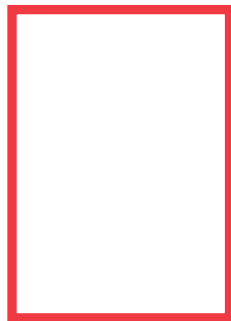


Musikfest Berlin 2012

1. September

1. September



Musikfest Berlin 2012

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

HYMNEN

Großer Sendesaal des rbb

BENJAMIN KOBLER
ENSEMBLE MUSIKFABRIK
PETER EÖTVÖS

www.berlinerfestspiele.de
030 254 89-100

Berliner Festspiele



Inhaltverzeichnis

Programm	5.
Über die Werke	6.
Karlheinz Stockhausen über <i>Hymnen</i>	11.
Karlheinz Stockhausen über <i>Klavierstück X</i>	14.
Gespräch mit Peter Eötvös	16.
Über Karlheinz Stockhausen	26.
Die Interpreten	28.
Musikfest Berlin 2012	34.
Impressum	37.

BITTE SCHALTEN SIE IHR MOBILTELEFON
VOR BEGINN DES KONZERTS AUS.

Samstag, 1. September 2012
20:00 Uhr
Großer Sendesaal des rbb /
Haus des Rundfunks
Veranstaltungsende ca. 23:00 Uhr

Einführung 18:30 Uhr
Stefan Fricke im Gespräch
mit Peter Eötvös



KARLHEINZ STOCKHAUSEN
CD-Innencover zur Aufnahme von
Hymnen mit Orchester

KARLHEINZ STOCKHAUSEN [1928–2007]

HYMNEN (DRITTE REGION)

Elektronische Musik mit Orchester [1969]

—
Pause
—

KLAVIERSTÜCK X

[1954-55/61]

HYMNEN (DRITTE REGION)

Elektronische Musik mit Orchester [1969]

2. Aufführung

—
BENJAMIN KOBLER Klavier
ENSEMBLE MUSIKFABRIK
PAUL JEUKENDRUP Klangregie
PEDRO AMARAL Einstudierung
PETER EÖTVÖS Leitung

—
Gefördert von der Kunststiftung NRW

KUNSTSTIFTUNG ☉ NRW

MUSIK ÜBER GESCHICHTE

Wohl kaum eine andere Komposition ist so eng mit der Situation der internationalen Staatengemeinschaft verbunden wie Karlheinz Stockhausens *Hymnen*. Realisiert in den Jahren 1966/67 – das Konzept zu dem fast zweistündigen Werk datiert bereits auf das Jahr 1965 –, präsentiert sich diese »elektronische und konkrete Musik« als ein Artefakt, das stetig Fragen aufwirft nach der politischen Lage der Welt, ihren Ländern und Nationen.

Zur Vorbereitung seiner *Hymnen* hatte Stockhausen die jeweiligen akustischen Hoheitszeichen von über hundert Staaten als Tonbandaufnahmen zusammengetragen. Etwa vierzig davon legte er dann seinem Werk zugrunde. Darunter auch – als einziges nichtstaatliches Klangsymbol – Die *Internationale*, das berühmte Kampflied der sozialistischen Arbeiterbewegung, komponiert 1888 von Pierre Degeyter auf den bereits 1871 geschriebenen Text von Eugène Pottier (Jahre später dann als »Wacht auf, Verdammte dieser Erde« ins Deutsche übertragen durch Emil Luckhardt), das bis 1943 auch als Nationalhymne der UdSSR fungierte. Und einen historischen Rekurs in die deutsche Vergangenheit unternimmt Stockhausen in seinen *Hymnen*, indem er das nationalsozialistische »Horst-Wessel-Lied« thematisiert, das 1933, nach der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler, im Verbund mit der ersten Strophe des »Deutschlandliedes« zur Hymne des faschistischen Deutschlands wurde.

Die Brisanz, diesen Gesang, der wie kein anderes Lied für millionenfachen Mord steht, in das Werk zu integrieren, wurde während der *Hymnen*-Realisation im Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks Köln intensiv diskutiert. Stockhausen hat die Debatte in seinem Werk mit einem kurzen Hinweis festgehalten. Gegen Ende der zweiten »Region« bemerkt der Komponist: »Otto Tomek [von 1963 bis 1971 redaktioneller Leiter des Elektronischen Studios] sagte, das mit dem »Horst-Wessel-Lied« gibt böses Blut. Aber ich meine es gar nicht so, es ist nur eine Erinnerung.« Eine Erinnerung, die keineswegs nur eine private des Komponisten Karlheinz Stockhausens an seine Jugendzeit ist, sondern die allgemeine Spuren in der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland hinterlassen hat.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs hatte der Alliierte Kontrollrat alle nationalsozialistischen Lieder verboten, auch das von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben am 26. August 1841 auf der damals zu England gehörenden Insel Helgoland getextete »Lied der Deutschen« auf die Melodie von Joseph Haydns Kaiserhymne »Gott erhalte Franz, den Kaiser«. Reichspräsident Friedrich Ebert hatte das Lied 1922 zur offiziellen Hymne der Weimarer Republik erhoben.

1949 benötigte die gerade gegründete Bundesrepublik dann eine neue Nationalhymne. Während Bundeskanzler Konrad Adenauer die dritte Strophe des Deutschlandliedes favorisierte, war Bundespräsident Theodor Heuss, dem kraft seines Amtes die Entscheidung über die Nationalhymne zustand, entschieden dagegen, das missbrauchte Lied wieder zum Staatssymbol zu erheben. Heuss beauftragte zunächst den Dichter Rudolf Alexander Schröder, einen entsprechenden Text zu verfassen. Dann bat er Carl Orff, die Schröder'sche »Hymne an die Deutschen« zu vertonen, was der Komponist jedoch ablehnte. »Der Text des von mir sehr verehrten Meisters Schröder«, schrieb Orff an Heuss, »ist, wie Sie sagen, von so starker, geistiger Verhaltenseigenschaft, dass es schwer sein wird, ihn irgend geeignet zu vertonen. Mir persönlich erscheint diese Aufgabe unlösbar.« Heuss wandte sich daraufhin an den Komponisten Hermann Reutter, der sich der Aufgabe gewachsen sah. Am 31. Dezember 1950 wurde diese neue Hymne – bis dahin galt das Lied »Ich hab' mich ergeben« mit dem 1820 gedichteten Text Hans Ferdinand Maßmanns und der übernommenen Melodie von August Daniel von Binzer als vorübergehende Nationalhymne – nach der Ansprache des Bundespräsidenten im damaligen Nordwestdeutschen Rundfunk uraufgeführt.

