

## Standpunkt Neue Musik

Karlheinz Stockhausen

# Zur Evolution der Musik

Der nebenstehende Aufsatz ist eine von Karlheinz Stockhausen für die Zeitschrift *Positionen* korrigierte Fassung des auszugsweisen Film-Interviews mit Henning Lohner, August 1988. Es erschien in englischer Sprache erstmals in *Finnish Musical Quaterly*, 3/89. Die deutsche Version veröffentlichten die *MusikTexte* in ihrer Nummer 33/34, 1990.

Man kann sagen, daß Musik in Zukunft Raum-Musik wird. Bei mir ist sie es schon zum größten Teil. Die traditionellen Auditorien sind ja gebaut für Menschen, die in Sitzreihen hintereinander oder – in italienischen Theatern – in Logen sitzen. In diesen Logen zu sitzen bedeutet aber, daß man von links und rechts und von oben nichts hört, sondern nur von vorne. Wenn also Lautsprecher rings um die Hörer verteilt sind, dann bekommen die Leute in den Logen das gar nicht mit, sondern sie hören nur direkt die Lautsprecher gegenüber, und alles andere indirekt. Nur die Leute unten im Parkett hören die Rundumlautsprecher mit Chören, Tonszenen usw., die mit 8-Spur-Magnetophon wiedergegeben werden. Dasselbe trifft zu für die Instrumentalisten, die ich rings um die Menschen herum auf mehreren Etagen – bei den italienischen Theatern von oben bis unten – klanglich projiziere.

Ich glaube, daß die Richtungen der Klänge im Raum und auch die Geschwindigkeit, mit der sich Klänge um die Menschen herum und - wie in Osaka bei der Weltausstellung im Kugelauditorium – über und auch unter dem Publikum herumbewegen, in Zukunft sehr wichtig werden: genauso wichtig wie Melodie, Harmonie, Rhythmus, Dynamik und Klangfarbe.

Da sind wir also am Ende mit den traditionellen Konzertsälen, denn sie sind meistens rechteckig oder als verlängerter Halbkreis gebaut. Die Bühne hat man vor sich wie einen Fernsehapparat. Für die meisten Leute ist die Bühne tatsächlich nicht größer als ein Fernsehschirm, weil sie so weit weg sitzen. Dann geschieht eben akustisch und auch visuell alles aus derselben Richtung, und das ist doch eine ganz primitive Art, Musik und Musiktheater wahrzunehmen. Selbst wenn ein Opernhaus wie La Scala 2200 Plätze hat, so ist das Prinzip genau dasselbe: **eine** Richtung.

Die Mikrophonierung ist etwas ganz Neues. Es bedeutet auch eine neue Entdeckung, daß jeder Interpret einen Sender haben kann, so daß man auch die leisesten Konsonanten in den Saal projiziert hört und daß der Klang der Aufführung rundum projiziert werden kann durch einen Klangregisseur, der die Verantwortung für die gesamte Akustik hat. Es geht ja nicht darum, daß der Klang lauter wird, sondern daß er feiner, klarer, direkter und omnidirektional wird.

So führe ich auch meine Instrumentalmusik auf. Wenn ein Schlagzeuger den

ZYKLUS spielt und sich dabei in einem Kreis von Schlaginstrumenten bewegt, dann möchte ich, daß die Zuhörer das hören, was er hört. Und also stelle ich Mikrophone rings um den Spieler herum auf, zu den Instrumenten gerichtet, und ich projiziere die Klänge über einen Ring von Lautsprechern um das Publikum herum. Die Bewegung des Klanges und auch die Formung der Räumlichkeit des Klanges ist eine neue Dimension der musikalischen Komposition.

Die Crux ist immer der Lautsprecher. Auch die Lautsprecher, die wir verwenden, sind keineswegs gut, obwohl es die modernsten sind. Da muß etwas geschehen. Ich glaube, daß überhaupt der Lautsprecher in der einen oder anderen Weise ersetzt werden muß. Entweder durch ionisierte Luft – es gab einmal solche Versuche, ohne Membrane Klang zu projizieren –, oder durch Wände, die mit vielen Membranen versehen sind, denn der Lautsprecher soll ja anstelle der natürlichen Schallquellen treten. Die Pappmembrane sollen theoretisch das leisten, was qualifizierte Instrumente bisher geleistet haben, nämlich die Abstrahlung von Schallwellen, also selber zu schwingen und dadurch Luft in Bewegung zu setzen für Musik. Dazu braucht man ja eigentlich hochdifferenzierte Materialien.

