



Komponist Stockhausen, Stockhausen-Konzert in der Villa Hammerschmidt: „Denke nichts“

## MUSIK

### STOCKHAUSEN

#### Immer höher

Er war der Star auf der Expo 70 in Osaka, wo er im deutschen Pavillon insgesamt 72mal seine „Stimmung“ für sechs Vokalisten erklingen ließ. Er hat unlängst in der Villa Hammerschmidt dem Bundespräsidenten aufspielen dürfen. Er wird diese Woche im Lincoln Center den New Yorker Philharmonikern seine „Hymnen“ für elektronische und konkrete Klänge dirigieren: Karlheinz Stockhausen, 42, Hochmeister der musikalischen Avantgarde, ist in aller Welt willkommen — als ein von fernöstlichem Geist be-seelter Staatskomponist der Bundesrepublik Deutschland.

Dabei hatte vor Jahren der Kritiker Hans Heinz Stuckenschmidt gewarnt: „Werden seine Theorien weiterhin kritiklos geschluckt, so kann eine ganze Generation für eine geistige und erlebende Haltung der Musik gegenüber verloren sein.“

Doch Stuckenschmidts Klagen sind mittlerweile überflüssig geworden, denn Stockhausen hat erkannt: Theorien „sind Produkte des Verstandes, den unsere Vorfahren zum Alleinherrscher des Körpers gemacht haben, so daß die Seele ihr eigener Gefangener wurde“.

Und das, meint er, darf nicht länger so sein. Also rät er seinen Musikern: „Denke nichts / Warte bis es absolut still in Dir ist / Wenn Du das erreicht hast / beginne zu spielen / Sobald Du zu denken anfängst, höre auf / und versuche, den Zustand des Nichtdenkens wieder zu erreichen / Dann spiele weiter.“

Denn schließlich sollen Stockhausens Interpreten nicht länger nur

hochspezialisierte Instrumental-Techniker sein, sondern „Mundstücke des universalen kosmischen Geistes“. Und Stockhausens Werke wollen nicht weiter bloß neue Klangwelten erschließen, sondern „für den in uns noch verborgenen höheren Menschen die Ankunft vorbereiten, den ganzen Körper bis in seine kleinsten Bestandteile hinab so in Schwingung versetzen, daß alles locker und empfänglich für die Schwingungen des höchsten Bewußtseins wird“.

Vormals war dem niederrheinischen Lehrersohn, der 1951 die Neue Musik für sich entdeckte, sein eigenes beschränktes Bewußtsein gut genug gewesen. Und es hat ohne Zweifel auch das musikalische Bewußtsein einer ganzen Epoche geprägt.

Schon in seinem „Kreuzspiel“ für vier Instrumente (1951) hat Stockhausen die Kategorien, in denen Musik während der vorausgegangenen dreieinhalb Jahrhunderte konzipiert worden war, liquidiert: Thema, Motiv, Stimme, Kontrapunkt, Durchführung.

Er zerstäubte, beeinflusst vom französischen Komponisten Olivier Messiaen, den Tonsatz in isolierte Punkte und erregte mit solch „freiem, ständig sich selbst ausgleichendem Tonspiel, das keine Entwicklungen mehr kennt, weder formale noch seelische“ (so Stockhausens Kollege und Gönner Herbert Eimert), bei der Darmstädter Uraufführung einen Skandal. Der schon damals sendungsbewußte Neutöner stand fortan an der Spitze der bundesdeutschen, bald auch der internationalen Avantgarde.

Er hielt seine Position unangefochten gute zehn Jahre lang. Von Werk zu Werk definierte er den Stand der seriellen Komposition neu:

▷ In den „Kontra-Punkten“ für zehn Instrumente (1953) kalkulierte er

neben Tonhöhen, Tondauer und Intensitäten erstmals auch die Klangfarben nach dem Reihenprinzip.

▷ In den „Klavierstücken I—IV“ (1953) ersetzte er die Tonpunkte durch global charakterisierte Tongruppen und gestaltete damit den Satz abwechslungsreicher.

▷ Im „Klavierstück VI“ (1955) und im Bläserquintett „Zeitmaße“ (1956) machte er die Ausführung einzelner Tongruppen von den spieltechnischen Fähigkeiten der Interpreten abhängig; so drangen Unschärfen in die bislang streng determinierte neue Musik ein.

