Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (2012)

Heft: 120

Artikel: Auf Weltempfang : über die Aufführungsgeschichte von Stockhausens Hymnen

Autor: Fricke, Stefan / Eötvös, Péter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-927681

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Auf Weltempfang

Über die Aufführungsgeschichte von Stockhausens *Hymnen*

Stefan Fricke im Gespräch mit Péter Eötvös

Stefan Fricke: Am 30. November 1967 gab es in Köln die Uraufführung der elektronischen Fassung von Karlheinz Stockhausens «Hymnen». Waren Sie dabei?
Péter Eötvös: Ich muss dabei gewesen sein, aber ich erinnere mich nicht mehr konkret an diese Premiere. Wichtiger war und ist für mich, dass ich im Studio für elektronische Musik des WDR in Köln die Produktion der *Hymnen* miterleben konnte, obwohl ich damals noch kein Techniker war. Als ich im April 1966 nach Köln gekommen war, um mein Studium an der dortigen Hochschule zu beginnen, meldete ich mich gleich am ersten Tag bei Stockhausen. Und ich durfte natürlich auch ins Studio kommen [imitiert den Sprechduktus von Stockhausen]: «Wir hören uns das an, was wir da machen». Dort hörte ich sehr sorgfältig zu und war begeistert. Was ich hörte, war unglaublich, es war reich und interessant und für mich sofort verständlich. Deswegen weiss ich nicht, wie die Premiere verlief, denn ich war so intensiv in die Produktion eingebunden. Ich weiss jetzt gar nicht, wo sie stattgefunden hat, im Grossen Sendesaal des WDR?

Es war zwar eines der renommierten «Musik der Zeit»-Konzerte des WDR, aber es fand in der Aula des Kölner Apostel-Gymnasiums statt.
Das Apostel-Gymnasium, da schimmert mir etwas. Aber das ändert nichts dran, dass meine Erinnerung an diese Premiere nicht sehr deutlich ist. Denn die Premiere war nicht die erste Begegnung mit den *Hymnen* für mich. Das heisst, es war kein Aha-Erlebnis, sondern es war ein Aha vom ersten Moment an. Besonders die Tatsache, dass ich den Entstehungsprozess miterlebt habe, ändert natürlich den Blick auf das Stück. Zum Beispiel, wie hat David Johnson gesprochen, wie hat Karlheinz gesprochen, wie wurden diese Aufnahmen dann verarbeitet, transformiert, wie haben sie die Tonbänder geklebt. Das alles war für mich viel wichtiger als alles andere drum herum.

Sie wurden dann Mitglied des Stockhausen-Ensembles.
Wegen einer Australien-Tournee von Aloys Kontarsky bat mich Karlheinz, dessen Stelle zu übernehmen. So wurde ich allmählich zum Pianisten des Ensembles. Ein Teil unseres Repertoires waren die *Hymnen*. Ich habe also langsam gelernt – langsam heisst in zwei Tagen –, was meine Aufgabe als Pianist in diesem Stück ist. Diese war teils frei, teils festgelegt. Aloys hat mich dann unterwiesen, was er macht und was man machen kann. Und Karlheinz sagte, «dann kannst du das und das machen»; beim anderen Mal sagte er, «finde mal was Schönes» usw. Fortan war ich in diese Produktion professionell eingebunden – bis Osaka. Bei der dortigen Weltausstellung 1970 haben wir *Hymnen* während der sechs Monate, die wir da waren, dann x-mal gespielt, vielleicht fünfzig- oder sechzigmal.