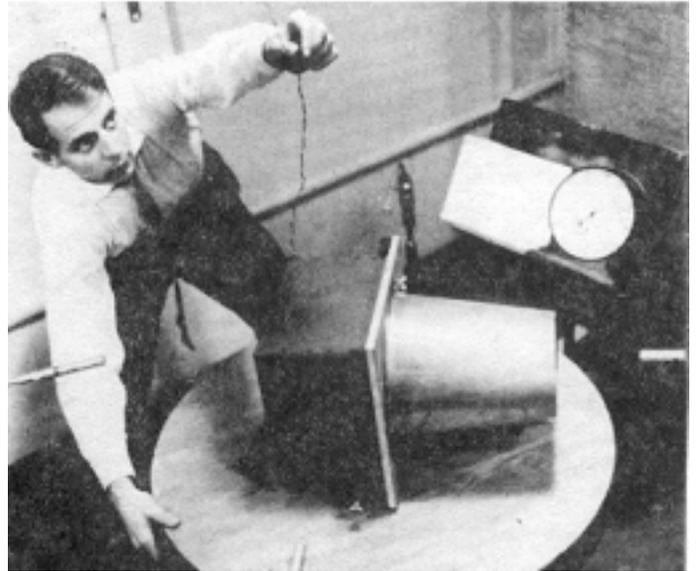
Ich glaube, da muß sich unbedingt etwas ändern, damit eine Rundumbestrahlung durch Klänge in hoher Qualität möglich wird. Eigentlich benötigt man zur Wiedergabe eines größeren Ensembles von Musikern – selbst wenn die Musiker sitzen – genau so viele Lautsprecher, wie sonst Musiker da sitzen.

Es hat natürlich riesige Konsequenzen, wenn man sich jetzt als Komponist auf solch eine moderne Technologie einläßt. Bedeutet es doch, daß alle Masseneffekte, die bisher nur durch eine größere Zahl von Musikern erreicht werden konnten (wie zum Beispiel durch Multiplizierung von Streichern, Bläsern und so weiter), jetzt durch Mikrophonierung von wenigen Musikern realisierbar sind, und so reduziert sich die Zahl der Musiker eines Orchesters enorm.

Außerdem ist es kein Dauerzustand, daß die Musiker ständig von Noten spielen und an ihre Stühle und Notenpulte gebunden sind. Das gehört in die museale Musik der Vergangenheit. In Zukunft werden bestimmt – jedenfalls in meinen Werken – die Aufführenden fast alles auswendig spielen. Sie können sich also frei bewegen, wie eine Partitur mit vorgeschriebenen Bewegungen es verlangt. Jeder kennt auch die Stimmen der anderen. Also ist es nicht mehr möglich, daß man nach ein, zwei Proben ein Stück einfach »abspielt« und dann zum nächsten Stück übergeht. Eine Aufführung muß von Seiten der Musiker etwas vollkommen Durchgestaltetes, Inspiriertes, Miterlebtes sein. So wird sie in einem vorbildlichen Geiste realisiert und aufgenommen.

Seit nahezu 40 Jahren  
versuche ich, vernünftige  
Lösungen für die  
Komposition der Dynamik  
zu finden. Die unglaublich  
primitive Methode, mit ca. 7  
italienischen Abkürzungen  
ppp – pp – p – mp – mf – f –

ff die Lautstärkegrade zu komponieren, und noch einige Kunstgriffe der Instrumentation und Lagenverteilung hinzuzufügen, muß endlich auf den Stand der Tonhöhen- und Zeitdauern-Komposition gebracht werden. INORI ist eine gut funktionierende Möglichkeit, bis zu 60 Lautstärkegrade zu komponieren. Die neuen Synthesizer haben Skalen bis zu 100 Graden, was realistisch ist. Meines Erachtens ist die Gleichberechtigung der Dynamik (Lautstärken und Hüllkurven) mit den klassischen Parametern die dringlichste Aufgabe für die nächste Zukunft.



Karlheinz Stockhausen im Studio für Elektronische Musik des WDR mit dem »Rotationstisch« zur Zeit der Herstellung von KONTAKTE

Ganz allmählich hat sich meine Musik seit 1951 zu einer szenischen Musik entwickelt. Bei musikalischen Aufführungen sieht man auch immer etwas. Schon bei meinen ersten Kompositionen wie *KREUZSPIEL* und *ZEITMASZE* habe ich Zeichnungen im Vorwort der Partitur drucken lassen, mit denen ich angebe, wie die Musiker sitzen sollen. Es ist in jedem Stück anders, wie die Instrumente auf der Bühne verteilt sind. Auch ist die Reihenfolge verschiedener Kompositionen in einem Programm sehr wichtig, damit keine Stühle und Pulte gerückt werden, und damit nicht zwischen den Stücken länger umgebaut wird, als die Stücke selber dauern, wie man das leider oft in Konzerten erlebt. Ich habe auch von Anfang an bei allen Aufführungen, für die ich verantwortlich war, das Hereinkommen der Musiker, das Herausgehen, das Sich-Hinsetzen auf eine besondere Weise kunstvoll gestaltet.

