

STOCKHAUSEN - PRELJOCAJ

2007

S.: Ich erinnere mich, wie ich Ihnen das Werk zum ersten Mal vorgestellt habe. Es war sehr freundlich von Ihnen, daß Sie eigens zu dem Zweck gekommen sind, sich die Musik von SONNTAGS-ABSCHIED und auch HOCHZEITEN *für Chor* anzuhören. Ich habe für dieses Gespräch heute morgen noch einmal die beiden 8-Spur-Geräte vorbereitet, ein Gerät für die Taktspuren, d.h. die Schichten zur Synchronisierung der fünf Musiker oder wie in Ihrem Fall der fünf Tänzer, und das andere Gerät mit den fünf Spuren der Musik von SONNTAGS-ABSCHIED. Auch diese Komposition hat fünf Schichten, fünf Sprachen und ist für fünf verschiedene Chöre geschrieben, erster Sopran, zweiter Sopran, Alt, Tenor und Baß. Die fünf Synthesizer, für die ich mich entschieden habe, werden von fünf Musikern gespielt, mit denen ich regelmäßig zusammenarbeite. Alle sind Pianisten. Sie wußten nicht, drei von ihnen wußten nicht, wie sie die Klangfarben gestalten sollten. Sie sind Pianisten, es gibt nicht viele Synthesizerspieler. Ich mußte mir also überlegen, wie ich ihnen die fünf verschiedenen Klangcharaktere der einzelnen Schichten begreiflich machen konnte. Ich habe deshalb in der Partitur hier, wie Sie wissen...Ach übrigens: haben Sie sie verwendet?

P.: Ja, ja, ich habe die Partitur, ich habe sie ständig zur Hand.

S.: Es sind darin nämlich sehr schön die Soli zu erkennen, wo alle fünf Schichten synchronisiert sind, wo wir ein Solo, ein Duo, ein Terzett, ein Quartett haben.

P.: Nein, nein, das ist sehr praktisch, denn man kann darin sehr schön die Abfolge der Dinge, das Nebeneinander der Dinge erkennen, und auf diese Weise kann man sehr genau arbeiten. Das ist sehr gut.

S.: Oder wenn Sie an einer einzelnen Schicht arbeiten möchten, können Sie leicht erkennen, ob sie noch synchron sind oder nicht.

P.: Genau! Ich ziehe aber eine Arbeitsweise vor, bei der an allen Schichten gleichzeitig gearbeitet wird. Es ist dennoch nützlich, wenn man sich einen analytischen Überblick über das Werk verschaffen kann, und das ist hier mit der Partitur sehr gut möglich. Mir ist aber sehr an dieser Idee eines Organismus gelegen,

wie Sie selbst es ausgedrückt haben, der Vorstellung von dem Stück als einer Einheit, deren formale Geschlossenheit gewahrt bleibt.

S.: Es ist sehr schwierig, mit den Augen alles zugleich zu erfassen, denn sie sind in ihren Bewegungen derart synchron, daß ich mich frage, wie sie das schaffen. Das mag bei einem Paar gelingen, aber wie schaffen Sie es, die Bewegungen aller sechs Tänzer zu verfolgen?

P.: Ja natürlich. Bei Ihnen sind das die Klänge. Ich frage mich, wie Sie es schaffen, all das zu synchronisieren.

S.: Ich habe viel dirigiert, nicht selten auch Stücke mit mehreren verschiedenen Tempi. Das Wesentliche an dieser Komposition, und darauf kommt es mir vor allem an, ist die Schichtung von fünf verschiedenen Tempi, von 30 Schlägen pro Minute bis 180 pro Minute. Es gibt sieben Tempi zwischen 30 und 180, 30, dann 40 pro Minute, 53,5; 71; 95; 134; 180. Es sind metronomische Tempi, so nennen wir das, und ich habe so die Möglichkeit, aus diesen sieben Tempi immer fünf auszuwählen, um einzelne Tempogruppen mit einem vorherrschenden Charakter auszustatten, ausgerichtet auf die schnelleren, die langsameren, die möglichst schnellen oder auf starke Gegensätze etc. Als Hilfestellung für die Musiker, die nicht wissen, wie sie mit den Klangfarben verfahren sollen, sind in der Synthesizer-Partitur die Texte in den fünf verschiedenen Sprachen abgedruckt. Es sind Liebesgedichte in den fünf Sprachen Indisch (auch Sanskrit), Chinesisch, Arabisch, Englisch, und die fünfte ist Kisuaheli. Wegen der phonetischen Eigenarten dieser Sprachen, der Klänge, die beim Sprechen erzeugt werden. Den Musikern hat das sehr geholfen, die Klangfarben der Synthesizer zu entwickeln.

P.: Ja, die Klangstrukturen...

