



Gerhard Folkerts und Mikis Theodorakis im Mai 2010 in Athen

## Einleitung

Diese Arbeit soll die Entwicklung des musikalischen Denkens und der musikalischen Praxis von Mikis Theodorakis zeigen. Dabei dokumentieren dessen Reflexionen über eigene Werke den konkreten Bezug zu geschichtlichen Prozessen in seinen fünf Schaffensphasen. Andererseits belegen sie seine Auseinandersetzung mit verschiedenen Kompositionstheorien und -lehren anderer Komponierenden wie Cage, Boulez, Messiaen, Schönberg, Schostakowitsch, Strawinski.

Diese Arbeit beschreibt die Ursachen der Paradigmenwechsel in Theodorakis' Kompositionsmethode und seiner gesellschaftlichen und damit auch kompositorischen Haltung und begründet die Entstehung der von ihm geschaffenen neuen Musikgattungen. In der Korrespondenz von Denken, Komponieren und historischem Kontext ergibt sich ein Gesamtzusammenhang, den die Werke von Theodorakis klanglich realisieren.

Das hohe literarisch-poetisch-sprachliche Niveau von Theodorakis bildet ein Charakteristikum seiner Poetik. Dies kommt u. a. zum Ausdruck in seiner nach 1945 entstandenen Lyrik, wie auch in seinen Anfang der 1950er Jahre geschriebenen Musikkritiken und seiner 1985 erschienenen *Anatomie der Musik*, die gedankliche Aspekte zum Wesen der Musik und zu Tendenzen unterschiedlicher Kompositionsschulen des 20. Jahrhunderts zum Inhalt hat.

Diese Arbeit geht chronologisch vor. Zeitsprünge sind dann nötig, wenn musikalische und historische Bezüge einen Kontext von Werk und Zeit erfordern.

In der Zeitspanne seines nun fast 90jährigen Lebens – Theodorakis wurde 1925 auf der griechischen Insel Chios<sup>1</sup> geboren – offenbart sich Mikis Theodorakis' musikalische Poetik seit den ersten Kompositionsversuchen von seinem 12. Lebensjahr bis heute, Mitte des zweiten De-

---

1 Chios ist eine Insel der griechischen Ägäis, nahe der türkischen Küste. Sie galt neben anderen Orten als Heimat Homers.

zenniums dieses Jahrtausends. Im Zentrum seiner musiktheoretischen Kenntnisse und seiner Musikpraxis als Komponist, Dirigent und Sänger stehen die byzantinische Kirchenmusik, die demotische<sup>2</sup> und laizistische<sup>3</sup> Musik und die westeuropäischen Kompositionstechniken klassischer Musik.

Von Beginn an steht Theodorakis' musikalische Praxis im untrennbaren Kontext mit seiner Sozialisation und der historischen Dimension seiner Zeit, d. h. der Geschichte Europas und Griechenlands und der Geschichte der USA, der Sowjetunion und dem heutigen Russland.

Eine immanente Werkanalyse, eine, die ohne den historischen Kontext und die Sozialisation des Komponisten auszukommen glaubt, würde das Verständnis der Theodorakis-Kompositionen und damit auch das Erlebnis seiner Musik verhindern und nur einen Teilaspekt seiner musikalischen Poetik berücksichtigen.

Die musikwissenschaftliche Untersuchung von Einzelteilen der Komposition macht nur Sinn, wenn nach den Einzelanalysen der Zusammenhang zur Kompositionsmethode und dem geschichtlichen Hintergrund wieder hergestellt wird. Erst dann können die unterschiedlichen Absichten und Strömungen in der Musik Europas nach 1945 transparent und deutlich werden wie auch die Ungleichzeitigkeit der Musikentwicklung in

---

2 Demotische Musik ist die Bezeichnung für die dörflich-bäuerliche Volksmusik und für die Volksmusik der einzelnen Regionen, deren Komponierende und Textautorinnen und -autoren anonym sind. Metrisch freie Rizitika und Kleften-Lieder mit ihren Improvisationen um ein melodisches Zentrum gehören ebenso zur demotischen Musik wie die Lieder mit festem Metrum, zu denen getanzt wurde. Die Einheit von Dichtung, Musik und Tanz war fester Bestandteil demotischer Musik wie in der antiken mousike.

