



DONNERSTAG AUS «LICHT»

DONNERSTAG AUS «LICHT»

32 SAISON 2015/2016

THEATERTHEATER
BASEL

**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

DONNERSTAG AUS «LICHT»

Schweizer Erstaufführung

Oper in drei Akten, einem Gruss und einem Abschied
für 15 musikalische Darsteller, Chor, Orchester
und Tonbänder.

Musik, Libretto, Tanz, Aktionen und Gesten von
Karlheinz Stockhausen

DIE HANDLUNG

«GRUSS» (Vorspiel im Foyer)

ERSTER AKT: «MICHAELS JUGEND» (Kindheit/Mondeva/Examen)

Michael, ein Kind mit ausserordentlichen Begabungen, wächst in ärmlichen Verhältnissen auf. Seine Eltern bringen ihm unterschiedliche Fähigkeiten bei: Von seiner Mutter (Eva) lernt er das Singen, Lachen und Weinen. Sein Vater (Luzifer), ein Schullehrer, bringt ihm das Rechnen, Jagen und Schiessen bei. Doch zwischen den beiden Eheleuten schwelen Konflikte. Der Vater wirft seiner Frau vor, untreu zu sein: «Du hast was mit dem Pastor. Warst schon keine Jungfrau mehr, als wir heirateten.» Die dem Wahnsinn nahe Mutter versucht, sich umzubringen und wird in eine Nervenheilanstalt eingeliefert, wo sie misshandelt wird. Der Vater trinkt und geht in den Krieg.

Michael erscheint das traumhafte Sternenmädchen Mondeva – halb Vogel, halb Frau – mit dem Bassetthorn. Während sich Michael und Mondeva nähern, wird die Mutter in der Anstalt euthanisiert, der Vater fällt im Krieg. Mondeva entschwindet.

Michael wird von einer Jury, zu der auch Eva und Luzifer gehören, examiniert und muss ihnen seine Fähigkeiten als Sänger, Trompeter und Tänzer unter Beweis stellen. Michael besteht die Tests und wird in die «hohe Schule der Musik» aufgenommen.

ZWEITER AKT: «MICHAELS REISE UM DIE ERDE» (instrumental)

Michael erlebt eine Reise um die Welt in sieben Stationen (Köln, New York, Japan, Bali, Indien, Zentralafrika und Jerusalem), auf der ihm verschiedenste Klangwelten und musikalische Wesen begegnen, darunter ein «clowneskes» Klarinettenpärchen. Aus der Ferne vernimmt Michael den Klang eines Bassetthorns: Eva. Sie erscheint, bezaubert ihn und nimmt ihn schliesslich tanzend mit sich fort. Schaulustige verspotten das Paar. Michael wird musikalisch «gekreuzigt». Eva führt ihn in den Himmel.

DRITTER AKT: «MICHAELS HEIMKEHR» (Festival/Vision)

Bei seiner Ankunft in der himmlischen Residenz wird Michael hymnisch empfangen und reich beschenkt. Nachdem eine alte Frau die Feier unterbrochen hat, liefern sich Luzifer und Michael einen heftigen Kampf («Drachenkampf»). Die Erscheinung zweier Knaben lässt alle im Zauberschlaf erstarren. Ein Bote erscheint mit der Nachricht, dass Luzifer wieder Probleme macht. Nach einem Wortwechsel mit Michael, der mit der Aufforderung endet: «Kannst du uns denn nicht ein einziges Mal ein Fest in Frieden feiern lassen», verlässt Luzifer angewidert die Gesellschaft.

Michael lässt seine Erlebnisse Revue passieren. Er schliesst mit seiner Vision, die «Himmelsmusik den Menschen und Menschenmusik den Himmlischen zu bringen, auf dass der Mensch Gott lausche und Gott seine Kinder erhöre.»

«ABSCHIED» (Ausklang auf dem Theatervorplatz)

«DAS TRAUMA EINER GENERATION»

Lydia Steier (Inszenierung), Titus Engel (Musikalische Leitung) und Barbara Ehnes (Bühne) im Gespräch mit Pavel B. Jiracek (Dramaturgie)

Die Oper «Donnerstag» aus Karlheinz Stockhausens monumentalen Opernzyklus «Licht» ist erstmals seit über dreissig Jahren wieder auf einer Bühne zu erleben. Warum wird dieses Werk erst jetzt wieder aufgeführt?

Titus Engel: Dass «Donnerstag» nach seiner letzten Aufführung 1985 in London über drei Jahrzehnte lang in der Versenkung verschwunden ist und dass seitdem nur Teile aus dem Werk gespielt worden sind, bleibt für mich unverstänglich. Stockhausens «Licht»-Zyklus der sieben Wochentage ist der «Ring» des 20. Jahrhunderts und sollte zum Repertoire der Opernhäuser gehören – angefangen mit «Donnerstag», der erstkomponierten Oper des Zyklus. Allerdings lassen sich nur wenige Opern aus «Licht» ohne Weiteres an einem «normalen» Opernhaus aufführen, was unter anderem daran liegt, dass Stockhausen seine Opern für eher ungewöhnliche Besetzungen komponiert hat. Für «Mittwoch» beispielsweise schrieb er sein legendäres Quartett für Streicher und vier Helikopter, das «Helikopter-Quartett», das in der Luft aufgeführt wird. Eine Aufführung von «Donnerstag» mit seinen drei musikalisch sehr unterschiedlichen Teilen, die man als Kammeroper, Trompetenkonzert und Oratorium beschreiben könnte, bleibt für ein Opernhaus zwar ein gigantisches Projekt, ist aber dennoch zu stemmen.

