

Veröffentlichung der überarbeiteten Kurzfassung in:

Alexander Dröcar / Wolfgang Gratzer (Hg.),

Komponieren und Dirigieren

Doppelbegabungen als Thema der Interpretationsgeschichte

Rombach Verlag

S. 455-492

Idee und Realisation

Komponieren und Dirigieren / Dirigieren und Komponieren:

Ambivalenzen musikalischen Denkens und Handelns

in Karlheinz Stockhausens "Musik für Dirigenten"

Die Musik von Karlheinz Stockhausen ist ambivalent in mehrfachem Sinne – und zwar vor allem deswegen, weil in ihr die Aspekte von Komposition und Realisation in besonderer Weise aufeinander bezogen sind und insofern auch auf enger gefasste Beziehungen einwirken können, z. B. auf das Zusammenwirken fundamentaler musikalischer Aktivitäten wie Komponieren und Dirigieren.

Der Komponist Stockhausen ist auch als Realisator seiner eigenen Musik bekannt geworden, und zwar vor allem in zwei extrem unterschiedlichen Bereichen: Elektronische Musik und Orchestermusik. Stockhausen wurde aktiv einerseits als Realisator eigener elektronischer Werke (in seiner Frühzeit gelegentlich auch anderer elektronischer Musik¹) und andererseits in vielen Live-Aufführungen als Interpret eigener Musik (vor allem als Klangregisseur und Dirigent). Wenn er bei Einstudierungen und Aufführungen anderer Werke mit (anderen)

¹ Stockhausen hat beispielsweise 1954 im Kölner Studio für Elektronische Musik der damaligen NWDR Partituren elektronischer Musik von Paul Gredinger und Karel Goeyvaerts klanglich realisiert. Vgl. hierzu Karel Goeyvaerts - Karlheinz Stockhausen, Briefwechsel / Correspondence 1951-1958, Kürten 2017 (Stockhausen-Stiftung), z. B. S. 168 (betr. Gredinger) und S. 156 f. (betr. Goeyvaerts). Aus mündlichen Mitteilungen von Karlheinz Stockhausen und Gottfried Michael Koenig entnimmt der Autor dieses Aufsatzes, Stockhausen habe damals Goeyvaerts' Stück klanglich unbefriedigend gefunden und deswegen durch Verhallung klanglich zu verbessern versucht, was aber Goeyvaerts als Abweichung von seinen Intentionen strengster struktureller Reinheit missbilligt habe.

Dirigenten zusammenarbeitete oder selbst dirigierte, dann verwies dies bei ihm - anders als etwa bei Wagner, Mahler und Strauss oder bei Pierre Boulez – nicht auf eine Doppelrolle (Doppel-Karriere) als Komponist und Dirigent, sondern auf einen Teilspekt seines theoretisch-praktischen Engagements für die eigene Musik: Nur in seltenen Ausnahmefällen hat sich Stockhausen an Aufführungen der Musik anderer Komponisten beteiligt - beispielsweise als Dirigent klassischer Instrumentalkonzerte, deren Solo-Partien eng befreundete oder verwandte Mitglieder seines Ensembles spielten (mit Kadenz Stockhausens).² Als Dirigent eigener Werke aber betätigte er sich bei vielen Gelegenheiten, und es haben sich zahlreiche Ton- und Tonfilm-Aufnahmen nicht nur von Aufführungen und Studioproduktionen, sondern auch von Proben erhalten.² Wer diese Aufnahmen kennt oder selbst Proben und Aufführungen besucht hat, kennt die Bedeutung dieser Dokumente für das Verständnis der Musik Stockhausens: Sie können Aufschluss geben über vielfältige Zusammenhänge und Wechselwirkungen zwischen kompositorisch-klanglichen Intentionen und verschiedenen Möglichkeiten ihrer klanglichen Konkretisierung in der Zusammenarbeit mit anderen Musikern (in Proben und Aufführungen).³ Dies gilt insbesondere für Werke, deren Aufführungen dirigiert werden müssen und die in vielen Fällen der Komponist selbst auch in Aufführungen dirigiert hat. Beim Studium dieser Werke sowie ihrer Proben- und Aufführungspraxis erschließen sich vielfältige Zusammenhänge zwischen den kompositorischen und aufführungspraktischen Innovationen des Komponisten im Kontext neuer musikalischer Entwicklungen, an denen Stockhausen selbst seit den frühen 1950er Jahren maßgeblich beteiligt war.

Stockhausen konnte, wie auch andere Komponisten seiner Generation (z. B. Pierre Boulez) schon in seiner radikal-konstruktivistischen Frühzeit (vor allem in den frühen 1950er Jahren) erfahren, welche Schwierigkeiten sich beim Versuch der Einstudierung und Aufführung damals entstandener komplexer und vollkommen neuartiger Avantgardemusik ergaben: Seit der 1951 entstandenen Kammerensemble-Komposition *KREUZSPIEL* hat er Musik komponiert und präsentiert, in der viele Zeitgenossen zunächst nur rätselhaft Neuartiges zu

² Ausgewählte Filmaufnahmen von Proben und Aufführungen, an denen Stockhausen mitgewirkt hat (z. B. als Komponist oder Klangregisseur, Instrumental- oder Vokalsolist) werden seit 2013 in einer DVD-Edition des Stockhausen-Verlages veröffentlicht. Zu näheren Angaben hierzu vgl. www.karlheinstockhausen.org

³ Viele, teilweise auch veröffentlichte Proben- und Aufführungs-Aufnahmen (von denen Kaufexemplare zunächst auf VHS-Videokassetten, später auch auf DVDs angeboten wurden) geben wichtige Aufschlüsse über bedeutsame Details der klanglichen Realisation in Proben und Aufführungen von Live-Musik für Stimmen und/oder Instrumente, während konkrete Einzelheiten der Arbeit im Elektronischen Studio meistens nicht auf der Basis von Aufnahmen zu gewinnen, sondern nur aus Stockhausens ausführlichen Arbeitsaufzeichnungen zu entnehmen sind.

entdecken vermochten: Alle aus der Tradition bekannten Konstellationen der Melodik und Harmonik, des Rhythmus, der Instrumentation und der Formgestaltung schienen abgeschafft und durch (nur schwer entschlüsselbare) Strukturen ersetzt worden zu sein, die vor allem mit extremen Tonlagen und hochkomplizierten Rhythmen oft große aufführungspraktische Probleme machten. Vor allem im Falle Stockhausens kam hinzu, dass er in seinen ersten Werken für kleinere und größere Instrumentalbesetzungen (z. B. in *KREUZSPIEL* [1951] und *SPIEL* [1952]) nicht von den Besonderheiten der ausgewählten Instrumente ausging, sondern von abstrakten Tonstrukturen, die sich nur notdürftig mit bekannten Notationsweisen und Instrumentalbesetzungen konkretisieren ließen (was Stockhausen durchaus bewusst war, als er beispielsweise für *KREUZSPIEL* erst nach längerem Probieren eine passende Instrumentalbesetzung fand und überdies Notation und Instrumentation im Arbeitsprozess weitgehend modifizierte, um die leicht voraussehbaren enormen aufführungspraktischen Hindernisse wenigstens teilweise aus dem Weg zu schaffen)

Seit seinen ersten international beachteten Aufführungen im Jahre 1952 (des Kammerensemble-Stückes *KREUZSPIEL* auf den Darmstädter Ferienkursen und des Orchesterstücks *SPIEL* auf den Donaueschinger Musiktagen) hat Stockhausen, bis in seine letzten Lebensjahre hinein, sich stets darum bemüht, seine zunächst abstrakt entwickelten kompositorischen Strukturen in Proben und Aufführungen gründlich zu überprüfen und erforderlichenfalls den praktischen Erfordernissen in Korrekturen und Umarbeitungen anzupassen. Vor allem in den ersten Jahren seiner kompositorischen Karriere ging seine Vorsicht dabei so weit, dass er Partituren selbst bereits aufgeführter Werke zunächst nicht veröffentlichen wollte, bevor er sie nochmals gründlich überprüft hatte.⁴ Maßgebend für die kompositorische Selbstkritik des jungen Stockhausen war seinerzeit die Beurteilung des klingenden Resultats: Wenn in Proben und Aufführungen das kompositorisch Intendierte nicht deutlich genug herauskam, dann scheute er auch vor weitreichenden Änderungen nicht zurück. Er hielt sogar ein bereits in Partitur vollendetes, aber ihm nachträglich fragwürdig

⁴ Das einzige Frühwerk, das noch vor den 1970er Jahren erneut aufgeführt und als Partitur veröffentlicht worden ist, war *KREUZSPIEL*. Die Darmstädter Uraufführung 1952 hatte einen spektakulären Skandal provoziert, ebenso wie in späteren Jahren die Uraufführungen der ersten Klavierstücke, insbesondere von *KLAVIERSTÜCK VI*. 1959, als Stockhausen sich in Darmstadt längst durchgesetzt hatte und mit Seminaren und einem Kompositionskurs zur beherrschenden Figur geworden war, hatte Stockhausen die Wiederaufführung von zwei früheren Skandalstücken verlangt: Die Aufführungen des inzwischen gründlich überarbeiteten *KLAVIERSTÜCK VI* und (unter Stockhausens Leitung) von *KREUZSPIEL* verliefen erfolgreich und skandalfrei. *SPIEL*, die zweite Skandal-Premiere des Jahres 1952, wurde hingegen erst in den 1970er Jahren erneut aufgeführt und aufgenommen sowie als Partitur veröffentlicht. (Den Uraufführungs-Skandal 1952 versuchte Stockhausen übrigens nachträglich mit einer schlagtechnischen Ungeschicklichkeit des Dirigenten Hans Rosbaud zu erklären.)

gewordenes Werk jahrelang zurück, bevor er es schließlich etwa ein Jahrzehnt später in eine vollständig veränderte Neukomposition verwandelte, deren neue Partitur dann wiederum in einer jahrzehntelangen Aufführungsgeschichte noch mehrmals korrigiert worden ist: das Orchesterwerk *PUNKTE*.

Die ursprüngliche, 1952 entstandene Fassung von *PUNKTE* wurde erst in den frühen 1980er Jahren veröffentlicht (in einer für Aufführungszwecke ungeeigneten Faksimile-Ausgabe des Manuskripts, im Kontext einer Skizzen-Edition)⁵. Der Komponist selbst wollte diese Fassung nicht aufführen und begründete dies im Gespräch mit dem Verfasser dieser Zeilen vor allem mit der allzu unkonventionellen Besetzung. Erst zu Beginn der 1960er Jahre entstand die Partitur einer vollständigen Umarbeitung und Modernisierung, die 1963 unter der Leitung von Pierre Boulez auf den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt wurde. Die damals entstandene, später auch in limitierter Auflage auf Schallplatte veröffentlichte Fassung⁶ unterscheidet sich schon in ihrem Anfangsteil beträchtlich von der Endfassung, die Stockhausen nach mehreren Aufführungen (in den folgenden Jahrzehnten, mit begleitenden Korrekturen, insbesondere der nachträglich als Anreicherungen eingeführten Einschübe) erst 1993 abgeschlossen hat.⁷

Während die 1952 vollendete Urfassung der *PUNKTE* in der ursprünglichen Fassung unaufgeführt geblieben ist (vor allem aus aufführungspraktischen Gründen), zögerte Stockhausen 1953 nicht, ein Werk mit antithetisch kontrastierendem Titel zur Uraufführung zu bringen: Das Ensemblestück *KONTRA-PUNKTE*. Bei der Einstudierung erwies sich vor

⁵ Stockhausens erste Skizzen-Sammeledition wurde in den frühen 1980 in limitierter Auflage publiziert. Kaufexemplare erwarben u. a. die Sacher-Stiftung und der Verfasser dieses Textes.