Immer die Fassung mit Solisten?
Ja, meistens war das die Version mit Solisten. Eine pure elektronische Musik nur mit Lautsprechern wäre dem Publikum schwerer zu vermitteln als eine instrumentale Fassung. Es geht besser, wenn die vier Musiker, die Solisten auf der Bühne sind. Aber es ist kein Instrumentalstück mit Tonband, ganz im Gegenteil: Es ist ein Tonbandstück mit gelegentlichem instrumentalem Einsatz. Meistens haben wir ungefähr das Gleiche gespielt. Wenn jemand etwas erfunden hat, war das eine grosse Überraschung, und wir kommentierten das: «Ja, was machst Du denn heute Schönes da?» Als Karlheinz 1969 mit der orchestralen Fassung der *Hymnen* fertig war, zeigte er uns die Partitur und sagte: «Schaut mal, das habe ich gemacht.» Einen kleinen Teil davon prägten seine Erfahrungen mit den Solisten. Bestimmte Passagen in der Instrumentalversion hat er ausgeschrieben, also konkret für die Musiker notiert. An anderen Stellen hat er nur Beziehungen geschaffen zwischen den Ereignissen vom Tonband zu den instrumentalen: In der Partitur notierte er sinngemäss: «Hör zu, nimm ein Element vom Tonband ab und verarbeite es auf folgende Weise: Nimm mehr Glieder, transponiere sie nach oben oder wiederhole einmal die zwei Töne und dann transponiere langsam.» Aber da war ein Gedankenfehler. Für uns Solisten war es selbstverständlich, dass wir dem Tonband die ganze Zeit über zuhörten. Bei den Orchestermusikern war das nicht so. Sie konnten das Tonband effektiv nicht einmal hören, denn die Lautsprecher standen viel zu weit weg von ihnen. Die Lautsprecher waren für das Publikum und nicht für die Musiker eingerichtet. Aber selbst wenn die Lautsprecher für die Musiker hingestellt

worden wären, hätten sie das auch nicht spielen können, denn die Lautsprecherklänge liefern ihnen keine Informationen. Die Solisten waren erfahrene Musiker, die nach Monaten und Jahren Erfahrung und ständigem Zuhören genau wussten, worum es geht. Die Orchestermusiker aber haben maximal eine Woche Probenzeit. Ich erinnere mich, dass ich damals zu Karlheinz gesagt habe: «Schreibe einfach die drei oder vier Tönchen hin, von denen du meinst, dass die Orchestermusiker sie hören sollen. Wenn sie das sehen, hören sie das vielleicht auch.» Das war unerhört, er war wirklich dagegen und sagte: «Nein, das müssen sie heraushören.» Später, nach jahrelanger Erfahrung, ist das aber doch gemacht worden. Diese Beispiele stehen jetzt in den Stimmen, so dass sich die Musiker schneller orientieren können, wo sie hinhören müssen.

Die Orchestermusiker haben aber immer noch gewisse Freiheiten.
Die haben bestimmte Freiheiten, sie dürfen innerhalb festgelegter Rahmen selbst entscheiden. *Hymnen* zu spielen ist eine sehr spezielle Aufgabe für Musiker, und sie spielen es gerne, denn das Resultat ist grossartig. Die Probenzeiten gehen zwar etwas über die normalen Zeiten hinaus, weil man viele Einzelproben machen muss, bis die Musiker diese spezielle Aufgabe verstanden haben. Aber dann geht es. Mit einem Orchester, das es zum ersten Mal macht, braucht man etwas mehr als eine Woche Probenzeit. Wenn dieses Stück dann Repertoire würde, das Orchester es öfter spielte, dann bräuchte man beim zweiten, dritten Mal viel weniger Proben, um die *Hymnen* auf die Beine zu stellen.