S.: Ja, ja. Ich habe für sie sogar fünf Bänder produziert, und die können sie einzeln anhören, um den Klang der Sprachen nachzuahmen. Ich hätte die Angaben sonst in Ziffern machen müssen, aber was sollen sie auf dem Synthesizer mit Ziffern anfangen? Sie haben fünf sehr unterschiedliche Klangarten entwickelt. Das andere Problem war: wie kann ich die fünf Musiker synchronisieren? Ich habe dazu ein Taktsignal-Tonband angefertigt und alle Takte und die Taktschläge in jedem Takt für das ganze Stück (35 Minuten) selbst auf Band gesprochen. Es hat also jeder seine Taktspur. Über einen unauffälligen kleinen Kopfhörer hört er die Taktspur, die absolut synchron mit den fünf Klangschichten ist. Und ich hatte von Anfang an die Idee, als ich Ihnen geschrieben habe, ob es nicht möglich wäre, eines Tages eine

Gruppe von Tänzern dazuzunehmen, und jeder von ihnen würde über drahtlose Kopfhörer seine Taktschläge hören, die Takte mit den einzelnen Taktschlägen. Ich träume davon, wie ich Ihnen schon gesagt habe, dieses Prinzip auszuweiten. Ich habe dieses Jahr COSMIC PULSES komponiert, ein Stück mit 24 verschiedenen Schichten, alle in unterschiedlichen Tempi, aber die Unterschiede der Tempi sind extrem, zwischen 240 und 1,3 Schlägen in der Minute, was extrem langsam ist. Und zwischen diesen Extremen habe ich 24 verschiedene Tempi ausgewählt. Man könnte das mit 24 Tänzern machen, aber man müßte dafür eine ziemlich große Fläche haben, auf der sich die Tänzer verteilen können. Und jeder würde die Taktschläge des ihm zugehörigen Tempos hören, und man bekäme wirklich einen erstaunlichen Organismus zu sehen, wie 24 Planeten in einem Sonnensystem, die sich unabhängig voneinander bewegen, jeder mit seiner eigenen Umlaufgeschwindigkeit, die sich aber immer einmal wieder nahekomen wie in dem Stück, das Sie gerade gemacht haben. Das ist ein Traum, den ich habe, daß der Mensch es vermag, die Musik visuell zu realisieren, sie sichtbar zu machen, oder umgekehrt das, was im Visuellen in verschiedene Tempi zerfällt, als ein einheitliches Ganzes hörbar zu machen. Denn schließlich gelangt all das in unseren Geist, und der Geist ist nicht entweder Auge oder Ohr, der Geist ist ein ungeteiltes Ganzes.

P.: Ja, das ist richtig.

S.: Und darum geht es, die zeitliche Polyphonie in eine räumliche Polyphonie umzusetzen.

P.: Und auch die Polyrythmie.

S.: Ja, ja. Genau.

P.: Das ist wie das Leben. Ich meine, das ist eine Annäherung an Prozesse, die wie das Leben sind, wie ganz natürliche Dinge. Wenn sich die Blätter an den Bäumen bewegen, bewegen sie sich in unterschiedlichen Rhythmen, gewissermaßen mit unterschiedlichen Schlagzeiten, und insgesamt wirkt das dennoch wie ein einheitliches Ganzes.

S.: Ja, ja. Wir sind noch nicht fähig, wahrzunehmen... Als ich das Ergebnis gehört habe, dachte ich : mein Gott! Ich muß immer wieder aufs neue Hörproben machen, denn beim Hören gelingt es allmählich, und ich muß auf Fehler achten. Der Computer kann nämlich durchaus Fehler machen. Dann stimmt es nicht.

P.: Wenn der Computer einen Fehler gemacht hat, kommt es dann vor, daß Sie den Fehler beibehalten, daß Sie ihn verwenden? Oder korrigieren Sie ihn, um wirklich das zu erhalten, was Sie sich vorgestellt haben?

S.: Also, ich ziehe es vor zu korrigieren. Ich habe so viel experimentiert, um in meiner Partitur ganz bestimmte Dinge zu verwirklichen, daß ich im Augenblick keine Fehler darin haben möchte. Gut, ich habe viel auf dem Gebiet der intuitiven Musik gearbeitet, und das Beliebige, wenn man es so nennen will, kann sehr unterhaltsam sein. Aber in meinen Stücken mache ich davon sehr selten Gebrauch. Übrigens auch in diesem Stück.

P.: Ja, ja, weil Sie eine ausgeprägte Vorstellung von der Musik als etwas Komponiertem haben, d.h. Sie sind davon überzeugt, daß sie etwas ist, das konstruiert wird, das wie eine wohldefinierte Sprache artikuliert wird und, ja, einem Gedanken entspringt.

S.: Ja, ja. Ich denke, es ist notwendig, daß Menschen, die nach mir kommen, studieren können, was eine Komposition ist - auch ohne mich. Es bleibt dieselbe Komposition, wenn ich nicht mehr bin. Und die Komposition ist für die anderen, die nach mir kommen, ein Anhaltspunkt, an dem sie erkennen können, wie weit ein Mensch des Jahres 2007 auf dem Weg zur Ausschöpfung der Möglichkeiten unserer Sinne, der Wahrnehmung, der Raummusik und der Schichtung verschiedener Tempi vorgedrungen ist. Das hat auch etwas zu tun mit meiner Überzeugung, daß ich nicht aufhöre zu sein, wenn ich sterbe. Ich möchte nämlich als Komponist weitermachen, ich möchte alle Planeten- und Sonnensysteme komponieren, denn ich glaube, daß die Komposition eine Vorbereitung ist, die einen befähigt, sowohl in mikroskopisch kleinen als auch in makroskopisch großen Dimensionen zu arbeiten, im Weltraum mit all diesen bewegten Himmelskörpern ebenso wie in der Welt der Mikrotechnologie. Während der Arbeit an meinem letzten Stück habe ich eine Reportage über die Nanobots gehört. Haben Sie davon gehört? Also, die Nanobots, die sind - es ist unglaublich. Einige Mediziner haben jetzt eine Möglichkeit gefunden, auf molekularer Ebene durch den menschlichen Organismus zu reisen, um an einer Stelle des Körpers Schäden zu beseitigen. Sie sind extrem klein, man ist aber in der Lage selbst so kleine bewegliche Objekte zu bauen. Das ist diese andere Welt, die mit der Synchronisierung vielfältiger Rhythmen im menschlichen Körper zu tun hat.

