

„Huuuh!“

Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg

mit Karlheinz Stockhausen

Der folgende Wortlaut des Pressegesprächs mit Karlheinz Stockhausen beim Hamburger Musikfest wurde aus der Aufzeichnung transkribiert, die Margarete Zander auf Minidisc aufgenommen und der Redaktion freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Nicht alle Fragen der Journalisten lassen sich aus dieser Aufnahme genau rekonstruieren. Unwesentliche sprachliche Ungenauigkeiten wurden korrigiert, Hinzufügungen und Atmosphärisches wie Heiterkeit, Stille und Zögern in eckigen Klammern notiert.

Benedikt Stampa (Leiter der Hamburger Musikhalle): Meine sehr verehrten Damen und Herren, lieber Herr Professor Stockhausen. Gerade angekommen, vor einer Stunde im Flughafen gelandet, abgeholt, im Hotel sich eingeecheckt und schon wieder hier unten: Wir freuen uns sehr vom Hamburger Musikfest, daß Herr Professor Stockhausen in Hamburg ist, und daß er den Weg zu uns gefunden hat hier nach Hamburg, nach dem Bach-Preis, den man mal ausklammern will: Nach fast vierzig, nein zwanzig Jahren sind Sie zum letzten Mal hier gewesen mit einer großen Komposition?

Nein, ich habe natürlich mehrere Aufführungen im Norddeutschen Rundfunk erlebt, aber was Sie jetzt meinen, ist das, was mehrere Damen und Herren der Presse geäußert haben: daß ich neunzehnhundertsechzig das Werk für vier Orchester und vier Chöre in „Carré“ in „Planten en Blomen“ uraufgeführt habe, und was scheinbar nicht mehr so stark in Erinnerung ist, eine Uraufführung des Werkes „Mixtur“ für fünf Orchestergruppen, auch mit dem Orchester des Norddeutschen Rundfunks und vier Ringmodulatoren und vier Toningenieurinnen und Rundum-Klangprojektionen. Das war neunzehnhundertvierundsechzig.

Also fast sechsunddreißig, siebenunddreißig Jahre ist das zumindest her, daß das damals gelaufen ist, und jetzt haben wir im Hamburger Musikfest, im zweiten Musikfest, dieser ...

Nein, ich habe noch etwas vergessen. Ich bitte um Verzeihung. Ich habe neunzehnhundertvierundsiebzig noch das Rundfunkorchester dirigiert mit meinem Werk „Punkte“ für Orchester, und es gab ein zweites Konzert, in dem ein Werk von mir uraufgeführt wurde: „Atmen gibt das Leben“ für den Norddeutschen Rundfunkchor, und mit diesem Chor haben wir dann mehrere Konzerte in Europa gegeben. Das war eine sehr schöne Zeit, die Arbeit mit dem Chor, und ich war befreundet mit zahlreichen Choristinnen und Choristen. Wir haben auch hinterher dann immer wieder Kontakt gehabt.

Daß Herr Stockhausen hier sein kann, freut uns alle sehr, und man kann ohne Übertreibung sagen, daß die beiden Tage, die Herr Stockhausen die Musikhalle Hamburg bespielen wird, zu den wahrscheinlich aufregendsten Tagen zählen werden, die

diese alte Dame Musikhalle jeweils erlebt hat. Es ist, glaube ich, einer der Höhepunkte des ganzen Musikjahres, kann man auch sagen, daß wir Herrn Stockhausen hier in Hamburg haben dürfen. Wir werden nachher, um acht Uhr, glaube ich, kurz in die Musikhalle fahren ...

Ja.

... und dann die schon bestehenden technischen Aufbauten begutachten und dann wird morgen früh begonnen mit den technischen Proben ..., so daß also dann am Dienstagabend auch alles seinen Weg gehen kann, wie es hoffentlich auch geplant ist. Also nochmal: Wir sind unheimlich stolz darauf, daß Herr Stockhausen heute hier ist, und wir finden es auch schön, daß Sie heute trotz eines Unfalls im letzten Jahr den Weg gefunden haben hier ins Hotel, und mit Herrn Stockhausen gemeinsam das Musikfest auch vielleicht von seiner erstmal Sprachenseite aus kurz beleuchten wollen. Mir bleibt nur zu sagen, daß wir alles versuchen werden, Herr Stockhausen, einen möglichst guten Aufenthalt hier in Hamburg zu bieten ...

Vielen Dank.

... daß er sich nicht nur wohlfühlt, sondern auch sein Werk in der Weise aufführen kann, wie es ihm auch gebührt, und wir wissen, wie anspruchsvoll es werden wird. Ich habe schon mein Arbeitshemd unten drunter angezogen, und wenn ich dann noch mal oben auf den Rang steigen muß und schrauben muß, bin ich auch dafür bereit. Also, liebe Kolleginnen und Kollegen, vielleicht stellen wir einfach einige Fragen und kommen so ins Gespräch mit Herrn Stockhausen, der sicher auch einige Sachen zu seinem Werk, das hier aufgeführt wird, das er hier aufführen wird, sagen wird. Nur noch ganz kurz zum Schluß: Wir haben das an zwei Tagen gemacht, und wir werden das auch, wie in der Tradition des letzten Musikfests auch, mit sogenannten Einführungsveranstaltungen machen, das heißt, Herr Stockhausen wird um jeweils siebzehn Uhr am Dienstag und Mittwoch Werke aus der elektronischen Musik spielen und dann im Hauptkonzert abends die anderen Konzertaufführungen machen. Wir werden also insgesamt vier Konzerte haben, kann man sagen, innerhalb dieser zwei Tage, die wir also sozusagen für die Besucher als zwei große Konzertabende anbieten werden. So, wenn jetzt jemand sich traut ...

[Stille]

Frage: Also, ich kann mir ungefähr denken, warum Sie nach Hamburg gekommen sind, aber ich wüßte es trotzdem noch mal gern von Ihnen.

Ja, weil Ingo Metzmacher mir geschrieben hat, daß er sich wünscht, daß ich hierherkomme, und ich möge ihm Programmvorschläge machen. Es ging dann hin und her, und ich sagte: Wenn wir einmal die Lautsprecher installiert haben für die konzertante Aufführung von „Freitag“ aus „Licht“, dann sollten wir die Möglichkeit nutzen, auch elek-

tronische Werke aufzuführen. Er wollte dann auch gern mehrere einzelne Szenen aus dem Gesamtwerk „Licht“ aufgeführt sehen, und so haben wir das zweite Programm mit sechs Szenen aus „Licht“ geformt, und wir waren sehr schnell einig.

Wie ist das für einen Komponisten, wenn er zurückgeht in die sechziger, sogar in die fünfziger Jahre, zu seinem eigenen Werk: Alltag oder schon noch etwas Besonderes, auch nachdenkend über die Zeiten damals?

