

Karlheinz Stockhausen

## **Freiheit – das Neue – das Geistig-Geistliche**

Neue Zeitschrift für Musik 4 (1998), S. 18–25

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0  
© Schott Music GmbH & Co. KG

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

# FREIHEIT – DAS NEUE – DAS GEISTIG-GEISTLICHE

Am 26. Juli 1997 fand in der Augustinuskirche in Schwäbisch Gmünd die Uraufführung von Karlheinz Stockhausens *Litanei 97* für Chor a cappella statt. Der Komponist wurde vom Organisator des Europäischen Musikfestes für geistliche Musik, Ewald Liska, eingeladen, vor der Uraufführung einführende Worte zu sprechen und an einem Gespräch mit dem Publikum teilzunehmen. Die Musikwissenschaftlerin Lilly Fritz übertrug den vom Süddeutschen Rundfunk aufgezeichneten Vortrag. Wir dokumentieren ihn an dieser Stelle in gekürzter und von Karlheinz Stockhausen autorisierter Fassung.

**W**ie bei allem, was ich beginne, gibt es für mich drei wesentliche Orientierungen, seit ich 22 Jahre alt war und komponiere. Eine ist *die Freiheit*. Seit ich mich entschied – nach dem Schulmusikstudium mit Staatsexamen als Schulmusiker und als Pianist an der Musikhochschule in Köln –, das Leben eines Komponisten zu leben, schwebt mir immer als höchstes Ideal die Freiheit vor, niemanden in meine Arbeit hineinreden zu lassen, was die Reinheit und die Formung der Musik betrifft. Das ist das eine. Das Stück, das heute abend durch den Südfunk-Chor uraufgeführt wird und das ich gestern nachmittag zum ersten Mal gehört habe, ist in völliger Freiheit entstanden, unabhängig von Zwängen und Regeln und von – wie soll ich das sagen – von Ideologie. Das Zweite ist *das Neue*. Es ist maßgebend, seit ich mich zum ersten Mal entschieden habe, nicht Schulübungen zu schreiben als Schulmusiker – zum Beispiel eine Chaconne wie Bach oder

eine Sonate im Hindemith-Stil oder ein Chorwerk im Stil von Distler –, sondern etwas zu komponieren, das alles ausschloß, was ich kannte, und das auch für mich selbst neu war. Seitdem bin ich dem auch treu geblieben, und das Stück, das ich heute abend zum dritten Mal hören werde, ist tatsächlich auch für mich neu. Ich habe früher noch nie versucht, einen Text, der existierte und den Sie im Programmheft lesen können, völlig verständlich vom Chor *sprech-singen* zu lassen. Jede Silbe wird mit individuellem Sprechduktus gesprochen; erst gegen Schluß kommt eine gesungene Passage. Die Rhythmisierung ist von Zeile zu Zeile extrem aperiodisch, die Akzente fallen ohne Rücksicht auf periodische Konventionen oder auf Gliederungen, die aus früherer Musik stammen könnten. Die Mischung von 36 Chorstimmen, die individuell pro Silbe ihre Glissandi *sprech-singen*, ist so komplex, daß man auch klanglich – was ungewöhnlich ist – ohne Elektronik Schallvorgänge in

dieser Mikrowelt der sich kreuzenden Schwingungen erlebt, die man noch nie gehört hat (sollte es jemand gehört haben, so sagen Sie es mir gleich, dann werfe ich das Stück in den Papierkorb. [Gelächter]). Das ist mir wichtig: das Neue.

Das Dritte, das ich, seit ich 22 Jahre alt war, treu verfolgt habe, ist das *Geistig-Geistliche*. Eines meiner ersten Werke – *Chöre für Doris* – enthält das *Agnus Dei* von Verlaine in der Rilke-Übersetzung, vertont für unseren Schulmusikchor, und ich habe es mitgesungen (ich habe vier Jahre lang im Chor gesungen). Es ist meine tiefste Erfahrung, seit ich denken kann (etwa seit meinem dritten, vierten Lebensjahr), daß ich mich immer führen lasse – auch beim Komponieren. Bis zu dem Moment, in dem ich ein Stück als Handwerker forme – jetzt gibt es mehr als 280 Stücke, die meinen Namen haben –, immer dann komme ich bis an eine bestimmte Grenze, bei der ich meine Erfahrung spielen lasse, dasjenige auszusondern,

was ich kenne. Es geht um das Neue, die Freiheit zu benutzen, nichts zu verwenden, was andere verwendet haben – auch keine gesellschaftliche Abhängigkeit zu akzeptieren.

