

Pionier im Land der Töne

Laudatio zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Freien Universität Berlin
an Karlheinz Stockhausen am 17. Juni 1996

von Albrecht Riethmüller, Berlin

Von Weltraumsonden, die in Gegenden außerhalb unseres Sonnensystems aufbrechen, verspricht man sich allerlei Aufschlüsse. Aber eines Tages, noch sehr am Anfang der Mission, tritt der Moment ein, an dem der Kontakt zwischen der sich immer weiter entfernenden Sonde und der Erde verlorengeht. So liegt es nahe, daß Wissenschaftler, Techniker, Politiker auf die Idee verfallen, das für sie selbst dann nutzlos gewordene Flugobjekt mit Informationen auszurüsten, die eventuell begegnenden intelligenten Wesen Hinweise auf die irdische Zivilisation zum Zeitpunkt des Abflugs geben könnten, zuallererst natürlich über die Position der Erde im All. Und da man allenthalben der Überzeugung ist, daß es neben anderem Musik sei, die das, was auf der Erde geschieht, auszeichne, hielt man es für angemessen, Kostproben irdischer Musik zu transportieren. Zwei dieser Sonden wurden daher mit Tonbändern bestückt: eine im Anschluß an die Weltausstellung 1970 in Osaka, eine andere amerikanische danach. Auf diese Weise fliegen nun Teile der Kompositionen *Kontakte* und *Hymnen* von Karlheinz Stockhausen einer ungewissen Zukunft entgegen. Ein bloßer Zufall ist es wohl nicht, daß gerade Musik des Komponisten an Bord ist, dem die Musik der Welt sowohl im irdischen als auch im kosmischen Sinne angelegen ist.

Es handelt sich um einen wirklichen Vorgang. Er hat nichts mit Science Fiction zu tun. Gegenüber der mittelalterlichen Idee einer Engelsmusik oder tönender Himmel nimmt er sich geradezu nüchtern aus. Und wer immer seit der Antike von der Sphärenharmonie oder der „Harmonie der Welt“ geträumt hat, der sollte nicht erschrocken sein, wenn nun umgekehrt ein Sendbote im All von der irdischen Musik Zeugnis ablegen soll.

Der Vorgang ist zugleich aber auch poetisch und romantisch. Dazu neigen Menschen nun einmal, auch Wissenschaftler und Techniker. Oder sagen wir es mit einem Gedicht: „Leise zieht durch mein Gemüt / liebliches Geläute; / Klinge, kleines Frühlingslied, / kling' hinaus ins Weite.“ Jeder von uns kennt diese Strophe des Heineschen Gedichts, und sei es inzwischen vielleicht nur durch das Klavierlied, das Mendelssohn darauf komponiert hat. Das innere Klingen wird in ein Lied transformiert und in die Welt hinaus geschickt. Aber die Reise ist ungewiß: „Zieh' hinaus bis an das Haus, / wo die Veilchen sprießen; / wenn du eine Rose schaust, / sag', ich laß sie grüßen.“ Man kann so wenig genau ermessen, welchen Eindruck der Klingklang des Liedchens auf Blumen macht, wie man wissen kann, ob die Tonbänder im All jemals jemanden grüßen werden.

*

Es ist ein guter Brauch, daß Universitäten Komponisten ehrenhalber promovieren. So geschah es 1791 mit Joseph Haydn in Oxford, 1879 mit Brahms an der Philosophischen Fakultät der Universität Breslau, seither vielfach und heute hier durch den Fachbereich Altertumswissenschaften der Freien Universität Berlin. An dieser Universität wurde zum letzten Male 1987 einem Komponisten die Ehrendoktorwürde verliehen. Auf Anregung meines Vorgängers am Musikwissenschaftlichen Seminar, Rudolf Stephan, war es einer der Mentoren der neuen Musik: der 1908 geborene Olivier Messiaen, bei dem in Paris auch der junge Karlheinz Stockhausen Kurse belegt hat.

