Einsichten verweisen wollte, die sich aus dieser Plötzlichkeit heraus nur schwerlich in Worte fassen lassen. Seine Zeilen zu den *Meistersingern* erwecken genau diesen Eindruck und erinnern darin auffallend an Xenakis' „scientific-musical vision“<sup>60</sup> aus dem Jahre 1958.<sup>61</sup> In dieser „Vision“ thematisierte Xenakis – angeregt durch

56 Dass Xenakis' Denken durchaus von Georg Wilhelm Friedrich Hegels dialektischer Philosophie geprägt ist, bemerkt u. a. André Baltensperger in: *Iannis Xenakis und die Stochastische Musik. Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik*, Bern 1995, S. 433, FN 78, wenn er auch hinzufügt, dass sich der „deutliche Niederschlag Hegels jedoch nicht explizit belegen“ lasse.

57 Gregor Herzfeld, *Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young*, Stuttgart 2007, S. 17f.

58 Siehe dazu z. B. Irene Hendry, „Joyce's Epiphanies“, in: *Sewanee Review* 54, 1946, S. 449–467; Klaus Peter Müller, *Epiphanie: Begriff und Gestaltungsprinzip im Frühwerk von James Joyce*, Frankfurt a. M. u. a. 1984.

59 Siehe Herzfeld, *Zeit als Prozess und Epiphanie*.

60 Diese Bezeichnung wählte Xenakis selbst in „Concerning Time, Space and Music“, in: *Formalized Music*, 1992, S. 260.

61 Siehe Xenakis, „Auf der Suche nach eine Stochastischen Musik“, in: *Gravesaner Blätter* 11–12, 1958, S. 98. Daneben ist die „Vision“ (in mehr oder weniger ausgeprägten, auf die verschiedenen

die parmenideische Philosophie vom ewigen, unveränderlichen Sein, letztlich jedoch als Hommage an Heraklit gewendet – in poetischer Form und diffuser Bedeutung Fragen nach Identität, Veränderung und Zufall in der Musik. Hier wie auch in den „Epiphanien“ fällt eine „Unklarheit von Formulierungen“<sup>62</sup> ins Auge, denen jedoch gerade aufgrund ihrer Eigentümlichkeit „umso größere Bedeutung“<sup>63</sup> zuzukommen scheint. In Xenakis' Schriften finden sich zahlreiche solcher „Unklarheiten“, wenn auch die „scientific-musical vision“ sowie die „Epiphanien“ aufgrund ihrer eigentümlichen Poetik besonders hervorstechen. Was jedoch bedeuten die Worte der „Epiphanien“ jenseits ihrer poetisch-unmittelbaren Wirksamkeit, und was kann man aus ihnen für Xenakis' *Meistersinger*-Verständnis sowie für sein Wagner-Bild ableiten?

Die erste der beiden „Epiphanien“ spielt mit den drei zeitlichen Kategorien der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft sowie ihrer gegenseitigen Durchdringung („Die Zukunft taucht in die Vergangenheit ein und gibt ihr auch Gestalt“) und ihrer „verschwimmenden Grenzen“.<sup>64</sup> Leider fehlt dem zweiten Satz ein klares Bezugsobjekt, so dass offen bleiben muss, ob mit der gegenwärtig „noch zu undeutlich“ geahnten Zeitdimension die Vergangenheit mit neuer, zukunftsorientierter Gestalt oder aber die Zukunft selbst gemeint ist, wenn es heißt: „Nicht durch ihre Vorwegnahme, die eine Projektion der Vergangenheit auf der weißen Leinwand der Zukunft ist, sondern durch ihre gegenwärtige Existenz, die wir jetzt noch zu undeutlich ahnen, auf dieser verschwimmenden Grenze, die ihnen gemeinsam ist.“ Macht man sich jedoch bewusst, dass für Xenakis das Zukunftsweisende (die modernen Naturwissenschaften) und die Vergangenheit (die Antike) mit der Gegenwart in einer Art Kreislauf verbunden sind, da in der antiken Musiktheorie und Philosophie die Formalisierung und Axiomatisierung von Musik begründet liegt, die wiederum auch der Musik der Zukunft inhärent sein muss, so löst sich diese Bezugsunklarheit gewissermaßen in Irrelevanz auf. Denn Xenakis handelt in dieser ersten „Epiphanie“ schlichtweg von der Verschmelzung der Zeitebenen in gegenwärtiger Kunst, durch die die zeitlichen Grenzen aufgehoben und damit in ihrer Unterschiedenheit nicht mehr relevant seien („Vorher, nachher, ist die Bahn eins“). Schon mit dieser ersten „Vision“ wird deutlich, wie sehr Xenakis sich bei seinen Überlegungen zu den *Meistersingern* von den Gedanken zu einem angemessenen Kunstwerk der Gegenwart leiten ließ, die ihn selbst zu dieser Zeit in Theorie und Praxis besonders beschäftigten.

