Friedrich Geiger: Iannis Xenakis' elektroakustische Musik im Spiegel der Kritik, in: *Iannis Xenakis: Das elektroakustische Werk*, hrsg. von Ralph Paland und Christoph von Blumröder, Wien 2009, S. 210-218.

Iannis Xenakis:
Das elektroakustische Werk

Internationales Symposion
Musikwissenschaftliches Institut
der Universität zu Köln

11. bis 14. Oktober 2006
Tagungsbericht

Herausgegeben von
Ralph Paland und Christoph von Blumröder

aus köln
signale
musik der zeit im verlag der apfel

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Kulturstiftung des Bundes.

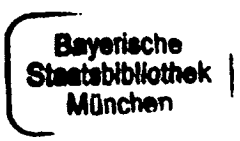
Gedruckt mit freundlicher Förderung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung in Wien.

Mit freundlicher Unterstützung des österreichischen Bundesministeriums für Unterricht, Kunst und Kultur, Kunstsektion, und der Kulturabteilung (MA7) der Stadt Wien.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

ISBN 978-3-85450-414-6

© 2009 Verlag Der Apfel, Wien, www.verlagderapfel.at



Friedrich Geiger

Iannis Xenakis' elektroakustische Musik im Spiegel der Kritik

Die zünftige Musikkritik, so muß gleich eingangs konstatiert werden, hat sich mit den elektroakustischen Werken von Xenakis nur sporadisch auseinandergesetzt. Deshalb ist das Textkorpus, das dem folgenden Beitrag zugrundegelegt werden kann, begrenzt. Ausweislich der von Makis Solomos erstellten Xenakis-Bibliographie[1] vergrößert es sich auch dann nicht wesentlich, wenn man den Begriff der Kritik weiter faßt und überdies wissenschaftliche Texte, Würdigungen, Äußerungen von Komponistenkollegen und dergleichen einbezieht. Somit zeigt sich dieser Teil von Xenakis' Œuvre gleich zweifach marginalisiert: randständig innerhalb eines Diskurses über elektroakustische Musik, der sich seinerseits am Rand des allgemeinen Diskurses über Musik bewegt. Dieser Befund spiegelt sich auch in dem Umstand, daß ein aktuelles Standardwerk zur elektroakustischen Musik von Xenakis' einundzwanzig einschlägigen Arbeiten, entstanden zwischen 1957 und 1994,[2] gerade einmal zwei erwähnt (nämlich beiläufig *Diamorphoses* und, etwas ausführlicher, *Concret PH*).[3]

Die Ursachen dieser Randständigkeit scheinen nahezuliegen. Xenakis' unabhängige Haltung gegenüber den Machtfiguren der elektronischen Studios wie Karlheinz Stockhausen oder Pierre Schaeffer, seine politische Biographie als kommunistischer Widerstandskämpfer, die unorthodoxe Ausbildung und seine künstlerische Individualität dürften als Faktoren, die ihn abseits der Hauptströme elektroakustischer Komposition positionierten, keine geringe Rolle gespielt haben. Selbstverständlich können diese Vermutungen durch die Untersuchung gesammelter Kritiken,[4] worauf sich dieser Beitrag beschränken muß, weder verifiziert noch falsifiziert werden. Zumindest aber besteht die Chance, Einblick in die Struktur der Urteile über Xenakis' elektroakustische Musik zu gewinnen und so den Gründen für die Marginalisierung ein Stück näher zu kommen. Neben hervorstechenden sprachlichen Strategien interessiert dabei zum einen, zu welchen Teilen die negative Einschätzung – die in den Rezeptionszeugnissen bei weitem überwiegt – auf Ressentiments gegen Xenakis' Musik allgemein und zu welchen Teilen sie auf generelle Ressentiments gegen elektroakustische Musik zurückgeht. Zum anderen interessiert, wie diese Ressentiments im Einzelnen aussehen, vor allem, ob sie primär ästhetisch oder primär außerästhetisch fundiert sind.