⁶ Die erste Schallplattenveröffentlichung der *PUNKTE* erschien als Beilage zu einem Buch des Auftraggebers: Heinrich Strobel, "Verehrter Meister, lieber Freund ..." Stuttgart 1977 (Belsler). Zur Analyse Schnebels und zur Kritik Scherchens vgl.: Dieter Schnebel, Karlheinz Stockhausen, in: Junge Komponisten, Die Reihe IV, Wien 1958 (Universal Edition), S. 119-144; engl. Ausgabe 1960, S. 121-135; Dieter Schnebel, Denkbare Musik. Schriften 1972-1972 (Hrsg.; H. R. Zeller), Köln 1972 (Du Mont); Hermann Scherchen, Stockhausen und die Zeit, Gravfesaamer Blätter XIII, 4. Jahrgang 1959, S. 29-31 (engl. S. 32-34)

⁷ Die Aufführungsgeschichte der *PUNKTE* verweist auf ein extremes Gegenmodell zur Aufführungsgeschichte der *KLAVIERSTÜCKE*, die Stockhausen in engem Kontakt mit dem eigenen Instrument und mit der eigenen pianistischen Erfahrung geschrieben hat (und denen insofern in seinem Lebenswerk ein ähnlicher Stellenwert zukommt wie den Klavierwerken im Œuvre von Pierre Boulez). Die Werke für große Besetzungen bilden in Stockhausens Gesamtwerk Kontrastmodelle zur Klaviermusik aus verschiedenen Gründen: insofern, als im letzteren Bereich zwar vereinzelte Werke zu finden sind, die vollständig verworfen und durch Neukompositionen ersetzt worden sind (im 2. Teilzyklus der *KLAVIERSTÜCKE*) und auch in einem formal besonders komplizierten Sonderfall (*KLAVIERSTÜCK VI*) die Musik nachträglich durch hinzugefügte kontrastierende Einschübe beträchtlich bereichert und erweitert worden ist und insofern, als in Stockhausens Werken für größere Besetzungen wichtige Änderungen auch in anderen Bereichen zu erkennen sind und sogar die Gesamtanlage der Partitur, z. B. den Präzisions- und Determinationsgrad der Notation betreffen können. Dies gilt vor allem für ursprünglich mehr oder weniger aleatorisch notierte Werke im Vergleich mit späteren, die Aleatorik reduzierenden präzisierenden Neufassungen, wie sie nicht nur für das Ensemblestück *REFRAIN* wichtig geworden sind, sondern vor allem auch für die Orchesterstücke *MIXTUR* und *STOP*.

allein die Klavierpartie als so schwierig, dass Stockhausen, um die Aufführung nicht zu gefährden, das Tempo extrem schneller Passagen reduzieren musste und überdies sich damit abfinden musste, dass der Schluss des Werkes ausgelassen wurde. Dirigent der vorläufigen, noch unvollständigen Kölner Uraufführung war Hermann Scherchen. Die vollständige Uraufführung des Werkes fand erst 1954 in Paris statt (im Rahmen der von Pierre Boulez geleiteten Konzerte der *Domaine Musical*). Das Werk erregte nicht zuletzt deswegen Aufsehen, weil Stockhausen hier (ähnlich wie, fast gleichzeitig, Pierre Boulez) die Starrheit des frühesten seriellen Konstruktivismus z. B. in kontrastierenden Einschüben und in einem sie einbindenden integrativen Formprozess einfallsreich überwunden hat.⁸

Pierre Boulez hob 1956, zwei Jahre nach der vollständigen Uraufführung der *KONTRA-PUNKTE*, in Paris ein zweites Ensemblewerk Stockhausens aus der Taufe: *ZEITMASZE*. Einige Jahre später erzählte Boulez auf den Darmstädter Ferienkursen den Kursteilnehmern (darunter auch dem Verfasser dieser Zeilen), Stockhausens Werk hätte ihm in seiner ursprünglichen Fassung überhaupt nicht gefallen, während er die gründlich überarbeitete Neufassung durchaus positiv beurteilte. Ausschlaggebend für diesen Meinungswandel dürfte gewesen sein, dass die ursprüngliche Fassung (die Stockhausen erst in den frühen 1980er Jahren in einer Skizzen-Edition als in der Auflage limitierte, nicht für Aufführungszwecke geeignete Faksimile-Ausgabe veröffentlichte), vor allem in ihrer noch weitgehend traditionell fixierten rhythmischen Notierung stilistisch nicht wesentlich über das klassisch-serielle Stadium der frühen 1950er Jahre hinausgeht.

In der Neufassung hat sich das ursprüngliche Klangbild grundlegend verwandelt, und zwar vor allem unter einer Perspektive, auf die der endgültige Werktitel *ZEITMASZE* verweist. Stockhausen setzte hier für die Komposition und Notation von Zeitwerten und Zeitverhältnissen andere Prioritäten, als sie aus früherer Musik (einschließlich früherer serieller Musik) bekannt gewesen waren. Die Komposition *ZEITMASZE* präsentierte sich als

⁸ Die flexible Formgestaltung der Komposition *KONTRA-PUNKTE* (mit kontrastierenden Einschüben) dürfte ausschlaggebend dafür gewesen sein, dass Stockhausen dieses Werk als erstes in Partitur veröffentlichen ließ (als ›Nr. 1‹; die zuvor entstandenen und zur Aufführung gelangten Partituren wurden zunächst nicht veröffentlicht und erschienen, wenn überhaupt, erst viele Jahre später. Die Partitur der *KONTRA-PUNKTE* aber ist so frühzeitig erschienen, dass nachträgliche Überarbeitungen der Einschübe erst in einer zweiten Ausgabe der Partitur berücksichtigt werden konnten. Die (damals aus aufführungspraktischen Gründen vorgenommene) Differenzierung der Tempi (mit langsameren Tempi für besonders schwierige Passagen) hat Dieter Schnebel einige Jahre später in einer umfangreichen, zunächst nur teilweise (im Aperiodikum die reihe) veröffentlichten Abhandlung über die Musik des jungen Stockhausen, als ersten Schritt zur (später sich intensivierenden) strukturellen Komposition mit verschiedenen gemessenen Tempi zu beschreiben versucht. (S. Anm. 6). Dagegen hat Hermann Scherchen, der Uraufführungs-Dirigent, später protestiert (in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Gravesaner Blätter*) unter Hinweis auf die damals aufgetretenen (und von ihm vorausgesehenen) aufführungspraktischen Schwierigkeiten. (S. Anm. 6).

Beispiel eines neuen Musikdenkens, das sich vor allem in der zeitlich-rhythmischen Gestaltung deutlich von älteren Vorstellungen unterschied – und zwar so sinnfällig, dass sich dies schon in einer weitgehend veränderten Notation ablesen ließ (mit erheblichen Auswirkungen grundlegend neuer Techniken auch auf neue Aspekte beim Dirigieren dieser Musik). Stockhausen hat dies mehrere Jahrzehnte später (1992) in der Einführung zu einer von ihm geleiteten Aufführung mit dem Ensemble Modern genauer beschrieben. Er sagt dort:

Bis zum Werk ZEITMASZE war alle Musik in Takten geschrieben, mit vorgeschriebenen Tempi. Die erste Minute der ZEITMASZE ist Taktmusik, und alle Musiker spielen im Takt. Das Tempo ändert sich mehrmals. Im ganzen Werk geschieht dann eine Entwicklung: Zum ersten Mal trennen sich die Musiker voneinander in der Zeit, und ich benutze bestimmte Zeitmaße, um die Unabhängigkeit der einzelnen Instrumente, die man hört, zu gewährleisten, und es gibt eine bestimmte Anzahl dieser Zeitmaße.⁹

In seiner Konzerteinführung ließ Stockhausen 1992 von den Musikern verschiedene Ausschnitte spielen, die seine neuartige Unterscheidung verschiedener Zeitmaße konkretisieren sollten unter verschiedenen Aspekten – beginnend mit einem ersten, kompositorisch und notationstechnisch vielseitig neuartigen Einschub, der dem ersten, rhythmisch konventionell notierten Anfangsteil folgt und aus dem Stockhausen Beispiele zunächst in einzelnen Instrumentalpartien, dann in deren Überlagerung vorstellte. Diese und andere Beispiele sollten neue (von Stockhausen erfundene und entwickelte) Möglichkeiten der Zeitgestaltung aufzeigen: organisierte Zeitverläufe jenseits des in traditioneller Notation chronometrisch exakt Notierbaren – Möglichkeiten, wie sie Stockhausen schon damals besser im Elektronischen Studio hätte realisieren können als mit traditionellen Instrumenten. Hierfür gibt Stockhausen Beispiele unter verschiedenen Aspekten:

- So langsam wie möglich spielen
(ein gegebener Ausschnitt auf einem einzigen Atem)

⁹ Aufnahmen von Stockhausens Frankfurter Konzerteinführung und der von ihm anschließend dirigierten Aufführung der Komposition ZEITMASZE wurden posthum veröffentlicht vom Stockhausen-Verlag im Rahmen seiner DVD-Edition. [Quellenangabe] In den Proben-Mitschnitten zu ZEITMASZE sind übrigens auch Anweisungen und Bemerkungen des Komponisten zu hören, die über das im Notentext ausdrücklich Vorgeschriebene hinausgehen (und die sich insofern vergleichen lassen mit Proben-Anweisungen Richard Wagners, die sein damaliger Assistent Felix Mottl mitgeschrieben und später in von ihm edierten Klavierauszügen eingefügt hat). Viele interessante Details zur Aufführungspraxis von Stockhausens zur Wiedergabe der ersten drei Fagott-Töne beginnt, insbesondere Anweisungen zur sorgfältigen Artikulation des vereinzelt Ausgangstones und des diminuierenden »Ausschwingtones« der folgenden zweitönigen Phrase.

- So schnell wie möglich spielen
(schnellstmögliches Tempo, in dem noch alle Töne und Artikulationen klar erkennbar bleiben)
- Beschleunigungen und Verlangsamungen
(in der Regel bis zum Vierfachen oder, bei geringerem Ritardando oder Accelerando, z. B. nur bis zum Doppelten)
- feste Tempi (sich ablösend oder überlagernd)

Das Stück entwickelt sich im Übergang von vielfältigen, in Abfolge und Überlagerungen überraschenden Konstellationen verschiedener Zeitmaße zu fortwährend wechselnden komplexen Abfolgen gemessener Tempi - bis zu einem Extrem also, das Stockhausen damals auch in größeren Dimensionen der vielschichtigen rhythmischen Komplexität und Besetzung auszugestalten versucht hat: In der Komposition *GRUPPEN* für drei Orchester (1955-57) – einem Werk mit ständig wechselnden und häufig sich überlagernden Tempi.

Neue Ensemblemusik (exemplarisch ausgestaltet in *ZEITMASZE*) ist im Prozess der kompositorischen Entwicklung in einem neuen, weiter ausgreifenden Werk (*GRUPPEN*) zur Keimzelle neuer Orchestermusik geworden. Stockhausen sagt in einer Schlussbemerkung seiner Frankfurter Konzerteinführung zur Komposition *ZEITMASZE* als einer Bilanz der Formentwicklung Folgendes:

Am Schluss ist es dann so, dass in 12 Tempi, die wie in einer chromatischen Skala artikuliert sind, die Musiker ständig das Uhrzeitempo ändern und gleichzeitig verschiedene Tempi, in verschiedenen Uhrzeit-Tempi spielen. Das hat dann einen deutlichen Zusammenhang mit meinem Werk *GRUPPEN* für drei Orchester. In diesem Werk spielen drei Orchester, die rings um das Publikum verteilt sind, mit drei Dirigenten – oft in gleicher [gemessener] Zeit, aber dann [auch] mit Accelerandi und Ritardandi, und in den meisten Momenten des Werkes spielen die drei Orchester in verschiedenen Tempi: Unerhört aufregend, zu dirigieren wie auch die Musik zu spielen, wenn man sich nach längerem Spielen im eigenen Tempo wieder trifft – und das klappt!¹⁰

¹⁰ Im Kontext der erhaltenen und öffentlich zugänglichen Filmdokumente über Stockhausens Probenarbeit (s. hierzu Anm. 2) spielen Filmaufnahmen von Suzanne Stephens für eine Frankfurter Konzertreihe mit dem Ensemble Modern eine besonders wichtige Rolle, z. B. Probenaufnahmen zu *ZEITMASSE* (vgl. hierzu das DVD-Verzeichnis des Stockhausen-Verlages mit 51 Nummern für CDs und CD-Reihen, u. a. zu: *KREUZSPIEL* (35 f.), *KONTRA-PUNKTE* (39 f.), *ZEITMASZE* (24 f.), *STOP* (48 f.), *ADIEU* (43 f.), *YLEM* (41 f.); außerdem insbesondere *MOMENTE* (1), *HYMNEN* 3. Region mit Orchester (22) *TRANS* (6),

Stockhausen beschreibt hier Wandlungen seines kompositorischen Denkens, die seit den 1950er Jahren von zentraler Bedeutung für seine Musik geblieben sind: Er hat neue Möglichkeiten der zeitlichen Koordination des scheinbar Unkoordinierbaren erschlossen.