Ich bin aus politischen Gründen 25 Jahre in unserem Land verfolgt worden wie ein Hund, weil man sagte, meine Musik sei zu mystisch, sie sei antiquiert-religiös, elitär, zu privat, und ich folge nicht den Bedingungen der gesellschaftlichen Notwendigkeit. Das fing nach 1968 an und ließ etwa 1991/92 etwas nach. Dieselben Leute, die solche Vorwürfe schrieben und sagten, sind noch immer in unserem Land führend in vielen musikalisch-publizistischen Berufen: als Redakteure, Journalisten, Manager. Es war wirklich eine schwere Zeit. Schließlich wurden meine Werke in Deutschland kaum noch aufgeführt.

Seit zwanzig Jahren komponiere ich zum Verdruss der meisten ein Werk, das *LICHT* heißt, über die sieben Tage der Woche. Es sind bis jetzt fünf Tage fertig, der sechste ist quasi fertig. *Michaelion* ist die letzte Szene, die nächstes Jahr am 26. Juli im Prinzregententheater in München uraufgeführt werden soll.\* Damit ist *Mittwoch* aus *LICHT* auch vollendet. Diese letzte Szene vom *Mittwoch* habe ich dem Heiligen Michael gewidmet, meinem Meister.

So komme ich zum Geistig-Geistlichen. Seit dem *Choral* und dem *Agnus Dei* in *Chöre für Doris* von 1950 und dem *Gesang der Jünglinge*, der Elektronischen Musik von 1954 bis 56, haben alle meine Werke, auch jene ohne Text, diesen geistig-geistlichen Impuls; daß ich mich in Verbindung bringen möchte mit dem, was ich als 22-jähriger gelernt habe von den Atomphysikern, die Mikrowelt betreffend, von den neuen Astrophysikern, die die Sterne studieren, bis zu deren aufregendsten Entdeckungen aus den letzten Monaten. Es gibt ja neuerdings unwahrscheinliche Photographien und Daten über Galaxien, die zum Teil Milliarden von Lichtjahren entfernt sind. Berichte über 200 Milliarden Sonnen mit ihren Planeten, die sich allein in unserer Galaxie bewegen. Die Musik meines Lebens ist engstens verbunden mit

dem, was ich von den Astronomen lerne, von den Atomphysikern, von den Chemikern und Biologen, von neuer Wissenschaft über das, was eigentlich ein Körper ist, ein Lebewesen. Für mich ist ein Musikwerk ein Lebewesen. Auch wenn es vorwiegend vertikal komponiert ist, wie *Litanei 97*. Vergessen Sie bitte nicht, daß dieses Werk ein Ansatz ist – unter etwa 280 Werken ein Ansatz –, und daß das nicht *die* Antwort ist und auch nicht *meine* Musik. Das steht übrigens auch im Text von *Litanei*. Ich mache eigentlich nicht *meine* Musik, sondern *Musik*.

Ich fasse nun die drei Aspekte zusammen, die ich genannt habe: Die Freiheit, um mich in der Welt, in der ich lebe, frei zu halten für die Erfindung und Entdeckung von Neuem. Ich will mit jedem Schritt etwas lernen und entdecken, was ich nicht kenne und nicht ausprobiert habe, was also kein Klischee ist (ich folge nicht, wie in der alten Musik, den Meistern, die man imitiert und deren Sprache man fortsetzt, wie es noch bis zu der Mitte dieses Jahrhunderts gewesen ist). Und das Neue soll Geistig-Geistliches sein.

1951 habe ich im Staatsexamen als Pianist Werke von Schönberg, Bartók und Hindemith gespielt und danach zu mir selbst gesagt: «So, ich will fortan von dieser Welt Abschied nehmen. Wenn ich noch ein Stück zu diesen Tausenden, die es schon gibt, hinzufüge, dann muß es etwas sein, was noch niemand versucht hat.» Das ist eine ganz andere Einstellung zum Komponieren, als dasjenige fortsetzen zu wollen, was die Meister einem beigebracht haben, und dann einen ungewöhnlichen Schritt hinzuzufügen, eine Dissonanz, ein Geräusch, eine Raumkonstellation. Das kann man alles aus der Tradition heraus verstehen. Aber ich will etwas anderes.