1968 erhielt Stockhausen vom New York Philharmonic, auf Initiative von Leonard Bernstein, einen Kompositionsauftrag. Stockhausen schlug vor, von den damals in Arbeit befindlichen «Hymnen» eine Version für Orchester mit Tonband zu schreiben. Die New Yorker akzeptierten den Vorschlag. Am 25. Februar 1971 fand dann im Lincoln Center in New York die Uraufführung dieser Orchesterversion statt – mit dem New York Philharmonic und Stockhausen als Dirigenten. Sie, Herr Eötvös, waren als Solist und auch als Klangregisseur dabei. War es das erste Mal, dass Sie New York besucht haben?
Ja, ich war zum ersten Mal in New York. Ein Riesenschock. Es waren wirklich Revolutionszeiten im Februar 1971. Es gab sehr viel Krach in der Stadt. Für mich war ganz erstaunlich, dass in den U-Bahnen an jeder Tür ein Polizist stand, um aufzupassen, dass nichts passiert. Es gab sehr viel Gewalt. Ich sah auf der Strasse einige Schlägereien, auch total kaputtgeschlagene Autos. Diese Atmosphäre war damals sehr bezeichnend für New York. Nun zu *Hymnen*: Der Probenanfang am Montag war höchst dramatisch. Die *New York Times* hatte in der Sonntagsausgabe am Tag zuvor ein ganzseitiges Interview mit Karlheinz veröffentlicht, in dem er sich nicht diplomatisch geäussert hatte:[1] Statt zu sagen, dass er sich freuen würde, jetzt mit diesem Orchester zusammenzukommen und so weiter, sagte er fast das Gegenteil: Endlich täte dieses Orchester mal was für die Neue Musik. Das war natürlich nicht die klügste Entscheidung, so ein Interview zu geben. Am ersten Probentag

Stockhausen mit den Solisten der «Hymnen» in London im Keller von St. John's, Smith Square, am 1. Mai 1971: Péter Eötvös, Karlheinz Stockhausen, Christoph Caskel (oben von links nach rechts), Harald Bojé und Aloys Kontarsky (unten von links nach rechts). Aus: Karlheinz Stockhausen, Texte zur Musik, Band 4, Köln: DuMont 1978

herrschte eine unglaubliche, ja unerträgliche Spannung zwischen dem Orchester und ihm. Das wirkte sich natürlich auf die Arbeit aus, alles war schwierig und zäh, viele Diskussionen, viele Erklärungen und grosser Widerwille seitens der Musiker. Für Karlheinz muss das damals eine sehr schwere Situation gewesen sein. Denn es war auch seine erste Erfahrung mit dem, was er gemacht hatte, also er hat zum ersten Mal das Notierte gehört. In der ersten Probe ist es immer sehr schwer auseinanderzuhalten, was der Fehler des Komponisten und was der Fehler der Musiker ist, wenn etwas nicht funktioniert.

Es gab dann eine recht lange Probenzeit, vermute ich.
Ja, wir haben ziemlich lange geprobt, vielleicht zehn Tage. Im Konzert haben wir die gemischte Version der *Hymnen* gespielt, die für Solisten und Orchester. Und diese unterscheidet sich von der rein elektronischen Fassung oder von der Version mit Solisten, die beide aus vier Regionen bestehen. Man kann nach der zweiten Region eine Pause machen, dann kommen die Regionen drei und vier. Wenn die Orchesterversion gespielt wird, ist das Stück dreiteilig. In New York haben wir das so aufgeführt, dass der erste und der dritte Teil auch mit Solisten gespielt wurden. Der zweite Teil war nur mit Orchester; hier machte ich die Klangregie. Deswegen war ich auch bei allen Proben immer dabei.

Wie haben sich die New Yorker Orchestermusiker dann während des Konzerts verhalten?
Deren Verhalten war wirklich eine Überraschung. Sie haben sich im Konzert ausgetobt. Heute, nach so vielen Jahren Abstand, ist das nur noch eine Anekdote. Aber damals war es für das Orchester die einzige Möglichkeit, sich abzureagieren, indem die Musiker beim Konzert allen möglichen Blödsinn machten: Cellisten, die sich das Instrument an den Kopf hielten, sich umdrehten und zum Publikum hinlächelten, um zu zeigen, welchen grossen Quatsch wir hier machen. Das war die Abreaktion von der ganzen Probenzeit, während derer sie sich korrekt verhalten mussten. In New York war die Ordnung des Orchesters so, dass ein Musiker während der Probe nichts sagen durfte. Er konnte nur den Stimmführer benachrichtigen, dass er irgendwelche Fragen hat. Wenn dann der Stimmführer, etwa der 1. Trompeter, dachte, dass er diese Frage an den Dirigenten weiterleiten sollte, dann fragte er: «Maestro, soll der 4. Trompeter an jener Stelle mit Dämpfer spielen oder nicht?» Sehr kompliziert. Während der Probenzeit befand sich das Orchester in einem Zustand passiver Resistenz, im Konzert wurde es ein aktiver Widerstand. Das war wirklich schlimm. Aber das gab es tatsächlich nur ein einziges Mal. Ein Jahr nach der New Yorker Premiere fand in Berlin die deutsche Erstaufführung mit den Berliner Philharmonikern statt. Und die Philharmoniker waren unglaublich schnell fertig. Sie wussten schon nach wenigen Tagen, was zu tun ist. Dann kamen die nächsten Tage und die Musiker nörgelten: «Was, nochmal? Warum nochmal? Das wissen wir schon.» Die Aufführung war dann ein Wunder. Während der Proben verhielten sich die Musiker so widerborstig und im Konzert dann hochprofessionell. Das war für uns schliesslich ausschlaggebend, um festzustellen, dass das Stück wunderbar funktioniert.

