

Sirius: Das Licht verlischt im Saal, nur in der Mitte noch zwei verdeckte Lichtquellen vom Mischpult des Klangregisseurs. Da kommt zum Bewußtsein, daß schon seit einigen Momenten, zunächst ganz unmerklich, ein tiefes Brummen den Raum erfüllt, das sich in ein dunkles Rauschen verwandelt, stärker wird – und nun von oben ein helles Sirren! Es steigt herunter, wird lauter, rotiert im Raum, wird langsamer, dunkler und verendet in der Tiefe – da kommt von oben her schon das nächste Klangobjekt angefliegen, landet und noch zwei weitere akustische Flugkörper kommen auf dem Boden des Saales zum Stillstand. Ein Augenblick gespannter Stille, dann steht mit einem hellen Glockenschlag im aufleuchtenden Licht »der Mann« da und stellt sich vor als Verkörperung der kosmischen Prinzipien des Nordens, der Erde, der Nacht, des Samens, des Winters. Nacheinander präsentieren sich die drei weiteren kosmischen Abgesandten, die Frühling, Sommer und Herbst darstellen; gemeinsam setzen sie das Rad des Jahres in Bewegung. Erst am Schluß lüften sie das Rätsel ihrer Herkunft: Sie kommen vom Sirius. Der Schöpfer des Universums hat diese Zentralsonne sich erwählt, und von den zweihundert Millionen Himmelskörpern, die um den Sirius kreisen, die Erde, um hier Mensch zu werden und die Menschheit heranzubilden zu Herrschern des Alls. Nach dieser »Verkündigung« erlischt das Licht und wir hören, wie die vier Flugkörper nacheinander sich in die Luft erheben und in die Weite des Kosmos entschwinden: astronomische Musik¹.

Für Stockhausen hat *Sirius* (1975-77) eine besondere Bedeutung. Es ist das letzte große Werk vor der Arbeit an der *Licht-Heptalogie*, die seit 1977 sein Schaffen bestimmt, und führt auf den Opernzyklus hin: Thematisch, weil es den Kreislauf des Jahres darstellt, dem in *Licht* der Kreislauf der sieben Tage der Woche folgt; musikalisch, weil ein geradezu alchemistischer, alles in alles verwandelnder Umgang mit den *Tierkreis*-Melodien die Arbeit mit der »Superformel« von Licht vorbereitet. Und zum andern ist der Sirius für Stockhausens Weltbild von zentraler Bedeutung: Er ist der Stern der Musik.

Während wir auf der Erde mit der widerpenstigen Materie zu kämpfen haben, ist dort die Natur selber Musik, ein Zusammenspiel von Schwingungen, die harmonisch aufeinander bezogen sind und sich ineinander überführen lassen. Auf diesem Stern fühlt Stockhausen sich geistig beheimatet; die Komposition *Sirius* will, was dort selbstverständliche Wirklichkeit ist, hier wenigstens ansatzweise unter den groben irdischen Bedingungen abbilden, um einen Beitrag zur Höherentwicklung unseres Planeten zu leisten (*Texte*

Thomas Ulrich

Sternklang

Karlheinz Stockhausens astronomische Musik

te VI, 362 ff). *Sirius* ist eine »Sternenmusik« von »höheren Welten«: Auch wenn das Werk die Jahreszeiten zum Thema hat, geht es nicht darum, die naturgegebenen Charakteristika der Jahreszeiten in Musik zu setzen (dabei bleibt die Musik auf die vorgegebene Natur bezogen) – vielmehr wird die materielle Faktizität des Irdisch-Natürlichen in Schwingung versetzt; das Potential von Verwandlung, das in den natürlichen Prozessen liegt, wird dadurch entbunden und in einem Feuerwerk von Nuancierungen erfahrbar gemacht. So läßt das Sternmotiv in Stockhausens Musik deren hohen Anspruch sehen: Es geht um Weltgestaltung und Weltverwandlung, um die Wahrheit des Lebens und der Wirklichkeit, um den schöpferischen Aufbruch in eine vom Geist bestimmte Zukunft – das ist sicher der Grund, warum Stockhausens Werk bis heute wie kein zweites in der Geschichte der neuen Musik polarisierend wirkt, Begeisterung weckt und radikale Ablehnung, sogar Haß provoziert.