Es ist interessant, daß heute abend zu Beginn des Programms *Es* aus meinem Zyklus *Aus den sieben Tagen* gespielt wird. Gestern sagte ich dreimal bei der Probe dieses Stückes in Stuttgart, heute morgen auch zweimal zu den Musikern: «Das nicht – das nicht – das auch nicht. Das habe ich schon ähnlich gehört. Und dieser *Minimal*-Stil paßt

sowieso nicht, würde ich ja nie schreiben. Schrecklich, wenn das mit meinem Namen verbunden ist ... bitte benutzen Sie nichts, was als Klischee in ihren Muskeln, in Ihrem Kopf oder wo auch immer steckt, sondern versuchen Sie, ob intuitive Musik sich ereignen kann, indem Sie sofort aufhören zu spielen, wenn sie etwas hören, was Sie selbst gespielt haben oder einer der anderen Musiker, das Ihnen sagt: Akkord wie bei Debussy, rhythmisches Fragment wie in einer sequenzierten Musik (das spielte zum Beispiel der Akkordeonist). Stop, Schluß, und dann warten, bis man auf die Klangskulptur reagieren kann, die in der Luft ist, und man einen Klang hier und da hinzufügt, um ein unbekanntes Gebilde – so unbekannt und fremdartig neu wie nur möglich als kreative Geister zu schaffen.»

Das ist also *Es*. Wenn die Musiker heute abend gut spielen, so habe ich diese Musik nie gehört, weil die Spieler meinen Impuls, der eher ausschließend als vorschreibend ist, befolgen: «Spiele nichts, was Du schon kennst, was dir bekannt ist; wenn so etwas vorkommt, unterbreche sofort.» Es geht dabei um den Versuch, aus der Intuition etwas in unsere Menschenwelt hineinzuholen, was nicht ein Resultat ist von dem, was alle vorher gemacht haben und was sich aus der Geschichte ergeben hat. So etwas ist für die Musiker nicht leicht. Wir sind aber bei den Proben weit gekommen. Hoffentlich haben wir heute abend Glück, daß ein Klanggebilde entsteht, das für uns alle etwas Unbekanntes ist, voll Feinheit und auch voll Energie, voll von Überraschungen; das organisch wirkt, was das Entstehen und Vergehen betrifft; mit einem organischen Fluß von Dichte, von Aggressivem und Ruhigem, von Turbulentem und Feinem. Das können die Musiker mitformen. Was dann im einzelnen geschieht, ist unvorhersehbar und auch unwiederholbar. Es ist das Eigenartige des Stückes *Es*. Es gibt keine traditionellen Noten, sondern eine Textanweisung, die angibt, in welchen geistigen Zustand die Musiker hineinkommen sollen und aus dem heraus sie dann ein Klanggebilde formen. In der St. Augu-

stinuskirche wirkt das ganz besonders merkwürdig, weil diese Kirche voll ist von barocken Bildern und Skulpturen, die uns bekannt sind. Und da entsteht dann eine Musik, die sich überhaupt nicht auf bekannte Musik bezieht.

In *Litanei 97* wird im Text noch einmal gesagt, was ich soeben ausgesprochen habe: daß nämlich, wenn ich in den besten Momenten all mein Handwerk als Konstrukteur benutze, ein Einschluß aus einer unbekanntem Welt notwendig ist. Sie können ihn ruhig als kosmische Strahlen bezeichnen. Wir haben ja nur wenige Wörter für diese metaphysische Welt. Wenn also jemand sagt, ich sei ein Mystiker, so antworte ich: «Gerne.» Denn die Mystik ist das, was dort beginnt, wo unser Verstand nicht weiterkommt, wenn er sich auch noch so anstrengt; gerade dann, wenn er sich extrem anstrengt und an die Grenze dessen gekommen ist, was analysierbar und beschreibbar ist: da beginnt die Mystik. Dort ist für mich als Musiker meine Heimat. Da will ich hin.

Das waren die drei Aspekte. Die Stücke von heute abend sind zwei Beispiele auf diesem Weg.

Für die Interpreten ist die Aufführung von *Litanei* unheimlich anfordernd, was die Konzentration und die innere geistige Haltung betrifft.

Sie werden hören, daß der Dirigent am Anfang jeder der fünf Strophen von *Litanei 97* ein Glied der *Michael*-Formel aus meinem Werk *LICHT* singt (s. rechts).