Die Idee einer Live-Ensemblemusik – in der Polarität zwischen Synchronität (mit einem allen Schichten gemeinsamen Tempo) und Asynchronität (mit Überlagerung[en] verschiedener Tempi) mit divergierenden und konvergierenden Übergängen und alle Schichten vereinigenden Synchronstellen – ist Jahrzehnte später zur zentralen Gestaltungsidee in Stockhausens umfangreichster kompositorischer Arbeit geworden: in der Schlusszene und in der daran anschließenden Abschlussmusik der Oper *SONNTAG aus LICHT*, dem zuletzt komponierten Teil des siebenteiligen, zwischen 1977 und 2003 entstandenen siebenteiligen Opernzyklus *LICHT*: Hier finden sich Abfolgen innerlich vielfältig polyphon belebter Akkorde, deren Töne aus der strukturell übergeordneten ›Superformel‹ des Zyklus abgeleitet sind und die als langsam und behutsam wechselnde ›Zentralklänge‹ erscheinen. Diese Zentralklänge fungieren hier in ähnlicher Weise als harmonische Keimzellen von Livemusik wie einige Jahre später, in der letzten elektronischen Musik Stockhausens, Tongruppen sich zu Keimzellen höchst komplexer, vom Ohr kaum noch genau differenzierbarer Klangschichtungen entwickeln: in *COSMIC PULSES* (2006-2007), der elektronischen Zentralmusik des auf *LICHT* folgenden, unvollendet gebliebenen Werkzyklus *KLANG*.

Als wichtigste Zwischenstation auf dem Wege kompositorischer Wandlungen in Stockhausens Elektronischer Musik zwischen der monophonen Sinustonkomposition *STUDIE I* (1953) und der 24-schichtigen/ 8-spurigen Tonschleifenkomposition *COSMIC PULSES* (2006-2007) sowie in seiner Orchestermusik zwischen *GRUPPEN* (1955–1957) und *HOCHZEITEN* (2001–2002) lassen sich einerseits umfangreiche elektronische Studioproduktionen nennen (vor allem die im 2. Akt der Oper *DIENSTAG aus LICHT* eingesetzte elektronische Musik *OKTOPHONIE*) und andererseits zwei umfangreiche, facettenreiche und vielschichtige Orchesterwerke: *INORI* und *LUZIFERs TANZ*.

In *INORI* (1973-74; das japanische Titelwort bedeutet ›Gebet‹) arbeitet Stockhausen mit von Ton zu Ton wechselnden Tempi (in Kombinationen mit wechselnden Zeitwerten und Lautstärken), wo der Dirigent ständige Wechsel zwischen den 12 Werten der chromatischen Temposkala zu organisieren hat; in diesem Stück sind Zeitwerte, Lautstärken und Tonhöhen (Melodie, Harmonie und Polyphonie) in der Parallelisierung mit (Gebets-)Gesten (eines oder mehrerer Mimen) so weit aufeinander abgestimmt, dass sogar, an wichtigen Schlüsselstellen der formalen Entwicklung, markante Gesten des Dirigenten auch mit Gebetsgesten des oder

der Mimen verbunden erscheinen und so die Wirkung der Komposition als musikalisches Gebet verstärken können.

LUZIFERs TANZ (1983) (*SAMSTAG aus LICHT*, 3. Szene) ist Musik für vertikal übereinander getürmte Instrumentalgruppen, in der sich dichte Überlagerungen mit ›chromatisch‹ abgestuften Tempowerten aus Stockhausens Temposkala in Tonmustern finden, die aus der sogenannten Superformel des *LICHT*-Zyklus abgeleitet sind.

Was sich in den frühen 1950er Jahren erstmals in den Tonstrukturen der Komposition *KREUZSPIEL* andeutete und was sich dann weiter entwickelte in stärkerer rhythmischer Flexibilität, hat schließlich zu neuartigen Erscheinungsformen der Simultaneität des Asynchronen geführt, besonders sinnfällig in komplexen Überlagerungen verschiedener Tempi bzw. Zeitwerte. Zu nennen sind hier *Musik für drei Orchester* (*GRUPPEN* [1955-57]), *Musik für vier Orchester und Chöre* (*CARRÉ* [1959-60]) und *Musik für fünf Orchester oder Chöre* (*HOCH-ZEITEN* [2001-2002]). In einer mehrere Jahrzehnte umfassenden kompositorischen und aufführungspraktischen Entwicklung ist Musik entstanden, in der mehrere Dirigenten ähnlich differenziert zusammenarbeiten müssen wie die Mitglieder eines hoch spezialisierten kleinen Kammerensembles: in Modellen für Neue Vielschichtigkeit, wie sie Stockhausen nicht nur in live aufführbarer Vokal- und Instrumentalmusik realisiert hat, sondern auch in Studioproduktionen Elektronischer Musik wie *GESANG DER JÜNGLINGE*, *KONTAKTE*, *TELEMUSIK*, *HYMNEN*, *OKTOPHONIE* sowie *COSMIC PULSES*. In diesen und ähnlichen Werken präsentiert sich Stockhausens Musik als Modell neuer Ambivalenz – auch und insbesondere im Kontext ambivalenter und wechselseitig aufeinander bezogener musikalischer Aktivitäten wie Komponieren und Dirigieren.¹¹

Stockhausens Werkverzeichnis enthält 376 Werktitel. Bei über 70 Werken ist ausdrücklich angegeben, dass sie mit einem oder mehreren Dirigenten aufgeführt werden sollen (in einem Falle nur fakultativ: mit dem Zusatz ›evtl.‹). Aufgelistet werden auch einige Werke für größere Besetzungen, die ohne Dirigent(en) aufgeführt werden sollen. Viele Werke seiner

¹¹Zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Textes finden sich im Filmverzeichnis des Stockhausen-Verlages 51 (in den meisten Fällen auch als DVD käuflich erwerbbar) Filme. Einige im Zusammenhang dieses Textes besonders wichtige Aufnahmen seien im Folgenden genannt und knapp kommentiert: Nr. 1. MOMENTE (deutsche oder französische Version mit Probenausschnitten und Erläuterungen Stockhausens), Nr. 22. HYMNEN (Dritte Region [mit Orchester]) (Stockhausen dirigiert, Budapest 1984), Nr. 24.+25. ZEITMASZE (Aufführung und Proben: 1+10 DVDs), Nr. 28.+29. PUNKTE (Stockhausen dirigiert, Generalprobe und 2 Aufführungen Frankfurt 1993), Nr. 31.+33. INORI (Stockhausen dirigiert 2 Aufführungen in München, 15.+16.1.98), Nr. 35.+36. KREUZSPIEL (Aufführung [mit Einführung] und Proben: 1+7 DVDs), Nr. 40. KONTRA-PUNKTE (Aufführung [mit Einführung] und Proben: 1+9 DVDs), Nr. 48.+49. Stop (Aufführung [mit Einführung] und Proben: 1+7 DVDs)

Musik für Dirigenten hat der Komponist auch selbst dirigiert (in einigen Fällen auch im Team mit anderen Dirigenten). In vielen Aufführungen hat Stockhausen auch in einer anderen Schlüsselfunktion mitgewirkt, die nach seiner Auffassung mindestens ebenso wichtig, wenn nicht vielleicht sogar wichtiger ist als die Funktion einzelner Dirigenten (die z.B. in von mehreren Dirigenten dirigierter Musik oft nur schwer den Gesamtklang beurteilen können): als Klangregisseur, der am Mischpult die Gesamtlautstärke der (in vielen Stockhausen-Aufführungen elektrisch verstärkten) Musik zu regulieren hat. In beiden Funktionen – als Dirigent wie als Klangregisseur - konzentrierte sich Stockhausen auf den Versuch, seine kompositorischen Ideen in engstem Kontakt mit der musikalischen Praxis so genau wie möglich klanglich zu konkretisieren und zu realisieren – und dabei auch den ursprünglichen Notentext zu überprüfen und erforderlichenfalls zu ändern.

In manchen Fällen, vor allem bei den frühesten und einigen frühen Werken, dauerte dieser Korrektur-Prozess sehr lang. Für die allerersten erhalten gebliebenen Werke ergibt sich dies daraus, dass Stockhausen sich erst nach 1968 wieder für seine kompositorischen Anfänge interessiert hat – nach einer schweren persönlichen und kompositorischen Krise, gleichsam im Versuch der Rückbesinnung auf die eigenen Wurzeln nach einem damals einsetzenden radikalen, teilweise auch retrospektiven kompositorischen Kurswechsel (mit der Rückwendung von experimenteller kompositorischer Unbestimmtheit zu stärker fixierter, traditionell notierbarer Musik).

Eines der wichtigsten frühesten Werke, dem sich Stockhausen nach den Krisenjahren 1968 und 1969 in den 1970er Jahren erneut zugewandt hat, ist das vierstimmige A-Cappella-Chorstück *CHORAL*. Stockhausen ließ dieses Werk, das zu seiner Studienzeit auch einmal vom Hochschulchor (in dem er selbst mitgesungen hat) gesungen worden war, erst 1971 offiziell uraufführen lassen, später hat er es auch (zusammen mit anderen Frühwerken) selbst dirigiert und aufgenommen.. In der (Oberstimmen-)Melodie dieses Werkes gibt es Besonderheiten, die in überraschender Weise auf viel später, ab den 1970er Jahren entstandene Musik Stockhausens vorausweisen:

- Stark konsonierende Intervallfortschreitungen (Quarten, vereinzelt auch das Komplementärintervall der Quinte)

Derselbe Zentralton (d^2) dominiert mehrmals: am Anfang, an Abschnittsenden (einmal eine Oktave tiefer) und als Schlussston; die Bedeutung dieses Tons wird überdies verstärkt durch sein Erscheinen in zwei verschiedenen Oktavlagen als Hoch- bzw. Tieftone: als tonales Zentrum einer andererseits zwölftönigen Melodie in erweiterter Tonalität.

All dies findet sich auch in der Hauptmelodie des Riesenwerkes, dem Stockhausen die zweite Hälfte seines kompositorischen Lebens gewidmet hat: in der Michael-Melodie des 1977-2003 entstandenen siebenteiligen Opernzyklus *LICHT*. Dieser weist zurück auf wichtige Aspekte in Stockhausens frühester Musik, die für ihn selbst seit seinen ersten radikal-konstruktivistischen Werken der 1950er Jahre zunächst anscheinend bedeutungslos geworden waren und für die er sich erst seit den 1970er Jahren wieder interessiert hat.

Das Chorwerk *CHORAL* ließ Stockhausen (zusammen mit anderen Frühwerken) erst 1971 offiziell uraufführen, dann auch aufnehmen sowie auf Tonträger und als Partitur veröffentlichen. Im Vorwort zum Notenband *Frühe Noten*, einem Sammelband eigener Frühwerke, hat Stockhausen 1975 vorgeschrieben, dass alle Stimmen gleich laut gesungen werden und so ein Vorherrschen der Oberstimme vermieden werden sollte. Dies ist erstaunlich, weil Stockhausen in einem mehrfarbigen Skizzen-Faksimile auf dem Rück-Cover des Notenbandes zeigt, dass die zwölftönige Melodie in den Tonfolgen und in der intervallischen Vielfalt viel strenger und reichhaltiger konstruiert ist als die anderen Stimmen (insbesondere als die ebenfalls mehrfarbig analysierte Altstimme, die in einfacher, vorwiegend diatonischer Linienführung - das chromatische Total erst viel später erreicht als die aus Original [Grundreihe], Umkehrung und Krebs derselben Zwölftonreihe gebildete Sopranstimme). Stockhausens spätere Forderung nach dynamischer Emanzipation der Begleitstimmen entspricht in diesem Fall weniger der traditionellen (im neoklassizistischen Sinne erweiterten tonalen) Melodik und Harmonik als der rhythmischen Faktur, die sich - ganz im Sinne des Werktitels *CHORAL* - an der sorgfältig entwickelten komplementären Rhythmik und an den dichten motivischen Vernetzungen aller Stimmen des Bachschen Choralsatzes orientiert. Wer dies heraushört und eventuell auch interpretatorisch zu verdeutlichen versucht, wirkt dadurch den quasi-archaischen Traditionsresten dieser Musik entgegen und entdeckt reichere Beziehungen zwischen Haupt- und Nebenstimmen (allerdings ohne dadurch den kompositorisch sinnfälligen Vorrang der Oberstimme und die Heterogenität zwischen Melodie und Begleitung grundsätzlich in Frage stellen zu können).