Mich hat immer interessiert, daß alles Kunst wird; auch das, was man sieht. Und sehen tut man ja immer etwas bei Aufführungen. Das hat sich in zunehmendem Maße entwickelt. Im Laufe der Zeit kamen auch Kostüme dazu, für jedes Werk andere, und das Rituelle einer musikalischen Aufführung wurde immer mehr mitgestaltet.

Seit Beginn meiner Arbeit gibt es also eine Transformation dessen, was man bei der Aufführung sieht. Ich habe auch für Vorführungen meiner elektronischen Musik – zum Beispiel *GESANG DER JÜNGLICHE*, *KONTAKTE*, *TELEMUSIK*, *HYMNEN*, *SIRIUS* usw. – eine eigene Art von Aufführungsritus ausprobiert: wie die Beleuchtung ist, wenn man in den Saal kommt; wie das Licht ausgemacht wird; welche Projektionen man macht.

Die Haltung der Musiker und ihre Bewegungen werden stilisiert. Schon seit den frühen 70er Jahren sind in meinen Werken irgendwelche Situationen komponiert, in denen die Bewegungen und auch das, was man auf der Bühne sieht, zur Musik

dazugehören, also nicht mehr sekundär sind. Man kann ja die Augen schließen; dann hört man die Musik als rein akustisches Ereignis. Aber bei musikalischen Aufführungen **sieht** man eben auch die Musik und liest sie mit den Augen. Musik ist ja auch Geste. Man versteht manche Tonvorgänge besonders gut, wenn man die Gesten sieht, die zur Hervorbringung der Töne dazugehören. Besondere Gesten könnten dazu dienen, daß man die Tonvorgänge noch klarer hört. In dem Sinne versuche ich, eine integrale szenische Musik zu entwickeln – und zwar mit jedem Projekt wieder anders –, bei der man einheitlich sieht und hört, weil alles im musikalischen Verstande und im musikalischen Gemüt zusammenkommt. Da gibt es ja sowieso nur noch eins, was sich aus den Signalen, die durch die Augen kommen, und den Signalen, die durch die Ohren kommen, vereinigt zu einem einheitlichen Eindruck. Jeder Mensch hat natürlich seine speziellen Antennen und seinen speziellen Wahrnehmungsapparat; da weiß man nie, wie der eigentlich funktioniert.

Was die Einheit von Komponieren und Leben betrifft, so ist sie für mich als Komponist ganz natürlich. Für andere, die nicht komponieren, besteht sie nicht so einfach. Jedenfalls bin ich Klang-Komponist und mittlerweile auch Komponist szenischer Musik. Insofern ist das gesamte Leben Tag und Nacht, in Tagtraum und Nachttraum, konzentriert auf dieses Komponieren. Mein Leben ist Komponieren. Und mein Komponieren ist mein Leben.

Formel-Komposition: Seit 1970 habe ich eine neue Weise entdeckt, Großformen zu bauen durch Projektion von Mikroformen, die ich »Formeln« nenne.

In MOMENTE ist es schon so, daß sich der Gesamtorganismus aller Momente aus einem Stammbaum entwickelt, der im wesentlichen aus drei Gruppen besteht. Die zentrale Gruppe bleibt immer in der Mitte, die Flügel sind vertauschbar, und innerhalb jeder Gruppe kann man Momente wie Pendel um eine Achse herum drehen. Das ergibt zahllose Varianten – »Versionen«, wie ich das nenne. Es ist ein Mobile, das bei bestimmten Aufführungen in eine fixierte Form gerät.

Jeder Moment ist zukunfts- und vergangenheitsbezogen und zunächst als Kern konzipiert, als eine in sich selbständige Einheit, eben als musikalischer Moment; so, wie ein zeitloser Moment – ein lyrisches Ereignis – vertikal orientiert ist und von Vergangenheit und Zukunft nichts zu wissen braucht. Im Werk MOMENTE wird jeder Moment dann mehr oder weniger von null bis maximal vergangenheits- und zukunftsbezogen.

