

Xenakis zur Zeit der Käfighaltung

Werke von Iannis Xenakis bildeten neben Kompositionen aus der ehemaligen Sowjetunion einen Schwerpunkt der «Tage für neue Musik», die vom 12. bis 15. November vergangenen Jahres zum 7. Mal in Zürich stattfanden. Das Publikumsinteresse war erfreulich gross, der künstlerische Erfolg unterschiedlich. Während die Xenakis-Aufführungen ästhetische Ereignisse waren, wie sie leider allzu selten vorkommen, konnte der russische Schwerpunkt allenfalls das Informationsinteresse befriedigen: Die Russen scheinen nach dem Zusammenbruch des Sozialismus und der damit verbundenen Doktrin des «sozialistischen Realismus» auch auf musikalischem Gebiet darauf bedacht, westliche Rezepte anzuwenden, nicht ohne diese mit gehörigen Portionen von Pathos und Süsse anzureichern. Mit dem Scheitern sozialistischer Utopien bringt Fred van der Kooij in seinem Essay, den wir hier anstelle eines Festivalberichtes publizieren, die Entwicklung des Schaffens von Iannis Xenakis in Verbindung. Er konstatiert seit Mitte der 70er Jahre Verstörungen im Triebleben der Xenakisschen Klänge, Hemmungen der freien Entfaltung dieser *bestia musicalis*. Er vergleicht das In-sich-Kreisende vieler neuerer Werke Xenakis' mit dem Verhalten von Raubtieren im Käfig und sieht gerade im zwanghaften Immerwieder den Versuch einer Identitätsbildung, so als hätte im konturlosen Wirrwarr der Gegenwart nur das Halsstarrige eine Überlebenschance.

Xenakis: le fauve enchaîné

A côté de compositions de l'ancienne Union soviétique, les œuvres de Xenakis constituaient un des centres d'intérêt des 7^{es} «Journées de la musique nouvelle» données à Zurich du 12 au 15 novembre. Le public s'y montra curieux, mais le bilan artistique reste mitigé. Alors que les exécutions de Xenakis s'avéraient des événements esthétiques comme il n'y en a hélas que rarement, le thème russe ne satisfaisait guère que le besoin d'information: après la débâcle du socialisme et de sa doctrine du «réalisme socialiste», les musiciens russes semblent se préoccuper surtout d'appliquer les recettes occidentales, non sans y ajouter une bonne dose de pathos et de sucre. Dans son essai, que nous publions en guise de compte-rendu de ce festival, Fred van der Kooij rapproche cet échec des utopies socialistes de l'évolution des créations d'Iannis Xenakis. Il relève qu'à partir de la moitié des années 1970, la vie instinctive des sonorités xénakiennes semble souffrir de troubles, comme si des inhibitions freinaient le développement de cet «animal musical». Il compare la tendance de plusieurs compositions récentes de Xenakis à tourner en rond au comportement de fauves engagés: ces répétitions expriment une recherche d'identité obsédante, comme si seule l'opiniâtreté permettait de survivre dans la cacophonie actuelle.

Von Fred van der Kooij

*«Mit Sekret und gleichmässigen Schritten
misst ein Leopard Zeit und Raum des
Gefangenseins.» Jorge Luis Borges*

Donnerwetter, welch ein Aufatmen! Europa, welch eine Freiheit! Unsern Pantoffeln zu Füssen liegen zerschlagen die Gipsstatuen sämtlicher Utopien. Flächendeckend bissen die Leninsbüsten in vertrocknetes Gras. Herrje, wie blubberte da Beifall aus den medialen Röhren! Eine herrliche Erlösung war's, eine von der Sorte, die einen auch wirklich kraftlos zurücklässt, keine Frage! So, als wäre dem ganzen von Blähungen heimgesuchten Kontinent endlich mal richtig die Luft ausge-

gangen. Und da hängt es jetzt, das schlappe Wir, als wäre es Michelangelos gehäutetes Selbstbildnis auf seinem *Jüngsten Tag* im Vatikan. Entlassen benehmen wir uns wie Eingesperrte, brummeln vor uns her, als wären wir mit uns selber kurzgeschlossen, immer die gleiche Litanei einer pausenlos bezeugten Entlastung. Wir sitzen im Freien und wissen nicht wohin, also gehen wir auf und ab, endlose Schleifen ziehend innerhalb imaginärer Zellwände. Nein wirklich, in ihrer Erschöpfung ist diese Zeit geradezu preisverdächtig! Xenakis hat schon immer einen eher naturwissenschaftlichen Blick auf die

