

Comptes rendus

Berichte

Lichter zu Licht

Leipzig: Uraufführung von Stockhausens
DIENSTAG aus LICHT *

Es erklang hier ein Ton, den ich in solcher Ausprägung bei Stockhausen noch nie gehört habe, fast eine Passionsmusik: traurig, klagend, tröstend. Stockhausen nennt den Teil *Pietà* und im Libretto charakterisiert er dieses Duett für Flügelhorn und Sopran mit einem Adjektiv, das ich sonst in seinen Schriften nicht finden konnte: *ergreifend*. Zwar gibt es ähnliche Momente schon in früheren Kompositionen, vor allem in den Werken, die Stockhausen in den siebziger Jahren, also unmittelbar vor der Arbeit am Opernzyklus LICHT, komponierte, z.B. in INORI und vor allem in AM HIMMEL WANDERERE ICH. Dort sind diese Momente aber ins Rituelle gesteigert oder an eine zärtlich-tändelnde Erotik herangespielt. Bei *Pietà*, der Mitte des zweiten Aktes von DIENSTAG jedoch, lässt Stockhausen diese musikalische Passion während einer guten Viertelstunde stehen: Es ist echte Ausdrucksmusik, sehr komplex zwar, aber doch auskomponierte Trauer um ein verlorenes und sich immer weiter entfernendes Du.

Das Thema dieses zweiten Aktes von DIENSTAG ist Krieg. Stockhausen weicht dabei dem Krieg nicht aus, er greift also nicht auf die aus der Theatergeschichte bekannten epischen Mittel zurück, bei denen vom Krieg nur berichtet oder wo auf der Bühne bloss ein Randgeschehen des Krieges gespielt wird. Stockhausen bringt den Krieg direkt auf die Bühne oder genauer: in den Zuschauerraum. Er inszeniert dabei kein apokalyptisches Schlachten und komponiert auch keine «Nie-wieder-Krieg»-Moritaten; den Krieg zwischen den Heerscharen Michaels und Luzifers versteht er nicht als realen, sondern als geistigen, übernatürlichen und surrealen, und er stellt ihn mit jener Mischung von mystischer Überhöhung und *comic strip*-artiger Direktheit dar, die schon in den vorangegangenen LICHT-Opern allerorten anzutreffen ist und die von der Kritik mit Attributen wie reaktionär und naiv disqualifiziert wurde. Die Ähnlichkeit mit Stilmitteln des absurden und surrealistischen Theaters belegen die grotesk-komischen Überzeichnungen des monströsen Librettos nachdrücklich: «Eine Es-Granate jagt zum Himmel, trifft ein hohes Flugobjekt, das sogleich von mehreren Scheinwerfern entdeckt und bis kurz vor dem Absturz bei der Bunkerwand verfolgt wird. Tonraketen krepieren. [...] Die Musiflak ballert wie wild und

schiesst in kurzen Abständen acht Flugkörper vom Himmel.» Die Szene, in der die Musikkrieger, die kämpfenden Bodentruppen von Michael und Luzifer, aufeinander losstürzen bzw. -blasen, wird vollends zu Roi Ubus surrealistischem Krieg, weil ihre Gewehre Posaunen und Trompeten sind. Michaels Truppe besteht aus *Trompetisten* mit *Synthesizerist* und *Schlagzeugist*, Luzifers Truppe aus *Posaunasten* mit *Synthesizerast* und *Schlagzeugast*.

Erstaunlicherweise haben gerade die drei Kämpfe dieser Gruppen in Leipzig die stärkste Kritik ausgelöst: Stockhausen verharmlose und infantilisiere den Krieg. Mir erschien es viel eher so, als wolle Stockhausen die Kitschgefahr einer *ketchup*-verschmierten Schlachthof-Apokalyypse gerade vermeiden. Er orientierte sich stattdessen an jenen Formen, in denen der Krieg täglich tausendfach reproduziert wird: Kriegsspielzeug und Videogame. Der absurd-groteske und zuweilen auch karikierende Charakter der Szenen stand für mich ausser Frage, z.B. wenn dem mit umgehängten Klaviaturen sich bewegenden *Synthesizeristen* bzw. *-asten* quer durchs Publikum noch je ein verzweifelt in Kabel verwickelter Träger der Batteriegeräte nachhasten muss und auf diese Weise der logistische Wunschtraum jedes (Volks-) Armisten, nämlich die möglichst ideale Verbindung von zivilem und militärischem Bereich ins Lächerliche gezogen wird. Jeder halbwegs realistisch simulierte Fechtkampf auf einer Provinzbühne ist eine viel grössere Verharmlosung von Mord und Totschlag als diese aus Versatzstücken der Unterhaltungsindustrie zusammengestellten Maskeraden aufeinander einblasender Trompetisten und Posaunasten, die den Krieg gleich mehrfach verfremden. Es erscheint hier bei der LICHT-Rezeption ein Problem, das auch die Auseinandersetzung mit Wagner lange Zeit bestimmte und erschwerte: Man traut Stockhausen keinen Humor zu, und schon gar keinen schwarzen.

