

John Cage und Karlheinz Stockhausen

Hellmut FEDERHOFER

Mainz

Auszug: John Cage und Karlheinz Stockhausen, beide verfolgen in ihren Bemühungen, das Hören auf eine höhere Bewußtseinsebene zu verlagern, entgegengesetzte Ziele. Cage erstrebt *Intentionslosigkeit*, Stockhausen dagegen höchste *Sinnhaftigkeit* von Musik. Ihre Versuche beeinflussen die *Avantgarde*; sie scheitern jedoch an den *anthropologischen Konstanten* musikalischen Hörens. Infolgedessen sind die Namen beider Komponisten bekannter als ihre vehement propagierte Musik. Sie gelten als Repräsentanten eines Musikertypus, den erst die heutige kulturell orientierungslos gewordene *offene Gesellschaft* ermöglicht.

Schlüsselwörter: John Cage, Karlheinz Stockhausen

NGroveD₂ räumt dem Artikel Karlheinz Stockhausen (*1928) mit ca. 8,5 Druckseiten zu jeweils zwei Spalten beinahe doppelt soviel Platz ein wie jenem über John Cage (1912–1992) mit ca. 4,5 Seiten (Werklisten und Literatur nicht mitgerechnet).¹ Selbst George Gershwin (1898–1937), der bereits mit 30 Jahren als *America's most famous and widely accepted composer of concert music* galt, und Aaron Copland (1900–1990), der *played a decisive role in the growth of serious music in the America's in the 20th century*, müssen sich mit 5 bzw. 6 Druckseiten begnügen.² Die beiden letztgenannten Artikel bleiben hinsichtlich Umfang erheblich hinter jenem zu Stockhausen zurück, überragen allerdings jenen für J. Cage nur wenig. Obwohl derartige äußerliche Feststellungen über den Wert der Werke nur wenig aussagen, läßt sich an ihnen dennoch Einschätzung und Bedeutung, die ihren Schöpfern im Musikleben beigemessen wird, annähernd ablesen. Stockhausen wird als *The leading German composer of his generation, als a seminal figure of the post-1945 avant garde* gerühmt, dessen *seven-part operatic cycle Licht is possibly*

¹ Richard Toop, Art. K. Stockhausen, in: *NGroveD₂*, 24, London 2001, S. 399–414; James Pritchett – Laura Kuhn, Art. J. Cage, *ebda.* 4, S. 796–804.

² Richard Crawford [u. a.], Art. George Gershwin, a. a. O. 9, S. 747–762; Howard Pollack, Art. J. Aaron Copland, *ebda.* 6, S. 398–406.

*the most ambitious project ever undertaken by a major composer,*³ während Cage als *One of the leading figures of the postwar avant garde* bezeichnet wird, der *has had a greater impact on music in the 20th century than any other American composer.*⁴ Können demnach die USA und Deutschland auf diese zwei Größen ihrer Länder stolz sein? Der Bekanntheitsgrad beider Namen steht jedenfalls eindeutig fest. Aber sollte doch Stockhausen der Bedeutendere von ihnen sein, wie der Umfang des obigen Lexikonartikels vermuten läßt, obwohl Cage die Avantgarde ebenso nachhaltig beeinflusste und selbst mitformte wie jener? Ein Vergleich beider liegt nahe, auch wenn sich ihre Intentionen auf gänzlich andere, ja sogar entgegengesetzte Ziele richten. Nachfolgend soll dieser Frage nachgegangen werden.

Erleichtert wird deren Beantwortung dadurch, daß sowohl von Stockhausen als auch von Cage Selbstzeugnisse über ihre Ideen und Werke in seltener Ausführlichkeit vorliegen. Pritchett konnte von Cage sogar behaupten, daß dessen Schrift – *Silence* – *generated even more interest in Cage than the recordings had: the audience for the book was wider than that for his recordings or concerts.*⁵ Stockhausen erregte durch seine auf Friedrich Blumes Schrift *Was ist Musik?*⁶ erfolgte selbstbewußte Antwort, die den Herausgeber der *MGG*₁ der Lächerlichkeit preisgeben sollte, frühzeitig Aufsehen.⁷ Diverse Interviews, eigene ausführliche Kommentare zur Kompositionstechnik und die Verbreitung seiner zahlreichen Schriften sorgten mehr für Stockhausens *Publicity* als sein Auftritt als Komponist anlässlich der 1970 in Osaka stattgefundenen Weltausstellung, deren deutscher Pavillon ja nicht allein seiner Musik wegen besichtigt wurde, wengleich sich dessen Besucher ihr allerdings nicht entziehen konnten. Beide Komponisten sehen sich mit der Tatsache konfrontiert, daß ihr Denken und Nachdenken über Musik fast größeres Interesse als ihre Kompositionen findet, das hinsichtlich letzterer sich mehr auf die Neugierde als auf ein Verlangen nach wiederholtem Anhören beschränken dürfte. Immerhin scheint Stockhausen – dank öffentlicher, von einflußreicher journalistischer Seite geförderter Aufmerksamkeit – gegenüber Cage im Vorteil zu sein, was sich auch am jeweiligen Umfang der beiden in *NGroveD*₂ gewidmeten *Bibliography* abzeichnet. Jener zu Cage sind eineinhalb, jener zu Stockhausen hingegen ca. drei Druckseiten gewidmet. Der Grund dürfte einsichtig zu machen sein: Während Stockhausen stets für Überraschungen sorgt und vermutlich auch weiterhin sorgen wird, dachte Cage sein Musikkonzept beizeiten zu Ende. Er hätte es nicht erweitern, sondern lediglich widerrufen können.