Stockhausen hat im Rückblick auf sein Schaffen immer wieder die Einheitlichkeit seines Werkes betont, das sich spiralartig in immer größeren Kreisen verwirklicht, immer wieder auf Früheres zurückgreift, es zitierend und aktualisierend. Denn: Komponieren ist ein Lebensvorgang, die Gestaltung eines Lebensprozesses, und das braucht Zeit, eine Lebenszeit². Vorbild dafür ist das Wirken des Schöpfers, sind die kosmischen Prozesse bei der Ausbildung einer Galaxie. So ist auch diese Idee von Werk als einem sich einheitlich entfaltenden Kosmos aus dem Blick in die Sterne hervorgegangen – und umgekehrt macht das Sternmotiv deutlich, daß man tatsächlich von einem einheitlichen Grundimpuls in Stockhausens Werk sprechen kann.

Denn dieses Motiv ist von Anfang an präsent. Als Stockhausen 1951 bei den Darmstädter Ferienkursen Messiaens *Etude Mode de valeurs et d' intensités* gehört hatte (ein Stück, das ja Epoche gemacht hat für die Entstehung der seriellen Musik³), charakterisiert er diese Musik mit den Worten: »Sie klingt wie Sterne am Himmel« (*Texte VI*, 441). Später erzählt Stockhausen, er habe, um sich gegen das Reden von »Sternenmusik« und dessen eher naturalistischen Konnotationen bei Herbert Eimert und Heinz Schütz im Kölner elektroni-

1 So die Überschrift über einem großen Kapitel in: *Texte X*. Mit *Texte* wird im folgenden verwiesen auf die Sammlung: Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Köln 1963-98, Bd. 1-3 hrsg. v. D. Schnebel, Bd. 4-10 hg. v. Ch. v. Blumröder.

2 So in: Rudolf Frisius, *Karlheinz Stockhausen I, Einführung in das Gesamtwerk*, Mainz 1996, S.368.

3 Vgl. dazu Ch.v.Blumröder, *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens*, Stuttgart 1993, S.34 ff., zum Stern-Motiv bei Stockhausen a.a.O., S.153 f.

schen Studio abzusetzen, begonnen, stattdessen von »punktueller Musik« zu sprechen (*Texte IX*, 450 f). Aber noch 1978 sagt er im Gespräch mit Jill Purce: »Die erste sogenannte »punktueller Musik« ist nichts anderes als ein musikalisches Bild der Sterne und des Universums« (*Texte VI*, 351). Was ist damit gemeint?

Stockhausen war als Komponist mit dem Programm angetreten, »Musik als Tonordnung« zu verstehen und zu realisieren (*Texte I*, 18) – Musik als eine in sich ruhende Welt, die von einer Idee, einem einheitlichen Prinzip aus gestaltet und in allen Bezügen organisiert ist, eine Musik, die nicht an Vorhandenes anknüpft, sondern »eine Musik ex nihilo..., eine komplett non-figurative, extraobjektive, außerhalb der Objektwelt existierende Musik« (*Texte V*, 28)⁴. Damit antwortet der Komponist nach Krieg und Nazi-Diktatur auf eine Zeit, in der alle Tradition, alle Sprache, gar jedes menschliche Ausdrucksvermögen hoffnungslos korrumpiert waren und stellt diesem verdorbenen Vorhandenen die Reinheit einer jenseitigen Idee gegenüber. Schon dies legt es nahe, dabei Reinheit und Klarheit des Sternenhimmels zu assoziieren, dessen überirdisches Licht allen menschlichen Einflüssen und Zwecksetzungen schlechthin entzogen ist. Aber die Analogie geht noch weiter: Wenn Musik auf nichts mehr zurückgreifen kann, dann muß sie auch ihre Elemente, die Töne, aus den Prinzipien der Tonordnung erzeugen: Punktuelle Musik komponiert den einzelnen Ton in seinen Parametern und läßt darin die Ordnungsprinzipien wirken, die das Werk prägen. Damit ist das Ganze in jedem Moment präsent, immer Verschiedenes erscheint im gleichen Licht; das meditative Hören, das darauf sich einläßt, muß nicht in einer bestimmten Absicht über den Einzelton hinaus auf ein vorgestelltes Ziel blicken, sondern schaut auf das Jetzt, in dem alles gegenwärtig ist. So, wie der Lichtpunkt des Sternes eine ganze Welt im Innern enthält, so zeigt sich eine Welt, wenn ich in das Innere des Tons blicke. Was sich so begrifflich plausibel machen läßt, erschließt sich unmittelbar im sinnlichen Höreindruck: Die Werke aus den frühen 50er Jahren klingen wie tönende Sternkonstellationen.