Xenakis vermittelt eine grundsätzliche Wertschätzung der *Meistersinger*, wenn er darauf hinweist, dass es diesem „normgebenden Werk“ gelungen sei, seit hundert Jahren die „Verschmelzung der Zeit“ in der Gegenwart „ständig“ neu „durchspüren“ zu lassen. Ein solch ineinander verwobenes Verhältnis von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird in den *Meistersingern* bekanntlich auf allen Ebenen des Werks ausagiert. Denn in der Konfrontation des jungen Walther von Stolzing mit den alteingesessenen Meistersingern Nürnbergs thematisiert Wagner letztlich die Frage danach, wie viel Neuerung (d. h. wie viel Zukunft) in das Überlieferte (d. h. in die Vergangenheit) eingebracht werden dürfe, damit das Ergebnis für die Gegenwart angemessen sei. So durchläuft Walthers Lied selbst unterschiedliche Stadien dieser zeitlichen Kategorien, angefangen von der für die Nürnberger Meistersinger viel

Übersetzungen zurückzuführenden Abwandlungen) in einer Reihe weiterer Veröffentlichungen von Xenakis zu finden. Siehe dazu Herzfeld-Schild, *Antike Wurzeln*, S. 75ff.

62 Frank Hentschel, *Die „Wittener Tage für neue Kammermusik“. Über Geschichte und Historiografie aktueller Musik*, Stuttgart 2007, S. 152.

63 Ebd.

64 Hier und im Folgenden: Xenakis, „Epiphanien“, S. 29.

zu „regellosen“ Musik in der Singstube, über die von Hans Sachs angeleitete und getaufte „selige Morgentraum-Deutweise“ in der Schusterstube bis zum Preislied auf der Festwiese, in dem sich Vergangenheit (Regel) und Zukunft (spontan-künstlerische Eingebung) zu gegenwärtiger Musik zusammenschließen.

Wagner „durchspürte“ – aus Xenakis' Blickwinkel und in seiner Wortwahl – die „Verschmelzung der Zeit“ sowohl im Inhalt als auch in der Musik. So wie Xenakis mit den antiken Texten von Parmenides, Platon oder Aristoxenos arbeitete, um sie für seine „Zukunftsmusik“ nutzbar zu machen, so bemühte sich auch Wagner um eine historische Fundierung seiner Oper. Der inhaltliche Rückgriff auf den historischen Meistersinger Hans Sachs und insbesondere auf die Stadt Nürnberg boten ihm dabei einen Bezug zum Mittelalter, galt Nürnberg „dem 19. Jahrhundert [doch ...] als Paradigma der deutschen Stadt des Mittelalters an sich und verkörperte ihm eine vorbildliche Lebenswelt in allen ihren Facetten“.<sup>65</sup> Für die Erarbeitung des Sujets zog Wagner bekanntlich Sekundärliteratur wie Johann Christoph Wagenseils *Von der Meister-Singer Holdseligen Kunst* (1697), Jacob Grimms *Über den altdeutschen Meistergesang* (1811) oder Georg Gottfried Gervinus' *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen* (1835–1842) heran. Auf der Ebene des Textes griff er die historische Vorlage teilweise bis in die Wortwahl auf, wenn er in der 5. Szene des 3. Aufzugs den „Wach auf“-Choral aus dem umfangreich überlieferten Werk des historischen Nürnberger Meistersinger Hans Sachs zitiert.<sup>66</sup> Jedoch bemühte er sich, wie auch Xenakis in seiner Rezeption der antiken Denker, trotz aller historischen Rückversicherung keineswegs um historische Korrektheit. Vielmehr stellen die *Meistersinger* eine Projektion der „politische[n] Vorstellungen und Sehnsüchte des Bürgertums zu Mitte des 19. Jahrhunderts“ ins Mittelalter dar, „in eine apolitische Kunst-Idylle, in welcher die singenden Handwerker die Führung über ‚das Volk‘ (zu dem sie in Wirklichkeit ja selbst gehörten) zu haben scheinen“.<sup>67</sup>

