



BERLINER
PHILHARMONIKER

Zukunft@BPhil

Das Education-Programm der Berliner Philharmoniker

Karlheinz Stockhausen: *Gruppen für drei Orchester*

**Unterrichtsmaterial zur Generalprobe der Berliner Philharmoniker
am 20. September 2008**

von Tobias Bleek

Unterstützt durch

Deutsche Bank



Vorbemerkung

Zu den Informationsblättern

Die Informationsblätter 1 – 3 greifen Themen aus der Lehrerinformation auf. Sie enthalten kommentierte Quellen zur Entwicklung der seriellen Musik (I), zur Funktion und Bedeutung des Raumes in der Musikgeschichte und in Stockhausens *Gruppen* (II) sowie zu aufführungspraktischen Schwierigkeiten und zur Rezeptionsgeschichte des Werkes (III). Sie können sowohl zur Unterrichtsvorbereitung als auch im Unterricht verwendet werden.

Einführung in die serieller Musik im Unterricht

Die serielle Struktur von Stockhausens *Gruppen* ist so komplex, dass sie sich wohl kaum im Schulunterricht bewältigen lässt.¹ Für eine Einführung in serielle Kompositionsweisen eignen sich Olivier Messiaens Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités* sowie die *Structures Ia* von Pierre Boulez. Analytische Bemerkungen zu beiden Werken finden sich u. a. in Mosch 2002 (S. 1272 – 1279).

I. Lehrerinformation

A) Karlheinz Stockhausen

Karlheinz Stockhausen, der im Jahr 2008 seinen 80. Geburtstag gefeiert hätte, gehört zweifellos zu den wirkungsmächtigsten und ideenreichsten Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mit seinem vielfältigen Schaffen erschloss er neue Klang- und Ausdrucksbereiche und wurde durch sein unermüdliches Streben nach kompositorischen Innovationen in den 1950er-Jahren zu einer Leitfigur der westeuropäischen Avantgarde.

Geboren wurde Stockhausen am 22. August 1928 in Mödrath bei Köln. Im April 1947 begann der 19-Jährige, der während des Zweiten Weltkriegs beide Eltern verloren hatte, sein Studium an der Kölner Musikhochschule. Wenige Wochen vor seinem Abschlussexamen im Fach Schulmusik besuchte er im Spätsommer 1951 erstmals die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt. Diese alljährlich stattfindende »Sommeruniversität« hatte sich in den späten 1940er-Jahren zu einem Mekka der Neuen Musik entwickelt, das viele junge Komponisten und Musiker aus dem In- und Ausland anzog. Neben Kompositions- und Interpretationskursen, Vorträgen und Seminaren wurden in Darmstadt Kompositionen der von den Nationalsozialisten verfeimten Wiener Schule sowie zahlreiche neue Werke der jungen Komponistengeneration aufgeführt und diskutiert. Für Stockhausen war der Darmstadt-Besuch ein entscheidendes Erlebnis, das sein Komponieren in eine völlig neue Richtung lenken sollte. Er hörte dort zum ersten Mal das Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités* des französischen Komponisten Olivier Messiaen – ein Schlüsselwerk für die Entwicklung der seriellen Musik in Europa – und lernte den jungen belgischen Komponisten Karel Goeyvaerts kennen, der ihn u. a. dazu anregte, sein Studium in Paris fortzusetzen. Nachdem Stockhausen auf der Basis seiner

¹ Die theoretischen Grundlagen für die serielle Disposition der *Gruppen* erläutert Stockhausens in seinem wichtigen Aufsatz *...wie die Zeit vergeht...* (in: Stockhausen 1963, S. 99–139). Eine detaillierte Analyse des Werks und seiner seriellen Disposition bietet Misch 1999.

Darmstadt-Erfahrungen mit dem Ensemble-Stück *Kreuzspiel* einen ersten Schritt ins kompositorische Neuland unternommen hatte, siedelte er im Januar 1952 in die französische Hauptstadt über, um dort bei Olivier Messiaen und kurzzeitig auch bei Darius Milhaud zu studieren. Während seines rund einjährigen Paris-Aufenthalt entwickelte er seine serielle Kompositionstechnik weiter, experimentierte intensiv im elektronischen Studio von Pierre Schaeffer, des Begründers der *musique concrète*, und schloss eine Freundschaft mit dem um drei Jahre älteren Pierre Boulez.