Umso deutlicher setzt sich die *Pietà* von diesem ganzen Theaterspektakel ab. Am Ende der *zweiten Invasion* wird ein *Trompetist* verwundet und stirbt. Der Tote wird auf den Schoss einer Rote-Kreuz-Schwester gelegt, «*sie stützt seinen Kopf. Ihr Haupt ist zu ihm geneigt. Da erscheint sein Körper mit Flügelhorn aufrecht stehend und erhöht hinter der Frau, auf sie herabschauend. Aus diesem zweiten Körper wächst eine dritte, ätherisch transparente Form seines Körpers mit Flügelhorn, bis sie – um ein Vielfaches grösser als seine menschliche Gestalt – um ihn herum und über ihm steht.*» Auf einer ersten Ebene zitiert hier Stockhausen den christlichen Auferstehungsmythos; das Michael-Ich erleidet den Menschentod. Michael ist zwar eine geistige Identität, die wesentlich von Stockhausen selber ausgeprägt wurde, es eignen ihr aber viele Aspekte, die in christlichen Geheimlehren wie z.B. der Theosophie oder Anthroposophie dem Christus-Wesen zugetragen

werden. Diese Auferstehung wird nun aber nicht im Sinne der Bibel als isoliertes Wunder dargestellt, sondern als Reihe quasi «negativer» Geburten: Aus dem toten Körper gebären sich in verschiedenen Stufen immer grössere Körper, deren Ausmasse schliesslich mit dem Raum eins werden. Auf diese Weise verbindet Stockhausen den christlichen Auferstehungsmythos mit Todesvorstellungen, wie sie sich vor allem in orientalischen Religionen finden, wo der Tod eine in unterschiedliche Stadien gegliederte Aufspreizung und Entgrenzung der irdischen Befangenheiten bedeutet. Der Tod ist nicht das Ende, sondern eine Umwandlung in einen neuen Zustand; das Leben der *Erdlinge*, wie sie Stockhausen nennt, ist nur eine Daseinsform neben anderen.

Diese nachtodlichen «Geburten» von Michael verweisen auf eine dramatische Konstellation, die im Opernzyklus LICHT auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Ausprägungen zu beobachten ist: Es gibt hier keine feststehenden Theaterfiguren, keine psychologische Personenführung, welche die Rollen voraussehbar und durchschaubar macht; es fehlt eine Handlung im Sinne einer Story, und wenn handlungsähnliche Strukturen auftreten, entbehren sie aller herkömmlichen Theaterlogik. Dafür erscheinen in immer neuen Konstellationen und Zuständen ähnliche Gestalten und Probleme. Der Verbindung zwischen den verschiedenen Zuständen liegt häufig eine geburtsähnliche Figur zugrunde. Dies lässt sich sowohl in der szenischen Grossform wie auch im Detail der musikalischen Kompositionstechnik beobachten: Es wird hier weniger abgeleitet und variiert als vielmehr «geboren», und es entstehen in übertragenem Sinne «Eltern»-«Kinder»-Konstellationen. Immer wieder gebiert eine feststehende Gestalt eine neue, ohne dass die «Eltern»-Gestalt in ihrer Autonomie dabei in Frage gestellt würde. Und die neue Gestalt wiederum kann für sich allein stehen, auch wenn ihre Herkunft eindeutig ist. Dieser «Geburtsprozess» ist unendlich perpetuierbar; auch die neuen Gestalten haben wiederum ihre «Kinder» etc., so dass eine theoretisch unendliche Anzahl von «Generationen» aus einem ähnlichen oder demselben «genetischen» Material abgeleitet wird.

Die Unabhängigkeit und Autonomie der neuen Gestalten macht das Faszinosum von dem aus, was Stockhausens seit MANTRA die Formelkomposition nennt: Alle musikalischen Strukturen eines Stückes werden aus einer oder mehreren Grundformeln abgeleitet. Diese Grundformel ist ein in sich kohärentes musikalisches Ganzes, sie enthält also nicht nur ein Tonhöhen- und Tondauergerüst und besteht nicht aus einem seriellen Organisationsschema; die Formel ist vielmehr eine in allen Parametern prägnant ausformulierte Gestalt, die den Charakter einer selbstständigen Komposition hat. Die dreiteilige Formel für den Opernzyklus LICHT – Stockhausen nennt sie Super-

formel – beruht auf einem komplexen, seriell geordneten Zahlencode, der dann in ein System von Tonhöhen, «Verzierungen», Verfremdungen, Dauern, «Tempomelodien», Pausen, gefärbten Pausen etc. übersetzt wurde. Die Superformel, also gewissermaßen der Urcode von LICHT, ist in sich bereits ein höchst komplexer Kosmos, in dem alle differentiellen *valeurs* des musikalischen Materials zur höchstmöglichen Konzentration verdichtet sind.