³ Toop, a. a. O., S. 399.

⁴ Pritchett/Kuhn, a. a. O., S. 796.

⁵ Pritchett, *The music of J. Cage*, Cambridge–New York 1996, S. 142.

⁶ *Musikalische Zeitfragen* 5, Kassel u. Basel 1959.

⁷ Stockhausen, in: *Melos* 26 (1959), S. 84.

Bekannt wurde sein Name weniger durch den Umgang mit Perkussionsinstrumenten und dem von ihm zu einem solchen umgewandelten Klavier sowie durch die Verwendung von elektronischen Klangmitteln, mit deren Beschäftigung ihm Stockhausen – dank seiner 1953 erfolgten Einbindung in das *Studio für elektronische Musik am Westdeutschen Rundfunk in Köln* – voraus war, sondern durch seine jedweder Tradition entgegengesetzte Ästhetik des Nicht-intentionalen. Sie bedeutet nicht nur eine Absage an Musik im herkömmlich verstandenen Sinn, sondern sie sollte zugleich einen Sinneswandel in der Gesellschaft und somit eine Umgestaltung des Lebens durch Verzicht auf Erwartungshaltung, Vorwissen, Wunschdenken, Phantasie und Gefühlserlebnis bewirken.

Eine derartige, aus persönlich gearteter mystizistischer Weltanschauung geschaffene *Nonsens-Musik* widerspricht Stockhausens Vorstellungen gänzlich. Dessen anfängliches Interesse an Cage erlosch daher rasch, obwohl letzterer durch sein Erscheinen auf dem alten Kontinent entschiedenen Einfluß auf die bis dahin wesentlich europäisch geprägte Avantgarde gewann. Unverblümt äußerte sich Stockhausen bereits 1959, Cage habe *selbst und haben seine Anhänger wohl mehr Ideen formuliert und die Töne sozusagen als ‚Beispiele‘ für seine Ideen interpretiert*.⁸ Inhaltlich entspricht eine derartige Behauptung der oben mitgeteilten Feststellung von Pritchett: Cages Schriften übten eine stärkere Wirkung als seine Musik auf die Öffentlichkeit aus.

Aber sollte eine derartige Charakterisierung von Cage nicht auch auf Stockhausen anwendbar sein, zumindest was seine Hauptwerke betrifft? Wie anders könnte sonst ein ihm von durchaus wohlwollender Seite gewidmetes großzügiges Feuilleton – nebst Photographie – verstanden werden, in dem hinsichtlich seines 1977 begonnenen Musiktheater-Zyklus *Licht* offen einbekannt wird: *Anstelle der ästhetischen Qualität der Werke rückte zunehmend die Frage nach ihrem geistig-ideellen ‚Überbau‘ ins Zentrum der Diskussionen*.⁹ Verschiedentlich wurde versucht, eine Parallele zwischen Richard Wagners Tetralogie und Stockhausens *Licht* zu ziehen. Die Unterschiede liegen jedoch auf der Hand. Wer Wagners Ideenwelt der Tetralogie mißtraut oder die Handlung mißversteht, z. B. den *Feuerzauber* als Brunhildes Feuertod, was Anton Bruckner nachgesagt wird, kann sich dennoch an Wagners Musik begeistern. Ähnliches ist bei Stockhausens *Licht* nicht möglich. Die Kenntnis des aus verschiedenen Quellen gespeisten weltanschaulichen Programms ist eine unerläßliche Voraussetzung, um überhaupt einen Zugang zum Verständ-

⁸ Stockhausen über Cage, in: *Musik und Bildung* 6 (1974), S. 6.

⁹ *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. September 2001, Nr. 216, S. 55.

nis des gemeinten Sinnes zu finden. Die klangliche Seite läßt sich nicht unabhängig von der Handlung, sondern nur als deren Interpretation verstehen.

