

Die Nachricht vom Tode Karlheinz Stockhausens hat erschüttert. Wie bei keinem anderen Komponisten, weder bei Olivier Messiaen oder György Ligeti noch bei Morton Feldman oder John Cage war da der Gedanke: Mit diesem Tod ist eine Epoche zu Ende gegangen – ein Gefühl, das sachlich sicherlich kaum zu sedimentieren sein wird. Nachrufe rühmten ihn als Altmeister der Avantgarde und Klangpionier, als einen der radikalsten und innovativsten zeitgenössischen Tonsetzer, Komponisten von Weltrang und Pionier der elektronischen Musik. Nach der Beendigung des opulenten Opernprojekts *LICHT – Die sieben Tage der Woche* (Aufführungsdauer: 29 Stunden) hatte er 2004 unter dem Titel *KLANG / Die 24 Stunden des Tages* an einem neuen, auf vierundzwanzig Teile veranschlagten Werkzyklus zu arbeiten begonnen, der sich nicht nur den vierundzwanzig Stunden des Tages, sondern auch noch den Minuten und Sekunden musikalisch widmen sollte, letzteres komponiert für ein 600-Kanal-Magnetofon. Hatte Karlheinz Stockhausen Anfang der siebziger Jahre noch die Idee von Musikhäusern in Gestalt eines Leuchtturmes, durch deren ineinanderübergehenden Säle das Publikum wie durch die Schichten einer Partitur hindurchgehen könne, sollten die Hörer nun die jeweils nur eine Sekunde dauernden, sechshundert Kanäle beliebig kombinieren können, um sich mit einem derart »vertikalisierten Werk« (Stockhausen) Jahre lang hörend zu beschäftigen – Stockhausen starb als Visionär.

Ob zu diesen Visionen – oder in diesem Falle vielleicht besser Legenden – auch sein Status einer »Pop-Ikone« gehört, dessen sich wahrlich kein zweiter Avantgarde-Komponist seiner Generation rühmen kann, wird zu überprüfen sein. Und das besonders in einem weiteren Sinne: Inwiefern nämlich Stockhausen gerade jene heute experimentelle Szene inspiriert hat, die sich zwischen U und E, zwischen Techno und Laptopmusik, Klangkunst, Internetkomposition und Neuer Improvisation in den letzten Jahrzehnten herausgebildet hat. Im Andenken an einen der Großen der neuen Musik des 20. Jahrhunderts haben wir maßgebliche Vertreter quer durch diese Szenen um kurze Statements über Anregungen durch Karlheinz Stockhausen gebeten. *Gisela Nauck*

»... jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen«

Musikalisch gäbe es viele Linien, die sich von Stockhausen aus zur eigenen Arbeit ziehen ließen: Kaum einer hat sich stärker auf die elektronische Klangerzeugung und -verfremdung eingelassen wie er und kaum einer hat konse-

Wirklichkeiten

Zum Tod von Karlheinz Stockhausen



22. August 1928 –
5. Dezember 2007

Workshop im überfüllten Auditorium Parco della Musica, Sala Sinopoli, in Rom während des Festival di Musica Elettronica e Arte Digitale Dissonanz 2007 am 1. und 2. Juni. (Quelle: Festival Dissonanz 7, Foto: Daniele Pardi)

quenter raummusikalische Konzepte verfolgt wie er. Vom *Raumklang* zum *Ortsklang*¹ könnte eine solche Linie für mich heißen (weniger von seinem Kugelauditorium ausgehend als von *Musik für ein Haus*, das die heutige Konzertsituation vorwegnimmt und den Ortsbezug in ersten Ansätzen enthält). Und die Verwendung von Ringmodulatoren – wie ich sie digital zuletzt in *meta.stasen*² eingesetzt habe – verdanke ich der Kenntnis von *Mantra* (1970), meinem Stockhausen-Lieblingsstück, nicht nur wegen der elektronischen Verfremdungsmethode, sondern auch aufgrund des kompositorischen Verfahrens: »einer Vergrößerung ins akustische Zeitfeld der einheitlichen Mikrostruktur der harmonischen Schwingungen im Ton selber« (Karlheinz Stockhausen). Die zeitliche Dehnung von geringem Ausgangsmaterial, das Eindringen in den Klang – wie es in anderer Form auch von Cage und den Minimalisten entwickelt wurde – sind heute in der installativen Klangkunst gang und gäbe und mündeten in meiner eigenen Arbeit in die Entwicklung der *interaktiven Variation*.³

