KARLHEINZ STOCKHAUSEN (*1928) –
Gruppen für drei Orchester (1955-57) **– Geschichtslosigkeit als Chance, Emanzipation des Tones, die Utopie der Ordnung**

Die Stunde Null

Der zweite Weltkrieg war ein so unfassbares Ereignis, dass die oft vorgenommene Teilung der Musikgeschichte „vor und nach 45" absolut gerechtfertigt ist. Wie meine vorangegangenen Analysen deutlich gemacht haben, stehen alle Komponisten der ersten Jahrhunderthälfte mehr oder weniger stark in der einen oder anderen Tradition (ironischerweise der älteste vielleicht am Wenigsten: Debussy). Gleichwohl waren alle Neuerungen, die uns seither in der Musik beschäftigen, bis zu den 30er Jahren voll ausgebildet oder zumindest vorgeformt: angefangen bei materiellen Dingen wie Aufgabe der Tonalität, Emanzipation des Rhythmus', des Geräusches, Cluster, extreme Spieltechniken, elektronische Tonerzeugung; bis hin zu stilistischen Erscheinungen wie „l'art pour l'art", „Musik über Musik", Zitat- und Allusionstechnik, Einbeziehung neuer technischer Medien wie Hörfunk, Film etc.

Inmitten dieser aufregenden Situation, die von nicht Wenigen aufgrund ihrer Vielgestaltigkeit als Übergangszeit empfunden wurde, schien nach 45 eine Neuerung alle anderen zu überschatten: die Organisation des „Materials" in Reihen. Angestoßen durch die Zwölftontechnik der Zweiten Wiener Schule um Schönberg, in Einzelaspekten der Form und Klangfarbe weitergeführt durch Anton Webern, in Aspekten des Rhythmus und der Lagenverteilung durch Olivier Messiæn, bestimmte das sogenannte „serielle Denken" (also das Komponieren in Reihen, die nicht nur Tonhöhe, sondern weitere „Parameter" oder „Dimensionen" des Tones betrafen) die musikalische Diskussion der 50er Jahre.

Wer nicht so komponierte (und das waren streng genommen natürlich die meisten), galt bestenfalls als unwesentlich, veraltet, eher jedoch als reaktionär, gefährlich, faschistisch.

Aber auch wenn diese Diskussion aus heutiger Sicht zu einseitig geführt wurde, müssen wir uns vergegenwärtigen, welche Faszination von der Serie ausging. Das serielle Denken spiegelte eine Aufbruchsstimmung wider, die sich nicht auf die Musik beschränkte, sondern alle Bereiche des Nachkriegslebens durchdrang. Heute immer noch zu sehen in der gnadenlosen Modernisierung der im Krieg zerstörten Städte. So setzt Karlheinz Stockhausen die Situation des Komponierens mit der Situation der zerbombten Städte gleich: *„Vergesse man aber nicht, dass selten eine Komponistengeneration so viele Chancen hatte und zu solch glücklichem Augenblick geboren wurde wie die jetzige: Die >Städte sind radiert<, und man kann von Grund auf neu anfangen ohne Rücksicht auf Ruinen und >geschmacklose< Überreste.*" So radikal das sich heute liest, es hat nichts mit verklärtem „Phönix aus der Asche" zu tun – es war die blanke Notwendigkeit der Stunde. Das Alte war scheinbar unwiderruflich vergangen, etwas Neues, Klares, Modernes musste her. Zu Stockhausens Ehrenrettung sei auch noch der dem oben folgende Satz zitiert: *„Machen wir es also nicht so, wie augenblicklich die Architekten…*" („Zur Situation des Metiers" aus: Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik, Band 1, Aufsätze 1952-1962, DuMont, Köln 1963).

In keinem Aufsatz, keinem Rundfunkessay der 50er Jahre versäumt Stockhausen auf die Bedingungslosigkeit und Notwendigkeit des seriellen Komponierens hinzuweisen. Nach der Stunde Null herrscht totale - aber keine totalitäre - Ordnung in der Musik. Der Einzelton in seinen vier Dimensionen emanzipiert sich. Dauer, Stärke, Höhe und Farbe werden gleichberechtigt eingesetzt, traditionelle Formen und Strukturen haben keine vorbestimmende Bedeutung mehr. Das liest sich wie musikalischer Kommunismus: *„…(es) wurde der Unterschied von Haupt- und Nebensachen aus der musikalischen Form ausgeschieden: Alles wird Hauptsache, kein Formglied soll über das andere herrschen.*" („Arbeitsbericht 1952/53: Orientierung" aus: Texte, Band 1, Köln 1963).

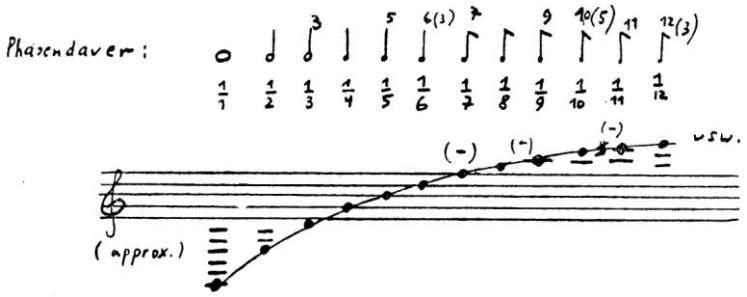
Wichtig werden Begriffe des Handwerks, des Materials, der Komponist ist wie ein Ingenieur, der Perfektion erschaffen muss.