Die Gründe für eine solche Verleihung sind vielfältig. Manchmal waren und sind sie bloß lokaler oder regionaler Natur, wenn etwa die Philosophische Fakultät der Universität Tübingen

mit einiger Mühe 1852 ihren schwäbischen Landsmann Friedrich Silcher dafür vorsah. Ersparen wir es uns, neuere Beispiele für solche Lokalereignisse zu geben. Denn Sie, lieber Herr Stockhausen, sind, wie man weiß und hören kann, kein Berliner und stammen nicht aus dem Umland. Stattdessen ehren wir in Ihnen einen Komponisten, dem es gelang, sich schon in jungen Jahren einen Namen als Inbegriff des Neuen in der Musik zu machen und damit rasch Weltgeltung zu erlangen.

Es ist nicht möglich, in Kürze Ihr Leben zu umreißen, Ihre Werke zu ordnen und Ihre Verdienste zu würdigen. Allein schon aus dem Oeuvre, auf das es zuallererst ankommt, läßt sich nicht einfach das eine oder andere Stück herausgreifen. Die Individuation der Werke – mitsamt der prinzipiellen Individualität der Form und der Klanglichkeit – verbietet es, konventionelle Rubrizierungen zu verwenden. Mit sonst verständlichen summarischen Hinweisen nach Art von „er schrieb 10 Symphonien, 7 Solokonzerte, zahlreiche Kammermusikwerke und Lieder“ ist Ihrem Werkverzeichnis nicht vernünftig beizukommen. So soll es nicht auf Kosten der anderen gehen, wenn an Stücke des Anfangs zurückerinnert wird, die bald als Schlüsselwerke registriert wurden und inzwischen klassische Beispiele geworden sind: *Kreuzspiel* von 1951 für die serielle Musik, kurz danach die *Studien* und der *Gesang der Jünglinge* für die elektronische Musik, die *Gruppen* für drei Orchester von 1955 bis 1957 für die Gruppenkomposition usw.

Das war nur der Auftakt, von dem uns inzwischen mehr als 40 Jahre trennen. Der seriellen Musik folgte die punktuelle und die konkrete, diesen folgte die elektronische, die aleatorische und die Gruppenkomposition, diesen folgte – nun in den späteren sechziger Jahren – die intuitive, dieser um 1970 die szenische Musik und die Formelkomposition. Doch die immense Vielgestaltigkeit geht nicht darin auf, daß man bloß eine genealogische Perlenschnur bildet. Es begegnen zeitliche Parallelen und sachliche Querverbindungen bzw. Überschneidungen. Phänomene wie Musik im Raum bzw. „Raummusik“ sind früh zu beobachten und entfalten sich in vielerlei Hinsicht. Der katalogisierende Eifer tendiert nur allzu oft dazu, die Einheit eines Werkes zu vernachlässigen und einen Künstler in Stücke zu zerteilen, wie es schon der Fall ist, wenn man etwa einen frühen Beethoven schroff von einem mittleren und einem späten trennt oder viele heterogene Perioden betont und als unvereinbar betrachtet, wie es beispielsweise Igor Strawinsky über sich hat ergehen lassen müssen. Schließlich ist es immer noch derselbe Picasso, ob wir uns nun in der blauen oder in einer anderen der vielen Perioden befinden.