P.: Warum heißt dieses Werk SONNTAGS-ABSCHIED?

S.: Ich habe sieben Opern für die sieben Tage der Woche komponiert. Die letzte, der letzte Teil, heißt SONNTAG aus LICHT, und SONNTAGS-ABSCHIED ist eine Zusammenfassung am Ende der fünf Szenen von SONNTAG aus LICHT, wenn das Publikum nach Hause geht. Über Lautsprecher oder im vorliegenden Fall von fünf Synthesizern wird eine Musik des Abschieds gespielt, die einige wichtige Prinzipien dieser Oper LICHT rekapituliert. Eine denkbare Form wäre, was übrigens auch im Vorwort vorgeschlagen wird, SONNTAGS-ABSCHIED im Foyer zu spielen, während das Publikum den Saal verläßt. Neben den mit verschiedener Klangrichtung aufgestellten Synthesizern oder Lautsprechergruppen wäre, wie in Ihrem Fall, auch ein Ballett denkbar, das im Foyer auf verschiedene Podien verteilt ist, aber synchron, und das finde ich unglaublich - ohne sich anzusehen!

P.: Es ist merkwürdig: als das umgesetzt wurde, als das von all diesen Leuten verschiedener Sprachgemeinschaften computergestützt umgesetzt wurde, stellte sich bei mir sehr schnell das Empfinden ein, als seien sie extraterrestrisch, als kämen alle diese Leute von anderen Sternen, aus anderen Galaxien.

S.: Das liegt daran, daß die Wortbedeutung... wie gesagt, es sind Liebesgedichte, aber die Bedeutung der Texte ist etwas, das uns Menschen interessiert, wohingegen die phonetischen Eigenschaften vollkommen abstrakt sind.

P.: Unbedingt. Ja, genau.

S.: Das ist nicht auf ein Volk beschränkt, das ist nicht auf einen Planeten beschränkt, das ist etwas, das an und für sich und aus sich selbst heraus existiert. Wie die Klänge, und deshalb kann man einen Klang auch nicht übersetzen, oder es ist sinnlos, ihn in eine Sprache übersetzen zu wollen. So gesehen, haben Sie vollkommen recht. Manchmal... als ich das erste Mal nach Japan kam, dachte ich, ich bin auf einem anderen Planeten. Ich habe nichts verstanden, und ich habe versucht, phonetisch nachzuahmen, was sie sagten, ohne wirklich zu verstehen.

P.: Und ohne damit eine sinnvolle Aussage zu machen.

S.: Ja, ja. - Ah, eine Frage! Was haben Sie mit den verschiedenen Instrumenten gemacht, die den Synthesizern beigegeben sind und als Zeitgeber fungieren, dem Rin, den vier Rin für die zweite Gruppe, der Cymbale Antique für die erste Gruppe, den vier Rin, den vier Glocken und den vier Gongs und den Plattenglocken?

P.: Wir verwenden sie, die Tänzer verwenden sie als klangliche und räumliche Orientierungspunkte. Unbedingt und immer. Und es ist merkwürdig, denn alles ist so

stark in Wellen angelegt, daß der Tanz... der Tanz ist ganz anders als in HELIKOPTER, er ist sehr viel... die Körper bewegen sich wogend, die Bewegungen sind sehr wogend in diesem Stück.

S.: Das stimmt, denn sie haben ja schon zu Anfang und immer wieder Glissandi auszuführen, und das hat zur Folge, daß die Bewegungen sehr viel geschmeidiger werden.

P.: Genau. Ich habe mich sehr bemüht, zum Ausdruck zu bringen, wie die Klänge auf den Körper einwirken können. Es ist, als injiziere man den Klang in den Körper. Aber was bewirkt das im Körper? Ich arbeite sehr stark mit dieser Optik. Keine leichte Aufgabe übrigens. Sie haben mich da vor eine wirklich schwierige Aufgabe gestellt. (Lacht) Ich denke, man kann im Umgang mit Ihrer Musik nicht einfach so tun, als sei sie nicht vorhanden. Es gibt vielleicht Choreographen oder choreographische Ansätze, die eine Musik zugrundelegen und dann etwas völlig anderes machen, die ausschließlich die Dauer gestalterisch einsetzen. Aber ich denke, das wäre sehr viel weniger gut.

S.: Das wird sehr oft gemacht. Selbst Béjart, der mehrmals Stücke von mir interpretiert hat. Er war ein Choreograph, der mit Assoziationen arbeitete, d.h. er hatte Emotionen, Assoziationen, und die setzte er in Bewegungen der Tänzer um, aber das deckte sich nur stellenweise mit der Musik. Er nutzt die Musik lediglich als Stimmungsfaktor.

P.: Ein stimmungsmäßiger, kein struktureller Ansatz.