Mantra ist aber auch das Stück, das für mich den Kipppunkt bedeutet, von dem an Stockhausens Werke immer mehr Relevanz verlieren, so dass diese Linien sich nicht »durchziehen« lassen. Es wirkt geradezu tragisch, wie seine späteren Stücke bisweilen in eine beispiellose Trivialität bis hin zur Peinlichkeit abrutschen, und leider nicht nur dramaturgisch aufgrund des esoterischen Überbaus sondern auch musikalisch.

So verdanke ich die wichtigste Anregung aus den letzten drei »Jahrzehnten Stockhausens« seiner Äußerung zum Terroranschlag vom 11. September 2001. Nicht nur persönlich – hinsichtlich Stockhausens Weltbild – ist die-

1 *Spannungsräume. Einige Überlegungen zum Raumbegriff in der Klangkunst, Positionen* Nr. 54, Mühlenbeck 2003.

2 *meta.stasen*, Klang-Licht-Installation in einem Straßenbahnwagen der Linie 8 Dresden-Hellerau (21. Dresdner Tage der zeitgenössischen Musik 2007).

3 *Interactive Variation On the relativity of sound and movement in transition and trasa alongside various thoughts on the incorporeality of electronic media*. In: *Electronics in New Music*, Wolke-Verlag 2006, deutsch s. www.georgklein.de

se Äußerung aufschlussreich, sondern auch kunsttheoretisch und gesellschaftlich aufgrund der Wirkung, die sie hatte. Schließlich war es die seit Jahrzehnten einzige Äußerung eines Komponisten, die es in die politischen Nachrichten der Welt brachte (und ein Verweis darauf fehlt in keinem einzigen Nachruf auf Stockhausens Tod).

Seine Zuschreibung des Attentats als größtes Kunstwerk, bei dem »5000 Menschen in die Auferstehung gejagt« wurden, ist nicht einfach von narzisstischer Realitätsverzerrung und menschenverachtendem Kunst-Fanatismus geprägt: »Was da geschehen ist, ist natürlich – jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen – das größte Kunstwerk, das es je gegeben hat. Dass also Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nicht träumen könnten, dass Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch für ein Konzert und dann sterben. Das ist das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos.«⁴ Sondern diese Äußerung drückt etwas von der Faszination aus, die fast alle Zuschauer – bis auf die unmittelbar Betroffenen – spürten und die in der ungeheuer starken und medial verstärkten Künstlichkeit (sic!) des Ereignisses begründet liegt.

Statt dies zu thematisieren und zu hinterfragen, reagierte die musikalische Welt mit eiligen Distanzierungsbemühungen, um bloß nicht in den Verdacht der politischen und emotionalen Incorrectness zu geraten: In Hamburg wurde Stockhausen eingeladen und Ligeti verwies ihn in die psychiatrische Klinik: »Stockhausen hat sich auf die Seite der Terroristen gestellt. Wenn er diesen niederträchtigen Massenmord als Kunstwerk auffasst, muss ich leider sagen, gehört er in eine psychiatrische Klinik gesperrt.«⁵ In der Kunst- und Theaterwelt nahm man 9/11 und speziell Stockhausens Äußerung produktiver auf, wie in Schlingensiefs Stück *AttaAtta* und dem angeschlossenen Kongress mit den Philosophen Sloterdijk, Groys und anderen (»Wie kann man darauf reagieren, dass ein paar saudiarabische Videokünstler 1:0 vorne liegen?«⁶)

Es ging tatsächlich darum, das »Gehirn umzustellen«, wie es Stockhausen in Bezug auf das Attentat in einer für ihn typischen Wendung forderte, nur in eine andere Richtung. Für Stockhausen hätte die öffentliche Reaktion auf seine Äußerung ein heilsamer Schock sein können, die ihn aus seinem selbstgebastelten Universum rausholt. Für die zeitgenössische Musikwelt hätte der Anschlag zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit führen können, wovon jedoch im gängigen Konzertbetrieb wenig zu spüren ist.