Politik geworfen. Revolutionen erschienen bei ihm wie biologische Phänomene, Gesellschaftliches mutierte unter seinen Händen zu chemischem Gebrodel. So notierte er im Begleittext zu seinem Stück *Nekuia* (1981): «Die allgemeine Idee dieser Musik [...] ist die unübersehbare Krise, in der sich im Äther, in der Oberfläche des Planeten, Ideologien durchkreuzen, oft begleitet von Strassendemonstrationen, Explosionen und Schreien des Schlachtfelds, unter dem bald düsteren, bald strahlend hellen Licht des Himmels.» In *Nuits* (1967) dringen die Schrecken des Krieges wie Comic-Einsprengsel in den sprachlosen Chorklang. Und im Jahr darauf notiert er das überdimensionale Orchesterwerk *Kraanerg* als direkte Reaktion auf die Studentenunruhen. Die Wut, die seinem Werk auch da unüberhörbar innewohnt, behandelt er aber wieder, als wäre sie ein völlig menschenfremdes Ereignis, kanalisiert sie wie Lauge und Säure aus dem archaischen Inneren einer mit Laboratorien besiedelten Welt. Und so paradox es scheinen mag – genau das macht die Faszination dieser Musik aus: diese Synthese des innersten Empfindens mit dem fremdmöglichsten Blick. Doch seit Mitte der siebziger Jahre schleicht unüberhörbar Verstörendes in das Triebleben der Klänge, hemmt irgend etwas diese *bestia musicalis* an der freien Entfaltung ihres ureigensten Verhaltensrepertoires. Eine Musik der Verzweiflung macht sich breit, die Musiker tigern herum in ihren Noten, als befänden sie sich allesamt in der Zwangsanstalt «Sisyphos». Die ostinaten Klopffzeichen aus der Kollektivhaft dürrer ihre ehemaligen Kampfgesänge zu perkussiven Gerippen aus. Manchmal, wie im Orchesterstück *Ata* aus dem Jahr 1988, brüllen sie dennoch auf, als wollten sie neben ihrem Schmerz trotzig ihre Ungebrochenheit zeigen. Zumeist aber macht sich Erschöpfung breit – eine Erschöpfung, die eigentlich viel zu gross ist für die relativ kurzen Stücke, die von ihr künden. Denn der ausgeschriebene Parcours in Werken wie *Khoai* (1976) oder *Oofar* (1989) würde diese Atemnot kaum von sich aus produzieren, wenn nicht der Komponist als geheimer Dompteur sie (mittels einer totale Verausgabung erheischenden Realisierung) herbeizwingen würde. In archaisch anmutenden Repetitionen rast das Cembalomotörchen in *Khoai* wie im Leergang, und in *Oofar* kreisen die rhythmischen Muster und Akkordfolgen wie verstörte Wildtiere im Zwinger. Dabei scheint bei der musikalischen Materialausgabe strikte das Verbotsschild am Zookäfig beherzigt zu werden: «Bitte nicht füttern!»

Geschichtslose Zeit

Schon immer hat Xenakis seine Spieler statt in ein polyphones Miteinander in eine fast zwanghaft geschäftige Schicksalsgemeinschaft gestürzt; doch nun scheint im einst so forsch zupackenden Chor der Triebtäter etwas Gehemmtes, etwas verschüchtert