Ganz anders als die 1950 entstandene, behutsam expressive Chormelodie artikuliert sich später die Hauptmelodie des 1977 begonnenen *LICHT*-Zyklus, die Melodie des Michael, beispielsweise als pathetischer Hymnus zu Beginn des III. Aktes der zuerst vollendeten, auf die Hauptperson Michael konzentrierten Oper *DONNERSTAG aus LICHT*: Die Melodie erscheint hier in voller Lautstärke und in üppiger Opern-Instrumentation mit Solosprach, fünf Chorgruppen und Orchester, allerdings im Satzbild beträchtlich vereinfacht. Es dominiert das

mehrfach oktavierte Unisono der Hauptmelodie. Die Orchesterbegleitung ist üppig, aber denkbar einfach: Beginnend mit einer in sieben Stufen (mit wechselnden Lautstärken) absteigenden akkordisch gefärbten absteigenden Melodiefigur, die in einen langen Halteton einmündet, der seinerseits die dann einsetzende Unisono-Melodie einfärbt. So präsentiert sich insgesamt eine tonal einfache Melodie in massiver Präsenz, die auch in zurückhaltender Interpretation nicht verloren geht (auch nicht im reicheren Gesamtklang, der noch ergänzt wird durch die Überlagerung mit reicher ausgestalteter, aber nur als Aufnahme über Lautsprecher zugespielter Hintergrund-Chormusik). Im Vergleich dieser monumental vereinfachenden Opernmusik mit dem melodisch verwandten, aber im kargerem Satzbild gleichwohl reichhaltigeren frühen Chorstück zeigen sich eigenartige Verwandtschaften und Gegensätze zwischen Früh- und Spätwerk, die nicht nur den Hörer zu vielen Fragen inspirieren könnten, sondern auch die aufführenden Musiker und insbesondere die Dirigenten: nach der angemessenen Interpretation einer Musik, die auch in neuartigen konstruktiven Zusammenhängen (etwa in den Superformel-Tonkonstruktionen von *LICHT*) ihre traditionellen Wurzeln (insbesondere ihre melodische Kernsubstanz) nicht verleugnet und die in vielen unterschiedlichen Stationen eines keineswegs nur geradlinig verlaufenen kompositorischen Lebensweges entstanden ist, auf dem sich mehrmals auch vielfältig unterschiedliche Konflikte zwischen Altem und Neuem als radikale kompositorische Positionswechsel artikulierten..

In den frühen 1950er Jahren erregte Stockhausen mit mehreren skandalträchtigen Uraufführungen radikal avantgardistischer Werke rasch Aufsehen, aber auf die musikalische Qualität dieser Aufführungen hatte er in seinen professionellen Anfangsjahren zunächst nur begrenzten Einfluss: Diese Musik präsentierte sich damals als so neuartig und kompliziert, dass viele Interpreten sie oft nur widerwillig spielten, manchmal mit ihr auch überfordert waren. Stockhausen selbst wirkte dennoch nach der Uraufführung von *SPIEL* (Donaueschingen 1952; Stockhausen spielte damals die Klavierpartie) an Aufführungen seiner Musik nicht mehr als Pianist mit – auch nicht im Fall seiner *KLAVIERSTÜCKE*, die er, ähnlich wie Pierre Boulez, im engsten Kontakt mit dem eigenen Instrument entworfen und gründlich ausprobiert hatte, die er aber selbst nicht öffentlich spielen wollte (anders als später Pierre Boulez, der beispielsweise 1959 in Darmstadt seine Klaviersonate Nr. 3 zur Uraufführung brachte). In dieser Situation war es für Stockhausen um so wichtiger, für seine Musik geeignete Interpreten, vor allem auch geeignete Dirigenten zu finden. Da Stockhausen aber mit avantgardistisch engagierten älteren Interpreten wie Hans Rosbaud und Hermann Scherchen keine guten Erfahrungen gemacht hatte und da er, anders als Boulez, damals (und

auch später) sich nicht dafür interessierte, Werke anderer Avantgarde-Komponisten zu dirigieren, gelang es ihm in den frühen 1950er Jahren zunächst nicht, als Dirigent Neuer Musik praktische Erfahrungen zu sammeln. Eine Zwischenstufe auf diesem Wege erreichte er, nach einigen teilweise mühsamen Uraufführungs-Erfahrungen, mit seinem ersten Ensemblestück (*KONTRA-PUNKTE* für 10 Instrumente [1952 – 53]) und dem Bläserquintett *ZEITMASZE* (1955-56), in dessen erster Fassung noch bereits zuvor (z. B. in *KLAVIERSTÜCK V*) erprobte serielle Strukturierungen dominierten, das aber in seiner endgültigen Fassung darüber hinausging, vor allem mit neuen Möglichkeiten rhythmischer Gestaltung und Koordination jenseits der quantitativ genau fixierenden traditionellen Partiturnotation, indem ein metronomisch fixiertes Tempo auf verschiedenen Wegen verlassen werden konnte:

- unter Berücksichtigung instrumentenspezifischer Besonderheiten bei der Festlegung der Tempi abhängig von der (für eine bestimmte Passage adäquaten) Atemlänge eines bestimmten Spielers (so langsam wie möglich)
- abhängig vom technischen Schwierigkeitsgrad einer bestimmten Passage (so schnell wie möglich)
- mit anderen Möglichkeiten der Herauslösung aus einem festen Tempo wie schnell - verlangsamen / Ritardando (mit doppelter oder vierfacher Verlangsamung) oder langsam - beschleunigen / Accelerando (mit doppelter oder vierfacher Beschleunigung)

Diese verschiedenen Möglichkeiten können in der Komposition *ZEITMASZE* nicht nur aufeinander folgen, sondern sich auch überlagern. Die vielfältigen hierbei sich ergebenden Möglichkeiten machen auch für die kleine Quintett-Besetzung die Einbeziehung eines Dirigenten sinnvoll, der ein beispielsweise festes Tempo (weiter) dirigiert, während gleichzeitig ein oder mehrere Spieler sich aus diesem festen Tempo herauslösen (und dann vorübergehend unabhängig vom Schlag des Dirigenten spielen).

Wie intensiv Stockhausen die neuen Möglichkeiten der Zeitstrukturierung in der Komposition *ZEITMASZE* aufführungspraktisch zu nutzen verstand, lässt sich studieren in den 1992 entstandenen Aufnahmen seiner Frankfurter Proben dieser Komposition mit dem *Ensemble Modern*: Stockhausen löst sich hier aus der Rolle des permanent Kontrollierenden. Er achtet darauf, dass die Musiker an den hierfür vorgesehenen Stellen sich vom Schlag des Dirigenten unabhängig machen und in bestimmten Bereichen rhythmisch und harmonisch Unvorhersehbares produzieren. Andererseits präsentiert der Dirigent Stockhausen sich auch

an im Tempo fixierten Stellen nicht als Antreiber, sondern als Unterstützer der Interpreten – in der Hoffnung auf die Förderung neuartiger Möglichkeiten einer flexiblen Zeitgestaltung jenseits exakt abzählbarer rhythmisch-metrischer Fixierungen, wie sie ihm damals, auf der Basis intensiver Arbeitserfahrungen im Studio, in elektronischer Musik eher möglich und sinnvoll erschienen als in instrumentaler Musik. Auch in späteren Jahren, beispielsweise 1992 in der Probenarbeit mit dem *Ensemble Modern*, hat Stockhausen also von früheren Erfahrungen profitiert, bei denen er nicht nur im elektronischen Studio gearbeitet, sondern gleichzeitig auch *KLAVIERSTÜCKE* im Kontakt mit dem eigenen Instrument entwickelt und ein Ensemblestück wie *ZEITMASZE* in intensivem Arbeitskontakt mit den Musikern zur Aufführung vorbereitet hat.

Nach der Pariser Uraufführung des Bläserquintetts *ZEITMASZE* in einer revidierten Fassung (1956 unter Pierre Boulez) sollte es nicht mehr lange dauern, bis auch Stockhausen selbst Gelegenheit fand, dieses Werk nicht nur einzustudieren, sondern auch seine Aufführungen zu leiten (z. B. 1958 auf einer USA-Tournee). So entwickelte und intensivte sich eine vom Komponisten selbst geprägte Aufführungs-Tradition, die schließlich 1992, auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung, auch filmisch dokumentiert wurde: Suzanne Stephens hat damals Proben, Komponisten-Einführungen und Aufführungen dieser und neuerer Instrumentalwerke gefilmt, und ihre Aufnahmen sind inzwischen öffentlich zugänglich in DVD-Aufnahmen des Stockhausen-Verlags (s. Anm. 2. 3. 9-11).

Reichhaltiger, aber bisher noch relativ wenig erschlossen ist die Werk-, Proben- und Aufführungsgeschichte des wohl berühmtesten und aufführungspraktisch bedeutsamsten Werks von Stockhausen: *GRUPPEN* für drei Orchester. Dieses Werk verbindet eine rigorose kompositorische Ausgangsstruktur (die von komplex überlagerten, zu vielfältigen Zeitspektren geformten Schichtungen ausgeht) mit einer reichen Vielfalt der Klangfarben und der formalen Gestaltungsprinzipien. Bei den ersten Aufführungen mit dreieckförmiger Aufteilung der Orchester in großen Aufführungshallen imponierten vor allem virtuose Effekte mit räumlich bewegten Klängen in freier gestalteten Einschüben, die Stockhausen zwischen die Hauptteile mit ihren strenger strukturierten Zeitspektren und Gruppen eingefügt hatte – z.B. eine Blechbläser-Steigerung in den Bereichen Lautstärke, Geschwindigkeit (der Tonfolgen und ihrer räumlichen Bewegungen), Tonhöhe und Dichte: von einzelnen Instrumentalpassagen übergehend zu dichterem Massierungen im Accelerando rotierender Tongruppen, die sich ausbreiten in Ton- und Realraum, bis schließlich die zunehmend raschen Tonfolgen zusammenwachsen zu Akkorden, die dann in spektakulären Schwellkurven durch den Raum wandern.

Diese wirkungsvollen Formprozesse erschienen anderen radikalen Avantgarde-Komponisten jener Zeit wie Gottfried Michael Koenig, György Ligeti und John Cage damals fast schon als des Populismus verdächtig - vor allem dann, wenn Affinitäten zu traditionellen symphonischen Steigerungen erkennbar wurden; obwohl beispielsweise Ligeti sich direkt an Steigerungen Bruckners erinnert fühlte, bleibt festzustellen, dass sich die Stadirigenten des hochromantischen Repertoires keineswegs dieses Stückes bemächtigt haben.

Unabhängig von möglichen ästhetischen Kontroversen gilt, dass unorthodoxe Stellen in Stockhausens weitgehend streng durchstrukturierten Partituren auch objektiv aufführungspraktisch erklärt werden können: Stockhausen hat nach gründlicher struktureller Vorbereitung und Ausarbeitung der Partitur seine Musik auch als einer der drei Dirigenten in der Probenarbeit nochmals gründlich hinterfragt und in vielen Details nochmals revidiert. Einer breiteren Öffentlichkeit wurde dies erst in den 1960er Jahren bekannt, als einerseits Gottfried Michael Koenig auf der Basis von Stockhausens Kompositionsskizzen eine gründliche strukturelle Analyse des Werkes veröffentlichte und andererseits Stockhausen selbst, darüber hinaus gehend, anlässlich der Veröffentlichung der Partitur 1963 sein Werk auf den Darmstädter Ferienkursen ausführlich analysierte (in Seminaren, die damals auch der Verfasser dieses Aufsatzes als junger Student der Musikwissenschaft besuchte). Wesentlich in Stockhausens Analyseseminaren war, dass der Komponist den Prozess der aufführungspraktischen Nachbearbeitung damals auch akustisch illustrieren konnte: Vorgespielt wurden Ausschnitte aus Tonbandaufnahmen sowohl der ursprünglichen, in Köln uraufgeführten Fassung als auch der einige Monate später entstandenen Aufnahme einer revidierten Fassung, die danach in Wien gespielt wurde. (Stockhausen hat übrigens später außer der revidierten Fassung auch die ursprüngliche Fassung auf Langspielplatte veröffentlicht, allerdings nur im engeren Rahmen einer historischen Schallplattenproduktion des Deutschen Musikrates). Stockhausens Darmstädter Demonstrationen und Erklärungen im Vergleich beider Fassungen konkretisierten damals ein praxisnahes strukturelles Musikdenken, das der Komponist einige Jahre später dem Verfasser dieses Aufsatzes am