Durchsetzen konnte sich das neue Lied allerdings nicht. Bei internationalen Sportveranstaltungen behalf man sich mit der Schiller-Beethoven'schen Ode »Freude, schöner Götterfunken«. Und als bei einem Fußball-Länderspiel 1950 in Schweden erstmals nach dem Krieg außerhalb der Bundesrepublik das Deutschlandlied als Hymne erklang, war es ein Versehen. Man hatte irrtümlich die falsche Platte aufgelegt. In der Bundesrepublik plädierte Adenauer zu dieser Zeit weiterhin für die dritte Strophe Hoffmann von Fallerslebens. Bei einer Kundgebung am 18. April 1950 in Berlin forderte er die Anwesenden auf, diese mit ihm zu singen. Ein Teil der anwesenden Sozialdemokraten verließ daraufhin den Saal, einige Spitzenpolitiker der SPD sangen allerdings mit. Über diese unerlaubte Aktion waren die Regierungen der Alliierten sehr verärgert, und sie formulierten Protestnoten. Die Frage der Nationalhymne blieb ein Problem und drängte nach einer endgültigen Lösung. 1952 wurde sie schließlich gefunden. Ende April bat Adenauer Heuss erneut, die dritte Strophe des Deutschlandliedes nun doch endlich als Nationalhymne festzulegen, was dieser dann auch resigniert tat. Am 2. Mai schrieb der Bundespräsident an den Bundeskanzler: »Sie haben recht: ich wollte vermieden wissen, dass in öffentlichen Veranstaltungen mit einem vaterländischen Akzent, gleichviel wie ihre Ausdehnung oder wie ihr Rang sei, ein Missklang ertöne, weil sehr, sehr viele Menschen unseres Volkes Haydns große Melodie nur eben als Vorspann zu dem »dichterisch« und musikalisch

minderwertigen Horst-Wessel-Lied im Gedächtnis haben, dessen banale Melodie den Marsch-Takt in ein Volksverderben abgab. Doch das ist es nicht allein. Als mich die Frage nach einer Nationalhymne bewegte – und das liegt längst vor meiner Wahl zum Bundespräsidenten – glaubte ich, dass der tiefe Einschnitt in unserer Volks- und Staaten-geschichte einer neuen Symbolgebung bedürftig sei, damit wir vor der geschichtlichen Tragik unseres Schicksals mit zugleich reinem und freiem Herzen in klarer Nüchternheit des Erkennens der Lage bestehen werde. Ich weiß heute, dass ich mich täuschte. Ich habe den Traditionalismus und sein Beharrungsbedürfnis unterschätzt.«

Stockhausens *Hymnen* haben eine Vielzahl solcher politischen und historischen Aspekte in sich geborgen, obwohl sie in der Komposition nicht explizit benannt werden. Die der Musik eingeschriebenen Hinweise beschränken sich keineswegs nur auf die Geschichte Deutschlands, zu der natürlich auch das von Hanns Eisler komponierte Lied »Auferstanden aus Ruinen« gehört, das er Ende Oktober 1949 auf den Text von Johannes R. Becher schrieb und das schon wenige Tage später, am 5. November, zur Nationalhymne der Deutschen Demokratischen Republik erklärt wurde. Zur Historie dieser Hymne gehört auch, dass sie seit Anfang der siebziger Jahre bei offiziellen Anlässen nur noch textlos aufgeführt werden durfte. Bechers Verszeile »Deutschland, einig Vaterland« repräsentierte seit dem Mauerbau 1961 nicht mehr die Politik der DDR, und mit dem Beitritt der DDR zur Bundesrepublik Deutschland verlor die Hymne ihre Funktion ganz. Gut vierzig Jahre nach dem bedeutungsvollen Briefwechsel zwischen Konrad Adenauer und Theodor Heuss kam es im August 1991 zu einem ähnlichen Briefwechsel. Dieses Mal korrespondierten Bundespräsident Richard von Weizsäcker und Bundeskanzler Helmut Kohl miteinander. In ihrem Briefwechsel heißt es, dass »seit dem 3. Oktober 1990 die Nationalhymne der bisherigen Bundesrepublik für das vereinte deutsche Volk gilt«.

»Faites votre jeu, Messieurs, dames, s'il vous plaît«, lässt Stockhausen zu Beginn seiner Hymnen einen Croupier sagen. Und die Damen und Herren machen ihr Spiel, bis nichts mehr geht – »rien ne va plus«. Die politische Weltenkarte ist keine stabile, sie verändert sich, und vor allem: sie wird stetig umgestaltet. Die Hymnen der Welt sind ebenso vage. Und fiele das Komponieren der *Hymnen* in die heutige Zeit, so fiele nun auch der Inhalt des Werkes, zumindest in manchen Details, ganz anders aus. Seit den sechziger Jahren sind etliche neue Nationalhymnen entstanden, andere sind hingegen ganz oder teilweise verschwunden. Australiens Hymne etwa wurde erst 1974 offiziell dekretiert und löste das seit 1788 gültige »God save the Queen [King]« der englischen Kolonialmacht ab. Am ästhetischen Grundprinzip der

Hymnen rütteln solche politisch-musikalischen Veränderungen freilich nicht. Nationalhymnen sind und bleiben, wie Stockhausen einmal bei einer Pressekonferenz vor einer *Hymnen*-Aufführung gesagt hat, das musikalisch »Banalste und Selbstverständlichste, was man sich denken kann«. Ihre Popularität und besonders ihre Funktion aber lädt sie per se mit Inhalt(en) auf. Die mit ihnen verbundenen Assoziationen evozieren Protest oder Zuspruch, Identität oder Ablehnung. Sie repräsentieren wie wohl keine andere Musik Freiheit und Menschenrechte oder Repression und Völkermord.