Ich habe ja die Möglichkeit, jeden Tag ein Konzert zu geben, aber ich will das nicht, schon seit langer Zeit, weil ich komponieren will und Partituren editieren und Schallplatten publizieren. Also, fast die Hälfte meiner Lebenszeit geht seit vielen Jahren in das Abmischen von Aufnahmen, die ich selber leite. Es gibt für mich keine Vergangenheit. Alles, was ich gemacht habe, ist mir so nahe wie heute. Wenn ich Werke vorschlage in den letzten Jahren, dann insbesondere die Werke, die Raummusik möglich machen. Das ist ja teuer und braucht bestimmte Säle. Wenn jemand [dazu] bereit ist, daß wir einen Tag einen Saal bekommen können zum Aufbauen, einen zweiten Tag für die Klangtests zur Hälfte und die zweite Hälfte des zweiten Tags proben können, plus Generalprobe am Morgen der Aufführung, und dann abends das Konzert, dann bin ich sehr glücklich. Das verlangt einen großen Aufwand, mehrere Techniker und ganz besondere Interpreten. Zum Beispiel das erste Konzert, das wir hier geben, ist der Versuch, in der Musikhalle eine zwölfspurige Wiedergabe der elektronischen und konkreten Musik von „Freitag“ aus „Licht“ zu ermöglichen – die Halle ist ja für ganz andere Zwecke gebaut –, und es war nicht leicht zu entscheiden, wo wir die Lautsprecher plazieren, welche Plätze man auf keinen Fall benutzen kann, weil sie zu nahe an den Lautsprechern sind. Also ist ein Tontechniker, der oft mit mir arbeitet, hierher gefahren, hat mit Schallspezialisten hier in Hamburg, einer Firma, verhandelt; wir haben die Lautsprecher ausgewählt, und ich war sehr involviert in die Vorbereitung. Es gibt also ganz bestimmte Pläne, die mehrfach geändert wurden. Also, das interessiert mich sehr, denn diese Raummusik ist nach wie vor für mich das Wichtigste, das ich im Leben als Komponist begonnen und entwickelt habe. Also, es begann mit dem „Gesang der Jünglinge“, den wir ja auch wiedergeben werden, vierspurig, mit vier Lautsprechergruppen in den vier Saalecken. Das ist hier schon ein großes Problem wegen der Balkone. Unten sind Leute, die haben [eine] andere hintere Orientierung als oben. Also muß man das doppelt beschallen. Und dann kamen „Kontakte“, vier Jahre später, mit sehr viel verschiedenen Rotationen und Diagonalbewegungen im Raum, auch über den Hörern: Wie macht man das in einem traditionellen Konzertsaal? Und bis „Freitag“ aus „Licht“ hat sich das dann entwickelt von Werk zu Werk. Wir geben jetzt das Werk „Freitag“ aus „Licht“ zwölfskanalig wieder, aber das bedarf vierundzwanzig Lautsprecher und eines großen Mischpults, um zum Beispiel das Haupt- und große Problem zu

lösen: unten – oben. Also wie mache ich das, daß Leute, die unten sitzen und oben sitzen, beides hören, was von hinten links und hinten rechts kommt, und die zwölf Kanäle sind ein Kreis um die Menschen herum. Also, das Beste wäre natürlich ein ganz anderer Saal, aber den gibt es nicht. Ich hatte dann „Planten en Blomen“ vorgeschlagen, weil wir da neunzehnhundertsechzig „Carré“ aufgeführt haben, das ja ein Werk ist für vier Chöre und vier Orchester in den vier Himmelsrichtungen, und das Publikum schaute zur Mitte, und vier Dirigenten dirigierten das mit dem Rücken zur Wand. Also dachte ich, es geht dort, aber Ingo Metzmacher meinte, das paßte irgendwie nicht für diese Serie, und er würde gern in die Musikhalle [gehen]. Also solche Konzerte gebe ich gern. Und dann gibt es keine Vergangenheit. „Gesang der Jünglinge“ ist mir genauso nah wie „Freitag“ aus „Licht“, das vor fünf Jahren uraufgeführt ist.

Frage: Obwohl doch die technischen Voraussetzungen ganz andere waren wie in den fünfziger Jahren und auch jetzt die Reproduktion bestimmt eine ganz andere ist ...

Die war nicht so anders. Wir hatten das erste Vierspur-Magnetophon von Telefunken in Köln. Vorher eine Albrecht-Film-Maschine, mit der ich „Gesang der Jünglinge“ vierspurig produziert habe, das war noch zwei mal zwei, richtig mit einem alten Schwengel wie bei alten Autos und so. Aber das konnte dann kopiert werden, schon mit einigen technischen Mängeln, neunzehnhundertachtundfünfzig. Die Uraufführung war neunzehnhundertsechsfünfzig. Die ist noch gemacht worden mit dieser alten Filmmaschine aus Berlin. Also im Prinzip hat sich das überhaupt nicht geändert. Natürlich kamen dann Werke, achtspurig, zwölfspurig, sechzehnspurig. Oder dieses, was wir hier aufführen, ist vierundzwanzigspurig. Ich habe vierundzwanzig Kanäle vor mir, plus die Solisten mit Sendern, aber die werden dann über zwölf Lautsprechergruppen projiziert. Das ist gewachsen natürlich. Aber auch Werke aus früherer Zeit sind ebenso neu für alle, die es hören, wie auch für mich, was die Aufgabe betrifft, in einem bestimmten Saal eine Lösung für die Klangprojektionen zu finden. Also, es ist sehr spannend.

Wenn Sie so berichten über diese Aufnahmen und Aufnahmetechniken von damals: Ich meine, ich kann es gerade noch nachvollziehen, welche Geräte Sie damals benutzt haben, aber eine Generation nach mir wird glauben, wir reden aus irgendeiner Steinzeit der technischen Aufnahmebedingungen.

Ja, ist ja auch nicht so wichtig. Hauptsache ist, daß der „Gesang der Jünglinge“ nach wie vor vierspurig sehr frisch klingt und wieder gemacht ist. Das ist nicht so wichtig. „Kontakte“ auch – sehr präzise, sehr scharf konturierte Klänge von neunzehnhundertachtundfünfzig bis -sechzig. Ich bin selber überrascht, daß die Analogbänder so rauschfrei waren. Weil ich natürlich etwas gemacht habe, was verboten war, nämlich neun dB plus gegeben auf Bänder, Agfabänder waren damals gar nicht so gut wie die BASF-Bänder und so. Also, daß sind so interne Freuden. Gottseidank ist ja durch die Digitaltechnik, was auch immer man darüber

denkt, diese Musik erhalten. Ich habe lange Jahre Angst gehabt, daß sie zerstört ist, weil das Rauschen zunimmt, die Bänder werden schlecht, zerfallen – mehrere Originale sind zerfallen, weil sie mit Aceton geklebt waren, und so. Das ist jetzt Gottseidank in gewisser Weise zeitlos, obwohl auch die Digitaltechnik ja keine endgültige ist. Aber Raummusik ist ein Anlaß, nach Hamburg zu kommen, für mich, und ich glaube, daß hier in Hamburg niemand vernünftig zwölfspurige Musik gehört hat, noch nirgendwo. Dafür gibt es überhaupt keine Säle, geschweige denn die Erfahrung, wie man so etwas macht. Aber es ist eine wunderbare Erfahrung. Denn man ist ganz vom Klang rings umgeben, und auch die Klänge sind über einem. Und wenn man die Augen schließt, ist man wirklich in einem neuen Raum.

Frage: Wann hat diese Vorstellung angefangen, daß Ihre Musik in diese Richtung gehen muß, in den Raumklang?