42 Für meine eigene Arbeit bedeutete diese Aus-

einandersetzung eine stärkere Kontextualisierung und direktere Bezugnahme zu politischen Themen sowie die Einbindung erweiterter medialer Techniken als Reflexion unserer Wirklichkeit⁷. Eine Reflexion, die eine Transzendierung der profanen Wirklichkeit mit künstlerischen Mitteln nicht ausschließt, sondern gerade darin utopische Räume eröffnet, wenn auch anders als von Stockhausen anvisiert.

Georg Klein, Klangkünstler, Komponist

Die Leiter fehlt ...

Stockhausens Musik hat mir bisher noch nie gefallen – beim Hören. Die Leiter in sein Klanguniversum, zu seinem interstellaren Kosmos fehlt mir und wegen Stockhausen bin ich bisher noch nicht auf meinen eigenen Kopf gestiegen. Die meisten seiner Kompositionen kenne ich vom einmaligen Hören sowie vom Lesen der Partituren. Nur die *Gruppen für 3 Orchester* lege ich ab und zu ein, das letzte Mal allerdings auch schon vor drei Jahren. Den *Zyklus Nr. 9* für einen Schlagzeuger habe ich während des Studiums gerne gespielt. Übrigens kann ich auch Boulez und Lachenmann nicht hören, auch kenne ich niemanden, der Stockhausen gerne oder überhaupt hört. Alle aber berufen sich auf ihn, kommt die Sprache auf neue Musik. Auch wenn mit Achtung oder Ergebung einem offenbar Unvermeidlichen gelauscht wird, geschieht es bestenfalls unter dem Aspekt bloßer orientierender Kenntnisnahme. Von kaum einem werden Gebilde seiner stupenden Techniken so durchgehört, so ihrem Geäder und der Logik ihres Fortgangs nach spontan wahrgenommen. Das ist befremdlich genug. Dazu kommt, er ist der einzige Neue-Musik-Komponist, den halt jeder kennt, wahrscheinlich darum, weil er bei fehlenden Leitern auf seinen eigenen Kopf gestiegen ist.

Aber Stockhausen lesen, das ist es! Seine Texte beim DuMont Verlag, vor allem die Bände I und II waren für mich lange Zeit die musikalische Inspirationsquelle überhaupt. Stockhausen spricht von Musik und Zeit und dem, dass die Musik Ordnungsverhältnisse in der Zeit darstellt. Er entdeckte ein Verhältnis zwischen Mikro- und Makro-Zeit, um eine neue Semantik des Rhythmus zu schaffen. Ich las das so, dass bestimmte Prozesse wie katastrophale Explosionen und Orte wie schwarze Löcher im Universum eigene Zeitstrukturen und – Gesetze aufweisen, das heißt, dass Zeit und Raum miteinander verknüpft sind. Es gibt nicht nur *eine* Zeit, sondern mehrere. Jede Zeit gehört zu einem bestimmten Ort.

7 Z. B. Ankündigung der Wirklichkeit auf der DEGEM-CD 2003 bzw. die daraus entstandene audiovisuelle Installation *Imperial News* zum Irak-Krieg 2003 bis hin zu *TRASA – Ein bimedialer Kon- taktraum* 2004, s. www.georgklein.de.

4 Aus dem Interview, Hamburg 16.9. 2001, um auch die Betonungen richtig mitzubekommen, ist es aufschlussreich sich Stockhausens Äußerung im Original anzuhören, s. <http://www.danskmusiktidskrift.dk/doku/stockhausen-16sep2001.mp3>

5 Zit. n. Goedart Palm 19.09.2001, www.heise.de

6 aus: *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen*, Premiere 23.1. 2003, Volksbühne Berlin.

Implizite Ideen des Aufsatzes ...*wie die Zeit vergeht* ... sind in meinem Stück *die zeit. eine gebrauchsanweisung* indirekt übernommen. Ich habe alle sechs DuMont Bände mit Genuss gelesen, selbst das teilweise unsägliche Geschwätz ist in seiner Dimension der Utopien wunderbar.