Nach der Uraufführung der *Hymnen* am 30. November 1967 in der Aula des Kölner Apostelgymnasiums wurde Stockhausen für sein Werk harsch kritisiert. Man warf ihm vor, dass überkommene nationalstaatliche Denken musikalisch stabilisiert zu haben. Doch geht es in der Komposition genau ums Gegenteil: verbinden statt trennen, Grenzen überschreiten statt sie (neu) zu setzen. Gegen Ende seines Werkes präsentiert Stockhausen eine eigene Hymne. Er nennt sie »HY-MUNION in der HARMONDIE«. Und diese harmonische Welt signiert der Komponist schließlich mit dem Ausruf »Pluramon«, einem – so Karlheinz Stockhausen – »symbiotischen Wesen, das die Aspekte des Pluralistischen und Monistischen verbindet«. Und damit sind alle Hymnen wohl überwunden.

Stockhausen hat *Hymen*, das aus vier Sätzen, aus vier sogenannten »Regionen« besteht, in drei verschiedenen Versionen vorgelegt: 1. als »Elektronische und Konkrete Musik«, einem Vierspur-Tonband von 114 Minuten Aufführungsdauer; 2. als »Elektronische und Konkrete Musik mit Solisten«, das heißt zum Tonband spielen vier Solisten (Elektronium oder Trompete und Synthesizer; elektronische Bratsche oder Elektrochord oder elektronische Klarinette oder Posaune mit Euphonium und Synthesizer; Tamtam und andere Schlaginstrumente; Klavier oder Synthesizer mit Klavier), die Aufführungsdauer beträgt etwa 122 Minuten; 3. als »Elektronische und Konkrete Musik mit Solisten und Orchester«, sie dauert etwa 126 Minuten. Diese dritte Version besteht aus drei Teilen und zwei Pausen. Der erste und der dritte Teil besteht aus dem Tonbandpart und den Solistenpart, der zweite Teil wird vom Tonband und dem Orchester bestritten. Und dieser mittlere Teil mit dem Titel *Hymnen (Dritte Region)* »Elektronische Musik mit Orchester« kann auch, so Stockhausen, separat aufgeführt werden, er dauert etwa zwanzig Minuten und ist im Auftrag des New York Philharmonic Orchestra geschrieben worden. Diese Orchester-Version – und sie ist im heutigen Konzert zu hören – beginnt noch in der zweiten Region, in jener Passage, in der sich gehäuft afrikanische Hymnen finden, die sich dann mit der russischen Hymne mischen; gefolgt von einer etwa sechsminütigen Überleitung, einem Orchestersolo – Stock-

hausen spricht von »Russischer Brücke« – ist die originale »Dritte Region« erreicht, Tonband und Orchester agieren zusammen, spielen schließlich die Hymne der Vereinigten Staaten von Amerika, dem Hauptzentrum der dritten Region. Der USA-Repräsentant wird fortwährend unterbrochen durch andere Hymnen, solche, die die wichtigsten Heimatländer der amerikanischen Einwanderer markieren wie Großbritannien, Italien, Deutschland, Frankreich, später dann Japan, Polen, Israel und die Sowjetunion. Die US-Melodie schimmert bei diesem Verwebungsprozess immer wieder durch, ein internationales Klangnetz entsteht, ein akustischer Globus, der über den Klangweg Spanien noch kurz die Schweizer Nationalhymne streift, die in der Vierten Region dann ein Zentrum bildet bzw. bilden würde. Aber mit der orchestralen dritten Region ist hier ein Punkt gesetzt, natürlich kein x-beliebiger, sondern ein solcher, der musikalisch Sinn macht und der als raffiniertes pars pro toto eine imposante kompositorische wie auch gesellschaftlich visionäre Idee kompakt und schlüssig bündelt.

Zweimal erklingt im heutigen Konzert die Orchesterversion der *Hymnen*; dazwischen steht eine von Stockhausens Klavierkompositionen, *Klavierstück X*, 1961 fertiggestellt und am 21. Mai 1962 in der Konzertsreihe »Musik der Zeit« des Westdeutschen Rundfunks in Köln uraufgeführt. *Klavierstück X* ist ein Werk, das zwischen Unordnung und Ordnung zu vermitteln sucht, zwischen regelmäßigen und unregelmäßigen Rhythmen, zwischen Akkorden und Clustern, ein virtuoses Spiel mit Gegensätzen, mit Konträrem – ähnlich wie in *Hymnen*. Allerdings ist das Formulierte und Kombinierte hier so frei wie Töne, Klänge, Strukturen eben frei sein können. *Hymnen* ist Musik mit Geschichte und über Geschichte, *Klavierstück X* ist Musikgeschichte.

STEFAN FRICKE

HYMNEN

Mein Werk *Hymnen* gibt es in 3 Versionen: Die erste Version heißt *Hymnen, Elektronische und Konkrete Musik* (1966-67). Die zweite Version heißt *Hymnen, Elektronische und Konkrete Musik mit Solisten* (ca. 126 Minuten). Zum Tonband spielten bisher vier Solisten. Die Version mit Solisten wurde seit der Uraufführung (1967) hunderte Male gespielt. Die dritte Version heißt *Hymnen, Elektronische Musik mit Orchester*. Der Teil mit Orchester entstand 1969 als Auftragskomposition des New York Philharmonic Orchestra und wurde am 25. Februar 1971 mit diesem Orchester unter meiner Leitung in New York uraufgeführt. Dieser Teil allein dauert ca. 42 Minuten und kann auch für sich allein gespielt werden. Er beginnt schon in der *Zweiten Region* mit dem Zentrum Afrikanischer Hymnen, gemischt und alternierend mit dem Anfang der Russischen Hymne. Es folgt eine sogenannte Russische Brücke, ein Orchestersolo, das nach ca. 9 Minuten in die eigentliche *Dritte Region* mündet.