* * *

Wie Roland Barthes bemerkte, ist es „sehr schwer, von der Musik zu sprechen. Viele Schriftsteller haben sich gut zur Malerei geäußert; keiner, so glaube ich, hat sich gut zur Musik geäußert, nicht einmal Proust."[5] Man muß sich der schlechten Zensur, mit der Barthes die Dichterzunft durchfallen läßt, nicht anschließen, um gleichwohl zuzustimmen, daß das Sprechen über Musik im Vergleich zu den anderen Künsten besondere Probleme aufwirft. Der Grund dafür liegt in dem bekannten Umstand, daß die Musik – anders als etwa die bildende Kunst oder die Literatur – aus körper- und begriffslosem Material besteht, auf das sprachlich kaum anders als über Umwege und Analogien zugegriffen werden kann, wenn man keine Fachterminologie verwenden will. Daher besitzt in der Musikkritik, die einen breiten Leserkreis anzusprechen und Expertenvokabular tunlichst zu vermeiden hat, das Sprechen in Bildern und Metaphern eine lange Tradition.[6] Es versteht sich von selbst, daß solches Sprechen um so nötiger wird, je mehr die zu beschreibende Musik von den Kategorien des Gewohnten abweicht. Dies trifft einerseits auf die elektroakustische Musik insgesamt zu, die mit dem Code, der sich für das klassisch-romantische Repertoire zwischen Kritikern und Publikum eingebürgert hat, ebenso wenig zu fassen ist wie mit dem sprachlichen Arsenal, das zur Kennzeichnung ‚neuer Musik' üblicherweise aufgefahren wird. Das Gleiche gilt aber auch für das kompositorische Idiom von Xenakis. Zu den Stereotypen des Schreibens über seine Musik gehören von Anfang an Wendungen der Art, sie entziehe „sich jedem Rubrizierungsversuch",[7] biete „Klangphänomene, die man nie zuvor gehört zu haben meint"[8] oder habe gar, polemisch gewendet, „mit Musik nichts mehr zu tun".[9] Schon die Besprechungen von Xenakis' konventionellen Werken zeichnen sich daher durch gesteigerte Metaphorik aus. Wo es jedoch um seine elektroakustische Musik geht, da schießen die Bilder und Vergleiche ins Kraut – so etwa 1978 anläßlich der Uraufführung von *La Légende d'Eer*:

> „Aus dem Dunkel des Universums heben zirpenhaft Urlaut und Urlicht an. (Eine *Rheingold*-Vision?) Die hochfrequenten Impulse bündeln sich sukzessiv zu Vogelgezwitscher à la Messiaen, angereichert von ständig neu hinzugefügten Klanggemischen, und verdichten sich in fortwährender Veränderung der Intensitätskurven schließlich zur geräuschintensiven Explosion (Urknall), um danach wieder in das Anfangsgeschehen einzumünden. Mit dem Verglühen eines Kometen, der langsam an seiner Himmelsbahn entlang zog, erstirbt auch die akustische Dimension. Man ist Zeuge von Welterschaffung und apokalyptischem Untergang geworden."[10]

1 Online unter: http://www.iannis-xenakis.org/biblio.html (zuletzt abgerufen am 24. Januar 2007).

2 Nach der Aufstellung bei James Harley, *The Electroacoustic Music of Iannis Xenakis*, Computer Music Journal XXVI, 2002, S. 34.

3 *Elektroakustische Musik*, = Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 5, hrsg. von E. Ungeheuer, Laaber 2002, S. 141 und S. 225.

4 Für Hilfe bei der Recherche danke ich Dahlia Borsche herzlich.

5 Roland Barthes, *Die Musik, die Stimme, die Sprache*, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a. M. 1990, S. 280.

6 Siehe hierzu Heike Stumpf, *„...wollet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!". Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1996.

7 Stephan Hoffmann, *Musik als eine Art Felsblock. Iannis Xenakis bei der „Wintermusik '84"*, Neue Musikzeitung XXXIII/2, 1984, S. 6.

8 Wolf-Eberhard von Lewinski, *Kompositorische Spiele mit Klang und Farbe bei Radio Bremen*, Melos XXVIII, 1961, S. 330.

9 Heinz Pringsheim, *München*, Schweizerische Musikzeitung XCVII, 1957, S. 323.

10 Peter Fuhrmann, *Sternentheater mit Urknall und Kometen. Xenakis' „Die Legende des Er" im Bochumer Planetarium uraufgeführt*, Neue Musikzeitung, XXVII/2, 1978, S. 4.