Ja, zu der Zeit, als ich die ersten elektronischen Werke komponierte, neunzehnhundertdreißig. Ich habe in Paris im französischen Rundfunk schon Experimente gemacht, Lautsprecher an verschiedenen Stellen aufzurichten und Klänge mit der Hand zu regeln, so daß sie aus verschiedenen Richtungen kamen. Und dann habe ich das Werk „Gruppen“ für drei Orchester komponiert, von vierundfünfzig bis sechsundfünfzig. Achtundfünfzig kam erst die Uraufführung. Das war auch ziemlich kompliziert, einen Saal zu finden, den Messesaal in Köln. Wir konnten das gar nicht im Rundfunksaal uraufführen. Das war schon die erste wichtige Erfahrung, also drei Orchester, die in Hufeisenform um das Publikum verteilt sind – links, vorne und rechts, die drei Dirigenten – aufzubauen und ein Werk für drei Orchester zu schreiben. Dann kam „Carré“ für vier Orchester, vier Chöre, aber dann „Kontakte“ – elektronische Musik – und „Gesang der Jünglinge“. „Gesang der Jünglinge“ ist gleichzeitig komponiert worden wie die „Gruppen“ für drei Orchester. Also ich habe die ersten Artikel über Raummusik und Auditorien, die man bauen könnte, schon fünfundfünfzig, sechsundfünfzig veröffentlicht. Also das ist so eine alte Idee, die – ganz wichtig – verbunden ist mit der Erneuerung der Musik seit neunzehnhundertfünfzig. Das ist ja wirklich eine ganz neue Art von Musikerfahrung. Also wegzugehen von der monophonen Klangwiedergabe, also einer Konfrontation zwischen einem Publikum und Klangquellen, die davor sind, ist historisch ein Riesenschritt, nach Tausenden von Jahren ist das eine vollkommen neue Art, Musik zu erleben. Selbst die besten Konzertsäle in Deutschland – in anderen Ländern gibt es gar nicht so viele oder kaum andere Auditorien – sind ja wie Amphitheater gebaut, spitzen sich zu, werden leider Gottes riesig breit gebaut in Rängen, die steigen: Das ist gar nicht möglich, Raummusik in solchen Sälen aufzuführen. Und die sind eben doch noch relativ neu wie in Köln, und Berlin nicht mehr so neu. Das ist in Europa bis jetzt nicht verstanden worden, was da geschehen ist, und was die Zukunft sein wird.

Benedikt Stampa: Da muß ich ja mal fragen, als Musikhalle,

interessehalber: Ich meine, Sie hatten damals ja in Osaka 1970 bei der Weltausstellung ...

... eine Kugel.

... eine Kugel ... Wie sieht für Sie der ideale Konzertsaal aus? Ist das damals Osaka für Sie gewesen, der ideale Konzertsaal?

Ich habe ihn selber gezeichnet und mit dem Architekten Bornemann, dem Berliner Architekten und seinem ganzen Stab, errichtet, bei der Weltausstellung. Wir haben einhundertdreißig Tage dort für über eine Million Menschen jeden Tag sechseinhalb Stunden meine Musik aufgeführt, also etwa sechseinhalbttausend Leute pro Tag. Ich habe Programme gemacht, die dann so alle fünfzehn bis fünfundzwanzig Minuten sich erneuerten. Viele Besucher sind für mehrere Aufführungen geblieben, was auch ein Problem war, denn eine Rolltreppe führte von unten zum Auditorium, und in den Sälen, die zum Auditorium führten, hatten andere Exponate Platz. Aber die Leute haben gewartet, bis sie in unser Kugelauditorium hineinkamen. Es war ganz besonders, denn ich habe damals schon gesagt: Ich will Musik von überall haben, auch von unten. Also wurde ein besonderes Rost aus Leichtmetall gebaut, und es gab Sitzkissen, so etwa vierzig, fünfunddreißig Zentimeter breit und etwa einen Meter vierzig lang, und da saßen die Leute drauf, und man konnte die Sitzkissen je nachdem, ob die Interpreten in der Mitte waren oder in sechs „Nestern“ rings um die Menschen herum verteilt waren, auftraten und wieder verschwanden, man konnte also die Orientierung des Publikums ändern von Tag zu Tag, sage ich jetzt, oder von Programm zu Programm. Nicht alle dreiundzwanzig Minuten, das hätte keinen Sinn. Aber wir hatten schon Aufführungen mal in der Mitte des Publikums, dann in einer Richtung, in drei Richtungen, und so weiter. Das war sehr wichtig für mein Leben, das auszuprobieren und dort viel Raummusik auch prüfen zu können. Nicht immer mit Interpreten, also auch die elektronische Musik, die bis dahin fertig war. „Hymnen“ oft, „Kontakte“ oft, über siebzig Aufführungen auch mit Instrumenten. Manche Werke mit Interpreten, „Spiral“ und elektronische Transformation von Kurzwellenklängen und so weiter, sind sehr oft aufgeführt worden, zum Beispiel „Spiral“ über zwölfhundertmal. Also das ist eine ganz wichtige Erfahrung. Und das hat sich dann im Laufe der letzten Jahrzehnte entwickelt. Auch die Bekanntschaft mit Sälen wird immer größer: Was tut man, um noch so eine Kompromißlösung zu finden? Ganz wenige Säle sind ja so gebaut, daß das Publikum flach sitzt und auch die Bestuhlung mobil ist, und wie kann man Lautsprecher platzieren, ohne daß die genieren, ohne daß die zu nahe sind, hoch genug. Hier war es ja erst ein großes Problem, Sie wissen, ob wir die hängen durften oder nicht, und dann mit sehr viel Umständen hat man das dann erlaubt, daß man einige hängen kann. Raummusik, das ist wichtig.

Frage: Das Problem bei neuen Hallen, neuen Sälen, vielen Sälen ist doch auch, daß sie meistens mit Mozart und Beethoven und Wagner und was weiß ich bespielt werden und eigentlich seltener mit Ihrer Musik.

Ja, ja, aus diesem Grunde.

Kann man sich einen Saal vorstellen, in dem man sozusagen traditionelle Orchestermusik macht ...

Ja, selbstverständlich.

... und gleichzeitig ideal wäre für ... [Ihre Musik?]

Gar kein Problem. Also ein Saal – ich habe viele gezeichnet – in dem zum Beispiel „Gruppen“ für drei Orchester oder „Carré“ für vier Orchester und vier Chöre oder andere Werke von mir, in denen Chöre rings herum in Gruppen plaziert sind oder auch sich durch das Publikum hindurchbewegen, sind ohne weiteres vorstellbar, wenn man die Grundregel befolgt, die ich neunzehnhundertund-, wann war das, sechsundfünfzig oder siebenundfünfzig, in einem langen Artikel „Musik im Raum“ schon veröffentlicht habe, also flacher Fußboden, mobiles Gestühl, hydraulische Podien ringsum, und dann eine zweite Galerie etwa vier Meter hoch, wo man oben auch Interpreten und Lautsprecher plazieren kann mit elektrischen Anschlüssen ringsum, und dann nach Möglichkeit eben auch eine Öffnung nach oben, die es ermöglicht, daß man bis zu wenigstens vierzehn Metern hoch noch Lautsprecher plazieren kann und unter dem Publikum Schall erzeugen kann. Natürlich ist das möglich. Das ist nur eine Frage der Orientierung.

Wie würde in so einem Saal Haydn klingen?

Gut. Ja, auf einem Podium, vorne. Und dann drehen wir alle nach vorne, wie Haydn das ja auch komponiert hat ...

Worauf führen Sie das zurück, daß solche Säle nicht gebaut werden?

Na, das wissen Sie doch alle besser als ich, weil die veranstaltenden Organisationen, also erstmal die Städte in Deutschland – es gibt ja nichts anderes, was Kultur betrifft –, verlangen, daß man die bestehenden Verhältnisse nicht verändert. Und wenn das so ist, dann wird eben das Repertoire gespielt. Im Grunde, na gut, also vorige Woche war ich beim Europa-Musikfestival in Stuttgart in der Liederhalle, Hegelsaal, etwa achtzehnhundert Leute – oh, zweitausend Laute doch, sehr großer Saal, schöner Saal, und da wurde, weil es die Bach-Gesellschaft veranstaltet, hauptsächlich Musik von Johann Sebastian Bach gespielt, aber auch dieses Jahr, weil das Thema „Italien“ wegen der europäischen Geldgeber entscheidend war, also als Abschluß dann Verdis „Requiem“ gespielt, und Rilling, ich weiß nicht, ob Sie den Namen kennen, der Dirigent und künstlerische Leiter, spielt dann natürlich traditionelle Musik. Aber das ist ja im wesentlichen, wir reden jetzt von sechzehnhundert [siebzehnhundert], da war der Bach noch fünfzehn Jahre alt, sagen wir mal sechzehnhundertzwanzig [siebzehnhundertzwanzig] oder so etwas, sechzehnhundertzwanzig [siebzehnhundertzwanzig] bis vielleicht achtzehnhundert ..., na, neunzehnhundertzwanzig. Die haben heute morgen Ives gespielt. Und das Stück ist komponiert Anfang des Jahrhunderts.