▷ In den „Gruppen für drei Orchester“ (1957) übertrug er die Unschärfen auf das Zusammenspiel dreier getrennt postierter Ensembles, denen er voneinander abweichende Tempi vorschrieb; die Bewegung der Klänge im Raum, ihre Richtung, unterwarf er der gleichen Reihenordnung, die die übrigen Parameter reguliert.

▷ Im „Klavierstück XI“ (1956) projizierte er die Unbestimmtheiten auf die Großform: Der Pianist darf die neunzehn isoliert aufgezeichneten Gruppen und Gruppenaggregate nach Gutdünken miteinander verknüpfen.

▷ Im „Zyklus“ für einen Schlagzeuger und im Trio „Refrain“ (beide 1959) differenzierte er die offene Form des letzten Klavierstücks zur vieldeutigen, kreisförmig geschlossenen, die in beliebiger Richtung und von jedem beliebigen Punkt aus durchfahren werden kann.

Und nicht nur in der Instrumentalmusik empfahl sich Stockhausen als einfallreicher Erfinder neuer Struk-

turen. Auch als Tonbandkünstler im Kölner Studio für Elektronische Musik war er obenauf:

- ▷ In den „Elektronischen Studien I und II“ (1954) vervollkommnete er die beiden Verfahren, nach denen aus den Elementarteilen des Schalls Musik gewonnen werden kann: den Aufbau von Tongemischen aus Sinustönen, den Abbau von weißem Rauschen zu schmalen Farbbändern.
- ▷ Im „Gesang der Jünglinge“ (1956) brachte er komplexere elektronische Klänge mit Vokallauten zusammen und verschmolz die beiden zum einheitlichen Spektrum.
- ▷ In den „Kontakten“ (1960) baute er ein Klangkontinuum aus live gespielter Instrumentalmusik und vierkanalig abgestrahlter Tonbandmusik auf.

Solche Funde wurden schnell publik. Stockhausen-Premieren gehörten ab 1952 zu den vieldiskutierten Pflichtübungen der progressiven Rundfunkkonzerte in Hamburg, Köln und München, der Avantgarde-Treffen in Donaueschingen und Darmstadt, in Paris, Mailand, Stockholm, Tokio und Los Angeles.

Stockhausens Vorträge wurden in den Nachtprogrammen der Radiostationen gesendet. Stockhausens Texte erschienen ab 1955 regelmäßig in der von Stockhausen publizierten Zeitschrift „Die Reihe“: Stockhausen-Klassen sind seit 1957 institutionalisierte Attraktion der Darmstädter Ferienkurse.

Was immer der Meister von sich gab, wurde aufgegriffen, kopiert, meist versimpelt, selten durchdacht. Selbst Igor Strawinski gewährte allerhöchstes Kopfnicken. Pierre Boulez erklärte listig: „Stockhausen ist der größte lebende Komponist und der einzige, den ich als ebenbürtig anerkenne.“

Einspruch erhob fürs erste nur der Kollege György Ligeti. Als Stockhausen seine Bemühungen um geöffnete Instrumentalformen zum Dienst am ausübenden Künstler stilisierte und Stockhausen-Freund Boulez gar das „Klavierstück XI“ als „ein Modell von Freiheit“ pries, warnte Ligeti, daß Freiheit hier nicht verwirklicht, sondern bloß vorgetäuscht werde: „Der Interpret erhält eine Garnitur von mehr oder minder zubehauenen Baukastensteinchen und wird eigentlich überlistet: Er meint mitzukomponieren, jedoch kann er aus dem Kreis der vom Komponisten im voraus aufgestellten Permutationsmöglichkeiten nicht ausbrechen.“

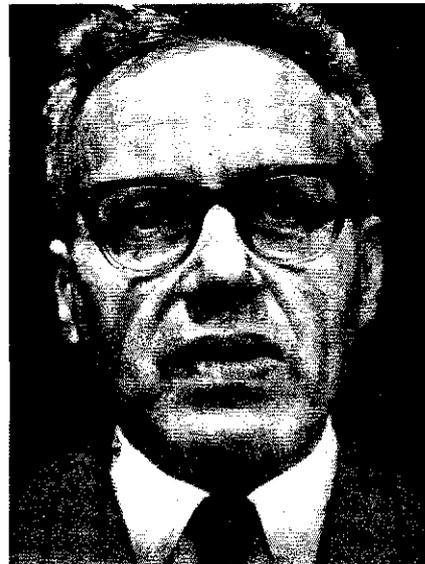
Tatsächlich hat es Stockhausen mit der Freiheit der anderen nie so genau genommen. Seit er 1963 die Leitung des Kölner Elektronischen Studios übernommen hat, fordert er von seinen Mitarbeitern bedingungslose Unterwerfung. Er entließ den Studio-Kollegen Gottfried Michael König, ohne dessen Hilfe Stockhausens „Kontakte“ schwerlich realisiert worden wären. Seinen einstigen Förderer, den Baden-Badener Schallplatten-Verleger Werner Goldschmidt („Wergo“) nannte er eine „alttestamentarische Geldhure“.

