

Rudolf Frisius

## **Karlheinz Stockhausen und seine Musik mit Holzblasinstrumenten**

Karlheinz Stockhausen (1928-2007) hat in der Neuen Musik nach 1945 eine wichtige Rolle gespielt: Als Anreger eines neuen konstruktiven Musikdenkens – als Erneuerer der musikalischen Praxis, der als einer der ersten (seit den frühen 1950er Jahren) als Pionier der Elektronischen Musik das kompositorische Interesse von der Partitur auf den realen Klang und seine Erzeugung im Studio verlagert hat. Andererseits ist Stockhausen auch als Erneuerer der Instrumentalmusik bekannt geworden – und dies, obwohl er sich für traditionelle Gattungen und Besetzungen nur wenig interessiert hat: Er hat keine Sinfonie geschrieben, und sein einziges Streichquartett, das er nach langem Zögern erst in seinem siebten Lebensjahrzehnt (in den frühen 1990er Jahren) geschrieben hat, unterscheidet sich von traditionellen Vorgängerwerken schon dadurch, dass die Interpreten nicht im Konzertsaal spielen, sondern auf Helikoptern herumfliegen (und deswegen vom Publikum nicht direkt, sondern nur auf Monitoren gesehen werden können). In seinen Kompositionen mit Schlag- und Blasinstrumenten verfährt Stockhausen weniger exzentrisch, aber gleichwohl innovativ (unter anderen Aspekten).

Stockhausens Musik mit Holzblasinstrumenten ist in vielen Fällen konzertant aufführbar (bzw. quasi konzertant im Falle der meisten seit den 1970er Jahren entstandenen szenischen Musikstücke). Dabei sind allerdings die oft sehr ausführlichen Aufführungsanweisungen in den Partituren (z. B. betr. Aufstellung und technische Verstärkung) zu beachten. Wichtig ist auch die Frage, ob es sich um Originalwerke oder um Bearbeitungen handelt (z. B. um Arrangements von Ausschnitten aus dem Opernzyklus LICHT). Die wichtigsten älteren Werke dieser Gruppe finden sich unter den ersten Nummern der Stockhausen CD-Gesamtausgabe:

- KREUZSPIEL (1951) für Klavier, ein höheres und ein tieferes, im Tonumfang weiteres Holzblasinstrument (Oboe, Baßklarinette), Schlagzeug (CD 1);
- FORMEL (1951) für Orchester;
- die Ensemblestücke KONTRA-PUNKTE (1952-53) für 10 Instrumente sowie
- ZEITMASZE (1955-56) (ein Holzbläser-Quintett),
- das Orchesterstück STOP (1965) (für variable Orchestergruppen; auf CD erschienen eine 1969 entstandene Version sowie eine spätere Neufassung unter dem Titel STOP und START) sowie
- ADIEU (1966) (ein zweites Holzbläser-Quintett).

Diese Aufnahmen aus den 1950er und 1960er Jahren präsentieren Holzbläser durchweg im Kontext kleinerer oder größerer Instrumentalensembles. In späteren, seit den 1970er Jahren entstandenen Aufnahmen dominieren Solostücke und Stücke für kleinere Ensembles, z. B. folgende Aufnahmen mit der Solistin Suzanne Stephens (Klarinette, Bassethorn):

- HARLEKIN und DER KLEINE HARLEKIN (beide 1975) (CD 17);
- IN FREUNDSCHAFT (1977), TRAUM-FORMEL (1981) und AMOUR (1976) (CD 27) sowie ein Album mit teils originalen, teils bearbeiteten Werken auf 3 CDs:
- LAUB UND REGEN für Klarinette und Bratsche (1974),  
TIERKREIS für Klarinette und Klavier (1975/81),  
LIBRA für Baßklarinette und Elektronische Musik (1977) (CD 35 A)
- IN FREUNDSCHAFT für Bassethorn (1977)  
bearbeitete Ausschnitte

aus DONNERSTAG aus LICHT		(1978-80)	
(TANZE LUZEFA!, BIJOU, MONDEVA, MISSION UND HIMMELFAHRT )			(CD 35 B)
Solo- und Ensemble-Werke im Umfeld			
von MONTAG aus LICHT		(1984-88)	
(Xi, WOCHENKREIS; EVAs SPIEGEL, SUSANI, YPSILON),			
von DIENSTAG aus LICHT (SUKAT)		(1977/87-91)	
und FREITAG aus LICHT (FREIA)		(1991-94)	(CD 35 C)
Als Pendant zu diesem Klarinetten-Album erschien 1991 ein Flöten-Album mit der Solistin Kathinka Pasveer:			
IN FREUNDSCHAFT	<i>für Flöte</i>		
PICCOLO	<i>Solo für Piccolo-Flöte</i> (Solo-Ausschnitt aus DER JAHRESLAUF)	(1977)	
AMOUR	<i>für Flöte</i>		
SUSANIs ECHO	<i>für Altflöte</i> (Solo-Ausschnitt aus MONTAG aus LICHT)	(1984-88)	
Xi	<i>für Flöte</i> (im Umfeld von MONTAG aus LICHT)	(1984-88)	(CD 28 A)
ZUNGENSPITZENTANZ	<i>für Piccolo-Flöte</i> (Solo-Szenenausschnitt aus MONTAG aus LICHT)	(1984-88)	
FLAUTINA	<i>Solo für Flöte</i>  <i>mit Piccolo und Altflöte</i> (Solo-Ausarbeitung einer der 3 Kern-Formeln (EVA-Formel) von LICHT)	(1977-2003)	
YPSILON	<i>für Flöte</i> (im Umfeld von MONTAG aus LICHT)	(1984-88)	
KATHINKAs GESANG	<i>für Flöte</i>  <i>und Elektronische Musik</i> Alternative, separat aufführbare Version der 2. Szene  von SAMSTAG aus LICHT	(1981-83)	(CD 28 B)