Die Versuche, durch Analysen und erklärende Kommentare neue Musik zu erschließen, ebenso das Gesamtkunstwerk des Menschen Stockhausen, ist als Werk großartiger als das klingende Ergebnis. Er ist das »Genie, welches der Kunst die Regeln gibt« (Immanuel Kant).

Michael Wertmüller, Schlagzeuger, Komponist, Improvisationsmusiker

Liebe Gisela,

... ich fand es sehr inspirierend, mit verschiedenen Leuten über Stockhausen zu reden, habe angefangen, seine Musik zu hören und Texte von ihm zu lesen. Tatsächlich habe ich während meines musikalischen Werdens bewusst kaum Kontakt mit seiner Musik gehabt. Ich dachte mir aber, dass es auch spannend sein könnte, im Nachhinein zu gucken, was in seiner Musik für mich wichtig ist. (Elektronik, das Hineinnehmen vom Geräusch, intuitive Musik ...). Es ist mir in dieser Zeit nicht gelungen, das näher auszuführen, daher beschränke ich mich in meinem Statement auf diesen Satz:

Der Einfluss von Stockhausen auf meine Musik besteht darin, dass ich in seinem *Helikopter-Quartett* das Streichquartett weggelassen hätte.

Andrea Neumann, Pianistin, Improvisationsmusikerin (Insidepiano)

Fragwürdige Kontrolle

Ein Idol in dem Sinne ist Stockhausen für mich nie gewesen. Das serielle Denken, für das er maßgeblich steht, hat mich nie so richtig überzeugt. Es schafft zwar auf faszinierende Weise ein organisches System, jedoch scheint mir das Bedürfnis, alles bis ins Detail kontrollieren zu wollen, problematisch. Das Leben ist eben keine komplexe Maschine, die mit einer exakten Formel in den Griff zu bekommen wäre, sondern Chaos mit sich überraschend ausbildenden Strukturen. Das komplexe System zwischen Determiniertem und Chaotischem verlangt gerade das Aufgeben einer originären musikalischen Syntax.

Spannend wird Stockhausen daher genau an dem Punkt, als bei ihm die Über-Determination ins Indeterminierte umkippte und er



begann, mit offenen Formen zu arbeiten. Seine modularen und graphischen Partituren sind überzeugende Ansatzpunkte. Inspirierend ist auch sein wegweisender Umgang mit Raum, obschon, wenn ich genau gucke, mein Raumverständnis eher von Cages Stille-Begriff geprägt wurde: Die Durchdringung alles Seienden schafft einen, letztlich auch zwischen Innen und Außen durchlässigen Raum, in dem sich alles zu jeder Zeit ereignen kann. Das hat Konsequenzen für die offene Organi-

Bilder von der deutschen Erstaufführung des *Helikopter-Streichquartetts* am 17.6.2007 auf dem Flughafen Braunschweig-Wolfsburg im Rahmen der *Festlichen Tage Neuer Musik*. Ausführende waren: Johannes Denhoff, Luciana Duta, Zazie Lewandowski und Karl Huros. (Quelle: Braunschweig Stadtmarketing GmbH, Fotos: Sascha Gramann)

sation von Zeit, Raum, für die gleichberechtigte Behandlung von Klang, Aktivität, visueller, akustischer, räumlicher Wahrnehmung.

Liest man heute die Diskussion zur *Intuitiven Musik*, so überraschen doch die Parallelen zu Projekten, in denen ich konzeptuell arbeite beziehungsweise in abgestecktem Rahmen frei gespielt wird. Der Ansatz, frei von tradierten Idiomen und Konventionen, ohne psychologischen Selbstaussdruck zu spielen, ist dem, wovon Stockhausen spricht, erstaunlich ähnlich. Immer im Moment zu bleiben und die Balance zu halten zwischen genauem Kennen des eigenen Materials beziehungsweise instrumentalen Handwerks (*extended vocal techniques*) und dem Setzen des Materials, ohne in selbstgefälliges Abspulen von Tricks abzurutschen, sind charakteristisch für das »freie« Spiel, das Stockhausen ähnlich formuliert.