Auf der Ebene der Musik griff Wagner ebenfalls in vermehrter Weise auf ältere Musikstile zurück und beschwor mit deutschem Choral und Kontrapunktik<sup>68</sup> klanglich schon im Vorspiel das 17. und 18. Jahrhundert Johann Sebastian Bachs. Dies mag insofern konsequent erscheinen, als Bach für Wagner das musikalische Mittelalter beschloss<sup>69</sup> – und dadurch der Nürnberger Meistersinger-Ära gewissermaßen näherrückte. Nichtsdestotrotz entsprechen Choral und Kontrapunktik im Bach'schen Stil keineswegs der Musik zu Zeiten Hans Sachs'. Die Zeit der Handlung und der musikalische Stil stehen in den *Meistersingern* also offenkundig „im Widerspruch“<sup>70</sup> zueinander, ebenso wie der dargestellte „romantische Nürnberg-Mythos“<sup>71</sup> und die historische mittelalterliche Stadt. Wagner übertrug somit auf allen Ebenen seine Vorstellungen auf die Vergangenheit und nutzte daraus jeweils das, was er für sein Kunstwerk brauchen konnte und brauchen wollte. Ebenso ist Xenakis' Reaktivie-

65 Michael Zywietz, „Kontrapunkt und Choral in den *Meistersingern von Nürnberg*“, in: *Der „Komponist“ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft. Symposium Würzburg 2000*, hrsg. von Ulrich Konrad und Egon Voss, Wiesbaden 2003, S. 129.

66 Siehe dazu z. B. Ulrich Müller, „... sein Tön lieblich erhalte': Nürnberg, der Meistergesang, Hans Sachs und Sixtus Beckmesser“, in: *Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“, „Tristan und Isolde“, „Die Meistersinger von Nürnberg“ und „Parsifal“*, hrsg. von dems. und Oswald Panagl, Würzburg 2002, S. 281.

67 Ebd., S. 282.

68 Siehe dazu u. a. Zywietz, „Kontrapunkt und Choral“.

69 Ebd., S. 130.

70 Ebd., S. 128.

71 Dieter Borchmeyer, „Oper als ästhetische Utopie – *Die Meistersinger von Nürnberg*“, in: ders., *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart 2013, S. 260.



rung der Antike zunächst eine Projektion seines Wunsches nach Erweiterung der „outsidertime“-Struktur in die geschichtliche Tradition hinein.

Letztlich lässt sich das Vorgehen bei beiden Komponisten jedoch tatsächlich als „Verschmelzung der Zeit“<sup>72</sup> auf „verschwimmenden Grenzen“, als Aufhebung der Sukzessivität verstehen. Denn wie in Xenakis' Konzept taucht auch in Wagners *Meistersingern* die Zukunft der Kunst „in die Vergangenheit ein und gibt ihr auch Gestalt“, und zwar gerade und ausdrücklich nur „durch ihre gegenwärtige Existenz“ im künstlerischen, subjektiven Schaffen des einzelnen Künstlers. Gerade bei den *Meistersingern* ist dieses Vorgehen offensichtlicher als bei Wagners anderen Werken und wird daher für Xenakis einen besonderen Anknüpfungspunkt geboten haben.