…wie die Zeit vergeht…

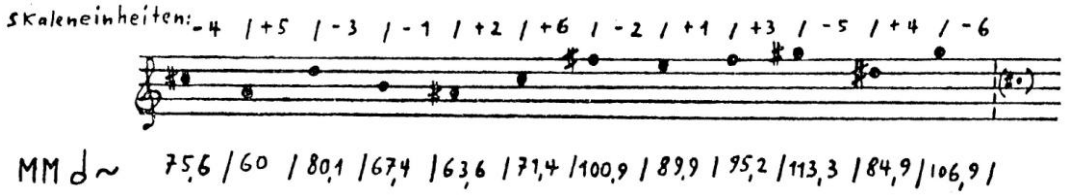
Der herrlich doppeldeutige Titel dieses Kapitels war die bedeutungsgeladene Überschrift eines grundlegenden Artikels von Stockhausen, der 1957 in der der Zeitschrift *„Die Reihe"* erschien. *„Die Reihe"* war eine kurzlebige, aber einflussreiche Zeitschrift, die ihren programmatischen Namen im Untertitel spezifizierte: *„Information über serielle Musik"*.

Stockhausens Abhandlung erläutert die physikalischen Grundlagen der seriellen Musik aus der Sichtweise des Komponisten. Die verführerische Grundidee lautet: da alles in Schwingungen messbar ist, ist Tonhöhe nur ein Spezialfall von (zeitlich gemessenen) Schwingungsdauern. Konkret heißt das: Schwingungen, die schneller sind als ca. 1/16-sec, werden nicht mehr als Metrik oder Rhythmus, sondern bereits als Tonhöhe empfunden. Eine Sache, die wir inzwischen zur Genüge aus billiger Technomusik kennen, in der ein (Midi-gesteuerter) Trommelwirbel so schnell beschleunigt wird, dass wir irgendwann einen Ton statt vieler repetierter Schläge hören:
bumm…bumm…/bumm-bumm-bumm-bumm/bu-bu-bu-bu-bu-bu-bu-bu/b-b-b-b-b-b-b-b-b-b-b-b-b-b-b-b/brrrrrrrrrrrrrrrrrrr/frfrfrfrfrfrfrfrfrfrfrfrfr/dröööööööööööhn etc.

Aufgrund der Gleichstellung von Rhythmus- und Frequenzschwingungen (was an sich sehr hypothetisch ist, da hierbei die Erscheinung von überlagerten und aperiodischen Schwingungen – sprich eigentlichen Rhythmen – arg simplifiziert wird) folgert daraus Stockhausen die Gleichberechtigung von Tonhöhen- und Tonlängen-Reihen. Es gäbe chromatische Reihen (einer der wenigen Begriffe, der direkt von seinem Kompositionslehrer Messiæn stammt), in denen jeweils ein fester Wert hinzugefügt wird, aber auch Proportionsreihen, wie z.B. die folgende überraschende Entsprechung zur Obertonreihe:



Konsequent angewendet auf serielle Komposition heißt das für Stockhausen, dass auch Rhythmus oder gar Tempo eine eigenständige Ordnungsgröße erhält. Überträgt man z.B. eine Zwölftonreihe auf Tonlängen und drückt diese als Temporelationen aus, sieht das so aus:



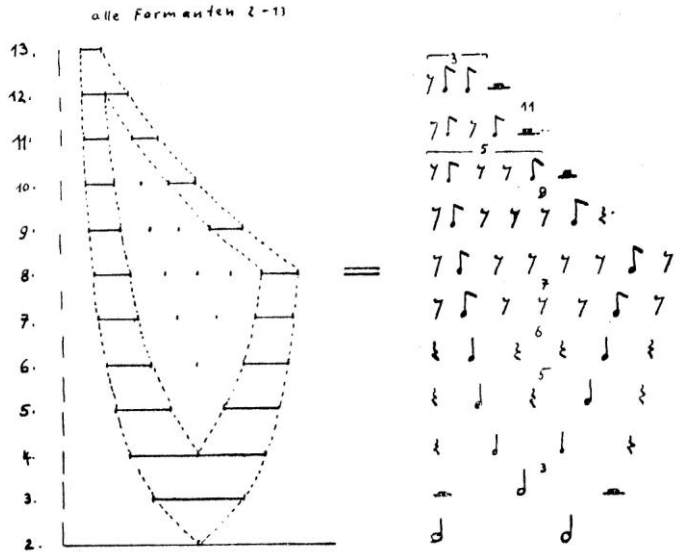
Schon damals erregte der Artikel viel Widerspruch, vor allem wegen der ungenauen Verwendung physikalischer Begriffe – so bezeichnet Stockhausen z.B. mit „Phase" das, was wissenschaftlich eigentlich „Zeitdauer" genannt werden muss. Diese Fehler erscheinen allerdings verzeihlich, da eine neue Idee durchaus mit neuen Begriffen belegt werden darf. Was uns heute jedoch mehr befremdet, ist die widerspruchslose Gleichsetzung von grundlegenden Einzelfällen mit komplexen resultierenden Erscheinungen, so ist z.B. das Umschlagen periodischer Schwingung in komplexe Tonhöhe ein Konstrukt. Oder eine andere Grundthese: alle Klangfarben bilden sich aus Überlagerung von Sinustönen (also wiederum lediglich periodischen Schwingungen). Spätestens seit der FM-Synthese von komplexen Wellen wissen wir, dass das die Sache schon arg vereinfacht darstellt. So lassen sich aus einer mehrfach überlagerten Welle die Sinuswellen nicht mehr so ohne weiteres extrapolieren, erst recht nicht, wenn statt Sinuswellen Sägezahnwellen o.a. verwendet werden.

Gänzlich außer Acht lässt Stockhausens Theorie die hörpsychologischen Grundlagen: um eine Tonhöhe zu erkennen, brauchen wir z.B. mehr Schwingungen als für eine Klangfarbe. Wir identifizieren Klangfarben mit großer Sicherheit (schon Babys erkennen ja die Stimme der Mutter), nur Wenige aber hören Tonhöhen absolut und kaum jemand kann die Übereinanderlagerung verschiedener Rhythmen verlässlich identifizieren, sobald mehr als 3 gleichzeitig ablaufen – eine Klangfarbe ist aber das komplexe Ergebnis von sehr viel mehr Übereinanderlagerungen!