Rezensenten, die seinen Überzeugungen entgegentraten, schimpfte er reaktionär.

Seine Zuhörer empfand er allenfalls als notwendiges Übel. Sie seien, meinte er, „nicht ausgeschlossen, aber sie sollen uns auch nichts diktieren oder uns bei der Arbeit stören: Sie sind eingeladen, teilzunehmen. Die Musiker wissen selbst Bescheid, ob ihnen ihre Arbeit gelungen ist oder nicht“.

Als eine Gruppe von linken holländischen Studenten und Komponisten 1969 im Amsterdamer Concertgebouw bei der Erstaufführung des Vokalsextetts „Stimmung“ ihr Mißfallen äußerte, brach Stockhausen die Feierstunde ab. Statt sich der geforderten Diskussion zu stellen, verließ er die Bühne und verunglimpfte tags darauf in einem Interview die „Stimmungs“-Protestanten als SA-Leute.

Dieser Hang zum Autoritären brachte Stockhausens Interpretation



Stockhausen-Kritiker Ligeti  
Vorgetäuschte Freiheit

tionsspraxis zusehends in Widerspruch zu seiner jeweiligen Theorie.

So verlangt die Partitur der „Originale“ (1961), eines spät-dadaistischen Theaterstücks, in dem Schauspieler zu Stockhausens Musik Todesanzeigen verlesen, Instrumentalisten Fische füttern und Bühnentechniker Obst ins Publikum werfen, daß von Aufführung zu Aufführung die sieben Abschnitte neu gruppiert werden. Doch bei der Kölner Produktion untersagte der Autor jegliche Veränderung der erprobten Szenenfolge, obschon der Programmzettel verhielt: „Uraufführung täglich 20.30 Uhr“. Bis dann eines Abends das Fußvolk zur Selbsthilfe schritt und nach Stockhausens eigener Theorie handelte. „Da“, erinnert sich Regisseur Caspari, „war er vielleicht sauer!“

Auch die Gebrauchsanweisung von „Plus Minus“ (1963), einer formalisierten Sammlung von Verknüpfungsregeln, fordert, daß jeder, der das Werk zum Klingen bringen will, sich sein Material selber aussucht. Er wollte, er-

läuterte Stockhausen, ein Stück schreiben, „das sich so weit von mir entfernen könnte, daß ich es eines Tages bei einer Wiederbegegnung kaum noch als mein eigenes erkennen könnte“.

Als jedoch in der Pariser „Plus Minus“-Version zu Klavier- und Cellogetön durchaus gesetzmäßig gesungen, gepfiffen, gezischt und gekreischt wurde, als mimische und gestische Einlagen die Kammermusik zum Theater ausweiteten und Scheinwerfer ins Parkett strahlten, lamentierte Stockhausen: „Da bemüht man sich, liberaler zu komponieren, und gleich benehmen sich die Burschen wie Untermenschen.“

Um sich vor derlei Überraschungen fortan zu schützen, fand Stockhausen 1964 in seiner „Mikrophonie I“ einen probaten Trick: Zwei Spieler bearbeiten mit allerlei Hämmern, Bürsten, Papprollen und Glasscherben ein Riesen-Tamtam im Schätzwert von 10 000 Mark. Zwei weitere tasten das schwingende Instrument mit Richtmikrofonen ab, deren Bewegung Tönung, Intensität und Raumwirkung des Tamtam-Klangs modulieren. Die Mikrophone laufen über ein Mischpult, an dem mit Hilfe von elektrischen Filtern und Lautstärkereglern der bereits transformierte Schall nochmals manipuliert wird: verschoben, gespreizt, gestaucht, verstärkt oder abgeschwächt, zu rhythmischen Strukturen aufgereiht oder zum undurchdringlichen Gedröhn eingeebnet. Am Mischpult waltet Karlheinz Stockhausen.