Im März 1953 kehrte Stockhausen nach Köln zurück. Wenig später übernahm er eine Stelle am neu begründeten Studio für Elektronische Musik des Nordwestdeutschen Rundfunks. Mit seinen Instrumentalkompositionen und elektronischen Werken sowie seinen theoretischen Texten prägte Stockhausen in den folgenden Jahren die Entwicklung der seriellen und der elektronischen Musik in wesentlichem Maße und wurde zu einer der bedeutendsten Figuren der Neuen Musik.

B) Zur Entwicklung der seriellen Musik

»Um die Mitte des 20. Jahrhunderts beginnt sich die serielle Musik als eine neue Möglichkeit des musikalischen Denkens und Formens abzuzeichnen«, schreiben Karlheinz Stockhausen und Herbert Eimert 1955 im Vorwort des ersten Heftes der Zeitschrift *Die Reihe*: »Das aus dem Französischen übernommene Wort ›seriell‹ vermag nur einen allgemeinen Sachverhalt umschreiben. Aber es dient, wenn man Wortkonventionen annimmt, im Besonderen dazu, die als seriell charakterisierte Reihemusik von der traditionellen Zwölftonmusik abzuheben. Die serielle Musik dehnt die rationale Kontrolle auf alle musikalischen Elemente aus ... Ihre reine Kristallisation ist die ›Reihe‹, die bisher – nach dem Zwölfton-Missverständnis, sie könne traditionelle Formen tragen – das einzige echte Formelement ist, das unser Jahrhundert der Musik hinzugefügt hat.«²

Im Zentrum der seriellen Musik steht die Idee, das von Schönberg in den frühen 1920er-Jahren entwickelte Reihenprinzip zu verallgemeinern (vgl. hier und im Folgenden auch Informationsblatt 1). Während sich Schönbergs Zwölftontechnik auf die reihenmäßige Organisation der Dimension der Tonhöhe beschränkte, werden in der seriellen Musik auch andere Parameter des musikalischen Materials und des Tonsatzes auf der Basis von Zahlen- und Proportionsreihen organisiert. Wichtige Bezugspunkte waren dabei das Spätwerk von Anton Webern und die bereits erwähnte Klavieretüde *Mode de valeurs et d'intensités* von Olivier Messiaen.³

Hinter der Entwicklung der seriellen Musik stand der Wunsch einer jungen Komponistengeneration, sich von der Vergangenheit und ihren ideologisch und ästhetisch fragwürdig gewordenen Konventionen grundlegend zu distanzieren. Zu ihren prominentesten Vertretern zählten neben Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luigi Nono, Bruno Maderna und Henri Pousseur. Ab den frühen 1950er-Jahren erprobten sie verschiedene Verfahren des seriellen Komponierens und stellten mit ihren Werken und Schriften »die gängigen Vorstellungen von Komponieren und Musikhören« grundsätzlich in Frage.⁴ Die Wege, die sie dazu einschlugen, waren allerdings so unterschiedlich, dass man von *der* Seriellen Musik im Singular eigentlich nicht sprechen kann.

² Zit. nach Mosch 2002, S. 1273.

³ Vgl. hierzu ebd., S. 1272f.

⁴ Ebd., S. 1253.