Benedikt Stampä: 1927, glaube ich.

1927, ja, das ist also schon das äußerste, weil der Metzmaker so etwas macht, aber das kriegen Sie schon in Köln

nicht. Zemlinsky, ja. Wir haben Conlon als städtischen Musikdirektor und Generalmusikdirektor, und der ist bis Zemlinsky gedrungen, aber die Musik ist eben doch sehr nahe zur spätromantischen Musik. Also dann haben Sie dreihundert [zweihundert] Jahre, und das ist das Repertoire. Daran wird alles orientiert: die Ensembles, Orchester, Chöre, Solisten, die ausgebildet werden, Dirigenten, die Säle.

Frage: Eine Frage: Warum haben Sie „Freitag“ aus „Licht“ für Hamburg ausgewählt?

Ich glaube, daß Metzmaker das wollte. Es gibt einen wichtigeren Grund insofern, als ich jedes Jahr seit vier Jahren Kürtner Kurse für meine Musik halte und dieses Jahr neun Konzerte gegeben habe, vom fünften bis zwölften August in Kürten, in einer sehr schönen Halle, und dieses Jahr „Freitag“ aus „Licht“ mal wieder einstudieren wollte, nämlich wegen der Solisten, mit denen ich neu probieren wollte, und vor allen Dingen auch wegen der Raummusik. Also da waren hundertdreißig Teilnehmer aus fünfundzwanzig Ländern dieses Jahr, und das sind vierzig Komponisten, achtunddreißig Top-Interpreten, vierzehn Musikwissenschaftler und Musikliebhaber aus ganz verschiedenen Berufen, und für die ist „Freitag“ aus „Licht“ genau das Richtige. Ebenso wie „Unsichtbare Chöre“, das kennt hier auch niemand. Das ist ein Werk, im Original sechzehnkanalig, für sechzehn Chorgruppen, die ringsum das Publikum herum singen und über acht mal zwei Lautsprecher jetzt wiedergegeben werden, nachdem ich das also drei Monate lang abgemischt habe, so daß das vollkommen balanciert ist, und die Chöre bewegen sich in Gruppen so ganz langsam während der zweiundfünfzig Minuten um das Publikum herum. Das müßte man mal machen, aber in einem Saal, wo das möglich ist. Man muß wirklich ringsherum einen Horizont von Sängern haben, von unsichtbaren Sängern und so weiter. Es gibt zahlreiche Werke in meinem Repertoire, die solche Art von Raumwiedergabe verlangen, also das war wohl der Hauptgrund. Wir waren fertig jetzt.

... komplett? [unverständliche Frage nach den Solisten]

Ja, ja, ich hoffe, denn der Bassist hat mir gestern mitgeteilt, daß er in Chicago sitzt.

Frage: Wenn der Name Stockhausen fällt, dann ist gleich die Assoziation „elektronische Musik“ [da], ob man die Musik gehört hat oder nicht, und auch diese ganzen Fragen zunächst natürlich, Technik, Elektronik und so weiter. Ich fand das so schön in diesem Selbstporträt, das Sie der Gabi Wirth geschenkt haben ...

Habe ich? Aber das ist schon länger her, zwei Jahre oder so.

... daß Sie früher auch gerne Märchen gehört haben, daß sie vielleicht eher als Märchenerzähler oder Utopist in die Geschichte eingehen, und daß man vielleicht eher über die Inhalte spricht als über die Elektronik?

Nein, das ist mir egal, also wir können reden über alles, was Sie wollen.

Frage: Aber es würde mich interessieren, wie Sie sich denn sehen, weil es ja vorher viel um Raum und Technik ging, sind Sie

Architekt, sind Sie Komponist? Sind Sie als Komponist Architekt?

Ja, das ist kein Widerspruch. Zum ersten Mal in der Geschichte seit dem Mittelalter ist die Vorstellung eines großen Werkes, das ganz homogen konstruiert ist, also ich bin aufgewachsen in Altenberg, wo ein Zisterzienserdom aus dem zwölften Jahrhundert steht, ein wunderbarer gotischer Dom, einer der frühesten, reinen, und alle Elemente finden Sie überall wieder, nur ganz anders zusammengebaut. Also meine Musik ist seit den ersten Werken ähnlich. Große Werke, ganz integriert als Form, nicht Sätze, keine Stücke, keine Teile, sondern ein großes Werk, und das habe ich also schon seit den allerersten Kompositionen weiterverfolgt bis heute, und natürlich ist für mich eine Komposition eine akustische Architektur.

Frage: War das für Sie ein Entschluß oder eine Erleuchtung, eine Entwicklung, wenn Sie sagen, daß es von den ersten Stücken [an] losging?

Das weiß ich jetzt nicht. [Zögert.] Ich wollte das. Also ich sehe mich jetzt auf einmal, vor zweiundfünfzig, dreiundfünfzig Jahren als Student, und mache die Zeichnung für die Großform von „Punkte“ für Orchester, oder das erste „Spiel“ für Orchester, natürlich. Ich weiß genau, wo meine Spitzen sind, wo die verschiedenen Türme sind, sozusagen, und wie das ineinanderpaßt, und wo ich einen Eingang mache und einen Ausgang, und natürlich. Ein Musikwerk ist ja eine akustische Architektur, ist es doch. Oft nicht, also meistens, wenn ich Musik anderer höre, dann kommt es mir fast so vor, als ob sie einen akustischen Dschungel versuchen zu formen, und daß es ihnen überhaupt gleichgültig ist, wie man da wieder herauskommt.

Frage: [Sie sind so bescheiden, Ihre Botschaft in den Hintergrund zu rücken.] Aber Sie haben doch eine Botschaft?

Ja, Raummusik zu komponieren, elektronische Musik zu komponieren, neue szenische Musik zu komponieren, gewiß.

Und den Kosmos auf die Erde zu holen?

Ja, wenn er kommt, das wäre natürlich toll. Wenn ich also etwas durch Musik erlebbar machen könnte, was im Universum stimmt, dann bin ich Meister.

Das schwebt Ihnen ...

Das wäre doch toll, ja, wunderbar.

Das schwebt Ihnen jedenfalls vor?

Nein, es schwebt mir nicht vor, aber ich bin überrascht, wieviele Parallelen es in meinen Werken, in zunehmendem Maße übrigens, gibt, zu dem, was ich lerne, wenn ich also ein Buch mit den Aufnahmen vom Hubble-Teleskop sehe, und diese Aufnahmen sind ja höchstens fünf, sechs Jahre alt, und wenn ich so ein Buch lese über die neuesten Entdeckungen im Kosmos, nicht im Kosmos, in unserem Universum, dann spüre ich, daß da sehr viele Parallelen existieren zwischen dem, was ich mache und dem, was die Astronomen und die Raumforscher entdecken. Das tut gut.

Frage: Glauben Sie, daß Sie ein Solitaire bleiben?

Bin ich gar nicht. Was meinen Sie damit?