Hat Stockhausen in Berlin – die dortige Aufführung war am 31. Mai 1972 – auch selbst dirigiert?
Ja. Und sein Kontakt zu den Musikern war sehr freundlich. Wir haben, wie gesagt, erlebt, dass das Stück funktioniert. Und auch die meisten weiteren Orchesterproduktionen verliefen sehr positiv. Wenn Karlheinz es dirigierte, war ich immer als Klangregisseur am Mischpult dabei. Und dann gab es auf einmal eine Überraschung: Michael Gielen sollte mit dem Radio-Sinfonieorchester Stuttgart die *Hymnen* aufführen.

Das war für ein Gastkonzert in Paris am 24. Mai 1977, in dem Gielen auch Bernd Alois Zimmermanns «Konzert für Violoncello und Orchester en forme de pas de trois» mit Siegfried Palm als Solisten dirigieren sollte.
Ja. Gleich nach der ersten Probe noch in Stuttgart wurde ich angerufen und gefragt, ob ich schnell kommen könnte, um zu helfen. Das tat ich auch. Das Problem war folgendes: Gielen, der wirklich sehr viel Erfahrung mit Neuer Musik hat, sagte: «Ich höre nicht das, was ich sehe.» Er hatte die Partitur mitgelesen, und es gibt in *Hymnen* hohe, zischende Frequenzen. In der Partitur ist an dieser Stelle eine Melodie notiert, aber sie ist auf den 2000-Hertz-Bereich gefiltert, und darunter ist nichts. «Wie kann man so etwas hören?», fragte mich Gielen, «wo ist das denn? Das höre ich nicht. Péter, komm, mach du was.» Und dann machte ich in seinem Beisein eine Probe, und gleich danach sagte er: «Bitte, das machst du. Du kennst das Stück. Du hast es verstanden und kannst es wunderbar machen.» Das war mein grosses Glück damals. Denn dieses Konzert, in dem Gielen dann den Zimmermann und ich die *Hymnen* dirigierte, besuchten die Direktoren vom Pariser IRCAM. Und die sagten: «Den Typ können wir für unserer Eröffnungskonzert engagieren.» 1978 dirigierte ich dann das Eröffnungskonzert des IRCAM mit dem Ensemble InterContemporain. Daraufhin engagierte mich Pierre Boulez als musikalischer Leiter des Ensembles. So habe ich den *Hymnen* zu verdanken, dass ich meine Dirigenten-Karriere gemacht habe.