Schon aus den Titeln dieser und fast aller späteren Aufnahmen mit Holzblasinstrumenten lässt sich ablesen, dass eigenständige, insbesondere außerhalb des Umfelds des Werkzyklus LICHT (und später auch des zweiten Werkzyklus KLANG) entstandene Werke hier kaum noch eine Rolle spielen:

DER KLEINE HARLEKIN ist den Erklärungen des Komponisten zufolge eigentlich ein aus einer ursprünglich längeren Gesamtfassung des HARLEKIN herausgenommenes (Teil-)Stück.

TRAUM-FORMEL ist die kurz gefasste quasi-monodische Ausarbeitung einer längeren Opernszene, deren Tonstruktur auf einer komplexen polyphonen Schichtung aus Formeln und Formel-Ausschnitten basiert: Der 1. Szene der Oper SAMSTAG aus LICHT, die in der Originalfassung für Bass und Klavier geschrieben ist.

LAUB UND REGEN ist der verselbständigte Schluss-Satz der 1974 entstandenen musikszenischen HERBSTMUSIK.

TIERKREIS *für Klarinette und Klavier* ist eine von vielen in Partitur und auf CD veröffentlichten

Versionen eines ursprünglich für Spieluhren bestimmten zwölfteiligen Zyklus von Melodien der 12 Tierkreiszeichen.

Die Versionen von IN FREUNDSCHAFT für Bassethorn und Flöte sind Einzelbeispiele unter vielen anderen, die Stockhausen selbst entworfen, als Partitur und teilweise auch auf CD veröffentlicht hat. Auch bei den Ausschnitten aus den im CD-Produktionsjahr 1991 bereits komponierten oder kompositorisch entworfenen Wochentagsabschnitten (zu MONTAG und DIENSTAG, DONNERSTAG, FREITAG und SAMSTAG) handelt es sich, wie im Werkverzeichnis genauer nachgelesen werden kann, um Einzelbeispiele aus einer umfangreicheren Liste. Die Frage, warum und inwieweit Stockhausen diese Werke als eigenständige, selbständige Kompositionen angesehen hat, lässt sich beantworten auf der Basis seines Musikdenkens und seiner kompositorischen Praxis: Schon als Student, der erste Erfahrungen mit zwölfmäßigem Komponieren gesammelt hatte (im Chorstück CHORAL mit einer zwölfmätigen, frei-tonal begleiteten Melodie; in DREI LIEDER *für Altstimme und Kammerorchester* mit drei zwölfmätigen Orchesterliedern; in der SONATINE *für Violine und Klavier*) war er, wie es scheint, zu der Ansicht gekommen, Zwölfmätmusik könne schon in ihren kleinsten Details, auch in Grundmelodien innerhalb einzelner Klangschichten, schon dann als eigenständiges Gebilde angesehen werden, wenn alle zwölf Töne erklingen seien. Deswegen scheute er als Komponist nicht davor zurück, an der Musikhochschule eine Partitur als Abschlussarbeit einzureichen, in der lediglich der zweihätige Klavierpart des polyphonen ersten Satzes enthalten war, aber nicht die Violinstimme. Da alle drei Stimmen bzw. Schichten aus Abfolgen vollständiger (spiegelverwandter) Zwölfmätreihen bestanden, behielt die Musik (nach Weglassung einer der drei Stimmen) für den Komponisten offensichtlich auch noch in der Reduktion auf den zweistimmigen Klaviersatz ihren Wert. So erklärt es sich, dass seit den Formelkompositionen der 1970er Jahre Stockhausen viele Werke auch in der Reduktion auf einzelne Schichten noch für aufführbar gehalten hat. Für die Aufführung seiner ersten großen Musik für Flöte solo (KATHINKAs GESANG als LUZIFERs REQUIEM) erlaubt der Komponist nicht nur verschiedene Versionen mit so unterschiedlichen Begleitungen wie Schlagzeugsextett oder Elektronische Musik, sondern auch andere Begleitung (z. B. mit elektrifiziertem Klavier) oder sogar eine rein monodische, auf eine Begleitschicht gänzlich verzichtende Konzertwiedergabe.