Die *Dritte Region* hat drei Zentren. Sie beginnt mit der langsamen, jetzt ungemischten Fortsetzung der Russischen Hymne, die als einzige ganz aus elektronischen Klängen gemacht wurde, mit der größten harmonischen und rhythmischen Expansion, die ich bis 1966 komponiert hatte. Die Amerikanische Hymne folgt als zweites Zentrum, das die buntesten Beziehungen – in flüchtigen Collagen und pluralistischen Mixturen – zu allen anderen Hymnen hat. Der letzte Kurzwellenklang pfeift »in a few seconds across the ocean« und mündet ins exaltierte Zentrum der Spanischen Hymne.

Nationalhymnen sind die bekannteste Musik, die man sich vorstellen kann. Jeder kennt die Hymne seines Landes und vielleicht noch einige andere, wenigstens deren Anfänge. Integriert man bekannte Musik in eine Komposition unbekannter, neuer Musik, so kann man besonders gut hören, *wie* sie integriert wurde: untransformiert, mehr oder weniger transformiert, transponiert, moduliert usw. Je selbstverständlicher das *Was*, umso aufmerksamer wird man für das *Wie*.

Außer den Nationalhymnen sind weitere »gefundene Objekte« verwendet worden: Sprachfetzen, Volksklänge, aufgenommene Gespräche, Ereignisse aus Kurzwellen-Empfängern, Aufnahmen von öffentlichen Veranstaltungen, Manifestationen. Vielseitige Wechselwirkungen sind auskomponiert zwischen verschiedenen Hymnen untereinander sowie zwischen diesen Hymnen und neuen abstrakten Klangformen, für die wir keine Namen haben.

Die Mischung der elektronisch transformierten Aufnahmen mit einem live spielenden Symphonie-Orchester lässt deutlich den Orchesterklang buchstäblich in die Luft fliegen.

Hymnen mit Orchester

Ein sogenannter ›arrivierter Künstler‹ bin ich. Man sagt, ich gehöre zum Establishment und stehe deshalb ›rechts‹. Dummheit! Hat es alles nichts genützt, dass man meine Mutter von zu Hause fortholte, als ich kaum sprechen konnte, und sie später auf staatliche Verordnung hin umgebracht wurde, weil sie ein nutzloser Esser in Kriegszeit war? Dass mein Vater nach sechs Soldatenjahren den berühmten Heldentod starb? Dass ich als Kind von allen möglichen fremden Leuten geprügelt wurde, im Frontlazarett als 16-jähriger die unmenschlichsten Grausamkeiten tagtäglich erlebte, das klägliche Sterben lausender Schwerverwundeter, Phosphorverbrannter, zerstückelter Leiber? Dass ich Jungen meines Alters, alte Männer, Zivilisten und sogenannte Deserteure an Telefondrähten aufgehängt sah? Jahrelang in Bombenkellern hockte, den Gestank von dreißig-, vierzig-, fünfzigtausend Leichen in den rasierten Zivilistenstädten einatmete? Als Knecht, Fabrikarbeiter, Kartoffeldieb, Kohlenklau, und dann fünf Jahre Nacht für Nacht als Barpianist bei Schwarzmarkthändlern und Besatzungssoldaten verbrachte? Dass ich seit dem großen Krieg die ekelhafte Restauration und Gefräßigkeit des Wirtschaftswunders, das große Vergessen, die Atombombenangst, Vertreibung, Folterung, Unterdrückung in den vielen kleineren Kriegen anderer Länder erlebte und ohnmächtig dagegen bin?

Arriviert? Etabliert? *Zu was denn?!*

In diesen Tagen las ich die Berichte über die Folterungen in Vietnam. Soll ich nach Amerika fahren, Musik für die Amerikaner machen? Was ändert es, wenn ich absage?

Meine Komposition *Hymnen*: ein weiteres Projekt einer Integration aller Rassen, aller Religionen, aller Nationen: wird es als dumme, ›naive Utopie‹ verdrängt, wie man in Deutschland mehrfach in den Zeitungen höhnisch geschrieben hat?

Glaubt denn jemand, ich sei ein Zyniker, ich hätte die Welt aufgegeben und mache meine Späßchen, indem ich zum Beispiel die amerikanische Hymne in der neuen Orchesterfassung der 3. Region – in ihrer Verbindung mit den Hymnen aller anderen Nationen – über den primitiven Zustand einer Collage hinausführen will zu einer Einheit, in der Hass aufgehoben ist, weil alle feindlichen Elemente miteinander vermittelt werden? Was kann ein Komponist besseres tun, als musikalische Welten zu schaffen, in denen nicht einfach die

menschliche Welt von heute gespiegelt wird, wie sie ist, sondern die Projekte, Visionen von besseren Welten sind, in denen sich die Töne, die Fragmente, die ›gefundenen Objekte‹ vertragen und miteinander die eine, zusammenwachsende Welt und ihre göttliche Bestimmung realisieren? Wenn nur ein Hauch dessen gespürt, verstanden würde, wofür ich mich in den *Hymnen* hergebe, wäre dieses Werk sinnvoll. Ich mache mir keine Illusionen, die Kriege mit ihren Folterungen hörten morgen auf. Im Gegenteil: Ich sehe schreckliche Prüfungen auf uns zukommen. Ich kenne den unendlich langsamen Weg vom unbewussten zum bewussten Menschen, vom dumpfen Tier in uns bis zu dem erleuchteten Wesen, das wirklich weiß, wozu es lebt und in welche Zukunft es will.

Man soll aber wissen, dass meine Musik mit dieser Entwicklung unmittelbar zu tun hat. Sie soll als Medium zur Läuterung dienen. Prüfe jeder, was er besser, klarer machen könnte, als ich es gemacht habe. Entscheide jeder für sich, ob er die Einheit der *Hymnen* – die musikalische Erkennungszeichen für die vielen Nationen sind – auch selbst will, ob er Sinn für eine übernationale, universelle Konzeption hat und sie mitgestalten kann.

Amerika, Land der Flüchtlinge, der Vertriebenen, der Zusammengewürfelten: ich habe Dir diese Musik auf den Leib geschrieben. Du könntest ein Modell für die ganze Welt werden, wenn Du so lebest, wie diese Musik es ankündigt. Wenn Du ein gutes Beispiel gäbest...!