Damit war der Widerspruch zwischen Theorie und autoritärer Praxis wohl aufgehoben, freilich auf Kosten der Theorie.

Wer daran etwa noch zweifeln mochte, wurde eines Besseren belehrt, als Stockhausen 1967 in Darmstadt sein „Ensemble“ vorführte. Da thronte, so illustriert der Kritiker Wolf-Eberhard von Lewinski, der Meister „hoherhoben auf einem Spezialpodium, halb Parsifal, halb Dompteur“ und bündelte am Mischpult „mit messianischen Bewegungen“ die zwölf Stimmen, die zwölf Kursteilnehmer zuvor aufgrund verbindlicher Absprachen ausgearbeitet hatten und die nun von zwölf Interpreten simultan auf elektrischen Instrumenten eingespielt wurden. Er bündelte sie zu einem vierstündigen Fresko nach höchst eigenem Ermessen:

Was ihm an der Aktivität seiner Unter-Komponisten zuviel dünkte, löschte er, indem er den entsprechenden Regler zurückzog. Er verurteilte somit diese Aktivität zur Sinnlosigkeit, indem er verhinderte, daß sie hörbar wurde. Unter-Komponist Nicolaus A. Huber freilich schwärmte: „Es war wie ein Griff nach den Wurzeln der Musik.“

Es war ein Mißgriff. Denn von da an ging es mit dem Ober-Komponisten Stockhausen, der seit Jahren gern aus dem fernöstlichen Nirwana schöpft, rapide bergab.

Auf seinen Reisen durch Indien und Japan hatte er erfahren, „wofür wir

alle leben: um höheres Leben zu erlangen und die Schwingungen des Universums in unsere einzelne menschliche Existenz eindringen zu lassen". Erfahren hatte er auch dies: „Musiker, Spezialist, ein Mensch mit einem Beruf ist man erst in zweiter Instanz. In erster Instanz ist man ein individueller Geist, der zuerst mit dem universalen Geist Verbindung aufnehmen muß, bevor er anderen Geistern irgend etwas Wesentliches mitteilen will.“

Der „universale Geist“ indes mag keine „Verstandesingenieure“. Darum verzichtet Stockhausen neuerdings darauf, klangliches Material zu definieren und rational zu ordnen, und läßt die Jünger, die er seit der „Mikrophonie“ um sich schart, improvisieren.

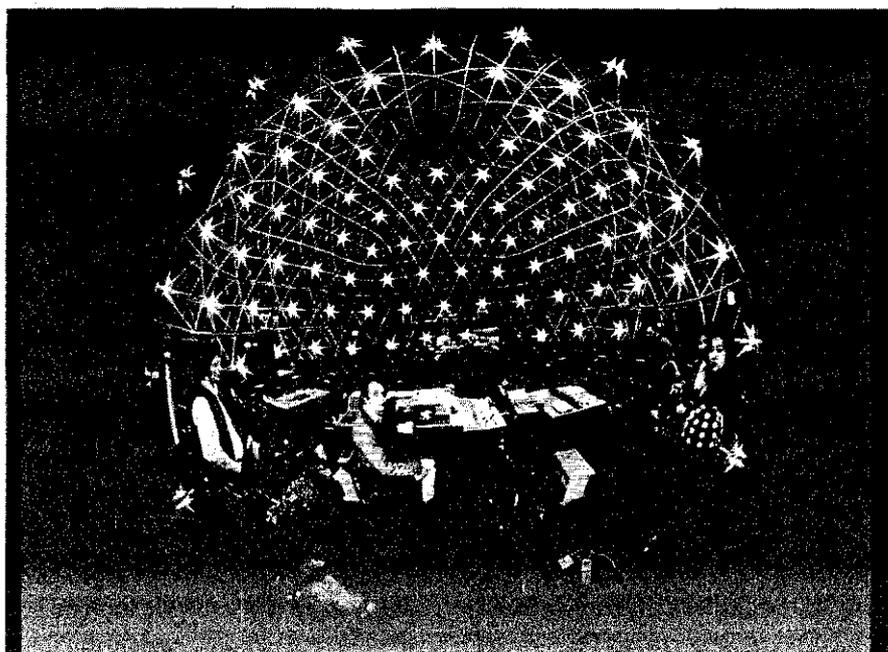
Ihre improvisatorische Phantasie reizt er mal mit Pfeiftönen aus Kurzwellenempfängern, mal mit dem elek-

die Wärme spürst / die von Dir ausstrahlt.“

Stockhausen aber wirkt aus dem denaturierten Schall die immer gleich grau getönten, seltsam nivellierten Geräuschteppiche. Er, der einmal „Erfindung und Entdeckung“ über alles stellte — „Was ich von einem Komponisten erwarte, ist, daß er mich überrascht“ —, repetiert heute ohne Unterlaß sich selber.