In der komplexen Entwicklungsgeschichte der seriellen Musik lassen sich vereinfacht zwei Stadien unterscheiden. In der frühen Phase des seriellen Komponierens konzentrierte man sich zunächst auf den Einzelton als Grundmaterial der Musik. Gegenstand der seriellen Ordnung waren dabei neben der Tonhöhe, die Tondauer, die Klangfarbe und die Dynamik, die auf unterschiedliche Weise quantifiziert und gesteuert wurde. Wenig später wurde die serielle Organisation dann auch auf andere Dimensionen des Tonsatzes ausgedehnt. So bemerkt der ungarische Komponist György Ligeti Ende der 1950er-Jahre rückblickend: »Kaum waren jedoch Zeitdauern, Intensitätsgrade und Klangfarben seriell organisiert, suchte die Expansion dieser Methode globalere Kategorien zu umfassen wie Register- und Dichteverhältnisse, Verteilungen von Bewegungs- und Strukturtypen, zugleich auch Proportionierung des gesamten Formablaufs. [...] Das ›Punktuelle‹ erweiterte sich zum ›Statisch-Feldmäßigen‹.«⁵ Diese Ausdehnung der seriellen Kompositionsweise auf »globalere Kategorien« führte nach Ligeti zugleich zu einem Zugewinn an kompositorischer Freiheit: »Die Gesamtform ist zwar serielle gesteuert, aber der Gestaltung von Einzelmomenten sind innerhalb gegebener Spielräume Chancen zur Wahl gestellt. Somit wird die ›musikalische Büroarbeit‹ auf den gebührenden Platz verwiesen, an dem sie nur eine generelle Planung zu erfüllen hat. Diese sichert die Kontrollierbarkeit der entstehenden Form in ihrem gesamten Ablauf, erhebt aber keine Ansprüche mehr, das Werk selbst zu sein.«⁶ Mit den *Gruppen* schuf Stockhausen in den mittleren 1950er-Jahren ein Werk, das dieses spannungsvolle Zusammenspiel von serieller Organisation und kompositorischer Freiheit auf eindrucksvolle Weise dokumentiert.

C) Stockhausens *Gruppen*

Nachdem sich Stockhausen nach seiner Rückkehr aus Paris zunächst primär mit elektronischer Musik beschäftigt hatte, erhielt der 27-Jährige Anfang 1955 die Anfrage, ob er für den WDR nicht ein Werk für großes Orchester und Elektronik komponieren wolle. Beflügelt von dem wichtigen Kompositionsauftrag zog er sich im Sommer 1955 in ein Schweizer Bergdorf zurück. In nahezu vollständiger Isolation entwarf er dort im Anblick der eindrucksvollen Alpenkulisse die serielle Konzeption der *Gruppen*. Nach einer mehr als einjährigen Unterbrechung erfolgte 1957 dann die Ausarbeitung des ungefähr 25-minütigen Werks. Im Zuge dieses Prozesses fiel u. a. auch die Entscheidung, sich auf instrumentale Mittel zu beschränken und auf die Beimischung elektronischer Klänge aus technischen Gründen zu verzichten.

Die Uraufführung von Stockhausens neuem Werk am 24. März 1958 in Köln geriet zu einer Sensation. Als Aufführungsort hatte man keinen herkömmlichen Konzertsaal, sondern den Rheinsaal im Kölner Messegelände gewählt. Grund dafür war Stockhausens ungewöhnlicher Umgang mit dem Orchester. Der Komponist hatte die 109 Spieler auf drei »Orchester-Gruppen« verteilt, die von ihm selbst, Pierre Boulez und Bruno Maderna geleitet wurden. Diese befanden sich nicht auf einer gemeinsamen Hauptbühne, sondern auf drei eigens errichteten Bühnen an den beiden Längsseiten

⁵ György Ligeti, *Wandlungen der musikalischen Form*, in: Ligeti 2007, Bd. 1, S. 85–104, hier S. 85.

⁶ Ebd., S. 93.

sowie an einer der beiden Querseiten der Halle. In der Mitte dieser hufeisenförmigen Anordnung war das Publikum platziert.

Musik im Raum

Mit den *Gruppen* schuf Karlheinz Stockhausen ein Werk, in dem der Raum zu einem strukturbildenden Faktor der Komposition geworden ist (vgl. hier und im folgenden Informationsblatt 2). Die Aufspaltung des Orchesters in drei räumlich voneinander getrennte Gruppen ermöglichte es dem Komponisten, eine Musik zu schreiben, die aus verschiedenen Zeitschichten besteht: »Jeder Klangkörper ist nun in der Lage, seinen eigenen Zeitraum erlebbar zu machen, und als Hörer befindet man sich inmitten von mehreren Zeiträumen, die wiederum einen neuen gemeinsamen Zeitraum ausmachen.«⁷ Das Werk besteht aus 174 Abschnitten (Gruppen), die Stockhausen auf die drei Orchester aufgeteilt hat. Die Gruppen unterscheiden sich dabei nicht nur in ihrem Tonmaterial und in ihrer Satzart, sondern haben jeweils auch ein eigenes, metronomisch genau definiertes Tempo. Während manche Gruppen sukzessive aufeinanderfolgen, werden andere miteinander verzahnt oder überlagern sich. Eine zentrale Rolle bei der Realisierung dieses Spiels mit unterschiedlichen Zeitschichten fällt dabei den drei Dirigenten zu. Sie müssen dafür sorgen, dass ihre Orchestergruppe jeweils im richtigen Moment im geforderten Tempo einsetzt und dieses bis zur nächsten Tempomodifikation auch beibehält.