Nachdem die erste „Epiphanie“ mit einer durchaus positiven Bilanz über die *Meistersinger* endete, wird in der zweiten „Epiphanie“ der Ton forscher. Sie beginnt mit einer klaren und geradezu aggressiven Absage an die „sentimentalen Gefühlsduseleien [...], die von Typen, Formen und Klischees hergekommen sind, die dieses Werk eingeführt hat“ und von denen man sich notwendigerweise „mit allen Mitteln“ und um einen „blutigen Preis“ befreien müsse. Anstatt sich in todgeweihten „Phantasmen der Vergangenheit [...] treiben [zu] lassen“, müsse man etwas „anderes wieder aufbauen“, das aus „viel Älterem“ und „Allerneuestem, das aus dem Morgen entlehnt ist“, bestehe; denn nur dadurch könne Unabhängigkeit erreicht werden. Wie sich aus seinen zeitnahen Schriften entnehmen lässt, ist das hier geforderte „viel Ältere“ für Xenakis die Musikstruktur der Antike, das „Allerneueste“ hingegen sind die Anleihen aus den aktuellsten Entwicklungen der Naturwissenschaften.<sup>73</sup> Das aus diesen beiden Polen „wieder Aufgebaute“, das alleinig zu Unabhängigkeit führen kann, entspräche demnach einer Art von Kunst, wie Xenakis sie aus seiner Verknüpfung des antiken und naturwissenschaftlichen Denkens herstellen möchte: eine formalisierte und axiomatisierte Kunst. Die Warnung, sich nicht von „vereisten Phantasmen der Vergangenheit [...] treiben [zu] lassen“, muss demnach aus Xenakis' Gedankenkonstrukt heraus positiv gewendet als Forderung verstanden werden, stattdessen eine *creatio ex nihilo* zu schaffen. Ob die *Meistersinger* selbst eine solche *creatio ex nihilo* darstellen oder nicht, scheint Xenakis dabei letztlich nicht zu interessieren. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass dieses Werk, so sehr er es als „normgebend“ mit seiner Fähigkeit, „die Verschmelzung der Zeit durchspüren“ zu lassen, auch schätzte, ihm gerade in seiner „Verschmelzung der Zeit“ vom Mittelalter über Bach bis zu seiner Zukunftsperspektive sicherlich nicht weit genug ging, da es weder die Extreme ausreizte, geschweige denn die tradierten Grenzen und Regeln gänzlich hinter sich ließ.

Xenakis scheint sich in dieser zweiten „Epiphanie“ stattdessen von den *Meistersingern* zu lösen und sich mit seiner Kritik vielmehr auf deren Nachwirkung zu konzentrieren. Wenn er sich gegen die „Typen, Formen und Klischees, die dieses Werk eingeführt hat“, sowie die daraus resultierenden „sentimentalen Gefühlsduseleien“ richtet, so bleibt es jedoch unklar, wen oder was er damit im Einzelnen meint. Wendet er sich gegen nur eine oder gleich mehrere Rezeptionslinien der *Meistersinger* oder gegen das neuere Musiktheater in seiner gesamten Breite?<sup>74</sup> Oder geht seine Kritik über die alleinige *Meistersinger*-Rezeption hinaus

72 Hier und im Folgenden: Xenakis, „Epiphanien“, S. 29.

73 Diese unmittelbare Bezugnahme mag vielleicht auf den ersten Blick zu trivial anmuten, wird jedoch nach der eingehenden Beschäftigung mit Xenakis' Schriften völlig offenkundig.