3 Laizistische Musik ist die Volksmusik der großen Städte. Ihre Hauptinstrumente sind Bouzouki und Baglama. In den Taximi, den vom Vokalteil abgetrennten Instrumentalteilen, besteht Raum zur Improvisation auch außerhalb des festen rhythmischen Rahmens des für den Tanz geschriebenen Liedes. Textschreibende und Komponierende sind bekannt. Der Begriff kommt nach 1922 in Griechenland in Gebrauch. Es gibt symmetrische Rhythmen wie den Chasapiko im 2/4-Takt und asymmetrische Rhythmen wie den 9/4-Takt des Zeibekiko. In den 1950er Jahren zählten Theodorakis' „künstlerische Volkslieder“ auch zur laizistischen Musik. Die laizistische Musik ist rhythmisch differenzierter und in der instrumentalen und vokalen Anlage virtuoser gestaltet als die demotische Musik (vergl. Notenbeispiele 27, Seite 321, mit 33, Seite 331)

einzelnen Ländern mit ihren unterschiedlichen nationalen Entwicklungen.

„In jenen Epochen, als in Deutschland Bach oder Mozart, in Italien Vivaldi oder Rossini, in Frankreich Couperin lebten, ‚schrieben‘ unsere ‚Komponisten‘ ihre Meisterwerke: die Trauergesänge von Mani<sup>4</sup>, die Rizitika<sup>5</sup> von Kreta, die Lieder und Tänze von Roumeli<sup>6</sup>, Epirus<sup>7</sup> und den Inseln. Nun waren aber unsere ‚Komponisten‘ Hirten und Fischer, so dass ihre Technik nicht über die Grenzen der Naturinspiration hinausging.“<sup>8</sup>

Das in den Jahren nach 1945 in Donaueschingen, Darmstadt, Paris zentrale westliche Nachkriegsvorurteil der musikalischen Avantgarde, tonale Musik sei überholt, die oder der tonal Schreibende zeige sich nicht auf der Höhe der Zeit, nicht im Einverständnis mit der (westeuropäischen) Avantgarde und deren Materialbehandlung, wird von der historischen Dimension, nämlich der Ungleichzeitigkeit kultureller Entwicklung widerlegt. Sie hebt die Wertung tonaler Musik als Abwertung und Ausmusterung auf. Trotzdem grenzen Rundfunk- und Fernsehanstalten, Tageszeitungen und Musikzeitschriften, aber auch die Akademien und Musikhochschulen in Westeuropa in ihren Sendungen, Druckerzeugnissen und Konzertprogrammen bis heute Theodorakis' Kompositionen oft aus. Die unterschiedlichen kulturellen und politischen Entwicklungen der Länder West- und Südosteuropas haben unterschiedliche Kompositionsmethoden zur Folge und lassen den bis heute erhobenen Vorwurf, die Kompositionen von Mikis Theodorakis seien anachronistisch, als ungerechtfertigt erscheinen. Diese Erkenntnis hat jedoch nicht zur Folge, dass der Bann der Institutionen klassischer Musik, der auf Theodorakis'

---

4 Mani bezeichnet die mittlere Halbinsel im Süden der Peloponnes.

5 Rizitika sind Tischgesänge des kretischen Volksliedes.

6 Roumeli, auch Zentralgriechenland genannt, ist im 19. Jahrhundert die Bezeichnung für das Festland im Süden Griechenlands.

7 Epirus oder Ipirus bedeutet im Griechischen Festland oder Kontinent und ist ein Regierungsbezirk im Nordwesten Griechenlands.

8 Theodorakis 1986, S. 55.

Musik lastet, aufgehoben würde und seinem sinfonischen Werk Anerkennung entgegengebracht wird. Nach wie vor verhindern verschiedene Kulturinstitutionen die Beseitigung bestehender Vorurteile. Noch ist das klassische Werk 'Theodorakis' nicht gewürdigt. Immer noch ist der Theodorakis der sinfonischen Musik<sup>9</sup> der unbekannte Theodorakis.

In Europa stehen sich Komponierende und Hörende immer dann verständnislos gegenüber, wenn musikalische Poetik und Kompositionsmethode Erkenntnis verschleiern, wenn Materialbehandlung und Entstehungsprozess der Komposition nicht transparent werden. Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler, Musikpädagoginnen und -pädagogen sowie Musikkritiker und Musikkritikerinnen bedienen sich in fachimmanenten Diktionen abstrakter Kompositionsdarstellungen und unterbrechen hierdurch den Dialog mit den Hörenden. Damit entfällt die hilfreiche Ergänzung zur musikalischen und geschichtlichen, das heißt gesellschaftspolitischen Praxis. Die Folge ist eine scheinbar unüberbrückbare Kluft zwischen den Komponierenden und ihren Werken auf der einen und den Hörenden auf der anderen Seite. Die spezifischen Kenntnisse der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, der Musikpädagoginnen und -pädagogen sowie der Informationsvorsprung der Kritiker und Kritikerinnen lassen die Musikhörenden zurück und isolieren sie. Die Folge ist ihr Hörsturz aus der Gegenwart.