S.: Nicht strukturell und nicht in Übereinstimmung mit der Komposition hinsichtlich der Polyphonie, der Synchronisation, der unregelmäßigen Tempi vor allem. Ich denke, die Kunst ist seit 1950 extrem unregelmäßig geworden. Nicht nur in der Aleatorik, wo nichts vorhersehbar ist, sondern auch in der Musik mit festem Metrum. Ich habe schon sehr früh damit angefangen, Tempi mit wechselnder Zählzeit zu verwenden und auch Zeitintervalle mit wechselnder Zählzeit und unregelmäßige Akzentuierung innerhalb der Zeitintervalle mit wechselnder Zählzeit. Das ist auch ein historisches Phänomen der Menschheitsentwicklung. Der Mensch neigt in seiner gesamten Wahrnehmung, in seinem Denken immer mehr zur Unregelmäßigkeit, er löst sich immer mehr von traditionellen Auffassungen, denen das Prinzip der Regelmäßigkeit zugrundeliegt. Nicht nur die Armee und alles, was wie diese nach diesem periodischen Prinzip aufgebaut ist, gehört der Vergangenheit an, auch all die Apparate unseres Maschinenzeitalters beruhen auf der Unregelmäßigkeit. Und ich

denke, das ist gut so, es ist eine Notwendigkeit für den Menschen, häufig, sehr häufig das Tempo zu wechseln.

Besonders wichtig sind mir in Ihrer Interpretation die Soli. Da ist beispielsweise das erste Solo in der Gruppe 3. Ich habe hier in den Lautsprechern die Gruppen 1, 2, 3, 4, 5. Darauf bin ich gespannt, auf die dritte Gruppe, die einen Augenblick ganz allein ist, nachdem alle fünf zugleich gespielt haben. Beginnen wir bei Minute 1. [Musik] Oder die andere Stelle, ein Extremfall in diesem Stück und sehr selten, daß alle fünf plötzlich zusammen sind. Aber ich glaube, ich weiß schon, wie sie das alles synchronisieren werden. An wie viele Tänzer haben Sie gedacht?

P.: Es sind zwölf Tänzer. Es sind viele, aber es sind nicht immer alle Tänzer zugleich auf der Bühne. Und gerade Augenblicke wie dieser sind sehr energiegeladen, sehr intensiv.

S.: Hier. [Musik]

P.: Was ich da heraushöre, ist derart dicht und gehaltvoll. Und genau das ist schwierig an Ihrer Musik: man muß in der Lage sein, eine ungeheure Komplexität auf die Bühne zu bringen. Das habe ich neulich auch einem Journalisten gesagt, der mich fragte: „Was bedeutet das für Sie, wenn Sie mit Musik von Stockhausen arbeiten?“ Ich habe geantwortet: „Das heißt, Komplexität entfalten.“ Häufig ist es ja so, und gerade in der heutigen Zeit, daß die Leute es minimalistisch haben wollen, sie haben eine Vorliebe für das Minimalistische. Der Minimalismus bringt Schönes auf sehr einfache Weise und sehr schnell zustande. Man macht etwas sehr Einfaches, und es ist schön.

S.: Nein, es ist nicht schön.

P.: (Lacht) Ich möchte fast sagen, es ist der Trend und es gilt als modern, so zu verfahren. Man macht ein Minimum, man macht fast gar nichts, und es ist schön. Es ist wirklich so, viele lassen sich von diesem Trend mitreißen, dieser Utopie... Was mich bei Ihnen fasziniert, ist diese Komplexität, die Sie unaufhörlich entfalten. Sie sind eher ein Maximalist als ein Minimalist.

S.: Nun ja, ich weiß daß viele Menschen philosophischen Ideen anhängen, die die Stille, das Nichts, die Leere anstreben. Die muß man lassen, sie brauchen das, um ihren Geist zur Ruhe zu bringen. In der musikalischen Komposition hingegen hat es in den letzten 50 Jahren eine starke Entwicklung hin zur Erweiterung der Tempi, der Erweiterung des Raums, der Erweiterung der Klangfarben gegeben. Zum ersten Mal

in der Menschheitsgeschichte haben wir heute die Möglichkeit, Klangfarben im Inneren der Klänge zu komponieren, sie zu synthetisieren. Das ist eine neue Art zu denken. Die Musik ist Wissenschaft und Kunst zugleich, denn wir entdecken ständig neue Bedingungen des akustischen Hörens dessen, was wir wahrnehmen können. Das ist hochinteressant.

P.: Genau das ist der Grund, weshalb es so schwierig ist, mit Ihren Stücken zu arbeiten, weil es mich als Choreographen zwingt, Komplexität in den Körpern zu entfalten.

S.: Manchmal ist die Geste heute tatsächlich mit bestimmten Klangfarben verknüpft und kann nicht beliebig sein, vielmehr ist sie rhythmisch und in ihrem Synchroncharakter häufig neuerfunden. Es sind immer noch die Hände, der Körper, die Füße, aber man kann damit etwas machen, das Tiere nachahmt, den Wind etc. Die Geste kann aber auch an musikalische Einzelheiten anknüpfen, an rhythmische Einzelheiten und Klangfarben. Dieser Kosmos der Gesten ist gerade erst in der Entstehung begriffen.