Kein Wunder, daß da die Avantgarde eher skeptisch wurde. Nach den Amsterdamer Studenten erklärte sich 1970 auch der Darmstädter Nachwuchs außerstande, den weihrauchgeschwängerten Botschaften „irgend etwas Wesentliches“ zu entnehmen.

Doch den Komponisten Stockhausen ficht das nicht an: Seine Andachtsübungen sind inzwischen gesellschaftsfähig geworden. Wo immer er mit großem Tamtam die „Segel zur



Komponist Stockhausen (in Osaka): Griff nach den Wurzeln

trisch verstärkten Herzschlag der Sängerin Françoise Hardy, deren Leib er mit Kontakt-Mikrofonen bepflasterte. Stockhausen: „Es war irrsinnig aufregend. Die Hardy hat unerwartet kleine Brüstchen.“

Am liebsten jedoch legt er seinen Schülern die Traktate „Aus den sieben Tagen“ vor: aus jenen sieben Tagen von Paris, in denen er in klösterlicher Abgeschlossenheit, Speise und Trank verschmähend, sich dem „überpersönlichen kosmischen Bewußtsein“ öffnete, während Frankreichs Studenten gerade gegen die Staatsmacht rebellierten. Da meditieren denn die immer gleichen fünf Spieler auf den immer gleichen Instrumenten, angeschlossen „an die unerschöpfliche Quelle, die sich in musikalischen Schwingungen durch uns ergießt“, angeschlossen aber auch ans Reglerpult; sie meditieren über „Ankunft“, „Kommunion“ oder etwa das Gebot: „Spiele einzelne Töne / so hingegen / bis du

Sonne“ (Stockhausen-Titel) setzt, ist die große Gesellschaft zur Stelle — zum Stockhausen-Spiel in den Grotten von Jeita nahe der libanesischen Hauptstadt Beirut; beim Stockhausen-Festival in Paris, wo „Max Ernst mit seinen Damen in der ersten Reihe“ saß und überhaupt „der Saal voll von wunderbaren Leuten“ war (Stockhausen); oder im eigens für ihn konstruierten Kugelbau des deutschen Weltausstellungs-Pavillons in Osaka, wo das japanische Kronprinzen-Paar verzückt den „Kontakten“ lauschte.

Gewiß, noch ist nicht alles erreicht; noch ist das höchste Bewußtsein nicht in Schwingung. Aber Karlheinz Stockhausen heißt hoffen. „Ihr solltet wissen“, sagt er, „daß unsere Unfähigkeiten und Unvollkommenheiten nur die Anzeichen dafür sind, daß wir hinaufgezogen werden, daß die Zukunft in uns — die das Überbewußtsein ist — uns hinaufzieht, ohne Ende, immer höher.“

# wenn

Das war nämlich so:

Alle drei Wochen fuhr ich in meinem Ford 17M zu Geschäftspartnern. Von Hannover nach Como. Und das kostete immer eine Menge Geld:

|                                    |          |
|------------------------------------|----------|
| <i>Hin- und Rückfahrt</i>          | DM 516,- |
| <i>2064 km à DM 0,25</i>           |          |
| <i>2 Übernachtungen</i>            | DM 50,-  |
| <i>3 Mittagessen, 2 Abendessen</i> | DM 50,-  |
|                                    | DM 616,- |

Im Jahr also 9856,- DM. Bis ein Geschäftsfreund von Fly And Drive erzählte. Da fliegt man mit der Luftansa und fährt dann weiter mit Hertz.

Die Rechnung sieht dann ganz anders aus. Niedriger:

|                                  |            |
|----------------------------------|------------|
| <i>Flugpreis</i>                 |            |
| <i>Hannover-Mailand-Hannover</i> | DM 410,- * |
| <i>Wagenmiete Mittelklasse</i>   | DM 23,14   |
| <i>1 Mittagessen</i>             | DM 10,-    |
| <i>km-Geld (104 km</i>           |            |
| <i>à DM 0,35 DM) Benzin</i>      | DM 36,40   |
|                                  | DM 479,54  |

\*Economy class

Hans-Hermann Brückner, Prokurist, Hannover