Erfasst der Komponist seine Tätigkeit als gesellschaftliche entsteht ein Begriff von Zukunft, eine Bestimmung von Hoffnung und konkreter Utopie, entwickelt und definiert sich Geschichtsbewusstsein. Daher erwähnt diese Arbeit auch die Bedeutung des in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer aggressiver auftretenden globalen Musikmarktes, der die Loslösung aus Geschichte und gewachsenen Musiktraditionen einzig im eigenen Interesse verfolgt und bewirkt. Mit seinen außermusikalischen Gesetzen und Forderungen setzt der Musikmarkt eigene gegen geschichtliche Traditionen. Er ritualisiert Musik in Revivals und schafft

---

9 Sinfonische Musik ist in Griechenland ein Synonym für klassische Musik oder Kunstmusik.

Mythen. Diese auf den Kunstbetrieb angewendete Globalstrategie hat zur Folge, dass vor den Ohren der Öffentlichkeit die musikalische Entwicklung stagniert und Musik ihren kulturellen Wert durch das Wirtschaftssystem erhält.

Der globale Musikmarkt benutzt durch seinen Geschichtsausstieg Musik als desorientierendes Narkotikum. Der Musikmarkt schafft öffentliche Stimmungen und künstliche Bedürfnisse und bedient sich dann dieser Trends und Moden. Nicht mehr die Komponierenden und deren Werke stehen im Zentrum der Musik, sondern die das wechselnde Unterhaltungsbedürfnis produzierenden Medien. Diese bedienen sich der öffentlichen Stimmungen, bestimmen die Trends, den Wechsel oberflächlicher Reize und Gegensätze und lancieren sogenannte Stars zu Leitfiguren der Gesellschaft. Der Markt analysiert nicht die musikalischen Gesetzmäßigkeiten und Inhalte von Kompositionen, sondern Trends, Sponsoring, Börsennotierungen, Einschaltquoten, erfolgreiche oder nicht erfolgreiche Vermarktung.

Die durch ihre politische und wirtschaftliche Überlegenheit erfolgreichen Komponierenden grenzen alternative Inhalte und Qualitäten aus. Auch Komponierende klassischer Musik werden durch sie und eine alles bedrohende mediale und kommerzielle Kultur an den Existenzrand gedrängt. Vom Alltag ausgemustert, erhält Kunstmusik Museumscharakter oder verliert sich immer mehr in einer an Konsum orientierten Welt.

Streben Komponierende allein durch formal-ästhetischen Ausdruck und Gestalt die Überwindung des Verlustes von Wirklichkeit an, bedeutet dies den Ausstieg aus der Geschichte. Unter Regierungen, die sich reaktionärer Traditionen bedienen, kann diese Haltung vorübergehend richtig sein. Ändern sich die gesellschaftlichen Verhältnisse, und es erfolgt kein Paradigmenwechsel, verliert die Tarnung ihren inhaltlichen Bezug. Sie wird zur sinnentleerten Hülse. Die Eindeutigkeit verschwimmt. Vergangene Haltung, Lehre, Abstraktion und auch die Komposition erstarren zu Dogmatik und austauschbarer Beliebigkeit.

Theodorakis analysiert in veröffentlichten Schriften die Avantgardemusik des 20. Jahrhunderts in ihrem gesellschaftlichen und ideologischen Kontext und kritisiert verschiedene Komponisten wegen ihrer Verabsolutierung eigener Lehren und Äußerungen.

Theodorakis schließt sich einer Verherrlichung der Avantgarde des 20. Jahrhunderts nicht an. Das Problem der Vermittlung zeitgenössischer Musik, wie es sich bei Boulez, Stockhausen und Xenakis zeigt – alle drei waren wie Theodorakis Schüler von Olivier Messiaen<sup>10</sup> in Paris –, löst Theodorakis durch seinen ständigen Dialog mit dem Publikum.

Theodorakis setzt und verwirklicht mit seiner musikalischen Poetik eine Gegenposition. Seine musikalische Poetik ist die einer gesellschaftlichen Avantgarde, einer Avantgarde, die ihre Geschichtlichkeit nicht leugnet. Seine Poetik, seine Werke und seine Aufführungspraxis sagen aus, der Mensch ist nicht nur Erzeuger und Opfer der gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern er kann sie auch überwinden. Nur er kann die menschlichen Beziehungen, das Leben des Individuums und der Gemeinschaft, ändern. Sich der musikalischen Umerziehung durch den Musikmarkt anzupassen, hieße, unsere abendländische Musikgeschichte mit allen lebendigen Traditionen aufzugeben. Theodorakis stellt immer wieder die Frage, was Musik bedeuten und bewegen kann. Hierin liegen Aussage, Wirkung, Kraft und Widerspruchsgeist von Theodorakis' musikalischer Poetik, deren Inhalt gleichermaßen musikalische Theorie wie musikalische Praxis bilden.