P.: O ja, da bin ich ganz Ihrer Meinung! Genau! Ich bin sehr froh, daß Sie das sagen, denn ich werde nicht müde, darauf hinzuweisen. Ich sage immer wieder, daß wir am Anfang stehen, daß in der Choreographie etwas Neues beginnt. Die Geschichte der Choreographie ist sehr viel älter als die Geschichte des Tanzes als Kunstwerk.

S.: Ja, ja. Unsere Kompositionstechnik hat wenig zu bieten im Hinblick auf dynamische Skalen, Klangfarbenskalen und Raumklang, gehaltvoller ist sie hinsichtlich der Tonhöhen und der Dauern, der Rhythmik. Das liegt auch daran, daß die Musiker die Unregelmäßigkeiten nicht spielen können, sie sind nicht in der Lage, etwa ein Drittel oder zwei Drittel einer Einheit zu spielen. Aber es kommt langsam, es kommt. Ich habe hier eine Passage mit zwei Gruppen im Wechsel, und es ist sehr interessant, wie sich das entwickelt. [Musik]

P.: Ja, das ist so ein Moment, wo man den Eindruck eines Dialogs hat, der sich zwischen den tanzenden Gruppen entspinnt.

S.: Es wäre sehr schön, ein großes Auditorium mit den fünf Podien zu haben, und manchmal kommen sie zusammen, um sich dann wieder zu trennen.

P.: Man kann auf diese Weise den Raum gestalterisch nutzen: eine Gruppe in einer Ecke der Bühne und hier ein Tänzer und da einer. Man kann auch, und das mache ich häufig in diesem Stück, verschiedene Ebenen als Gestaltungsmittel einsetzen.

Einige Tänzer tanzen stehend, andere am Boden liegend, und so dialogisieren sie miteinander.

S.: Ja, ja, ja. Als ich den Film zum HELIKOPTER-STREICHQUARTETT sah, fragte ich mich, ob es nicht möglich wäre, ein Ballett auf verschiedenen Ebenen agieren zu lassen mit einer Konstruktion von Podien, die sich einzeln aufwärts und abwärts bewegen,

dann stillstehen, um erneut mit der Bewegung zu beginnen. Das wäre großartig.

P.: Das wäre großartig, ja. Man müsste die technische Vorrichtung dafür haben.

S.: Könnte man so etwas machen?

P.: Ich denke schon.

S.: Mit beweglichen Podien, die sich hoch- und herunterfahren lassen.

P.: Ja, ja.

S.: Das heißt, man hätte eine Konstruktion von Podien, die hochfahren usw., dann verschwindet diese Struktur, und alle sind wieder auf der gleichen Ebene...

Möchten Sie den letzten Teil einmal hören?

P.: Ja, gern.

S.: 32.58 [Musik] Um einen Teil wie diesen zu synchronisieren, benutzen Sie am besten...

P.: ...den *click-track*...

S.: Ja, die Taktspur für jede Schicht. Ich habe von Taktschlägen gesprochen, den einzelnen Taktschlägen jedes Takts, und für die Aufführung dieses letzten Teils - ich beginne hier einmal bei 33.21 - habe ich sogar eine CD veröffentlicht mit stereophoner Abmischung aller Taktspuren. Das ist absolut...

P.: Das wollte ich Ihnen gerade sagen, ich mag sie nämlich sehr. Ich habe sie mir einmal vollständig angehört, nur so zum Vergnügen, ja wirklich.

S.: Sie haben... ? Das ist ja unglaublich!

P.: Ja, ja, und ich finde das sehr gut. Ich mag das. Es ist beinahe ein vollwertiges Stück für sich.

S.: Wie belebte Automaten in einer Maschinenwelt. Unglaublich! - Also, ich spiele Ihnen nur 32 Sekunden vor... zunächst einmal nur Schicht 1... [Musik] Und jetzt alle fünf. Eine eigenartige Wirkung. [Musik] Das ist wie ein Körper mit seinen ganz

unterschiedlichen Schwingungen: der Atem, das Herz, das Gehirn, die Nieren etc. Das sind ganz unterschiedliche Rhythmen.

P.: Die Körperfunktionen, das Nervensystem, der Herzschlag, der Atmungsapparat, ja, ja.

S.: Und sie sind ganz unterschiedlich, diese Funktionen. Unglaublich! Das ist interessant. Die Musik ist heute zur Vielschichtigkeit der organischen Lebewesen gelangt, der menschlichen Körper, der Pflanzen, der Planeten und so weiter. Ich habe einige Musiker, die in der Lage sind, chromatische Temposkalen zu spielen, Musiker, die genau wissen, ob ihr Herzschlag 71 oder 82 oder 63,5 ist.

P.: Ähnlich wie die Musiker, die das absolute Gehör haben, nur bezogen auf das Zeitmaß.

S.: Genau! Und ich habe vier Musiker, die dazu in der Lage sind, wenn sie lange genug gearbeitet und geprobt haben. Also, wenn ich sage: 80, bitte... (zählt), 113,5... (zählt), 63,5... (zählt)...

P.: Ist es nicht vielleicht so, daß auch Sie selbst dazu in der Lage sind?

S.: Ja, ja, deshalb ja.

P.: Ach so, ja natürlich!