Zwangsneurotisches auf. Und würde man den Wärter da mit der Beruhigungsspritze fragen, er würde einem die Symptome schon zu nennen wissen: «Alle diese Verrichtungen zusammen laufen darauf hinaus, eine serielle, geschichtslose Zeit, eine unendliche Ansammlung von «jetzt» zu fixieren.»¹ Es entsteht – so der psychiatrische Befund weiter – ein «typisch zwangsneurotischer *Strudel* oder *Reigen*, jenes Stets-um-denselben-Punkt-Kreisens, ohne wirklich vom Fleck zu kommen». Im Jahr 1979 lässt Xenakis gleich zwei Stücke mit ein und derselben Kurzschlussbehandlung beginnen: Sowohl *Dikhthas* wie *Palimpsest* eröffnen mit verstört auf und ab stolpernden Skalen im Soloklavier. Diese verbreiten eine Rastlosigkeit wie – um unserer zoologischen Metaphorik treu zu bleiben – Bienen- und Ameisenvölker, wenn ihre normalen Aktivitäten gestört werden, eine Aktivität der Lücke, eine von einer plötzlich auftretenden Laku-ne ausgelöste Emsigkeit. Und so werden nimmermüde x-mal die gleichen Operationen ausgeführt, mit einer wohl artimmanenten Gelassenheit, die darum weiss, dass nach dieser Überforderung die nächste schon wartet. In *Akea* (1989) werden einfachste rhythmisch-melodische Formeln perpetuiert, bis keiner im Orchester sich ihrem Sog ins Nichts mehr entziehen kann. Ja, so kommt kollektive Verzweiflung auf! Hin und wieder aber macht sich eine blinde Zuversicht breit, die sich gelegentlich in trotzigem Unisoni Luft macht. «Wir schaffen das schon, das schaffen wir schon!» scheinen diese musikalischen Nachfahren der Töchter des Danaos sich dann einzureden, jene fleissigen Frauen, die in grauer Vorzeit das Wasser in Sieben zum bodenlosen Fass trugen. Denn nichts, nichts wird erreicht werden, ausser dieser (gewiss ansteckenden) Kraftverausgabung. Da dreht das eine Rad auf dem anderen ab und bildet geschlossene Kreisfiguren, endlose «Epizyklen», wie Xenakis das kurzgeschlossene Treiben in einem Stück aus dem Jahr 1990 selbst betitelte. Dieses *Epicycle* stellt zwei unterschiedlich festgefahrene Klangmaschinen einander gegenüber: die wie eingero-stet wirkenden Klangblöcke des zwölfköpfigen Kammerensembles und das zwar durchgeölte, dafür aber in etüdenhaftem Leerlauf umherirrende Solovioloncello. Beide treffen sich nur dann, wenn ihre vergeblichen Anstrengungen in zeitlupenartigen Ermüdungsstrecken sich selbst erschöpfen. Aber warum das alles, warum diese dauernden Endlosschleifen, diese auskomponierte Sinnlosigkeit? Da bin ich etwas überfragt. Am besten, wir fragen abermals einen Wärter. «Diese stereotype Bewegung», so seine bereitwillige Auskunft, «die gradlinig, kreisförmig, elliptisch oder in Form einer Acht verlaufen kann, ist bei vielen Arten verbreitet. Es sind vor allem die aktivsten Tiere, bei denen sie auftritt: die Bären, die Hyänen, die Wölfe, die Füchse und die Grosskatzen. Bei den Vögeln

besteht die stereotype Bewegung darin, dass sie ständig zwischen zwei Punkten des Käfigs hin und her fliegen, immer zwischen denselben. Oder sie zeigt sich in einem ständigen Kopfnicken, das den Akt des Pickens imitiert [...] Die motorischen Stereotypen dienen auch dem Zweck, den Überschuss an Erregung und Aggressivität zu entladen, den das Tier in seinem Käfigleben nicht auf normalem Weg abbauen kann [...] Das Kopfschaukeln, das man so oft bei Eisbären und angeketteten Elefanten sieht, weist die gleiche Erscheinung einer motorischen Reaktion auf [...] Es ist dies wohl die tragischste Form des Protests, die man kennt.»²