Haben Sie das Gefühl, daß Sie eine Schule gebildet hätten als Gegenbild zum Solitaire?

Ich bin kein Gefühlsmensch in dem Sinne, sondern ich habe hundertdreißig Leute erlebt vor einem Monat, die aus fünfundzwanzig Ländern gekommen sind, vor einem Monat, da waren Japaner dabei und Russen und, ja, Südamerikaner, was wichtig ist, weil die so arm sind. Das ist nicht eine Schule, sondern im vierten Jahr ein Ensemble von jeweils mehr als fünfzig Prozent neuen Menschen, jüngeren, aber auch älteren, und die wollen wissen, wie ich es gemacht habe. Ich analysiere dann jeweils ein Werk, achtmal zwei Stunden, und zeige jeden Morgen dreieinhalb Stunden in einer Generalprobe, wie die Werke des Abendkonzerts geprobt werden sollen. Nachmittags finden dann Seminare statt, Meisterklassen von neun sehr guten Interpreten für Interpreten, die lernen wollen, wie man das spielt und singt. Wenn Sie das eine Schule nennen wollen: Es ist viel mehr als das.

Aber das ist die Interpretenseite, nicht die originär schöpferische Seite.

Ja doch, die vor mir sitzen, sind Komponisten, und die wollen also aufs I-Tüpfelchen ...

Aber die spielen Ihre Musik oder spielen die ihre eigene Musik?

Die spielen gar nichts. Die sitzen da und hören, wenn ich vortrage, wie ich ein Werk gemacht habe, und ich lasse sie hören. Bei der Analyse zum Beispiel von „Lichter-Wasser“ mit Achtspur-Wiedergabe von acht Lautsprechern ringsum, wie ich „Lichter-Wasser“ komponiert habe. Das ist ein ziemlich neues Stück, uraufgeführt im Jahr neunzehnhundertneunundneunzig. Also die wollen einfach wissen, wie ich es gemacht habe. Was sie dann daraus machen, weiß ich nicht.

Frage: Es gibt im Randbereich der, sagen wir mal populären Musik viele DJs, viele Künstler, die Sie als Vorbild, als Vaterfigur, als Idol sehen ...

Papa Techno.

Genau. Es ist gut, daß Sie das jetzt sagen.

Nein, das ist wirklich wahr, wissen Sie warum? Ich habe Momente aufgeführt, neunzehnhundertachtundneunzig zu meinem Siebzigsten in der Tonhalle in Zürich, das war eine Europatournee. Das fing an in Köln und dann ging es nach Zürich, Paris, und so weiter. Und dann kam jemand zu mir und sagte: „Haben Sie das schon gesehen?“ Und ich sagte: „Was ist denn das?“ „Ja, das ist ihr Foto.“ Das war eine Postkarte, die war sechshunderttausend Mal produziert, für die Teilnehmer am Techno-Festival in Zürich. Das hatte zufällig nun gleichzeitig stattgefunden. „Was denken Sie darüber?“ Und da habe ich gesagt: „Das ist doch prima, warum denn nicht?“ Also, wenn die sich darauf beziehen, daß ich die Technologie meiner Zeit für Musik geöffnet habe, dann ist das richtig.

Nun ist doch eben, was da passiert ist, aber eigentlich eher Gebrauchsmusik, Verbrauchsmusik.

Ja, ist doch gut.

Während das, was Sie machen, ist ja doch auf einer anderen Ebene, also ...

Nein, also ich hoffe, daß der Saal voll ist, wird gebraucht. Nicht so viel, aber ich verstehe auch, warum. Denn, ich garantiere Ihnen, wenn man hier in Hamburg, ob das nun der Ingo Metzmacher ist oder jemand anders, weiß ich nicht, das richtig lancieren würde, dann könnte ich also jede Woche einen Abend elektronische Musik wiedergeben, und das wäre voller junger Leute. Und die kämen aus einer ganz anderen Richtung. Die kämen nicht von den Gruppen der Menschen, die klassische Musik abonnieren oder klassische Musik suchen. Oder die sogenannte neue Musik, sondern die kämen einfach wegen mir, wegen meiner Stücke. Und das wird so sein im Oktober in einem Monat in London. Das Festival heißt „Electronic Music“, aber ich bin, glaube ich, der einzige der sogenannten klassischen oder neuen Elektroniker, Komponisten. Die anderen sind alles Popmusiker, die jetzt, also Pop ist so ein Generalbegriff. Ob das nun Musiker sind, die Scratch-Musik machen oder die Techno im engeren Sinn produzieren oder Rap oder irgendwas, das ist eine andere Sache, die sind ja schon sehr differenziert. Aber die kommen, und mir hat Alex Poots gestern mitgeteilt mit einem Fax, er hätte alle vier Konzerte ausverkauft. Also Gebrauchsmusik im Barbican Center. Und er hat irre Probleme gehabt, das Geld zu finden, um die Technik zu bezahlen. Denn in dem Center ist es ganz verrückt, es sind drei Balkone und so. Den dritten müssen wir sperren, aber an den Wänden können sie gar nichts plazieren, es ist auch verboten im Barbican Center. Und das ist der größte Saal. Also es ist nicht so einfach, das zu machen, sonst wäre das so populär wie auch die andere Popmusik.

Frage: Was sagen Sie denn einem Publikum, das schon Probleme mit zwölf Tönen hat, der Zwölftonmusik, wenn es sich jetzt mit zwölf Spuren auseinandersetzen soll? Warum ist das so?

Das ist ja kein Gegensatz, was Sie jetzt sagen. Sondern die hören die zwölf Töne ja gar nicht, und das brauchen Sie ja auch gar nicht. Also ich sage Ihnen, wenn Sie „Freitag“ aus „Licht“ hören, und machen wirklich die Augen zu, dann erleben Sie erstmal eine innere Welt, die Sie in ihrem Leben noch nicht erlebt haben. Und das sind Sie selber. Das sind keine zwölf Töne, sondern das ist eine streckenweise phantastische, erschreckende, komplett unbekannte innere Welt. Ich meine jetzt nicht unbedingt, daß Sie etwas sehen müssen dabei. Aber was Sie da erleben, wodurch Sie da durchgehen, das ist ja ganz ähnlich wie das, was ich erlebt habe im Studio, Schritt für Schritt. Das ist ein Schock.

Im Gegensatz [dazu], daß Sie selbst irgendwie überrascht sind über das, was dabei für Ihre Arbeit herauskommt.

Ja, natürlich, sonst würde ich sie ja nicht machen.

Frage: Nehmen Sie eigentlich diese Musik, von der Sie da gesprochen haben, Scratch-, Rap-, oder solche Art Musik, ernst?

Ja klar, ja sicher. Es gibt Lizzie Jackson, eine tolle Frau in der BBC, die so Serien von dieser neueren Pop-Musik ar-

rangiert in der BBC, und die hat mir sechs Werke geschickt vor gar nicht so langer Zeit. Ich sollte die abhören und kommentieren, und dann habe ich die kommentiert, dazu geschrieben und so, und einige Musiker haben mir auch sogar geantwortet, und dann sind da sechs Sendungen draus entstanden, immer eine Mischung mit meiner Musik und mit dieser Techno-Musik. Oder ich habe in den letzten zwei Jahren bestimmt für sieben oder acht bekannteste Pop-Zeitschriften auch in Deutschland und England und Frankreich solche Werke besprochen aus der Pop-Musik. Also mir wurden die geschickt, und dann können Sie im „Rolling Stone“ nachlesen, meine Kommentare zu zehn ganz verschiedenen Werken der Pop-Musik. Ich habe dieses Jahr den Polarpreis für Musik bekommen in Stockholm, das ist so der Nobelpreis der Musik. Und da war also der spiritus rector von „Kraftwerk“, im schwarzen Anzug, ich war ganz platt, stand auf der Bühne, ohne Schlips allerdings, der Karl Batos und hielt die Laudatio.