Trainierte Musiker und Absoluthörer können Tonhöhenverhältnisse mit großer Genauigkeit feststellen, eine große Terz kann jeder hören lernen, aber das entsprechende Tempoverhältnis 75,6 : 60 ?!? Immerhin behauptet Stockhausen von sich, ein Absoluthörer in Bezug auf Tempo zu sein…

Soweit eine kurze Kritik an Stockhausens Grundidee – die Faszination aber, alle Erscheinungen auf eine gemeinsame physikalisch-mathematische Grundlage zurückzuführen, bleibt stark. Letztendlich entsteht ja immer eine komplexe Musik daraus. Kritische Stimmen finden: zu komplex.

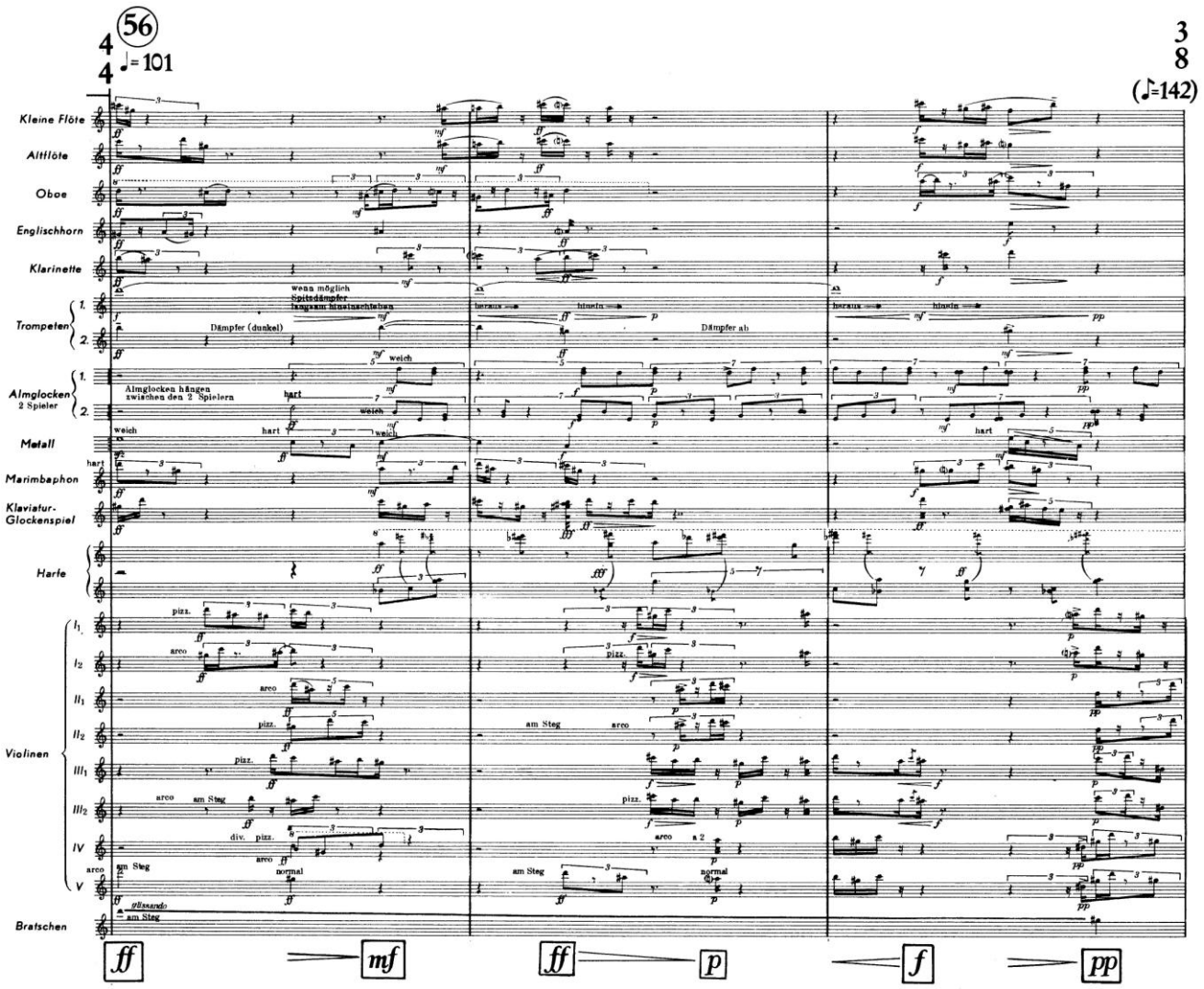
Doch Stockhausen war ein wacher, genialischer Geist, der seine Position (und damit die Position der avanciertesten Musik jener Zeit) mit jedem Stück überdachte, in Frage stellte und weiterentwickelte. Bereits nach wenigen Versuchen in punktuellem Serialismus, in dem tatsächlich auf jeden Ton eine bestimmte Tonhöhe, eine bestimmte Dauer, eine Lautstärke, eine Anschlagsart, u.U. eine Klangfarbe, eine Oktavlage angewendet wurde, fand er zu einer fasslicheren Organisationsform, dem sogenannten Gruppenserialismus. Jetzt werden die Strukturprinzipien auf ganze Gruppen oder Schwärme von Tönen angewendet. Stockhausen spricht dabei von Formanten (meint aber eigentlich eher so etwas wie Hüllkurven):



Das erinnert ein bisschen an das bekannte Plakat, auf dem die Fassade des Kölner Doms in Noten nachgezeichnet ist. Und tatsächlich gibt es Gerüchte, die besagen, er habe z.B. die Form der „Formanten" in seinem Orchesterstück „Gruppen" überhaupt nicht konstruiert, sondern die Umrisse der Schweizer Berge, in denen das Stück entstand, auf die Partitur übertragen. Falls das wahr ist, spricht das in meinen Augen eher *für* als *gegen* das Stück, weil hier tatsächlich eine sehr organische Form Einzug gefunden hat in eine sehr mathematisch strukturierte Umgebung. Ein Partiturausschnitt wie der folgende scheinen den Verdacht zu bestätigen, zeigen aber zugleich auch die Filigranarbeit. Die Partitur ist sicherlich überkomponiert, aber die Wirkung einer solch farbig instrumentierten und organisch artikulierten Musik kann nicht ausbleiben (Partiturausschnitt, Orchester 1, S.49 auf der nächsten Seite).