Beispiel der Arbeit mit Einschüben genauer erklärte. Stockhausen erklärt sein Verfahren so, dass "zunächst einmal ein Stück zügig ausgearbeitet und als fertig betrachtet wurde; daß es dann - geradezu in einem Angstzustand, das Ganze sei zu theoretisch geraten - wieder zurückgezogen wurde und ich dann Klangvorstellungen, die ich nicht im System unterbringen konnte (im speziellen System für dieses Werk mit all seinen Proportionen und Abhandlungen, mit Kreuzungen, Treffpunkten und Schnittpunkten und was es auch sonst noch alles gab...), noch unterbringen wollte. Ja, was habe ich gemacht? Ich habe irgendwo diese Organisationen aufgeschnitten und Einfügungen gemacht."¹² Stockhausen hat dies in demselben Interview an verschiedenen Werkbeispielen genauer erklärt, auch an den *GRUPPEN*. Einerseits verweist er auf die unabdingbare Voraussetzung einer primär entwickelten strengen Grundstruktur, auf die (nicht nur für das Orchesterstück *GRUPPEN*, sondern auch für die fast gleichzeitig entstandenes Ensemblestück *ZEITMASZE* maßgebliche) "Erneuerung meines Bewußtseins von Organisation der Zeit - und damit eines ganzen Werkes und seines Organismus, das wie ein bis ins kleinste Detail verästeltes architektonisches Werk vor mir stand,"¹³ Andererseits betont Stockhausen aber auch, dass es auf der Basis einer soliden Ausgangskonstruktion auch Möglichkeiten einer flexiblen Ausarbeitung des Vorgeplanten gibt, beispielsweise in den großen Einschüben: »In *GRUPPEN* gibt es [...] die freien Einschübe, die dadurch ganz deutlich werden, daß Ritardandi und Accelerandi auftreten (mit viel freierer Tonhöhen-Behandlung), die in den eigentlichen »Gruppen« nie vorkommen, weil ja eine normale »Grupp« ein konstantes Tempo hat und ein ganz festgelegtes Tonhöhen-Intervall innerlich mit spiralförmig steigender oder fallender Tonhöhen-Bewegung ausfüllt. Die Einschübe sind viel melodischer, und sie bewegen sich durch den ganzen Tonraum. Solch ein freierer Moment wird also ganz klar als auskomponierte 'Klammer' - eben als 'Einschub' oder... na, wie soll

¹² Karlheinz Stockhausen, Interview mit Rudolf Frisius, in: Rudolf Frisius, Stockhausen, Band 1: Einführung in das Gesamtwerk – Gespräche, Mainz: Schott 1996, S. 185.

¹³ Ebd., S. 183

Alexander Drcar 11.11.2015 20:49

Kommentar [1]: Wo beginnt das Stockhausen-Zitat?

ich sagen ..., als 'Urlaub', als 'Traum', als ... Und das gibt es dann auch in CARRÉ, in REFRAIN¹⁴

Was Stockhausen in seinen Sätzen über konstruktives und flexibles Komponieren beschreibt, wirft ein Licht nicht nur auf Unterbrechungen und Einfügungen von Heterogenem, sondern auch auf Hinzufügungen von Bekanntem. Seinen Darmstädter Hörern hat er beispielsweise erklärt, dass er das strenge Ton-Strukturschema des Werkes (das er später auch seinen Schallplattenhörern auch auf dem LP-Cover oder dem CD-Booklet des zusammen mit CARRÉ veröffentlichten Stückes mitgeteilt hat) nicht immer orthodox befolgt habe: Er hat zum Beispiel eine Tongruppe zunächst in der Urfassung vorgestellt (streng eingegrenzt auf den strukturell vorgegebenen Tonumfang) und dann erklärt, er habe dies später zu einfach gefunden und deswegen hohe, aus dem Strukturumfang herausfallende Töne hinzugefügt (was dann im Vergleich von Ausschnitten aus den Aufnahmen beider Fassungen zu hören war). Für Hörer, Instrumentalisten und Dirigenten kann sich beim Studium des Stückes und solcher Begleitinformationen die Frage stellen, wie Hörer und Ausführende konstruktiv Vorgegebenes und freier Ausgestaltetes gewichten und aufeinander beziehen sollen. Möglicherweise können sich dabei unterschiedliche Möglichkeiten des Interpretierens und Hörens ergeben, selbst dann, wenn die von Stockhausen stets postulierte und praktizierte Detailgenauigkeit und Partiturtreue respektiert werden.

Die Frage könnte aber auch noch weiter reichen: Wenn Spieler, Dirigenten und Hörer vom Komponisten die Chance erhalten, genauer nachzuvollziehen, wie bestimmte komplexe Strukturen zustande gekommen sind, dann könnte das darüber Aufschluss geben, wie bestimmte Details einerseits gehört und andererseits gestaltet werden können – beispielsweise dann, wenn man Stockhausens Anweisung folgt und sein Tonschema rückwärts eine Oktave höher liest: Die Töne, die man dann erhält, sind die höchsten Töne der aufeinander folgenden Gruppen, beginnend mit den drei aufsteigenden Tönen d₂, gis₂ und ais₄.

Diese werden im Stück zu Spitzentönen von drei aufsteigenden Tongruppen in den drei Orchestern: rotierend im Uhrzeigersinn von Orchester 1 zu Orchester 2 und schließlich zu Orchester 3. Weitere Eigenschaften dieser Gruppen kann man herausfinden, wenn man sie

¹⁴ Ebd., S. 186 f.

dem von vorn gelesenen Ton-Strukturschema entnimmt: Die zweite Gruppe beispielsweise hat eine andere Dauer als die erste: sie ist kürzer und wird in rascherem Tempo gespielt.

Noch etwas Anderes ist wichtig: Alle Gruppen unterscheiden sich nicht nur dadurch, dass sie an verschiedenen Orten (mit verschiedenen Tönen, Rhythmen und Tempi) erklingen; fast ebenso wichtig wie die Position der Töne und Tonkomplexe im realen Aufführungsraum ist auch ihre Lage im Tonraum: In welcher Tonlage erklingen sie, wie weit ist der Tonumfang – also der Tonraum, den sie in einer bestimmten Tonlage ausfüllen –, und in welche Richtung bewegen sie sich innerhalb dieses Tonraums? Aus den ersten Details des Ton-Strukturschemas lässt sich ableiten, dass jede Gruppe einen Spitzenton hat, unter dem sich weitere Töne sammeln - in einem Abstand, der genau so groß ist wie der Abstand von diesem Spitzenton zum nächsten. Der Tonumfang einer Gruppe lässt also ahnen, wie weit später der Weg ihres Spitzentons zum Spitzenton der nächsten Gruppe sein wird. Entsprechendes gilt auch für die Bewegungsrichtung: Die Töne innerhalb einer Gruppe bewegen sich in diejenige Richtung, in welcher der folgende Spitzenton zu suchen ist – beispielsweise kündigung aufwärts führende Töne innerhalb einer Gruppe an, dass in der nächstfolgenden Gruppe ein höherer Spitzenton erscheinen wird: Der Aufstieg innerhalb einer Gruppe bereitet den Aufstieg zur folgenden Gruppe vor.

Strukturell bedeutsame Details, wie sie, vor allem durch Stockhausen selbst, einer interessierten Öffentlichkeit meist erst mehrere Jahre nach der Uraufführung bekannt geworden sind, spielten zur Entstehungs- und Uraufführungszeit für die Rezeption zunächst noch keine wichtige Rolle. Stattdessen wurde zunächst ein Aspekt diskutiert, der damals in der aktuellen Diskussion dominierte: Musik im Raum. Diesen Aspekt hatte Stockhausen schon zuvor in der 1956 uraufgeführten Elektronischen Musik *GESANG DER JÜNGLINGS* kompositorisch erschlossen (auf der Basis neuer technischer Möglichkeiten, die über die monophonen Anfangsjahre hinausgeführt hatten). Im Fall der *GRUPPEN* aber hatte Stockhausen die anfängliche Idee einer Synthese auf Tonband fixierter Elektronischer Musik und live gespielter Instrumental-, insbesondere Orchestermusik nach einigen ersten Skizzen (zu *GRUPPEN*) relativ rasch wieder aufgegeben und erklärte damals, die Zeit wäre für solche Synthesen noch nicht reif. Für sein letztlich (nach dem Verzicht auf zunächst geplante Lautsprecher-Zuspielungen) rein instrumental konzipiertes Orchesterwerk *GRUPPEN* hatte Stockhausen ursprünglich keine Strukturierung räumlicher Beziehungen vorgesehen. Diese ergab sich erst sekundär: als Konsequenz neuartiger Kompositionsprinzipien für die musikalische Gestaltung der (klingenden) Zeit, die zu Überlagerung rhythmischer Gruppen mit verschiedenen Tempi geführt hatte. Zwei oder drei Gruppen mussten also von zwei oder

drei verschiedenen Dirigenten gleichzeitig dirigiert werden, und hierfür empfahl sich eine Aufführungsdisposition mit räumlich klar getrennten Instrumentalgruppen bzw. Orchestern.

Die verschiedenen Tempi für die aufeinanderfolgenden und überlagerten Gruppen hatte Stockhausen – in Analogie zu den Tonhöhen – in einer 12stufig-logarithmisch gestuften chromatischen Temposkala festgelegt (deren Werte auch für fast alle seine späteren Werke verbindlich geblieben sind und deswegen von allen Interpreten dieser Musik erlernt werden müssen). Stockhausens minutiös fixierte Tempowerte (ganzzahlig mit angefügtem Kommawert, z. B. mit 63,5 als Nachbarwert von 60) verwunderten seinerzeit seinen pragmatisch eingestellten Komponisten- und Dirigentenkollegen Bruno Maderna forderten auch den Spott Igor Strawinskys heraus (der ansonsten von der Donaueschinger Aufführung und von Stockhausens Partitur durchaus beeindruckt war); Stockhausen selbst aber wies in Gesprächen und Kursen immer wieder darauf hin, dass diese Festlegungen pragmatisch zu verstehen und anzuwenden wären: Gemeint sind damit Abstufungen, die (entsprechend dem Weber-Fechnerschen Gesetz) vom Hörer als äquidistant empfunden werden. Da aber traditionell geschulte und nicht auf Stockhausens Musik spezialisierte Musiker und Hörer sich nicht ohne Weiteres an solchen Tempowerten orientieren können, hat Stockhausen das Zusammenspiel der drei Orchester in seiner Partitur auch anderweitig abgesichert, z.B. durch markierende akustische Signale an Schnittstellen von Orchester-Neueinsätzen mit neuem Tempowert. Dies hat sich auch für spätere Aufführungs-Vorbereitungen (nach 1958 – sei es unter Mitwirkung Stockhausens als Klangregisseur, sei es unabhängig von ihm) als nützlich erwiesen.

Wichtig ist einerseits, dass die Musiker hier eine Art absolutes Gehör nicht nur für Tonhöhen, sondern auch für Tempi entwickeln, andererseits wird aber auch die modifikationsbereite Hörkontrolle der Musiker (vor allem der Dirigenten) in ihrer Reaktion auf alles Erklingende und insbesondere auf (das Zusammenspiel koordinierende) musikalische Signale gefordert.

Klangregisseur und Dirigenten haben darüber hinaus auch zu beachten, dass in Stockhausens Partitur auch Koordinationssignale notiert sein können, die nicht direkt hörbar sind: einige (meist musikalisch markante) Synchronisierungspunkte, an denen der Dirigent eines neu einsetzenden Orchesters bereits vor dem klingenden Neueinsatz zu dirigieren beginnen und damit seinem Orchester das Tempo vorgeben soll; die Dauer dieses ›Vorlaufs‹ ist mit einer Pause vor dem Klangeinsatz genau festgelegt. Aus Briefen (die heute im Stockhausen-Archiv auch in Stockhausens Skizzenmaterial zu finden sind) wissen wir, dass dies zu großen Schwierigkeiten bei der Probenarbeit führen konnte, weil das Stimmenmaterial des Verlags

(trotz mehrfacher Korrektur-Anmahnungen Stockhausens) nicht angemessen eingerichtet und korrigiert worden war. Stockhausens (inzwischen teilweise auch in seinen Texten veröffentlichte) Korrespondenz zeigt, dass er sich hier (wie in vielen anderen Werken) für einwandfreie Aufführungen nicht nur zur Entstehungszeit, sondern auch in späteren Jahren massiv eingesetzt hat (vor allem dann, wenn er als Klangregisseur aktiv war).

GRUPPEN ist ein Werk, von dem Stockhausen auch später (1963 in Darmstadt) noch gesagt hat, dass er das hier entwickelte Modell einer genau festgelegten Integration von Tönen, Rhythmen und Farben, von Klang und Zeit, auch längerfristig als angemessene Lösung der hier gestellten Aufgabe angesehen hat. Vielleicht erklärt sich daraus indirekt, warum er in einem späteren Werk für noch größere Besetzung – in *CARRÉ* für 4 Orchester und [4] Chöre nicht nochmals an *GRUPPEN* angeknüpft hat, sondern ganz anders vorgegangen ist. *CARRÉ* erweitert die Dreiecksposition der *GRUPPEN* zu Musik mit vier Raumpositionen, allerdings in einem ganz anderen Klangbild: in weniger dichten als transparenten Konstellationen der Töne und Klänge, in der verstärkten Konzentration auf das ruhig bewegte Innenleben von Klängen und Klangstrukturen.