Die Formel hat deshalb nichts mit einem konventionellen Thema zu tun. Anders als das Thema in der funktional-tonalen Musik, das sich von seinem Kontext als Individuelles und Anderes absetzen muss, bedarf die Formel nicht der Selbstreferenz und Bestätigung. Sie ist die genetische Urzelle des Ganzen; es gibt keinen Kontext ausserhalb ihres Textes. Stockhausen behandelt die Superformel deshalb auch nicht wie ein Thema. Weder schreibt er Variationen über die Formel, indem er neues Material hinzufügt oder sie in unterschiedlichen Beleuchtungen ausstellt, noch versucht er die Formel im Sinne motivischer Arbeit zu verändern und eine Selektion und – damit verbunden – eine Uminterpretation bestimmter Formel-Elemente zu erzielen; vielmehr spreizt er die Formel in unterschiedlichen Formaten über ein ganzes Stück hinweg; zwischen die Töne der gestreckten Formeln nisten sich – in unterschiedlichen «Generationen» – von neuem die Elemente der Superformel ein, so dass diese als genetischer Urcode noch den kleinsten, scheinbar beliebigen Triller überformt. Stockhausen gelingt auf diese Weise eine Hierarchisierung des musikalischen Materials, deren Neuartigkeit darin liegt, dass sie nicht autoritär wirkt: Die aus der Superformel herausgeborenen Formeln stellen ihrerseits musikalisch kohärente Einzelgestalten dar; sie wirken nicht bloss als «abgeleitete».

Stockhausen kann musikalische Verwandtschaft komponieren, ohne dass das genetische Urmaterial patriarchalisch-autoritativ wirkt. So besehen, wird hier die auktoriale Kompositionsweise, mit der man Stockhausen immer wieder in Verbindung bringt, eben gerade nicht zelebriert.

Sehr schön zeigt dies die Flügelhorn-Einleitung der *Pietà* (vgl. *Notenbeispiel*). Die Haupttöne sind zwei Tritonusintervalle, nämlich *a - es'''* als Klangrand und *f' - h'* als Klangmitte. Bis Takt 13 werden vor allem die Klangränder, die symbolisch für die Unter- und Oberwelt stehen, in verschiedenen Einzelgestalten verbunden. Die drei Lagen sind unterschiedlich gestaltet: die tiefe Lage mit Vokaleinfärbungen des Klanges, die hohe Lage mit Vibrato und mikrotonalen Glissandis, die mittlere Lage mit schnellen Tonrepetitionen. In jeder Lage findet ein Augmentationsprozess statt: mehr Repetitionen, längere Notenwerte, stärkere Klangmodulationen. Trotz des engen Zusammenhangs eignet doch jeder Einzelgestalt in der Differenziert-

heit wie in der individuellen Ausgestaltung eine hohe Autonomie.

Diese Ausdifferenzierung verhindert allerdings nicht eine grossformale Gliederung: Nach der Verbindung der Lagen in Takt 13 mit der aufsteigenden 32tel-Figur verändert sich die Musik grundsätzlich, obgleich Stockhausen mit den gleichen Gestalten arbeitet: Der obere Klangrand wird ausgeblendet, die Repetitionen werden zunehmend verkürzt und die Tonhöhen mikrotonal in die Tiefe geschoben. Es ist gerade diese Überlagerung kontinuierlicher – wenn auch intern differenzierter – Reihungsprozesse, welche diesen Gestalten alles Motivisch-Entwickelnde im Sinne der klassischen Kompositionstechnik nimmt. Wenn ein motivischer Punkt erreicht wird, z.B. am Ende von Takt 19 mit dem Intervall *e' - h'*, wird dieser von Stockhausen sofort – hier mit einer vierteltönigen Figur – in eine Reihung gebracht. Dass diese Reihung hier bei *f' - h'* abbricht, hat wiederum einen strukturellen Sinn, weil damit jenes Tritonuspaar in der eingestrichenen Oktave erklingt, das zu Beginn der *Pietà* von den Aussentönen *a - es'''* umklammert wurde; es wird gewissermaßen das «Herz» der Struktur erreicht und damit auch das enge und zugleich *ergreifende* Ineinander von tiefer Sopranlage und Flügelhorn überzeugend vorbereitet.

Allerdings: Eine so gebaute Musik könnte bei diesem Takt 22 auch abbrechen. Niemand würde Anstoss daran nehmen. Dies ist aber nur für Leute ein Argument gegen diese Musik, welche in einem linearen Entwicklungsdenken befangen sind. Stockhausen wollte schon sehr früh nicht auf möglichst logische und überzeugende Weise von A über B nach C gelangen. Schon im seriellen Frühwerk bestand sein Ziel vielmehr darin, A, B und C in ein und demselben Moment der Komposition zu vereinigen, was auch sein frühes Interesse für die Räumlichkeit der Musik erklärt.

Dieses Prinzip des Synchronismus betrifft auch die Grossform von LICHT: Die sieben Teile der Opernheptalogie lassen sich als eine ständig wechselnde Durchdringung von Michael, Eva und Luzifer – es sind die drei Hauptgestalten der Oper – auffassen.