74 Welche „fast unüberschaubare Formenvielfalt“ das „Etikett Musiktheater [...] als Kulminationspunkt und Sammelbegriff“ im 20. und 21. Jahrhundert bezeichnet, darauf hat Julia Clout in ihrem Text „Gesamtkunstwerk und multimediales Musiktheater“, in: *Musikspektrum* 6/2, 2010 (Schwerpunkt

und bezieht Wagners Entwurf von Musiktheater im Ganzen mit ein? Richtet sich Xenakis' Vorwurf in diesem Fall gegen die unterschiedlichen Konzepte von „Gesamtkunstwerk“, die in Anlehnung an Wagner entstanden, oder bezieht er auch Wagners Entwurf von Musiktheater schon in die Kritik mit ein? Denn hatte Wagner zwar bekanntlich ebenso wie Xenakis zunächst eine Rückbesinnung auf die Einheit der Künste im antiken Drama gefordert, die in der Gegenwart als Musikdrama der Zukunft neu verwirklicht werden sollte,<sup>75</sup> so war seine Stoßrichtung jedoch eine andere als die von Xenakis. Wagners Rückgriff auf die Antike lag keinerlei Strukturalismus zugrunde; er war vielmehr motiviert von seiner revolutionär und letztlich anarchisch<sup>76</sup> geprägten „politisch-ästhetischen Utopie“,<sup>77</sup> die das Musikdrama in engsten Zusammenhang mit dem Zustand der Gesellschaft stellte. Nur wenn die Kunst wahren „Aufschluss über das Leben“<sup>78</sup> geben und „den ‚wahren‘ Menschen, die ‚unverfälschte Natur‘ und die ‚reine Liebe‘ – mit Wagner zu reden – versinnlichen und vergegenwärtigen“<sup>79</sup> könne, werde sie ihrer Aufgabe gerecht, die „Bevölkerung ihren gemeinsamen Tagesinteressen zu entreißen, um sie zur Andacht und zum Erfassen des Höchsten und Innigsten, was der menschliche Geist faßt, zu stimmen“<sup>80</sup> – eine Aufgabe, die Wagner tendenziell nur im antiken Drama verwirklicht sah, da es ein „in das öffentliche politische Leben eintretende[s] Volkskunstwerk“<sup>81</sup> gewesen sei. Gerade mit den *Meistersingern* brachte Wagner diese von ihm propagierte, durch Kunst verwirklichte Gesellschaft auf die Bühne; auf der Festwiese ist es allein die Kunst, die in einer „monumentalen ästhetischen Utopie“<sup>82</sup> die dargestellte Gesellschaft zur Gemeinschaft formt und vereint.<sup>83</sup>

Eine eindeutige und befriedigende Deutung des Wagner-Bezugs in der zweiten „Epiphanie“ zu den *Meistersingern* wird sich auch trotz weiterer möglicher Mutmaßungen nicht finden lassen;<sup>84</sup> zu wenig hat Xenakis selbst darüber vermerkt, und zu vielfältig sind die Optionen. Einiges jedoch kann als sicher festgehalten werden: Auch wenn es unklar ist, an welcher historischen und künstlerischen Wegmarke Xenakis mit seiner Kritik genau ansetzte, so wandte er sich fraglos in jedem Fall gegen Phänomene des Musiktheaters nach Wagner. Und wenn es ebenso unklar bleiben muss, wie breit diese Kritik genrespezifisch angelegt ist, so

„Wagner und die Neue Musik“), S. 121, unter Bezugnahme u. a. auf Carl Dahlhaus und Christoph von Blumröder kritisch hingewiesen.

75 Unter dem Aspekt der Geschichtskonzeption siehe dazu Kropfinger, „Wagners triadische Zeitbeschworung“, S. 75f.

76 Siehe dazu Wolfgang Schild, *Staat und Recht im Denken Richard Wagners*, Stuttgart u. a. 1994.

77 Vgl. Udo Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt a.M. 1994.

78 Ebd., S. 229.

79 Ebd.

80 Wagner, *Religion und Kunst* (= Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. 10), Leipzig 1907, S. 211, zit. nach Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*, S. 229.

81 Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (= Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. 3), zit. nach Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*, S. 104.

82 Borchmeyer, „Oper als ästhetische Utopie“, S. 269.

83 Siehe dazu Schild, „Wagners *Meistersinger* als NS-Festoper“, in: *Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2003*, hrsg. von Peter Csobádi u. a., Anif/Salzburg 2005, S. 239–261.