„Gruppen" für drei Orchester (UA 1958) ist das Meisterwerk seiner Zeit. Die drei Orchester mit jeweils unterschiedlichen, sehr farbigen solistischen Besetzungen von je 36-37 Musikern sind hufeisenförmig um das Publikum herum gruppiert, es sind drei Dirigenten notwendig, die die meist unterschiedlichen Tempi (nach Start- und Kulminationspunkten untereinander synchronisiert) dirigieren. Die Klangpalette reicht von fast impressionistisch ausgesuchten Klangflächen bis zu Schlagzeug-Blechbläser-Gewittern, die das Publikum umrunden. Eine der eindrucksvollsten Stellen ist, wenn bei Studienziffer 119 (S.95) – die Studienziffern bezeichnen die 174 Ton- bzw. Klang-Gruppen – ein Akkord im extremen Crescendo-Decrescendo zwischen den Blechbläsern der drei Gruppen hin- und hergereicht wird (siehe Notenbeispiel auf Beiblatt).

In seinem etwa zeitgleichen Artikel „Momentform" wendet sich Stockhausen gegen traditionelle Formauffassung für seine Musik: „Es sind in den letzten Jahren musikalische Formen komponiert worden, die von dem Schema der dramatischen finalen Form weit entfernt sind; … bei denen man in jedem Moment ein Minimum oder ein Maximum zu erwarten hat und keine Entwicklungsrichtung aus dem Gegenwärtigen mit Gewissheit voraussagen kann; *die immer schon angefangen haben und unbegrenzt so weiter gehn könnten;*… in denen offenbar kein geringerer Versuch gemacht wird, als den Zeitbegriff – genauer gesagt: den Begriff der Dauer – zu sprengen, ja, ihn zu überwinden." Auch wenn sich Stockhausen dem Begriff einer dramaturgischen Verlaufsform verweigert, sind seine Werke, und allen voran „Gruppen" doch sicher deutlich auf Wirkung hin komponiert. Die erwähnte „Surround"-Stelle bei Ziffer 119 bildet für den Hörer einen dermaßen markanten „Moment", dass sich doch so etwas wie ein Höhepunkt ergibt…



Ein Analyse-Beispiel für die frühere Form des punktuellen Serialismus findet sich in dem umfangreichen Artikel „Die Einheit der Stockhausen-Zeit" (Herman Sabbe, veröffentlicht in Musik-Konzepte 19 „…wie die Zeit verging…", hrsg. H.-K. Metzger u. R.Riehn, edition text+kritik, München 1981 – im Präsenzbestand der Hochschulbibliothek). Dort kann man eine vollständige Analyse des Klavierstücks Nr.2 (1952) des belgischen Musikwissenschaftlers Sabbe nachlesen.

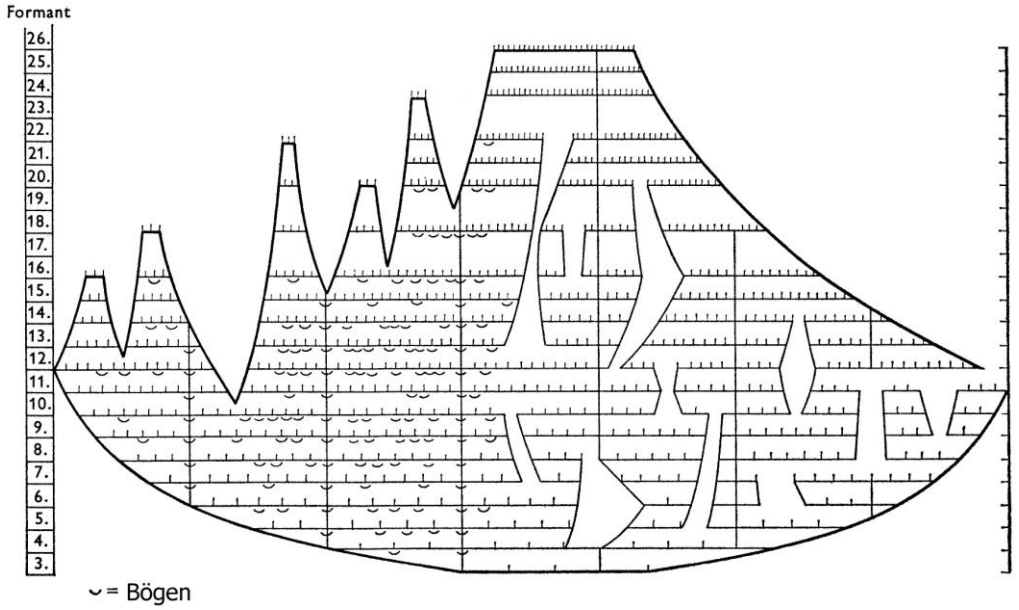
Stockhausens eigene Analyse des 1. Klavierstücks entstand retrospektiv und versucht in der Rückschau Gruppenbildungen in dem punktuell komponierten Stück nachzuweisen respektive „hineinzudeuten".