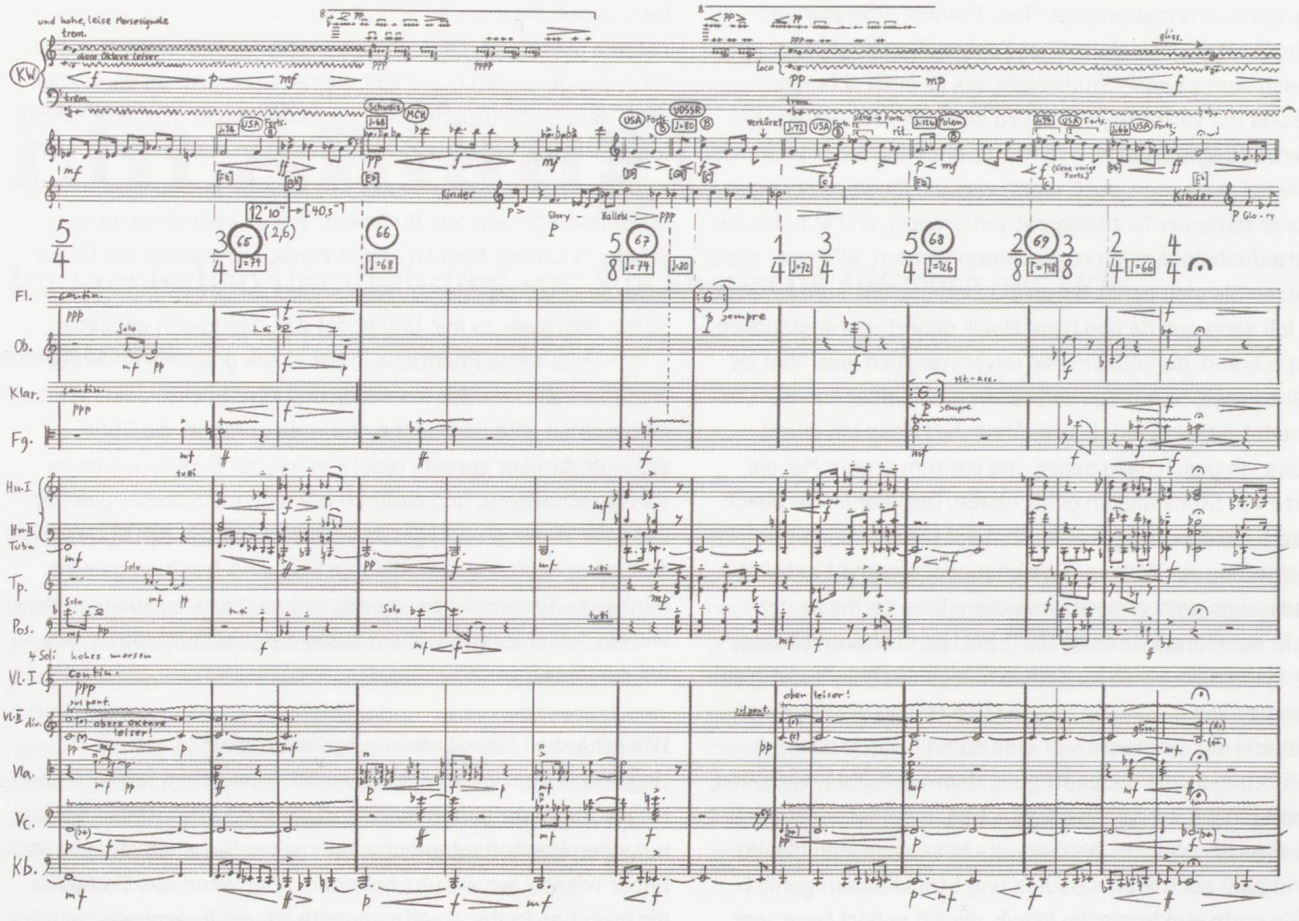
Eine Hymne auf die «Hymnen».
Das kann man so sagen. Ich hatte bei *Hymnen* so oft als Pianist und als Klangregisseur mitgewirkt, dass ich das Stück sehr genau kannte und zwischen Tonband und Orchester wirklich jeden Schlag zusammenhalten konnte, was nicht selbstverständlich ist.

In Köln hatten Sie an der Musikhochschule Dirigieren studiert?
Schon, aber ich habe nur wenig dirigiert. Es hat mich nach meinem Diplom nicht besonders interessiert. Ein paar kleine Produktionen habe ich vorher im WDR dirigiert, in Berlin habe ich mal mit dem RIAS-Orchester gearbeitet. Im Rundfunkbereich war ich ein bisschen bekannt. Aber das Entscheidende war dann dieses Pariser Konzert.