Der Komponist Theodorakis bewahrt in seiner musikalischen Arche Noah kirchlich orthodoxe, demotische und laizistische Musik, die Lieder

---

10 Olivier Messiaen (1908–1992) lehrte ab 1941 Harmonielehre am Pariser Konservatorium, ab 1942 Analyse, Ästhetik und Rhythmus. Erst 1966 wurde er zum Professor für Komposition ernannt. Bis dahin hatte die vorgesetzte Behörde ihm das Unterrichten in einer eigenen Komponistenklasse untersagt, da er verdächtigt wurde, skandalträchtige Musik zu schreiben.

der Andarten<sup>11</sup> und Kleften<sup>12</sup>, Rembetiko<sup>13</sup> und westeuropäische Kunstmusiktraditionen.

Hinausgetragen auf das offene Meer der Musikgeschichte mit ihren wechselnden Wirklichkeiten, steuert Theodorakis mit seinen Methoden, Materialien und Traditionen in ein offenes System ästhetischer Möglichkeiten und formt die akustisch greifbare Gegenwart kompositorisch, indem er in seiner Poetik und seinen Kompositionen den Wirklichkeitsbezug herstellt.

Wirklichkeitsbezug heißt für Theodorakis Musik nicht als Selbstzweck, als tönende Form, Musik nicht der Musik wegen, auch nicht für Spezialistinnen und Spezialisten zu schaffen. Musikalische Realität bedeutet für ihn, historische und ethnische Musik einzubeziehen, keine künstlichen Grenzen zwischen Volks- und Kunstmusik zu errichten, die Wertungen nach sich ziehen und eine Universalität von Musik verhindern. Von Komponierenden fordert Theodorakis Spiritualität und Improvisationskraft, von Hörenden und Komponierenden Kenntnisse und Wissen.

Theodorakis' musikalische Poetik und seine Werke sind ein schillerndes Manifest der Verschiedenheit: byzantinische Kirchenmusik – demotische und laizistische Musik – Rembetiko – westeuropäische Kompositionstechniken – Modi – Dur-Moll-Tonalität – Tetrachordtechnik<sup>14</sup>. Es ist ein Manifest, das dem Hörer erlaubt, die Entstehung einer Komposition nachzuvollziehen und sie weiterzudenken.

Theodorakis' musikalische Poetik kündigt von Aufschwüngen, Fortschritten und Katastrophen der Menschen. Sie drückt ihre Elementargefühle

---

11 Andarten sind Widerstandskämpfer; im Griechischen ist es auch die Bezeichnung für Partisanen.

12 Kleften sind Widerstandskämpfer gegen die Türken. Ihre Lieder werden Bestandteil griechischer Volksmusik.

13 Rembetiko oder Rebetiko beinhaltet Lieder, Tänze und Instrumente, die die Griechen 1922 (damals nur von Männern gespielt) aus der Türkei mitbrachten. Als Musik der Armen und Außenstehenden der Gesellschaft hat der Rembetiko ähnliche Bedeutung wie der Blues in den USA.

14 Tetrachordtechnik: „Wir verwenden den Begriff, wenn eine Gruppe von vier Tönen in einer Komposition eine funktionale Rolle spielt“, Theodorakis 1986, S. 203.



aus. Daher steht über allem die Liebe der Menschen und Theodorakis' Liebe zu ihnen. Um Theodorakis' musikalische Poetik zu verstehen, muss auch dies erkannt, genannt und respektiert werden.

In *Feige und harte Verse* von Palamas<sup>15</sup> findet der vierzehnjährige Theodorakis Zeilen, die ihn sein Leben lang begleiten:

Zieht dich die Liebe immer noch an?  
Die Liebe sei gesegnet!...  
Ist sie es nicht, die alles auferstehen lässt?  
Von der dreiblättrigen Armut  
des Frühlings bis zum Menschen, dem Schöpfer?  
Lebe. Lebe, um zu lieben.<sup>16</sup>

Diese Liebe veranlasst Theodorakis beizutragen, die „Wunde Makronisos“<sup>17</sup> zu schließen, die durch den Bürgerkrieg verfeindeten Menschen des griechischen Volkes zu versöhnen, dem Machtmissbrauch und der Gewalt entgegenzutreten, die Wiederbegegnung der Völker – nach Tod und Zerstörung im Zweiten Weltkrieg – in Würde stattfinden zu lassen und auch, sich neuen Bedrohungen und Krisen entgegenzustellen, sie durch Suchen nach Lösungen zu überwinden.