Auch in diesem Werk arbeitet, vielleicht stärker noch als in *GRUPPEN*, der Dirigent nicht nur mit den ausführenden Musikern (hier außer Instrumentalisten auch Choristen) zusammen, sondern auch mit drei anderen Dirigenten in einem Team. Die musikalische Grundstruktur fundierende, exakt ausnotierte komplexe Zeitspektren wie in den *GRUPPEN* finden sich hier nicht, sondern es wird schon zu Beginn des Stückes deutlich, dass einfache Tonkonstellationen hier eine wesentlich größere Rolle spielen als (zuvor) in den *GRUPPEN*. Dies lässt sich nicht zuletzt auch damit erklären, dass die Raumkomposition in dieser Musik für Instrumental- und Chorgruppen eine wichtigere, von Anfang an stärker konstitutive Rolle spielt als im früheren Orchesterstück. Dies wird um so deutlicher dadurch, dass die musikalische Faktur in anderen Bereichen wesentlich vereinfacht ist und so mehr Freiraum für die Wahrnehmung räumlicher Positionen und Bewegungen bleibt - in einer Musik, deren ruhigen Anfang der Komponist in einer Konzerteinführung mit dem Stichwort ›Ein Ton, der wandert‹ (von einem Klangort mit Instrumentalisten und Sängern zum nächsten) beschrieben hat und die sich Ton für Ton so sinnfällig aufbaut, dass die Dirigenten sich zunächst weniger

um die Verdeutlichung komplexer Details und Schichtungen kümmern müssen als um die ruhige und konzentrierte Öffnung der Wahrnehmung bis ins Innere der Klänge hinein.¹⁵

Stockhausen erreichte erst nach heftigen Konflikten mit seinem damaligen Verlag (der Universal Edition), dass die vier Partituren des Werkes (deren jede in vereinfachter Form auch die Musik der drei anderen Gruppen enthält; eine vollständige Gesamtpartitur wurde nicht veröffentlicht) publiziert wurden (großformatig mit Skizzen-Faksimilia als Cover-Abbildungen). Stockhausens energisches Beharren auf der Veröffentlichung der Partituren hatte auch den Grund, dass er (wie er damals in Darmstadt erzählte) **Prioritäten** für sich reklamieren wollte: Er war der Meinung, dass Krzysztof Penderecki, der das Stück im Uraufführungsjahr 1960 gehört hatte (dirigiert von Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Pendereckis Landsmann Andrzej Markowski und Michael Gielen) später in seinen erfolgreichen Partituren die (auf traditionelle Zeitwerte meist verzichtende) »space notation« von *CARRÉ* übernommen hätte. Die Durchsetzung dieses **Prioritäts-Anspruchs** führte allerdings nicht dazu, dass dieses (aufführungspraktisch extrem aufwändige) Stück im avantgardistischen Musikleben eine ähnlich starke Position gewonnen hätte wie *GRUPPEN*. Das frühere Orchesterwerk hat auch in Stockhausens eigener Musik andere Spuren hinterlassen als die später entstandene vokal-instrumentale Musik. Auffällig ist allerdings, dass Spuren von *CARRÉ* vor allem in zeitlich benachbarten experimentellen Werken der 1960er Jahre relativ leicht herauszuhören sind, während konstruktive, dem unmittelbaren Höreindruck nur schwer zugängliche Spuren der *GRUPPEN* vor allem in der ganz anders klingenden neomelodischen Tonhöhenmusik der 1970er Jahre und späterer Jahrzehnte wieder erscheinen.

Die Öffnung der musikalischen Wahrnehmung nicht nur zu extrem schnellen und dichten, sondern auch zu extrem weiträumigen, nur langsam und subtil innerlich belebten Klangereignissen ist charakteristisch für Stockhausens Musik seit den frühen 1960er Jahren. Vorbereitet ist sie nicht nur durch ruhige Klangbilder und Klangentwicklungen in *CARRÉ* (in denen Stockhausen Eindrücke von langen Flugreisen über Amerika verarbeitet hat), sondern auch durch Erfahrungen im elektronischen Studio, vor allem bei der Realisation der Tonbandmusik *KONTAKTE*, über die Stockhausen später berichtet hat:

¹⁵ Aussagen Stockhausens zu *CARRÉ* sind nicht nur in schriftlicher Form überliefert, sondern beispielsweise auch als Tonaufnahme in einer frei gesprochenen Einführung zu einer Berliner Konzertaufführung mit von live eingespielten Erläuterungsbeispielen. Diese Radio-Konzert-Einführung ist ausgewertet in der Beschreibung von *CARRÉ*, die der Verfasser dieses Textes im 2. Band seiner Stockhausen-Monographie gegeben hat (Frisius, Stockhausen II, Mainz 2008 [Schott], S. 118-127)

Alexander Drcar 12.11.2015 17:31

Kommentar [2]: Im Sinne von »Urheberrecht«?

Alexander Drcar 11.11.2015 20:49

Kommentar [3]: Wie ist das zu verstehen? Hat sich Stockhausen die »space notation« schützen lassen?

Ich erinnere mich sehr genau: Nachdem dieser berühmte Schnorrer bei ca. 17 Minuten angekommen und durch sechs Oktaven gefallen ist, folgen vier Minuten, die im Formplan nicht vorgesehen waren, sondern die als Ergebnis meiner Verliebtheit in den Klang entstanden, der an dieser Stelle herauskam, und den habe ich fahren lassen - buchstäblich fahren lassen! Um den herum habe ich dann noch einige Flugzeuge - ich meine jetzt Klang-Flugzeuge - komponiert.¹⁶

Die Entdeckung der (im Inneren der Klänge subtil belebten) musikalischen Langsamkeit hat in Stockhausens Musik seit den frühen 1960er Jahren eine wichtige Rolle gespielt - nicht nur in elektronischer Musik, sondern auch in (teilweise von dieser inspirierter) vokaler oder instrumentaler Musik: beginnend mit *MOMENTE* für Solosopran, vier Chorgruppen und 13 Instrumentalisten (1962–1964 / 1969), einem Hauptwerk, in dem sich wichtige kompositorische Wandlungen konkretisiert haben. Hier – wie in den meisten anderen Werken Stockhausens - erscheint extrem Langsames nicht nivellierend dominant, sondern als eine von vielen Möglichkeiten einer auf viele Dimensionen erweiterten Hörerfahrung, die nicht nur vom extrem Langsamen zum extrem Schnellen führen kann, sondern auch in anderen Bereichen weite Gestaltungs- (und Hörerfahrungs-)Spielräume schafft zwischen den Extrempositionen

- des periodisch Regelmäßigen oder rhythmisch Komplizierten,
- der Töne und Geräusche,
- der Instrumente und Stimmen,
- der alltäglichen Banalität und artifiziellen Sublimierung.

Wie stark diese Aspekte diese (zu ihrer Entstehungszeit neuartige, aber auch umstrittene) Musik und den Umgang mit ihr prägen können, zeigt sich deutlich in einem Film über die *MOMENTE*, den Gérard Patris gedreht hat. Im Zentrum des Films stehen Ausschnitte aus Proben für eine Pariser Aufführung des (damals noch unvollständigen) Werks. Dabei spornt Stockhausen alle Musiker zu höchster klanglicher Intensität an:

- mit präzisen Einsätzen und Abschlägen
- mitatmend und mitsprechend/mitsingend
- mimisch und gestisch vorbereitend und begleitend (z. B. zur Regulierung der Dynamik und des Ausdrucks; dabei manchmal auch intensiv nonverbal kommunizierend mit den Musikern)

¹⁶ Stockhausen, in Frisius I, S. 187

Die hier in Filmausschnitten erkennbare musikalische und musikszenische Qualität ist einmalig in ihrer für die damalige Zeit bemerkenswert ungezwungenen und intensiven Aktualität, die Musik Stockhausens lebt darin von

- präziser Intonation und Klangschönheit der gesungenen Akkorde
- sorgfältigen, klanglich lebendigen Geräusch-Beimischungen, die Chormitglieder mit Zusatzinstrumenten realisieren
- klaren Abgrenzungen der Klänge und Pausen
- spannend gestalteten Gesangs-Dialogen.

Die Zeitnähe zur ursprünglichen kompositorischen Inspiration macht die (auf LP und später auch CD veröffentlichte) Teilfassung der *MOMENTE*, die in dieser Form erstmals 1965 auf den Donaueschinger Musiktagen zu hören war, zu einem Dokument besonderer Qualität, das seinen eigenen Rang behauptet auch im Vergleich mit späteren CD-Aufnahmen des Werks (erst 1972 wurde es unter Stockhausens Leitung vollständig uraufgeführt). Besonders deutlich zeigt sich dies am Beispiel der von Stockhausen auskomponierten Protest-Reaktionen (wie er sie in den frühen 1960er Jahren bei Aufführungen seiner Musik selbst erlebt hatte): Vor allem in einer späteren, von Rupert Huber intensiv dirigierten Version von 1998 zeigen sich die Grenzen der Aktualisierbarkeit. Das einmal tatsächlich Erlebte verwandelt sich viele Jahre später in künstlerisch / künstlich Nachinszeniertes – im Kontext einer gleichwohl insgesamt exzellenten und virtuosen konzertanten (und szenisch angereicherten) Wiederaufführung.

Die Öffnung der Musik zur täglichen Hörerfahrung wird sinnfällig auch in einem zweiten Hauptwerk Stockhausens aus den 1960er Jahren: in der Tonbandmusik *HYMNEN*. In diesem Stück verarbeitet Stockhausen Aufnahmen mit Nationalhymnen aus aller Welt und verbindet sie mit anderen, meist lebensnahen Klängen (z. B. Sprach- und Geräuschaufnahmen).

Stockhausen hat die Dritte Region der *HYMNEN* in der Fassung mit Live-Orchesterbegleitung mehrmals selbst dirigiert, und sein Engagement für diese seine erste Zusammenführung von Tonband und dirigierter Orchestermusik ist nicht nur auf Tonträgern, sondern auch audiovisuell dokumentiert: Zu *HYMNEN* (Dritte Region) mit Orchester gibt es ähnlich lebendige Filmaufnahmen wie zu *MOMENTE* (z. B. den Film *TRANS und so weiter* [1973], den zweiten Stockhausen-Film von Gérard Patris). Der dirigierende Komponist agiert hier in besonderer Weise, weil er auch die auf Tonband fixierten konkreten und elektronischen Klänge und Klangstrukturen selbst produziert hat und weil er deswegen auch als Dirigent auf die ihm wohl vertraute (traditionell nicht oder nur schwer notierbare) Rhythmik der

Tonbandpartie (in der sich auch Signale für die darauf reagierenden Orchestermusiker finden) entsprechend besser reagieren kann. (So erklärt sich, dass beispielsweise der Dirigent Michael Gielen, der 1960 bei der Aufführung von *CARRÉ* mitgewirkt hatte, später zur 1969 entstandenen Orchester-Begleitpartitur zur 3. Region der *HYMNEN* nicht so leicht Zugang gefunden hat wie der ebenfalls dirigierende, aber auch in der eigenen kompositorischen Praxis besser mit elektronischer Musik vertraute Peter Eötvös.)

Die Orchesterpartitur zu *HYMNEN* eignet sich in besonderer Weise für Dirigenten, die sich nicht nur am Notierten, sondern auch direkt an den Klangverläufen vom Tonband orientieren können. Was in *MOMENTE* begann, hat sich einige Jahre später fortgesetzt: monumentale Musik in großer Form und Besetzung, die nicht mehr ausschließlich nach traditionell vorgegebenen Zeitwerten und Taktordnungen reguliert wird, sondern in der sich die ausführenden Musiker und der Dirigent (individuell oder kollektiv) an vielen Stellen aus allgemeinverbindlichen Zeitrastern lösen können. Dies wird möglich

- einerseits durch individuelle Gestaltungsmöglichkeiten für die ausübenden Musiker
- andererseits durch Gestaltungs-Spielräume für den Dirigenten (z.B. die Freiheit, einen Einsatz nicht immer nur zu einem bestimmten Zeitpunkt, sondern innerhalb eines gegebenen Zeitabschnitts zu geben).¹⁷

Parallel dazu entstanden auch andere Musiken mit Dirigenten mit anderen eigenständigen Form-Konzeptionen, die aber in manchen Aspekten mit dem einen oder anderen Hauptwerk vergleichbar sind, insbesondere die (klanglich variable, in unterschiedlichen Klangkonstellationen für sechs Instrumentalgruppen instrumentierbare) Orchesterkomposition *STOP* (1965), die Stockhausen Jahrzehnte später, nach Erprobung vieler unterschiedlicher Instrumentationsvariante, beginnend mit der 1969 entstandenen Pariser Version, 2001 unter dem Titel *STOP und START* genauer auskomponiert hat, sowie das Bläserquintett *ADIEU* (1966), das kompositionstechnisch deutlich kontrastiert zum Vorgänger *ZEITMASZE*. *MIXTUR* (1964) verbindet den Orchesterklang mit live-elektronischen Klangtransformationen (Ringmodulationen) und lässt sich insoweit mit den Tonbandmusiken *TELEMUSIK* und

¹⁷ Wie der Komponist in beiden Fällen (*MOMENTE* und *HYMNEN*) die von ihm selbst belassenen Gestaltungsspielräume als Dirigent selbst genutzt hat, lässt sich genauer studieren in Filmdokumenten, die belegen, wie präzise und zugleich organisch er in diesen Freiräumen die musikalischen Abläufe artikuliert: in *MOMENTE* inspiriert durch den spontanen Klangeindruck in Proben und Aufführungen, in den *HYMNEN* präzise und zugleich spontan reagierend auf seine eigene Tonbandmusik.