Wenn ich mit der Großprojektion von Formeln arbeite, so ist das etwas anderes. Dann ist ein musikalisches Werk eine Szene, ein Akt, ein Tag, also ein Teil von *LICHT*, ein Gebilde unter vielen verschieden großen Projektionen von Mikroformen. Zum Beispiel eine ganze Oper von vier Stunden Dauer ist ursprünglich ein kurzes melodisch-rhythmische Gebilde, das ich auf vier Stunden spreize, und jeder Akt ist dann eine etwas kleinere Spreizung, jede Szene eine noch kleinere Spreizung, und jeder Teil einer Szene ist eine nochmals kleinere Spreizung. Also gehe ich sowohl vom Großen ins Kleine, als auch vom Kleinen ins Große.

Diese Art universeller Verknüpfung und Beziehung gibt es in *MOMENTE* nicht.

Die *MOMENTE* sind eigentlich die andere Seite der Komposition, nämlich mit ganz selbständigen Elementen zu beginnen, die zunächst nur das gemeinsam haben, daß sie möglichst verschieden voneinander sind. Und dann werden zwischen diesen selbständigen Kernen Beziehungen hergestellt.

Was die Entwicklung der Harmonik und Melodik angeht, so ist die Skala zwischen Konsonanz und Dissonanz immer reicher geworden. Sie hat heutzutage viel mehr vermittelnde Stufen als früher, aber sie hat allzeit den größtmöglichen Umfang gehabt. Das heißt, ich habe immer versucht, zwischen den komplizierten Proportionen und den einfachen Proportionen – denn das heißt ja Dissonanz und Konsonanz – zu vermitteln. Und dasselbe trifft zu für Klangobjekte, die man entweder nicht kennt, oder die man aus dem Leben kennt; die fremdartig-abstrakt oder realistisch-konkret sind, also entweder ohne Identifikation oder mit Assoziation.

Es stimmt, daß meine Musik seit 1970 viel mehr der menschlichen Stimme angepaßt ist. Man kann die Formeln singen. Das war vorher nicht der Fall. Ich habe darauf geachtet, daß ich unter vielen möglichen Varianten von melodischen Formeln nur die besten Möglichkeiten durchließ, die ich auch beim Schreiben singen konnte. Es war mir wichtig, archetypische Figuren zu komponieren, die sich einprägen, ein Echo hervorrufen. Ich glaube, daß da Geheimnisse existieren, die die meisten Musiker nicht mehr kennen oder nicht mehr wahrhaben wollen. Es gibt ja heute zahlreiche Musiker, für die alle Tonkombinationen gleich gültig, gleichwertig sind, während bei mir genau das Gegenteil der Fall ist. Von unendlich vielen Möglichkeiten der Formung von Figuren, musikalischen Gestalten bleiben nur ganz wenige übrig, bei denen ich das Gefühl habe, sie seien so prägnant, daß ich sie verwenden möchte.

Diese Prägnanz und diese Erinnerung an Urformen, die in jedem Menschen irgendwie verborgen sind, die er aber in sich hat, sind mir sehr wichtig. Webern hat es die »Faßlichkeit« in der Komposition musikalischer Gestalten genannt. Das ist etwas unerhört Wichtiges. Und es muß wieder ins Bewußtsein kommen, daß diese Faßlichkeit, diese Prägnanz, diese Urgenauigkeit, diese musikalische Richtigkeit, diese organische Qualität angestrebt und realisiert wird.

In *MOMENTE* ist das auch der Fall. Da habe ich die einzelnen Figuren reduziert auf ganz kleine Gebilde, die gar nicht so komplex, auch nicht so ausgedehnt sind wie in *MANTRA* oder in *LICHT*. Aber ich hatte es noch nicht heraus, wie man Groß- und Kleinform so stark mit Beziehungen versieht, daß man ständig das Gefühl hat, sich in einer Welt aufzuhalten, in der alles Sinn macht, in der alles bezogen ist. Und was sich in *MOMENTE* einprägt, ist mehr die musikalische Geste, das Anspringen bestimmter Tongebilde, die Präsenz, wie ich das genannt habe, der Präsenzgrad, der durchgehend gleichgehalten ist. Ich konnte dadurch eine ständige Erneuerung der Figuren ermöglichen, indem der Präsenzgrad immer gleich intensiv war. Was aber die figurative Komposition betrifft, so ist seit *MANTRA* eine viel stärkere Durcharbeitung der komponierten Gestalten wahrnehmbar.