S.: Ich habe das im Jahr 1958 lange genug geübt, denn ich hatte ein Stück für drei Orchester geschrieben, und ich wollte mir nicht nachsagen lassen, daß ich Fehler mache. Deshalb habe ich drei Monate lang jeden Morgen eineinhalb Stunden lang mit dem Metronom geübt. Ich habe meinen Teil geübt. Und als dann die Proben mit Pierre Boulez und Bruno Maderna begannen, die das Stück mit mir zusammen dirigierten, wollte ich sicher sein, daß ich keine Fehler mache. Boulez war immer zu schnell, Maderna zu langsam, und dann stritten sie sich. Aber ich hatte mich gut vorbereitet und die 12 Tempi zwischen 60 und 120 und die Multiplikationen mit zwei gründlich geübt.

P.: Das ist eine Sisypusarbeit.

S.: Nein, ja, nein. Man kann das trainieren. Und ich denke, in Zukunft müssen auch die Tänzer in der Lage sein, sich rhythmisch in Übereinstimmung mit genauen Metronomziffern zu bewegen.

P.: Aber das tun sie bereits. Sie tun es, aber es ist ihnen nicht bewußt, daß ihr Zeitmaß beispielsweise 120 ist... Aber ich habe bemerkt... Bei der Arbeit an HELIKOPTER kam es vor, daß ich mit ihnen an einer Sequenz gearbeitet habe, und

dann haben sie ohne jedes Hilfsmittel die Sequenz in exakt dem gleichen Zeitmaß wiederholt. Wenn sie 27 Sekunden dauert, und wir machen sie ohne Musik, führen sie die Bewegung aus und sind nach exakt 27 Sekunden damit fertig. Es gibt also eine Art muskuläres Zeitgedächtnis.

S.: Da ist noch etwas, worüber wir noch nicht gesprochen haben: die Aktionen des Austauschs. Als ich das Stück komponierte, hatte ich auch eine Vorstellung von den Gruppen. Es handelt sich ja um eine Opernszene, eine Szene von SONNTAG aus LICHT. Im Augenblick sind es fünf Synthesizerspieler, und ich stelle mir vor, es kämen Besucher in Gestalt von Tänzern. Von Zeit zu Zeit bewegt sich ein Tänzer von einem Ort an einen anderen und besucht eine andere Gruppe, und er bringt sogar Geschenke mit. Das können symbolische oder konkrete Geschenke sein. Das erscheint mir besonders interessant bei der Interpretation dieser Musik, diese Besuche der Gruppen untereinander. Hier beispielsweise kommt es zu einem Einschub einer anderen Gruppe in die zweite Gruppe, einem Einschub der Gruppe 4 in die Gruppe 2 und umgekehrt. Aber es gibt andere, viele andere Abschnitte, in denen der Rhythmus und das vorherrschende Tempo von einer Gruppe auf eine andere übergeht. Und es wäre sehr wünschenswert, wenn man das sichtbar machen könnte. Denn es ist für die Leute sehr schwierig, das rein akustisch wahrzunehmen. Aber mit einem Ballett ließe sich das sehr schön verdeutlichen. Also die vorherrschenden Gesten, die vorherrschenden Rhythmen verlagern sich von einem Ort an einen anderen und umgekehrt.

P.: Ja, genau! Wie eine Kontamination, ein Energieaustausch.

S.: Ein Austausch. Es könnte sehr interessant sein, ein utopisches Beispiel zu geben, daß Gruppen, die so unterschiedlich sind, Merkmale austauschen können. Und man versteht auf diese Weise: ah, das ist die Zukunft, an der alle teilhaben.

P.: War das der Grund oder gab es andere Gründe für Ihren Wunsch, daß gerade dieses Stück choreographiert wird?

S.: Nein. Der Hauptgrund war der, daß alle Ballette, die ich in meinem Leben gesehen habe, immer Ballette in einem einzigen Zeitmaß waren. Ich habe nie ein Ballett mit mehreren verschiedenen, klar erkennbaren Tempi gesehen. Und ich dachte, man sollte am besten so verfahren, daß jedem Tänzer eine eigene Taktspur, ein eigenes Zeitmaß zugeordnet wird, damit man die verschiedenen übereinandergeschichteten Tempi wirklich genau verfolgen kann. Ich habe mir vor unserem Gespräch Gedanken darüber gemacht, wie man das Zusammenwirken von

Musik und dem, was man gemeinhin Ballett nennt, choreographische Kunst, zukunftsorientiert weiterentwickeln könnte. Nicht nur mit dem Ziel, neue Varianten zu finden, einen eigenen Stil zu entwickeln. Ein Stil kommt normalerweise im Ausschlußverfahren zustande: also, ich mache nicht dies, ich mache das. So kann man es machen. Eine andere Möglichkeit ist die, darin neue Erkenntnisse grundsätzlicher Art zu berücksichtigen. Diese Woche ist ein neuer Planet entdeckt worden. Er ist nicht sehr groß und er bewegt sich etwas anders, seine Rotationsperiode ist 16 Stunden... das muß man sich einmal vorstellen - die der Erde ist 24 Stunden. Was bedeutet das für uns? Es bedeutet, daß uns bewußt wird, wie das Universum konstruiert ist, wie die Lebewesen konstruiert sind. Ich sage „konstruiert“, weil ich dabei an die Konstrukteure denke, die das gemacht haben oder es immer wieder von neuem machen. Die Kunst kann dazu beitragen, dieses Bewußtsein zu erweitern, und das ist wichtiger als zu unterhalten. Ich bin ein Bewunderer des Gagaku. Ich habe für das Gagaku-Ensemble in Tokio komponiert. Aber es ist damit wie mit unserer Barockmusik oder der Musik des Mittelalters: es bleibt immer gleich, es entwickelt sich nicht. In Europa können wir dennoch jede Kunst in Übereinstimmung mit dem neuen Bewußtsein weiterentwickeln, auf der Grundlage der Erweiterung unserer Sinne...