Drei Opern sind den Einzelgestalten gewidmet:

MONTAG aus LICHT: Evas Tag

DONNERSTAG aus LICHT: Michaels Tag

SAMSTAG aus LICHT: Luzifers Tag

Drei Opern sind dualen Kombinationen der drei Gestalten gewidmet:

DIENSTAG aus LICHT: Michael-Luzifer (Konfliktproblematik).

MITTWOCH aus LICHT: Michael-Eva (Versöhnungsproblematik)

FREITAG aus LICHT: Eva-Luzifer (Versuchungsproblematik)

SONNTAG ist als kosmische Hochzeit konzipiert, aus der MONTAG als neuer Geburtstag von neuem hervorgeht.

Obwohl dem SONNTAG innerhalb des Zyklus eine gewisse Synthese-Funktion zukommt, ist auch dieser letzte Teil

nicht im Sinne der GÖTTER-DÄMMERUNG als Schluss und Auflösung zu denken, sondern als Übergang zu einem Neuanfang. Es handelt sich bei LICHT also bereits von der Grundkonzeption her um eine durch und durch zirkuläre und zyklische Struktur.

Auch die einzelnen Opern weisen zirkuläre Strukturen auf. Sie werden alle in ähnlicher Stimmung eröffnet und beschlossen. Anstatt Ouvertüre und Nachspiel gibt es bei Stockhausen *Gruss* und *Abschied*, die häufig aufeinander bezogen sind und den Zuhörer in einer ganz bestimmten, auf den jeweiligen Wochentag bezogenen Stimmung empfangen und entlassen. Auch in den Opern selber begegnen wir weniger einer Entwicklung als vielmehr unterschiedlichen «Gesichtern» der gleichen Grundgestalt. Weil Stockhausen einzelne Teile dieser Opern häufig in Solo-, Kammermusik-, elektronischer oder Orchesterversion auch konzertant aufgeführt und publiziert, hat dies ihm auch schon den Vorwurf eingetragen, nummernähnlich zu komponieren, so als wäre Wagners Ideal der durchkomponierten Oper jener verbindliche musikhistorische Entwicklungsschritt, hinter den man nicht zurückkönnen. Das Streben zur Einheit, das hinter der Idee der Durchkomposition und der motivischen Verknüpfung steht, interessiert Stockhausen nicht. Er strebt nicht nach Einheit, sondern geht mit der Formelkomposition von ihr aus; deshalb vermischt er (wie in der frühromantischen deutschen Oper E.T.A. Hoffmann oder Marschner) verschiedenste Ausdrucksformen, dramatische Versatzstücke, Sprecharten und Darstellungsweisen, und er steht – von keiner Theaterhandlung befangen – auch nicht im Zwang, alles in einen Ring fassen zu müssen.

Diese pluralistische und multiple Theaterkonzeption betrifft auch die Hauptfiguren des Opernzyklus. Michael, Luzifer und Eva treten in wechselnden Inkarnationen und Emanationen auf. Stockhausen führt diese drei Figuren vor allem in den ersten Opern konsequent dreigliedrig: Die drei Gestalten können je als Tänzer bzw. Tänzerin, Sänger bzw. Sängerin und Instrumentalist bzw. Instrumentalistin einzeln, zu zweit oder alle drei zusammen auf der Szene erscheinen. Darüberhinaus zeichnet sich gerade Luzifer durch die Fähigkeit zur ständigen Transformation aus: So erwacht er in SAMSTAG, nachdem er einen Scheintod gestorben ist, als Grimassen schneidendes, vertikal als Wand aufgestelltes Blasorchestergesicht, und im letzten Akt vermischt er sich mit Michael in den Seelen der sektiererischen und engstirnigen Franziskaner-Mönche, bei deren Zeremonie Stockhausens die ganze Schrittfolge genauestens ausnotiert, wie dies sehr viel einfacher, aber nicht weniger augenzwinkernd implizit bereits Wagner beim zölibatären Gralsritterrott des ersten *Parsifal*-Aktes unternommen hatte. Michael, Luzifer und Eva sind Wesen-

PIETÀ für Flügelhorn, Sopran, Tonband

Flügelhorn in Bb $4/4$ $\text{♩} = 63,5$

Zungen-Vibrato

Unterwelt und Oberwelt immer verbinden

langsame Farbänderungen (2) mit Halbventilen

ziemlich lang

langsame Farbänderungen (2) mit Halbventilen

mit Lippen

rauschen

tataketake

Sopran
MI- CHA- EL - Trom- pe- te- [RR
[həm] [e] [e]

(kontinuierlich rollendes Zäpfchen-R; wenn unmöglich, so Zungen-t)