Die drei Orchester der *Gruppen* ähneln sich nicht nur in ihrer Besetzungsstärke, sondern auch in ihrer klanglichen Zusammensetzung. Jedes von ihnen umfasst Holzbläser, Blechblasinstrumente, Streicher und Zupfinstrumente. Zudem hat der Komponist jedem Orchester eine Reihe von gestimmten und ungestimmten Schlaginstrumente zugeordnet. Die hinter dieser Disposition der klanglichen Mittel stehende Idee hat Stockhausen in seinem Essay *Musik und Raum* erläutert: »Die Ähnlichkeiten der drei Orchesterbesetzungen ergab sich aus der Forderung, Tongruppen im Raum von einem Klangkörper zum andern wandern zu lassen, gleichzeitig einander ähnliche Klangstrukturen aufzuteilen; jedes Orchester sollte den anderen zurufen, Antwort oder Echo geben können.«⁸ Komponiert wird in den Gruppen also neben dem Ort, an dem ein Klang entsteht, häufig auch seine Bewegung im Raum.

⁷ Stockhausen 1964, S. 71.

⁸ Stockhausen 1963, S. 156.

Informationsblatt 1: Kommentare zur seriellen Musik

Bruch mit der musikalischen Tradition

Ein wichtiger Ausgangspunkt für die Entwicklung der sogenannten seriellen Musik in den frühen 1950er-Jahren war der Wunsch einer jungen Komponisten-Generation, mit der Vergangenheit zu brechen. In seinem Buch *Musikdenken heute* beschreibt der französische Komponist Pierre Boulez, der mit Karlheinz Stockhausen zu den prominentesten Vertretern der seriellen Musik zählt, sein Vorhaben im Rückblick:

»Meinem Plan lag folgende Idee zugrunde: ich wollte aus meinem Vokabular absolut jede Spur des Überkommenen tilgen, ob das nun die Figuren und Phrasen, oder die Entwicklungen und die Form betraf; ich wollte mir dann nach und nach, Element um Element, die verschiedenen Stadien der Satzweise zurückerobern, dergestalt, dass hier eine vollkommen neue Synthese entstehen sollte, eine Synthese, die nicht von Anfang an durch Fremdkörper – stilistischen Reminiszenzen im besonderen – verdorben war.« (zit. nach Mosch 2002, S. 1280)

Die Verallgemeinerung des Reihenprinzips

Im Zentrum der seriellen Musik steht die Idee, die verschiedenen Eigenschaften der Töne und Klänge (Tonhöhe, Tondauer, Dynamik, Klangfarbe, Tonort) und die Parameter des musikalischen Satzes mit Hilfe von Reihen zu organisieren. Dabei wurde das Reihenprinzip, das Arnold Schönberg in den frühen 1920er-Jahren für die Organisation der Tonhöhe eines musikalischen Werkes eingeführt hatte, aufgegriffen und verallgemeinert. Der junge Karlheinz Stockhausen beschreibt dieses verallgemeinerte Reihenprinzip in seinem Aufsatz *Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)* 1953 wie folgt:

»Das Reihenprinzip besagt allgemein so viel, dass für eine Komposition eine begrenzte Auswahl von verschiedenen Größen getroffen wird; dass diese Größen proportionsverwandt sind; dass sie in bestimmter Folge und in bestimmten Intervallabständen angeordnet sind; dass diese Reihenauswahl für alle Elemente getroffen wird, mit denen komponiert werden soll; dass aus diesen ›Urreihen‹ weitere Reihenfolgen übergeordneter Gestalt komponiert werden, die wiederum reihenvariiert sind; dass die Proportionen der Reihe das umfassende Strukturprinzip des zu komponierenden Werks sind und ihm die notwendige formale Konsequenz verleihen sollen.« (Stockhausen 1963, S. 46)

Warum braucht man Methoden zum Komponieren?