P.: Zweifellos.

S.: ... der Fähigkeit unserer Ohren, zu hören, der Fähigkeit unserer Augen, zu sehen, das Gesehene zu analysieren und Einzelercheinungen zu vergleichen und so weiter. Sie sind für mich bisher der einzige, der Produktionen gemacht hat, bei denen ich hellwach werde und die mir sagen: das ist einer, der arbeitet daran. Der Körper ist ein Instrument wie ein Musikinstrument, und das ist sehr wichtig. Sehen Sie in Ihrem Beruf eine Entwicklung, die der technischen Entwicklung zu verdanken ist?

P.: Der Technik des Tanzes?

S.: Nein, nein, der Technik ganz allgemein. Ich weiß nicht - technische Geräte, bildgebende Verfahren, Video... ich weiß nicht.

P.: Die Verpflichtung, die ich mir selbst auferlege, die Verpflichtung, mich stets eng an die Werke zu halten, mit denen ich arbeite, beispielsweise SONNTAGS-ABSCHIED, zwingt mich dazu, Lösungen zu finden, neue Strukturen. Es gibt in den Tanzszenen, die ich für SONNTAGS-ABSCHIED gemacht habe, Dinge, die ich mit den Körpern der Tänzer noch nie gemacht habe und die in engem Zusammenhang

mit den wogenden Klangstrukturen stehen. Das ist neu. Meine tänzerische Formensprache entwickelt sich also durch die Arbeit mit diesem Werk.

S.: Man ist manchmal gezwungen, alles zu vergessen, was man gelernt hat.

P.: O ja!

S.: Was soll man beispielsweise machen, wenn man eine Aufführung in einem Konzertsaal vorbereitet, wo man es Ihnen verbietet, Interpreten im Zuschauerraum zu postieren. Das ist mir in den letzten 30 Jahren häufig passiert, vor allem mit LICHT. In Leipzig beispielsweise habe ich eine Oper realisiert, DIENSTAG aus LICHT, und ich wollte, daß einzelne Musiker invasionsartig durch den Zuschauerraum kommen, daß sie von links, von rechts, von hinten eindringen. Es mußten im Zuschauerraum Gassen angelegt werden mit Neonbeleuchtung von unten, und das war anfangs sehr schwierig, denn sie wollen nicht, daß irgendetwas sich im Zuschauerraum abspielt. Schon in der ersten Oper wollte ich, daß Luzifer vom ersten Rang her auftritt und mit einer hydraulischen Vorrichtung auf die Bühne herunterfährt und seinen Dialog mit einem Tenor beginnt. Und jetzt bei ABSCHIED, wie wäre es, wenn plötzlich ein Tänzer durch den Zuschauerraum geht? Man würde sich fragen, was will der hier? Weil er sich auf die Ebene des Publikums begibt, und das ist ein starker Effekt. Ich habe das oft gemacht, Invasionen im Publikum, im Zuschauerraum, mit Prozessionen der Interpreten. Vielleicht wird das in Zukunft öfter gemacht.

P.: Wie kamen Sie eigentlich auf diese Idee mit den vier Hubschraubern?

S.: Habe ich Ihnen das nicht erzählt?

P.: Nein, das haben Sie mir nie erzählt.

S.: Also, ich erwachte eines Nachts und hatte das Gefühl, ich schwebe in der Luft, und unter mir waren Hubschrauber, und ich sah Musiker darin. Ich dachte, seltsam, was soll das bedeuten? Nun gut, ich habe das nicht vergessen. Am nächsten Morgen notierte ich: Hubschrauber in der Luft mit Streichinstrumenten. Ich fuhr ins Studio nach Köln, wo ich jeden Tag arbeitete, und in diesem Studio gibt es ein Fenster, das ist ungefähr 12 Meter lang, und man hat einen schönen Blick auf den Rhein, es ist nahe dem Rhein gelegen. Ich betrete also das Studio, und da... ich denke, was ist denn das? In der Fensteröffnung erscheint ein Hubschrauber, ein zweiter, ein dritter, ein vierter, und sie verschwinden auf der anderen Seite des Fensters. Da stand mein Entschluß fest: ich mache dieses Stück. Ich hatte damals