Durch seine unbedachte Äußerung über den gegen die USA gerichteten zerstörerischen Angriff (11. September 2001) geriet Stockhausen kürzlich in das Rampenlicht der Öffentlichkeit. Ihm erschien nämlich dessen Planung und Ausführung wie das größte Kunstwerk Luzifers. (In seinem Musiktheater-Zyklus *Licht* soll – nach Stockhausen – Luzifer *die Bejahung des reinen Geistes* verkörpern.¹⁰) Hätte der Komponist statt dessen Hitlers Planung und Ausführung des Blitzkrieges gegen Polen derart charakterisiert, wäre ihm vermutlich mancher Verdruß erspart geblieben. Die Reaktionen fielen unterschiedlich aus. Alle im Rahmen des von Ingo Metzmaker initiierten Hamburger Musikfestes vorgesehenen Stockhausen-Konzerte wurden abgesagt. Empört verstieg sich György Ligeti sogar zur Behauptung: *Wenn er diesen niederträchtigen Massenmord als Kunstwerk auffaßt, muß ich leider sagen, gehört er in eine psychiatrische Klinik gesperrt.*¹¹ György Konrád, Präsident der Berliner Akademie der Künste, versuchte, den angerichteten moralischen Schaden zu begrenzen: die Akademie habe Stockhausen *nicht für seine politische Weisheit, sondern für sein künstlerisches Werk als Mitglied gewählt*. Stockhausen habe das Recht, *auch solche Meinungen zu veröffentlichen, die die Mehrheit der Künstler als taktlose Dummheit betrachten.*¹² Entgegen einem derartigen, eher wohlfeilen Rechtfertigungsversuch beurteilt Otto Karl Werckmeister die beanstandete Äußerung Stockhausens unter Bezugnahme auf die in Film und Fernsehen präsente visuelle apokalyptische Ästhetik differenzierter: *Stockhausens Verurteilung in der Öffentlichkeit täuscht nicht darüber hinweg, daß der 11. September bis heute in Bildern präsent ist, deren ästhetische Faszination ihnen wesenhaft eignet.*¹³ Dieser Ansicht mag mancher zustimmen. Aber was Stockhausen faszinierte, bezieht sich nicht auf das grauenvolle, optisch wahrnehmbare Ereignis, das er als solches natürlich verurteilt, sondern auf dessen perfekte Planung und Durchführung. Deren fälschliche Parallelisierung mit der Schöpfung eines Kunstwerkes resultiert aus Nichtbeachtung der Grenzen zwischen Wissenschaft und Technik einerseits sowie Kunst andererseits. Daraus entspringt sein unbegründetes und erfolgloses Bemühen, durch eine Kreation *ex nihilo* die Grenzen der Vorstellung in der Kunst zu überschreiten. In diesem Bestreben schließt er sich Ernst Krenek an, der solcherart bereits 1964 den Komponisten *Neuer Musik* charakterisiert: er

¹⁰ Rudolf Frisius, *Karlheinz Stockhausen*, Mainz [u. a.], 1996, S. 292.

¹¹ In die Klinik, György Ligeti äußert sich zu Stockhausen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. September 2001, Nr. 219, S. 49.

¹² Höllensturz, a. a. O., 19. September 2001, Nr. 218, S. 49.

¹³ Otto Karl Werckmeister, *Ästhetik der Apokalypse*, a. a. O., 8. Januar 2002, Nr. 6, S. 42.

werde sich *dessen bewußt, daß ihm nur das einfallen kann, was er sich vorstellen kann, und er wünscht, diese Grenze zu überschreiten.*¹⁴ Folglich wird auch im ästhetischen Bereich das in der Wissenschaft seit jeher legitime Experiment zu einer treibenden Kraft ohne absehbare Konsequenzen und Grenzen. Auf Anschaulichkeit und Geborgenheit in einem Tonsystem, das auf dem Weg zu einer ‚kosmischen Weltmusik‘ nur hinderlich sein konnte, wird verzichtet. Bei Stockhausen gewinnt das seit dem 19. Jahrhundert ständig wachsende Sendungsbewußtsein des Künstlers eine neue Dimension. Es ist nicht sein Personalstil, der sich in seiner Musik ausspreche, was er selbst gar nicht anstrebt, vielmehr bemächtigt der Weltgeist sich seiner als einer Vermittlungsperson kosmischer Kräfte und Prozesse. Dank Bewußtseinsenerweiterung mittels Entdeckung neuer, bisher fremder Klangwelten sollte seine Musik den Anschein einer neuen, besseren Welt erwecken.