Die Frage nach dem Sinn und Zweck serieller Kompositionsverfahren ist häufig gestellt und auf sehr unterschiedliche Weise beantwortet worden. Verbunden wurde sie häufig mit dem Verdacht, dass bei dieser Kompositionsweise kompositorische Freiheit und Eingebung zugunsten einer minutiösen Organisation des musikalischen Materials aufgegeben würden. Im Hintergrund steht dabei die allgemeine Frage, nach der Funktion und dem Wert von Methoden beim Komponieren. In einem Essay aus dem Jahr 2007 gibt der Schweizer Komponist Roland Moser die folgende Antwort:

»Warum braucht denn jemand Methoden zum Komponieren? Genügt nicht das Lauschen auf eine Eingebung? Eingebungen sind wunderbar und absolut unabdingbar, aber die Meistern erweisen sich bloß als Reproduktion von Gewohntem. Glücklicher, wer das rechtzeitig merkt (auch eine Begabungsfrage). Eine echte Eingebung ist auf ihre Entwicklungstauglichkeit zu prüfen, man beginnt mit ihr zu spielen, und zum Spielen probiert man Regeln aus, selbstgesetzte, daraus entstehen dann die beargwöhnten Methoden – aber das Spiel führt auch in unbekannte Situationen, auf die zu reagieren ist. Dabei werden wiederum Eingebungen provoziert. Das Ganze dient einzig dem ›Produktionsapparat‹ des Autors. Es ist seine Privatsache. Um das Endergebnis wahrzunehmen, brauchen die Hörer nichts über diesen Herstellungsprozess zu wissen. So wenig wie über die Grundierung einer Leinwand, die Berechnung von Proportionen, technische Hilfswerkzeuge und Zusammensetzung von Farben bei einem alten Gemälde.« (Moser 2007)

Informationsblatt 2: Musik im Raum

Mit seinem Orchesterstück *Gruppen* (1955 – 1957), einem Schlüsselwerk der Neuen Musik nach 1945, begründete der noch nicht 30-jährige Karlheinz Stockhausen eine neue Form der instrumentalen Raummusik. Das 109 Musiker umfassende Orchester ist in drei Gruppen aufgeteilt, die das Publikum hufeisenförmig einschließen (vgl. die Anlage zu Informationsblatt 3).

Formen des räumlichen Musizierens in der Vergangenheit

Die Unterschiede zwischen seiner »Musik im Raum« und räumlichen Wirkungen in der Musik vergangener Epochen erläutert Stockhausen in seinem Essay *Musik im Raum* (1958). Dabei kommt er zunächst auf unterschiedliche Formen des räumlichen Musizierens in der Musikgeschichte zu sprechen:

»In der Mitte des 16. Jahrhunderts wurden für die Markuskirche in Venedig mehrhörige Werke geschrieben. [...] Es wird von Feierlichkeiten anlässlich der Zusammenkunft des französischen und englischen Königs im Jahre 1520 berichtet, bei denen eine Messe aufgeführt wurde, deren Vortrag in einzelnen Partien wechselweise auf die beiden Nationalchöre verteilt war. Die Grundform dieser Mehrhörigkeit war also der Dialog, und das venezianische Dialogisieren knüpfte unmittelbar daran; die Bauart der Markuskirche mit den zwei gegenüberliegenden Orgeln kam dieser Form entgegen.[...] Giovanni Gabrieli [...] gelangt in seinen 6 – 16-stimmigen *Cantiones Sacrae* (1578), vor allem aber in den *Symphoniae Sacrae* (1597 und 1615), weit über das hinaus, was man als »konstruktive Form« in Raum-Dialog und -Antiphonie seiner Vorgänger und Zeitgenossen erkennen kann: Die Mehrhörigkeit erreichte Klang- und Farbwirkungen, die eine ganz neue musikalische Vorstellungswelt erschlossen [...].