Tonband -5dB

Beginn von «Pietà» aus DIENSTAG aus LICHT

© Stockhausen-Verlag, Kürten

heiten, an deren geistige Realität der Komponist durchaus glaubt; sie stellen für ihn also nicht bloss abstrakte Prinzipien dar, und schon gar nicht sind mit Michael und Luzifer einfach das Böse und das Gute schlechthin gemeint, wie dies in Kommentaren zu den Werken häufig steht. Wäre Luzifer einfach nur der Böse, hätte ihm Stockhausen nicht ein so faszinierendes Requiem geschrie-

ben wie *Kathinkas Gesang* im SAMSTAG. Vielmehr stellt Luzifer in Stockhausens Kosmos jene notwendige Versuchung dar, welche die Menschheit auch weiterbringt. Stockhausen nimmt in dieser Gestalt vieles auf, was von Goethes *Faust* bis zu Thomas Manns *Doktor Faustus* über das fortschrittliche Moment des Teufels gedacht worden ist. Es ist in solchem Zusammenhang auch

nicht zufällig, dass die spektakulären musikalischen Erneuerungen in LICHT häufig bei Luzifer-Szenen erscheinen: dies beginnt beim multiformalen *Klavierstück XIII* in SAMSTAG, wiederholt sich bei der «sprechenden» Behandlung der Solo-Flöte in *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem* (ebenfalls in SAMSTAG), wo die perkussiven Artikulationen der Sprechstimme in die

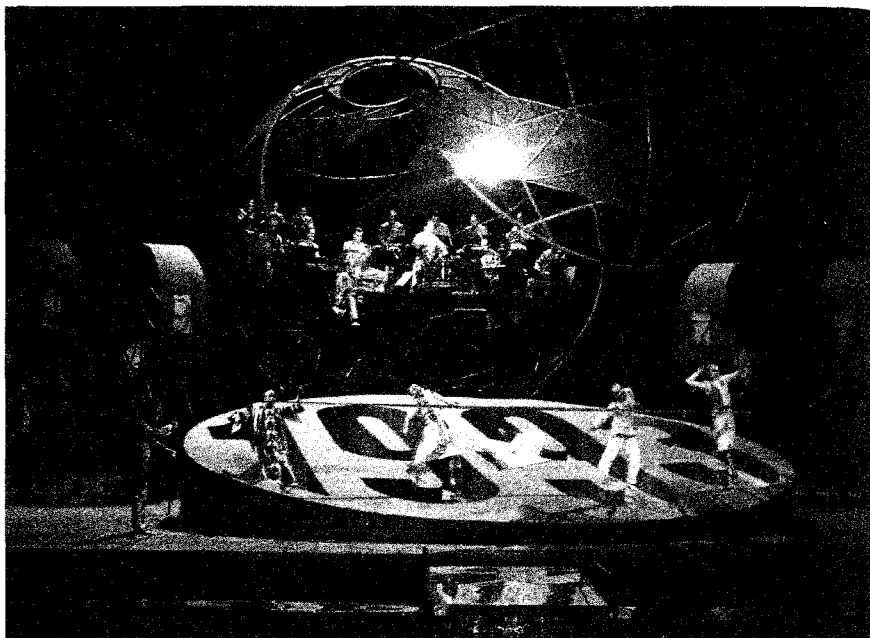
Blas- und Anblastechnik eingearbeitet sind, und es endet vorläufig mit der Raummusik im zweiten Akt von DIENSTAG, wo Stockhausen eine oktophone elektronische Musik komponierte, in der die Klänge sich frei im Raum bewegen.

Dass innerhalb von LICHT solche Innovationen von Oper zu Oper überhaupt möglich sind, verweist auf die Offenheit von Stockhausens Vorgehen. Sein kompositorischer Stil erneuert sich ständig, trotz Superformel und klarer Gesamtkonzeption. Das offene Vorgehen erlaubt es Stockhausen, sich bei einem Zyklus, an dem er 25 Jahre zu arbeiten schätzt, also fast gleich lange wie am gesamten kompositorischen Werk vor LICHT, den wechselnden Verhältnissen und beschleunigten Entwicklungen im Bereich der Computer- und der elektronischen Musik schnell anzupassen. Am markantesten zeigt sich Stockhausens Adaptionfähigkeit in der Orchesterbehandlung. Nach den schwierigen Erfahrungen mit dem Orchester in DONNERSTAG erscheint es in SAMSTAG nur noch in der Karikatur des erwähnten vertikal aufgestellten Luzifer-Gesichtes. In MONTAG hat Stockhausen zum *modernen Orchester* in Form von Synthesizern gewechselt. In DIENSTAG hat er dies noch weiterentwickelt, indem das *moderne Orchester* mit einer komplexen elektronischen Raummusik verbunden wird.

Ähnliche Entwicklungen sind im Bereich jener instrumentalen Kunstsprachen möglich, die Stockhausen in Zusammenarbeit mit seinen hochspezialisierten Bläsern (Kathinka Pasveer, Suzanne Stephens, Markus Stockhausen und anderen) entwickelt. Viele differentielle *valeurs* der gesprochenen Sprache werden dabei auf die Instrumente übertragen, wodurch eine völlig neue «Phonetik» der Instrumentalmusik entsteht. Diese ist besonders schön zu beobachten in dem, was Stockhausen in seiner Formelkomposition gefärbte Pausen nennt. Dies sind «Pausen», die zwar klingen, in denen aber keine musikalischen Informationen vermittelt werden. In der Gestaltung dieser *gefärbten Pausen*, die schon in der Superformel enthalten sind, entfaltet Stockhausens eine unerhörte Kreativität, und er findet von Oper zu Oper jeweils neue Instrumental- und Farbeffekte.