Etwas anderes aber ist gewiß. Die rapide Technisierung hat in der jetzt zu Ende gehenden Jahrhunderthälfte erstmals auch die Musik erreicht und die Kompositionstechnik voll getroffen. Und ein Komponist, der sich dem von vornherein nicht verschlossen hat, sondern sich als Motor vor den Karren der Entwicklungen und ihrer kompositionstechnischen Umsetzung spannte, der erlebte den Wandlungsprozeß, den die Musik in dieser Zeit durchlief, besonders stark. Angesichts der Veränderungen, die sich zwischen den Tongeneratoren zur Erzeugung synthetischer Klänge um 1950 und der gegenwärtigen digitalisierten Klangwelt ergaben, nimmt es nicht wunder, wenn Sie reklamiert haben, daß sich im Laufe Ihres Komponierens eine Handvoll Revolutionen ereignet hätten. Gemeint sind voran technische. Auch früher, sagen wir zwischen 1848 und 1896, hat die Welt sich gerade wegen der Technik kräftig verändert, aber niemand wird sagen können, daß ein Komponist davon unmittelbar, in den innersten Zellen seiner *écriture* betroffen gewesen wäre oder darauf unmittelbar hätte reagieren müssen. Zum Innovationsdruck von innen – einem der ästhetischen Warenzeichen der Moderne – gesellte sich in den letzten Jahrzehnten ein für die meisten Komponisten ungewohnter und von vielen verschmähter Innovationsdruck von außen. Nur jemand, der sich diesem Druck stellt, kann wie Sie sagen: „Noch nie in der Geschichte hat man sich in einem derart experimentellen Stadium des Komponierens befunden.“

*

Mit Unerbittlichkeit und Beständigkeit setzten Sie Werk auf Werk, bis alles seit 1977 in das mächtige Vorhaben eines Zyklus *Licht* mündete, in dem jedem Tag der Woche eine eigene Oper

gewidmet ist. Vier Teile haben ihre szenische Aufführung erlebt, drei seit 1981 am Teatro alla Scala in Mailand, die vierte 1993 an der Oper Leipzig, wo im September 1996 auch der fünfte Teil – *Freitag aus Licht* – in Szene gehen wird. Einzelne Teile der beiden Tage, die noch ausstehen, sind der Öffentlichkeit schon separat vorgestellt worden, so daß zwanzig Jahre nach Beginn nichts dagegen spricht, daß das Wagnis, ein magnum opus auf 25 Arbeitsjahre hinaus zu planen, vollends zum glücklichen Abschluß kommen kann.

Da Sie aber neben dem stetigen Fluß des Komponierens auch noch viele Aufführungen der Werke sei es als Klangregisseur, sei es als Dirigent überwachen, fragt man sich, woher Sie dann noch die zusätzliche Kraft schöpfen, seit etwa 1970 Ihr eigener Verleger zu sein und den Verlag selbst zu betreuen, nachdem es sich herausgestellt hatte, daß Ihre vorigen Verleger mit der Veröffentlichung der Partituren stark in Verzug gekommen waren. Und man fragt sich, warum die Partituren nun gediegener sind und schöner aussehen. Man fragt sich weiter, wie Sie, wiederum in eigener Regie, es fertig gebracht haben, in den letzten Jahren Ihre Werke in einer Edition von immerhin 50 Nummern auf 70 Compact Discs vorzulegen, deren Textbeilagen im Vergleich zu dem, was auf dem Markt üblich ist, zudem vorbildlich redigiert sind. Und man fragt sich schließlich, wie es kommt, daß dann im Laufe der Jahre noch sechs stattliche Bände *Texte* von Ihnen bei DuMont in Köln erschienen sind. Die ersten drei hat Dieter Schnebel, die nächsten drei Christoph von Blumröder zusammengestellt, aber herausgeben läßt sich nun einmal nur das, was verfügbar ist.

Vieles von Ihren Reflexionen über das Verfertigen von Musik, über Ihre eigenen Kompositionen, aber auch über die Werke von anderen hat musiktheoretische Maßstäbe gesetzt, ist in zahllosen Seminaren diskutiert, wieder und wieder zitiert worden, so etwa – um nur ihn zu nennen – Ihr früher Aufsatz *...wie die Zeit vergeht...*. Die Zahl der Magisterarbeiten, Dissertationen und Habilitationsschriften hierzulande, aber auch von akademischen Schriften und von Büchern über Sie bzw. Ihr Werk in anderen Sprachen, voran im angelsächsischen Bereich, beginnt schon jetzt etwas unübersichtlich zu werden.