Stockhausen selbst – anfänglich von katholischer Gesinnung – gelangte im Lauf der Zeit durch mystisches Schrifttum beeinflusst, das ihn sehr beeindruckte, zu einer persönlich geprägten religiösen Weltanschauung in der Überzeugung, *daß ich selber schon mehrere Leben (sogar auf diesem Planeten) gelebt habe,*¹⁵ eine Feststellung, die er auch anderen Gesinnungsgefährten zugesteht. Bei ihm erfüllt sich daher das den meisten Komponisten *Neuer Musik* innewohnende Sendungsbewußtsein erst in der Verkündigung eines universalen kosmischen Geistes, zu der er sich ausersehen fühlt, damit der Mensch zu einem höheren Wesen heranreife. Dabei scheint es ihn nicht absonderlich zu bekümmern, daß die realen Lebensumstände und weltpolitischen Verhältnisse kaum zu einer derartig optimistischen Weltanschauung Anlaß bieten. Es wächst vielmehr gerade gegenwärtig die Einsicht, daß der Mensch mit seinen guten wie schlechten Seiten – trotz unzählig hinzugelernter Fähigkeiten und Erkenntnisse im Verlauf von Jahrhunderten und -tausenden – als solcher ziemlich unverändert geblieben ist. Wer den hochgesteckten, von Stockhausen angestrebten Zielen nicht Folge leisten kann, sieht sich daher um so mehr auf die Beurteilung von dessen Musik verwiesen. Mochte sie auch noch so sehr von weltanschaulichen Prämissen geleitet sein, muß sie formalen Ansprüchen genügen, um – auch unabhängig von Ritual und Theatralik – ästhetisch wirksam werden zu können. In dieser Hinsicht ist kaum ein Widerspruch zu befürchten. Im Gegenteil: Stockhausen distanziert sich von der Negativitätsphilosophie Theodor W. Adornos und versteht seine Musik – ähnlich wie Arnold Schönberg seine eigene – durchaus affirmativ, so daß er mit ihr sogar ein Geburtstagsgeschenk für die ihm befreundete Klarinettenistin Suzanne Stephens

¹⁴ Ernst Krenek, *Komponist und Hörer* (Musikalische Zeitfragen 12), Kassel [u. a.] 1964, S. 20.

¹⁵ Frisius, a. a. O., S. 211.

überreichen konnte. Gemeint ist das 1977 entstandene Stück *In Freundschaft* für Klarinette, zu dessen Gestaltungsprinzipien er selbst bemerkt: *Da ist eine Kunst des Hörens notwendig, damit man so etwas erkennt; sogar Spezialisten einer Kunst, zu hören* seien erforderlich, um besonders intrikate und schwer durchschaubare Zusammenhänge zu verstehen,¹⁶ was entfernt an Wolfgang Amadeus Mozarts Unterscheidung zwischen *Kenner* und *Nicht-Kenner* denken läßt, die dieser hinsichtlich seiner damals soeben vollendeten Klavierkonzerte getroffen hat.¹⁷ Daraus läßt sich schließen, daß – im Sinn Stockhausens – bereits dieses Klarinettenstück einen höchst sensiblen, beinahe bereits einen zukünftigen Hörer erfordert. Um wieviel höher liegen jedoch die Anforderungen in *Licht*, einem Werk, das sogar mit drei melodischen Formeln operiert. Unumgänglich stellt sich die Frage, ob menschliche Hörkapazität ausreicht, um ein derartig kompliziertes klangliches Gebilde in seiner beabsichtigten Totalität überhaupt zu erfassen, ist doch dessen ästhetische Legitimation durchaus umstritten, was niemand leugnen dürfte. Als zweckmäßig mag es sich infolgedessen erweisen, nach den klanglichen, vom Komponisten verwendeten Mitteln und deren Ausgestaltung zu fragen.

Ein spezielles Anliegen Stockhausens ist die Anwendung elektronischer Klangmittel unter Einbeziehung natürlich oder künstlich erzeugter Geräusche und von Mikrointervallik. Als vielseitig angewandtes Ordnungsprinzip wird an seriellen Verfahrensweisen, deren Entwicklung Stockhausen maßgeblich förderte, festgehalten, und zwar offensichtlich mit dem Ziel einer Verschmelzung von Musik und Akustik. Das Hören sollte zu einer neuen Bewußtseins-ebene gelangen. Mit zweifelsfreiem Optimismus stellt Stockhausen fest: *Man kann jetzt irgendein Schallereignis verwenden, um daraus Musik zu machen. So entsteht nicht nur Menschenmusik, sondern eine Allmusik: Musik aller Klangmöglichkeiten, aller Klangbewegungen und aller Transformationen. Es ist sehr wichtig, daß dies in unserer Zeit zum ersten Mal auf diesem Planeten geschieht. Das bedeutet eine enorme Veränderung für den Menschen nach den vergangenen zweihunderttausend [sic] Jahren. Die meisten begreifen gar nicht, was aufgrund der wahnsinnigen Veränderung durch die Elektronik und die Elektroakustik geschieht und wie sich damit auch unsere Rezeption verändert.*¹⁸ Bei letzterer Behauptung handelt es sich jedoch um eine *petitio principii*. Sie entbehrt nämlich jedes überzeugenden Beweises, daß mit dem Aufkommen der Elektronik und Elektroakustik – ohne deren Wert und Bedeutung für die Menschheit leugnen zu wollen – just nach 1950, als sich Stockhausen

¹⁶ Stockhausen, Die Kunst, zu hören, in: *Musiktheorie* 2 (1987), S. 212f. – Vgl. dazu meinen Aufsatz *Idee und Wirklichkeit serieller Musik*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 46 (1998), S. 307–328.

¹⁷ Wolfgang Amadeus Mozart, Brief (Wien, 28. Dezember 1782) an seinen Vater in Salzburg.