Als Schluß der fünften Strophe singt er die zweite Hälfte des 5. Gliedes der *Michael*-Formel:

Nach jeder Strophe I bis IV schlägt der Dirigent helle Bronzeschalen (RIN) mit den Schluß-Tönen des betreffenden Gliedes.

Schlüsse:

Nach der fünften Strophe schlägt er alle vorausgegangenen Töne und einen Schlußton an:

Der Chor singt diese Zeilen:

### I

- ① Ich habe es seit vielen Jahren unzählige Male
- ② gesagt und manchmal geschrieben: Daß
- ③ ich nicht MEINE Musik mache, sondern
- ④ die Schwingungen übertrage, die ich auffange;
- ⑤ daß ich wie ein Übersetzer fungiere,
- ⑥ ein Radioapparat bin. Wenn ich richtig,
- ⑦ in der richtigen Verfassung komponierte,
- ⑧ existierte ich SELBST nicht mehr.

### II

- ① Nun versuche ich, die nächste Stufe zu erreichen.
- ② Ich versuche, Dich, den Spieler,
- ③ an die Ströme anzuschließen,
- ④ die durch mich fließen,
- ⑤ an die ich angeschlossen bin.
- ⑥ Ich versuche nicht, Dich zum Komponisten im alten Sinne zu machen,
- ⑦ sondern ein ganz neues Vertrauen in Deine Fähigkeiten zu gewinnen:
- ⑧ daß Du durch mich angeschlossen wirst
- ⑨ an die unerschöpfliche Quelle,
- ⑩ die sich in musikalischen Schwingungen durch uns ergießt.

### III

- ① Versuche nicht, es mit dem Verstand zu begreifen,
- ② Du wirst alles nur stören und unmöglich machen.
- ③ Du mußt das Vertrauen gewinnen, daß Du es können wirst.
- ④ Ich habe es von Beginn an gehabt.
- ⑤ Nur deshalb bin ich einen kleinen Schritt voraus.
- ⑥ Aber Du mußt es auch gewinnen, sonst wird alles falsch und verdreht,
- ⑦ was ich empfangen habe und durch Dich übertragen wollte.

### IV

- ① Du hast vielleicht weder die Zeit noch die Geduld,
- ② Dich dauernd und immer besser darauf zu konzentrieren,
- ③ möglichst unverzerrt zum Klingen zu bringen,
- ④ was durch uns hindurch muß.
- ⑤ Deshalb tue ich es für Dich,
- ⑥ solange Du es nicht von alleine kannst.
- ⑦ Ich stelle Dich ein wie einen Empfänger.
- ⑧ Ob Du aber rein klingst oder nicht, dazu mußt Du selbst helfen.

### V

- ① Meine letzte Erfahrung waren die KURZWELLEN;
- ② ich bin so nah wie möglich Dir gekommen
- ③ und dem, was an Musik in der Luft ist.
- ④ Nun kommt der schwere Sprung,
- ⑤ nicht von Menschen gemachte Signale,
- ⑥ Musik, Getön zu übertragen,
- ⑦ sondern die Schwingungen, die aus einem höheren,
- ⑧ unmittelbar wirkenden Bereich kommen;
- ⑨ nicht höher über uns, außerhalb von uns,
- ⑩ sondern höher IN UNS UND AUSSERHALB.

Der Chor muß extrem konzentriert sein auf die Rhythmen, Akzente, Glissandi. Noch bis kurz bevor ich hierher kam, habe ich mit dem Chor geprobt und ihm viele Korrekturen mitgeteilt; es ist nämlich nicht leicht, Sprech-Glissandi natürlichen Sprechens zu verbinden mit einer Rhythmik, die sehr unregelmäßig ist. Außerdem müssen die Choristen lernen, am Schluß jeder Zeile ein Wort der vorausgegangenen Zeile individuell frei zu singen mit einer freien Tonhöhe, schnell mit Glissando. Man bekommt dann so einen Pulk von Silben ins Ohr, kann kaum ein Wort verstehen, worauf – wieder vollkommen verständlich – die nächste Zeile folgt. Die Choristen müssen auf viele Dinge haargenau achten, und man hört sofort, wenn einer danebengerät (was bei der meisten Neuen Musik ja nicht der Fall ist) [Geschmunzel]; deshalb wird auch diejenige Neue Musik am meisten aufgeführt, bei der die Leute nicht bemerken, wenn sie falsch gespielt wird; dann sagen die Hörer: «Das kann ich sowieso nicht beurteilen.»