Stockhausen hat oft betont, dass seine «Hymnen» keine Collage seien, obwohl er in diesem Stück doch verschiedene, heterogene Materialien zusammenfügt.
Ich sehe eher die Einheit in dieser Musik als die Disparatheit. Ich finde, das Wort «Collage» wertet das etwas ab. Collage bedeutet für mich, Sachen zusammenzupacken und deren Kontrast zu erleben. In *Hymnen* gibt es keinen Kontrast. Stockhausen möchte nicht irgendetwas wegen des Kontrastes hinstellen. Die Beziehungen in *Hymnen* sind irrsinnig logisch. Der Übergang von Klang zu Geräusch ist permanent. Ich erlebe nicht, dass in diese Kontinuität etwas Fremdes eindringt. Ich erlebe es vielmehr so, dass wir uns immer auf der Stufe derselben Materie befinden. Sein Ausgangspunkt sind hier die Kurzwellen des Radios, die sich ständig mischen. Die Idee, in diese Klangwelt hineinzusteigen, kommt von daher. In den Kurzwellen ist die ganze Welt mit eingeschlossen. Man geht auf der Frequenzskala nur einen Millimeter weiter und schon ist man plötzlich in Asien oder in Amerika.

Die Idee der «Hymnen» als Weltempfänger.
Das ist vollkommen richtig.

Wir haben anfangs schon über die Lautsprecherproblematik gesprochen. Die Musiker können die Informationen nicht hören oder hören sie nicht als Informationen.
In der Probensituation brauchen wir nicht von Anfang an die Instrumente zu verstärken, weil ich genau höre, was sie spielen.



Karlheinz Stockhausen, «Hymnen» mit Orchester, Partiturseite 28. © Stockhausen-Verlag 1995

Es reicht, wenn vier Lautsprecher seitlich von den Musikern stehen und über diese das Tonband wiedergegeben wird. Das geht heute leichter, wir haben seit New York viele Erfahrungen gesammelt. In der ersten Probenphase spielen wir heute einzelne Tonbandabschnitte ein, und die Musiker hören zu, ohne zu spielen. Diese Proben finden in einem kleinen Raum statt. Dann gehen wir in den Konzertsaal, und nun kommen die grossen Aufgaben. Karlheinz hat sich immer viel Zeit für die Mikrophoneinstellungen genommen. Es war für ihn sehr wichtig, dass die Klangbalance zwischen den Instrumenten und dem Tonband ausgeglichen ist, dass die instrumentalen Klänge mit den Tonbandklängen verschmelzen. Er hat jedes Mikrophon sorgfältig positioniert, die jeweilige Richtung und den Abstand zu den Musikern ganz genau eingestellt. Das war seine grosse Kunst, und so wird es heute auch noch gemacht. Es ist immer schwierig, wenn man zwischen den Proben die Bühne leerräumen muss. Es ist besser, wenn der Aufbau stehen bleibt. In Konzerten spielen wir immer in der Reihenfolge *Hymnen* mit Orchester, dann ein Klavierstück von Stockhausen, bei dem die Orchester-Mikrophone stehen bleiben können, und dann noch einmal die Orchesterversion. Die erste Aufführung gibt dem Publikum viele Neuigkeiten, Überraschungen. Beim zweiten Hören öffnet sich jetzt das Stück: Man kann Zusammenhänge entdecken und mehr Einzelheiten heraushören.

Übrigens: Die junge Generation mit Pop-Musik-Erfahrung hat mehr Beziehung zu dieser Musik als ein normales, ein sinfonisches Konzertpublikum. Für junge Leute, wenn sie für so etwas offen sind, ist *Hymnen* ein sehr interessantes Stück. Man könnte es ruhig innerhalb von Pop-Veranstaltungen spielen. Es ginge sogar auf einer Freilichtbühne, weil das Orchester sowieso verstärkt wird. Ich würde dann im ersten und dritten Teil gute Pop-Musik spielen. Also nicht nur zur Gymnastik, sondern wirklich etwas, was Sinn hat. Denn diese Musiken stören sich gegenseitig nicht und betreffen dasselbe Publikum.