Welche konkreten Anforderungen stellt «Donnerstag», die über eine normale Oper hinausgehen?

Titus Engel: Die Anforderungen an die Sänger-, Tänzer- und Instrumentalsolist_innen sind enorm. So singen und spielen sie zum Beispiel den ganzen ersten Akt, «Michaels Jugend», auswendig und koordinieren sich ohne Dirigent. Wir hatten das grosse Glück, für die Einstudierung die langjährige Mitarbeiterin, Solistin und Muse Stockhausens Kathinka Pasveer in unserem Team zu haben, die uns in das Innere von Stockhausens Musikverständnis geführt hat und auch die Klangregie übernimmt. Sie sass jahrelang in dieser Position

an der Seite des Komponisten. Die Verräumlichung der Musik spielt in «Donnerstag» eine grosse Rolle, so werden nicht nur alle Beteiligten live abgemischt, sondern es gibt auch mehrere parallel laufende, von Stockhausen im Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks (WDR) produzierte Tonbänder auf einem 8-kanaligen Lautsprecher-System, das um das Publikum platziert ist.

Stockhausen scheint mit seinem «Licht»-Zyklus nicht nur die Grenzen der Institution Oper sprengen zu wollen, sondern fordert das Publikum dabei auch zum Nachdenken über die eigenen Hörgewohnheiten heraus ...

Lydia Steier: ... und es erscheint mir bisweilen so, als ob ihm jedes Mittel recht gewesen ist, um Grenzen und Gewohnheiten zu erweitern. Als ich Stockhausens Musik während meines Studiums zum ersten Mal begegnete, war ich sofort fasziniert, weil ich in ihr einen überbordenden Idealismus gespürt habe hinsichtlich dessen, was Musik sein kann. Stockhausen glaubte zeitlebens an das grosse Heil der Musik, was ich als Regisseurin sehr aufregend finde. «Donnerstag», die vielleicht narrativste Oper aus «Licht», ächzt bisweilen unter dem Gewicht der Ambitionen seiner Ideen – allerdings in einem, wie ich finde, sehr produktiven und inspirierenden Sinne.

Titus Engel: Stockhausens vielgestaltige, sich immer weiterentwickelnde Kompositionssprache war stets mit einem geistigen «Grossdenken» verbunden. Für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts war Stockhausen eine Figur, wie Richard Wagner sie für das 19. Jahrhundert gewesen ist. Einen Opernzyklus über die sieben Tage der Woche zu schreiben, mit einer Musikdauer von insgesamt über 28 Stunden – das ist der «Ring», ja noch einmal potenziert! Stockhausen und Wagner haben beide nicht nur «innermusikalisch» gedacht, sondern strebten danach, Musik und Geist miteinander zu verbinden. Daher ist die Beschäftigung mit Stockhausens Theater ja auch so spannend.

Was bedeutet Stockhausens Spiritualität für sein Werk?

Titus Engel: Es braucht eine unglaubliche geistige Kraft, Kompositionen wie «Licht» zu erschaffen. Und für viele Komponist_innen war und ist ihre religiöse Weltanschauung ein grosser Antrieb – etwa für Bach, Bruckner oder Messiaen.

Und auch Stockhausen schöpfte sehr aus seiner tief empfundenen, christlich geprägten Spiritualität, die sich aus verschiedenen Quellen speiste, wie etwa dem «Urantia»-Buch, eine erstmals 1955 erschienene Schrift über die Menschheit und das Universum.

Lydia Steier: Viele Themen des «Urantia»-Buchs spiegeln sich in «Licht» wider, ohne dabei Propaganda für dieses Buch zu machen. Stockhausen verwendet ein äusserst diverses, panreligiöses Vokabular – wohl auch, um eine gewisse kosmische Einheit darzustellen. In vielerlei Hinsicht ist seine Herangehensweise ziemlich «barock»: Er stellt, zumindest im «Licht»-Zyklus, die Theorie auf, dass es so etwas wie eine kosmische Harmonie der Sterne gibt – eine «Urvibration» der Menschheit, die sich in Musik widerspiegelt. Das erscheint mir wie eine sehr unzynische Anknüpfung an die grossen, fast mathematischen Ideen des Menschendaseins, wie sie in der Antike etwa Pythagoras formulierte.

Titus Engel: Viele Menschen glaubten damals, dass die Planeten in einem Zahlenverhältnis zueinander stehen, das sich auch in dem Zahlenverhältnis der Intervalle in der Musik widerspiegelt – eine Korrelation also von Mikro- und Makrokosmos.

Diese Korrelation zwischen Mikro- und Makrostruktur findet sich auch in der kompositorischen Struktur von «Licht» wieder: Stockhausen generiert die gesamte Musik aus der sogenannten «Superformel». Was hat es mit dieser Formel auf sich?