Theodorakis hat in seinen Kompositionen seine Liebe zu den Menschen bewahrt, die ihr Leben opferten, um die hilflose Lage der Geschundenen zu ändern. Davon zeugen seine 1., 2., 3. und 7. Sinfonie, der *Epitafios*-Zyklus, *Die Ballade vom toten Bruder, Romiosini*, die *18 Lieder der bitteren Heimat*, seine Oratorien *Axion Esti* und *Canto General*, die *Mauthausen-Kantate*,

---

15 Kostis Palamas (1859–1943) war ein griechischer Dichter.

16 Theodorakis 1987 DWdE I, S. 159.

17 Makronisos ist eine karge Insel südlich von Kap Sounion, nahe der attischen Küste. Auf Makronisos bestand von 1948 bis 1952 ein Umerziehungs- und Konzentrationslager für Gegner von Monarchie und Diktatur, indem Folterungen und Massentötungen stattfanden. Theodorakis war 1948–1949 fast ein Jahr auf Makronisos interniert. Um ihre Gefühle über den Bürgerkrieg zu artikulieren, sprechen Griechinnen und Griechen von der „Wunde Makronisos“.

die Opern *Kostas Karyotakis*<sup>18</sup>, *Antigone*, *Elektra*, *Medea* und *Lysistrata*, aber auch seine Kammer- und Theater- und Ballettmusiken und andere Kompositionen.

Der Grundgedanke der Versöhnung bildet in Theodorakis' Opus magnum die Klammer, die Einheit seiner Musik. Als konkrete Utopie durchzieht dieser Grundgedanke die angewendeten Mittel und die Gattungen seiner kompositorischen und literarischen Werke. Die vorliegende Arbeit kann und wird keine Analyse und Besprechung des Gesamtwerkes erbringen, wohl aber Verweise auf die zahlreichen kompositorischen Bezüge innerhalb des Gesamtwerkes aufzeigen.

Theodorakis hat die thematischen und motivischen Querverbindungen seiner Kompositionen wie eine Galaxis skizziert (s. Abbildung 1). Sie zeigt die Fülle der von ihm verwendeten Gattungen – den Kosmos seines Werkes: Ballettmusik, Filmmusik, Hörspielmusik, Lied, Kammermusik, Oper, (weltliches) Oratorium, Sakralmusik, Sinfonie, Theatermusik. Diese Galaxis dokumentiert den Schaffensprozess vom anfänglichen Lied bis zur fünften und letzten Schaffensphase, seiner Tetralogie mit den Opern *Medea*, *Elektra*, *Antigone* und *Lysistrata*. Die Kompositionen zur Filmtrilogie *Elektra*, *The Trojan Women* und *Iphigenie* wie auch seine Kompositionen für das griechische Nationaltheater, „für das ich seit 1960 die Bühnenmusik fast aller antiken Tragödien und Komödien komponierte“<sup>19</sup>, führten Theodorakis zu seiner Opern-Tetralogie. Antike Stoffe der griechischen Mythologie begleiten Theodorakis von Beginn an. „War es Zufall, dass der erste Auftrag, den ich als Komponist erhielt, ausgerechnet die Ballettmusik für Antigone war, also die Musik für eine

---

18 Kostas Karyotakis (1896–1928) war ein griechischer Dichter und Jurist, der als Staatsbeamter in verschiedenen Ministerien arbeitete und ein starkes soziales Engagement entwickelte. Nach mehreren Versetzungen, die für ihn den Charakter einer Verbannung haben, begeht Karyotakis in Preveza Freitod, da er dort die katastrophale Situation seines Landes, Provinzialität und Kleinbürgerlichkeit nicht mehr ertragen kann. – Karyotakis veröffentlicht 1919 seine erste Gedichtsammlung *Der Schmerz des Menschen und der Dinge*, 1921 *Trauerlos* und 1927 *Elegie und Schmerz*. Aus diesen Gedichtzyklen vertont Theodorakis bereits 1983 mehrere Texte und komponiert 1986 die Oper *Kostas Karyotakis* in zwei Akten.