Ein interessanter Gedanke, man müsste einen Veranstalter dafür begeistern.
Ich würde es raten.

Wieso interessierte sich der junge Péter Eötvös damals gerade für Stockhausen?
Ich kam als Vierzehnjähriger nach Budapest, und Zoltán Kodály nahm mich an der Musikakademie auf. Bis dahin hatte ich so etwas wie Stockhausen nicht gehört. Neue Musik war für mich Bartók bis Bartók. In Budapest, ich weiss nicht mehr aus welchem Interesse, war ich Mitglied einer Underground-Gruppe von Malern, Philosophen, Historikern. Ich war einer der wenigen Musiker. Das einzige Motiv der Gruppe war zu wissen, was im Westen passiert. Denn in der offiziellen Kultur gab es so gut

wie gar keine Information über Film, Theater, Literatur und Musik im Westen. Mein damaliger Kompositionsprofessor hat mich nach dem zweiten Studienjahr, als er mich schon gut kannte und mir vertraute, einmal zu sich mit nach Hause genommen. Er sagte dann zu mir: «Bitte erzählen Sie niemandem, dass Sie bei mir waren, auch nicht, was ich Ihnen jetzt zeigen werde.» Er hatte ein Tonbandgerät von Grundig, und er hatte die Gesamtaufnahme der Werke von Anton Webern. «Péter», sagte er, «setzen Sie sich dahin, hören Sie sich das bitte an. Ich gehe raus.» Ich sass nun da und habe Musik gehört, die unglaublich, die faszinierend, die vollkommen unverständlich war. Aber es war keine Frage, ob ich das verstehen wollte oder konnte. Das war eine total neue Welt. Etwas Ähnliches habe ich erlebt, das muss ich gleich dazu sagen, als ich zum ersten Mal die *Kontakte* von Stockhausen gehört habe. Das war im Vergleich zu Webern ein genauso grosser Abstand wie meine musikalische Erfahrung vor Webern. Zwischen Webern und *Kontakte* lag wieder eine ganz andere Dimension. Was Karlheinz mit *Kontakte* als Klangwelt hingestellt hat, ist bis heute einzigartig. Wir sind im Vergleich zu *Kontakte* eigentlich sehr viel traditioneller geblieben. Mein Interesse für diese neuen Klangwelten während des Studiums war also da und wurde dadurch unterstützt, dass die Beschäftigung damit verboten war. Alles, was verboten ist, ist wahnsinnig wichtig und interessant. Ich war so etwa 15 oder 16 Jahre alt, als ich zum ersten Mal Webern und bald auch Pierre Boulez und Stockhausen gehört habe. Die erste elektronische Musik, die ich gehört habe, war Stockhausens *Gesang der Jünglinge* und *Voile d'Orphée* von Pierre Henry. Ein wunderbares Stück. Die Musik von Pierre Henry mag ich überhaupt sehr gerne.

Das alles wurde in Budapest unterm Tisch weitergegeben. Also irgendjemand brachte das mit nach Ungarn.
Ja. Und der kleine Underground-Kreis hat das ein- oder zweimal abgehört, dann machten wir Kopien. Es gab damals die ersten kleinen Magnetophongeräte, die ich selber kaufen konnte, mit denen waren die Kopien schnell gemacht und ich konnte die Stücke tausendmal hören. So habe ich die Musik von Stockhausen kennengelernt. Bei Boulez war folgendes: Die Hochschule hatte unverständlicherweise eine Partitur seiner Mallarmé-Improvisationen. Die konnte man allerdings nicht ausleihen, das war verboten. Aber ich durfte in der Bibliothek sitzen und kopieren wie die Mönche.