Aus der Zeit der Klassik sind zwei Werke orchestraler Raum-Musik von Mozart bekannt. Das eine ist die *Serenada Notturna* (KV 239, 1776) für zwei kleine Orchester [...] und das andere ist ein Notturmo für 4 Orchester (KV 286). Beide Werke benutzen häufig barocke Echowirkungen, und durch die Trennung der Orchestergruppen wird es äußerlich einmal besonders deutlich, was ohnehin schon das Formprinzip der klassischen »Echo«-Wiederholung war.

Bei Berlioz schließlich wird der Raum in die dramatische Funktion der Musik einbezogen. [...] Das Requiem geht auf den Plan eines kolossalen Oratoriums zurück, den er beschreibt: »Die Toten verlassen ihre Gräber ... außer sich vor Entsetzen stoßen die Lebenden gellende Angstrufe aus ... die himmlischen Heerscharen donnern in den Wolken [...]«. Er plante zwei Hauptorchester und vier Gruppen von Blechblasinstrumenten (die schon auf die vier Nebenorchester des späteren Requiems hinweisen).« (Stockhausen 1963, S. 152f.)

Neue Raumerfahrungen in der elektronischen Musik

Eine wichtige Voraussetzung für die Behandlung des Raumes in den *Gruppen* waren Stockhausens Erfahrungen mit elektronischer Musik. Auf der Basis mehrjähriger Arbeit im Studio des

Westdeutschen Rundfunks realisierte er mit dem *Gesang der Jünglinge* (1955/56) ein Schlüsselwerk der elektronischen Musik. Der Raum ist hier zu einem zentralen Element der Komposition geworden:

»In der Komposition *Gesang der Jünglinge* habe ich versucht, die Schallrichtung und die Bewegung der Klänge im Raum zu gestalten und als eine neue Dimension für das musikalische Erlebnis zu erschließen. Das Werk ist für fünf Lautsprechergruppen komponiert, die rings um die Hörer im Raum verteilt sein sollen. Von welcher Seite, mit wie vielen Lautsprechern zugleich, ob mit Links- oder Rechtsdrehung, teilweise starr oder beweglich die Klänge und Klanggruppen in den Raum gestrahlt werden: das alles ist für das Verständnis dieses Werkes maßgeblich.«(Stockhausen 1963, S. 153)

Zur Raumkonzeption der Gruppen

Mit seinem Orchesterstück *Gruppen* verwirklichte Stockhausen seine Vision, auch den Ort der Tonerzeugung und die Bewegung von Klängen im Raum zu komponieren, erstmals im Medium der Instrumentalmusik:

»Mit den Gruppen hat eine neue Entwicklung der ›Instrumentalmusik im Raum‹ eingesetzt. Die neue Form vielschichtiger Zeitkomposition von Instrument zu Instrument wird auch in der äußeren Form klar gemacht. Mehrere selbständige Orchester – bei den Gruppen sind es drei – umgeben den Zuhörer; die Orchester spielen – jedes unter seinem Dirigenten – teilweise unabhängig in verschiedenen Tempi; von Zeit zu Zeit treffen sie sich im gemeinsamen Klangrhythmus; sie rufen sich zu und beantworten sich; das eine gibt des anderen Echo; eine Zeit lang hört man nur Musik von links, von vorne oder von rechts; der Klang wandert von einem Orchester zum anderen usw. Wie es bei der Verteilung der fünf Lautsprechergruppen in der Elektronischen Musik *Gesang der Jünglinge* schon der Fall war, so werden auch jetzt für die Instrumentalmusik die Orte im Raum, an denen Musik erklingt, für das Hören maßgeblich: Funktionelle Raummusik.« (Stockhausen 1964, S. 71)

Die Notwendigkeit neuer Räume

In einem herkömmlichen Konzertsaal mit einer fest eingebauten Orchesterbühne und Publikumsrängen lässt sich die Orchesterdisposition von Stockhausens *Gruppen* nicht realisieren. Im April 1958 wurde das Werk deswegen in einer Kölner Messehalle uraufgeführt. 50 Jahre später spielen es die Berliner Philharmoniker in einer 4200 qm großen Halle, dem Hangar 2 auf dem Flughafen Berlin Tempelhof. So ist es nicht verwunderlich, dass zeitgleich mit dem durch Stockhausens *Gruppen* maßgeblich beförderten Interesse an einer »Musik im Raum« auch die Forderung nach neuen Konzertsälen laut wurde. In seinem Essay *Musik und Raum* formulierte Stockhausen 1958 die Vision eines solchen neuen Raums:

»So stark dieses Erlebnis einer ersten Raum-Musik auch war, so zeigte sich doch von Anfang an die Schwierigkeit, diese Musik in einem Raum vorzuführen, der für ganz andere Zwecke gebaut wurde. Es müssen neue, den Anforderungen der Raum-Musik angemessene Hörsäle gebaut werden. Meinen

Vorstellungen entspräche ein kugelförmiger Raum, der rundum mit Lautsprechern versehen ist. In der Mitte dieses Kugelraumes hinge eine schalldurchlässige, durchsichtige Plattform für die Hörer. Sie könnten von oben, unten und von allen Himmelsrichtungen eine für solche genormten Räume komponierte Musik hören.» (Stockhausen 1963, S. 153)

Zwölf Jahre später sollte Stockhausens Vision auf der Weltausstellung von Osaka Wirklichkeit werden.

Informationsblatt 3: Zur Aufführungs- und Wirkungsgeschichte von Stockhausens *Gruppen*

Stockhausens *Gruppen* zählen zweifellos zu den komplexesten Partituren des 20. Jahrhunderts. Während die Instrumentalisten mit zahlreichen spieltechnischen und rhythmischen Schwierigkeiten konfrontiert werden, stehen die Dirigenten vor der Herausforderung, die komplexe Zeitstruktur des Werkes nicht alleine, sondern zu dritt zu koordinieren. Wie ungewöhnlich diese Aufgabe ist, lässt sich bereits am Werkanfang erkennen. Auf einen Einleitungstakt und die erste Gruppe, die vom Orchester I im Tempo Viertel = 120 vorgetragen wird, folgt nach ca. 10 ½ Sekunden Orchester II im Tempo Viertel = 95 mit der zweiten Gruppe. Ungefähr 4 ½ Sekunden später tritt dann Orchester III hinzu und exponiert zeitgleich zum Spiel von Orchester II im Tempo Viertel = 127 die dritte Gruppe.

Einstudierung und Uraufführung

Im Vorwort der Partitur hat Stockhausen die Vorbereitung der Uraufführung minutiös beschrieben. Auf separate Proben mit den drei Orchestern und einzelnen Instrumentengruppen folgten zwei gemeinsame fünfstündige Proben mit den drei Orchestern im Aufführungssaal. Bemerkenswert ist dabei die Tatsache, dass die Dirigenten nicht nur mit dem Orchester probten, sondern sich vorab zu einer Reihe von »Dirigierproben« verabredeten, um ihr Dirigat aufeinander abzustimmen. Nach Auskunft des Komponisten haben die Interpreten der Uraufführung der *Gruppen* die komplexe Partitur ohne allzu große Schwierigkeiten bewältigt:

»Wenn man sich daran erinnert, dass Strawinsky von annähernd 40 Proben für sein Werk *Le Sacre du printemps* bei der Uraufführung spricht, so kann man ruhig sein bei dem Gedanken, dass unsere Orchester seitdem viel gelernt haben, wenn eines von ihnen die Gruppen in nicht einmal zehn Proben gut gespielt hat. Die künstlerische Zusammenarbeit mit Boulez und Maderna schließlich hat auch gezeigt, dass eine Art von Dirigententypus und Interpret überhaupt mit dieser Musik am besten zurecht kommt, der die Starallüren ablegt und sich als einen der Musiker im Orchester betrachtet, um in kollektiver Geisteshaltung einem Werk zu gutem Gelingen zu verhelfen.«(Stockhausen 1964, S. 72)

Wirkungsgeschichte

Die Wirkung, die Stockhausens *Gruppen* in den späten 1950er-Jahren entfaltete, lässt sich kaum überschätzen. Während viele Komponisten der Anregung Stockhausens folgten und Werke für im Raum verteilte Instrumentalgruppen und Schallquellen schrieben, interessierten sich andere für die serielle und zeitliche Struktur des Tonsatzes.