Metaphern des Gefangenseins

Das Gitter, das viele der neueren Partituren von Xenakis in Käfige verwandelt, stellen dort zumeist die Jungs fürs Grobe, die Schlagzeuger, auf. Schon in einem relativ frühen Stück wie dem rein perkussiven *Persephassa*, Baujahr 1969, liegt der Konstruktionsplan dazu vor: Eine für die Gegenwartsmusik damals geradezu schockierende Periodizität wird in ihrer Penetranz dadurch noch gesteigert, dass die Schläge in heftigstem Unisono auf die Felle niedergehen. Ähnlich regressive *beats* werden in späteren Stücken wie *Kom-boi* (1981) oder *Dmaathen* (1976) ausbruchssicher um die eingekesselte Instrumentalfauna errichtet. In letzterem Stück gerät eine Oboe hinter Gitter. Innerhalb ihres vom Schlagzeug eng bemessenen Zwingers schleicht sie in Mehrklängen jaulend umher, sich hin und wieder zu einem verzweifelten Melisma aufraffend, dem jede innere Kohärenz abhanden gekommen ist. Es ist das akustische Protokoll einer vollkommenen Isolation, wie sie sonst nur Francis Bacon in seinen Gemälden festgehalten hat. Einmal hat Xenakis die vielen seiner jüngeren Stücke unterlegte Metapher des Gefangenseins programmatisch auskomponiert. Mit *A l'île de Gorée* schrieb er 1986 ein Stück, das dem Gedenken des kolonialen Sklavenhandels gewidmet ist. Die Insel Gorée war die letzte Heimatstation der zu verhökerten Afrikaner vor ihrer Überfahrt nach Amerika. In diesem cembalokonzertartigen Werk wird das Soloinstrument, als wäre es in Ketten gelegt, zu unentwegt kreisendem Gang genötigt, aus dem keine Befreiung möglich scheint. Sie würde «swingen», diese Gangart, wenn sich ihre Synkopik nicht so rücksichtslos wie eine Schneise durch das ganze Werk ziehen würde. Der Käfig wird zum Formschema. Die Klangkörper gleiten hinter ein Gitter, das Raum wie Zeit gliedert. Hie und da treiben Obstakel Knicke ins ewige Kreiseln. In *Ikhloor* (1978) etwa wird einem Streichtrio das Auf und Ab seiner Energieabgabe wie von einem Relaiskasten ferngesteuert kommandiert. Zumeist aber macht sich die innere Geladenheit wie von selbst in sinnloser Routine Luft. Der Eindruck ent-



In der Manier von Francis Bacon

Fred van der Kooij '92

steht, der reale Käfig beginne sich im Kopf des eingesperrten Tieres zu vervielfältigen, so verschachtelt sich der Gang in irreguläres Auf und Ab. In *Xaz* (1987) quetscht sich ein Saxophonquartett solange die Seele ins heisere Kupfer, bis die endlosen Tonleiterbewegungen sich in wirrem Melos verlieren. Es ist, als ob eine eingesperrte Instrumentenfauna sich in übersichtlichstem Raum verläuft, als würde die Psyche des Gefangenen das einfache Quadrat seiner Zelle zu einem Labyrinth verzerren. Und so gleitet, nur von den Stäben des Gitters skandierend noch zusammengehalten, das Fluidum der Flecken und Streifen des Raubtiers an uns vorbei; es entstehen Muster, in denen schon Jorge Luis Borges³ verschlüsselte Botschaften, eine alles erklärende Schrift, chiffriert wäunte. Rhythmen, die mit der letzten Kraft des Regressiven sich selbst in den Schwanz beißen; Patterns, die wie Asphaltstrassen durch den Urwald der Xenakisschen Klangvegetationen gelegt werden. Eine Solostimme zieht ihre Schneisen rücksichtslos durchs umringende Ensemblegestrüpp. In rasanten Taleas wird zur *Tabula rasa* aufgetrommelt. *Rebonds* (1989) heisst das Stück, wo die Klopfzeichen auf dem Soloschlagzeug ihre