Ist denn das umgekehrt ein Einfluß auf Ihre Musik? Kann das ein Einfluß sein? Also zum Beispiel so eine Gruppe wie „Kraftwerk“.

Das weiß ich nicht. Also man hat mir zwei Interviews vorgespielt, und ich wußte nicht, was es ist, doch „Autobahn“ kann man nicht einfach überhören, es ist einfach eine Autobahn. Na ja gut, ich hatte das mal gehört. Und Sie wissen ja nicht, daß der und verschiedene Musiker auch von „Can“ und so bei mir im Seminar gesessen haben lange Zeit. Oder von „Grateful Dead“. Die sind ja mittlerweile vergessen, oder „Jefferson Airplane“, die saßen bei mir im Kompositionsseminar in Davis, California, neunzehnhundertsechszig. Und so weiter, und so weiter. Also, ich habe dann gesagt, er sagte: „Was denken Sie darüber“, und ich sagte: „Nein, das ist wirklich zu einfach. Warum bleibt der so lange immer beim selben Ton und der sollte voranmachen selbstverständlich.“ Ich reagiere da ein bißchen ungeduldig, oder, sobald ich dann so, wie das jetzt so üblich ist bei der ganzen Popmusik, so sehr viele indonesische Skalen höre, immer wiederholt dieselben drei oder vier Töne und so, dann werde ich ungeduldig, dann sage ich, die sollen mal voran machen und sich was einfallen lassen. Also ich bin dann nicht mehr so geduldig, muß ich sagen.

Frage: Wie gehen Sie denn mit der massenmedialen Verbreitung Ihrer Werke um, also sagen wir mal, Aufführungspraxis, gehen Sie ja recht minuziös vor, und wie ist sozusagen die Rezeption im heimischen Wohnzimmer, sage ich mal ...

Keine Ahnung.

Wäre da ... so eine optimale Klangsituation zu schaffen?

Das wird gewiß kommen. Alle Leute reden ja jetzt von der Rundum-Wiedergabe, DVD, oder wie man das nennt, und Allround-Sound und so etwas. Das wird schon kommen, daß man also immer mehr Musik so erleben möchte, wie unsere Ohren gebaut sind, nämlich daß man auch hinten etwas hört, im Gegensatz zu den Augen. Es wäre ja nicht so intelligent, wenn man hinten auch noch dauernd

Filme wiedergäbe. Aber wir sind Gottseidank an der Spitze der Menschheit, als Musiker, das heißt, wir sind Ohrenmenschen. Mit dem Ohr muß man lauschen und aufpassen, immer aufpassen, und immer dem einen Sinn geben, was man hört. Das ist schwer. Aber die Ohrenmenschen sind doch im Endeffekt die eigentlichen Menschen, also die am meisten entwickelten Menschen, weil sie Schallschwingungen identifizieren wollen. Ich meine, nicht nur kann man hinten hören, weil man Angst hat, es könnte was passieren, sondern es gibt Gottseidank seit fünfzig Jahren Musik, die überall ist, ringsum, und das hat mehrere tausend Jahre gebraucht. Und dazu brauchte es eine komplette technische Änderung. Und das wird kommen, also daß Menschen sich danach sehnen, Klang ringsum zu hören, überall, auch drüber und drunter zu hören, wie das in der Natur ist, wenn man im Wald ist: Nur sind die Vögel nicht so musikalisch ausgebildet, aber schon ganz interessant. Also interessanter, würde ich sagen, als die meisten Orchesterkonzerte. [Heiterkeit.]

Frage: Noch eine kleine Informationsfrage: Die Woche ist ja fast fertig. Was steht noch aus?

Es steht aus das Werk, an dem ich jetzt arbeite. Das ist die fünfte Szene, die heißt „Hoch-Zeiten“ für fünf Chorgruppen und fünf Orchestergruppen, und die fünf Chorgruppen sollen das Werk – das ist die letzte Szene, habe ich gesagt, etwa fünfunddreißig Minuten – in einem Saal aufführen, so in einem Halbkreis um die Menschen verteilt – eins, zwei, drei, vier, fünf – und die fünf Orchestergruppen in einem zweiten Saal gleichzeitig. Und in jedem Saal gibt es eine Serie von Lautsprechern, und manchmal wird der andere Saal eingeblendet, also Chor zum Orchester oder Orchester zum Chor. Schwierig, diese Szene, denn ich habe jetzt schon fast das Ganze seit Januar notiert, und es sind fünf verschiedene Tempi von einhundertachtzig Metro[nom[schlägen pro Minute]] bis dreißig gleichzeitig. Also die Chorgruppen müssen gleichzeitig in fünf verschiedenen Tempi singen, und ich habe es in fünf Sprachen komponiert: Hindi, Chinesisch, Arabisch, Afrikanisch – also Kiswahili – und Englisch. Und da habe ich mir eine Aufgabe gestellt, die ich gar nicht so ohne weiteres lösen kann. Ich muß sehr viel studieren und lernen und mir erklären lassen und vorsprechen lassen, und ich weiß nicht was. Also jedenfalls hänge ich drin. Und das wird dann doch fertig werden: Dieser Chorteil in zwei Monaten, und dann muß ich den Orchesterteil, der schon ganz durchstrukturiert ist, aber ich muß ihn ausschreiben. Das wäre die letzte Szene. Die erste Szene „Lichter-Wasser“ ist fertig seit neunzehnhundertneunundneunzig, für Sopran, Tenor und neunundzwanzig Musiker, in einem Saal verteilt zwischen acht Gruppen von Publikum, und die Musiker stehen. Die Sänger bewegen sich während der ganzen Aufführung, einundfünfzig Minuten lang, durch den Saal. Die Bewegungen sind alle durchkomponiert. Und dann kommt eine zweite Szene, die ich zu Weihnachten fertig geschrieben habe – auch nach fast einem Jahr – die heißt „Engel-Prozes-

sionen“ in sieben Sprachen. Es ist ein Auftrag des Holländischen Rundfunkchores und wird uraufgeführt werden am neunten November nächsten Jahres im Concertgebouw in Amsterdam. Das Werk, das ich eben erwähnte, „Hoch-Zeiten“, wird uraufgeführt – wenn alles gut geht – in Las Palmas als Auftrag der Kanarischen Orchestergesellschaft am achtundzwanzigsten Januar zweitausendunddrei und dann wiederholt am einunddreißigsten Januar in Teneriffa, und zum dritten Mal dann aufgeführt in der Kölner Philharmonie und gleichzeitig im großen Sendesaal des Rundfunks. Es soll das WDR-Sinfonieorchester und der WDR-Chor die Uraufführung interpretieren. Es gibt nicht einen Dirigenten, sondern einen Leiter der Einstudierung für das Orchester und einen für den Chor, aber mit mehreren Assistenten, weil die Gruppen verschiedene Tempi haben, auch ziemlich lange separat proben müssen, und ich hoffe, daß das gelingt. Ich habe Sorge, große Sorge. Und dann fehlen eben noch zwei Szenen. Eine Szene ist die dritte, und die heißt „Düfte – Zeichen“. Ich will also für die sieben Wochentage sieben Düfte, die ich vor langer Zeit ausgewählt habe, dem Publikum durch sieben Sänger bekannt machen, und auch die Zeichen der sieben Wochentage erläutern. Und dann gibt es eine Szene, die heißt „Licht-Bilder“, auch für die sieben Wochentage als eine gewisse Konklusion ...