Neben der Bilderhäufung ist in dem zitierten Beispiel auch der mehr oder minder explizite Verweis auf andere Komponisten typisch – hier sind es gleich drei, nämlich Gustav Mahler („Urlicht"), Richard Wagner („*Rheingold*-Vision") und Olivier Messiaen –, ein gängiges Verfahren, um über Assoziationen an bekannte Musik einen Eindruck von der unbekannten zu vermitteln.

Daß ausgerechnet der Name Messiaens erscheint, ist nicht nur deshalb kein Zufall, weil Xenakis bei ihm in die Lehre ging. Eine weitere Verbindung zwischen den Komponisten besteht darin, daß sich beide regelmäßig von der Kritik mit dem Vorwurf konfrontiert sahen, ihre Musik ziele allzu sehr auf die Sinne. Bei der Xenakis-Rezeption ist in dieser Hinsicht kein wesentlicher Unterschied zwischen den konventionellen und den elektroakustischen Werken festzustellen. In beiden Genres richtet sich der Argwohn gegen die überwältigende Wirkung seiner Klangsprache. So heißt es in einem Bericht über ein Marathon-Konzert in Paris, bei dem 1969 sein gesamtes bis dahin entstandenes Œuvre zu Gehör kam:

> „Ebenso überrascht war man von dem kraftvollen und spontanen Eindruck, den die Kunst eines Iannis Xenakis auf die Hörer von heute machte – auf Fachleute wie auf Musikliebhaber... Man hat es hier offenbar mit dem Phänomen einer gleichsam im Augenblick zündenden Massenwirkung zu tun, deren geheime Ursachen schwer zu ergründen sind. Zuweilen meint man, es mit einer neuen romantizistischen Welle zu tun zu haben, ähnlich jener, die seinerzeit durch Honeggers *Pacific 231* ausgelöst wurde. Zu wünschen wäre, daß Iannis Xenakis das Schicksal Honeggers erspart bleibt, die Zukunft nicht eine enttäuschende Wahrheit enthüllt..."[11]

Unverkennbar führt hier – ganz ähnlich wie in der Messiaen-Rezeption[12] – die Unmittelbarkeit von Xenakis' Musik zu einer qualitativen Abwertung, vermittelt durch Signale wie das Verbum peiorativum „romantizistisch". Dahinter verbirgt sich die – besonders in Deutschland, aber durchaus auch bei einem französischen Kritiker wie dem eben zitierten Claude Rostand – tief verwurzelte Skepsis gegenüber dem ästhetisch Wirksamen, dem ‚Effekt' in den Künsten und besonders der Musik. Werke, die unmittelbar einschlagen – so die Denkfigur –, sind oberflächlich und taugen nicht für die Ewigkeit. Vielmehr entpuppen sie sich, wie auch hier mit Blick auf Honegger ohne nähere Begründung behauptet wird, früher oder später als „enttäuschend".

Es ist bemerkenswert, daß in den Kritiken neben dem Argwohn gegen die sinnliche Komponente von Xenakis' Musik auch das genaue Gegenteil dazu regelmäßig erscheint – nämlich die Skepsis gegen den mathematisch-rationalen Hintergrund seiner Ästhetik. Diese Skepsis läßt sich als Spielart des Intellektualismus-Vorwurfs verstehen, der seit jeher im Raum steht, sobald ein Komponist Neigungen zum Konstruktiven erkennen läßt.[13] Es geht

11 Claude Rostand, *Frankreich hört moderne Musik am laufenden Band*, Melos XXXVI, 1969, S. 39.

12 Vgl. hierzu die Beispiele bei Friedrich Geiger, *Verdikte über Musik 1950-2000. Eine Dokumentation*, Stuttgart und Weimar 2005, S. 108–112.

13 Siehe dazu Albrecht Riethmüller, *Komposition im Deutschen Reich um 1936*, AfMw XXXVIII, 1981, S. 272.

wohl auf die Ideale der Inspiration und des unbewußten Schöpfertums zurück, daß es nicht selten als regelrecht anstößig empfunden wird, wenn die technischen Verfahren offengelegt werden, auf denen eine Komposition beruht (auch die tiefe Abneigung vieler ausübender Musiker gegen Analyse entspringt dieser Wurzel). Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist ein Text des Mathematikers, Logikers und Informatikers Janos A. Makowsky, den dieser 1981 zu einem von Hans Werner Henze herausgegebenen Sammelband über musikalische Semiotik beigetragen hat. Darin zitiert Makowsky zunächst einen Aufsatz, in dem er sich dreizehn Jahre zuvor von Xenakis begeistert zeigte. Inzwischen jedoch, fährt Makowsky fort, denke er etwas anders:

> „Die Musik von Xenakis mag ich immer noch, ...aber das mathematische Brimborium, das er da macht, erscheint mir heute ungerechtfertigt. Es ist nicht mehr Grundlage seines ästhetischen Empfindens als das Christentum bei Messiaen... Die mathematischen Strukturen, die er herbeizieht, sind... viel zu allgemein, von der oben genannten Inhaltsarmut, und sagen schlicht nichts aus über Musik. Sie sind auf demselben rhetorischen Niveau wie die Bemerkung, daß der Mensch aus Fleisch und Blut oder daß es noch nicht aller Tage Abend sei, nur daß sie den Anschein von Wissenschaftlichkeit erwecken sollen, so wie ein zufälliges Bibelzitat den Anschein von Religiosität...
> Seine Experimente, mit dem Computer zu komponieren, ...können... im besten Fall nur soviel Musik hervorbringen, wie der Programmierer Xenakis hineinsteckt. Der Computer nimmt dem Komponisten nicht viel mehr als die Schreibarbeit ab, wenn diese in der regelmäßigen Variation eines oder mehrerer einfacher Prinzipien besteht. Daß sich der Programmierer Xenakis über das Resultat erstaunt und freut, zeigt nur, daß er als Programmierer unerfahren ist. Aber der Komponist Xenakis spricht dabei über Musik in einer Art, die mit seiner Musik außerhalb des Assoziatorischen wenig zu tun hat."[14]

Man könnte fragen: Wenn doch Makowsky die Musik von Xenakis schätzt – was er ausdrücklich kundtut –, weshalb grämt er sich dann so sehr über ihr Zustandekommen, daß er darüber lieber nichts wissen will? Offenbar plagt ihn die Furcht, der Computer könne beim Experimentieren doch mehr Musik hervorgebracht haben, als Xenakis hineingesteckt hat – denn das würde bedeuten, daß der künstlerische Schöpfungsakt nicht mehr allein vom Komponisten verantwortet wird, sondern in wesentlichen Teilen das Resultat eines techni-

14 Janos A. Makowsky, *Münchhausens Theorem und seine Bedeutung für die Musik und die Musikwissenschaft*, in: *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II*, hrsg. von H. W. Henze, Frankfurt a. M. 1981, S. 286 und S. 288f. Vgl. ähnlich auch Reinhard Kannonier, *Bruchlinien in der Geschichte der modernen Kunstmusik*, Wien 1987, S. 242f. und schon früh Heinz Pringsheim, *München*, a.a.O., über das Orchesterwerk *Pithoprakta*, „das nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung konstruiert wahrscheinlich mit Musik nichts mehr zu tun hat", sowie Antoine Goléa, *Grenzgebiete der Musik. Dreifache Tagung bei Hermann Scherchen*, Neue Zeitschrift für Musik CXXII, 1961, S. 421f.; ebenso Paul Griffiths, *Modern Music. The avantgarde since 1945*, New York 1981, S. 111: „Xenakis's methods must give one cause for extreme doubt that the sophistication of his mathematics is expressed in his music, which is not to say that his works fail to impress as bold panoramas of sound."

schen Prozesses darstellt. Diese Vorstellung birgt für Makowsky anscheinend so viel Schrecken, daß er die technische Seite vollständig vom klingenden Ergebnis abzutrennen sucht, indem er sie zu etwas erklärt, das der Musik äußerlich sei – obwohl sie offenkundig ohne das von Makowsky verspottete „Brimborium" nicht in der Form existierte, in der sie ihn dann beim Hören erfreut.