Wenn Ihnen heute die Ehrendoktorwürde zuteil wird, dann zwar nicht allein, aber auch keineswegs zuletzt wegen jener Schriften von Ihnen, die zetetisch, das heißt wissenschaftlich untersuchend sind und auch unter Musikwissenschaftlern Wirkung gezeitigt haben.

*

Karlheinz Stockhausen wurde am 22. August 1928 in Mödrath bei Köln geboren. Dieses Alter stimmt ziemlich genau mit dem des Harnackhauses überein, in dessen Goethe-Saal wir uns befinden und das Ende der zwanziger Jahre als Versammlungsort der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft (heute: Max-Planck-Gesellschaft) gebaut wurde, aber nach wenigen Jahren schon unter die braunen Räder kam, ehe die amerikanischen Truppen es nach dem Zweiten Weltkrieg konfiszierten und bis zu ihrem Abzug vor einigen Jahren als Offiziersmesse ihres Berliner Hauptquartiers nutzten.

Auch Stockhausens Leben wurde rasch vom Unstern der nationalsozialistischen Macht überschattet. Seine Mutter wurde Opfer von deren zynischer Doktrin des unwerten Lebens. Immerhin eröffneten sich seinem Jahrgang nach dem Kriege ungewöhnliche Chancen. Die damals ganz Jungen konnten mit zukunftsweisenden Ideen und Musikprodukten rasch Aufmerksamkeit auf sich ziehen, und unbelastet, wie sie waren, hatten sie in dieser, wie es scheint, beispiellosen Situation auch im Export bessere Karten als frühere oder spätere Generationen. Als Umschlagplätze dafür kristallisierten sich vor allem die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt, die Donaueschinger Musiktage und bald auch das Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks in Köln heraus, an dem der Komponist von Anfang an beteiligt war und das durch ihn zu einem Flaggschiff der avantgardistischen musikalischen bzw. kompositorischen Verbände wurde.

Die Kompositionszeit Stockhausens fällt grosso modo mit dem Bestehen der Bundesrepublik Deutschland zusammen. Der heutige 17. Juni war ja bis vor kurzem deren Staatsfeiertag; doch

die Wahl dieses Datums hat sich aus der Abstimmung der Terminkalender bloß zufällig ergeben, ein symbolischer Akt sollte nicht daraus abgeleitet werden.

Abgesehen von Studienaufenthalten und Gasttätigkeiten, ausgedehnten Reisen und Tourneen durch die Kontinente blieb Karlheinz Stockhausen der Kölner Umgebung treu; seit langem wohnt er in Kürten im Bergischen Land. Gastprofessuren führten ihn in den sechziger Jahren an die University of Pennsylvania nach Philadelphia und an die University of California nach Davis zu einer Zeit, als die Hippie-Bewegung zu florieren begann. Während der siebziger Jahre unterrichtete er dann als Professor für Komposition an der Kölner Musikhochschule.

★

Es kann nicht übersehen werden, daß die radikale Neuheit der Musik von vornherein (und durchaus bis heute) auch heftige Widerstände provoziert hat. Das betrifft zwar seit jeher fast alle neue Kunst, aber in diesem Falle waren viele Invektiven schrill. Da gab es Professoren im eigenen Land, deren Zelotismus wenige Jahre zuvor der angeblich wissenschaftlichen Tätigkeit der sogenannten Rassenkunde in der Musik gegolten hatte und die nun Stockhausen verdächtigten, mit den synthetisch erzeugten Klängen seiner elektronischen Musik die Axt an Gottes Schöpfung Musik gelegt zu haben. Die Spezialisten im Ausfindigmachen von unwerter Musik, von Unmusik, sind immer auf dem Posten. Erwartungsgemäß haben auch die Sowjets und ihre Vassallen, solange es sie gab, an seiner Musik nie Gefallen gefunden.