Titus Engel: Die Superformel besteht aus einer Anordnung von Tönen. Jeder der drei wiederkehrenden Protagonisten in «Licht» (Michael, Eva, Luzifer) hat eine musikalische Kernformel, die aus einer unterschiedlichen Anzahl von Tönen besteht. Die Eva-Figur verkörpert stets die ausgleichende Mitte in «Licht». Ihre Kernformel besteht aus 12 Tönen, was der Anzahl von Tönen der klassischen Zwölftonlehre Arnold Schönbergs entspricht. Luzifers Kernformel besteht aus 11 Tönen: Er ist unvollständig und sehnt sich nach der Vollkommenheit des «Helden» Michaels, dessen Kernformel aus 13 Tönen besteht. Die inhaltlichen Konflikte zwischen den beiden sind also bereits musikalisch vorprogrammiert. In der Superformel werden diese drei Kernformeln aufeinander-

dergelegt – versehen mit Rhythmus, Klangfarben und Tempi – und in sieben Teile geteilt, die jeweils einem Tag der Woche entsprechen. Stockhausen hat die Superformel auf einem einzigen Blatt Papier festgehalten und so das gesamte musikalische Material von «Licht» komprimiert dargestellt, bevor er über einen Zeitraum von 25 Jahren an der Ausformulierung der sieben Teile arbeitete. Die Variationsmöglichkeiten, die sich aus der Superformel ergeben, sind enorm. Gleichzeitig stellen sich durch die Formel und ihre Anwendung auch Wiedererkennungseffekte beim Hören ein: Man erkennt die Formel wieder, aber auch Phrasen innerhalb der Formel. Das sind rhetorische Figuren, wie man sie teilweise auch aus dem Barock kennt – wie die fanfarenhafte, aufsteigende Quarte bei der Michael-Formel, die Ornamentik der Eva-Formel oder das Zählen und die energischen Tonwiederholungen in der Luzifer-Formel.

Barbara Ehnes: Mich beeindruckt sehr, wie Stockhausen mit seiner Superformel verfahren ist und aus einem minimalistischen Gedanken heraus eine weitverzweigte Welt entworfen hat. Für mich bestand die Herausforderung darin, einen Raum zu finden, in dem diese Musik ihren Platz hat und sich trotzdem mit Bildern verbindet.

Inwiefern bezieht sich die Bildwelt der Bühne auf die Musik Stockhausens?

Barbara Ehnes: Was mich beim Entwerfen beeinflusst hat, war die Weite, die man bei Stockhausen atmen kann. Er denkt die Welt gross und lädt dazu ein, sich selbst als Teil des Kosmos wahrzunehmen. Ich finde den Gedanken sehr nachvollziehbar, dass wir meist viel zu sehr im Klein-Klein unseres Alltags vergraben sind und vergessen, dass wir Teil eines grösseren Ganzen sind. Ich habe versucht, diesen Gedanken aufzunehmen und einen Raum zu entwerfen, der gewisse Luft zum Atmen lässt. Stockhausens Vorstellungen vom Kosmos und von den Bewegungen der Planeten korrespondierten dabei für mich mit dem Grundriss unserer Bühne und den Möglichkeiten, die wir in Basel hatten: Hier gibt es sowohl eine Drehscheibe als auch einen Drehring. Man hat also die Möglichkeit, Dinge aneinander vorbeidrehen zu lassen wie kleine Planeten – mit einer Art Spiegelzelle im Zentrum.

Stockhausen hat in seiner Partitur sehr genaue Angaben zur visuellen Realisierung von «Donnerstag» gemacht – bis hin zu Farben und Symbolen, die auf der Bühne vorkommen sollen. Welche Rolle spielte der Aspekt der «Werktreue» bei dieser Inszenierung?

Lydia Steier: Zu Beginn unserer Auseinandersetzung mit dem Werk haben wir uns Video-Aufzeichnungen von «Donnerstag» aus den 1980er-Jahren angeschaut. In unseren Augen erschien das, was wir dort sahen, fast schon komisch, weil es so altmodisch anmutete – auch in den Technologien, die dort zum Einsatz kamen. Es war sehr beruhigend, zur Partitur zurückzukehren und festzustellen, dass es einen Unterschied gibt zwischen der Aufführungsgeschichte und dem, was wirklich in der Partitur geschrieben steht. In einer Reihe von Fällen war es wichtig für mich, die Schichten der Aufführungspraxis zurückzuschälen, um zu den eigentlichen Zielen von Stockhausen vorzudringen. Auf einer Regisseur_in lastet ein grosser Druck, dem Rechnung zu tragen, was Stockhausen wollte. Und ich glaube, wir sind den Zielen, die Stockhausen ausdrücken wollte, sehr treu geblieben.

Barbara Ehnes: Ich habe «Donnerstag» behandelt wie jedes andere Werk auch. Das heisst, ich habe erst einmal versucht, zu verstehen, worum es geht und was gemeint ist, und habe dann versucht, eine eigene Übersetzung dafür zu finden. Für mich war es eine ganz wesentliche Voraussetzung, mich nicht nur als «Ausführende» zu begreifen. Ich habe es als einen Auftrag verstanden, dass wir «Donnerstag» künstlerisch umsetzen und auch die Freiheit haben, es in unserer eigenen visuellen Sprache umzusetzen – sodass ein heutiges Publikum «andocken» kann.