In den 376 Nummern von Stockhausens Werkverzeichnis finden sich über 100 Titel, in deren Besetzungsangaben traditionelle Holzblasinstrumente genannt werden; in über 20 Titeln (mit entweder großen oder unbestimmten Besetzungen) spielen ebenfalls Holzblasinstrumente tatsächlich oder möglicherweise eine Rolle. In den über 100 Nummern von Stockhausens CD-Gesamtausgabe (die nicht nur einzelne CDs, sondern auch als Alben mehrere CDs enthalten können), sind Holzblasinstrumente in den Besetzungsangaben zu 32 Nummern genannt, und auch in weiteren 14 Nummern sind Holzblasinstrumente einbezogen. Werkverzeichnis und CD-Katalog verweisen also darauf, dass Holzblasinstrumente in Stockhausens Musik eine wichtige Rolle spielen. In den 1950er und 1960er Jahren erscheinen sie vorwiegend im Kontext kleinerer und größerer Ensemble-Besetzungen, während seit den 1970er Jahren - in größeren Formzusammenhängen erstmals in HARLEKIN für Klarinette (1975) - Solostücke und kleinere Ensembles (vor allem Duos und Trios) im Vordergrund stehen. Die älteren Ensemblestücke gehören überwiegend in den Kreis der frühen Hauptwerke, mit denen Stockhausen in den 1950er Jahren international bekannt geworden ist: zunächst mit streng konstruktivistischer, in allen Parametern (Höhe, Zeit, Lautstärke, Klangfarbe) genauestmöglich ausnotierter, von isolierten Tonpunkten ausgehender serieller Musik (z. B. KREUZSPIEL für Klavier, 2 Holzbläser [Oboe, Bassklarinetten] und Schlagzeug [1951]), später mit Musik aus nicht nur isolierten, sondern auch in neuartigen Gruppierungen verbundenen Tönen und Klängen, in deren Konstellationen sich neben streng seriell determinierten Strukturen auch weniger orthodox gestaltete Passagen finden, z. B. freier interpretierbare „aleatorische“ Bildungen (deren Klangergebnis teilweise von zufälligen Faktoren abhängen kann, z. B. von der Atemlänge eines Bläusers im Holzbläser-Quintett ZEITMASZE [1955-56]). - Den frühen seriellen und aleatorischen Partituren folgten in den 1960er Jahren Stücke, die weniger von deterministisch ausgearbeiteten Reihenstrukturen ausgehen als von „Zentralkängen“ (im Sinne eines von Stockhausens 1963 komponierten Lehrstücks für Komponisten: PLUS-MINUS), deren Ausgestaltung den Interpreten in der

Regel größere Freiräume einräumt (z. B. in ADIEU, dem zweiten Bläserquintett, das die Abfolge der Klangzentren sogar mehrfach durch eingestreute tonale Kadenzfragmente auf- und unterbricht, und im variabel besetzbaren Ensemblestück STOP). - In den frühen 1970er Jahren vollzieht sich in Stockhausens Musik ein kompositorischer Wandel, der wieder zurückführt zu stärker fixierenden, auch traditionellen Notationsweisen: in melodisch prägnanten, in allen Details und Formzusammenhängen klar durchhörbaren „Formelkompositionen“ und in ihren polyphonen Erweiterungen zu „multiformaler Musik“.

Schon im KREUZSPIEL werden für Stockhausen typische Besonderheiten der Musik mit Holzblasinstrumenten deutlich: Die Struktur des Werkes ergibt sich nicht aus vorgefundenen Konventionen der Besetzung und des musikalischen Aufbaus, sondern aus einer neuen, für dieses Werk und nur für dieses Werk wirksamen Werkidee, aus der alle musikalischen Einzelheiten von den Details bis zur Gesamtform hervorgehen: In fortwährend kreisendem Wechsel folgen die zwölf Töne der chromatischen Skala gleichwertig, in Reihen, aufeinander und wandern dabei durch alle Oktavräume im gesamten Tonraum (im Klavier) oder in engeren Umfangsgrenzen eines Melodieinstrumentes (höheres und tieferes Holzblasinstrument: Oboe und Baßklarinetten). Jeder Ton behält strukturell in allen Oktavräumen sein eigenes (für Interpret und Hörer keineswegs immer leicht konkretisierbares) Profil in seinen Grundeigenschaften („Parametern“) Tonhöhe/Tonlage, Lautstärke, Zeitwert (Zeitabstand von einem Toneinsatz zum nächsten) und Artikulation (Tonverbindung benachbarter Töne, z. B. Staccato [mit Zwischenpausen], Legato [mit nahtlos ablösenden Folgetönen] oder Überlappung); jeder Ton durchwandert im Zickzack den gesamten Tonraum, und nach jedem Zwölfton-Durchlauf beginnt ein neues Tonpaar mit diesem „Kreuzspiel“, bis ein kaum noch in allen Einzelheiten durchhörbares Gewebe entsteht, das nur in größeren Zusammenhang von sich ausbreitenden und wieder zusammendrängenden Tonpunkt-Bewegungen verfolgt werden kann:

- 1. Stadium: von extrem hohen über extrem tiefen Tönen ausgehend – sich ausbreitend in die Mittellagen, wo auch die Holzbläser zum Zuge kommen können – zurück zu den Extremen mit ausgetauschten Tönen;
- 2. Stadium: umgekehrt: Vom Zentrum ausgehend (mit Holzblasertönen), sich ausbreitend zu den Rändern und wieder zurück;
- 3. Stadium: Kombination beider Möglichkeiten.

Was in diesem frühen Stück nur in den größeren Formprozessen, aber kaum in allen Einzelheiten (die überdies noch mit Schlagzeugrhythmen konkurrieren) herausgehört werden kann, erscheint ein Vierteljahrhundert später in HARLEKIN im gleichen Grundansatz, aber verwandelt in totale Transparenz, die in der Interpretation sogar mit Wanderungen durch den Bühnenraum und mit Tanz verdeutlicht werden soll: Alle Verwandlungen werden Schritt für Schritt nacheinander und damit deutlich erkennbar eingeführt und weiter entwickelt – eine Melodie ausgehend von einem Triller; die Entstehung des Rhythmus mit Tönen, die sich einer nach dem anderen aus gleichmäßigen Läufen herauslösen; die Bewegung der Melodietöne aus höheren in tiefere Oktavräume und wieder zurück als Verwandlung der ab- und wieder aufsteigenden Melodie in einen Formprozess mit im Tonraum ab- und wieder aufsteigenden Tönen; die fließende Formentwicklung mit sich spreizenden und später wieder zusammenschrumpfenden, mit neu hinzukommenden und später in „Durchlöcherungen“ wieder fortfallenden Tönen usw. (In DER KLEINE HARLEKIN ist dieser lange Prozeß konzentrierend verkürzt auf sein deutlichstes Stadium: mit drastischen Spreizungen der melodischen Profile).

Im Vergleich von KREUZSPIEL und HARLEKIN zeigt sich die Einheit im Gegensätzlichen der Polarität zwischen Erklärbarem und Rätselhaftem. Beide Stücke stehen am Anfang gegensätzlicher und doch vergleichbarer Entwicklungen, die von den Extremen wegführen in andere Bereiche:

- nach KREUZSPIEL weg von der punktuellen Isolierung der Töne und von ihren durchweg

rigoros determinierten Strukturen - z. B. im Ensemblestück ZEITMASZE mit flexibel sich wandelnden Melodie- und Akkordgruppen, Schichten, Tempi und Figurationen und später, im Bläserquartett ADIEU und im variabel instrumentierbaren Orchesterstück STOP, zu sinnfällig ausgestalteten und wechselnden Klangblöcken;

- nach HARLEKIN weg von den überdeutlich ausgestalteten Entstehungs- und Verwandlungsprozessen einer einzigen Melodie bis zu weiter gehenden musikszenischen Ausweitungen und Ausdeutungen oder bis zu eher rätselhaften Klangschichten und Klangmassierungen späterer Musik (insbesondere auch in späterer Musik mit Holzblasinstrumenten) in den Werkzyklen LICHT und KLANG.

In der Entwicklung von Stockhausens Musik mit Holzbläsern vollzieht sich ein Wandel, der im größeren Zusammenhang seine gesamte kompositorische Entwicklung prägt: in Prozessen ständiger Verwandlung

- von Rätselhaftem in Erklärbares oder umgekehrt von Erklärbarem in Rätselhaftes, von scheinbar Bekanntem in als unbekannt und veränderbar Entdecktes;

- vom Unbekannten, z. B. neuen, synthetisch erzeugten Klangwelten, zurück zur Umdeutung und Neuerschließung scheinbar längst bekannter Instrumente und Klänge.

Wer Stockhausens 376 Nummern umfassendes Werkverzeichnis studiert, kann dort die Namen traditioneller Holzblasinstrumente in Besetzungsangaben zu überraschend vielen (über 100) Titeln finden, und in weiteren (über 20) Titeln erscheinen sie (ungenannt) entweder in größeren Besetzungen oder fakultativ (in Werken mit variabler Besetzung). Ältere, im Strukturellen eher abstrakt und im konkreten Höreindruck teilweise nur schwer nachvollziehbare serielle Strukturierungen, wie sie vor allem in der Musik der 1950er Jahre dominierten, wurden in den 1970er Jahren abgelöst von transparent gestalteter (in allen Details und in ihren Formverläufen vom Hörer genau nachvollziehbarer) melodischer Musik, die von prägnanten, in allen Details genau durchhörbaren melodischen Gestalten ausgeht, z. B. im 1975 entstandenen Klarinetten-Solostück HARLEKIN von einer in mehreren Abschnitten ab- und wieder aufsteigenden Melodie, in der die größeren Formprozesse, vor allem die übergreifenden Tendenzen der Tonbewegungen im gesamten Stück, vorgeprägt sind.