Bei dieser ständigen Erneuerung der musikalischen Sprache spielt auch der durchaus schöpferische Umgang mit seinen Bekannten, Freundinnen, Freunden und Kindern eine entscheidende Rolle. Stockhausen geht mehr auf sie ein, als es die Sage wahrhaben will. Mit seinem ältesten Sohn Markus Stockhausen hat er im DIENSTAG ein weiteres Mal eng zusammengearbeitet; im Falle der *Pietà* hat er ihm sogar für ein anderes Instrument, das Flügelhorn, welches die Transformation des toten Trompeters symbolisiert, einen Teil komponiert.

Sehr viel neuartiger hat sich im Falle von DIENSTAG die Zusammenarbeit mit seinem jüngsten, in Jazz und



«Jahreslauf» in der Choreographie von Henryk Tomaszewski (Foto: A. Birkigt)

Popmusik erfahrenen Sohn Simon aus- gewirkt, der ihm bei der Produktion der achtspurigen elektronischen Musik im zweiten Akt assistierte. Zum erstenmal hat hier Stockhausen die Acht- Spur-Technik nicht bloss im Kreis, sondern im Kubus mit 16 Lautsprechern angeordnet. Zwar ist er damit nicht mehr auf ein traditionelles Orchester angewiesen, dafür ist aber der technische Aufwand sehr hoch. Simon Stockhausen muss nun auch als luziferischer Synthi-Fou mit einem wilden Solo, das er auf einer rotierenden Scheibe spielt, die einem surrealistischen Putschauto ähnelt, diese Oper abschliessen. In dieses Stück scheint Stockhausen manches von den Jazz-Sessions eingebracht zu haben, die er mit seinem vom Schlagzeug herkommenden Sohn in den achtziger Jahren abhielt.

Mit ihm geneigten Interpreten hat Stockhausen sich in den vergangenen zehn Jahren eine erstklassige Gruppe von Musikern heranerzogen. Wann immer Teile dieser Oper gespielt werden, muss auf diese Interpreten zurück- gegriffen werden. Zum Teil sind die «Rollen» in der Oper so klar auf ihre Fähigkeiten hin geschrieben worden, dass Stockhausen die Namen der Interpreten autoreflexiv ins Libretto einbaut; auch sich selbst hat er mit den *KARLHEINZELMÄNNCHEN* in MONTAG ein höchst ironisches Denkmal gesetzt. Diese Art der kollektiven Arbeit unter klarer Führung des Autors ist im Bereich der Neuen Musik selten, und sie wird Stockhausen häufig genug vorgeworfen. Dabei wird leicht übersehen, dass gerade im Bereich des Theaters – von wissenschaftlichen Forschungs- crews ganz zu schweigen – häufig in dieser Art gearbeitet wird; so ist zum Beispiel Brechts Arbeitsweise jener von Stockhausen bis ins Detail ähnlich, wobei Brecht – anders als Stockhausen – private Implikationen systematisch

verschwiegen und seine Mitarbeiter meist sehr viel weniger erwähnte, als dies Stockhausen mit seiner geradezu pedantischen Aufzählung aller am Arbeitsprozess Beteiligten tut.

Wie sehr für Stockhausen Luzifer und Michael als kosmische Gestalten direkt ineinandergreifen, zeigt *Dienstagsgross*, der Auftakt zur Oper. *Wir wollen Frieden, Freiheit ohne Gott!* singen Luzifers Anhänger (Bassisten und Altisten mit Posaunen); *Wir wollen Frieden Freiheit in Gott!* singen Michaels Anhänger (Sopranen und Tenöre mit Trompeten). Auf der Ebene dessen, was man bei einer traditionellen Oper das Libretto nennt, sind die beiden Gruppen in allen Parametern in einen einfachen Binomismus aufgespalten; sie stehen sich auch im Zuschauerraum getrennt gegenüber. Auf der musikalischen Ebene findet allerdings eine enge Vermischung und eine kaum auftrennbare Verknüpfung der beiden Gruppen statt. Die Klangspektren der Posaunen- und Trompetenchöre mischen sich zu einem sehr hellen Klangtypus, der entfernt an venezianische Mehrchörigkeit erinnert. Wer sich bei einer solchen Stelle nur am «Libretto» orientiert, dessen Textverständnis im Vortrag mit Doppelchor ohnehin fast ausgeschlossen ist, wird leicht in die Irre geführt; er diagnostiziert naiven Dualismus dort, wo Stockhausens Arbeit als Komponist erst eigentlich beginnt. Die schematische Auftrennung dient dem Komponisten dazu, sie musikalisch zu überwinden.