Zu den Elementen, die vorgegeben sind, gehören auch die sogenannten «INORI»-Gesten, die Stockhausen ursprünglich für sein gleichnamiges Stück («INORI», 1973-74) entwickelte – in Anlehnung an Betgesten, die er in Asien kennengelernt hatte. Sie werden von den Tänzerfiguren der drei Protagonist_innen dargeboten.

Lydia Steier: Es ist sehr spezifisch, was Stockhausen dort vorschreibt. Man kann diese Gesten nicht weglassen, sie gehören zur Partitur. Aber man muss einen Weg finden, sie nicht dekorativ aussehen zu lassen und ihnen einen Kontext geben, der in der Psychologie der Figuren begründet ist. Die

Herausforderung, die sich grundsätzlich stellt, wenn man Stockhausen inszeniert, ist, dass alles dort sehr friedvoll, himmelartig und verklärt erscheint, unberührt von menschlicher Psychologie. Ich glaube aber an das Gesetz der Kontraste: Wo viel Licht ist, ist viel Schatten. Und wer nach Erleuchtung sucht oder sich nach Momenten der Erhabenheit sehnt, der hat oft Schmerzhaftes erlebt. Dies trifft auch auf «Donnerstag» zu: Dort findet zu Beginn innerhalb einer Familie ein Trauma statt, das der Ursprung für alles andere im Stück ist. Man muss diesen Schmerz sehen, um den Figuren folgen zu können. Und man muss die vielen dunklen Momente in diesem Stück zeigen, damit sein Licht heller leuchten kann.

Der erste Akt von «Donnerstag», «Michaels Jugend», weist viele Parallelen zu Stockhausens eigener Biografie auf: Seine Mutter Gertrud ist im Rahmen des Euthanasieprogramms des Dritten Reichs in der Tötungsanstalt Hadamar umgebracht worden, sein Vater, der Lehrer Simon Stockhausen, fiel als Soldat im Krieg. Ist «Donnerstag» eine autobiografische Oper?

Lydia Steier: Nein, ich würde «Donnerstag» nicht so bezeichnen. Als Autor_in schöpft man immer aus seinen Erfahrungen und aus dem, was man selbst erlebt hat. Aber ein Werk geht über einen selbst hinaus. Und in «Donnerstag» spiegelt sich nicht nur ein individuelles Schicksal, sondern das Trauma einer Generation. Für mich war es sehr wichtig, die Freiheit zu haben, spezifische autobiografische Details von Stockhausen nicht zu zeigen: Zum Beispiel gibt es einen Moment in «Kindheit», wo Michael laut Partitur szenisch mit einem Hammer an Gegenstände schlagen soll, als Ausdruck davon, wie Stockhausen selbst als Kind damit experimentiert hat, wie Gegenstände klingen. In unserer Inszenierung gab es keine Möglichkeit, dies im Rahmen einer szenischen Aktion schlüssig zu erzählen. Auch haben wir uns entschlossen – anders als im Libretto vorgesehen –, nicht die Geburt eines weiteren Sohnes zu zeigen, der erst später im Kindesalter stirbt, sondern eine Fehlgeburt der Mutter. In unserer Version ist dies eine Szene über Verlust, in der die verlorene Seele des getöteten Hasen quasi auf Michael übergeht...

Als die Not aufs Höchste steigt, entflieht Michael in eine Traumwelt und begegnet dort der märchenhaften Mondeva. Mit was für einer Fantasiewelt haben wir es hier zu tun?

Barbara Ehnes: Mondeva erwächst aus Michaels erotischer Fantasie. Als Inspirationsquelle dienten uns die Revuefilme von Busby Berkeley aus den 1930er-Jahren, in denen Berkeley oft mit tortenhaften Grundrissen arbeitet, auf denen sich idealisierte Frauen in kaleidoskopartigen Formationen bewegen. Für uns war es wichtig, dass man nachvollziehen kann, dass Michael eine Sehnsucht hat...

Lydia Steier: ... und dass es einen Grund gibt, warum Mondeva erscheint. Am Anfang der Oper erleben wir die Unzufriedenheit der Mutter, die sich bei uns in eine Welt der Hochglanzmagazine flüchtet. In Michaels Imagination hinterlässt dies einen bleibenden Eindruck: Er träumt in den Bildern, die er in den Magazinen seiner Mutter gesehen hat und versucht, seine Mondeva in den Frauen zu finden, die seine Mutter idealisiert hat. Wir wollten nicht einfach nur zeigen, dass plötzlich eine seltsame Vogelfrau mit Brustwarzen vom Himmel herabfällt und mit ihrem Bassethorn durch die Gegend tanzt. Wir wollten, dass es eine Begründung gibt für die Metamorphose zwischen Mutter und der Mondeva-Figur, die beide Teil der seltsamen Dreifaltigkeit der Figuren in «Donnerstag» sind. Und die Mondeva-Figur ist für Michael eigentlich eine Art «psychisches Echo» seiner Mutter.