Im Auftrag des New York Philharmonic Orchesters habe ich von der Mitte der 2. bis zum Ende der 3. Region eine Version der elektronischen Musik mit Orchester komponiert und als *Dritte Region* der *Hymnen* bezeichnet. Damit möchte ich erreichen, dass dieses Werk auch von den Menschen gespielt und gehört wird, die sich in sogenannten ›Symphoniekonzerten‹ treffen.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

1. Teil aus: *Hymnen (Dritte Region)*, CD 47, Stockhausen-Gesamtausgabe, Kürten 1997
2. Teil: Programmtext zur Uraufführung, 25. Februar 1971, New York, in: Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1970-1977*, Band 4, Köln 1978

KLAVIERSTÜCK X

Wenn ich nach eineinhalbjähriger ausschließlicher Arbeit an elektronischen Kompositionen jetzt gleichzeitig an Klavierstücken arbeite, so tue ich das deshalb, weil ich bei strengster struktureller Komposition wesentlichen musikalischen Phänomenen begegnet bin, die sich dem Messen entziehen. Sie sind deshalb nicht weniger wirklich, auffindbar, denkbar und spürbar. Diese Dinge kann ich – jedenfalls im Augenblick – besser unter Verwendung von Instrument und Interpret deutlich machen als in der elektronischen Komposition. Vor allem geht es dabei um die Vermittlung eines neuen Zeitgefühls in der Musik, wobei die unendlich feinen »irrationalen« Nuancierungen und Bewegungen und Verschiebungen eines guten Interpretens manchmal eher zum Ziele verhelfen als ein Zentimetermaß.

■■■■■
KARLHEINZ STOCKHAUSEN 1957

Klavier-Musik betrifft jeden Musikliebhaber mehr als andere Musik, weil er begreifen kann, was mit 2 Händen und 10 Fingern möglich ist.

■■■■■
KARLHEINZ STOCKHAUSEN 1989

In der Begrenzung zeigt sich der wahre Meister

Wer heute Klaviermusik komponiert, also die Möglichkeiten eines Instrumentes, eines Spielers mit seinen 10 Fingern und 2 Füßen erforscht und erweitert, der wählt bewusst die Tugenden der Disziplin, Konzentration, Einfachheit, Subtilität. Elektronische und Konkrete Musik, Massenwirkungen neuerer Orchestrationstechnik, Einbeziehung aller überhaupt existierenden Klänge und Geräusche in die Musik haben die Klangfarbenkomposition so wichtig werden lassen, dass monochrome Kompositionen kaum noch beachtet werden. In der visuellen Kunst gibt es die gleiche Entwicklung: ständig mit grellen Farbwirkungen bombardierte Menschen sehen kaum noch Feinheiten der Schwarz-Weiß-Grafik, der Kalligraphie.

Gerade aber wegen der allgemeinen Vergröberung des Hörens durch die Überbewertung koloristischer Mittel ist eine Sammlung neuer Klaviermusik besonders wertvoll für geistig anspruchsvolle Menschen, die die höchste Kunst des Menschen in der Begrenzung zu finden imstande sind, und die in einem Sandkorn die ganze Welt entdecken können. [...]

Meine Musik hat das bisher größte Publikum – während der Weltausstellung Osaka 1970 – in Japan gefunden: In 6 Monaten habe ich – zusammen mit 20 Sängern und Instrumentalisten, worunter sich auch der Pianist Aloys Kontarsky befand – für ungefähr 1 Million Zuhörer meine Werke aufgeführt, in täglich 5-stündigen Live-Programmen. Die Konzentration der Zuhörer – sie waren nicht etwa ein Spezialistenpublikum, sondern kamen aus allen Bevölkerungsschichten und Altersstufen – war sehr gut. Unwahrscheinlich viele Japaner haben mir ihr Interesse offen bekundet.

Nicht nur die experimentellen Werke mit ungewöhnlichen Klangfarben haben die Hörer fasziniert, sondern auch die gewohnteren Klangwelten wie das Vokalsextett *Stimmung* oder die *Klavierstücke*. Nie habe ich größere Stille und Aufmerksamkeit erlebt, als wenn zum Beispiel Aloys Kontarsky das IX. oder X. *Klavierstück* spielte. Kein Ton der Störung hat je das Schweigen in den langen Pausen des X. *Klavierstücks* verletzt – und das bedeutet bei einem EXPO-Publikum unerhört viel!

So danke ich also [...] in Japan allen, die mir durch ihr Echo die Kraft für weiteres Komponieren geben.

■■■■■
KARLHEINZ STOCKHAUSEN 1969/70

1. Sonderdruck Darmstädter Ferienkurse, 1957; 2. und 3. aus Einspielungen der Klavierwerke; in: Rudolf Frisius, *Stockhausen*, Mainz 1996, und: Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik 1963-1970*, Band 3, Köln 1971

ÜBER HYMNEN

STEFAN FRICKE IM GESRÄCH MIT PETER EÖTVÖS

Stefan Fricke: *Am 30. November 1967 gab es in Köln die Uraufführung der elektronischen Fassung von Karlheinz Stockhausens Hymnen. Waren Sie dabei?*

Peter 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: »Wir hören uns das an, was wir da machen« [imitiert den Sprechduktus von Stockhausen]. 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 Apostelgymnasiums statt.

Das Apostelgymnasium, 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 50 oder 60 Mal.

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 gelegentlich 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 Probezeit. 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, sodass 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 Probezeiten 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 Probezeit. 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 Orchestra, 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 im Winter, im Februar 1971, wirklich Revolutionszeiten. 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: 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 Probenstag herrschte nun 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 hat, 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 Probezeit, 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 reinen 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 herumdrehten und zum Publikum hinlächelten, um zu zeigen, welchen großen Quatsch wir hier machen. Das war die Abreaktion von der ganzen Probezeit, 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 nun 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 Philharmonikern statt. Und die Berliner 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 jede weitere Orchesterproduktion verlief meistens 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 2.000-Hertz-Bereich gefiltert, und darunter ist nichts. »Wie kann man so etwas hören«, fragte mich Gielen, »wo ist das denn? Das höre ich nicht. Peter, 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 unser Eröffnungs-

konzert 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. 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 Mikrofoneinstellungen genommen. Es war für ihn sehr wichtig, dass die Klangbalance zwischen den Instrumenten und dem Tonband ausgeglichen ist, dass die instrumentalen und Tonbandklänge miteinander verschmelzen. Er hat jedes Mikrofon 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-Mikrofone stehen bleiben können. Und dann noch einmal die Orchester-version. 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 symphonisches 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 Freilicht-Bühne, 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 ein Veranstalter dafür begeistern.