■ Ewald Liska: *In der Überschrift steht ja Litanei 97 für Chor und Dirigent. Nun denkt man aber, ein Dirigent gehört zum Chor dazu. Ist das bewußt so geschrieben?*

Stockhausen: In *Litanei 97* dirigiert und singt der Dirigent. Sein Vorsingen ist sehr wichtig. Ich habe auch mehrere Stücke geschrieben, die ohne Dirigent aufgeführt werden. Diese muß man besonders viel proben, bis ein Ensemble gut einstudiert ist. Auch für Kinderchor, der auswendig singt, habe ich Werke komponiert. 1996 fand in der Oper Leipzig die Uraufführung vom *Freitag aus LICHT* statt. Kinderorchester und Kinderchor spielten und sangen auswendig, polyphon und perfekt synchron. Zur Einstudierung habe ich die Musik vorher auf Tonband aufgenommen und allen Kindern Kassetten mit diesen Aufnahmen schon viele Monate vorher geschickt. Die Kinder haben ihre Kassettengeräte überallhin mitgenommen, mit Kopfhörern ihre Partien gehört und auswendig gelernt.

Sie hörten die Musik immer wieder. Als sie eines Tages zu den Proben kamen, war jeder erstaunt, daß die meisten schon auswendig singen konnten. Im Kinderorchester, Kinderchor und Kinder-Tutti kommen komplizierte Rhythmen vor, manchmal mit Tempowechseln pro Takt. Die Kinder wissen gar nicht, wie schwer so etwas für Erwachsene zu lernen ist. Eine Einstudierung durch das Mitsingen von Aufnahmen ist eine neue Methode, die ich mehrfach mit Kindern angewendet habe, und man kann wunderbar differenzierte polyphone Musik auf diese Weise beibringen.

■ *Könnten Sie sich für Ihre Person auch vorstellen, heutzutage eine funktional angebundener Musik zu schreiben? Ja, ich sage mal ganz konkret: wenn Sie einen Auftrag bekämen, den alten lateinischen Messtext zu vertonen.*

Seit 1977 habe ich nichts anderes komponiert als *LICHT*. In *LICHT* kommen zwar auch geistliche Texte vor, wie zum Beispiel die *Lodi delle Virtù* des Heiligen Franziskus für 39 Männerstimmen als letzte Szene meines Werkes *Samstag aus LICHT*. Dazu könnte ich erläutern, daß Francesco Siciliani aus Rom mir zum Musikfest der Musica Sacra Umbra, das in Perugia und Assisi stattfindet, den Auftrag erteilen wollte, ein Werk zu komponieren. Er schrieb, ob ich bereit wäre, zur 800-Jahr-Feier des Geburtstages des Heiligen Franziskus ein Werk zu schreiben. Zuerst antwortete ich ihm: «Es geht nicht, ich komponiere *LICHT*.» Nach einigen Nächten, in denen ich träumte, ich hätte ein Stück mit Texten des Heiligen Franziskus komponiert, habe ich geschrieben: «Schickt mir Texte.» Nachdem ich diese erhalten hatte, habe ich den Text *Lob der Tugenden* ausgewählt. Er paßt sehr gut am *Samstag aus LICHT* nach einem fürchterlichen Streik des Orchesters in *Luzifers Tanz*, der dritten Szene, in der das Orchester explodiert, protestiert, mehr Geld haben und Überstundengeld bezahlt haben will. Der Streik endet wirklich im Chaos. Das Auditorium

verwandelt sich danach in eine Kirche, Säulen kommen herangefahren – oder das Publikum wechselt nach einer Pause in eine nahegelegene Kirche.

In Assisi, der Geburtsstadt des Heiligen Franziskus, wurde diese Szene in seiner Geburtskirche San Rufino von Studenten der Universität Köln uraufgeführt. Ich hatte zunächst das Werk für Mönche von Assisi geschrieben, nachdem ich mich erkundigte: «Haben die Mönche einen Chor?» «Ja, die haben einen Chor», kam die Antwort. Ich frug: «Können die singen?» «Ja, sie arbeiten auf dem Feld, singen aber auch abends.» [Gelächter] Ich sagte dazu: «Ich schreibe etwas für diese Franziskaner.» Also habe ich im Geiste für Mönche geschrieben. Als die Mönche die Noten gesehen hatten – die Partitur ist nicht kompliziert –, haben sie entschieden: «Nein, das sollen doch lieber andere singen.» Sie ließen mir mitteilen, daß sie nicht so viel Zeit zum Üben hätten bis zu dem Festival. Ich weiß nicht, wie viele es sind und wie viele es waren.