Echos am eigenen Klangkörper zurückwerfen. Das Leben hat sich in sich selbst eingesperrt. Das sich auf Null zu bewegendes Haltbarkeitsdatum dieser melodischen Formeln treibt sie zu panischer Dauerregeneration. Der Bestand scheint nunmehr ausschliesslich durch rigorosesten Inzest zu halten zu sein. Die *Regeneration* nimmt die Form einer *Degeneration* an. Im Streichquartett *Tetora* (1991), das schon als mühsam vorwärtskriechender Klagegesang anhebt, verlieren die Musiker mit der Zeit jegliche Selbstachtung und heulen sich ihren Überdruß in hemmungslos sentimentalen Liedchen von der Seele, bis alles in ein kraftloses, den Kopf hängenlassendes Flautando mündet, dem kein Crescendo mehr aufhelfen kann. Im Gegenteil: die langsam anschwellende Dynamik schnürt ihm, wie Pseudokrapp, erst richtig die Gurgel zu. Man verstehe mich nicht falsch: Die Schonungslosigkeit dieser Musik ist ihre Stärke und *Tetora* eines der beklemmendsten Stücke der letzten Jahre.

Das zwanghafte Immerwieder als Identität

Diese Musik fühlt sich selber (und damit unserer Zeit) fortwährend den Puls, als könne sie sich nur so der eige-

nen, offenbar zutiefst gefährdeten Existenz vergewissern. Pulszug um Pulszug sendet sie aus wie Morsezeichen, wie ein gestottertes SOS. Und immer lautet die Botschaft gleich: «Ich bin noch, ich bin noch, ich bin noch ...» Es ist, als hätte im konturlosen Wirrwarr der Gegenwart nur das Halsstarrige eine Überlebenschance. Nur das zwanghafte Immerwieder konstituiert so etwas wie Identität, nur die fortwährende Reihung von Schablonen hält dieses *ergo sum* zusammen. So treibt in *Acanthos* (1977) das Orchester aus seinem archaischen Wuchern die Vokalsen einer Sopranistin hervor; diese bleiben zunächst abstrakt, aber im Verlauf wächst ihnen immer deutlicher semantischer Gehalt zu. Es befällt einen das Gefühl, dass alles einfach nur so zerfliessen würde, wenn dieses zu Klischees gestanzte Treiben nicht wäre. Setzte sie nur einen Augenblick lang aus, diese Tretmühle aus lauter Rückkopplungsgesten, es würde das von ihr Zusammengehaltene in einem farblosen Splitterschwarm zerstäuben.

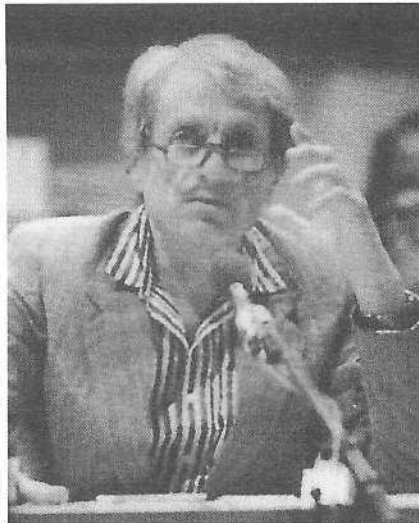
Dass es ausgerechnet die Solo-, die Hauptstimme ist, die am Grabe des Basses Alberti ihr eintöniges Kränzchen windet, ist die sarkastische Pointe der Xenakisschen Zeitgeisterbahn. Das