Zu den Komponisten, die von Stockhausens neuem Werk wesentliche Impulse empfangen, zählen die ungarischen Komponisten György Ligeti (1923 – 2006) und György Kurtág (geb. 1926). Ligeti, der im Dezember 1956 nach der gewaltsamen Niederschlagung des Ungarnaufstandes in den Westen geflüchtet war, kam nach einem mehrwöchigen Wien-Aufenthalt am 1. Februar 1957 nach Köln. Völlig erschöpft von den Strapazen des Flüchtlingsdaseins wurde er herzlich von der Familie Stockhausen aufgenommen:

»Stockhausen überließ mir zunächst sein Bett in seinem Arbeitszimmer, damit ich mich in aller Ruhe ausschlafen konnte. Ich schlief zwei Tage und zwei Nächte lang fast ununterbrochen, so erschöpft war ich. Manchmal kamen Doris und Karlheinz ins Zimmer und brachten Fruchtsäfte und etwas zu essen. [...] Stockhausen erklärte mir seine ersten vier Klavierstücke. Er komponierte damals gerade die *Gruppen für drei Orchester*, die rhythmische Struktur war schon fertig, und er war im Begriff, die intervallische Struktur auszuarbeiten. Die Erklärung seiner Arbeitsweise bedeutete für mich einen der stärksten Impulse im Bereich des Komponierens: Stockhausen arbeitete mit äußerster Konsequenz und von ihm habe ich diese Haltung gelernt.« (Ligeti 2007, Bd. 2, S. 30)

Für György Kurtág, der 1957/58 einen einjährigen Studienaufenthalt in Paris verbrachte, war die Begegnung mit Stockhausens *Gruppen* ein entscheidendes Erlebnis für seinen kompositorischen Neubeginn:

»Am Ende meiner Pariser Zeit hat mich Ligeti nach Köln eingeladen. [...] Aber immerhin war ich für zwei Tage dort, und er hat mir das elektronische Studio im WDR gezeigt. Ich lernte seine *Articulations* kennen, die damals noch sehr frisch waren.⁹ Und ich traf Gottfried Michael Koenig und Karlheinz Stockhausen. Stockhausen hörte damals Tag und Nacht mit Cornelius Cardew die *Gruppen für Orchester*, die ebenfalls kurz zuvor aufgeführt worden waren. Er hat mir die Partitur in die Hand gelegt, doch nach einer Seite wusste ich nicht mehr, wo wir waren. Ich habe es aufgegeben. Aber die Erinnerung an die *Gruppen* und die *Articulations* haben meinen Neuanfang geprägt.« (Kurtág 1998)

⁹ *Artikulation* ist ein elektronisches Stück von György Ligeti, das dieser im WDR Studio realisierte.

III. Literaturhinweise

A) Musikdrucke

Karlheinz Stockhausen, *Gruppen für drei Orchester*, Universaledition: London und Wien 1963 (UE 13673).

B) Literatur

Kurtág 1998

Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen. Ein Gespräch mit dem Komponisten György Kurtág von Friedrich Spangemacher, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 134 (13./14. Juni 1998), S. 49 – 50.

Ligeti 2007

György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, 2 Bde., hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz u. a. 2007 (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* 10).

Misch 1999

Imke Misch, *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens: GRUPPEN für 3 Orchester (1955 – 1957)*. Saarbrücken 1999.

Mosch 2002

Ulrich Mosch, *Boulez und Cage: Musik in der Sackgasse?*, in: *Europäische Musikgeschichte*, hrsg. von Sabine Ehrmann-Herfort u. a., Kassel und Stuttgart 2002, S. 1253 – 1315.

Moser 2007

Roland Moser, *Deux chefs-d'œuvre – zwei Ikonen der Avantgarde. Le Marteau sans maître von Pierre Boulez, Gruppen für drei Orchester von Karlheinz Stockhausen*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Beilage *Lucerne Festival* (10.8. – 16.9. 2007), S. 7.

Stockhausen 1963

Karlheinz Stockhausen, *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1, Köln 1963.

Stockhausen 1964

Karlheinz Stockhausen, *Nr. 6: Gruppen für 3 Orchester (1955 – 1957)*, in: ders., *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. 2, Köln 1964, S. 71 – 72.