Als kürzeres Vorbereitungsstück auf dieses monodische Hauptwerk der Formelkomposition ist ein Jahr zuvor LAUB und REGEN entstanden (ein Duo als Schlussteil der szenischen HERBSTMUSIK), und später, nach der Vollendung von HARLEKIN, entstanden für Suzanne Stephens, die Solistin der Uraufführung und Widmungsträgerin, weitere monodische Formelkompositionen für Klarinette solo: Zunächst AMOUR (1976), ein Zyklus von Widmungsstücken für befreundete Frauen, dann IN FREUNDSCHAFT (1977). Diese Kompositionen sind als „melodische“ Musik so angelegt, dass die meisten von ihnen in verschiedenen (in der Regel in vom Komponisten ausgearbeiteten, in einigen instrumentenspezifischen Details modifizierten) Versionen als Partitur und auf CD veröffentlicht sind, z. B. AMOUR in Versionen für Flöte und Saxophon (eines der Stücke sogar auch in einer Version für Violoncello) und IN FREUNDSCHAFT in Versionen für alle gängigen Holzblasinstrumente (Fl, Ob, Fg, Bassethorn oder Bassklarinette, Saxophon, sogar Blockflöte) und sogar auch Blechblas- und Streichinstrumente (Vi, V, Vc, Kb in zwei Versionen; Trp in Es mit Quartventil, Hr, Pos, Tu). Diese primär abstrakt-strukturelle, nicht an spezifische Besonderheiten eines einzelnen Instruments gebundene Behandlungsweise spielt in Stockhausens Musik schon seit den frühesten streng seriellen Kompositionen eine wichtige Rolle - z. B. in den Oboen- bzw. Bassklarinettenpartien von KREUZSPIEL, die, anders als der den gesamten Tonraum ausfüllende Klaviersatz, sich auf Teilbereiche des Tonraums in höheren bzw. tieferen Oktavräumen begrenzen müssen und deren Tonhöhen dabei nicht instrumentenspezifisch ausgewählt sind, sondern entsprechend den Vorgaben eines strengen Permutationsschemas für Töne und Tonlagen; diese Instrumentationsweise unterscheidet sich grundlegend von der vielfarbigen, textgerechten und klangvoll expressiven

Instrumentation der ein Jahr zuvor entstandenen DREI LIEDER *für Alt und Kammerorchester*, an deren Klanglichkeit und Expressivität, insbesondere in der Holzbläser-Behandlung, erst zwei Jahrzehnte später dann neue Melodie- und Formelkompositionen anknüpfen, z. B. das kurze Eröffnungsstück des Zyklus AMOUR sowie ein großes Überleitungs-Solo und viele andere Passagen in der obligat begleitenden Bassklarinetten-Partie der abendfüllenden elektronischen Musik SIRIUS (1976-77).