19 Theodorakis/Schade [http-2002](http://2002).

antike Tragödie?“<sup>20</sup> Die Galaxis zeigt, dass die 1. Sinfonie, *Epitafios*, *Axion Esti*, *Zorbas*, *Antigone*, *Canto General*, und *Medea* zentrale Werke unterschiedlicher Schaffensphasen sind. Von ihnen geht dadurch die größte Strahlkraft aus, dass Theodorakis Motive oder Themen als Zitate in anderen Vertonungen aufnimmt. Durch die Zitate will Theodorakis nicht nur Erinnerungen an unterschiedliche Kompositionen hervorrufen, sondern hierdurch gleichzeitig Assoziationen an bestimmte konkrete historische Ereignisse schaffen. Sie sollen im Bewusstsein der Menschen bleiben. Aber auch eigene Melodien, die dem Komponisten selbst gefallen, die er für gelungen hält, zitiert Theodorakis wiederholt in verschiedenen seiner Kompositionen.

„Die einzelnen Stücke sind dabei nicht allein stehend, sondern immer auch Elemente eines anderen Werkes – ein Motiv, ein Rhythmus, eine Melodie, ein Akkord tauchen nach Jahren wieder auf. Zeichnete man all meine Werke auf einem Blatt Papier nach, gleich einer Komposition, und verbände sie mit einem Bleistiftstrich, bildeten sie ein Firmament – wie ein Sternbild.“<sup>21</sup>

Theodorakis' Galaxis zeigt uns die Komplexität des kompositorischen Schaffens eines zeitgenössischen Komponisten, der mit fünf Opern, 31 sinfonischen Kompositionen, zu denen er auch seine Oratorien zählt, 21 Kammermusikwerken, 13 Ballettmusiken, 22 Theatermusiken für antikes und modernes Theater, 11 Hörspielmusiken für den griechischen Rundfunk und mehr als 1000 Liedern zu den herausragenden Komponierenden unserer Zeit gehört.

Theodorakis gliedert sein kompositorisches Schaffen in „fünf Epochen“<sup>22</sup>, wobei Theodorakis' Epochenbegriff identisch mit seinen Schaffensphasen ist. Die erste Schaffensphase liegt zwischen 1937 und 1954. Sie umfasst Lieder, Kammermusikwerke und 1953, „als Höhepunkt“<sup>23</sup>,

---

20 Ebenda.

21 Ebenda.

22 Theodorakis 2008, S. 17.

23 Ebenda.

die 1. Sinfonie. In der zweiten Schaffensphase zwischen 1954 und 1960, der Zeit seines Studiums in Paris bei Olivier Messiaen, komponiert Theodorakis hauptsächlich sinfonische Werke: u. a. die drei Orchester-suiten, das *Antigone*-Ballett, das Klavierkonzert und die zwei Sonatinen für Violine und Klavier. Die dritte Schaffensphase nennt Theodorakis die „griechische Epoche – die Zeit der Lieder und der metasinfonischen“<sup>24</sup> Musik<sup>25</sup>. Sie enthält das Volksoratorium<sup>26</sup> *Axion Esti*, „die sogenannten Lied-Flüsse in *Im Belagerungszustand* und *Epifania Averoff*. Der Höhepunkt war mein *Canto General* 1973.“<sup>27</sup> Die vierte Schaffensphase begann Anfang der 1980er Jahre mit den großen sinfonischen Werken: 2. Sinfonie 1980–1981, 3. Sinfonie 1980–1981, 7. Sinfonie 1982, *Saddu-żäer-Passion* 1981–1982, Requiem 1983–1984. 1990 folgt die fünfte und letzte Schaffensphase, es ist die Epoche der Oper, in der Theodorakis seine Tetralogie *Medea* 1988–1990, *Elektra* 1992–1993, *Antigone* 1996 und *Lysistrata* 1999–2001 komponiert.

Während dieser fünf Schaffensphasen prägen die geschichtlichen Ereignisse und Theodorakis' künstlerisches und politisches Handeln seine Poetik. Hier liegt der Ausgangspunkt für die Wirkung seines Opus magnum und einer der Gründe, weshalb Theodorakis' Kompositionen weltweit Hörende unterschiedlicher Bildungsnähe erreichen und bewegen. Seine Poetik fordert die Allgemeingültigkeit der Komposition, das heißt, er strebt nach einer sinnlich konkreten Form der Musik, die für alle Menschen zugänglich ist. Das Schöne und das Hässliche bleiben für ihn fundamentale Kategorien. Diese verlieren für Theodorakis jedoch den Bezug zur Wirklichkeit, wenn das Schöne und das Hässliche einzig innerhalb des Werkes als ästhetische Kategorie bestimmt, das heißt ver-