Gruppenserialismus

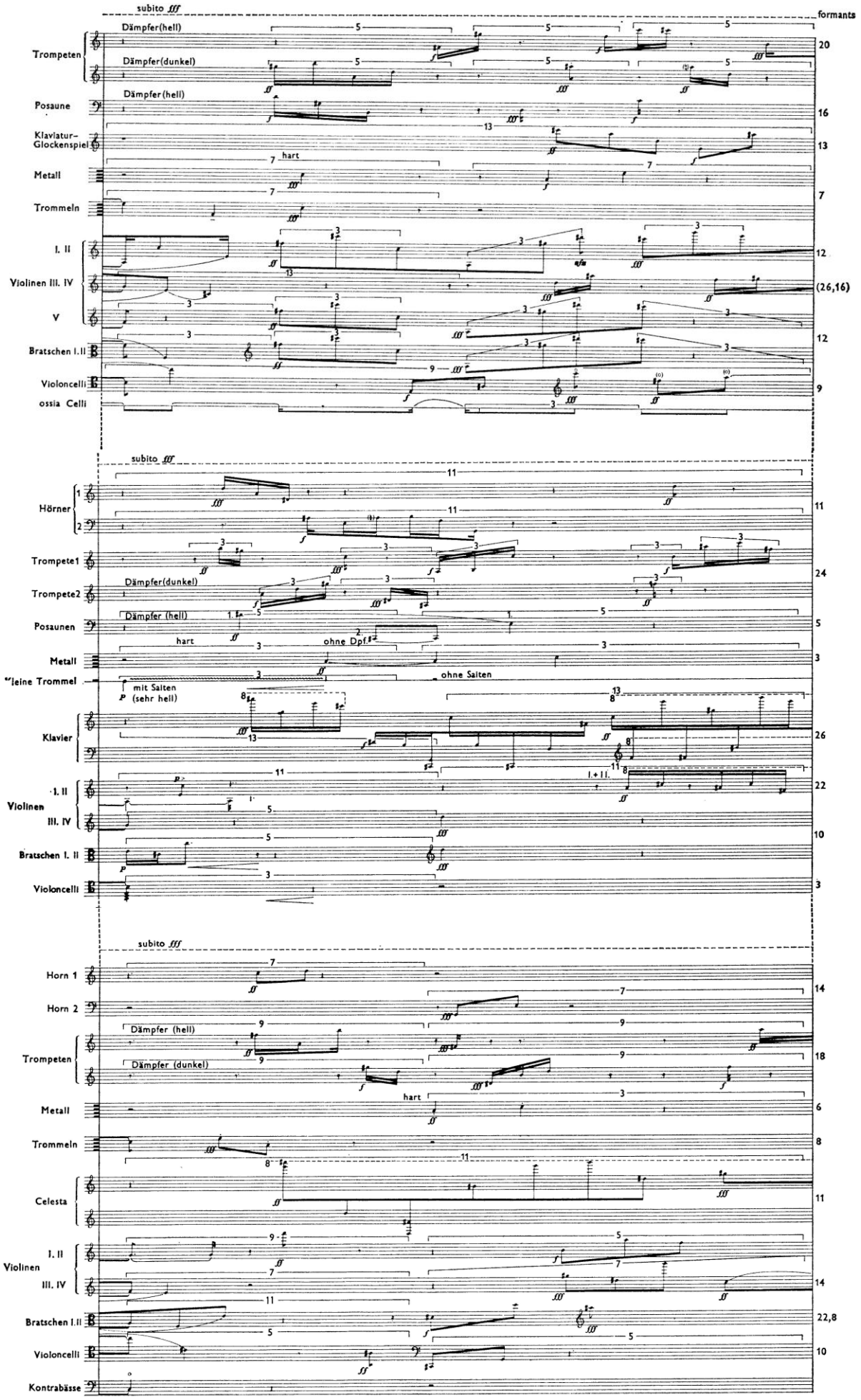
Wie äußert sich nun die gruppenserielle Technik im paradigmatisch betitelten Stück „Gruppen"?

Eine wichtige Rolle spielen dabei die auf S.51 abgebildeten Diagramme: die Temporeihe (gleichgesetzt mit der 12-Tonreihe) bildet die Grundlage für die Tempogestaltung des gesamten Stückes. Quasi jede der 174 (Ton-)Gruppen (siehe Studienziffern) hat ihr eigenes Tempo, das den Metronomangaben der Reihe entspricht (immerhin auf 0,5 Schläge pro Minute gerundet…). So befolgen die ersten 13 Gruppen die Reihenfolge der 12-Ton-Tempo-Reihe (das Tempo fis = MM 113,5 herrscht in drei Gruppen, dafür unterteilt sich Gruppe 12 in Tempo d = MM 90 und a = MM 67). Auch alle weiteren Tempovorgaben orientieren sich an den von Stockhausen verwendeten Reihenpermutationen. Des weiteren sind die Spieldauern der einzelnen Gruppen seriell geplant, sowie der Ambitus der Gruppen. Stockhausens Bezeichnung „Frequenzbandbreite" für Ambitus zeigt uns, wo er seine Ideen entwickelt hat: im elektronischen Studio. So wie ein Toningenieur (oder Komponist im Tonstudio) weißes Rauschen filtert, um nur gewisse Frequenzen durchzulassen, wählt er aus dem Gesamtumfang des Orchesters pro Gruppe einen begrenzten Umfang aus. In den Gruppen wendet Stockhausen eine freie Art der Zwölftontechnik an: oft läuft die gerade geltende Reihe einmal in der normalen Reihenfolge durch, danach werden die Töne frei wiederholt.

Jetzt kommt die Obertonreihe ins Spiel, die ja laut *„…wie die Zeit vergeht"* zugleich einer rhythmischen Proportion entspricht – denn, wir erinnern uns: da eine Tonhöhe nur einen Spezialfall von (periodischem) Rhythmus darstellt, ist ein Rhythmus nur eine andere Äußerungsform. Der nächste Denkschritt ist ungeheuer originell: jeder instrumentale Ton ist ja ein Gemisch (genauer gesagt: eine Übereinanderlagerung) von Obertönen, sprich ganzzahliger Teiler des Grundtons. Die Klangfarbe wird bestimmt durch den Anteil verschiedener Obertöne – so klingen Töne mit hauptsächlich ungeradzahligen Obertönen schärfer als andere. Wiederum physikalisch inkorrekt nennt Stockhausen das typische Spektrum eines Tones „Formant" (eigentlich sind Formanten festgelegte Bandbreiten). Jetzt überträgt er das Phänomen des Obertonspektrums konsequent auf den Rhythmus, baut also auch für rhythmische Übereinanderlagerungen seine „Formanten". Wie schon gesagt: die Form der Formanten ist willkürlich und vielleicht tatsächlich den Schweizer Bergen nachempfunden, aber das Ausfüllen der Formanten befolgt wiederum einen sehr genauen, seriellen Plan (die Serie der Obertonreihe): jedem „Teilton" wird ein Rhythmus in seinem Puls (Halbe-Triolen, Viertel, Viertel-Quintolen, Viertel-Triolen etc.) zugeordnet. Eine der komplexesten Stellen, die aber gerade deswegen besonders deutlich die Vorgehensweise zeigt, ist die Gruppe 7 auf S.8ff. Der grafisch vorab festgelegte Formant sieht so aus:



Dies wird nun auf die Instrumente der (hier gleichzeitig spielenden) drei Orchestergruppen verteilt, wobei die Celli die tiefsten Teiltöne erhalten, der hohe Klavierdiskant die höchsten Teiltöne. Typischerweise sind die einfachsten Teiler (Viertel) ausgelassen, oder kaschiert (Achtel). Nur keine erkennbare Rhythmik aufkommen lassen… Der Ausschnitt gibt den 4.Takt der Gruppe wieder (also den Takt mit dem größten Ambitus, der größten „Bandbreite"), rechts sind die Teiltöne zugeordnet:


subito fff
formants
Trompeten
Dämpfer(hell)
Dämpfer(dunkel)
Posaune
Dämpfer(hell)
Klavatur-Glockenspiel
Metall
hart
Trommeln
I. II
Violinen III. IV
V
Bratschen I. II
Violoncelli
ossia Celli
Hörner
Trompete1
Trompete2
Dämpfer(dunkel)
Posaunen
Dämpfer (hell)
hart
ohne Dpf.
Metall
kleine Trommel
mit Saiten
(sehr hell)
ohne Saiten
Klavier
I. II
Violinen
III. IV
I.+II.
Bratschen I. II
Violoncelli
Horn 1
Horn 2
Trompeten
Dämpfer (hell)
Dämpfer (dunkel)
Metall
hart
Trommeln
Celesta
I. II
Violinen
III. IV
Bratschen I. II
Violoncelli
Kontrabässe

Gesang der Jünglinge (1955/56) **– Raumkomposition, Arbeit im elektronischen Studio**

Endlich keine unzulänglichen Interpreten mehr…

Ich möchte noch ein weiteres Werk von Karlheinz Stockhausen vorstellen, das ein ebenso wesentliches für die Entwicklung der Avantgarde seit den 50ern ist: Seine ambitionierte Tonbandkomposition „Gesang der Jünglinge", die etwa zeitgleich zu dem besprochenen Orchesterwerk „Gruppen" entstand.

Komponieren für Tonband ist natürlich für einen kontrollsüchtigen Komponisten der seriellen Zeit ein vermeintlicher Paradieszustand: Endlich keine unzulänglichen Interpreten mehr, man kann alles verlangen, sei es auch noch so schwierig, schnell oder außerhalb des normalen Registers und jede Aufführung exakt so, wie der Komponist es entworfen hat… mit Glück. Denn genau genommen steckte die Elektronik damals noch in den Kinderschuhen und hatte noch so ihre technischen Tücken – dazu unten mehr. Die Aufzeichnung auf Magnettonbändern war im Prinzip eine brandneue Entwicklung: Erst 1945 war die Technik so weit ausgereift, dass sie im Rundfunk Verwendung fand. Zuvor hatte man im Rundfunk Direktschnitt auf Schallplatten und im Film Lichtton verwendet, was keine Mehrspuraufnahmen und im ersten Fall noch nicht einmal Schnitte erlaubte. Doch bereits 1948 entstand die erste Kunstform, die mit den spezifischen Techniken des Schneidens, Überblendens und Manipulierens von Tonbändern arbeitete: die sogenannte „Musique concrète" des Parisers Pierre Schaeffer. Er verwendete aufgenommene Geräusche aus Natur und Technik und montierte sie in musikalischem Sinne. Auf Vermittlung von Pierre Boulez kam Stockhausen während seiner Studienzeit bei Messiæn in Schaeffers Studio und lernte dort den grundlegenden Umgang mit dem neuen Medium kennen. Er schuf mit seiner „Etude" 1952 ebenfalls ein Stück konkrete Musik.

Wieder zu Hause in Köln begann Stockhausen seine Arbeit im Elektronischen Studio in Köln (damals noch Nordwestdeutscher Rundfunk) bei dem Elektronik-Pionier Herbert Eimert. Im Prinzip wurde das Studio auf die Bedürfnisse der Komponisten zugeschnitten. Im Gegensatz zu Schaeffer arbeitete Eimert eher puristisch: Er verwendete keine konkreten Geräusche, sondern schuf sich sein Tonmaterial selber mit Sinustongeneratoren und Filtern – also mit reinen Schwingungen ohne Obertönen bzw. aus Klangrauschen, aus dem bestimmte Spektren herausgefiltert wurden. In seinen ersten Arbeiten folgte Stockhausen diesen Vorgaben: seine zwei elektronischen Kompositionen I und II aus den Jahren 1953 und 54 bauen ihre Klänge aus übereinandergeschichteten Sinustönen (also wenn man will, künstlich erzeugten unharmonischen Obertonspektren) und ihren Manipulationen: Schnitten, Überblendungen, Bandgeschwindigkeitsänderungen etc. Gleichzeitig sind es keine reinen Klangexperimente, denn natürlich organisiert Stockhausen das Material streng seriell und zum ersten Mal ist es ihm möglich, auch die Klangfarben (also die Sinustonschichtung) und die räumliche Zuordnung genau mitzukomponieren.

Diese abstrakte Kompositionsweise schien ihm aber nicht genug zu sein und er strebte einer „Semantisierung" der Klänge zu – auch wenn seine Texte dieser Zeit das Gegenteil beteuern, aber wie gezeigt, war das Idealbild der Nachkriegszeit der kühle, wissenschaftliche Ingenieur. Diesem Bild wollte Stockhausen wohl entsprechen und nach den Schrecken des Krieges hatte diese Form der Abspaltung von den Gefühlen sicher auch etwas Therapeutisches. Sein nächster elektronischer Kompositionsplan war ambitionierter als alles bisher Dagewesene: Sprach- und elektronische Klänge sollten gleichberechtigt nebeneinander stehen, ja sogar mehr als das: stufenlos ineinander übergehen.