84 Der Vollständigkeit halber sei angemerkt, dass es auf jeden Fall unsinnig erscheint anzunehmen, Xenakis habe mit seiner Kritik in der zweiten „Epiphanie“ die Musiksprache Wagners und seiner „successeurs“ in den Blick genommen, der er in „Notes sur la musique du Théâtre Antique“ die Fähigkeit absprach, für die Umsetzung einer antiken Klanglichkeit geeignet zu sein. Denn da es sich bei den *Meistersingern* nicht um ein antikes Drama handelt, spielt dieser Aspekt hier keine Rolle.

kann man aus Xenakis' eigenen Überlegungen zum Musiktheater schließen, dass seine Kritik wenigstens die unterschiedlichen Konzepte von „Gesamtkunstwerk“ seit Wagner umfasst.

Was neben allen Unklarheiten am Ende seiner Zeilen zu den *Meistersingern* als deutlichstes Zeichen bestehen bleibt, ist die Radikalität, mit der er seinen Standpunkt vertritt. Denn die letzten beiden Sätze der „Epiphanien“ machen als Geste Xenakis' Haltung unübersehbar deutlich: „Übrigens um irgendwo anders hinzuschauen, haben wir keine Zeit. Gerade, vorn, in weite Ferne. Andere werden vielleicht die Fäden entwirren.“<sup>85</sup> Diese Radikalität erklärt sich aus der Tatsache, dass das Bleiben innerhalb der tradierten Grenzen für Xenakis nicht nur ein ästhetisch-künstlerisches, sondern ein wahrhaft existentielles Problem mit sich brachte, und zwar ein Problem der Originalität. Denn wie er immer wieder betonte, habe nur derjenige Künstler, der im Sinne einer *creatio ex nihilo* gänzlich Neues schaffe, überhaupt etwas geschaffen. Und nur derjenige, der etwas geschaffen habe, existiere:

„Komponieren ist wie jede Tätigkeit nichts anderes als ein Ringen um Existenz, um Dasein. Denn wenn ich die Vergangenheit imitiere, dann vollbringe ich nichts; folglich existiere ich nicht. Mit anderen Worten, ich kann meiner Existenz nur sicher sein, wenn ich etwas Anderes vollbringe. Das Andere bestätigt meine Existenz, mein Wissen, meine Anteilnahme am Geschehen in der Welt. Davon bin ich überzeugt.“<sup>86</sup>

Die Frage nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in der Kunst wird mit dieser Position radikalisiert zur Frage nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Künstlers selbst.

Es ist eben dieser Blickwinkel auf sich selbst als Künstler, der Xenakis auch in seiner Auseinandersetzung mit den *Meistersingern* leitete. Der Versuch, aus den „Epiphanien“ Erkenntnisse über Wagners Oper oder Xenakis' Verhältnis dazu abzuleiten, kann daher konsequenterweise nur wenig Ergebnisse bringen. Vielmehr erscheint es nicht nur aufgrund der inhaltlichen Überschneidungen, sondern auch aufgrund der zeitlichen Nähe äußerst plausibel, davon auszugehen, dass Xenakis mit der Kritik in seiner zweiten „Epiphanie“ eigentlich nichts anderes tat, als ein Plädoyer für seinen eigenen Entwurf von Musiktheater abzugeben.

Durch seinen Kunstgriff, dieses Plädoyer in der sprachlichen Form von „Epiphanien“ festzuhalten, vermittelte Xenakis über seine *Meistersinger*-Auseinandersetzung hinaus einen Eindruck dessen, was ihm in Momenten besonderer „Klarheit“ quasi unvermittelt „erschien“, und rechtfertigte damit den – für die übrigen Beiträge zur Umfrage Wolfgang Wagners untypischen – Inhalt, indem er ihn zu einer Art transzendenten „Eingebung“ stilisierte. Wie sehr insbesondere der hier und andernorts immer wieder vorgenommene Verweis auf „viel Älteres“, auf die Antike, dem griechisch-französischen Xenakis das Image eines „Fremden im falschen Jahrtausend“<sup>87</sup> verschafft hat, lässt sich bis heute in zahlreicher Sekundärliteratur, in Interviews, Programmheften und ähnlichen Quellen verfolgen.<sup>88</sup>