Eigentlich verblüffender jedoch war die Wende von den sechziger zu den siebziger Jahren mitsamt den Forderungen nach einer sogenannten Politisierung der Kunst. Denn nun kam zu den bisherigen Zurückweisungen im wertkonservativen Lager das Unverständnis eines Teils der bisherigen Anhänger, die sich, als sie ihr „linkes“ Bewußtsein entdeckten, brüsk abwandten, da der Komponist nicht mehr dort zu stehen schien, wo man es gewohnt war oder wo man ihn gerne hätte stehen sehen. In der öffentlichen, veröffentlichten Meinung kam es wieder zu Verunglimpfungen und manchen Schlägen unter die Gürtellinie. Ein spätes Nachspiel fand das noch 1991 in dänischen Presseberichten, in denen Stockhausen als jener Nazileutnant hat diffamiert werden sollen, der im März 1944 in einem Leitartikel des *Völkischen Beobachters* mit demselben Fanatismus junge Soldaten zum Endsieg angetrieben hätte, mit dem er später Töne malträtirt habe. Der Gescholtene war damals 15. Der Name des Gesuchten entpuppte sich dann als Holzhausen. Aber es gab einen deutschen Kolporteur, der den Karl-Heinz Holzhausen schon früher in Stockhausen umgebogen hatte: der Schriftsteller Erich Kästner in seiner 1961 als *Ein Tagebuch* erschienenen Schrift *Notabene 45*. Offenbar hat er – wie so viele – neue Musik nur als Zerstörung begreifen können. So kann der Haß auf das Neue und Technisierte in Bösartigkeit umschlagen.

In den letzten Jahren – seit beispielsweise bei den Salzburger Festspielen die Ära Karajan vorüber ist und dort neuer Wind in den Segeln weht – hat sich einiges geändert. Aber noch immer geht von den Werken manche Beunruhigung aus, weil durch sie die Dinge nicht mehr am gewohnten Platz sind. Das gilt für die Orchesterstücke, für die Chorstücke, selbst für das Musiktheater. Das stört den Betrieb und seinen Trott, das ruft die Gewerkschaft auf den Plan. Exemplarisch dafür ist es, daß 1981 an der Mailänder Scala die Erstaufführung von *Donnerstag aus Licht* kurzfristig verschoben werden mußte; der Chor trat in Streik, weil die Sänger einige Töne solistisch zu singen hatten und alle Choristen nun auf einer Gage als Solisten bestanden. Inzwischen ist in die später verfaßten Partien von *Licht* augenzwinkernd eine Streik-Szene eingegangen.

Im Umgang mit dem Komponisten Karlheinz Stockhausen ist oft etwas schmerzlich zu vermissen: der Humor, den der Autor für sich und so manches in seinem Werk in Anspruch nehmen kann. Das betrifft keineswegs nur Verächter neuer Musik, sondern nicht selten auch deren Anhänger. Aber vielleicht liegt das zunächst einfach daran, daß im journalistischen wie im kritischen und wissenschaftlichen Geschäft, zumal in unseren Gegenden, nur das Humorlose

als seriös gilt und sich auch das, was als wissenschaftlich gelten darf, zuerst einmal durch Bierernst auszeichnen muß.