Der Gegensatz zwischen sinnlicher Wirkung und ihrer rationalen Grundlage, wobei das eine wie das andere geeignet ist, Anstoß zu erregen, ist nicht die einzige Spannung, von der die Xenakis-Kritik gekennzeichnet ist. In ganz ähnlicher Weise treffen darin die beiden im Grunde kontradiktorischen, einander ausschließenden Vorwürfe aufeinander, Xenakis' Musik verhalte sich einerseits rücksichtslos gegen den Hörer, indem sie ihn bis an die Grenze des Erträglichen beanspruche; andererseits, so heißt es ebenfalls, biete sie keine neuen Hörerfahrungen und lasse es mithin an Fortschrittlichkeit fehlen. Im Zusammenhang mit dem ersten Manko wird meist die große Lautstärke genannt[15], oft auch die Dimensionierung[16], vor allem aber die Dichte des musikalischen Geschehens – etwa mit Blick auf *La Légende d'Eer*:

> „Reizfluten, dichteste und vielfältigste musikalische Ereignisse brechen über den Hörer herein, minutenlang hochfrequente Pfeiftöne strapazieren seine Aufnahmefähigkeit aufs äußerste. Ein Teil des Publikums war von diesem Dauerbeschuß ganz offensichtlich überfordert und verließ den Saal."[17]

Während hier doch zweifellos ästhetische Erfahrungen protokolliert werden, die den vertrauten Rahmen sprengen, sind die meisten Kritiker gleichwohl nicht bereit, dies als Innovation anzuerkennen. Der Standpunkt, von dem aus so geurteilt wird, läßt in der Regel einen linearen Fortschrittsbegriff erkennen, der an Kriterien wie ‚musikalische Entwicklung' oder ‚Material' ausgerichtet ist. Nur so ist der besagte Widerspruch zu erklären, daß – wie in der folgenden Rezension – zuerst neuartige Hörerfahrungen konstatiert, im nächsten Satz aber mangelnde Neuartigkeit beklagt werden können:

> „Beklemmung und Angst mochten sich da leicht bei manchem Teilnehmer einstellen. Der darin abgebrühtere und musikalisch dabei nicht unbedingt grundlegend Neues entdeckende Rezensent registrierte allerdings trotz des gewaltigen technischen Know-how, das in Xenakis *Herren-Legende* steckt, wiederum jene sattsam bekannte Materialmüdigkeit, die selbst wissenschaftlich verbrämt wohl kaum aus der Ohnmacht und Langeweile der Gegenwart hinausführt."[18]

15 Zum Beispiel von Antoine Goléa: „Die elektronische Musik von Xenakis besteht aus drei klanglichen Hauptelementen, die sich immer wieder wiederholen, ...immer stärker werdend, bis zum Unerträglichen" (*Straßburg/Paris. Deutsche Werke beherrschen französischen Opernauftakt – Missglücktes Herbstfestival,* Neue Zeitschrift für Musik CXXXIII, 1972, S. 716).

16 Zum Beispiel von Gerold Fierz: „Ein Werk wie *Kraanerg*, über 75 Minuten sich erstreckend, kann nur ermüden, auch wenn es sich in zahlreiche Abschnitte aufteilt" (Schweizerische Musikzeitung CX, 1970, S. 86f.).

17 Stephan Hoffmann, *Musik als eine Art Felsblock*, a.a.O., S. 6.

18 Peter Fuhrmann, *„Sternentheater mit Urknall und Kometen*, a.a.O., S. 4.

Insgesamt ist in den meisten Kritiken die Tendenz zu beobachten, den Kunststatus von Xenakis' elektroakustischer Musik mehr oder minder nachdrücklich in Zweifel zu ziehen. Dabei muß die Behauptung, diese Produkte hätten den Namen ‚Kunst' beziehungsweise ‚Musik' nicht verdient, nicht unbedingt so explizit formuliert werden wie schon 1957 von Heinz Pringsheim.[19] Vielmehr kleidet sich dieses Verdikt in mehrere Vorwürfe, die einzeln oder in unterschiedlichen Verbindungen auftauchen und stellvertretend für die übergeordnete Kategorie der ‚Nicht-Musik' stehen können. Der häufigste dieser Vorwürfe unterstellt Xenakis handwerkliche Ignoranz, meist unter Betonung seines verschlungenen Weges zur Musik, und zeichnet das Bild eines in der Komposition dilettierenden Architekten. Besonders schroff hat sich in dieser Richtung Karlheinz Stockhausen Ende der 1970er Jahre gegenüber David Felder geäußert: „He's a complete latecomer as a musician, and in a true sense he is no musician at all – I really doubt what he can hear, not only with the inner ear."[20] Unangenehm berührt an dieser Kollegenschelte vor allem die Anspielung auf Xenakis' kriegsbedingte Gesichtsverletzung, die einen partiellen Verlust des Gehörs zur Folge hatte.[21] Indem Stockhausen dieses Handicap gegen Xenakis ins Feld führt, reiht er sich unter jene Musikpublizisten ein, die es bis in die Gegenwart hinein für angemessen halten, die geringere Zugänglichkeit von Beethovens späten Streichquartetten auf die Taubheit des Komponisten zurückzuführen. In einem späteren Kommentar zu Xenakis verkniff sich Stockhausen zwar den direkten Hinweis auf dessen Gehör, ließ aber gleichwohl keinen Zweifel daran, daß er ihn für keinen vollgültigen Komponisten hielt:

> „Werke von Xenakis zum Beispiel sind so konstruiert, daß kein Intervall, keine Tonfolge für ein musikalisches Ohr relevant ist. Da ist kein musikalisches Bewußtsein am Werke, was Harmonik betrifft. Ich höre das in jeder kleinen Melodiefloskel oder Akkordfolge, die der Komponist sich hat zuspielen lassen – entweder von graphischen Ideen oder von einem Computer, der Elementfolgen, Zahlen permutiert... Tonfolgen und Permutationsfolgen sind bei Xenakis alle gleichgültig."[22]

Sind solche Bedenken gegen die Musik von Xenakis allgemein gerichtet, so ist mit Blick auf die elektroakustischen Werke eine Variante charakteristisch, bei der ihnen der Kunststatus aus der Warte der Autonomieästhetik heraus abgesprochen wird. Es ist bemerkenswert, wie stark sich selbst ein Xenakis durchaus wohlgesonnener Kritiker wie Wolf-Eberhard von Lewinski in der Frühzeit der elektroakustischen Musik dagegen sträubte, diese als eigenständiges Kunstwerk gelten zu lassen. *Diamorphoses*, so meinte er zu Beginn der 1960er Jahre, könnten „letzten Endes aber doch weniger mit einem ‚absoluten'

19 Siehe Anm. 14.

20 David Felder, *An Interview with Karlheinz Stockhausen*, Perspectives of New Music XVI/1, 1977, S. 89.

21 Nach dem Selbstzeugnis des Komponisten in: Bálint András Varga, *Gespräche mit Iannis Xenakis*, Zürich 1995, S. 49f.

22 Karlheinz Stockhausen, *Es geht aufwärts* (Gespräch mit Rudolf Frisius 1982), in: *Texte zur Musik 1984-1991*, Bd. 9, ausgewählt und zusammengestellt von Chr. von Blumröder, Kürten 1998, S. 441.

Wert überzeugen", sondern eher „mit einer ‚Anwendung'", etwa zur Untermalung von Filmen: „Warum sollte es nicht ehrbar und im Sinne der Musik bemerkenswert sein, daß hier eine angewandte Musik entsteht, die so adäquat genannt werden muß wie kaum etwas anderes? Nur dort, wo man jene Musik als eigenständiges Kunstwerk zu deklarieren trachtet, könnte man Einspruch erheben."[23]

Hier spürt man deutlich den Konflikt zwischen dem guten Willen, Xenakis gerecht zu werden, und dem Unbehagen bei dem Gedanken, einen am Paradigma der ‚absoluten' Musik geschulten Kunstbegriff womöglich um die elektronischen Klänge erweitern zu müssen. Allem Anschein nach wurde dieses Unbehagen, wie die Zeugnisse nahe legen, noch weit bis in die 1970er Jahre hinein zu einem nicht geringen Teil durch den Umstand ausgelöst, daß es sich bei den elektroakustischen Werken um Tonbänder handelte – reproduzierende Medien, die nach Walter Benjamin jener Einzigartigkeit entbehren, die als Aura das Kunstwerk erst zum Kunstwerk macht.[24] Daß bei elektroakustischer Musik Werk, Medium und Ausführung ineins fielen, dürfte es vielen Kritikern erschwert haben, sie als vollgültige Kunst anzuerkennen.

Um die Aspekte des zuletzt beschriebenen Verdikts ‚Nicht-Kunst' auch in ihrem Zusammenspiel in den Blick zu bekommen, empfiehlt es sich, zusätzlich einen längeren Passus zu betrachten. Es handelt sich um eine Rezension des *Polytope de Cluny*, die der Musikkritiker Antoine Goléa 1972 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* veröffentlichte.[25] Ich gebe den Ausschnitt zunächst im Zusammenhang wieder, wobei die einzelnen Sätze numeriert sind, um den anschließenden knappen Kommentar zu erleichtern.