In der weiteren Entwicklung seines Komponierens verfolgt Stockhausen einen doppelten Weg: Zum einen den Einzelton immer ausdrücklicher als konkrete Individualität, gar als Lebewesen mit einer ihm zugehörigen Bewegung, Entwicklung, Geschichte zu verstehen (*Texte III*, 129); und zum andern auch in der Klanggestaltung den Blick in das Innere des Klanges zu ermöglichen. So arbeitet *Stimmung* (1968) mit Obertongesang, der den Ton sich in sich selber differenzieren läßt – Stockhausen

schreibt dazu: »Man horcht ins Innere des Klanges, ins Innere des harmonischen Spektrums, ins Innere eines Vokals, ins Innere« (*Texte III*, 109). Das ist eine Konsequenz aus der »punktuellen Sternmusik«, und so ist es nicht erstaunlich, daß auch das Klangbild von *Sternklang* (1971) davon bestimmt ist, daß die Namen der Sternkonstellationen in dieser Gesangstechnik gesungen werden, die Tonpunkte also eine innere Räumlichkeit und Differenzierung gewinnen. Stockhausen treibt diesen Prozeß immer weiter: In *Licht* wird das Innenleben der Töne eines Formelausschnitts oft in langen Prozessen wie unter einem Mikroskop in ins Unendliche gehender Differenzierung dargestellt⁵; so ist Luzifers Abschied aus *Samstag* ein einstündiges Stück, dem drei Töne zugrunde liegen: »punktueller Musik bis in Großformen hinein« (*Texte IX*, 456). Der Tonpunkt, der wie ein Stern aufblitzt, hat die Seinsweise eines Sterns: Wenn ich auf ihm lande, betrete ich eine ganze Welt.

Wenn wir im Zusammenhang der Rede von punktueller Musik von Sternen sprechen, reden wir metaphorisch. Es ist hier jedoch mehr gemeint. Das wird deutlich, wenn wir das Stichwort »seriell« betrachten⁶. Es weist auf eine »umfassende Konzeption von musikalischen Organisationsformen« (*Texte IV*, 550), die einen allgemeinen Impuls der Vereinheitlichung zur Voraussetzung hatte, dem folgend Stockhausen in seinem grundlegenden Aufsatz ... *wie die Zeit vergeht* (*Texte I*, 99 ff.) die musikalischen Parameter auf Zeitverhältnisse zurückgeführt hat. Diese Erkenntnis, »die theoretische Lösung des Schlüsselproblems ... vielleicht des Komponierens überhaupt«⁷, erlaubte es, die unterschiedlichen Qualitäten in der Erscheinung von Musik zu quantifizieren und damit rational zu organisieren. Schon daran zeigte sich, daß der Serialismus keine bloße Kompositionstechnik ist, sondern umfassender eine Weise, die Welt anzuschauen und zu begreifen: serielles Denken. Es ist ein Denken, das sich verabschiedet von einfachen Entgegensetzungen wie schwarz – weiß, oben – unten, wahr – falsch, gut – böse, bedingt – unbedingt; das in diesem Sinne das hierarchische Denken ablöst durch ein Denken in Beziehungen (*Texte IV*, 550) – ein Denken also, in dem die Welt als ein Lebenszusammenhang erscheint, in dem alles mit allem verbunden ist: Man kann ein Zeitkontinuum aufstellen von einhundertfünfundzwanzig Zeitoktaven, das von der kosmischen Weltzeit, einem Puls von achtzig Milliarden Jahren (Stockhausen gestaltet diesen Vorgang in seinem Stück *Ylem* von 1972) bis zu den ultraschnellen Schwingungen der Gammastrahlen reicht und in dem jede Erscheinung ihren Platz findet, durch Stauchung und Spreizung alles ineinander überführt werden kann⁸.

5 In anderem Zusammenhang spricht Stockhausen von einer »Dekomposition« eines scheinbar einheitlichen Klanges, in der erst deutlich wird, welche innere Welt in ihm steckt: *Texte IV*, 370 f.

4 Diese Zusammenhänge hat Ch.v.Blumröder, a.a.O., S.141 ff., eindrucksvoll und einleuchtend dargestellt.

6 Siehe dazu den Artikel *Serielle Musik* von Ch.v.Blumröder in: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert, hg.v. H. H. Eggebrecht (HmT-Sonderband I), Stuttgart 1995, S. 396 ff.