Begleitpersonal spielt sich in den Vordergrund, und das Komplexer hängt der Einfachheit die Schärpe um. Die musikalische Hackordnung steht kopf. Inmitten der akademischen Festouvertüre winkt der Solist stolz mit seinem Sonder-schulzeugnis. Denn während im Violinkonzert *Dox Orch* aus dem Jahr 1991 das Orchester sich zu den farbigsten Klangquadranten formiert und dabei nicht selten zu atemberaubenden Harmonien findet, jault der Solist einfarbig in Doppelgriffen vor sich hin, als könne er nicht bis zehn zählen. Der Puls der Zeit ist eben ein stagnierender geworden. In *Psappha* (1975) prallen die Taktimpulse unbeirrbar auf die Trommelfelle hinunter. Die Wirbel, zu denen sich die Schläge verdichten, sind weniger Ausbrüche ins Freie als Stauungen, so wie Meeresstrudel die von ihnen erfassten Schiffe nicht vorwärtsschleudern, sondern sie im Gegenteil erst recht an Ketten legen, sich an ihnen festsaugen wie unabschüttelbare Quallen. In den äusserlich so potent auftrumpfenden Wirbeln sind die in sich kreisenden Systeme dieser Musik vollends kurzgeschlossen, und in einer Feedbackspirale treiben sich die rhythmischen Patterns zu den Tremolowänden eines alles verschlingenden Mahlstroms hoch. Im Kopf kocht die Wut und alles dreht vor den Augen. Und was sich erschöpft in diesem aussichtslosen Anrennen gegen Mauern, wird brutal wieder auf die Beine geprügelt (wie etwa im Mittelteil von *Rebonds*), und das Aufbegehren hebt von neuem an, gnadenlos herumgetrieben von diesem schlagartigen Adrenalinersatz.

Blätternd im Xenakis'schen Klangfamilienalbum, kommen mir zwei akustische *snapshots* unter die Ohren, Aufnahmen von Stücken, die sich in der Besetzung wie Zwillinge ausnehmen, obwohl ihre Geburtsscheine unterschiedliche Jahreszahlen aufweisen: das 1969 entstandene *Synaphai* und das fünfzehn Jahre später komponierte *Thallein*. Beide sind verkappte Klavierkonzerte. Gerade aber die enge Verwandtschaft zeigt, wie drastisch sich der Wandel der Zeit in den Klängen niedergeschlagen hat, zeigt das Raubtier gewissermassen vor und nach der Einsperrung. Und wieder ist weniger der Musikologe als der Verhaltensforscher gefragt, um die Laute der Wildkatze zu deuten. *Synaphai* ist ein gewalttätig intensives Stück, ein von schier ungezügelter Energie geladenes. Dem 1984 schon mitten in der Epoche des politischen Wundleckens entstandenen *Thallein* dagegen fehlt jede Kraft; das Xenakis-Tier steht wie unter einem Schock – ein Käfigsyndrom, wie es jedes Wild in der Anfangszeit der Gefangenschaft befällt. Seine Symptome? Abwärtslaufende Tonleiterbewegungen, klagend jaulendes Blech, ein dauerndes erschöpftes Abliegen der Motive nach sinnlosem Hin und Her, sowie als genereller Befund eine trotz gelegentlichem Fauchen schwer auf Tatzen, Tasten, Saiten, Holz und Messing lastende Lethargie.

Jenseits des Zwingers

Erinnern Sie sich noch an das Tier jenseits des Zwingers? Wie stolz es war, und wenn auch nicht frei, so doch wenigstens auf freier Wildbahn gebändigt, wie üblich zu jener Zeit, die schliesslich auch ihre Wildbäche mit Beton kanalisierte. Zumal in den Orchesterstücken, in *Anaktoria* (1969) etwa, schien jeder Seitenzweig abgeschnitten, jeder Nebenstrom trockengelegt, alles war in den einen rücksichtslos begradigten Kanal gezwängt. Das gab dieser Musik etwas Unausweichliches, etwas rücksichtslos sich Erfüllendes auch. Nur der sich allem querstellende Bremsklotz eines Dammes konnte hin und wieder diesem unaufhaltsamen



Vorwärtsgang Einhalt gebieten. Man stieg in diese Musik ein wie in einen schon auf Hochtouren laufenden Rennwagen; unvermittelt legte sie los, und schon raste das Bitumen unter einem vorbei und davon, sauste die Landschaft vorüber und verlor in der Eile ihre Kontur; die Eigenheiten der verschiedensten Stellen verwischten zu einem bloss unterschiedlich texturierten Ungefähr. Und war die Geschwindigkeit hoch genug, vermittelte das brachiale Entlangrasen im akustischen Cockpit das merkwürdige Gefühl des Stillstandes, als würde alles andere, alles jenseits dieser Klanggewalt sich in einem atmosphärischen Nichts auflösen. Man musste sich wohl oder übel der Wucht dieser Achterbahn übergeben. Denn der Mann am Komponierpult hatte immer feste den Fuss auf dem Gaspedal, und auch den Klängen, die da unter einem schwitzten, schnaubten und schnauften, waren immer, wie Pferden, denen man fortwährend die Peitsche gibt, die Halsader geschwollen.