Dazu ließ er einen 12jährigen Knaben einzelne Phrasen oder gar Silben eines Textes aus den Apokryphen zum Buch „Daniel" des alten Testamentes einsingen, die als einzelne Schnipsel (im wahrsten Sinne des Wortes, denn eine Silbe ist nicht mehr als ein Tonbandschnipsel!) erst im Studio zu einem musikalischen Ganzen zusammengefügt wurden. Stockhausen berichtet von dem chaotischen Zustand im Studio zwischen Tonbandrollen und vom

Klemmbrett herunterhängenden oder auf dem Boden liegenden Schnipseln. Mehr als einmal ging die Arbeit mehrerer Tage verloren und die Fertigstellung zog sich über Jahre hin! Angeblich hätte auch das Stück länger gehen können, aber irgendwann sei der Uraufführungstermin festgelegt worden – wobei diese Aussage eher mit Vorsicht zu genießen ist. Sie wurde retrospektiv auf den „Gesang" aufgepfropft, als Stockhausen die Idee der „Offenen Form" formulierte. Das Stück selber erscheint nicht nur gefühlsmäßig sehr abgerundet.

Der Lobgesang entstammt der recht bekannten Legende der drei jüdischen Jünglinge, die sich weigerten, eine babylonische Götzenstatue anzubeten und deswegen in einen Feuerofen gesteckt wurden. Im Ofen sangen und lobpreisten sie Gott und entkamen wundersamerweise unversehrt.

Der Text hat nun schon die Eigenart, keine spezifische Form vorzugeben, das „preiset" kehrt immer wieder, was jeweils danach kommt, ist im Prinzip austauschbar, immer wieder anders und doch immer gleich – also das ideale Material für einen Komponisten, der hauptsächlich den Klangwert sucht und meditatives Hören des Momentes fordert!

Was Stockhausen hier schafft, ist eine absolute Form, in der das gesungene Sprachmaterial eine undurchdringliche Einheit mit den elektronisch erzeugten Klängen eingeht: Es gibt eine Skala von absolut verständlichen Sprachklängen über vermischte Klänge bis zu rein klanglich eingesetzten, unverständlichen Stimmklängen. Und das Konzept geht auf: selbst heute im Zeitalter des allgegenwärtigen Samplens können wir manchmal nicht mehr zwischen manipulierten Stimmaufnahmen und rein elektronischen Klängen unterscheiden…

Und natürlich verwendet Stockhausen auch diese Skala von verständlich bis unverständlich seriell: Er ordnet sie in Stufen von 1-7 und setzt die verschiedenen Stufen in einer nach seiner Aussage zuvor festgelegten Reihenfolge (die nicht auf- oder absteigend ist, sondern ähnlich einer Tonreihe scheinbar zufällig).

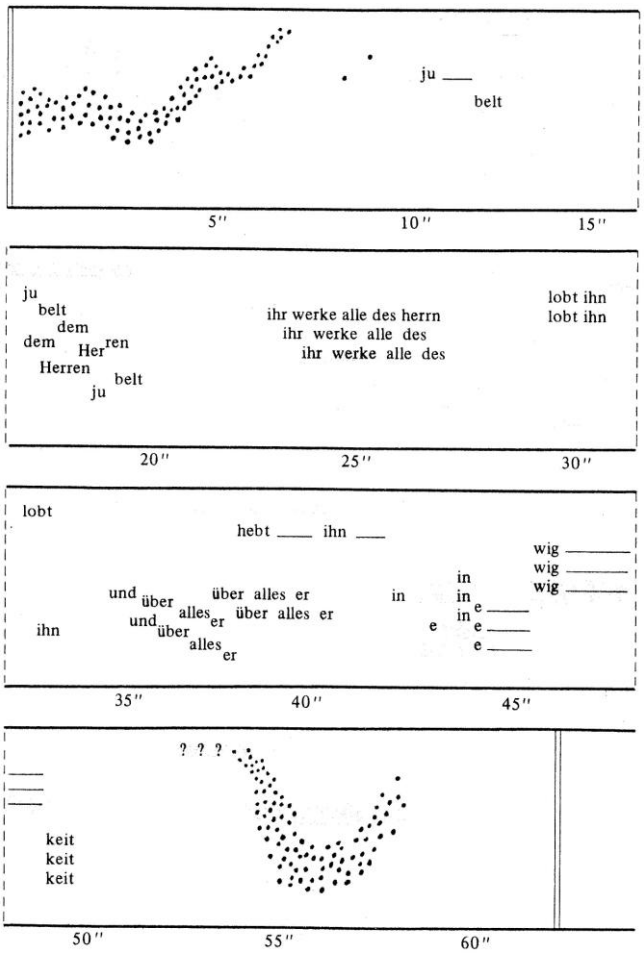
Außerdem gliedert er das gesamte Stück in sechs Teile (vom Komponisten „Texturen" genannt), die wir hauptsächlich am kehrenden „Preiset ihn" erkennen können (lediglich der Beginn ist geändert zu „Jubelt ihm"). schiedliche Deutlichkeitsgrade sind in jedem Teil vorherrschend (siehe dazu die Tabelle mit Stockhausens Anmerkungen). Und auch wieder im Gegensatz zu seiner später so nannten „Momentform" sind deutige Spannungsverläufe bar: Teil IV z.B. ist ein deutlicher „Negativhöhepunkt": während die Textverständlichkeit am höchsten ist, passiert musikalisch am wenigsten – die Worte „Kälte und starrer