7 So urteilen Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn im Band 19 der Musik-Konzepte *Karlheinz Stockhausen ... wie die Zeit verging ...*, München 1981, S. 4.

8 Vgl. dazu G. Wager, *Symbolism as a Compositional Method in the Works of Karlheinz Stockhausen*, College Park, Maryland 1998, S.102 ff., bes. S.113 f., und *Texte IV*, 534.

Serielle Musik fügt sich somit ein in die kosmische Ordnung. Im Laufe der Entwicklung von Stockhausens Schaffen hat die Erweiterung, das heißt die Konkretisierung seines Begriffs von Serialität die Erscheinungsweise seiner Musik und ineins damit seine Rede von den Sternen verwandelt: Bezeichnete »seriell« zunächst eher eine Kompositionstechnik, so entstanden Werke, die wie Kristalle in sich ruhten, sich von der korrumpierten Gestalt der Welt abwandten und die Reinheit der Idee zum Leuchten brachten⁹; dem entsprach ein eher metaphorischer Bezug auf die Sterne: »Sternen – Musik«. Je mehr aber serielle Technik zum seriellen Denken wurde, sich zeigte, daß ein Blick auf die Welt im Ganzen darin enthalten war, öffnete sich die Hermetik: Aleatorik und Intuition konnten als Stufen der Bestimmtheit musikalischen Geschehens in die serielle Organisation einbezogen werden – es entstanden die Werke, die zum Beispiel in *Kurzwellen* (1968) auf die Klänge des Augenblicks reagierten und darin sich bildeten, bis hin zu den reinen Wortkompositionen *Aus den sieben Tagen* (1968), in deren Realisierung nicht nur die persönliche Gestimmtheit der Musiker einfließt, sondern Musik darüber hinaus die serielle Ordnung des Kosmos vom Kleinsten zum Größten spiegelt. Am klarsten ist dies in den Anweisungen zu *Aufwärts* ausgedrückt: »Spiele eine Schwingung im Rhythmus Deiner kleinsten Bestandteile (z.B. Bewegung der Lichtpünktchen bei geschlossenen Augen)/ Spiele eine Schwingung im Rhythmus des Universums (z.B. in Rhythmen und Intervalle umgesetzte Proportionen von Sternkonstellationen)/ Spiele alle Rhythmen, die Du zwischen dem Rhythmus Deiner kleinsten Bestandteile und dem Rhythmus des Universums heute unterscheiden kannst/einen nach dem anderen und jeden so lange, bis die Luft ihn weiterträgt.« (*Texte IV*, 122) Musik verkörpert so die kosmische Ordnung.

Der Zug ins Kosmische ist besonders eindrucksvoll gestaltet in *Sternklang*, einer Raummusik im Freien, in der fünf Musikergruppen im Park eine Musik machen, die sich auf am Himmel sichtbare Sternkonstellationen bezieht. Die Musik spiegelt die Sterne wider und öffnet die Menschen, die in der Natur, unter dem Himmel sich lagern und sich bewegen, für den kosmischen Zusammenhang, in den sie eingebettet sind. »Sternklang ist geistliche Musik ... Musik zum konzentrierten Lauschen in Meditation zur Versenkung des einzelnen ins kosmische Ganze« (*Texte IV*, 172).

Musik als Tonordnung – Tonordnung als Ausdruck der kosmischen Ordnung: Makrokosmos und Mikrokosmos sind aufeinander bezogen. Die Astrologie steht in dieser Tradi-

tion, wenn sie versucht, die Sternkonstellationen mit der persönlichen Prägung des einzelnen in Verbindung zu bringen. Stockhausen nimmt das im *Tierkreis* (1975) auf, einem Zyklus von zwölf Melodien zu den Sternbildern des Horoskops. Die Melodien sind so gestaltet, daß sie die Persönlichkeitstypen, die mit den Sternzeichen verbunden sind, ausdrücken – in der Version für Stimme wird das besonders sinnfällig, weil die Stimme auf die Melodie einen Text singt, der den Typ des Sternbildes ausdeutet. Im Klangbild des Werkes in seiner ursprünglichen Gestalt ist der Bezug auf die Sterne besonders deutlich: im gläsernen irdischen Klang von Spieluhren oder auch im Klang der hohen Lage des Klaviers.