In größeren Zusammenhängen der kompositorischen Entwicklung Stockhausens zeigt sich, dass vor allem in seiner Solomusik für Klarinette und verwandte Instrumente (z. B. Bassetthorn) die abstrakten Vorstrukturierungen des melodisch geprägten Formverlaufes eine so große Rolle spielen, dass die daraus hervorgangene Musik ohne wesentliche Änderungen auch auf anderen Instrumenten darstellbar ist. Am deutlichsten zeigt sich dies in einem der letzten Werke, dessen kompositorische Struktur in der letzten kompositorischen Phase Stockhausens in vielen Einzelheiten an ein älteres Werk erinnert, das, etwa drei Jahrzehnte zuvor, die Phase der aus einer einzigen Melodie entwickelten Formelkompositionen abschloss und gleichzeitig als in drei Schichten komponierte Musik zur 1977 beginnenden Phase der polyphon erweiterten Formelkomposition überleitete: zur multiformalen Musik, wie sie Stockhausen in seinem großangelegten Opernzyklus LICHT (1977-2003) ausgestaltet hat (in deren sieben Opern Holzblasinstrumente eine wichtige Rolle spielen – vor allem in Solo- und Ensemblepartien für Klarinetten- und Flöteninstrumente): Das ursprünglich für Klarinette komponierte Werk IN FREUNDSCHAFT, melodisch-permutative Musik aus einer mehrgliedrigen Formel und ihrer Spiegelform, hat im Zentrum der kompositorischen Entwicklung Stockhausen einen ähnlich hohen Stellenwert wie das wichtigste Solowerk aus Stockhausens letzter Schaffensphase: HARMONIEN für Bassklarinette (2006). Auch dieses Stück ist (mit ständigen Verwandlungsprozessen aller Tongruppen im Übergang rhythmisierter Melodie-Fragmente über sich beschleunigende Arpeggio-Läufe in Quasi-Akkorde) so gestaltet, dass neben der ursprünglichen Klarinettenversion auch noch zwei andere Versionen entstehen konnten, nur geringfügig modifiziert (insbesondere den veränderten Tonumfängen angepasst, vor allem durch Transposition): Versionen für Flöte und Trompete. Für die drei Versionen der HARMONIEN hat Stockhausen noch in seinem letzten Lebensjahr eine Entscheidung getroffen, die ihren Stellenwert im Kontext seines letzten, unvollendeten Werkzyklus KLANG (2004-2007) noch beträchtlich erhöht hat: Stockhausen hat beschlossen, die drei Soloversionen polyphon zu kombinieren in verschiedenen Trio-Versionen. Als erste dieser Versionen hat er 2007 das Trio SCHÖNHEIT ausgearbeitet, und auf der Basis dieser Partitur hat er auch Regelungen für die Ausarbeitung mehrerer Trio-Varianten getroffen (in einem Falle, in der Komposition GLANZ [Fag, V, Kl; Ob, Trp, Pos, Tu] in der Trio-Besetzung erweitert durch eine abschnittsweise hinzutretende Zusatzgruppe mit 4 Instrumenten). Auf der Basis seiner Vorgaben konnten die entsprechenden Ensemble-Partituren auch noch nach seinem Tode ausgeführt werden. (Stockhausen selbst war 2007 nicht mehr dazu gekommen, weil er in den letzten Monaten seines Lebens - wegen einer anderen Arbeit, der Orchestrierung von Melodien seines Zyklus TIERKREIS, in der ebenfalls die [hier teilweise extrem schwierigen] Holzbläser-Partien eine wichtige Rolle spielen – die Arbeit an seinem Zyklus KLANG hatte unterbrechen müssen). So wurde es möglich, dass entsprechend den Besetzungs-Vorgaben des Komponisten nach den drei Solo-Versionen auch noch 7 Ensemble-Versionen nach Stockhausens Tod in Partitur gebracht und uraufgeführt werden konnten, bei denen Holzblasinstrumente nicht nur in Kombinationen mit anderen Instrumentenfamilien verwendet wurden (SCHÖNHEIT [Bkl, Fl, Trp], GLANZ [Fag, V, Kb; Ob, Trp, Pos, Tu], ERWACHEN [Vc, Trp, Sopransaxophon]), sondern auch in unterschiedlichen Konstellationen reiner Holzbläsertrios (BALANCE [Bkl, EH, Fl], GLÜCK [Fg, EH, Ob], TREUE [Bkl, Bassetthorn, kleine Klarinette]), andererseits auch sogar als reines Streichtrio (HOFFNUNG [Vc, V, VI]).

Während die sieben auf der Basis des Solowerks HARMONIEN entstandenen

instrumentalen Ensemblestücke als polyphone Erweiterungs-Varianten monodischer Musik beschrieben werden können, erscheinen acht (ebenfalls im letzten Lebensjahr des Komponisten entstandene) Solo-Ergänzungen zu elektronischen Klangschichten des Zyklus KLANG in einer polar entgegengesetzten Funktion: Nicht als Erweiterung, sondern als Ergänzung einer Reduktion von Vorhandenem. Diese ambivalente Funktion ergibt sich aus der Besonderheit des vorgegebenem Klangmaterials, zu dem die nachkomponierten Soli hinzutreten sollen: Es entstammt der 24schichtigen elektronischen Musik COSMIC PULSES (2006-07). Diese vielschichtige, achtkanalig wiederzugebende Raummusik hat sich nach Fertigstellung der klanglichen Realisierung als so komplex und im Höreindruck sogar für den Komponisten als so schwer in allen Einzelheiten erfassbar erwiesen, das Stockhausen beschloss, zusätzlich zur 24schichtigen Gesamtfassung des achtkanalig wiederzugebenden Werkes 8 reduzierte Fassungen zu produzieren, in denen jeweils nur drei benachbarte elektronische Schichten zu hören sind, die aber jeweils bei der Aufführung mit nachkomponierten Live-Partien vokaler oder instrumentaler monodischer Soli kombiniert werden sollten. Hierfür wurden vokale und instrumentale Solobesetzungen in verschiedenen Tonlagen festgelegt (im Übergang von tieferen zu höheren Tonlagen angepasst an den Formverlauf der COSMIC PULSES, der sich aus tiefer Lage aufbaut, verdichtet und schließlich mehr und mehr in höchste Lagen vordringt und im Schluss-Stadium schließlich die inzwischen erreichte höchste Tonlage mit Reminiszenzen der tiefen Anfangsklänge unterlegt). So ergeben sich Solobesetzungen im Wechsel zwischen Stimmen und Instrumenten und in der Disposition aufsteigender Tonlagen:

- Sehr tiefes und ziemlich tiefes Vokal-Begleitsolo  
(HAVONA mit Bass-Solo – ORVONTON mit Bariton-Solo);
- tieferes und weniger tiefes Instrumental-Begleitsolo  
(UVERSA mit Bassethorn-Solo – NEBADON mit Horn-Solo);
- tieferes und höheres Vokal-Begleitsolo  
(JERUSEM mit Tenor-Solo – URANTIA mit Sopran-Solo);
- hohes und sehr hohes Instrumental-Begleitsolo  
(EDENTIA mit Sopransaxophon-Solo – PARADIES mit Flöten-Solo).