An *Stimmung* besticht die immer wieder neue Umschichtung des einen Akkords und die Organisation in Modellen. Die sich an Übergängen einstellenden Unschärfen und die daraus resultierenden, sich (in der Interpretation der *Maulwerker*) Zeit nehmenden Prozesse des Scharfstellens sind das eigentlich Faszinierende. Die Obertontechnik ist hier zwar theoretisch elaboriert, steckte praktisch aber noch in den Kinderschuhen. Bei einigen Modellen steht man vor der Entscheidung, ob man die notierten Obertöne explizit singen oder dem notierten Vokal folgen soll. Folgt man dem Vokal, klingen die Obertöne meist nur nebulös. (Wie es auch schlicht unpraktisch ist, einen Sopran auf relativ hohem Ton Obertöne singen zu lassen – da klingt nicht mehr viel.)

Analog zur seriellen totalen Organisation unternahm Stockhausen dann später in seinem Musiktheater den Versuch, Einheit durch direkte Entsprechungen innerhalb der Ebenen (visuell, akustisch, räumlich usw.) herzustellen. Auch hier zeigt sich wieder das Bedürfnis nach Kontrolle des Lebens, die Sehnsucht nach einer schlüssigen Antwort auf Fragen, die man vielleicht besser als Fragen im Raum stehen lassen sollte.

*Christian Kesten, Komponist, Stimmkünstler,
Performer*

... und Sun Ra

Karlheinz Stockhausen ist ohne Frage ein Held für mich. Aber warum wurde er zur Pop-Ikone?

Die Frage lässt sich vielleicht beantworten, wenn wir einen anderen Helden von mir hinzuziehen, der ebenfalls zum Mythos wurde: Sun Ra. Was hat denn Sun Ra mit Stockhausen zu tun, werden Sie fragen. Bis auf die Hautfarbe

eine ganze Menge. Beide Künstler waren exzentrische Visionäre, die sich mit sehr ungewöhnlichen Ausdrucksmitteln von ihrem akademischen Hintergrund losgelöst und in eine Art Traumwelt hineingebeamt haben. Da sie sich nicht so sehr fürs politische Tagesgeschehen interessierten, nahmen sie schon früh Kurs aufs All. Während Sun Ra von *Interplanetary Music* sang, ging Stockhausen noch einen Schritt weiter: »Ich bin auf Sirius ausgebildet worden, und will dort auch wieder hin, obwohl ich derzeit noch in Kürten bei Köln wohne«, stellte er einmal unmissverständlich fest.

Die Sphäre dieser beiden Weltraumkomponisten lag auf jeden Fall über der Stratosphäre und betraf in erster Linie den freien (geistigen) Raum.

Beide beschäftigten sich mit biblischen Motiven und lebten ihre Musik wie eine Religion. Während Sun Ra mit seinem Arkestra auf einer futuristischen Arche Noah durchs All glitt, schubste Stockhausen den lieben Gott vom Stuhl, um die sieben Tage der Schöpfung noch einmal neu zu komponieren.

Bei solch großen Vorhaben eignete sich natürlich eine bequeme Kleidung, und darum sah man die Herrschaften oft in wallenden weißen Gewändern herumlaufen.

Ihre Klangwelten waren so ungewöhnlich, dass sie sich nur schwer vermarkten ließen. Folgerichtig verkauften und vermarkteten sie darum ihre Musik selbst und waren damit der Independent-Kultur weit voraus. Sun Ra verkaufte seine Platten auf eigenen Konzerten (eine Methode, die heutzutage viele Künstler nutzen, weil die Vertriebe zusammengebrochen sind), während Stockhausen nach dem Rückkauf seiner Rechte von der Deutschen Grammophon Gesellschaft einen eigenen mail order einrichtete.

Auch in der Einbeziehung starker theatralischer oder performativer Elemente bei den Auführungen waren sie sich ähnlich. Dabei ging es um eine Erweiterung des »Hörraums« bis hin zur Auflösung des Konzertsaals. Nicht nur das Hubschrauberkonzert des deutschen Megalomanen spricht dafür, sondern auch eine Filmszene in *Space is the place*, bei der Sun Ra durch ekstatisches Free-Jazz-Spiel einen Nachtclub zum Einsturz bringt, bis Rauch aus allen Ecken quillt und das Publikum schreiend davonläuft.