So spiegelt sich die kosmische Ordnung im Menschen und im Werk: *Mantra* (1970) soll geformt sein wie eine Galaxie (*Texte VI*, 343)¹⁰: Wie in *Tierkreis* die Schwingungen der Sterne, die sich nicht mehr auf das sichtbare Bild der Sternkonstellationen einschränken lassen, den Menschen prägen, so entspricht die Tonordnung der Formelkomposition in *Mantra* kosmischen Ordnungsprinzipien.

Es geht schon hier um Vermittlung: Konnte man die frühen Werke als Versuch verstehen, die Absolutheit der kosmischen Gesetze in einer reinen »Sternenmusik« zu gestalten, so zeigte sich nun, wie angedeutet, in der weiteren Konkretisierung des seriellen Denkens, wie das Kosmische und das Irdische, Stern und Mensch, Makro- und Mikrokosmos Stufen einer Ordnung sind. Die Endlichkeit des Menschen ist einbezogen in diese Ordnung und will berücksichtigt werden. Das zeigt sich kompositorisch an der Entwicklung der Reihe zur Formel: Diese ist nicht mehr in Gestalt und Tonumfang das Abbild stellarer Unendlichkeit und Abstraktheit, sondern der Bezug zum Menschen, der Gesichtspunkt von Faßlichkeit und Sanglichkeit wird wichtig. Und diese Tendenz setzt sich fort: Mit *Sirius* enden die Stücke, die sich direkt auf die Sterne beziehen, denn der Impetus der Vermittlung, dieses Herzstück seriellen Denkens, wird noch stärker und konkreter: Im letzten Teil von *Sirius*, in der »Verkündigung«, erscheint das Motiv der Inkarnation, das den gesamten *Licht-Zyklus* bestimmt, also Stockhausens Werk bis heute prägt: Michael, der Kosmokrator, ist Mensch geworden, »um Himmelsmusik den Menschen und Menschenmusik den Himmlischen zu bringen, auf daß der Mensch GOTT lausche und GOTT seine Kinder erhöhe«: So singt Michael in *Vision* (1980) aus dem 3. Akt von *Donnerstag aus Licht* (*Texte V*, 418), und deshalb tritt das Menschliche (in märchenhafter, mythischer, archetypischer Form) in den Vorder-

9 Obwohl Stockhausen damals schon (auch gegen puristische Ideen seines Freundes und frühen Weggefährten Karel Goeyvaerts) betont, daß die konsequente Durchführung einer Idee nicht ausreicht, um Musik entstehen zu lassen, sondern die bewußte Gestaltung der klanglichen Erscheinung zentral wichtig ist – gegen »eine Musik, die langweilig und scheußlich klingt« (*Texte I*, 60).

10 Vgl. auch Jonathan Cott, a.a.O., S. 223 f.!

grund. Das Kosmische bleibt gegenwärtig als Rahmen des Geschehens, aber es manifestiert sich in konkreten menschlich-übermenschlichen Gestalten, in Eva, Michael und Luzifer.

Wenn somit das serielle Denken in *Licht* sich konkretisiert, aus dem allgemeinen Thema der Vermittlung das Motiv der Inkarnation wird, dann tritt unter drei Gesichtspunkten damit eine Veränderung ein: 1. bekommt die Vermittlung, die in jeder Richtung wirken kann, nun einen eindeutigen Richtungssinn: Das Oben kommt nach unten, um dieses nach oben zu ziehen. Zwar ist der Fortschritts-gedanke für das Gesamtwerk Stockhausens zentral und damit verbunden das Motiv, daß Musik zur Höherentwicklung des Menschen dient (z.B. *Texte IV*, 458 f und *VII*, 37), aber dieses Thema wird nun dadurch konkretisiert, daß Musik selbst von oben stammt und deshalb den Menschen nach oben führen kann. 2. wird mit der Inkarnation das Motiv der Vermittlung konkret auf den Menschen bezogen, wird anthropologisiert: Aus dem Verhältnis Stern – Ton wird das Verhältnis Gott – Mensch. Und damit tritt 3. das Thema der Geschichte hervor: Die Musik erzählt eine Geschichte, fügt sich zur Gattung der Oper. So zeigt sich, daß der manchem Betrachter unfaßlich erscheinende Weg Stockhausens von den frühen puristischen Werken zur »unreinen Mischform« der Oper sich begreifen läßt als eine konsequente Konkretisierung der Idee des Seriellen. Und mit dem Hervortreten des Geschichtlichen kommen Motive aus der Religionsgeschichte ins Spiel, vor allem aus der jüdisch-christlichen Tradition, in der die drei Hauptakteure von Licht: Michael, Eva und Luzifer, beheimatet sind¹¹.