¹⁸ Frisius, a. a. O., S. 255.

mit ihr zu beschäftigen begann, unser Hörbewußtsein, an das sich Musik wendet, total verändert hätte. Denn darüber, daß Stockhausen – wie die Avantgarde insgesamt – ein *neues Hören* fordert, was wiederum den mittlerweile fest etablierten Begriff *Neue Musik* überhaupt erst rechtfertigt, unterliegt keinem Zweifel. Jedoch sind inzwischen jene trügerischen Hoffnungen, denen man sich vor 50 Jahren noch hingeben konnte, längst zerstoßen. Die anthropologischen Konstanten haben sich nicht verändert. Die Menschheit insgesamt schmeckt, riecht, sieht, hört und fühlt nicht merklich verändert als in vergangenen Zeiten, was Geschichte und Gegenwart bezeugen können. Elektronische Klänge, die als Sendezeichen, als Pausenfüller zwischen den Sendungen, als Untermauerung zu Hörspielszenen, in der Werbung u. a. unzählige Verwendung finden, konnten weder die menschliche Stimme noch die Tonerzeugung mittels der Musikinstrumente verdrängen. Nach wie vor wird zwischen Ton und Geräusch unterschieden und letzterem ein dem Ton untergeordneter ästhetischer Wert zugebilligt. Elektronisch erzeugter Mikrointervallik blieb – ebenso wie bereits der instrumental erprobten – praktisch ein Erfolg versagt. Die Tatsache, daß sich eine jugendliche Technoszene an elektronischen Klängen begeistert und Stockhausen als *Papa Techno* feiert, was bei diesem kaum ein besonderes Gefallen finden dürfte, scheint kaum dazu beizutragen, dieser Art von Klangerzeugung eine Steigerung differenzierter Hörwahrnehmungen zuzuschreiben. Hier dient Elektronik hauptsächlich der Lärmverstärkung verschiedener Abstufung (Tekkno bzw. Tekkkno mit drei k).¹⁹ Von dieser Art der Hörerlebnisse distanziert sich verständlicherweise Stockhausen: *Denen [sc. Jugendlichen der Techno-Szene] ist es natürlich ganz egal, wie die Musik strukturiert ist, ob sie mit Formeln komponiert ist oder nicht.*²⁰ Somit wird eine Grenzlinie zwischen Lärm und Musik gezogen. Letztere sei auf Gestaltungsprinzipien angewiesen, die in Stockhausens Formelkomposition ihre zentrale musikalische Idee fänden. Sollte demnach durch sie eine *Allmusik*, eine *Musik aller Klangbewegungen und aller Transformationen* – was auch immer Stockhausen darunter verstehen mag – ermöglicht werden?

Da *Licht* drei Hauptfiguren (*Eva*, *Michael*, *Luzifer*) hat, gibt es in diesem Werk drei ihnen zugewiesene horizontale Formeln, von denen jede für sich selbständig ist, auch wenn alle drei sich zu einer Superformel vereinigen können.²¹ Beispielsweise besteht jene des *Michael* aus 13 durch 4 Pausen unterschiedlicher Länge unterbrochenen Tönen, von denen jeder exakt rhythmisiert und dynamisch bezeichnet ist. Die Töne selbst sind in Gruppen zu drei,

¹⁹ Vgl. Peter Wicke, Art. Techno, in: *MGG*₂, Sachteil 9, Kassel [u. a.] 1998, Sp. 428ff.

²⁰ Wie Anm. 9, S. 55.

²¹ Frisius, a. a. O., S. 194f., 292ff.

zwei, vier, ein und drei Tönen angeordnet. Die dazwischen stehenden Pausenwerte sind ebenfalls rhythmisch genau geregelt, der erste enthält den Wert eines Viertels, die folgenden jenen von zwei, drei und vier Vierteln. Die ersten zwölf Töne entsprechen folgender Zwölftonreihe, zu deren Aufzeichnung nur b-Vorzeichnung Verwendung findet: $c^3-g^2-as^2-ges^2-ces^3-b^2-d^2-f^2-des^2-es^2-a^1-e^2$; anschließend folgen noch $es^2-e^2-es^2-c^2$, wodurch eine unmittelbare Wiederholung des Tonschrittes e^2-es^2 , allerdings in geänderter Rhythmisierung, entsteht. Mit c^2 , der als 13. Ton gilt, ist im tieferen Register der Anfangston wieder erreicht. Die drei unmittelbar vorangegangenen Töne werden offenbar als Echo verstanden und nicht mitgezählt. Diese Formel bildet die Grundlage für zahlreiche Abwandlungen, etwa derart, daß die aus den drei Tönen $c^3-g^2-as^2$ bestehende erste Gruppe transponiert und mehrfach variiert wiederholt wird. Zwischen den Tongruppen selbst können aber auch Geräusche als weitere Komponente der Formel auftreten, die außerdem Raum für Improvisation bietet.