einen Kompositionsauftrag der Salzburger Festspiele, und ich sagte, gut, ich schreibe ein Streichquartett, ein traditionelles Streichquartett für das Arditti-Quartett. Sonst sagte ich nichts. Ich stellte die Partitur fertig - ich wollte den Auftrag nicht verlieren - und schickte sie nach Salzburg. Sie lasen das, und dann ging es los: was soll das? Der ist verrückt geworden! Arditti rief mich an und sagte: Stockhausen, wow! Ich fragte: was soll das heißen, „wow“? Er sagte: das ist unglaublich, wie sollen wir spielen, während wir fliegen? Ich weiß nicht. Dann fingen sie an, bei den österreichischen Streitkräften nach Hubschraubern zu suchen, aber die waren zu schwer, zu laut mit extrem lauten Motoren. Schließlich, nachdem sie zwei oder drei Monate vergeblich gesucht hatten, entschied der Intendant der Wiener Oper, der bei den Salzburger Festspielen großen Einfluß hatte: das Stück wird nicht gemacht, dafür geben wir kein Geld aus. Es gab nämlich in Salzburg eine politische Gruppierung, die „Grünen“, und als die lasen, Stockhausen will ein Stück für Hubschrauber machen, sagten sie: kommt nicht in Frage, eine solche Luftverschmutzung in Salzburg kommt nicht in Frage, dieses Stück wird in Salzburg nicht aufgeführt, niemals! Sie haben die Chance verpaßt, bezahlt und verpaßt. Dann, eines Tages, habe ich mich mit Jan van Vlijmen vom Holland Festival darüber unterhalten. Ich habe gesagt: Jan, ich habe dieses Stück geschrieben, aber sie wollen es nicht aufführen, sie können nicht. Er sagte: weißt du, das ist mein letztes Jahr, vielleicht finde ich eine Möglichkeit. Er sprach mit der Königin darüber, und die Königin sagte: ja, natürlich, ich habe doch die Grasshoppers. Die Grasshoppers sind eine Gruppe von Hubschrauberpiloten, die überall in Europa, in Canada etc. die Leute mit Hubschrauber-Ballett in der Luft begeistern. Sie sind hervorragend trainiert und können mit vier Hubschraubern Wiener Walzer tanzen. (Singt) Jan sagte zur Königin: seien Sie so nett, stellen sie uns die Grasshoppers zur Verfügung, denn wir haben kein Geld. Sie tat es, man sprach mit den Piloten, man benachrichtigte das Arditti-Quartett, und mit der Zeit fand man auch heraus, wie man die Außenbordmikrophone anbringen konnte, ohne daß sie kaputtgingen. Es gingen durch die Rotoren eine Unmenge von Mikrofonen kaputt. Paff, kaputt! Schließlich kamen wir dahinter: man mußte sie... Also am Einstieg gab es drei Stufen, und ein Techniker fand heraus, dort mußte man sie anbringen, dort war der Wind am geringsten. Dort haben wir das Mikrofon angebracht, und es funktionierte. Die Musiker weigerten sich zu spielen, bis auf den Violoncellisten, Rohan de Saram, das ist ein Verrückter. Aber die anderen drei waren sich zu fein dafür. Nicht mit unseren

Instrumenten, sagten sie, die sind zu kostbar. Die wollten sie nicht benutzen. Also gingen sie und liehen in einem Geschäft billige Kaufhausinstrumente und spielten darauf. Es mußten ja auch Kontaktmikrophone auf den Stegen angebracht werden.

P.: Hat es mit diesem Stück eine besondere spirituelle Bewandtnis?

S.: Ja, natürlich, es ist die letzte Szene von SONNTAG aus LICHT. Wie Sie wissen, habe ich schon vor vielen Jahren WELTPARLAMENT geschrieben, ein Stück aus MITTWOCH aus LICHT. In der großen Eröffnungsszene tagt das Weltparlament mit einem Präsidenten der Welt, und sie sprechen über die Probleme der Menschheit auf allen Ebenen, singend natürlich. Und hier geht es um ganz ähnliche Vorstellungen: vereinigen, was gegensätzlich, was verschieden ist, eine Welt schaffen, die ein Ganzes ist, um die Schönheit dieser Verknüpfung all der verschiedenen Parameter, wie wir das in der Musik nennen, all der verschiedenen Erscheinungsformen des Lebens zu entdecken.

P.: Es ist seltsam, wenn man daran mit den Tänzern arbeitet. Ich würde das eine Suche nach dem Paradies nennen, als wollte man auf der Bühne gewissermaßen das Paradies errichten, eine Utopie. Letztlich bin ich nicht so weit entfernt von dem, was Sie sagen... Verschiedenes in Einklang bringen...

S.: Sind sie damit einverstanden?

P.: O ja, absolut. Sie sind sehr zufrieden und sehr emanzipiert.

S.: Das ist großartig, das ist ein großer Fortschritt, denn die jungen Leute sind im allgemeinen so auf das Irdische fixiert und auf alles, was es auf dieser Erde zu entdecken gibt, daß ihnen die Idee von einem Paradies etwas abhanden kommt. - Ich bin davon überzeugt, daß dieses Leben die Vorbereitung auf ein sehr viel geistigeres, sehr viel höher entwickeltes Leben ist. Und das Paradies ist ein Zustand, ist ein Ort, wo man erst richtig die ganze Schönheit und Vielfalt der Schöpfung sehen und in jeder Weise wahrnehmen kann. Wir wissen fast nichts über den Kosmos, im Paradies aber sehen wir das Ganze. Das heißt, es gibt kein Ende, es kann kein Ende geben. Der Geist entwickelt sich ständig weiter, er entwickelt sich zu einem umfassenderen Bewußtsein, zu umfassenderer Erkenntnis über die Beziehungen zwischen allem, was ist. Alles ist mit allem verbunden.

P.: Genau!

S.: Ich möchte ins Paradies. Auf jeden Fall. Aber das dauert und dauert und dauert...

ELDORADO - DVD transkription

Heidi Fritz

12.9.08

Leipzigerstr. 5

50858 Köln