Kopieren heisst, den Notentext per Hand abschreiben.
Ja, nur abschreiben. Ich kann wirklich nicht behaupten, dass ich das von den Noten her sofort hören konnte, aber graphisch war es sehr anziehend. Ein paar Jahre später, als ich die Improvisationen nun zum ersten Mal hören konnte, war alles klar. Dann hörte ich einen Konzertmitschnitt von Stockhausens Orchesterstück *Gruppen*, den jemand mit nach Budapest gebracht hatte. Ich wollte daraufhin unbedingt die Partitur sehen. Ich durfte und konnte damals mit dem Zug von Budapest nach Wien fahren. Das Geschäft der Universal Edition war an der Oper: Ich ging hinein, kaufte die Noten, steckte sie in eine Tasche, nahm den nächsten Zug zurück nach Budapest und besass nun die einzige Partitur von *Gruppen* in Ungarn. Ich war damals überzeugt, dass so eine Musik nie in Budapest aufgeführt würde. In den neunziger Jahren haben wir es dann aber doch geschafft. *Gruppen* war für mich damals wie eine Revolution. Als ich 1966 Karlheinz zum ersten Mal besuchte, war er erstaunt, was ich alles von ihm kannte. Er sagte: «Mensch, du kommst gerade aus Budapest. Woher kennst du diese Stücke?» Dieses Kennen seiner Musik war damals die Grundlage, dass wir so einen guten Kontakt aufgebaut haben, er hatte Vertrauen zu mir. Und so ist das dann auch geblieben.

Ich finde seine Phantasie in der Musik grenzenlos. Alles, was man hört, war für ihn Musik und konnte er in seine Werke einbeziehen: alle Geräusche, jedwede Sprache, die Stille ... Wenn er darüber sprach, redete er mit der Erkenntnis eines Wissenschaftlers. Und dadurch hat sich mein bisheriges Denken über Musik grundlegend verändert. Denn in der Budapester Akademie hatten wir nur die musikalische Tradition gelernt, «schöne» Töne zu komponieren und «schön» zu spielen. Aber wie ein Ton entsteht, wie ein Klang aufgebaut ist, davon war nie die Rede.

Wie oft haben Sie «Hymnen» bisher dirigiert?
Ungefähr zwanzig- oder dreissigmal. Inzwischen hat sich aber die Aufführungstechnik verändert. Damals in Stuttgart gab es nur einen Monitorlautsprecher vor meiner Nase. Ich musste nach Gehör wissen, wo wir uns befinden. Aber wenn das Orchester ein bisschen lauter spielte, musste ich mich akrobatisch übers Dirigentenpult hängen, um zu hören, wo wir sind. Das war gefährlich, denn man verlor schnell den Faden. Heute habe ich einen Bildmonitor vor mir, auf dem die Hüllkurve des Tonbands läuft und ein roter Zeiger, der angibt, wo wir uns befinden. Das ist eine unglaublich grosse Hilfe.

In Stockhausens Musik gibt es auch Humor, viele selbstironische Bezüge, die von der Öffentlichkeit oder von den Stockhausianern, so scheint es jedenfalls, so gut wie nie wahrgenommen werden.
Das stimmt. Ich glaube, es gibt zwei Arten von Stockhausen-Fans. Die einen, die gerade die Kraft in seiner Musik lieben, und die anderen, die die esoterische Seite an ihm lieben. Sie sind wirklich wie Tag und Nacht. Die Esoteriker mögen keine Kraft, und die Kraft-Leute mögen keine Esoterik. Ich gehöre eher zu der Kraft-Gruppe. Ich finde, die Energie, die er verwendet und die er gibt, ist unbeschreiblich. Das Orchesterstück *Gruppen* lebt von dieser unglaublichen Kraft, auch *Hymnen*.

München, 12. Juni 2012

1 Peter Heyworth, *Stockhausen: Is He The Way And The Light?*, in: *New York Times*, 21. Februar 1971. Zudem kann über das frei zugängliche digitale Archiv des New York Philharmonic die Korrespondenz zwischen Orchesterverantwortlichen und Stockhausen ab 1966 eingesehen werden (archives.nyphil.org, Suchbegriff «Hymnen»). Sie lässt deutlich zu Tage treten, dass bereits zu einem frühen Zeitpunkt die Verstimmungen zu wachsen begannen.