Stockhausen spart nicht an Informationen über seine vielfältigen Kompositionsverfahren. Indem er sich vom Ausdruck menschlicher Gefühle in der Musik abwenden möchte, sieht er die Möglichkeit zu einem Neubeginn, zu *einer Neubildung kosmischer Ordnungen und Naturgesetze in Tönen*²² in der Verwirklichung einer allumfassenden seriellen Idee. An ihr als maßgeblich für eine Höherentwicklung der Musik hält er von seinem *Kreuzspiel* (1951, rev. 1959) bis zu seinem bisher letzten Opus *Licht* unverbrüchlich fest: *Was ich in den fünfziger Jahren das serielle Denken nannte oder die allgemeine serielle Form oder was ich damals als musikalische Durchorganisation bezeichnete, ist nicht etwa vergessen oder überflüssig geworden, sondern es ist eingegangen in eine umfassendere Konzeption; eingegangen als geistiges Rüstzeug eines Musikers. [...] Heute werden Begriffe wie Serialität oder Durchorganisation oder allgemeine serielle Form auf ganze Stilkomplexe angewendet.*²³ Oder an anderer Stelle, die im Zusammenhang mit seinem Opus *Licht* steht: *Wenn man den Geist des Seriellen versteht, dann ist es ja dieser zeitlose Geist, der ins Bewußtsein gekommen ist und der sich in diesen Formelentwicklungen und in diesen musik-genetischen Prozessen manifestiert und weiterentwickelt und enorm zum Blühen gekommen ist.*²⁴

Die serielle Idee setzt die Möglichkeit eines Anfangs *ex nihilo* voraus. Nicht der Einzelton in seiner ursprünglichen Einheit, sondern seine einzelnen Parameter wie Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke und Klangfarbe unterliegen ei-

²² Michael Kurtz, Stockhausen, Kassel [u.a.] 1988, S. 68.

²³ Frisius, a. a. O., S. 279.

²⁴ A. a. O., S. 358.

ner gesonderten, zahlenmäßig kalkulierten Behandlung, so daß der aus einer solchen Anordnung entstandene Töneverlauf ein Summenereignis dieser Parameter darstellt. Eine derartige Anordnung von Elementen läßt sich variieren, klanglich erweitern, auf Tongruppen, ganze Formteile und alle Arten von Schall ausdehnen, worin Stockhausens Phantasie ja unerschöpflich ist. Die Ergebnisse derartiger Prozesse als eine in die Zukunft weisende musikalische Erfindung zu deuten, entbehrt indessen einer sachlichen Begründung. Die serielle Idee steht nicht nur in Gegensatz zum bisherigen Musikbegriff, sondern auch zum menschlichen Hörbewußtsein. Ganzheitlich strukturiert, erfährt es den Einzelton nicht als Summe seiner Parameter, sondern als Ganzheit, denn bereits der Einzelton ist nicht nur Sinneswahrnehmung, sondern etwas Gestaltetes, um so mehr eine Melodie oder ein Thema. Sie weisen mit der Formel Stockhausens, die ein auf Zahlenstringenz bei beliebiger Materialverwendung – z. B. Modulieren mit Stilen – beruhendes Konstrukt darstellt, keine Gemeinsamkeit auf. Daß dessen Musik einer vorgefaßten Idee entspringt, ist nicht zu leugnen, die Behauptung jedoch, daß sie sich in einer *klar umrissene[n] einprägsamen Melodie artikuliert*,²⁵ ist unhaltbar. Eine seriell strukturierte Melodie gibt es nicht, sondern nur seriell angeordnete Ton- und Klangreihen. Stockhausens Wunsch nach einer Allgemeinverständlichkeit ist begreiflich, steht aber seiner *kompromißlose[n] Bereitschaft zum völligen Neubeginn*, nämlich *der Grenzüberschreitung – der Überwindung eines historisch geprägten Wahrnehmens, Denkens und Erfindens*²⁶ – im Weg. Innerhalb von immerhin 50 Jahren Stockhausens kompositorischer Tätigkeit erzielten derartige Bestrebungen keine Veränderung des Hörbewußtseins. Der mittlerweile ohnehin obsolet gewordene Fortschrittsglaube, der ihnen zugrunde liegt, führte nur zu Überspanntheit und Exzeß. In dieselbe Richtung weist der Gedanke eines völligen Neubeginns. Wahrnehmen, Denken und Erfinden sind nicht nur historisch bedingt, sondern sie entsprechen angeborenen biologischen Mechanismen, die dem Glauben, mittels der seriellen Idee zu einer höheren Bewußtseinsstufe zu gelangen, widersprechen. Hören läßt sich nicht die Idee, sondern nur ihr Resultat. Aber wie ist ein solches beschaffen?

Wie bereits im Zusammenhang mit dem Widmungsstück *In Freundschaft* vermerkt, stellt Stockhausen höchste Ansprüche an das Hören seiner Musik, in dieser Hinsicht natürlich auch an sich selbst. Er schildert den Entstehungsprozeß seines Werkes *MOMENTE* und *dann kam da irgendwann eine bestmögliche Lösung heraus, die mir musikalisch-organisch erschien*.²⁷ Eine der-

²⁵ A. a. O., S. 20.

²⁶ A. a. O., S. 19f.