Der Begriff Weltmusik ist seit 1966 überall mit meinem Werk verknüpft. Wenn Menschen Jahrtausende lang isolierte Kulturen erlebt haben wie auf diesem Planeten – also zum Beispiel in China, Japan, Indien, Java, Bali, Thailand, Mozambique, Senegal, Mexiko, Brasilien und so weiter – und dann auf einmal

Flugzeuge gebaut werden und man in einer einzigen Generation diesen ganzen Erdball erlebt, als ob er ein Dorf wäre, dann kann man die 'Welt-Musik' eines Planeten – die planetarische Musik, die ja etwas viel kleineres ist – nur noch ein letztes Mal träumen, und dann ist es um sie geschehen. Ich kann diesen Planeten nicht Gott weiß wie oft neu entdecken, als ob ich die anderen Länder noch nie gesehen oder die Musik aus diesen Ländern noch nie gehört hätte. *TELEMUSIK*, *HYMNEN* vereinigen abstrakte Klangbildungen mit musikalischen Formen von Nationalbewußtsein, von Volksbewußtsein, auch von Provinzialismus, von folkloristischen Mustern und Gefühlen. Und diese Vereinigung entwickelt sich zu einer planetarischen Musik.

Wenn also jetzt noch jemand Stücke wie *HYMNEN* oder *TELEMUSIK* komponiert, so ist das kalter Kaffee. Das soll er lieber sein lassen. So etwas kann man nur einmal als Bewußtseinssprung musikalisch manifestieren. Wer sich jetzt noch auf kompositorische Vermittlung von Folklore mit Kunst-Musik einläßt, der kommt einfach zu spät. Diese Thematik müßte zunächst einmal abgeschlossen sein. Die genannten Kompositionen bleiben Dokumente einer Erweiterung von deutscher oder europäischer Kunst-Musik zu einer planetarischen Kunst-Musik. Auch sind es die Dokumente einer Auflösung von linearem historischem Zeitbewußtsein, wonach von Adam und Eva bis heute Musikgeschichte wie ein Apfelbaum gewachsen wäre.

Es ist nämlich so, daß man in *TELEMUSIK* oder in *HYMNEN* – auch im *MONTAG aus LICHT* – in der Zeit herumfährt wie mit einer Zeitmaschine, vor und zurück, in alle Epochen und in alle Kulturen dieses Planeten, und daß der Versuch unternommen wird, durch das Beieinander und durch die Intermodulation, wie ich das nenne, eine neue Musik zu formen: das kann man im Grunde auch nur ein paarmal machen, und dann ist es geschehen.

Die Verbindung aller musikalischen Dialekte in einer neuen Kunst-Musik hat durch diese Werke stattgefunden. Es könnte sich höchstens noch einmal etwas Vergleichbares ereignen, wenn man auf einem anderen Planeten landete und dort eine total andere Musik anträfe. Und das könnte sich nicht nur auf einem, sondern auf einer ganzen Reihe von Planeten ereignen. Es würden dann aus solchen Begegnungen lokal-universale Musikformen entstehen. So wäre ein weiterer Sprung möglich.

Ich glaube, daß ich aufgrund der Einseitigkeit, mit der ich gelebt habe und lebe, an den meisten geistigen und auch praktischen Phänomenen dieses Planeten vorbeilebe, im Grunde also nicht richtig weiß, was die anderen machen; daß das die Erfahrung eines Gefangenen ist, der sich bewußt in ein Gefängnis begeben hat. Das ist nämlich dieser Planet für mich: eine kleine Raumstation, auf der man nur eine begrenzte Zeit lebt.

Trotz dieser Gefangenexistenz und des Grundgefühls, mit einer Mannschaft auf einem Schiff zu sein, glaube ich, daß jeder früher oder später am ganzen Universum und an allem, was im Universum geschieht und in allen Universen geschieht, geistig teilnimmt. Und daß jedem in einem nicht-inkarnierten Zustand unheimlich viel mehr bewußt ist, als wenn man hier so ein Erdling ist, wie ich immer sage.

Ich bin also nicht besorgt darum, daß ich in zunehmendem Maße auch zwischen solchen Inkarnationen – die ganz bewußt Beschränktheit bedeuten – am Wissen um das ganze Universum teilhaben werde. Daher kann ich durch Bewährung einem Bewußtsein immer näher kommen, daß wir Schritt für Schritt höhere Wesen werden, die viel mehr überblicken, den ganzen Sinn viel besser verstehen. Daß man sich also immer mehr auf Gott zubewegt, der die gesamte Intelligenz aller Intelligenzen ist: Das Licht der Welt.