Der zweite Akt von «Donnerstag», «Michaels Reise um die Erde», ist ein rein instrumentales Musikstück. Was für ein szenischer Rahmen ist für dieses «Hörtheater» gewählt worden?

Lydia Steier: Wir haben einen Rahmen gesucht, der eine mögliche Erklärung bietet, warum die Michael-Figur – die im ersten Akt als ganz normaler Mensch gezeigt wurde – plötzlich die Erde verlässt und aus der Vogelperspektive von Ort zu Ort reist. Eine Erklärung, die uns sinnvoll erschien, war, dass das Trauma des Verlustes von Mutter und Vater für Michael so ernst war und ihn derart destabilisiert hat, dass er selbst in einer Anstalt gelandet ist. Für mich war auch der Gedanke entscheidend, dass ein «Held» auf seiner Reise erst eine Reihe von dunklen Prüfungen zu bestehen hat, bevor er als Held gefeiert werden kann. Das Problem, das sich uns bei «Donnerstag» stellte, war, dass es auf seiner Reise keine dunkle Nacht der Seele gab, keinen Höllen-

ritt zwischen Michaels Kindheit und seiner umjubelten Heimkehr. Die Verortung in einer Heilanstalt, angelehnt an den Film «Einer flog über das Kuckucksnest», war für uns eine hilfreiche Referenz. Der Film bot uns auch eine Vorlage für Menschen, die missverstanden werden. Wir zeigen in «Michaels Reise», dass es Michaels Aufgabe ist, andere Menschen zu heilen und mit seinen Kräften auf sie zu wirken – was uns für «Michaels Heimkehr» vorbereitet. Der andere Aspekt, dem man bei «Michaels Reise» Rechnung tragen muss, ist die Tatsache, dass es eine Weltreise ist. Ich bin sehr froh, dass wir die wunderbaren Projektionen des Videokünstlers Chris Kondek haben, die uns visuell geografische Wechsel erlauben. Die Bilder beginnen als Beruhigungsvideo für die Patienten, als eine Art Reisedokumentation. In Verbindung mit den Medikamenten, die die Patienten einnehmen, entwickelt sich daraus für Michael ein halluzinatorischer Trip, der tief in seine eigene Psyche führt.

Der dritte Akt spielt im Weltall und zelebriert Michaels Heimkehr in den Himmel ...

Lydia Steier: Der Akt beginnt bei uns wie ein Gottesdienst in einer himmlischen Kirche. Mit der Zeit realisiert Michael frustriert, dass es nicht seine Erleuchtung ist, die die Glaubensmaschinerie am Leben hält, sondern die verführerische Strenge von Regeln und Dogmen.

Titus Engel: Interessant ist, dass Stockhausen in «Festival» den Unterschied zwischen Freiheit und Kontrolle auch musikalisch thematisiert: es gibt dort Stellen, wo von den Musiker_innen – konkret den Streichern – explizit verlangt wird, einen Tonraum frei nach Gehör zu gestalten. Der Rahmen dafür ist zwar festgelegt, aber es gibt dort eine spannende Mischung zwischen klarer Determination und der Freiheit, selbst Teil des schöpferischen Prozesses zu sein – nicht nur Sklave des Komponisten.

In diesem Akt ist auf der Bühne auch ein grosser Roboter zu sehen. Hat er ebenfalls etwas mit dem Gegensatz zwischen Freiheit und Sklaverei zu tun – übersetzt ins Technologische?

Barbara Ehnes: Der Roboter ist eine Flatscreen-Formation in der groben Kontur einer Figur, die von Robotern inspiriert ist, die der Künstler und Weggefährte Stockhausens Nam June Paik gebaut hat. Er hat sie in einer Zeit entworfen, in

der die ersten Mondfahrten stattfanden. Es hat ja einen Grund, warum sich Stockhausen mit dem Weltraum beschäftigt hat. Das waren die Jahre, in der erstmals Menschen auf dem Mond gelandet sind, die Blütezeit von Science-Fiction.

Lydia Steier: Die Figur des Roboters wandert zyklisch durch Michaels Seele. Er stammt aus seiner Kindheit und kehrt als Statue zurück, wenn Michael erwachsen ist. Darin verbirgt sich auch die Idee, dass Bilder oft wichtiger werden als ihre Bedeutung. Michaels grosse Weisheit liegt in den Klängen, nicht in den Bildern. Das führt uns wieder zurück zu der Frage, ob es Parallelen zwischen der Michael-Figur und Karlheinz Stockhausen gibt beziehungsweise ob «Donnerstag» eine autobiografische Dimension hat oder nicht. Auch Stockhausens Genius liegt in den Klangwelten, die er erschaffen hat. Egal, was wir visuell auf der Bühne darzustellen versuchen: Es bleibt lediglich ein Versuch, uns ein Bild davon zu machen. In «Michaels Heimkehr» wird für Michael metaphorisch eine Kathedrale gebaut – ein Ort, der für die Verehrung von Helden vielleicht grundsätzlich nicht der richtige Rahmen ist.

«Michaels Heimkehr» ist in dieser Inszenierung also eine Art «Tanz um das Goldene Kalb»?