Sternenmusik von *Kreuzspiel* bis *Licht*: Wir berühren noch einmal den Kern der »astronischen Musik«, wenn wir sie als geistliche Musik sehen. So versteht Stockhausen sich und sein Werk seit frühesten Anfängen¹²: Musik ist »das schnelle Flugschiff zum Kosmischen und Göttlichen« (*Texte III*, 110). Sternenmusik ist geistliche Musik, weil Gott in allem präsent ist. So heißt es in einem Gebet Stockhausens:

»Gott Du bist das Ganze

die Galaxien sind Deine Glieder
die Sonnen sind Deine Zellen
die Planeten sind Deine Moleküle
und wir sind Deine Atome

Erfülle uns mit Deinem Licht.«
(*Texte III*, 378)

Ist dies Ausdruck einer Religion? Stockhausen versteht unter Religion eine geistige Erscheinung, die sich, ausgehend von einem Religionsstifter, in geschichtlicher Überlieferung entfaltet und institutionalisiert. In diesem Sinne vertritt er keine Religion, sondern spricht ein Gottesbewußtsein aus – »eine geistige Orientierung, die verwandt ist mit allen Religionen«, aber sich nicht mit einer geschichtlichen Ausformung von Religion identifiziert (*Texte X*, 29). Es geht um eine direkte Erfahrung der Wirklichkeit Gottes im Blick auf Kosmos und menschliches Leben, nicht um Orientierung an geschichtlich geprägter religiöser Tradition.

Damit nimmt Stockhausen (allerdings in durchaus anderer Prägung und Ausrichtung) ein prominentes Thema der protestantischen Theologie des 20. Jahrhunderts auf, die Entgegensetzung von Glaube und Religion in der Polemik gegen die Religion durch Karl Barth und in der Rede vom »religionslosen Christentum« bei Dietrich Bonhoeffer. Für Stockhausen ist dabei Wirklichkeitserkenntnis und -erfahrung das Mittel, ein Gottesbewußtsein zu entfalten, vor allem die Erkenntnis, welche die modernen Wissenschaften erzeugt haben. Stockhausen ist da ganz ein Kind des modernen Geistes. All seine religiösen Äußerungen, auch seine viele Menschen irritierenden Kontakte zur Esoterik, sind beflügelt vom modernen naturwissenschaftlichen und technischen Forschungs- und Fortschrittsdrang. Immer wieder betont er, wie die Erforschung des Weltraums und das Eindringen in die Mikrowelt des Atomaren, aber auch die Erkenntnisse der Biologie, Chemie, Genetik unser Bewußtsein und unser Weltbild verwandelt haben (z.B. *Texte III*, 82 oder *X*, 21 f): Die Welt ist größer, umfassender geworden, das Gefängnis unserer Erdverhaftung hat sich geöffnet, neue Räume tun sich auf, die Räume der Sterne, durch die wir wie die Engel fliegen können. Die Erde ist damit nicht mehr das Zentrum unseres Bewußtseins, noch viel weniger der einzelne mit seinem begrenzten Standpunkt, und deshalb muß auch die Musik weiter werden, sich nicht nur mit einer Polyphonie von Stimmen befassen, sondern fortschreiten zu einer Polyphonie der Stile, einer Musik also, die Klänge der Welt in sich aufnimmt (*Telemusik*; vgl. *Texte III*, 82), die Klänge aus der die Erde umgebenden Atmosphäre (*Kurzwellen*; vgl. *Texte III*, 115) auf dem Weg zum Überirdischen, einer Musik der Sterne (*Sirius*), eben: astronomische Musik. Diese Bewegung nach vorn, die Begeisterung für das Neue, der Zug nach oben in das Kosmische, ins Überirdisch-Vollkommene, das ist es, was Stockhausens Schaffen bis heute beflügelt, ihr den Charakter des Großartigen, des Unerhörten verleiht. ■

11 Auch das »Urantia-Buch«, eine moderne synkretistische Offenbarungsschrift, der Stockhausen manche Motive für *Licht* entnommen hat (vgl. dazu G. Wager, a.a.O., S.191 ff.), gehört letztlich in diesen Traditionsstrom; seine Bedeutung für das Werk Stockhausens sollte aber nicht überschätzt werden.

12 Grundlegend dazu das in Anm. 3 angeführte Buch von Ch. v. Blumröder!