²⁷ A. a. O., S. 185.

artige Erklärung klingt vertraut. Ihr zufolge müßte es – wie bei aller Musik – Kriterien zur Unterscheidung einer schlechten oder weniger guten Lösung geben, die nicht oder nur in geringerem Maß das Prädikat *musikalisch-organisch* verdiente. Offensichtlich ist Stockhausen ja nicht von allen möglichen Lösungen befriedigt gewesen. Aber in was besteht der Unterschied zwischen einer guten und einer schlechten Lösung, ein Unterschied also, der sich nicht nur ausdrucksmäßig, sondern auch analytisch feststellen lassen müßte und Voraussetzung für den ästhetischen Anspruch des klanglichen Gebildes wäre? Nirgendwo gibt es auf diese Frage eine Antwort. Vielmehr läßt die Beschränkung auf Darstellung der Fakten und der mit ihnen verbundenen zahlreichen kompositorischen und graphischen Neuerungen, die Staunen und Aufsehen erregten, erkennen, daß der Beantwortung dieser Frage bewußt ausgewichen wird, obwohl sie für ein Urteil über die Lebensfähigkeit serieller Musik – einschließlich der von ihr abgeleiteten Formelkomposition – entscheidend ist. Sinn kann nur entstehen, wo es möglich ist, Unterscheidungen zu treffen. Beispielsweise könnten in der vorhin erwähnten *Michael*-Formel und ihrer Verwendung im weiteren Verlauf des Werkes Töne und Pausen vertauscht oder diese und die Dynamik experimentell verändert werden. Gewiß ließen sich derartige Eingriffe, gegen welche der Komponist selbstverständlich Widerspruch einlegte, am Notentext leicht feststellen, aber werden sie hörend dementsprechend bewertet? Entstände durch ein dermaßen verändertes Klangbild für den Zuhörer ästhetisch ein Nachteil? Denn ausschließlich über das klangliche Ergebnis, nicht aber über die von mystischem Gedankengut geprägte kompositorische Idee läßt sich ein sachliches Urteil fällen. Stockhausens Idee kann gläubig angenommen bzw. als naiv abgelehnt werden, aber sie entzieht sich der Verifizierbarkeit; wahrnehmbarer Ausdruck hingegen, den sie durch die Komposition erfährt, läßt sich hingegen überprüfen. Vor rund 30 Jahren wurden – gemeinsam mit dem Psychologen Albert Wellek (1904–1972) – vom Verfasser Hörversuche im unwissenschaftlichen Verfahren mit dodekaphonischer Musik durchgeführt.²⁸ Zu diesem Zweck wurden in den Originalversionen mehrfach willkürliche Eingriffe durch Veränderung von Tönen und mittels Umwandlung der zwölfstimmigen in eine dreizehntönige Temperatur vorgenommen. An den in mehreren Universitäten und Hochschulen durchgeführten Experimenten waren ausschließlich musikalisch geschulte Versuchspersonen beteiligt. Die diesbezüglichen Resultate ließen erkennen, daß die Originalversionen nicht besser, sondern z. T. sogar schlechter als die willkürlich veränderten beurteilt wurden. Ähnliche Versuche – an ihnen beteiligte sich auch der

²⁸ Federhofer–Albert Wellek, Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich, in: *Die Musikforschung* 24 (1971), S. 260–276.

Komponist und Musikwissenschaftler Hans Gal (1890–1987) –, die u. a. ein von Letztgenanntem absichtlich zum Vergleich geschaffenes *Nonsensstück* enthielten, bestätigten dieses Ergebnis.²⁹ Da Dodekaphonie der ideelle Ausgangspunkt seriellen Denkens ist, liegt der Schluß nahe, daß die Formelkomposition in ähnlichen Versuchen, an denen es – meines Wissens nach – fehlt, nicht anders beurteilt werden dürfte. Denn die Einbeziehung noch so vieler Schallereignisse, Lautsprecher – samt deren räumlicher Verteilung – verändert ihr seriellles Grundkonzept nicht. Daß dank elektronischer Geräte auf experimentellem Weg unbekannte Klangwelten entdeckt wurden und das Tonkontinuum sich beliebig unterteilen läßt, bezweifelt niemand. Die Entdeckungen beruhen auf Leistungen von Toningenieuren. Elektronische Klangwelt und serielle Totalität sind jedoch voneinander unabhängig. Letztere wird von Stockhausen ersterer aufgezwungen.