Zumindest wollen wir davon erzählen, dass viele Menschen das Bedürfnis haben, in eine kultische Beweihräucherung zu verfallen, wenn es darum geht, den Visionären unserer Gesellschaft Rechnung zu tragen. Vielleicht ist das auch in Bezug auf Stockhausen so gewesen: Es gab eine Zeit, in der er als Heilsbringer gefeiert wurde. Diese geradezu religiöse Anbetung hat ihm und seinem Werk letzten Endes geschadet, weil sie den Blick darauf verstellt hat, dass auch er nur ein Mensch war – mit allen Ecken und Kanten. Ich glaube, die Zeit ist reif dafür, Stockhausen wieder zu erden und sich mit seinem Werk intensiv auseinanderzusetzen – gerade auch im Musiktheater. Dann wird man entdecken, was für unglaublich mitreissende Werke er für die Bühne komponiert hat.

(N)IRGENDWO AUF DER WELT

Zu Karlheinz Stockhausens magischem Welttheater
«Donnerstag aus Licht»

Als Karlheinz Stockhausen am 22. August 1928 das Licht der Welt erblickte, erlebte die Weimarer Republik gerade die Ruhe vor dem Sturm. Die quirlige Hauptstadt Berlin war zehn Jahre nach Ende des Ersten Weltkrieges zu einem internationalen Schmelztiegel avanciert und politisch standen die Zeichen auf Hoffnung: Aussenminister Gustav Stresemann hatte mit seiner bedächtigen Verständigungspolitik zu einer Entspannung der Beziehungen zu den benachbarten Nationen beigetragen, deren Auswirkungen auch in dem von Alliierten besetzten Rheinland zu spüren waren. Dort, im kleinen Mödrath bei Köln, träumten zwei junge Menschen fernab der grossen Politik von ihrem Stück vom grossen Glück: Der Lehrer Simon Stockhausen, ein passionierter Jäger, und seine Frau Gertrud, Klavierschülerin und talentierte Sängerin, hatten ihr erstes Kind zur Welt gebracht. Der kleine Karlheinz gedieh prächtig und sog seine Umwelt interessiert auf. Insbesondere sein musikalisches Interesse war stark ausgeprägt. Früh besuchte er die Amateur-Theateraufführungen, die sein Vater leitete und hörte gebannt zu, wenn Simon Stockhausen mit seinem Männergesangsverein «Edelweiss» deutsches Liedgut zum besten gab. Nur einmal wurde die Beschaulichkeit des Dorflebens erheblich durcheinandergewirbelt: Ein kleines Sportflugzeug musste auf einem Hügel oberhalb des Dorfes notlanden. «Es war empfindlich kalt an jenem Rosenmontag des Jahres 1932, und Nebel lag über den dünn verschneiten Höhen. Karlheinz Stockhausen hatte das Schreien der anderen Kinder gehört und war auch etwa 100 m den Berg hang hinauf gelaufen. Dort stand ein seltsames Gefährt auf dem gefrorenen Ackerboden. Inmitten einer Traube von gestikulierenden Männern und lärmenden Kindern war der Pilot beschäftigt, einen kleinen Motorschaden zu reparieren. Dann hielten die Männer (...) das Flugzeug an den Flügeln fest, bis der Motor auf Hochtouren lief. Der «Vogel» rollte bergab, erhob sich und verschwand im Nebel. In der Tat war 1932 diese Notlandung eines Sportflugzeuges (...)

ein aufregendes Erlebnis für die Bewohner des Dorfes und ein tiefgehendes Erlebnis für den 3 ½-jährigen Karlheinz Stockhausen. Vögel und ihre mechanischen Abbilder, Flugzeuge, tauchten immer wieder in seinem späteren Leben auf.» (Christoph Buchen)

Karlheinz – Eine Jugend in Deutschland

Doch der Schein der bürgerlichen Familienidylle trügt. Gertrud Stockhausen neigt zur Schwermut, ihre psychische Verfassung ist labil. Sie wirkt schizophoren, beginnt, mit dem Radio zu reden. Nach der Geburt ihres dritten Kindes, Hermann, versucht sie schliesslich, sich das Leben zu nehmen. Am 21. Dezember 1932 lässt Simon Stockhausen seine Frau in die Heil- und Pflegeanstalt Galkhausen bei Langenfeld einweisen, wo Karlheinz sie besuchen darf. «Immer wieder hatte er die gleiche Szene erlebt: Die Mutter wurde ins Besucherzimmer geführt, nahm ihn in die Arme, auf den Schoss, liebteste ihn, begann zu weinen, beachtete ihren Mann nicht, der bedrückt und schweigend in der Ecke sass, weinte heftiger, bis sie zu schreien anfang. Dann wurde sie in die Zwangsjacke gesteckt und abgeführt.» (Mary Bauermeister) Ihr Mann reicht die Scheidung ein, lässt seine Ex-Frau entmündigen und unter Vormundschaft stellen. Er gibt zu Protokoll, dass sie vor ihrer Ehe von einem anderen Mann ein Kind erwartet habe, das sie aber habe abtreiben lassen. Sie hingegen bezichtigt ihn «des sexuellen Verkehrs mit ihren eigenen Kindern und den Schulkindern». Gertruds Angehörige «unterstellen (...) die sexuellen Vergehen des Mannes als wahr und nehmen beim Besuch gegen den Mann Stellung, der darum bittet, weitere Besuche nur in Gegenwart einer Pflegerin stattfinden zu lassen», wie es in den Akten heisst. Simon Stockhausen wechselt als Lehrer an die Schule in Altenburg und zieht mit seinen Kindern in die Nähe des dortigen Doms, eine frühgotische Zisterzienserkirche, in der es eine grosse Figur des Erzengels Michael gibt, von der Karlheinz fasziniert ist. Er beginnt, von ihr zu träumen und zu ihr zu beten, wie er später sagt. Der Wind der Veränderungen peitscht derweil durch Deutschland. 1937 wird das NSDAP-Mitglied Simon Stockhausen Blockleiter in Altenburg. Ein Jahr später werden in der Schule die Kreuze abgehängt, das Schulgebet abgeschafft. Der religiöse Karlheinz schreibt ein Gedicht gegen die politische Unterdrückung des Glaubens. Sein Vater wird daraufhin