Jedenfalls hat daraufhin der Direktor des Studentenchor der Universität Köln, der oft in Italien Aufführungen dirigiert, die Nachricht von Francesco Siciliani erhalten, ob er nicht mein Werk mit seinem Studentenchor aufführen könne. Er sagte zu, und wir haben *Luzifers Abschied* in Köln mit den Studenten einstudiert, in Assisi uraufgeführt und anschließend dann im Palazzo dello Sport in Milano im Zusammenhang meiner Oper *Samstag aus LICHT* szenisch uraufgeführt. Die 39 Sänger singen in Mönchskutten: 13 pechschwarze, 13 braune und 13 weiße. Nach der Uraufführung sangen diese Studenten das Werk an mehreren anderen Orten: in der Oude Kerk in Amsterdam, in der Kirche Sankt Martin in Köln. Einstudierung und Aufführungen sind gelungen, obwohl die Sänger Studenten waren, die keine ausgebildeten Musiker sind, sondern aus Begeisterung singen.

Mehrere Jahre später habe ich für den selben Studentenchor der Kölner Universität den *Dienstag-Gruß* und *Dienstag-Abschied* komponiert. Für den

*Abschied* haben wir längere Zeit in einem Studentenzentrum in Westfalen täglich geprobt und das Werk einstudiert. Die quasi konzertante Uraufführung vom ganzen *Dienstag aus LICHT* fand in der Gulbenkian Foundation in Lissabon statt.

Nahezu alles, was von der Welt auf mich zukommt, binde ich in das Werk *LICHT* ein.

■ *Sie sprachen gerade von den Mönchen. Haben die blauen Kutten – Sie haben es in die Partitur geschrieben –, die wir in Litanei 97 sehen werden, auch einen mönchischen Charakter? Ich kann mir vorstellen, wenn man so eine Art Prozession sieht, so gewinnt man doch diesen historischen Aspekt; es könnte eine Gruppe von Menschen sein, die alle gleich denken, gleich fühlen: vielleicht Mönche.*

Ja, ich finde die schöner als die schwarzen Anzüge, die die Chöre sonst tragen. [Geschmunzel] Oder die Gesellschaftskleider, die sonst für Damen eines Chors üblich sind. Ich wollte etwas anderes, was nur diesem Stück zugehört. Deshalb die Farbe und diese einfachen Gewänder. Das hat nicht unbedingt etwas mit Mönchen zu tun. Ich habe als Empfehlung geschrieben: Hellblaue Gewänder, wie Marokkaner sie tragen. Der Chorassistentin des Südfunk-Chors schickte ich ein Gewand als Muster, das ich in Marokko kaufte. Sie hat die Farbe übernommen und die Gewänder so einfach wie möglich machen lassen. Ich finde, sie sehen schön aus. Es sind nicht nur Mönche, sondern auch viele andere Menschen auf diesem Planeten, die eine Gruppe darstellen, sich einheitlich kleiden. Es paßt zu diesem Stück *Litanei 97* besser als eine übliche konventionelle Kleidung. Die Orchestermusiker sitzen ja meistens im Frack, aber ich habe es mehrfach erreicht, daß bei meinen Werken das Orchester sich anders kleidet, speziell für ein bestimmtes Werk.

■ *Auditorium: Wie kamen Sie zu dem Titel Litanei? Der ist ja nun vorgeprägt durch wiederholende Gebetstexte, Ge-*

sänge. Sie haben sich davon wohl nicht leiten lassen...