> „[1] Von Xenakis lief ein *Polytope de Cluny* genanntes Werk in den Thermen der Pariser Cluny-Abtei. [2] Lief buchstäblich sechs Wochen lang den ganzen Nachmittag und den ganzen Abend wie ein Film; [3] es dauerte 25 Minuten und konnte nach Belieben wiederholt werden, denn es ist ein rein elektronisches Gebilde.
> [4] Die Cluny-Abtei stammt aus dem elften Jahrhundert, einzelne Teile sind aber noch viel älter, so die Thermen, die unbedingt an römische Bäder erinnern. [5] Ein ehrwürdiger Raum, hoch aufragend, ganz aus grauem, verwittertem Stein, eine Wölbung von einziger architektonischer Reinheit, ein von offizieller Seite als historisches Monument geschützter Raum, an dem auch nur das kleinste Detail zu ändern streng verboten ist. [6] Das hat aber nicht gehindert, daß in die ganze Wölbung und den Mauern bis zum Boden entlang ein Gerüst eingebaut wurde, bestehend aus schwarzen, metallenen Rohren, die sich immer wieder rechteckig kreuzten, an jeder Kreuzung eine metallene, runde Schwellung, so etwas wie ein großer Knopf. [7] Außerdem, in die Wände eingekerbt, Lichtquellen, meistens grün, manchmal auch rot.
> [8] Als das Spiel begann, standen die Leute im Saal herum, es war kein einziger Stuhl zu sehen. [9] Die meisten setzten sich auf den Boden, vereinzelte blieben stehen. [10] Die elektronische Musik von Xenakis besteht aus drei klanglichen Hauptelementen, die sich immer wieder wiederholen, mit nur wenig struktureller Entwicklung, dafür aber immer stärker werdend, bis zum Unerträglichen. [11] Außerdem: aufblitzende und wieder verschwindende weiße Lichter an den metallenen Knöpfen, vereinzelt oder in Gruppen, fast immer dieselben Formen; und aus den Wandlichtquellen grüne oder rote Strahlen, bis zur entgegengesetzten Mauer, still stehend oder auch die Mauern streichelnd wie Malerpinsel, immer wieder in der Luft eine lichtgeometrische Struktur bildend. [12] Nach 25 Minuten schwieg die Musik, erloschen Lichter und Strahlen. [13] Das große Werk, eine sehr teure Spielerei, war beendet. [14] Wir wurden eingeladen, immer wieder zu kommen, denn, so sagte man uns, die Komposition *Polytope* habe noch nicht ihre definitive Form erreicht und würde von einem Ablauf zum anderen noch verbessert werden."

Zu Beginn werden Komponist, Name des Werks und Aufführungsort genannt, wobei die ironisierende Formulierung („ein *Polytope de Cluny* genanntes Werk") bereits die innere Distanz des Kritikers zum Gehörten signalisiert [1]. In der Tat wird dann gleich in [2] die elektroakustische Musik über den typischen Vergleich mit dem Film in die Nähe angewandter Musik gerückt. [3] bringt eine weitere Komponente des Verdikts ‚Nicht-Kunst', nämlich die willkürliche („nach Belieben") Reproduzierbarkeit, die den Verlust der Aura bewirkt. Im Vokabular (abwertend „rein elektronisches Gebilde" statt neutral „elektronisches Stück" oder ähnlich) klingt zudem die Abwehr des Technischen an.

Die Sätze [4] und [5] fungieren vordergründig als Beschreibung des Aufführungsortes, implizit schaffen sie jedoch eine Folie, die mit Begriffen wie Zeitlosigkeit, Würde und Reinheit positiv besetzt ist und eine schützenswerte, zu bewahrende Kunst repräsentiert. Im krassen Kontrast dazu stehen die Sätze [6] und [7], die eine technische, konstruktive ‚Nicht-Kunst' schildern. Sie verhält sich zur wahren Kunst parasitär und zerstörerisch (trotz Denkmalschutz „in die Wände eingekerbt"). Distanz zum Beschriebenen erzeugt überdies der ironisierende Duktus, der auch künstlerische Willkür insinuiert („meistens grün, manchmal auch rot").