Rahmen, oder Resümee?

Ja, der ganze Sonntag ist ja so eine Art Synthese. Aber das stand aus. Also die Düfte standen aus, die „Licht-Bilder“ stehen aus, und ich hoffe, daß es gelingt, sieben bildnerische Künstler zu finden, die dann jeder für einen Wochentag zu der Musik, die ich komponiere, ein „Licht-Bild“ komponiert, und damit meine ich nicht nur zweidimensional, oder Film oder Neon oder was Sie wollen, oder sich bewegende Licht-Mobile, irgend etwas, ich weiß es nicht. Also das muß dann noch aufgeführt werden, und das soll im September zweitausendundvier in Berlin uraufgeführt werden.

Haben Sie denn einen Auftraggeber dafür, oder sind Sie Ihr eigener Auftraggeber?

Auf dem Papier, aber der hat noch nicht unterschrieben.

Frage: Wie ungeduldig sind Sie denn mit sich selbst? Wollen Sie das Ding nicht endlich mal ganz hören, und nicht immer nur einzelne Szenen und einzelne Tage?

Das Werk „Licht“? [Zögert.] Ja natürlich, aber dazu brauche ich eine andere Perspektive und einen anderen Planeten [Heiterkeit] oder auf jeden Fall eine andere Situation, verstehen Sie, also ich kann mir das jetzt nicht hier in Hamburg in zehn Jahren oder zwanzig Jahren vorstellen, ich weiß nicht wie. Es müßte ein Wunder passieren. Ein wirkliches Wunder.

Frage: War „Licht“ denn schier das ideale Thema, das Ihnen alle Möglichkeiten für Raum gegeben hat, für diesen Raumklang?

Das sieht jetzt so aus, aber das wußte ich am Anfang natürlich nicht.

Frage: Wie streng sind Sie mit sich rückwirkend, also wenn Sie sich jetzt dem Ende von „Licht“ nähern sollten, juckt es Ihnen dann womöglich in den Fingern, am Anfang noch einmal nachzusehen, ob Ihnen das alles noch so behagt, oder ist komponiert in dem Sinne dann auch komponiert?

Also ich bin ein sehr vorsichtiger Mensch. Ein Kriegskind. Und ich will Ihnen sagen, daß ich keine Partitur drucke, bevor ich nicht zahllose Proben mit Korrekturen gemacht habe. Und sollte ich, was tatsächlich manchmal vorkommt, irgendwo etwas entdecken – was übrigens sehr selten ist nach vierundzwanzig Jahren – was besser sein könnte, dann schreibe ich einen Zusatz und lege den in die Partitur.

Frage: Möchten Sie uns vielleicht doch noch kurz sagen, warum Sie sich auf das Thema „Licht“ eingelassen haben?

Hm. Also Sie wissen vielleicht ein bißchen – wissen Sie gar nichts darüber?

Doch.

Ja eben. Also ich war siebenundsiebzig in Japan, hatte einen Auftrag des Nationaltheaters in Tokio, und komponierte den „Jahreslauf“. Das Thema, daß der Mensch versucht, in der Zeit zu laufen – vier Läufer: ein Jahresläufer, ein Jahrzehntläufer, ein Jahrhundertläufer, ein Jahrtausendläufer. Und die bewegen sich entsprechend schnell oder langsam vor dem Publikum, und das waren Gagaku-Tänzer, unglaubliche Menschen in den Gagaku-Kostümen. Und es kommt in diesem Werk viermal vor, daß der Jahreslauf durch eine Versuchung unterbrochen wird. Also, es saust ein Affe mit einem Auto über die Bühne, und das war in Japan natürlich furchtbar und hat mir auch die ganzen Chancen versaut, das muß ich sagen. Also seitdem wollen die das Stück auch nicht mehr sehen. Und das zweite war ein Koch – das ausgerechnet in Japan – mit dampfenden Kesseln und so weiter, und die vier Jahresläufer werden natürlich durch den Duft versucht, unglaubliche Speisen, und hören auf und stellen sich dahin, und dabei war ein Nô-Schauspieler bitte sehr auch, das war mein Meister, der sozusagen als Zeremonienmeister die Jahresläufe erklärte, und dann standen die halt davor und hatten eine Frankfurter Wurst in der Hand. Also das war noch schlimmer, im Nationaltheater Tokio, nicht wahr. Dann die dritte Versuchung – ach nein, die erste ist etwas anders, die erste sind Blumensträüße. Und da hat also ein japanischer Regisseur die vier in einen Frack gesteckt, und die bringen also die Blumen, jeder einen Blumenstrauß zu den Jahresläufern, und die weigern sich. Und dann schmeißen sie die Blumen in die Luft und die knallen auf den Fußboden, also es wird nichts, und der Jahreslauf geht weiter. Und dann kam die – jetzt habe ich drei, glaube ich, beschrieben – die letzte Versuchung. Das ist also ein splitternacktes Mädchen – in Japan, bitte sehr – [das] plötzlich auf die Bühne kommt, und die natürlich Stielaugen kriegen und natürlich aufhören, ihren Jahreslauf fortzusetzen, bis dann ein Riesengewitter passiert. Die hatten also auch links und rechts dann immer noch einen Michael und einen Luzifer, eine Riesenklappfigur wie in einem Kasperletheater: Als der Luzifer dann so

reinschaute in die Bühne, dann knallte es los. Na gut, dann haben sie eine Skulptur gemacht, und das war ein nacktes Mädchen, aber eine Skulptur aus Plastik, und dahinter war aber ein Kopf einer Japanerin, und dies und das. Also, das war der Anfang von dem, was ich dann als „Licht“ bezeichnete, mindestens sagte Herr Kido mir, der Direktor: „Stockhausen, how do you want to call this piece“ und so. Ich sagte: „What goes fast like a thousand years in a moment, a thousand years in an hour?“ Sagt er: „Hikari“. Ich sagte: „What is that?“ He said: „It's the fastest train in Japan. From Tokyo to Osaka.“ Und ich sagte: „Hikari, what does it mean?“ He said: „Light“. „Ja“, sage ich, „okay, dann heißt das Stück 'Licht'.“ Und seitdem heißt das große Werk „Licht“, das ist „Hikari“ ... sssup! So, mit anderen Worten, da passiert also ein Weltzeitalter in einem Werk, das jetzt im Endeffekt dann achtundzwanzig Stunden dauert. Das ist ja also nichts im Vergleich zu den Themen, die darin vorkommen. Und zu den Zeitvorstellungen, die ständig ins Bewußtsein gerufen werden durch die Musik und durch das Erscheinen des heiligen Michael: „Ja um Gottes willen, was soll der denn hier in Europa und in Deutschland und so.“ Und der Eva, der Mutter des Lebens, und von Luzifer, dem Fürsten des Lichtes, der also die große Welt- oder kosmische Revolution hervorrief: „Der Stockhausen spinnt!“ Das sind natürlich Dimensionen, die passen nicht hierhin.

Frage: Aber wenn man Sie so anschaut, fühlen Sie sich dabei ganz wohl. [Heiterkeit.]

Ja sicher, warum nicht.

Sind das denn für Sie eher Figuren aus einer gemeinsamen Kulturgeschichte ...

Nein, nein!

... oder ist das [eine] materiale Erscheinung für Sie?

Nein, nein! Ich bete jeden Tag zu Michael, aber nicht zu Luzifer. Also das habe ich mir versagt. Aber der ist sehr präsent, also in New York zur Zeit. Doch.

Haben Sie Visionen von Engeln?

Ja, gewiß.

Wie sehen die aus?