Die Libretti von Stockhausen, welche die Kritiker zum bevorzugten Objekt ihrer Verrisse gewählt haben, werden in ihrer Bedeutung oft überschätzt. Stockhausen schreibt keineswegs ein traditionelles Libretto, das er dann Satz für Satz vertont, sondern er komponiert Musik und Text teils miteinander, teils unterlegt er den Text auch erst in einem

zweiten Schritt der Musik. Man müsste in solchen Fällen also eher von «Vertextung» als von «Vertonung» sprechen. Wie bei der *Pietà* im zweiten Akt tritt auch im *Dienstags-Gruss* die Eva-Figur als vermittelndes Element auf. Sie interessiert sich nicht dafür, welche der beiden Gruppen recht hat, sondern verlangt ein pragmatisches *vertragt Euch!* Sie will keinen himmlischen und ideologischen Krieg um Gott und die Welt. Sie singt: *Lasset jeden lauschen auf sein Inneres*. Wie bei den Kriegsszenen im zweiten Akt kann sich Stockhausen ein kleines Augenzwinkern auch an dieser durchaus ernststen Stelle nicht verkneifen: *Inneres* wird fast wie die Klausel eines Buffobasses mit Oktavsprünge dargestellt; gleich danach bricht die Textvertonung ab, und es folgt eine Mischung von Beschwörung, Jauchzen und Tierlaut, die auf dieses «Innere» verweist. Diese Stelle wirkt im Zusammenhang der summenden Chöre und nach der vorausgehenden Phrase durchaus komisch. Damit kennzeichnet Stockhausen das «Innere» nicht nur als Ort, wo konventionelles Sprechen und Singen abbricht, sondern wo Humor durchaus einen Platz, vielleicht sogar seine Quelle hat. Diese Mischung und Überlagerung verschiedener Sprech- und Ausdruckshaltungen trifft man im ganzen LICHT-Zyklus an. Dahinter steht allerdings weniger das Bemühen, tragikomische Wirkungen zu erzielen, als vielmehr der Versuch, das gesamte Ausdrucksalphabet des Menschen kompositorisch zu bewältigen. Solche nachvollziehbaren Wort-Ton-Verhältnisse sind allerdings in Stockhausens Opern sehr selten. Die Absolutheit der musikalischen Struktur lässt ein Eingehen auf die Vielzahl der Kontingenzen, die eine verbale Sprache notwendigerweise mit sich bringt, gar nicht zu; und der Serialisierbarkeit im Sinne von Stockhausens musikalischer Textur entzieht sie sich vollständig. Trotzdem versucht der Komponist in seinen Libretti «Alphabetisierungen» quasi als Serialitätssurrogat einzuführen, z.B. indem Zahlenreihen gesungen und gesprochen werden oder indem Namen in der Reihenfolge des Alphabetes auftreten wie bei *Luzifers Zorn* aus MONTAG.

So ist es erklärbar, weshalb jene Stellen, wo Stockhausen wirklich auf Textverständlichkeit bedacht ist, am wenigsten überzeugen. Ein Beispiel dafür sind die Dialoge zwischen Michael und Luzifer im ersten Akt von DIENSTAG. Zwar sind die Rezipienten der beiden Figuren eng in die Formelsprache integriert, die Textverständlichkeit rückt aber dermaßen in den Vordergrund, dass sich diese Formelsprache nur als Deformation, als Karikatur des Sprechdukts mitteilt.

Jahreslauf, der zweite Akt von DIENSTAG, ist die älteste Schicht des ganzen LICHT-Zyklus. Als Auftrag des *Japanischen Nationaltheaters* Tokio wurde er 1977 für das kaiserliche *Gagaku*-Ensemble geschrieben. Während der Kompositionsarbeit in Kyoto entstan-

den die Ideen für den ganzen Opernzyklus LICHT. Bereits 1979 führte Stockhausen das Werk erstmals mit europäischen Instrumenten auf; bei der Integration dieser Komposition in DIENSTAG aus LICHT hat er nun auch europäische Instrumente wie Harmonium und Cembalo mit Synthesizer/Samplern ersetzt.