HYMNEN vergleichen, in denen Aufnahmen vorgefundener Musik verfremdet und in neuartige Klangzusammenhänge integriert werden.

Nach der weniger bekannt gewordenen, ca. fünfstündigen Komposition *FRESCO* für vier Orchestergruppen mit vier Dirigenten (1969) haben die später entstandenen Orchesterwerke Stockhausens im Musikleben wieder stärkere Beachtung gefunden: Auf *TRANS* (uraufgeführt 1971 in Donaueschingen) folgte drei Jahre später ebenda die Uraufführung eines weiteren Werks, in dem auch die Visualisierung eine wichtige Rolle spielt: *INORI* für Orchester (1973–74) mit dem Untertitel *Anbetungen für einen oder zwei Solisten und großes Orchester*. Beim Studium der Skizzen dieses Stückes erkennt man, dass, anders als in den meisten anderen Kompositionen Stockhausens, die grundlegenden musikalischen Charakteristika nicht von Anfang an festgestanden sind. Während in der ersten Planungsphase zunächst ein Stück für moduliertes Klavier und Orchester vorgesehen war, konkretisierten sich genauere Konturen des endgültig Realisierten erst später, nachdem sich ein passendes Thema gefunden hatte, für das Stockhausen verschiedene Stichworte wie Gebet, Anrufung, Gott, Zukunft, Glück, Hoffen und Wünschen notiert hat. Eine Kernidee des Stückes ist die lange Konzentration auf einen einzigen, lange durchgehaltenen oder fortwährend in unterschiedlichen Eigenschaften variierten Zentralton. Überdies entwickelt Stockhausen in Form der ›dynamischen Skalen‹ neue Ideen zur dynamischen Gestaltung: Alle Musiker spielen nur pp – mf – ff, alles übrige ist durch die Zahl der gleichzeitig spielenden Instrumente geregelt.

In den bisher zitierten frühen Skizzierungen wird noch nicht erkennbar, welche Rolle der Dirigent bei der klanglichen Realisation der endgültigen Formkonzeption spielt: Die Idee, neben Tönen und Lautstärken auch z.B. Geschwindigkeiten (in denen einzelne Töne repetiert werden sollten) zu notieren, kam dem Komponisten offenbar erst relativ spät. Erst danach konnten sich an frühere kompositorische Erfahrungen (und theoretische Gestaltungsideen) anknüpfende Ansätze ergeben, die in der Vernetzung von Tonstruktur und Tempostruktur an *GRUPPEN* anknüpfen. Während aber dort die alles begründende Tonstruktur nur selten direkt hörbar wird, geht Stockhausen in *INORI* vom einzelnen Ton und seinen elementaren Eigenschaften aus. So ergibt sich aus dem Rekurs auf den einzelnen Ton ein neues Netzwerk musikalischer Beziehungen.

Das Resultat ist ein ganz anderes Klangbild in *INORI* als in den *GRUPPEN*: An die Stelle des Kontinuums von klar erkennbaren Einzeltönen und undurchdringlichen Massenstrukturen treten deutlich erkennbare Töne und Toneigenschaften. Eine Konstruktionsidee aus den

GRUPPEN hat Stockhausen allerdings beibehalten: die chromatische Temposkala als parallele musikalische Ergänzung zur chromatischen Tonskala. In *INORI* lassen sich viele konstruktive Einzelheiten viel leichter heraushören als in den *GRUPPEN*. Das Dirigieren des Werks ist dafür um so schwieriger: Die 12 Tempi erscheinen nicht im Wechsel verschiedener Orchester und Dirigenten, sondern in ständigen Wechseln von einem Ton zum anderen, in einem einzigen Orchester, dirigiert von nur einem Dirigenten. Die eigenartige Kombination von Einfachheit und Komplexität erschien dem Komponisten als so wichtig, dass er sie 1974 dem Donaueschinger Uraufführungs-Publikum nicht nur in der Konzertaufführung vermitteln wollte, sondern auch in einer ihr vorausgehenden öffentlichen Analyse, damit jeder Interessierte verfolgen konnte, was gespielt und was parallel zur Musik auch in der gestischen Umsetzung gezeigt wurde. *INORI* war ausgestaltet als musikalisches Gebet, in dem alle Töne und Toneigenschaften mit Gebetsgesten visualisiert wurden (in verschiedenen räumlichen Dimensionen ausdifferenziert parallel zu Lautstärke, Zeitwert und Tonhöhe; mit charakteristischen Gesten für die verschiedenen Kerntöne der dem ganzen Werk zu Grunde gelegten Melodieformel sowie für deren Echotöne und Pausen).

INORI ist in Stockhausens Œuvre das wohl prägnanteste Beispiel einer Musik für einen Dirigenten, das in Fernsehübertragungen (z. B. in Deutschland und Italien) auch einem breiteren Publikum jenseits der Konzertsäle bekannt werden konnte. Andererseits ist diese Musik - obwohl (oder vielleicht auch gerade weil) ihre konsequente Formentwicklung und die in ihr dargestellte spirituelle Botschaft klar zu erkennen sind - keineswegs so populär geworden wie andere, konstruktiv und im Bedeutungsgehalt weniger eindeutige und in vielen Details rätselhaftere Stücke.

Die URGESTALT (>FORMEL<), aus der die gesamte Komposition *INORI* entwickelt ist, hat Stockhausen nicht nur in seinen Skizzen fixiert, sondern auch auf einer großen, mehrfarbig beschriebenen Tafel für die der Uraufführung vorausgehende öffentliche Analyse mit dem Titel *Vortrag über HU*, der den von Stockhausen bevorzugten Namen Gottes enthält, der im Zentrum des Stücks von den Beter-Solisten laut in eine Generalpause hereingerufen wird. Die (auch in vielen späteren Werkeinführungen verwendete) Analyse-Tafel zeigt, wie aus einer Kernmelodie von etwa einer Minute Länge eine musikalische Großform entwickelt wird, die länger als eine Stunde dauert.¹⁸

¹⁸ Noch weiter auf dem so bezeichneten Weg der Formentwicklung ist Stockhausen drei Jahre später gegangen, als er 1977 damit begann, aus einer etwa eine Minute dauernden dreischichtigen Keimzelle bis 2003 die etwa 29stündige Musik des Opernzyklus LICHT zu entwickeln.

Neben zahlreichen musikanalytischen Angaben zur Kernmelodie und zur Großform enthält Stockhausens Analyse nur eine einzige Zeile, die die Visualisierung der Musik durch die Betgesten der Solisten betrifft (und dies, obwohl Stockhausen die zentrale Bedeutung dieser Gesten für die Übermittlung der spirituellen Botschaft so hoch eingeschätzt hat, dass er, beispielsweise 1998 in Darmstadt, auch Aufführungen erlaubte, in denen die Orchestermusik nicht live, sondern nur als Tonbandwiedergabe über Lautsprecher zu hören war).

INORI markiert einen Wendepunkt in der kompositorischen Entwicklung Stockhausens: Sein musikalisches Einheitsdenken präsentiert sich in *INORI* in einer Extremposition, die nicht mehr konstruktiv weitgehend verschlüsselt geblieben ist, sondern den unmittelbaren Höreindruck und die direkte Wirkung auf das Publikum zu prägen und zu verändern beginnt – nicht nur mit rein musikalischen Mitteln, sondern, ausgehend von der Visualisierung, auch musikübergreifend. Die Visualisierung konzentriert sich nicht auf einem hohepriesterlich auftretenden Dirigenten, sondern auf die Darsteller, welche die Musik gestisch übersetzen und begleiten.

Monistische Formelmusik als Versuch der Widerspiegelung monotheistisch geprägte Religiosität: Diese Position präsentiert sich in *INORI* als Fazit einer kompositorischen Entwicklung, die fast ein Vierteljahrhundert umfasst, also etwa die Hälfte des kompositorischen Lebens Stockhausens. Für ihn lag nach *INORI* die Frage nahe, was – nachdem die Botschaft dieser Musik aus konstruktiver Verborgenheit hinausgelangt ist und direkte Wege zum Publikum gefunden hat - auf der Fortsetzung dieses Weges noch zu entdecken und zu vermitteln sein könnte, bevor und nach Alternativen zu rein monistischer Musik gesucht werden musste.¹⁹

Im Großen und Ganzen lassen sich zwei Hauptphasen in Stockhausens kompositorischer Entwicklung erkennen: eine monistisch-konstruktive in der ersten Hälfte des kompositorischen Lebens, kulminierend in *INORI* (1973–1974), und eine zweite, die von der Auseinandersetzung mit der Problematik pluralistisch-konstruktiver Musik geprägt ist, ausgetragen im Opernzyklus *LICHT*. In diesen beide Hauptphasen spielt auch Musik für

¹⁹ Die Suche nach stärker pluralistischen Kompositionsweisen überschneidet sich bei Stockhausen in den 1970er Jahren mit der Entstehung von Kompositionen, die den zuvor erreichten Monismus gleichsam als Abschlusswerke vollenden: Das Solo-Klarinettenstück *HARLEKIN* (1975) und sein kürzerer Ableger *DER KLEINE HARLEKIN* - das Solo-Klarinettenstück *IN FREUNDSCHAFT* (1977) und seine zahlreichen Umarbeitungen für andere Melodieinstrumente. Als einfaches orchestrales Abschiedswerk präsentiert sich *JUBILÄUM* (1977): ein Stück, das aus einer an Paul Hindemith (an das Fugenthema in seiner 3. Violinsonate) erinnernden, plakativ mit Läufen und Akkordstrukturen angereicherten, mehrfach variierten und in verschiedenen Instrumentengruppen erklingenden Kernformel entwickelt ist.

Dirigenten eine wichtige Rolle, häufig als beziehungsreicher Kontrast zur elektronischen und elektroakustischen Tonbandmusik, in welcher der Komponist selbst zum Interpreten geworden ist und insofern traditionelle Funktionen der Musiker und Dirigenten entfallen.

Am Übergang von der ersten zur zweiten Phase steht der Melodienzyklus *TIERKREIS*, der zunächst nicht als selbständiges Werk entstanden (als Bestandteil des musikszenischen Werks *MUSIK IM BAUCH*) und von Stockhausen erst später zu eigenständiger Musik umfunktioniert worden ist.

Die 12 zyklisch angeordneten Melodien der 12 Tierkreiszeichen (mit chromatisch aufsteigenden Zentraltönen) waren im ursprünglichen Kontext (verbunden mit *MUSIK IM BAUCH*) zunächst für Spieluhren bestimmt. Stockhausen hat sie aber so erfunden, dass sie sich leicht auch auf verschiedenen Instrumenten spielen ließen und er hat sie sogar eingeschmolzen in größere Form- und Verwandlungsprozesse elektronischer Musik, die eingemündet sind in eine abendfüllende Elektronische Musik mit 4 Solisten: *SIRIUS* (1975-77). Vor der Uraufführung dieses Stückes (1977 im neu gegründeten Centre Sirius in Aix-en-Provence) hat Stockhausen am Uraufführungsort Kurse gegeben, in denen er die dieser Musik zu Grunde liegenden *TIERKREIS*-Melodien analysierte und seine Hörer dazu anregte, die (einstimmigen oder einfach begleiteten) Melodien in eigenen Aufführungen so umzugestalten, dass die analysierte Struktur unmittelbar hörbar werden kann.²⁰ In späteren Jahren hat Stockhausen selbst solche Versionen ausgearbeitet, überdies auch eine genau ausnotierte (für das Oktett der Berliner Philharmoniker bestimmte, von diesem selbst aber nicht aufgeführte) Version für Kammerorchester, die eventuell mit Dirigent aufgeführt werden kann. Erst in seinen letzten Lebensjahren hat Stockhausen damit begonnen, die *TIERKREIS*-Melodien auch für Orchester zu bearbeiten.