von der Gestapo verhört. Am 27. Mai 1941 wird Gertrud Stockhausen in der Anstalt Galkhausen von einem grauen Omnibus abgeholt und in die Tötungsanstalt Hadamar verlegt, wo sie noch am selben Tag im Keller vergast wird. Hadamar ist eine von sechs Tötungsanstalten im Dritten Reich, in denen im Rahmen der «Aktion T4» (ein Kürzel für die Verwaltungsadresse der «Aktion» in der Berliner Tiergartenstrasse 4, heute Standort der Berliner Philharmonie) schätzungsweise 250.000 Menschen mit geistigen und körperlichen Behinderungen umgebracht werden. Simon Stockhausen kämpft währenddessen als Soldat im Zweiten Weltkrieg. Bei einem Fronturlaub sehen er und Karlheinz sich zum letzten Mal. Seine letzten Worte an seinen Sohn sind ««Junge, ich komme nicht mehr zurück». Vorher hatte er ihm in einer Art Beichte noch von furchtbaren Taten und Erlebnissen, an denen er beteiligt gewesen war, erzählt.» (Bauermeister) Im Herbst 1944 wird der mittlerweile 16-jährige Karlheinz Stockhausen zum Lazarettendienst in Bedburg einberufen. «Seine Aufgabe war es, die hoffnungslosesten Fälle in die Kälte hinauszutragen, sie dort abzuladen, um die Betten für die nächsten frei zu machen.» (Bauermeister) Nur die Musik und sein Glauben tragen ihn durch diese schwere Zeit.

Stunde Null

Als der Krieg 1945 zu Ende geht, liegt die Welt in Schutt und Asche. Nach und nach werden die Trümmer beseitigt, doch der moralische Trümmerhaufen bleibt. Eine ganze Generation sehnt sich nach einem Neuanfang, nach der «Stunde Null» und sucht radikale neue Wege, um mit der Vergangenheit zu brechen. Insbesondere die Kunst soll hierbei als Vehikel dienen. In der Musik knüpft man an die Zweite Wiener Schule an, die mit ihrer Zwölftontechnik die völlige Emanzipation der Töne von ihrem tonalen Korsett sowie die Ent-Emotionalisierung der Musik angestrebt hatte. Am radikalsten war dabei Anton Webern vorgegangen, der für die neue Generation junger Wilder nun ein wichtiges Vorbild wird. Auch Olivier Messiaen wird für viele zum Referenzpunkt, nachdem er in seiner Klavierkomposition «Mode de valeurs et d'intensités» (1949) sämtliche Eigenschaften des Klangmaterials durchstrukturiert: Er unterzieht nicht nur die Tonhöhe einer seriellen Behandlung, sondern ebenso die Tondauer, Anschlagsart und den Intensitätsgrad. Die strikte

Anwendung der seriellen Kompositionsmethode empfinden viele allerdings bald als zu einengend. Man wendet sich neuen Klangwelten zu und experimentiert weiter. Die Neue Musik ist ein einziges, grosses Labor. Ihre wichtigsten Protagonisten und Wortführer der ersten Stunde sind u.a. Pierre Boulez, Luigi Nono – und Karlheinz Stockhausen.