*

Im Anschluß an ein vorgetragenes Beispiel Ihrer Musik erhob sich bei einer Diskussion im Hörsaal des Musikwissenschaftlichen Seminars der Freiburger Universität – es war 1985 – ein Student, den einige der gehörten Töne an eine Stelle aus den *Bildern einer Ausstellung* von Mussorgsky erinnerten. Er begehrte Aufschluß darüber. Sehr wohl erinnere ich mich an Ihre Reaktion: Sie legten die Hand ans Ohr, um die Muschel zu vergrößern und fragten zurück: „Wo kommt das her?“. Ein Gutteil dessen, was man heute Diskurs über Musik nennt, verläuft in dieser Struktur, und zwar unter Musikliebhabern, Kennern und Musikologen gleichermaßen. Dies erinnert an jenes, das habe ich dort schon einmal gehört, dies stammt von dem: Mit weniger Unterschieden, als man vielleicht meinen könnte, wird mit Hilfe dieser Struktur ein Gespräch in der Konzertpause nicht minder bestritten, als eine Analyse eines Musikstücks erstellt oder Provenienzhistoriographie betrieben wird, so unterschiedlich die Motive dafür sein mögen. Häufig scheint es so, als wollte man gar nicht wissen, was die Dinge sind, sondern nur, woher sie kommen. Ich selbst war einige Male unbedacht genug, dieses Spiel mitzuspielen und wollte in Briefen etwas Entsprechendes aus Ihnen herauskitzeln. Dazu haben Sie beharrlich geschwiegen. Es ist nur allzu verständlich, daß es einem Komponisten lästig fallen muß, ständig darauf verwiesen zu sein, daß das, was er tut, die Leute an das denken läßt, was andere getan haben. Es muß Ihnen geradezu erbärmlich erscheinen, Mal für Mal den Vergleich mit Wagners *Ring-* Tetralogie hören und lesen zu müssen, seit erkennbar geworden ist, daß Sie an Ihrer *Licht-* Heptalogie arbeiten, und es muß Sie trostlos stimmen, in freundlicher oder in sinisterer Absicht an die Familie Bach erinnert zu werden, weil Mitglieder Ihrer Familie (mit Ihnen zusammen) Werke von Ihnen zur Aufführung bringen.

Einerseits wünscht man sich das Originalgenie, das möglichst alles nur aus sich selbst heraus schafft, andererseits will man genau orten, woher die Ideen für das Ganze oder die einzelnen Einfälle sich herleiten lassen. Selbst Paul Valéry, der unermüdliche Analytiker des künstlerischen Schaffensprozesses, geriet in die Erklärungsnot des Anfangs: Der erste Einfall stammt nun einmal von Gott. Um so überraschender ist es, wenn die Menschen stets aufs neue in Verwirrung geraten, sobald sie mit Hinweisen auf einen überirdischen Ursprung Ihrer Musik konfrontiert werden. Denn das ist doch die klassische Antwort auf die Frage nach der Inspiration. Wenn man jedoch daran denkt, daß ganze Gruppen von literarischen Enthusiasten von weither nach Dublin reisen, um dort möglichst die gesamte Kulisse der Straßen, Häuser und Steine wiederzufinden, in der James Joyce seinen „Ulysses“ Leopold Bloom agieren läßt, dann weiß man nicht, ob man Ihren Partituren wünschen soll, daß ihnen dereinst etwas ähnliches geschieht.

Der tendenziell ins Unermeßliche gesteigerte Beziehungsreichtum in seinen verschiedensten Gestalten ist zum Signum der Kunst unseres Jahrhunderts geworden. Schon Hugo von Hofmannsthal sprach von der „unendlichen Verkettung alles Irdischen“. In vielen Ihrer Partituren ist das auf die Spitze getrieben: in rebus musicis besonders ein Webernsches Erbe. Zumal da die Partituren – im Gegensatz zu denen von Webern – umfangreich sind, bedürfen sie langwieriger Versenkung und zum Teil auch einer Methode, die noch unentwickelt ist. Denn in rein technischen, formalen Analysen läßt der Beziehungsreichtum sich nicht allein erschließen, schon um die symbolischen Ebenen nicht zu verfehlen. Andererseits beanspruchen die Kompositionen, absolute Musik zu sein. Selbst Ihre szenische Musik, ja Ihre Produktionen des Musiktheaters speisen sich aus der Idee, vom rein Musikalischen auszugehen und es auf den visuellen Bereich auszudehnen, nicht umgekehrt von der Bühne, den Charakteren und Handlungen auszugehen, um zu einer dafür passenden Musik zu gelangen.

*

Iannis Xenakis, der in Paris lebende griechische Architekt und Komponist, hat einmal angemerkt, daß wir – er zielte dabei insbesondere auf die komponierende Zunft – doch alle Pythagoreer geblieben seien. Es ist fraglich, ob er unter allen seinen Kollegen Zustimmung fand. Er dachte in erster Linie an die Zahlengrundlagen des Musikalischen und deren rationale Verfügbarkeit im Komponieren, weniger an andere Dimensionen, die Karlheinz Stockhausen, wenn man so will und darf, noch etwas näher an jenen *inventor musicae*, an den Finder bzw. Erfinder der Musik heranführt, als der Pythagoras seit der Spätantike gegolten hat.