Beide Künstler waren in dem, was sie vertraten, ernsthaft und unbeirrt, manchmal bis zur Starrköpfigkeit.

Und Humor? Der eine hatte ihn zweifellos, der andere eher unfreiwillig. Ob das am Ende einen Unterschied macht, sei dahingestellt. Im Weltall herrschen andere Regeln.

Felix Kubin, Psykotroniker

Keinerlei Schatten

Durch Zufall wurde ich kürzlich Zeuge, wie sich zwei ältere Damen, aus einem Dvořák-Konzert in der Philharmonie kommend, darüber unterhielten, dass anlässlich des Todes von Karlheinz Stockhausen nun ständig wieder seine Musik im Radio zu hören sei. »Es ist wirklich un-er-träg-lich.« »Ja, grauenhaft. Da höre ich mir noch lieber das Summen von Telegraphenmasten an.« – Mal ganz abgesehen davon, dass summende Telegraphenmasten ja tatsächlich ihren Reiz haben können, finde ich es durchaus bemerkenswert, dass diese Musik auch nach fünfzig Jahren noch bei den unterschiedlichsten Bevölkerungsmehrheiten auf so vehemente Ablehnung stößt. Kennen tun ihn jedoch scheinbar alle. Selbst wenn bei einem dieser fruchtlosen Versuche, zu erklären, was für eine Musik ich denn so mache, alle bemühten Vergleiche nur große Fragezeichen erzeugen, hilft manchmal noch als allerletztes Mittel die Aussage »in etwa so wie Stockhausen, nur nicht so akademisch«, um – allerdings meist neben spontanem Mitleid – zum Schluss doch noch so etwas wie ein vages Begreifen entstehen zu lassen.

Ich selbst hörte zum erstenmal bewusst Musik von Stockhausen als mir Dinge wie Can und Krautrock-Synthesizermusik, das »Studio als Instrument« bei Brian Eno, Frank Zappa oder auch im Dub Reggae, experimentierfreudige New Wave/Industrial-Gruppen wie This Heat und Zoviet France, aber auch Keith Rowe's table guitar sowie deren Adaption durch Fred Frith bereits sehr vertraut waren. Seine intuitive Musik *Aus den sieben Tagen* klang mir da nicht allzu weit entfernt von AMM, die musikalische Herangehensweise eher selbstverständlich. Den Gralshütern des klassischen Werkbegriffs scheint dagegen bis heute gerade diese spätechziger Phase Karlheinz Stockhausens als ein Beleg für den musikhistorischen Irrtum zu gelten, die Komponisten-Interpreten-Hierarchie in kollektive Prozesse auflösen zu wollen.

Aber wirkliche Begeisterung können bei mir auch noch bei heutigem Wiederhören gerade die frühen Stücke Stockhausens hervorrufen, in denen er instrumentale beziehungsweise vokale Klangquellen und ihre elektronische Bearbeitung miteinander kombinierte. Ähnlich wie die etwa zur gleichen Zeit entstandenen *Etudes* von Pierre Schaeffer oder Xenakis' konkrete Musik sind für mich *Der Gesang der Jünglinge* oder auch die *Kontakte* immer wieder eine gute Erinnerung daran, nicht allzu leichtfertig dem Glauben zu verfallen, wieder neue Räder erfunden zu haben. Auch wenn sich Karlheinz Stockhausen dann später vielleicht noch zu

etwas andersartigen Höhenflügen aufgeschwungen hat, wirft dies für mich rückwirkend keinerlei Schatten auf diese grossartige Musik der 1950er und 60er Jahre.

Burkhard Beins: Schlagzeuger, Improvisator

Wie die Zeit vergeht

Man könnte Stockhausens Popularität allein anhand seiner zum Teil plakativen wie innovativen Konzepte, seines Reichtums an Formtypen oder seiner charismatischen Persönlichkeit erklären. Seine Bedeutung für mich persönlich und als Musiker, wird deutlich, wenn ich sie anhand einiger konkreter biographischer Stationen beschreibe: Ich wuchs für einige Jahre in Kürten auf, wo Stockhausen seit den siebziger Jahren lebte und regelmäßig Konzerte veranstaltete. Es gab im Bergischen zu dieser Zeit viele Feste, Vernissagen und Konzerte im Freien, teilweise an verregneten Schauplätzen, in kleinen Wäldchen, in einem Steinbruch, auf einem Floß oder während einer Art Prozession, die ich weniger als Musik, mehr als Atmosphäre aufzog. Diese vermeintlich entspannte Stimmung der Post-68er ist mir auch heute noch in klarer Erinnerung.