Nicht unähnlich dem, was Sie alle kennen, seit mehr als tausend Jahren in der Malerei und in der bildnerischen Kunst, ja und [zögert] manchmal auch in einem Menschen.

Frage: Jetzt ist der Name der Stadt doch gefallen, New York. In den Notizen zu „Hymnen“ schreiben Sie ja von einer musikalischen Hörbarmachung harmonischer Menschlichkeit, und Sie haben auch gerade von den Weltsprachen gesprochen, in denen Sie komponieren, für die Sie komponieren. Sie sprachen gerade von Luzifer in New York, ich habe Sie nicht falsch verstanden, glaube ich.

Nein.

Die Ereignisse der letzten Tage, wie berührt Sie das persönlich und vor allem, wie sehen Sie dann solche Notizen zur harmonischen Menschlichkeit in „Hymnen“, die ja auch aufgeführt werden, nochmal an?

Hm. Also was da geschehen ist, ist natürlich – jetzt müssen Sie alle Ihr Gehirn umstellen – das größte Kunstwerk,

was es je gegeben hat. Daß also Geister in einem Akt etwas vollbringen, was wir in der Musik nie träumen könnten, daß Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch, für ein Konzert. Und dann sterben. [Zögert.] Und das ist das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. Stellen Sie sich das doch vor, was da passiert ist. Das sind also Leute, die sind so konzentriert auf dieses eine, auf die eine Aufführung, und dann werden fünftausend Leute in die Auferstehung gejagt. In einem Moment. Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts, also als Komponisten. Ich meine, es kann sein, daß, wenn ich „Freitag“ aus „Licht“ aufführe, daß da ein paar Leute im Saal sitzen, denen das passiert, was ein alter Mann mir vorige Woche gesagt hat, beim „Samstag“ nach der Aufführung: „Na, sagen Sie mal. Zweieinhalb Stunden, da waren doch diese unglaublich tiefen Klänge, die wie Wolken über uns schwebten und sich bewegten die ganze Zeit, die segelten und dazu dann ganz schnelle Schüsse von anderen Klängen – sagen Sie mal, was ist denn das für ein Orchester? Ich sage: „Gar keins.“ Sagt er: „Was? Wie haben Sie’s denn gemacht? Sie müssen das doch irgendwie machen! Wer spielt das? Wer hat das gesungen oder gespielt?“ Ich sage: „Niemand“. „Ja, wie denn?“ Ich sage: „Mit Generatoren und Synthesizern.“ Sagt er: „Was? Dann brauchen wir ja gar kein Orchester mehr!“ Ich sage: „Nein.“ Dann lief der raus, als ob der innerlich, im Geiste gestorben wäre. Ich weiß nicht, was jetzt passiert mit dem. Und es waren mehrere Damen, die dann zu mir kamen und sagten: „Sagen Sie mal, was haben Sie denn hier?“ Und ich sagte: „Das ist ein Mischpult“. „Ja, wie geht denn das überhaupt, da kommt das alles raus?“ Ich sage: „Ja.“ – „Ja, haben Sie auch eine Partitur?“ – „Ja.“ – „Kann ich die mal sehen?“ – „Ja.“ Das waren Damen so zwischen siebzig und achtzig auf einmal, das war wahrscheinlich Abonnementspublikum fürs Bach-Festival. Die standen um mich herum. Ich sage: „Gucken Sie her, Sie können Noten?“ – „Ja, ja, wir können Noten lesen. Kann das jemand verstehen?“ Ich sage: „Ja, das kann jemand verstehen. Man muß das nur studieren“, und so. Das war eine Explosion wie für die Menschen in New York. Bum! Und ich weiß nicht, ob die jetzt woanders sind, die da plötzlich so schockiert waren. Also es gibt Dinge, die gehen in meinem Kopf vor sich durch solche Erlebnisse. Ich habe Wörter benutzt, die ich nie benutze, weil das so ungeheuer ist. Das ist das größte Kunstwerk überhaupt, das passiert. Stellen Sie sich mal vor, ich könnte jetzt ein Kunstwerk schaffen, und Sie wären alle nicht nur erstaunt, sondern Sie würden auf der Stelle umfallen. Sie wären tot und würden wiedergeboren, weil Sie Ihr Bewußtsein verlieren, weil das einfach zu wahnsinnig ist. Manche Künstler versuchen doch, über die Grenze des überhaupt Denkbaren und Möglichen zu gehen, damit wir wach werden, damit wir für eine andere Welt uns öffnen. Also, ich weiß nicht, ob das fünftausend Wiedergeburten gibt, aber irgend so etwas. [Fingerschnippen] Im Nu. Das ist unglaublich.

Gibt es keinen Unterschied zwischen Kunstwerk und Verbrechen?

Vielleicht, aber ... Natürlich! Der Verbrecher ist es deshalb, das wissen Sie ja, weil die Menschen nicht einverstanden waren. Die sind nicht in das Konzert gekommen. Das ist klar. Und es hat ihnen auch niemand angekündigt: „Ihr könntet dabei drauf gehen.“ Ich auch nicht. Also es ist in der Kunst nicht so schlimm. Aber was da geistig geschehen ist, dieser Sprung aus der Sicherheit, aus dem Selbstverständlichen, aus dem Leben, das passiert ja manchmal, so poco a poco auch in der Kunst, oder sie ist nichts. [Stille.] Sie sind alle ganz ernst auf einmal. Wo hat er mich hingebracht? Luzifer. Sind Sie denn Musiker? Selbst Musiker?

Nein.

Naja. Ist das nicht ungeheuer, was mir da eingefallen ist auf einmal. Ist ja irre. Ich habe gesagt, zehn Jahre üben für ein Konzert, und das muß es sein. Und dann – weg. [Pause] Huuuuh!

Mehrere Stimmen: Huuuuh!

Schwere Kost.

Benedikt Stampa: Schluck Wasser?

Vielleicht. Ich muß ja gleich in den Saal, nicht. Mir angucken, ob die Lautsprecher richtig sind. Habt Ihr nicht was Lustiges?

Das Technische. Wie hat denn Köln gespielt?

Wie spät ist es überhaupt? Bestimmt sieben Uhr durch, nicht?

Ja, dann müssen wir auch aufhören.

Dann machen wir Schluß jetzt, ja.

Das ist das erste Mal in meinem Leben, das ich eine Pressekonferenz schließen muß, obwohl es unglaublich spannend ist, zum ersten Mal mehr Fragen als Antworten sind, und wie sagte Herr Renzke immer: Sie sehen, betroffen, Vorhang offen, alle Fragen offen.

Ja, aber schreibt das nur nicht. Schreibt nicht ausgerechnet das, was wir am Schluß gesagt haben, das muß ja nicht alles gleich multipliziert werden, das ist ja blöd. Dann lieber den Menschen helfen, daß sie die Musik hören, daß sie sich öffnen für [ein] neues Erlebnis, genug zauberhaft Schönes in der Aufführung. Und das macht es dann wieder gut, was man innerlich nicht versteht, was einen verwirrt oder sogar total den Verstand verlieren läßt, wie dieser Herr vorige Woche. Der lief raus, ich dachte, was ist jetzt los? Der hat es nicht kapiert, [sein] ganzes Leben lang. Der hat geglaubt, es muß ein Orchester sein, es müssen Instrumente sein, ein Chor sein, und sagte: „Keiner spielt das?“ – „Nein, keiner.“

Wir haben am Dienstag und Mittwoch keine Abonnenten im Publikum.

Ja, das ändert nicht viel, das ist ja eine formale Sache, nicht. Das ist ja egal. Na gut. So: vielen Dank, alles Gute.

Applaus