Gewiß, ein Grundsatz des Pythagoras war, daß alles Zahl sei. Und die Faszination von, die Obsession mit Zahl und Zählen ist bei Stockhausen allüberall mit Händen greifbar. Selbst auf der Opernbühne wird real, wird hörbar gezählt. Aber das zahlenmäßig Rationale schließt einen luziden mystischen und religiösen Habitus keineswegs aus. Romantiker wie Novalis waren davon eingenommen, Hermann Hesses *Glasperlenspiel*, das auf den jungen Stockhausen so stark einwirkte, zeigt dies. Oder mit den Worten der *History of Greek Philosophy* von W. K. C. Guthrie über das Verhältnis von Zahlen, musikalischen Intervallen und Kosmos für die Pythagoreer gesagt: „For them numbers had, and retained, a mystical significance, an independent reality. Phenomena, though they professed to explain them, were secondary, for the only significant thing about phenomena was the way in which they reflected number. Number was responsible for ‚harmony‘, the divine principle that governed the structure of the whole world.“ Es scheint wenigstens mir so, als hätte ich andernorts schon Sätze gelesen, die auf Karlheinz Stockhausen weniger zutreffen, noch ehe man sich seine Gedanken darüber macht, daß auch der Glaube an die Metempsychose ein Verbindungsglied zwischen dem vorsokratischen Philosophen und dem heutigen Komponisten bilden kann. Schließlich sollten die politischen Dimensionen nicht völlig übersehen werden, bei Stockhausen gerade deshalb nicht, weil er zu einer in bestimmter Weise politisierten Zeit in eine unpolitische Ecke gedrängt worden ist. Wie anders sollte das Anfang 1996 zum ersten Mal aufgeführte Chorstück verstanden werden, das zugleich eine Szene aus *Licht* bilden wird und die Überschrift „Weltparlament“ trägt?

Das Konzept einer „Weltmusik“ könnte – unter anderem – eine Reaktion auf das menschliche und politische Desaster des Dritten Reiches, seiner Hybris und seines mentalen Isolationismus sein. Aber „Weltmusik“ besitzt nicht ohne Hintersinn eine doppelte Bedeutung. Sie meint zuerst den Zusammenschluß der Kulturen der Erde in der Musik, aber sie weist auch hinaus auf das Universum.

*

Vor nunmehr 42 Jahren, als sich das seither freundschaftliche Verhältnis zwischen Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen anbahnte, hat Boulez in einem Brief an John Cage 1954 zwei Beobachtungen mitgeteilt. Erstens: „Stockhausen est de plus en plus intéressant! C'est le meilleur de tous en Europe!“ Das war, als Boulez das erste elektronische Stück kennengelernt hatte. Zweitens: „Il est sensible extrêmement à la qualité sonore, à la vie des sons“. Der ersten Passion – Zahl, Zählen und allem, was sich daraus konstruktiv ins musikalische Werk setzen läßt – steht mit der Sensibilität für die Klangqualität, für das Leben der Klänge wohl tatsächlich die zweite Passion des Komponisten zur Seite, – eines Komponisten, der (wie wohl keiner zuvor) Tage, Monate, Jahre im Elektronischen Klangstudio zugebracht hat und unentwegt zubringt auf seiner andauernden Reise in unbekannte, neue Dimensionen des Klanglichen.

Vielleicht ist es nicht zufällig, daß Sie, Herr Stockhausen, ganz am Anfang Ihrer Karriere zum Broterwerb für die musikalische Umrahmung eines Zauberers gesorgt haben. Eine andere Magie, die des Klanges, hat Sie nie mehr losgelassen. Findend und erfindend, entdeckend und erforschend sind Sie zum Pionier im Land der Töne geworden.