Xenakis' Forderung, angemessene Gegenwartsmusik müsse sich teils aus dem Gestern der Antike und teils aus den Naturwissenschaften von Morgen speisen, hatte für ihn eine innere Logik, die nur seine eigene Existenz betraf. Auch seine „Epiphanien“ erhalten damit einen zutiefst subjektiven Charakter. In diesem Licht betrachtet offenbaren auch Xenakis' „Epiphanien“ weniger über seine Beziehung zu Wagner, über seine Beziehung zu dessen Mu-

85 Xenakis, „Epiphanien“, S. 29.

86 Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, S. 52.

87 Siehe z. B. Rudolf Frisius, „Ein Fremder im falschen Jahrtausend. Zum Tod von Iannis Xenakis“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2, 2001, S. 55.

88 Zur Imagekonstruktion durch Rückgriff auf die Antike bei Xenakis siehe Herzfeld-Schild, *Antike Wurzeln*, S. 180ff.

siktheaterkonzept und zu den *Meistersingern* oder gar über die *Meistersinger* an sich. Es sind vielmehr Erkenntnisse über Xenakis als Künstler, die sich aus diesen Zeilen ableiten lassen. Xenakis' Künstlertum wiederum war außerordentlich stark von seiner Persönlichkeit und seinen individuellen Erlebnissen, insbesondere von der Exilerfahrung geprägt. Die dadurch verursachten „Identitätsprobleme“<sup>89</sup> spiegeln sich in seiner Positionierung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, denn die erzwungene Trennung von Griechenland führte im Umkehrschluss zu einer verstärkten Anbindung an das antike „Erbe“ dieses Landes, das ihm schon als Jugendlicher besonders wichtig war. Wenn Klaus Kropfingger über „Wagners triadische Zeitbeschwörung“ bemerkt:

„Die Verbindung der drei Zeitmodi Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gehört zur Phänomenologie der Zeitvorstellung; bei Wagner indes entwickelt sich diese Konfiguration der Zeitmodi über Ansätze und Entwicklungsschritte zu einer Leben, ästhetische Reflexion und Kunst prägenden Denkform“<sup>90</sup>

so lässt sich dies ebenso auf Xenakis übertragen – und in dieser Affinität zu einer Leben, Ästhetik, Kunst und Denken vereinenden (und dadurch sehr individuell charakterisierten und manifestierten) „Zeitbeschwörung“ mag die Anziehungskraft Wagners, und der *Meistersinger* im Besonderen, auf Xenakis gelegen haben. Eine solche „Zeitbeschwörung“ projizierte Xenakis schon in sein früheres Ich, wenn er berichtete, er habe als Jugendlicher das Gefühl gehabt, er sei

„zu spät geboren [...], im falschen Jahrtausend. Ich hatte keine Ahnung, was ich in der Welt des 20. Jahrhunderts eigentlich sollte. Immerhin gab es die Musik, und es gab die Naturwissenschaften. Sie verkörperten für mich die Verbindung zwischen Antike und Gegenwart, denn beide waren schon in der Antike ein organischer Bestandteil des menschlichen Lebens gewesen“<sup>91</sup>

Als Künstler konnte er diese beiden Seiten, Musik und Naturwissenschaften, und diese beiden zeitlichen Bereiche, die Antike und die Gegenwart, in seiner eigenen Musik „verschmelzen“ lassen – als Komponist, der durch Originalität seine eigene Existenz zwischen Antike und moderner Naturwissenschaft für die Zukunft immer und immer wieder neu begründet.

89 Vgl. Frank Hentschel, „Xenakis und die Diskurse von Hochkultur und Neuer Musik“, in: *Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk. Internationales Symposium Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln. 11. bis 14. Oktober 2006. Tagungsbericht*, hrsg. von Ralph Paland und Christoph von Blumröder, Wien 2009, S. 189.

90 Kropfingger, „Wagners triadische Zeitbeschwörung“, S. 71.

91 Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, S. 21.