- 
- 24 Unter Metasinfonik versteht Theodorakis die Zusammenarbeit von Dichtenden und Komponierenden, die Orchesterinstrumentierung mit laizistischen und sinfonischen Instrumenten, die Einbeziehung von Chor sowie Volkssängerinnen und Volkssängern.  
 25 Theodorakis 2008, S. 18.  
 26 Volksoratorium ist ein von Theodorakis geprägter Begriff, der die Verschmelzung von sinfonischer Musik und Volksmusik sowohl im Vokalen wie im Orchestralen ausdrückt. Diese Bezeichnung wird von Theodorakis nach *Axion Esti* nicht mehr benutzt.  
 27 Theodorakis 2008, S. 18.

absoluiert, nur aus der Komposition heraus erklärt werden. Das Schöne und das Hässliche definiert Theodorakis durch den Bezug zur gesellschaftlichen Wirklichkeit. Die Klänge der 1. Sinfonie spiegeln die Erlebnisse des Komponisten 1948 und 1949 auf der Verbannunginsel Makronisos wider, es ist „der quälende Klang, der dich umbringt, ohne dich zu töten.“<sup>28</sup>

Komponieren heißt für Theodorakis, auf gesellschaftliche Reaktionen und Prozesse zu reagieren. Seine Poetik ist eine Antwort auf die gesellschaftliche Macht. Er will mit seiner Musik die Vernebelung der Erkenntnis von Veränderung aufheben und Transparenz schaffen. Theodorakis erlebte den griechischen Bürgerkrieg von 1946 bis 1949, den Zweiten Weltkrieg und die Militärdiktatur von 1967 bis 1974 als Rücknahme von Kultur und Zivilisation. In jeder dieser Schreckenszeiten wie auch heute in der größten wirtschaftlichen und finanziellen Not Griechenlands, sieht Theodorakis die Aufgabe der Komponierenden darin, Anstöße zur Verhinderung und Überwindung von Machtmissbrauch und Gewalt zu geben. So wurden seine Kompositionen zur Schnittstelle zwischen der Subjektivität des Musikers Theodorakis und der Geschichte der modernen Staaten. Sein Werk oder einzelne seiner Kompositionen werden in Griechenland bis in die 1980er Jahre immer wieder zensiert oder verboten. Weder Monarchie noch Militärdiktatur, noch Parteienoligarchien vermochten den Freiheitsanspruch seines Werkes und seines Lebens auszulöschen. Grundlage und Impuls seines Schaffens sind die Verbundenheit zu den Menschen, zu ihren Nöten, zu ihren Leiden, ihren Freuden, ihrer Lebenslust. Theodorakis' Kompositionen geben den Menschen in Griechenland Halt und Sicherheit, und zwar bis in die heutige Zeit. Der musikalische Kosmos seiner Werke gibt ihnen Licht und Wärme, ohne die kein Leben gedeihen kann.

Theodorakis' hörbare Utopie rührt die Menschen an, bewegt sie, verwandelt sie nicht in Konsum-Automaten, desorientiert sie nicht, sondern

---

28 Theodorakis 1986, S. 144.

schafft durch Kompositionen eine Gegenkraft zu Leiden, Auflösung und Tod. Sie bildet eine Gegenkraft, die die Menschen aufrichtet, ihnen Halt gibt, sie die Sinnlosigkeit von Kriegen und Gewalt erkennen lässt. Diese in Theodorakis' musikalischer Poetik enthaltene konkrete Utopie bietet Lösungen an und bereichert die Menschen.

Theodorakis definiert Musik als Versuch ästhetisch-konstruktiver Kommunikation, die nach Sinn und Ziel von Kompositionsmethoden fragt. Hieraus resultieren die Schönheiten formaler Revolutionen. Beziehungsloses Hören bedeutet für Theodorakis, sich zu lösen von den großen Konzepten, die den Inhalten der byzantinischen Kirchenmusik, der Musik Bachs, Bartóks, Beethovens, Eislers, Schumanns, Mahlers, Schostakowitschs, Strawinskis und der Volksmusik, der demotischen und laizistischen Musik, zugrunde liegen.