EDENTIA war auf einer ersten Planungsskizze ursprünglich noch als Oboen-Solo vorgesehen. Die Besetzungs-Änderung erfolgte im Rahmen der vorgegebenen Register-Disposition und der für alle Begleitsoli vorgegebenen Dispositionen der für den gesamten Zyklus KLANG und für alle diese Soli maßgeblichen 24tönigen Grundreihe.

So hat sich insgesamt eine Gruppe strukturell eng miteinander verwandter vokaler oder instrumentaler Begleitsoli ergeben, wobei in der Holzbläsergruppe Instrumente dominieren, die Stockhausen zuvor auch schon in vielen Teilen seines LICHT-Zyklus und in diesen zugeordneten reduzierten Einzelwerk-Fassungen berücksichtigt hatte. So ergibt sich auch für den KLANG-Zyklus eine Instrumentationsweise, die primär nicht von einer konkreten Einzel-Besetzung ausgeht, sondern von übergeordneten strukturellen Zusammenhängen, auf deren Basis dann die konkrete Festlegung der Solo-Besetzungen erfolgen kann.

Die meisten Stücke des umfangreichen Repertoires seiner Musik mit Holzblasinstrumenten hat Stockhausen im Bereich des traditionellen abendländischen zwölfstufigen Tonsystems komponiert: Als seriell erweiterte Zwölftonmusik, wie sie den strukturellen Kern der meisten Werke Vokal- und Instrumentalwerke Stockhausens und seit den 1970er Jahren auch seiner Elektronischen Musik prägt, insbesondere auch den strukturellen Kern seiner Werkzyklen LICHT (hier ausgehend von 13+12+11 Tönen in dreischichtiger Überlagerung) und KLANG (dort in der Ausweitung der aus symmetrischen Dreitonzellen gebildeten Zwölftonreihe auf  $2 \times 12 = 24$  Töne in zwei benachbarten Oktavräumen). Es gibt allerdings auch bemerkenswerte Ausnahmewerke, die diesen Rahmen sprengen. Hierzu gehören insbesondere mehrere mikrotonale Stücke, die für den LICHT-Zyklus, insbesondere für die Oper MONTAG aus LICHT geschrieben wurden, die aber auch in Aufführungen und Aufnahmen

als Einzelstücke bekannt geworden sind. Die Werktitel Xi und YPSILON (griechische Buchstaben, vom Komponisten erklärt als Hinweise auf „unbestimmte Größen“) verweisen auf präzise notierbare Unbestimmtheiten und Ambivalenzen: darauf, dass hier durch Einführung von Holzbläser-Spezialgriffen das Intervallraster der Halbtonschritte durch möglichst viele Zwischenstufen erweitert werden soll (wobei sich in Ausarbeitungen für verschiedene Holzblasinstrumente, wie sie die Klarinettenistin Suzanne Stephens und die Flötistin Kathinka Pasveer vorgenommen haben, durchaus unterschiedliche Intervallgrößen und Anzahlen von Zwischenstufen ergeben können, überdies im Rahmen der vorgegebenen rhythmischen Formelstruktur dann auch unterschiedliche rhythmische Unterteilungen der rhythmischen Grundstruktur). Bemerkenswert ist, wie sich in diesem Ansatz instrumentenspezifische Präzision und mit ihr zwangsläufige Mehrdeutigkeiten und Unbestimmbarkeiten ihrer Hörergebnisse auf neuartige und überraschende Weise miteinander verbinden können. Die mikrotonal verfeinerten und verwandelten Formelstrukturen verwandeln das intervallisch und rhythmisch scheinbar Wohlbekannte in Neues. So ergeben sich in Stockhausens Musik für Holzblasinstrumente neben anderen Innovationen (z. B. neu gewonnene konstruktive Präzision in verschiedenen Parametern oder aleatorische Flexibilisierung in den 1950er Jahren, neu gewonnene Durchhörbarkeit melodisch prägnanter Reihen- bzw. Formelstrukturen seit den 1970er Jahren) auch neue Möglichkeiten der Überwindung vorgegebener Begrenzungen des Tonsystems und der Tonsprache, der kompositorischen Strukturierung und ihrer deutlichen Durchhörbarkeit.