Nach der Schule, Ende der achtziger Jahre wieder in Köln, hörte ich mit wachsender Begeisterung alle seine Aufnahmen, vor allem die experimentellen Hits, wie *Kurzwellen*, *Kontakte*, *Gesang der Jünglinge*, *Gruppen*, *Hymnen*, *Telemusik* und *Mikrophonie*. Diese waren, neben Scelsis und Xenakis' Musik, wie eine Art Einstiegsdroge. Zu dieser Zeit begann meine Beteiligung an einem Ensemble mit dem bezeichnenden Namen *Kontakta*, welches mit selbstgebaute elektroakustischen Instrumenten *musique concrète* improvisierte. Unter anderem stand damals Stockhausens Erkenntnis der Überdeterminierung der seriellen Musik und ihrer Öffnung zur Improvisation Pate für diese Art der Vorgehensweise. Parallel entdeckte ich die Musik von AMM und anderen Free-Improv-Musikern, die zwar eine andere Genese und Struktur hat, mir jedoch in ihren ernsthaften Ambitionen ähnlich schien.

Eine weitere Station war meine Studienzeit bei Johannes Fritsch und meine persönlichen Begegnungen mit Stockhausen, einschließlich meiner Versuche, als Praktikant bei ihm anzuheuern. Wenig später beschäftigte ich mich intensiv mit seinen und G. M. Koenigs Texten. In seinem berühmten Aufsatz *Wie die Zeit vergeht* beschreibt Stockhausen bekanntlich die Konvergenz von Rhythmus und Klang, bei der die Grenzen der Struktureinheiten von Mikro- und Makrozeit ineinanderfließen. Bereits vorher von Ezra Pound und Henry Cowell beschrie-

ben, ist sie heute als Klangzeittheorie von großer Bedeutung für die digitale Klangsynthese. Abgesehen davon ist darin bereits Stockhausens universelles Denken implementiert. Das Denken des Einen als Teil eines Anderen, welches er später in *Hymnen* »Pluramon« nannte und in der Öffentlichkeit häufig missverstanden wurde. Eine heute noch bemerkenswert wahnsinnige wie ganzheitliche Utopie der musikalischen Verständigung, die mich mit dazu ermutigte, jene existentielle Erfahrung meines eigenen Komponierens auf verschiedene Bereiche anzuwenden. Möge Stockhausens Vielfalt im Subjektiven weiterleben. »Beschleunige zunehmend den Strom deiner Intuition.«

Markus Schmickler, Komponist, Elektroniker

1 Aus: *self-made man. Gespräche mit mir*. Der Titel wurde redaktionell erstellt

Mikrophonie¹

A: Vor fast zehn Jahren schrieben Sie ihre Diplomarbeit mit dem prosaischen Titel *Serielle Technik als Inventionshilfe, an den Gruppen für 3 Orchester exemplifiziert*. Hat diese Arbeit noch irgendeinen Stellenwert in ihrem Leben?

B: Nein.

A: In dieser Arbeit widmen sie sich ausführlich der Tuttistelle mit der Ziffer 122. Der Orchesterapparat scheint da förmlich zu kollabieren. Hierbei weisen Sie darauf hin, dass gegen Ende dieses Moments die irrationalen Rhythmen, also Triolen, Quintolen und so weiter immer mehr durch Sechzehntel, Achtel und so weiter ersetzt werden, sozusagen aus dem Chaos in die Ordnung. Teilen sie seine teleologische Sicht auf die Dinge und haben Sie eine ähnliche Abneigung gegen das Irrationale?