Der erste Satz sagt das: «Ich habe es seit vielen Jahren unzählige Male gesagt und manchmal geschrieben...» Das ist es! Und das muß ich wie in einer Litanei immer wiederholen, wenn man fragt: «Ja, wie kommen Sie eigentlich zu Ihrer Musik? Warum schreiben Sie so?» *Litanei* fährt fort: «... daß ich nicht meine Musik mache, sondern die Schwingungen übertrage, die ich auf-fange.» Wenn ich nämlich im besten Zustand bin, kommen sie aus höheren Bereichen, die ich nicht kenne, jedenfalls nicht mit meinem Verstand beschreiben kann. Ich gehe zwar ständig

Musik unseres Planeten schon existierte, hätte ich ein scheußliches Gefühl, weil ich unbewußt ein Plagiat komponiert hätte, und das will ich einfach nicht. Sie sind Philosoph, oder was sind Sie? [heiteres Gelächter] Das ist nämlich eine Frage, die Platon beantwortet hat, klüger als ich. Die platonischen Ideen sind demnach vorhanden, und alles, was wir Menschen denken und tun, sei eine Auswirkung dieser Urideen, die im Kosmos existieren und die sich hier durch uns manifestieren.

■ *Ich habe auch eine private Frage: Dieser Name Michael, hat der etwas damit zu tun, daß Sie in Ihrer Intuition ein Stück weit auf ihn sehen?*

Ja. [Gelächter] Es gibt Äußerungen darüber – die auch gedruckt sind –, wann das bei mir angefangen hat. Ich bin in Altenberg aufgewachsen, und im Altenberger Dom existiert eine Michaelsfigur, aus Holz geschnitzt, die ich ganz unbewußt hunderte Male angestaunt habe: das, was von ihr ausging, dieser Mut, die Kraft, die Sicherheit. Aber er blieb immer getrennt von meinem Leben, dieser *Michael*, als Erzengel dargestellt in den traditionellen Religionen, bis ich allmählich entdeckte, daß der viel älter ist als die hebräisch-jüdisch-christliche Tradition, die uns den Namen vermittelt hat. *Michael* (*Gesicht wie Gott*) ist viel älter. Es gab den Michael-Geist schon im Hermes Trismegistos der Ägypter, im Mithra-Kult bei den Zarathustrianern. Uralte Quellen weisen immer wieder auf den kosmischen Fürsten Michael, der etwas anderes für uns Menschen ist als die anderen Erzengel, weil er unser Universum aktiv lenkt. Er ist mein Meister, mein Lehrer. Und insofern spreche ich ihn oft an.

■ *Sie konzentrieren sich auf die geistige Substanz, auf das Mystische. Sie sagten, ein Text, der vor Jahrzehnten eine Aussage für Sie gehabt hatte, hat die gleiche Aussage auch jetzt noch. Das läßt mich also vermuten, daß Sie irgendetwas Absolutes darin sehen, das immer gleichbleibt, das gesucht werden muß.*

*Ist es nicht so, daß der Mensch sich in seinem Bewußtsein ständig ändert, so daß aus dem heutigen geistigen Erlebnis immer etwas anderes entstehen muß, als was Jahrzehnte zurückliegt?*

Ja, es stimmt beides. Es geht um das, was unabhängig vom Stil eines Werks existiert – jedes Werk bildet sozusagen seinen eigenen Stil, wenn man sich gelöst hat von einem allgemeinen Stil. Solange es die tonale Musik und die periodische Musik gab, die auf ganz bestimmten Perioden 2, 4, 8, 16 usw. aufgebaut war, deren Unterteilungen mit noch so gewagten Synkopen, Unregelmäßigkeiten und Dissonanzen erweitert wurden, war es doch eine Sprache, der man sich mehr oder weniger anpassen konnte – oder aus der man ausbrechen konnte; man bemerkte aber das Ausbrechen.

Um die Mitte dieses Jahrhunderts ist dann aber etwas Unglaubliches geschehen, was ich eingangs mit dem Wort *Freiheit* meinte: eine völlig andere Orientierung, etwas zu schaffen, was sich nicht bezieht auf das, was vorher existiert; Sie haben das jetzt angesprochen. Das Absolute, das Sie erwähnt haben, teilt sich in den Werken mit, die so original – ich sage nicht originell, sondern so original – wie möglich geraten sind aus dem Versuch, das Äußerste an Anstrengung zu vollbringen, etwas Einmaliges, Unwiederholbares und auch Unwiederholtes zu schaffen. Das, was dieses Einmalige ist, ist das Ewige. Es ist zeitlos und gilt. Das gilt natürlich auch für ein Werk von Johann Sebastian Bach. Man muß es aber erst einmal wieder in einem Werk von Bach fühlen. Dasjenige, was nicht aus dem Zeitstil erklärbar ist im Vergleich mit Musik von Händel oder Telemann, oder im Vergleich mit Vivaldi oder Corelli. Diese anderen Komponisten waren zum großen Teil auch Bachs Vorbilder. Was sich in ganz bestimmten Werken und in bestimmten Momenten eines Werks ereignet, was plötzlich die absolute Vertikale zum Kosmos aufklingen läßt, bei der ich mich im Zentrum getroffen fühle, das ist dann zeitlos. Das stimmt für die