Die Sonderstellung der seit den 1970er Jahren entstandenen Kompositionen für Klarinetteninstrumente lässt sich präzisieren im Vergleich mit durchaus andersartigen Kompositionen für andere Holzblasinstrumente, beispielsweise für Flöte. Das erste und wohl wichtigste Flötensolo ist die als 2. Szene der Oper SAMSTAG aus LICHT (1981-84) entstandene Komposition KATHINKAs GESANG als LUZIFERs REQUIEM. In den Formabschnitten dieses Solostückes sind 24 Glieder der LUZIFER-Formel ausgearbeitet – einer der drei Hauptformeln des gesamten Zyklus LICHT, die in der Oper des SAMSTAG dominiert. Obwohl damit auch hier eine allgemeine, nicht auf die Besonderheiten des Soloinstrumentes abgestimmte Tonstruktur den Ausgangspunkt bildet, ist dieses Werk in vielen Besonderheiten genau abgestimmt auf spezielle Möglichkeiten des Instruments und auf besondere Fähigkeiten der Uraufführungs-Solistin Kathinka Pasveer (z. B. in virtuosen Kopplungen des Flötenspiels mit dem Gesang der Solistin und in den spektakulären Verwandlungen der LUZIFER-Kernmelodie in „Posaumentöne“ der Flöte am Ende des Stückes). Diesem Stück folgten zahlreiche andere Flöten-Soli und Ensemblestücke mit Flöte, sodass in Stockhausens Repertoire für Holzblasinstrumente die Kompositionen für Flöteninstrumente seit den 1980er Jahren ähnlich bedeutsam geworden sind wie zuvor die Kompositionen für Klarinetteninstrumente. Sowohl Flöten- als auch Klarinetteninstrumente erscheinen, solistisch oder in Ensembles (häufig auch im Duo, vor allem in der Oper FREITAG aus LICHT), an vielen Stellen des LICHT-Zyklus, wobei die Solistinnen Suzanne Stephens und Kathinka Pasveer meistens nicht nur ihr Instrument zu spielen, sondern auch szenisch zu agieren haben.

Flöte und Klarinette spielen in mehreren Opern des LICHT-Zyklus eine wesentliche Rolle bei der instrumental-szenischen Darstellung oder Begleitung einzelner Hauptpersonen, vor allem in MONTAG und FREITAG aus LICHT. Anders ist die Rolle dieser Instrumente in der Oper MITTWOCH aus LICHT, in der nicht einzelne Hauptpersonen im Vordergrund stehen, sondern das Miteinander aller drei Hauptpersonen als Movens allgemeiner menschlicher Kommunikation. Dies wird auch in der instrumentalen Disposition deutlich, vor allem in der 2. Szene, die unter dem Titel ORCHESTER-FINALISTEN einen musikalischen Wettkampf zwischen Orchestermusikern darstellt in aneinander gereihten Soli (deren Abfolge begleitet ist von kurzen akkordischen Passagen der einen Solisten begleitenden übrigen Musiker und von Geräusch-Aufnahmen, die die Illusion fiktiver Geräusch-Umgebungen fördern sollen).

Hierbei spielen die sonst anderwärts in LICHT dominierenden Instrumente Flöte und Klarinette keine dominierende Rolle, sondern sie agieren gleichberechtigt mit anderen Soloinstrumenten im Kontext folgender Abfolge der Soli (denen eine Einleitung mit zusammengelagerten Ankündigungsmomenten vorausgeht und deren Abfolge in einer Schlussmusik mit überlagerten Soli mündet):

Oboe – Violoncello – Klarinette –  
Fagott – Violine – Tuba – Flöte -  
Posaune – Viola – Trompete – Kontrabass.

Alle Soli sind aus Fragmenten der dreischichtigen Grundstruktur („Superformel“) des Zyklus gebildet, deren Töne sich in verschiedenen Oktavräumen überlagern.

Eine Sonderrolle ist dem zentralen Flöten-Solo zugewiesen, in dessen Kernton-Struktur nur die drei Haupttöne der zentralen Hauptfigur EVA zu finden sind, weil die übrigen Schichten an dieser Stelle pausieren. Hier kommt es trotz des auf 3 Töne extrem reduzierten Ausgangsmaterials zu einem überraschend abwechslungsreichen Solo, in dem die wenigen Töne, begleitet von der Geräuschaufnahme einer Schulklasse, in stets wechselnden Lagen, Tempi (entsprechend einer logarithmisch in 12 Stufen eingeteilten Skala) und Färbungen erscheinen: Musik als originelle Synthese extremer Reduktion und extremer Vielfalt.

Nicht nur in kürzeren Stücken, sondern auch in größeren formalen Zusammenhängen von Werken und Werkzyklen können sich in Stockhausens Musik mit Holzblasinstrumenten viele Möglichkeiten vokal-instrumentaler und elektroakustischer Innovation ergeben, die bald sich kontrastiv ergänzen, bald sich in verschiedenartigen Wechselwirkungen entwickeln. In vielen Fällen erscheint diese Musik als prototypisch für die Vielfalt seiner musikalischen Ideen, vor allem in der Verarbeitung und formalen Ausgestaltung bekannter und unbekannter Klänge und Klangwelten.