Textur	Min/Sek	Verse des Textes	Besondere Merkmale (Stockhausen, 1964, 62 f.)
I	0'00"	Preiset (Jubelt) den(m) Herrn, ihr Werke alle des Herrn, lobt ihn und über alles erhebt ihn in Ewigkeit.	Mittlerer Verständlichkeitsgrad des Textes, Laute- und Silben-Komplexe, Gesangsakkorde, Impulsscharen, farbige Rauschbänder
II	1'02"	Preiset den Herrn, ihr Engel des Herrn, preiset den Herrn ihr Himmel droben. Preiset den Herrn, ihr Wasser alle, die über den Himmeln sind, preiset den Herrn, ihr Scharen alle des Herrn	Hoher Verständlichkeitsgrad des Textes wechselt mit mittlerem und niedrigem, „Größere räumliche Tiefenstaffelung, Dichte, Lagenwechsel"
III	2'52"	Preist den Herrn, Sonne und Mond, preiset den Herrn, des Himmels Sterne Aller Regen und Tau den Herrn preist, ihr Winde lobt ihn	Durchweg hoher Verständlichkeitsgrad des Textes. „Die Silben sind ganz klar, dafür sind es aber meistens auseinandergerissene Teilsilben von Worten, Worte im Satzgefüge, und so übernimmt jetzt die Pause zwischen den Silben eine Graduierung der Sprachverständlichkeit."
IV	5'15,5"	Preiset den Herrn, Feuer und Sommersglut, preiset den Herrn, Kälte und starrer Winter	„Die Textur IV mündet in die reine Sprachsphäre, die nur Silben und Pausen enthält" (bei den Worten: ‚Kälte und starrer Winter') „Deutlicher kann Sprache nicht mehr aus der musikalischen Textur hervorgehen."
V	6'22"	Preiset den Herrn, Tau und des Regens Fall – preiset den Herrn, Eis und Frost. Preiset den Herrn, Reif und Schnee – preist den Herrn, Nächte und Tage.	Niedriger Verständlichkeitsgrad vorherrschend, gesungene Sprache wird dem Klang angenähert. Die „klangliche Seite der Sprache" „überspült" in „vielfältigen Graden" die „Bedeutung mehr oder weniger".
VI	8'40"	Preiset den Herrn, Licht und Dunkel – preiset den Herrn, Blitze und Wolken …	Der Text des letzten Verses erscheint mit Worten aus anderen Versen kombiniert. Niedriger Verständlichkeitsgrad des Textes.

Winter" erklingen als einzige „solo". Der letzte Teil ist zwar kaum verständlich, dafür verwendet er Wörter und Klänge aus allen vorangegangenen Teilen und ist somit fast eine Art Reprise oder Coda. Zudem verwendet er 12 verschiedenartige Klänge (unter anderem unterscheidet Stockhausen z.B. zwischen Einzelimpulsen; Impulskomplexen mit rhythmisierten Impulsen in bestimmter Tonhöhe; Impulsscharen aus gefilterten Rauschbändern; Einzellauten und –silben; Gesangsakkorden etc.). Und da klingelt's doch: die Zahl 12 schreit förmlich nach serieller Ordnung.

Aber nicht genug der musikalischen und technischen Komplexität: zusätzlich zu allen klanglichen Formideen kommt eine räumliche hinzu, die mit den damaligen technischen Möglichkeiten kaum realisierbar war. In der ursprünglichen Konzeption war das Stück für 5 Lautsprechergruppen gearbeitet (Lautsprechergruppen wohl nur aus dem Grunde, weil die damals verwendeten Wattzahlen noch nicht qualitativ oder lautstärkemäßig für eine Saalbeschallung mit 5 Einzellautsprechern ausreichten). Da noch keine Mehrspurtonbänder verwendet wurden, mussten fünf Tonbandmaschinen synchronisiert werden – ein anfälliges und damals kaum lösbares technisches Vorgehen. Von diesen 5 Klangquellen waren nun vier um das Publikum herum, die fünfte über dem Publikum postiert (wenn da nicht biblische Assoziationen aufkommen bei Knabengesängen aus der Höhe…). Genau wie die Klänge war nun auch die Positionierung der Klänge organisiert: ihre Zuordnung in ihre Richtung, aber auch ihr Wandern im Raum. Das war damals sicherlich faszinierend anzuhören und machte bestimmt auch die Sterilität der Aufführung ohne live musizierende Interpreten wett.

Und der andere Teil der Faszination hat mit dem Sujet selbst zu tun: Kaum ein anderes Werk der Tonbandkomposition hat einen derart nachvollziehbaren universellen Charakter: technische Mittel und hörbarer „Inhalt" (Lobpreis, Errettung aus Not) bilden eine untrennbare und auch für des Deutschen nicht mächtige Hörer nachvollziehbare Einheit.



Stockhausen selbst legt in seinen Werkkommentaren keinen großen Wert auf die strukturelle Seite, lediglich zum sechsten Teil hat er eine Analyse veröffentlicht, die den seriellen Charakter offen legt. Es gibt auch keine Partitur des Tonbandwerkes, lediglich das Modulationsschaltbild. Die hier abgebildete grafische Wiedergabe der ersten Minute stammt aus Elmar Bozzettis Analyse. Stockhausen gesteht in dem Artikel aus dem Jahre 1964 unumwunden den religiösen Charakter der Musik ein: „Wo immer…aus den Klangzeichen der Musik für einen Augenblick Sprache wird, lobt sie Gott. …[Die Musik wird verstanden] als Vorstellung jener umfassendsten ‚globalen' Struktur…, in die alles einbezogen ist." Das zeigt: Bei aller Nüchternheit, mit der Serialismus betrieben und beschrieben wurde, liegt ihm ein manchmal religiös motivierter Kern zugrunde: Das „Alles ist verschieden und doch eins" muss nicht nur technisch verstanden werden…

Literatur: Stockhausen, K: Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles (Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik Band 2), Dumont-Verlag, Köln 1964
Harvey, Jonathan: The Music of Stockhausen, Faber & Faber, London 1975
Bozzetti, Elmar: Analyse in: Werkanalyse in Beispielen, Bosse-Verlag, Regensburg 1986