Formelkomposition, die Stockhausen als Abbild kosmischer Gesetzmäßigkeit verstanden haben wissen will, die aber nur mehr einer rationalen Kontrolle aller möglichen, willkürlich gewählten Schallereignisse durch die Zahl unterliegt, scheidet am strikten Gegensatz zur ganzheitlichen Struktur musikalischen Hörens. Zu allen Zeiten war und gehört es zur Aufgabe eines Komponisten, den musikalischen Bedürfnissen einer jeweiligen Gegenwart Genüge zu leisten. Stockhausen hingegen vertritt die Meinung: *Ich finde die Rückbeziehung auf den Menschen, wie er heute ist, nicht richtig. Man muß doch das Ideal eines Menschen vor sich haben, den es noch nicht gibt. Einen Menschen, der phänomenal hören kann und der ästhetische Ansprüche und strukturelle Ansprüche stellt, die noch kein Mensch gestellt hat. Wir können doch nicht nur Musik machen für den Menschen, wie er ist.*³⁰ Da jedoch niemand weiß, wie die künftige Menschheit – vielleicht durch genetische Manipulationen verändert – beschaffen sein wird, kann Stockhausen sein missionarisches Vorhaben, das immerhin manchen finanziellen Gewinn abwirft, nur dadurch rechtfertigen, daß er sich als Sprachrohr einer überirdischen Botschaft (Mundstück des universalen kosmischen Geistes) betrachtet, weshalb er von seiner eigenen Person gänzlich absehen möchte. In dieser Einstellung unterscheidet er sich von seinen Avantgardekollegen. Dagegen zu argumentieren, wäre sinn- und zwecklos. Schwerlich läßt sich allerdings eine Verkündigung supranaturaler Mächte mit seinem jüngsten Geständnis: *Wir sind in der Musik seit 1950 wie Physiker vereinen.*³¹ In demselben Interview, dem dieses Zitat entnommen ist, verrät er zugleich, daß die *BBC* vor einiger Zeit sein *Urteil über sechs Techno-Musiker* [erfahren wollte]. *Es sind schließlich sechs Sen-*

²⁹ Federhofer, *Neue Musik* (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 9), Tutzing 1977, S. 147ff.

³⁰ Wie Anm. 9, S. 55.

³¹ A. a. O.

dungen daraus entstanden, immer abwechselnd mit einem Stück von Stockhausen und von einem der Techno-Musiker. Im vorliegenden Fall scheint eine Kooperation aufgrund echter Übereinstimmung vorhanden zu sein. Stockhausen lehnt nämlich die Techno-Musiker, die von elektronischen Geräten und den mittels ihnen erzeugten Klängen fasziniert sind, nicht etwa ab, sondern bemängelt nur – wie bereits dargelegt –, daß ihre Musik nicht entsprechend strukturiert sei. Wird aber der Ansicht zugestimmt, daß Stockhausens eigener Strukturierung, die in einer Formel-Konzeption gipfelt, eine abwegige, geradezu absurde Idee zugrunde liegt, so tritt seine Musik in greifbare Nähe zur Techno-Musik. Anders wäre ihre erwähnte, mit seiner Musik abwechselnde Wiedergabe auch nicht sinnvoll gewesen. In Techno-Musik geht der Ton in Klang und Geräusch weitgehend unter. Dieselbe Forderung stellt auch Cage auf. Mag sich Stockhausen noch so sehr als dessen Antipode fühlen, weil er in seinen eigenen Schöpfungen höchste Sinnerfüllung anstrebt, während Cage letztere negieren möchte, so besteht doch zwischen beiden – hinsichtlich der Verfügbarkeit über alle Klang- und Geräuschkittel sowie ihrer Neigung zum Mystizismus – eine offenkundige Gemeinsamkeit. Sie äußert sich im Widerspruch zu allem, was Musik im eigentlichen Sinn bisher bedeutete und aller Voraussicht nach auch weiterhin bedeuten wird. Da letztendlich auch angestrebte Intentionlosigkeit einer Intention, wenngleich abwegigen, entspringt und zu einem der seriellen Konstruktion ähnlichen klanglichen Ergebnis gelangt, könnte – neben Stockhausen – auch Cage von Techno-Enthusiasten als *Papa Techno* gefeiert werden. Eine derartige Übereinstimmung zwischen beiden trennt sie von den Verfechtern *Neuer Musik*, die mit der Tradition noch liebäugeln oder diese in ihr Schaffen verfremdend einbeziehen.

Cage und Stockhausen sind Repräsentanten eines Musikertypus, den – nach Verlust einer kulturtragenden Gesellschaftsschicht – erst die heutige kulturell orientierungslos gewordene offene Gesellschaft ermöglicht. Dieser Typus wird vor allem durch die Vergabe von Auftragswerken seitens verschiedener Institutionen und durch Massenmedien, die derartige Werke zu Gehör bringen, sowie durch Verleihung von Kompositionspreisen finanziell abgesichert. Zwecks Lob und Zustimmung bedarf es nicht mehr der Gesellschaft, sondern vielmehr einer einflußreichen Presse und einer ausführlichen wohlwollenden Berichterstattung, z. B. seitens der angesehenen *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Aus diesem Umstand läßt sich auch erklären, daß die betreffenden Namen bekannter sind als die Werke selbst. Erst diese weitgehend unbeachtete oder absichtlich verschwiegene Diskrepanz erklärt den sachlich unbegründeten erstaunlichen Umfang, der den Artikeln Cage und Stockhausen in der führenden anglo-amerikanischen Enzyklopädie zugebilligt worden ist.