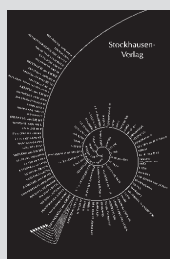
damit um und fühle mich nur dann erst wirklich inspiriert, wenn ich bemerke, daß dieser Fluß funktioniert. Ich bete täglich, daß er funktionieren möge. Aber genau beschreiben kann ich diese Inspiration mit meinen Wörtern und Denkvorgängen nicht.

■ *Liska: Vielleicht kann man sagen, daß in Litanei 97 die Aussage, die getroffen werden will, auf verschiedene Weise immer wieder hervorgeholt wird und dadurch formal eine gewisse Strophigkeit existiert.*

Ja, das können Sie dem Text anmerken, der so geformt ist, wie es in einer *Litanei* vorkommt. Also, eine Litanei ist ja eigentlich eine Variationsform. Ich habe als Kind viele Litaneien gebetet.

■ *Auditorium: Also Sie denken jetzt, daß diese Musik schon komponiert ist, daß die Musik schon existiert, bevor sie niedergeschrieben wird.*

Das weiß ich nicht. Es ist nicht ausgeschlossen. [Gelächter] Wenn sie in der



Partituren von Karlheinz Stockhausen (auch die der Universal Edition), Bücher von und über ihn sowie Poster können direkt beim Stockhausen-Verlag bestellt werden. Ein vollständiges Werk- und CD-Verzeichnis ist kostenlos erhältlich. Stockhausen-Verlag, Kettenberg 15, 51515 Kürten, Fax 0 22 68/18 13

besten Werke, die diese Originalität haben.

Andererseits aber komponiere ich ja dauernd neue Werke – ich hätte fast gesagt «Stücke» – von *LICHT*. Es sind dann «Stücke» von *LICHT*, dem großen Werk, wie in einem großen Mosaik. Und es kommt ständig etwas Neues hinzu.

Unsere Welt würde sofort einen geistigen Atontod sterben, wenn nicht ständig etwas Neues hinzukäme, was uns Hoffnung gibt, was uns aufrechthält und innerlich nach jeder Nacht wieder aufstehen läßt und Hoffnung erzeugt. Das ist es, was ständig an Neuem für unsere Menschenwelt hinzukommt, und dazu sind, so sehe ich das, die Künstler da: die müßten das eigentlich schaffen. Wenn die Pastoren oder die Wissenschaftler es nicht schaffen, weil sie zu sehr verständlich sein, verständlich werden oder von den anderen akzeptiert werden wollen, so müssen die Künstler es schaffen, die Freiheit zu bewahren, sich zu sagen: «Ich will etwas hereinholen aus einem Bereich, den wir alle nicht kennen, ganz gleichgültig, wie viele applaudieren, einverstanden sind oder nicht. Diese Reaktionen dürfen jetzt nicht das Kriterium fürs Schöpfen sein.» Wenn man dem einigermaßen treu bleibt – ganz kann man es nicht, weil man ständig infiziert wird, ohne es zu bemerken (es ist ja unglaublich, wie man infiziert wird von den «Umständen») – dann erweitert man das Bewußtsein seiner selbst und damit auch *à la longue* über viele Jahre hin das Bewußtsein der anderen.  
[Applaus]

■  
\* Uraufführung von *Michaelion* für Chor, Baß mit Kurzwellen-Empfänger,

Flöte, Bassetthorn, Trompete, Posaune, Elektronische Musik, Klangregisseur am 26. Juli 1998 als Auftragswerk von *musica viva* in München; InterpretInnen: Michael Vetter (Baß mit Kurzwellen-Empfänger), Kathinka Pasveer (Flöte), Suzanne Stephens (Bassetthorn), Marco Blaauw (Trompete), Andrew Digby (Posaune), Antonio Pérez-Abellán (Synthesizer); Südfunk-Chor Stuttgart, Ltg. Rupert Huber, Karlheinz Stockhausen (Klangregie)