Aber irgendwann – man riss schon lange an den Kalenderblättern der siebziger Jahre – kam der Mäander dieses hitzigen Klangstroms ins Stocken. Der Reissbach, der wie in einem auskomponierten Prozess der Katharsis allen Dreck hochschwemmte und fortspülte, verhedderte sich. Lange bevor das Ende des Schlammunnels in Sicht war, verfielen sich die Töne in endlosen Rück-

kopplungsschleifen, in unterirdischen Kolken, in aufgerissenen, alles festsaugenden Mooraugen. In *Shaar* (1983) wird der Orchestergraben gar zum Augiasstall und die bienenfleissigen Streicher zur Putzmannschaft, nimmermüde schrappend, fegend, reibend, kratzend und bürtend: ein riesiger Schleifstein inmitten eines sich mit Klangsutt fortwährend nachfüllenden Behälters. Prometheus hat sich in Sisyphus verwandelt, der das in grotesken Schlacken verlöschte Lavafeuer der früheren Jahre die Abhänge des neueren Werkkatalogs wieder und wieder hochrollt.

Arme depravierte Klänge, was hockt ihr da autistisch in euch selbst versunken, ihr feuchtgewordenen Pulverfässer, ihr? Warum kauert ihr da wie nicht erweckt, wozu dreht ihr dauernd eure sinnlosen Runden? Frau Doktor sagt, das sei, weil keiner euch je geliebt hat. Aber das stimmt doch gar nicht, ihr armen verwaisten Klänge, das ist doch ein entsetzliches Missverständnis. Seht, wie rot unsere Ohren noch sind! Meint ihr etwa, das sei vom Reiben? Wegen euch! Ja, wegen euch, verdammt noch mal, glüht uns doch fortwährend dieses abstehende Knorpelgewebe! Also nehmt euch zusammen, nehmt die Finger aus dem Mund und streckt den Rücken mal wieder durch. Und hört, bitte, vor allem mit diesem entsetzlichen Schaukeln auf! Nein nein, Herr Wärter, ab jetzt keine Medizin mehr! Raus müssen sie, die Klänge, ins Freie! Vorwärts, wie die alten Genossen sagten. Hört, ich erzähle euch eine Geschichte für unterwegs. Der alte Charles Ives hat sie in einem Klavierlied aufgezeichnet: Da geht ein Leopard in seinem Käfig auf und ab und unterbricht sein Kreisen jeweils nur, wenn der Wärter das Fressen bringt. Ein Bub schaut dem Treiben zu. Geschlagene drei Stunden lang, dann beginnt er sich zu wundern: «Is life anything like that?»

So. Das war's, liebe Klänge. Und jetzt: Raus mit euch!

Fred van der Kooij

P.S. Wenn hier der Eindruck entstanden sein sollte, auf dem rauhen Xenakis-Gelände gebe es seit kurzem keine freie Wildbahn mehr und der geniale Grieche treibe nicht länger jene famos schnaubenden Klanghorden, die noch nie ein Zaun aufzuhalten vermochte, so wäre dies falsch und würde dem aktuellen Viehbestand in diesen permanent der Reinigung ausgesetzten Augiasställen nicht gerecht. Nein, die Wahrheit ist vielmehr: Der Mann hält auf seinem kompositorischen Anwesen neben den seit Anfang der achtziger Jahre dort installierten Legebatterien weiterhin Orchesterformationen in freiem Auslauf. Anderes, liebe Tierfreunde, wäre für uns auch allzu bitter.

¹ Elvio Fachinelli, *Der stehende Pfeil. Drei Versuche, die Zeit aufzuheben*, Berlin 1981, S. 86

² Emilio Sanna, *Lo zoo folle*, 1976

³ In seiner Erzählung «Die Gottesschrift»