Ich würde es raten.

Wieso interessierte sich der junge Peter Eötvös damals gerade für Stockhausen?

Ich kam als 14-jähriger 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 die Filme, das Theater, die 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 Gesamt-Aufnahme der Werke von Anton Webern. »Peter«, 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'Orfée* 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 einmal 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 abgeschrieben. 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 Konzertschnitt 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 90er 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 20 oder 30 Mal. 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 getrennt. 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*.

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Oft ist leichthin von einem »führenden« Komponisten die Rede, wenn man eigentlich einen ausgezeichneten meint. Bei Karlheinz Stockhausen (1928–2007) verhält es sich anders. Solange man überhaupt von einer halbwegs einheitlichen musikalischen Avantgarde sprechen konnte, nämlich in den 1950er und 1960er Jahren, war er wirklich ein führender, Orientierung gebender Komponist, der Exponent einer ganzen Bewegung, der überzeugend darlegen konnte, dass die allgemeine stilistische Entwicklung mit seinem individuellen kompositorischen Weg zusammenfiel, ja, durch ihn bestimmt wurde.

Karlheinz Stockhausen wurde 1928 geboren. Seine Kindheit und Jugend war schwer, überschattet von Armut, Zwistigkeiten der Eltern und vor allem von der nationalsozialistischen Diktatur und vom Krieg. Bei Kriegsende stand Stockhausen als Vollwaise da, der Vater war noch 1945 gefallen, die Mutter Opfer der Euthanasiemorde. Trotz seiner prekären Lage holte Stockhausen das Abitur nach und studierte von 1947 bis 1951 Klavier und Schulmusik in Köln. 1951 besuchte er die Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, wo er Olivier Messiaens Klavieretüde *Mode de valeurs et d'intensités*, ein frühes Modell serieller Musik, hörte und sich mit Messiaens Schüler Karel Goeyvaerts anfreundete. Das kurz darauf geschaffene Ensemblestück *Kreuzspiel* reflektiert noch vergleichsweise unselbständig Stockhausens Messiaen-Erlebnis; seine Uraufführung verhalf ihm aber zu wichtigen Kontakten, die es ihm ermöglichten, für kurze Zeit bei Messiaen in Paris zu studieren.

Als erstes voll gültiges Werk entstand 1952/53 die Komposition *Kontra-Punkte*. Seinen künstlerischen Ausgangspunkt empfand Stockhausen als eine tabula rasa, als »Stunde Null«. Die Aufgabe des Komponisten sah er darin, sich von allen Traditionsbezügen frei zu halten und einzelne Töne in eine rationale Ordnung zu bringen. Das Ergebnis dieses Ansatzes waren zunächst Stücke, die sich aus isolierten Einzelereignissen, aus Klangpunkten zusammensetzen. Schrittweise ließ Stockhausen diesen Ansatz dann hinter sich, um zur Bildung von größeren, gestalthaften Gruppen von Tönen zu gelangen. Dabei bezog er auch die neuen Möglichkeiten der elektronischen Musik, Klanggebilde von schier unbegrenzter Exaktheit und Komplexität hervorzubringen, mit in seine Werke ein, zunächst in Stücken reiner elektronischer Musik, dann auch in vielfältigen Verbindungen mit menschlichen Interpreten. Umgekehrt entdeckte er die Spontaneität des aufführenden Musikers als besondere Qualität und vergrößerte dessen Freiraum. Dabei ging er so weit, den Musikern nur noch



KARLHEINZ STOCKHAUSEN 1969

Texte zur Verfügung zu stellen, die dazu gedacht sind, Improvisationen auszulösen.

In den 1970er Jahren schien nicht nur die Avantgarde, sondern auch Stockhausen selbst, der inzwischen weltweit bekannt war und seine Werke unermüdlich propagierte, in eine Krise gekommen zu sein. Stockhausen reagierte darauf mit der Konzentration auf das eigene Schaffen. Er gründete seinen eigenen Verlag, später ein eigenes CD-Label, scharte einen Kreis ausgewählter Interpreten um sich, zu dem bald seine Kinder Markus, Majella und Simon gehörten, und veranstaltete jährliche Interpretationskurse. 1977 fasste er den Plan zu einem gigantischen Opernzyklus, *Licht*, dessen auf eine Entstehungszeit von 25 Jahren angelegte Teile auf eine einzige Keimzelle zurückgeführt werden können und dabei auf die sieben Tage der Woche bezogen sind. Bis zum Jahr 2004 gelang es ihm, diesen Plan zu verwirklichen, wobei die einzelnen Teile sukzessive zur Uraufführung kamen. Nach *Licht* begann Stockhausen mit der Komposition eines weiteren Zyklus, von dem er bis zu seinem Tode am 5. Dezember 2007 mehrere Teilstücke beenden konnte. Bei den Berliner Festspielen hat die Aufführung von Werken Karlheinz Stockhausens Tradition. Zuletzt stand 2009 *Hymnen* in der Fassung als Elektronische Musik auf dem Festivalprogramm. 2008 wurden die Aufführungen der *Gruppen für Orchester* auf dem Flughafen Tempelhof allgemein als Höhepunkt des Musikfest Berlin empfunden.



BENJAMIN KOBLER

BENJAMIN KOBLER

Der Pianist und Synthesizerspieler Benjamin Kobler wurde 1973 in eine Theater- und Musikerfamilie in München hineingeboren. Im Alter von fünf Jahren erhielt er den ersten Klavierunterricht, später lernte er auch Cello und bekam Kompositions- und Dirigierstunden. Benjamin Kobler studierte unter anderem bei Carmen Piazzini, Pierre-Laurent Aimard und Peter Eötvös. Er trat in der New Yorker Carnegie Hall auf und konzertierte mit den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle. Der Pianist war schon mehrfach Solist in Konzerten des Musikfest Berlin.