Die Sätze [8] und [9] legen nahe, daß auf das Publikum keinerlei Rücksicht genommen wird, es im Grunde vom Komponisten gar nicht vorgesehen ist. Die Beschreibung der Musik in [10] und der zugehörigen Lichtregie in [11] transportiert wiederum die Vorwürfe des kompositorischen Dilettantismus und der Willkür. Eine Musik, die sich auf Wiederholungen mit anwachsender Dynamik beschränkt, kann zudem, so der Unterton, keinen künstlerischen Fortschritt bedeuten.

Die Sätze [12] und [13] disqualifizieren das Werk. Der Hinweis auf die Kosten („sehr teure Spielerei"), ein gern gebrauchtes Instrument der Kritik,[26] heischt die Empörung des Steuerzahlers. In [14] schließlich werden nochmals Dilettantismus, Willkür und Unabge-

23 Wolf-Eberhard von Lewinski, *Kompositorische Spiele mit Klang und Farbe bei Radio Bremen*, a.a.O., S. 330.

24 Vgl. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1966.

25 Antoine Goléa, *Straßburg/Paris*, a.a.O., S. 716. Vgl. auch Brigitte Schiffer, *Politische Satire auf Garibaldi in Paris*, Melos XL, 1973, S. 53f.

26 Vgl. die Indexeinträge zu dem Stichwort „Verschwendung" in Friedrich Geiger, *Verdikte über Musik*, a.a.O., S. 221.

schlossenheit suggeriert, kurz: ‚Nicht-Kunst', durch Ironie auf Distanz gehalten („so sagte man uns"; „die Komposition *Polytope*").

* * *

Die Kritik der elektroakustischen Musik von Iannis Xenakis, so bleibt abschließend festzuhalten, läßt sich als Schnittmenge zwischen allgemeiner Xenakis-Kritik und allgemeiner Kritik der elektroakustischen Musik begreifen. Auf der einen Seite erscheinen Stereotype, die für die Xenakis-Rezeption von Anfang an charakteristisch waren, also nicht zwingend an die elektroakustische Faktur gebunden sind. Dazu gehört der Argwohn gegen die sinnliche Seite seiner Musik ebenso wie die Skepsis gegenüber ihren rationalen Grundlagen; die Irritation über die extreme und ungewohnte Klangsprache ebenso wie die Behauptung, sie bedeute keinen musikalischen Fortschritt; schließlich prominent die Disqualifizierung des Komponisten als Quereinsteiger aus der Architektur und der damit unterstellte Dilettantismus. Auf der anderen Seite begegnen die üblichen Einwände gegen elektroakustische Musik, die so gut wie alle Komponisten zu hören bekamen, die sich mit ihr beschäftigten. Darunter fallen die Weigerung, ihr den Status vollgültiger Kunst einzuräumen; die Einwände angesichts ihrer Reproduzierbarkeit und die Phobie vor einer Überwucherung der ars musica humana durch die Technik.

Wie es scheint, konnten sich in der Xenakis-Rezeption Vorbehalte gegen seine Ästhetik und seine Person besonders effektiv mit Vorbehalten gegen das elektroakustische Genre verbinden. Insofern bietet sie Anschauungsmaterial für jene Interferenz ganz unterschiedlicher Ebenen, die für die Bildung des musikalischen Urteils und Vorurteils konstitutiv ist. Offenbar gewinnen Ansichten über Musik desto höhere Durchschlagskraft und Nachhaltigkeit, je mehr solcher Interferenzen zusammentreffen und sich wechselseitig verstärken. Dabei können rein musikalische Kriterien unter Überlagerungen verschiedenster Provenienz nahezu verschwinden, so wie die unmittelbare ästhetische Erfahrung von Xenakis' elektroakustischen Werken sofort von Sinnenfeindlichkeit oder Antiintellektualismus, Technophobie oder Fortschrittsglauben eingeholt wird. Aus nahezu jeder ideologischen Position ließ sich etwas gegen sie vorbringen; auch wer nichts gegen Xenakis hatte, konnte womöglich etwas gegen elektroakustische Musik haben; und wer elektroakustische Musik liebte, liebte vielleicht Xenakis nicht. So gesehen scheint es beinahe zwangsläufig, daß sie ihren Platz am Rand einnahm.