B: Da muss ich sie korrigieren. Sein Lehrer, Messiaen gebrauchte diesen Terminus »irrational«, Stockhausen hingegen »Formant«. Sechzehntel, Achtel und Viertel sind demnach konsonante Formanten in einem zeitlichen Spektrum. Dissonante Formanten wurden natürlich nur im Zusammenhang mit einem ordnenden Strukturgenerator toleriert. Mir ist die Stelle eigentlich zu kurz. Eine Verlängerung war wohl mit dem Steuermechanismus seiner Formeln nicht vereinbar. Schade, doch gibt's da ja zum Glück noch die Ruins oder den Brötzmann.

A: Wie diese Herren wurden ja auch Sie sozusagen handgreiflich. Mit einigen Freunden² nahmen sie sich der *Mikrophonie* an. Ich durfte der damaligen Aufführung beiwohnen und möchte Ihnen dafür nochmals gratulieren. Nachhaltig beeindruckt hat mich die Stelle mit dem Titel *posaunend*. Dort traktierten sie das Tamtam mit einem etwa drei Meter lan-

gen Papprohr. Hätte es nicht auch etwas kürzer sein können?

B: Die Schallwelle sollte in ihrem Längenmaß sichtbar werden. Eine 32-Hertz-Welle, der tiefste Ton einer Bassposaune, ist ja knappe zehn Meter lang! Doch dies hätte den flüssigen Ablauf arg beeinträchtigt.

A: Es dauerte ja immerhin ein Jahr intensiver Vorbereitung und Probenarbeit, bis es im Sommer 1998 dann endlich zur Aufführung kam. Daraus schließe ich, dass Sie mit dem gebührenden Ernst an die Sache gingen, ihre Interpretation war ja geradezu historisch orientiert. Selbst die guten alten Hörspielverzerrer der Firma Maihak waren mit an Bord. Die vokalen Passagen allerdings schienen mir irgendwie nicht wirklich ausgearbeitet zu sein.

B: Da ja nun jede Filterbewegung exakt zu Papier gebracht wurde, brauchten wir halt auch jene Maschinchen. Irrsinnig schwer, fast zwanzig Kilo. Und gekratzt und geknackt haben sie auch noch. Der NDR stellte sie uns zur Verfügung, die waren in Wirklichkeit heilfroh, die Teile endlich losgeworden zu sein. Doch klingen tun sie, wenn man sie erstmal gesäubert hat.

A: Haben Sie diese zwanzig Kilo schwere Last nicht manchmal verflucht? Ich meine, alltäglicher Auf- und Abbau. Qualvoll, wenn man doch auch einen Laptop nehmen kann.

B: Eben nicht, dann hätten wir ja nicht die so akribisch skizzierten Filterbewegungen 1:1 nachvollziehen dürfen. Und zum Schweiß ist zu sagen: Der ist gleichsam als Transparameter in die Interpretation mit eingeflossen. Und im übrigen haben wir da noch Glück gehabt. Die Firma Maihak baut nun nämlich – wenn ich richtig unterrichtet bin – Waschmaschinen, und da hätten wir uns sicher nen Bruch gehoben.

A: ... ja, und der Schmutz ist endlich weg ...

B: Man kann ja auch eine temperierte Skala mit Gerüchen erstellen. Übrigens, wissen Sie, aus wie vielen Stoffen dieses menschliche Sekret besteht? Aus zwölf!, sonderbar, nicht? Was für vokale Passagen meinen Sie?

A: Na zum Beispiel »rraschel - murrmel« oder »ps-pss-ps-nischt!«

B: Das war uns irgendwie zu blöd, das stimmlos ins Mikro zu zischen: »pssss-sssst«. Das ging gar nicht ... Das sag ich vielleicht zu meiner Tochter, wenn sie abends im Bette liegt und nicht einschlafen mag.

A: Möchten sie ihn noch was sagen lassen?

B: Wen?

A: Stockhausen.

B Verlasst das Papier und geht mit mir in ein anderes Licht.

Serge Baghdassarians: *Gitarrist, Echtzeitkomponist, Elektroniker*

2 Zusammen mit Lars Scherzberg, Christoph Ogiermann, Lilian von Haußen, Gunnar Brandt und Georges N. Wolff im Sommer 1998 an der Hochschule für Künste Bremen.