Benjamin Kobler ist ein profilierter Interpret der Neuen Musik, der im Laufe seiner Karriere mit bedeutenden Komponisten unserer Zeit in engen Kontakt gekommen ist. Von besonderem Einfluss auf den Pianisten war die intensive Zusammenarbeit mit Karlheinz Stockhausen in den Jahren von 1998 an bis zum Tode des Komponisten 2007. Benjamin Kobler ist Widmungsträger der letzten Klaviersolostücke Stockhausens *Natürliche Dauern* und lehrt seit 2003 als Dozent bei den Stockhausen-Kursen in Kürten. Daneben gibt der Pianist seine Erfahrungen auch an verschiedenen Musik-

hochschulen weiter. Benjamin Kobler ist verschiedenen Avantgardeensembles eng verbunden und nimmt seit 1995 an Projekten und Konzerten des Ensemble Modern teil.

2007 wurde er festes Mitglied des Ensembles musikFabrik. Benjamin Kobler brachte mehrere Werke bedeutender Komponisten zur Uraufführung und war an zahlreichen CD-Einspielungen zeitgenössischer Musik beteiligt.

PAUL JEUKENDRUP

Der Niederländer Paul Jeukendrup studierte Aufnahmetechnik und elektronische Komposition an der Königlichen Musikhochschule in Den Haag, wo er seit 2009 die Abteilung Art of Sound leitet. Den Schwerpunkt seiner Arbeit bildet die Klangregie bei elektroakustischen Werken der Neuen Musik. Dabei arbeitete er mit führenden Ensembles, Dirigenten und Orchestern zusammen und kam mit prominenten Komponisten in engen Kontakt. Besonders intensiv hat sich Paul Jeukendrup mit der Musik von Karlheinz Stockhausen auseinandergesetzt. Unter anderem war er 1995 an der Uraufführung von Stockhausens *Helikopter* Streichquartett und im vergangenen Jahr an der ersten Gesamtauführung der Oper *Sonntag* aus dem Zyklus *Licht* beteiligt.

PEDRO AMARAL

Der Komponist und Dirigent Pedro Amaral wurde 1972 in Lissabon geboren. Er studierte unter anderem bei Peter Eötvös, Emanuel Pomárico und Emanuel Nunes und wirkte bei verschiedenen Projekten Karlheinz Stockhausens als dessen Assistent mit. Pedro Amaral erhielt Kompositionsaufträge von zahlreichen Institutionen und wurde für sein Schaffen mehrfach ausgezeichnet. Als Dirigent leitet er regelmäßig große portugiesische Orchester und renommierte Avantgardeformationen wie

die London Sinfonietta, das Remix Ensemble Porto und das Freiburger ensemble recherche. Zu seinem Repertoire zählen Werke für Kammerensemble und Live-Elektronik, zeitgenössische Opernwerke und insbesondere Kompositionen Karlheinz Stockhausens, die Pedro Amaral mit verschiedenen Klangkörpern in Europa und Südamerika aufgeführt hat.

PETER EÖTVÖS

Peter Eötvös ist als Komponist, Dirigent und Lehrer eine der prägenden Gestalten der Neuen Musik. Schon mehrfach ist er beim Musikfest Berlin in Erscheinung getreten, zuletzt im vergangenen Jahr als Dirigent mit Werken unter anderem von Luciano Berio und ihm selbst. Peter Eötvös wurde 1944 in Szekelyudvarhely (Transsilvanien) geboren und studierte Komposition, Dirigieren sowie Klavier in Budapest und Köln. In den 1970er Jahren war er Mitglied des Stockhausen-Ensembles und arbeitete am Kölner Studio für Elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks. 1978 wurde Eötvös von Pierre Boulez eingeladen, das Einweihungskonzert des Forschungsinstituts für elektronische Musik IRCAM in Paris zu leiten, und folgte Boulez dann als musikalischer Leiter des Ensemble intercontemporain, mit dem er von 1979 bis 1991 über 200 Kompositionen zur Uraufführung brachte.

In den 1980er Jahren nahm sein künstlerisches Leben eine allmähliche Wendung. Zwar hatte Eötvös auch vorher schon kontinuierlich komponiert, die Folge seiner Werke wurde nun aber wesentlich dichter. 1998 brachte ihm dann die Premiere seiner an vielen Häusern nachgespielten Oper *Three Sisters* nach Tschchow einen durchschlagenden Erfolg. Seither hat sich Eötvös vor allem im Bereich der Oper, aber auch in anderen Gattungen als einer der führenden Komponisten unserer Zeit erwiesen, der Kompositionsaufträge von renommierten Orchestern und Institutionen aus aller Welt erhält.



PETER EÖTVÖS Foto Priska Ketterer

Als Dirigent hat Eötvös seit den 1980er Jahren verantwortungsvolle Positionen an mehreren großen europäischen Orchestern inne. Darüber hinaus arbeitet Peter Eötvös als Gastdirigent weltweit mit Orchestern wie dem Koninklijk Concertgebouworkest, den Berliner und Wiener Philharmonikern, dem Cleveland Orchestra und dem NHK Orchester Tokio zusammen und war an den großen Opernhäusern wie der Mailänder Scala, dem Royal Opera House Covent Garden in London oder dem Théâtre du Châtelet Paris zu Gast. Zahlreiche verdienstvolle Aufnahmen, unter denen sich viele Ersteinstrumente befinden, dokumentieren seinen Einsatz für die Neue Musik.

Mit großem Engagement hat sich Peter Eötvös der Förderung des musikalischen Nachwuchses verschrieben. 1991 gründete er in Budapest das Internationale Eötvös-Institut und 2004 die Eötvös Stiftung für Zeitgenössische Musik für junge Dirigenten und Komponisten. Langjährig wirkte er als Professor an den Hochschulen in Karlsruhe und Köln. Daneben gibt er sein Wissen in internationalen Meisterkursen und Seminaren weiter. Peter Eötvös ist Träger zahlreicher international bedeutsamer Auszeichnungen und Ehrungen.