Luzifer fordert Michael zu einem Spiel heraus: ob es wohl möglich wäre, den Zeitenlauf anzuhalten. Jahrtausende-Läufer (begleitet von Harmoniums), Jahrhunderte-Läufer (begleitet von Piccolo-Flöten), Jahrzehnte-Läufer (begleitet von Sopransaxophonen) und Jahresläufer (begleitet von Cembalo und elektrischer Gitarre) machen sich bereit, um in der auf den Bühnenboden aufgezeichneten Jahreszahl des Auführungsjahres, diesmal also 1993, den Jahreslauf anzutreten (vgl. Bild). Der Jahrtausendläufer schreitet während des ganzen Aktes in extremer Zeitlupe die 1 ab, der Jahresläufer hetzet in hohem Tempo durch die 3; Jahrhunderte- und Jahrzehnteläufer laufen in mittleren Tempi die beiden 9 in der Jahreszahl 1993 ab. Mit verschiedenen Versuchen will Luzifer die Läufer von ihrer redundanten Arbeit abbringen; Michael überwindet solche Versuche immer mit einer wirkungsvollen *Anfeuerung*. Es handelt sich dabei um sehr einfache Bilder, mit einem für das japanische Theater typischen signalhaften Charakter. Zuerst werden Blumen für die Läufer gebracht; Michael schickt ein Mädchen auf die Bühne, das um Applaus bittet. Dann werden dampfende Speisen gebracht; Michael schickt einen Löwen, der den Koch und seine Gesellschaft vertreibt. Als dritte Versuchung tritt ein Affe mit einem Auto auf; Michael besticht die Läufer mit der Aussicht auf einen 10'000 Mark-Schein für den Sieger. Schliesslich greift Luzifer zu seiner letzten Karte und lässt zu Radio-Unterhaltungsmusik eine schöne nackte Frau auftreten; Michael kann hier nur noch mit einem riesigen Gewitter den Zeitenlauf wieder in Gang bringen. Diese Unterbrüche dauern jeweils nur einen kurzen Augenblick; der Hauptteil des Aktes besteht aus dem Lauf und dem faszinierenden Klang des einseitig besetzten Kammerorchesters, bei dem nur Cembalo und Gitarre unter die eingestrichene Oktave gehen. Dies führt zu jener Grelligkeit des Klanges, die für die meisten Orchesterwerke Stockhausens typisch ist: Jede Anlehnung an einen romantischen Mischklang wird vermieden.

In den Vorbemerkungen zur Partitur schreibt Stockhausen zur dramatischen Umsetzung des *Jahreslaufes*: «Eigentlich müssten aber für die vier Läufer – und auch für die anderen Rollen – neue, originelle Gesten und Bewegungen innerhalb des vorgeschriebenen Schemas gefunden werden, die keine existierenden Stile übernehmen oder variieren.» Dies ist in der Leipziger Uraufführung dank des polnischen Pantomimentheaters von Henryk Tomaszewski aus Wrocław in geradezu phänomenaler Art

und Weise gelungen. Zum erstenmal hatte ich bei diesem Akt nicht mehr das Gefühl, dass für Stockhausens musikalische Konzeption der Regisseur erst noch gefunden werden müsste. Tomaszewski hatte vor allem das serielle und prozessuale Bauprinzip dieser Dramaturgie durchschaut. Der Regisseur Uwe Wand kapitulierte – wie seine Vorgänger an der Mailänder Scala – vor dem, was er mehrfach relativ pauschal als Strukturdichte von Stockhausens Musik bezeichnete: Seine szenischen Lösungen griffen selten über ein oratorisch-statisches Ausstellungstheater hinaus. Dies hatte zwar den Vorteil, dass Stockhausens Musik genügend Raum belassen wurde, brachte aber in Kombination mit den von Johannes Conen entworfenen Bühnenbildern die Gefahr mit sich, dass die ebenso starken wie einfachen Zeichen – z.B. ein drehender Globus oder eine riesige auf die Bühne gerollte Scheibe – die Komplexität von Stockhausens Musik auch vereinfachten und der Raumkomposition einen Aspekt von Weltraum-*Science Fiction* verliehen. Da hatte ich mir zuweilen jene Lösung herbeigewünscht, zu der Stockhausen bei Vorführungen seiner elektronischen Werke häufig greift: nämlich die Dunkelheit, die nur von einem engen Lichtkegel, gleichsam einem Konzentrationspunkt, zerschnitten wird.

Im *Jahreslauf* jedoch hatte Henryk Tomaszewski begriffen, dass Stockhausens szenische Vorstellungen weder der Vereinfachung noch der Reduktion bedürfen, sondern eine Vorlage für zusätzliche szenische Prozesse darstellen. So verwandelte Tomaszewski den *Jahreslauf* jedes Läufers zu einem in sich seriell geordneten Bewegungsprozess und vermied jedes Inszenieren auf einen Höhepunkt hin. Die drastischen Versuchungen von Luzifer wurden von Tomaszewski nicht abgedämpft, sondern krass und maskenhaft überzeichnet. Stockhausens Konzept eines surreal-irrealen Musiktheaters wurde hier zum erstenmal szenisch eingelöst.

Roman Brotbeck

(Dieser Aufsatz wird in der nächsten Nummer mit Besprechungen neuer CD- und Buchpublikationen von bzw. über Stockhausen fortgesetzt.)

*Am 28. Mai 1993 fand in Leipzig die Uraufführung von DIENSTAG, des bisher vierten Teiles aus Karlheinz Stockhausens Opernheptalogie LICHT statt. Der Mailänder Scala, welche die Opern DONNERSTAG, SAMSTAG und MONTAG von Stockhausen uraufführte und die auch als Uraufführungsort für die andern Opern vorgesehen war, ging das Geld aus. So kam es zur ersten szenischen Uraufführung eines LICHT-Teiles in einem deutschen Opernhaus. Der Intendant der Leipziger Oper, Udo Zimmermann, der neben LICHT eine beachtliche Anzahl anderer zeitgenössischer Opern herausbringt, will nun 1995 auch die nächste Oper von Stockhausen, nämlich den bereits komponierten FREITAG, uraufführen.