Theodorakis bezeichnet sich als „Romantiker“<sup>29</sup>. Er versteht seine Kompositionen im Sinn romantischer Musik und Dichtung als Werke progressiver Universalmusik abendländischer Kultur. Ihnen verleiht er seinen „Fingerabdruck“<sup>30</sup>, seine Melodie. „Als ich Volkslieder, traditionelle Lieder, Kirchenlieder, Folklorelieder, laizistische Musik schrieb, habe ich nie auf eine bestehende Melodie zurückgegriffen. Man kann sagen: Eine Melodie besteht aus einem Gesicht und einer Seele. Ich habe die Seele dieser Melodien aufgegriffen, ihre Linie, das ‚Bewusstsein‘ der Melodien. In meinen Werken ist die ganze byzantinische, demotische und laizistische (i. O. laische) Musik enthalten. Dadurch habe ich mich dem Volk vertraut gemacht. Es hat meine Musik abends gesungen und nicht einmal gewusst, wer sie geschrieben hat. Die Musik hatte sich vom Volk entfernt. Ich brachte sie ihm wieder. [...] Die erste Form war also das Lied, tragoudi auf griechisch, und dieses Wort hat die gleiche Wurzel wie das Wort ‚Tragödie‘: Es ist die ‚Ode für den Bock‘, für Dionysos. [...] Die tragoudi hat für das Volk und im Volk eine enorme Bedeutung, wie die alten Choräle und die Kirchenmusik. Später habe ich versucht, die zwei

---

29 Athener Gespräche, 20. Juli 2004, 02. November 2007, 19. Juni 2013.

30 Theodorakis 1994.

Richtungen, die ich in mir erkannt hatte, zu verbinden, die Volksmusik und die sinfonische Musik, und das hat mir eine neue Dimension gegeben. Wichtig aber war, dass ich wie eine kollektive Stimme gewirkt habe.<sup>31</sup>

„Die menschliche Seele bedarf dieser Nahrung. [...] Gerade in der Gegenwart, in der die Hirten ihre Flöten durch Transistorradios ersetzt haben, wird das Gewicht dieser Seelennahrung unterbewertet, wie sie uns von der Kunst im allgemeinen und der Musik im besonderen geboten wird.“<sup>32</sup>

Nur die griechische Nation besitzt einen Komponisten, der es mit seinen Textvertonungen vermag und erreicht, dass ein ganzes Volk die Poesie seiner großen Dichter singt. Mikis Theodorakis gelingt es, dass das „Volk“ – gemeint sind die Griechinnen und Griechen aller Generationen und Schichten – Texte von Solomos<sup>33</sup>, Palamas, Kavafis<sup>34</sup>, Elytis<sup>35</sup>, Ritsos<sup>36</sup> oder Seferis<sup>37</sup> singt, deren Inhalte sie damit zu ihrem Eigentum gemacht haben. Hier finden wir die musikalische Unverwechselbarkeit, die persönliche Identität der Jahrhundertpersönlichkeit Theodorakis in einer musikalisch-schöpferischen Innovation und sozialen Kooperation

---

31 Wagner 1983, S. 88.

32 Theodorakis 1986, S. 124 f.

33 Dionysios Solomos (1798–1875) war ein griechischer Dichter. Aus seiner Dichtung *Die wahnsinnige Mutter* vertonte Theodorakis als Vierzehnjähriger mehrere Abschnitte und macht diese später zur Grundlage seiner 3. Sinfonie.

34 Konstantinos Petrou Kavafis (1863–1933) war ein griechischer Dichter.

35 Odysseas Elytis (1911–1971) war ein griechischer Dichter, der 1979 den Nobelpreis für Literatur erhielt. Theodorakis wählte aus dem Zyklus *Axion Esti* einige Gedichte aus und vertonte sie.

36 Jannis Ritsos (1909–1990) war ein griechischer Dichter, der die Jahre 1948–1952 und 1967–1968 in Lagern und Verbannung verbrachte. Theodorakis vertonte von ihm u. a. *Epitafios, 18 Lieder der bitteren Heimat, Romiosini*.

37 Giorgos Seferis (1900–1971) war ein griechischer Dichter, der 1963 den Nobelpreis für Literatur erhielt. Theodorakis vertonte 1960 und 1961 vier Gedichte aus seinem Zyklus *Epifania* und 1968 aus *Mythologia. Sto perigali to krifo / Verweigerung*, das erste der vier Lieder aus dem Zyklus *Epifania*, wird 1968 zur Hymne der Widerstandsbewegung gegen die griechische Militärdiktatur.

und Kommunikation, als Ergebnis seines Erfahrungs- und Tätigkeitsprozesses.

Theodorakis' Musik bedeutet und beinhaltet stets mehr als Musik. Sie ist ein Instrument der Erkenntnis von Wirklichkeit, ein Mittel zur Aneignung und Veränderung der Welt, mit dem Ziel, dieses Modell auf die Realität zu übertragen und zu verwirklichen. Das ist das Wesen seiner musikalischen Poetik.