ENSEMBLE MUSIKFABRIK

Das 1990 gegründete und in Köln residierende Ensemble musikFabrik gehört zu den führenden Kammerformationen für die Musik der Gegenwart. Ihm gehören 16 Musiker internationaler Herkunft an, die alle auch solistisch tätig sind. Das Ensemble musikFabrik gibt im Jahr an die einhundert Konzerte im In- und Ausland, veranstaltet eine eigene Abonnementreihe in Köln und spielt regelmäßig Aufnahmen für den Rundfunk und für CD-Label ein. In seiner Tätigkeit wird es maßgeblich vom Land Nordrhein-Westfalen unterstützt. Im Rahmen des Musikfest Berlin ist das Ensemble musikFabrik schon häufig zu hören gewesen, zuletzt im vergangenen Jahr mit Werken von Wolfgang Rihm.

Das Ensemble musikFabrik fühlt sich in besonderem Maße der künstlerischen Innovation verpflichtet. Es gibt neue Werke in Auftrag und engagiert sich mit Begeisterung auch für interdisziplinäre Projekte, die etwa Live-Elektronik, Tanz, Performance, Film oder bildende Kunst mit einbeziehen und abseits des herkömmlichen Rahmens dirigierter Kammerkonzerte angesiedelt sind. Dabei hat die enge Zusammenarbeit mit führenden Dirigenten Neuer Musik, aber vor allem auch mit den Komponisten, deren Werke aufgeführt werden, einen hohen Stellenwert für die Musiker des Ensembles musikFabrik. Seit seiner Gründung ist so eine Liste von Gästen des Ensembles zusammengekommen, die sich wie ein Who is Who der Musik unserer Zeit liest. Sie reicht von Michael van der Aa bis zu Hans Zender und enthält unter anderem die Namen von Mark Andre, Stefan Asbury, Sir Harrison Birtwistle, Peter Eötvös, Toshio Hosokawa, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, Emmanuel Nunes, Enno Poppe, Peter Rundel, Wolfgang Rihm, Rebecca Saunders, Karlheinz Stockhausen und Claude Vivier.

Dem Selbstverständnis der Musiker als Solisten entsprechend, hat das Ensemble musik-

Fabrik keinen übergeordneten Leiter, sondern fällt alle wichtigen Entscheidungen gemeinsam, wozu gerade auch die programmatische Ausrichtung auf neue, experimentelle Wege gehört, die der Formation ihr besonderes inhaltliches Profil geben. Das Ensemble musikFabrik ist umfangreich auf Tonträgern vertreten, häufig mit höchst verdienstvollen Ersteinspielungen. In jüngster Zeit wurde mit dem Label Wergo eine längerfristige Kooperation eingegangen.

Gleich die erste Aufnahme innerhalb der »Edition musikFabrik« erhielt 2011 den Echo-Schallplattenpreis. Seit Jahren nehmen darüber hinaus musikpädagogische Projekte für Kinder und Jugendliche einen wachsenden Stellenwert in der Arbeit des Ensembles ein. Diese vielseitigen, unterhaltsamen und lehrreichen Projekte haben oft prototypischen Charakter – nicht nur für die Vermittlung von zeitgenössischer Musik, sondern auch als spielerischer Zugang zur Kunstmusik allgemein.



ENSEMBLE MUSIKFABRIK
Foto Klaus Rudolph

*Besetzung**Flöte:*

Helen Bledsoe, Elizabeth Hirst

Oboe:

Peter Veale, Kristien Ceuppens

Klarinette:

Carl Rosman, Richard Haynes

Fagott:

Edurne Santos, Catherine Larsen-Maguire

Horn:

Christine Chapman, Rohan Richards,
Gesa Johanns, Charles Putnam

Trompete:

Nathan Plante, Ralf-Werner Kopp

Posaune:

Bruce Collings, Stephen Menotti

Tuba:

Melvyn Poore

Violine 1:

Juditha Haerberlin, Susanne Zapf,
Tinta S. von Altenstadt, Anna Kwiatkowska,
Natalia Demina, Alexander Yakoniuk,
Daniella Strasfogel, Sabine Ahrendt

Violine 2:

Hannah Weirich, Marcus Barcham-Stevens,
Dorothea Knell, Wojciech Garbowski,
Pietro David Caramia, Svetlana Straub,
Biliana Voutchkova, Guillaume Faraut

Viola:

Axel Porath, Ulrich Mertin,
Karen Lorenz, Trevor McTait,
Nikolaus Schlierf, Cécile Brossard

Violoncello:

Dirk Wietheger, Jessica Kuhn,
Andreas Müller, Pierre Cordier,
Andreas Voss, Ellen Fallowfield

Kontrabass:

Veit-Peter Schüssler, John Eckhardt, Nicolas
Crosse, Quirijn van Regteren Altena,
Moritz Baerens, Eberhard Maldfeld,

Assistenz Klangregie: Paul Rundel, Igor Kavulek

MUSIKFEST BERLIN

Künstlerische Leitung DR. WINRICH HOPP
Organisationsleitung ANKE BUCKENTIN
Organisation CHLOË RICHARDSON, INA STEFFAN

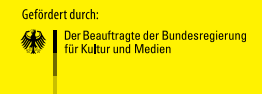
PROGRAMMHEFT

Redaktion BERND KRÜGER
Komponisten- und Künstlerbiographien DR. VOLKER RÜLKE
Mitarbeit JULIANE KAUL
Grafisches Konzept STUDIO CRR, ZÜRICH
Gesamtherstellung MEDIALIS OFFSETDRUCK GMBH, BERLIN
© 2012 Berliner Festspiele und Autoren

VERANSTALTER

Berliner Festspiele
Ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen
des Bundes in Berlin GmbH
Gefördert durch den Beauftragten der Bundesregierung
für Kultur und Medien
In Zusammenarbeit mit der Stiftung
Berliner Philharmoniker

Intendant DR. THOMAS OBERENDER
Kaufmännische Geschäftsführung CHARLOTTE SIEBEN



MEDIENPARTNER



PARTNER