Der *TIERKREIS*-Zyklus präsentiert sich in der originalen Fassung und in vielen Versionen (einschließlich der Orchesterfassungen) in der Einheit zyklischer Vielfalt, die offen ist auch für Weiterentwicklungen in künftigen Interpretationen. In gewisser Weise ist er ein von verschiedenen, aber eng verwandten musikalischen Miniaturen ausgehendes Kontrastmodell zum vollständig auskomponierten Werkzyklus *LICHT*.

Der pluralistische *TIERKREIS*-Zyklus (1974 / 1976), die monistisch komplexe szenische Orchestermusik *INORI* und die einfache orchestrale Raummusik *JUBILÄUM* (1977)

²⁰ Beispielsweise durch Profilierung der jeweiligen, in Stockhausens den Kursteilnehmern ausgeteilten Skizzen genau markierten Kerntöne, aus denen die Melodien als [melodisch] "verkleidete Zwölfton-Reihen" entwickelt worden sind.

markieren Grenz- und Endpositionen in Stockhausens streng monistischer Formelmusik. Stockhausen wollte in den späteren 1970er Jahren in neuen kompositorischen Ansätzen mehrere Melodieformeln so kombinieren, dass daraus größere Formzusammenhänge entstehen konnten, die über die bisher bekannten Zeitdimensionen einzelner Musikwerke hinausführten. Deswegen suchte er nach einem musikalischen Ansatz, der für verschiedene Einzelwerke gelten könnte, ohne deren spezifische Individualität zu verletzen. Das 1977 in Aix-en-Provence gegründete Centre Sirius sollte sich ausschließlich seiner Musik widmen, gleichsam als Stockhausens Bayreuth. Obwohl das Zentrums-Projekt an nationalpolitischem Widerstand scheiterte, hielt Stockhausen an seiner Planungsidee trotzdem fest und begann das unter dem Titel *LICHT* geplante große Werkprojekt zu realisieren – in der Hoffnung, es würde sich auch in Opernhäusern realisieren lassen.

Die Gesamtplanung für *LICHT* sollte sicher stellen, dass künftig nicht nur isolierte, konzeptionell voneinander unabhängige Werke entstanden, sondern Einzelwerke als integrale Bestandteile eines kompositorisch vorgeplanten größeren Zusammenhangs. In diesem Kontext sollte auch Musik mit mehr oder weniger bekannten Klangmitteln entstehen, zum Beispiel Werke für traditionelle Instrumente (zuerst [1978] ein Trompetenkonzert, das der Südwestfunk für die Donaueschinger Musiktage in Auftrag gegeben hatte) oder (mehr oder weniger) traditionell besetzte vokal-instrumentale Musik (wie die für 1980 von Radio Hilversum in Auftrag gegebene, opernartig stark besetzte Komposition *FESTIVAL*). Der Aufführung von Einzelwerken sollten dann später Schritt für Schritt szenische Gesamtauführungen von Musiken für sieben verschiedene Abende folgen.²¹ Als Stockhausen nach einigen Jahren der Arbeit an seinem Opernzyklus auch öffentlich die Absicht erkennen ließ, sein vollständiges Riesenwerk irgendwann an sieben verschiedenen Orten in der Nähe seines Domizils in Kürten aufzuführen, provozierte er vielerorts den Eindruck, er wolle Wagners vierteiligen Ring-Zyklus und dessen Festspielhausidee noch überbieten und womöglich sein eigenes Bayreuth in seinem Wohnort Kürten installieren.

Bald ergab sich aus aufführungspraktischen Gründen, dass die sieben geplanten Abende dieses musiktheatralischen Werks nur als Opernabende realisiert werden konnten, dass also das ursprünglich Geplante sich nicht nur in einen entstehenden Werkzyklus, sondern auch in einen entstehenden Opernzyklus verwandelt hatte. Allerdings wich Stockhausen in den

²¹ Stockhausens Gesamtplanung sah einen Opernzyklus über die sieben Tage der Woche mit sieben Opern für die verschiedenen Wochentage vor, der mit dem Montag beginnen und mit dem Sonntag enden sollte.

meisten Einzelstücken von gängigen Opern-Besetzungen und sicherte ihnen so ein aufführungspraktisches Eigenleben jenseits des Opernbetriebs.

In der Oper *DONNERSTAG aus LICHT* beispielsweise sind Gesangssoli, Chöre und Orchester im dritten Akt (vor allem zu Beginn der 1. Szene) sowie das Instrumental-Ensemble in der Einleitungsmusik *DONNERSTAGS-GRUSS* weitgehend konventionell behandelt (im ersten Falle unter dem Titel *FESTIVAL* in hymnischer Musik zur Feier der Rückkehr der Hauptperson Michael in überirdische Sphären). Den 2. Akt, das Trompetenkonzert *MICHAELs REISE UM DIE ERDE*, hat der Dirigent der Mailänder Uraufführung Peter Eötvös im Gespräch einmal zutreffend als »Synthese von dreistimmiger Invention und Variationenfolge«²² bezeichnet. Diese Beschreibung erklärt viele Besonderheiten der Instrumentation dieser polyphonen, dreischichtigen bzw. dreistimmigen Musik – insbesondere in den ersten, im variierten dreifachen Kontrapunkt aufeinanderfolgenden Abschnitten. Insgesamt ergibt sich in dieser Oper, der Charakteristik der tonal einfachen Hauptmelodie entsprechend, ein über weite Strecken einfaches Klang- und Satzbild mit leicht erfassbaren melodischen Konstellationen.²³

In *SAMSTAG aus LICHT* hat sich Stockhausen weiter von der traditionellen Opernpraxis entfernt als zuvor im *DONNERSTAG*. Die Uraufführung fand nicht im Opernhaus, sondern in einer großen Sporthalle statt. In Stockhausens Skizzen-Unterlagen zum *SAMSTAG* ist ein Brief des Komponisten zu finden, der dafür spricht, dass die Verlegung der Aufführung in die Sporthalle wahrscheinlich maßgeblich mit bestimmten aufführungspraktischen Schwierigkeiten vor allem der 3. Szene zusammenhing: Offenbar konnte man das große amerikanische Blasorchester, für das diese Szene als Auftragswerk geschrieben worden war, nicht in der notwendigen breit gefächerten Aufstellung im Opernhaus unterbringen. In der großen Sporthalle hingegen setzte Stockhausen eine originelle und szenisch eingebettete Variante um: Die zahlreichen Instrumentengruppen wurden nicht nebeneinander, sondern übereinander in einem riesigen Vertikal-Orchester aufgestellt.

Die vertikale Positionierung der Instrumentengruppen ermöglicht nicht nur abwechslungsreiche Abfolgen, sondern auch dichte Überlagerungen, wie sie Stockhausen in

²² So hat sich Eötvös nach der Mailänder Uraufführung im Gespräch mit dem Verfasser dieses Texts geäußert.

²³ Peter Eötvös hat dies mit dem Bonmot beschrieben, man könne alles mitsingen wie bei Verdi; manchmal, wenn Eötvös in der Mailänder Probenarbeit einem Sänger am Klavier Intonationshilfen gab, fiel es ihm auch leicht, bestimmte Tonfolgen in einfacher tonaler Begleitung »zugänglicher« zu machen.

den Abschnitten seines Orchesterstücks Schritt für Schritt aufbaut und so den Hörer planmäßig in immer komplexere Schichtungsstrukturen führt.

Die organisch aufgebaute Vielschichtigkeit, die in *LUZIFERs TANZ* mit Instrumenten und Instrumentalgruppen etabliert wird, lässt sich interpretieren als Vorstufe einer noch dichteren Vielschichtigkeit, die Stockhausen einige Jahrzehnte später, in seinem letzten Lebensjahr (2007), in seiner elektronischen Musik *COSMIC PULSES* auf- und anschließend wieder abgebaut hat. In *LUZIFERs TANZ* hingegen ist allerdings die Vielschichtigkeit anders auskomponiert, in Form einer Disintegration: Die Instrumentengruppen, die Schritt für Schritt nacheinander einsetzen und sich in zunehmender Dichte überlagern, präsentieren sich im Bühnenbild als Teile eines Gesichts, die sich zunehmend individuell beleben, woraufhin sich - durch die Aufspaltung in disparate Rhythmen und Geschwindigkeiten - das riesige Bühnenbild-Gesicht mehr und mehr verzerrt. In der Opernaufführung führt dies schließlich dazu, dass ein Streik der Musiker ausbricht, der den Abbruch der Musik erzwingt. In der letzten Szene des *SAMSTAG (LUZIFERs ABSCHIED)* folgt der (zuvor in *LUZIFERs TANZ* realisierten) vertikalen Raum-Erweiterung (mit festen vertikalen Positionierungen) die horizontale Raum-Erweiterung mit vielfältigen Bewegungen der Sänger, die am Ende sogar Musiker und Publikum aus dem Veranstaltungsraum hinausführen.

HOCH-ZEITEN, die Schluss-Musik des gesamten *LICHT*-Zyklus, ist Stockhausens letzte kompositorisch völlig eigenständige Musik für Dirigenten. In Stockhausens zweitem Werkzyklus *KLANG*, den er in seinen drei letzten Lebensjahren (2004-2007) begonnen hat, aber nicht mehr vollenden konnte, gibt es keine Musik für Dirigenten. Allerdings sind in dieser Zeit zwei Orchesterwerke entstanden, die keine Originalmusiken sind, sondern Orchesterfassungen älterer Stücke, die ursprünglich für Spieluhren bestimmt und danach dann auch in vielen Versionen instrumental oder vokal-instrumental aus- und umarrangiert worden waren: *FÜNF STERNZEICHEN* (2004) und *FÜNF WEITERE STERNZEICHEN* (2007) sind Umgestaltungen von Melodien aus dem Zyklus *TIERKREIS* (1974 / 76). Die in zwei Fünferreihen gruppierten Orchesterstücke lassen sich ähnlich interpretieren wie viele andere, in späten Jahren erfolgte Bearbeitungen älterer Werke: Stockhausen, der in den 1950er und 1960er Jahren viel unternommen hatte, um in seinen (Vokal- und) Instrumentalkompositionen neue Gestaltungs-Spielräume für die Interpreten zu schaffen, interessierte sich seit den frühen 1970er Jahren wieder verstärkt für genauer fixierte Notentexte und überarbeitete bzw. präziserte in diesem Sinne auch mehrere (ursprünglich partiell frei gestaltbare) Werke. Dies gilt, gleichsam als Vorbereitung für spätere Orchesterversionen, auch für verschiedene von ihm als Partituren veröffentlichte kammermusikalische Versionen des *TIERKREIS*-Zyklus:

Freiheiten der Ausgestaltung und Modifikation der fixierten Notentexte, die Stockhausen zur Entstehungszeit der *TIERKREIS*-Melodien oft noch den Interpreten zugestanden hatte, reduzierte er hier (ähnlich wie auch in anderen später überarbeiteten Partituren) teilweise wieder. Insofern gehören die *TIERKREIS*-Orchestrationsen auch in den Kreis später präzisierender und stärker determinierender Überarbeitungen (ähnlich wie *3x REFRAIN* [2000], *STOP* und *START* [2001] oder *MIXTUR* [2003]).

Es wäre wünschenswert, dass sich Musiker und Dirigenten finden, die Stockhausens hier artikulierte Bereitschaft, Vorhandenes immer wieder neu zu überdenken und erforderlichenfalls zu verändern (auch eventuell zu präzisieren), nicht nur als Beschränkung der eigenen Gestaltungsfreiheit wahrnehmen, sondern auch (und vielleicht stärker noch) als Anregung dazu, sich auch in der eigenen Arbeit immer wieder auf den Prüfstand zu stellen und zu erneuern. Dabei könnten die Zielsetzungen und Selbsteinschätzungen des Komponisten Stockhausen Orientierung bieten: »Der abenteuerliche Wille, mich zur Verfügung zu stellen für immer Neues, und der unbedingte Wille, so viel wie möglich zur Einheit zu fügen, sind in mir immer gleich stark gewesen.²⁴

²⁴ Stockhausen, in Frisius I, S. 213. Im Anschluss an diese Aussage finden sich weitere für die Thematik dieses Aufsatzes relevante Präzisierungen, z. B. über Determination und Indetermination im Verhältnis zwischen Komponist und Interpret.