Ein Glasperlenspiel

Nachdem er zum Vollwaisen geworden war, musste Karlheinz Stockhausen selbst für sich sorgen und auf eigenen Beinen stehen. Seine aussergewöhnliche Musikalität legte den Gedanken nahe, seiner Berufung zu folgen und sich um Zulassung zur hohen Schule der Musik zu bewerben. Nach erfolgreich bestandenen Prüfungen an der Kölner Musikhochschule studierte er dort Klavier sowie Schulmusik. Es waren finanziell entbehrungsreiche Jahre. Karlheinz Stockhausen jobbte als Parkplatzwärter, Nachtwächter und Barpianist, um sich über Wasser zu halten. Doch künstlerisch florierte der junge Student. In dieser Zeit lernte Karlheinz Stockhausen auch die literarischen Werke Hermann Hesses kennen, mit dem er daraufhin in Korrespondenz trat. «Das Glasperlenspiel» prägte ihn nachhaltig – ein futuristischer, utopischer Roman, eine «Science-Fiction der Innerlichkeit» (Joachim Kaiser). Der Roman handelt vom fiktiven Glasperlenspiel, einer universellen Zeichen- und Formelsprache musikalisch-mathematischen Wesens, die laut Roman von einem gewissen Bastian Perrot aus Calw an der Musikhochschule Köln erfunden wird. Noch Jahre später sollte Karlheinz Stockhausen den Protagonisten des Romans, den Magister Ludi Josef Knecht, als einen der beiden für ihn grössten literarischen Helden bezeichnen (zusammen mit Heinrich von Ofterdingen, dem Protagonisten des gleichnamigen Romans von Novalis). Karlheinz Stockhausen begann, eigene Kompositionen zu Papier zu bringen, darunter 1950 die zwölftönigen «Lieder der Abtrünnigen» für Alt und Kammerorchester, in denen er die Grausamkeiten des Krieges thematisierte. Stockhausen sandte das Werk als Beitrag für die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt ein, die 1946 gegründet worden waren. Das Werk wurde abgelehnt: Zu altmodisch sei die Musik, zu deftig der Text.

Mekka Darmstadt

Stockhausen liess sich durch diese Ablehnung nicht abschrecken und fuhr trotzdem nach Darmstadt, um die Ferienkurse zu besuchen. Diese seinerzeit jährlich über einen Zeitraum von 12 Tagen stattfindenden Kurse waren das Mekka für Neue Musik nach dem Zweiten Weltkrieg. Waren durch die nationalsozialistische Kulturpolitik über Jahre hinweg jegliche Internationalität und Moderne in Deutschland systematisch unterbunden worden, so suchte man nun den internationalen Austausch umso dringlicher. Verschiedenste Schöpfer Neuer Musik, darunter Edgar Varèse, Olivier Messiaen, Ernst Krenek und John Cage, vermittelten in Kompositionskursen ihre Ästhetik an eine jüngere Komponist_innengeneration. Das Nachdenken über musikalische Theorie und die Sprengung altgedienter Ideen beflügelte Karlheinz Stockhausen. Über Jahre hinweg kamen er und andere Komponist_innen alljährlich nach Darmstadt, stritten dort passioniert über Fragen der Musiktheorie und stachelten sich dabei gegenseitig zu Höchstleistungen an. Stockhausen avancierte bald zu einem der prominentesten Vertreter dieses Darmstädter «Netzwerkes», nicht zuletzt aufgrund seiner Eloquenz, aber auch durch seine Radikalität, die sich nicht nur in seinem Umgang mit der musikalischen Materie manifestierte, sondern sich auch in seiner Beziehung zum Publikum niederschlug. Er hatte den Anspruch, dass jedes Werk den Zustand der Überraschung, Ergriffenheit und Angst in den Hörenden hervorbringen sollte und er versuchte, dies mit Klängen zu bewirken. Dabei folgte er dem eigenen Zwang, das auszudrücken, was er mit seinen inneren Ohren vernommen hatte – und elektronische Klangwelten kamen Karlheinz Stockhausens Innerlichkeit am nächsten. Im neu gegründeten Studio für Elektronische Musik des NWDR (heute WDR) in Köln, dem weltweit ersten seiner Art, fand er eine künstlerische Heimat und tüftelte dort an der musikalischen Revolution. Seine «Studie 1» (1953) und «Studie 2» (1954) waren Meilensteine der Elektronischen Musik, der 1956 entstandene «Gesang der Jünglinge im Feuerofen» (nach dem Buch Daniel) wegweisend in seiner Verbindung zwischen elektronischen und nicht-elektronischen Elementen. Der grosse Durchbruch im Konzertbetrieb gelang ihm mit «Gruppen» (1958), einem Orchesterwerk für 109 Spieler, die in drei Formationen an unterschiedlichen Orten im

Raum platziert sind und einen Surround-Klang erzeugen, der mit grosser, dramatischer Geste durch den Raum rast. Nicht nur die Insider sprachen nun von Stockhausen und seiner Musik – auch eine breitere Öffentlichkeit wurde auf den Klangzauberer aus Köln aufmerksam. Der Altmeister Igor Strawinsky verlieh ihm den Ritterschlag: «Stockhausen gehört die Zukunft». Doch auch – und gerade – in der Populärkultur wurden die Klangexperimente Stockhausens begeistert aufgenommen. Die Beatles setzten ihm gar auf ihrem berühmten Album-Cover von «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» ein Denkmal. Stockhausen entwickelte sich zu einem Superstar der Neuen Musik.

Kulturexportschlager

Der junge, polyglotte Deutsche war wie dafür geschaffen, der jungen Bundesrepublik ein frisches, weltoffenes Gesicht zu verleihen und als eine Art Kulturbotschafter um den Globus geschickt zu werden – nicht nur zu Veranstaltungen an Goethe-Instituten in aller Welt, sondern schliesslich auch zur Weltausstellung in Osaka 1970: Für diese «Expo» baute Deutschland ein Kugelauditorium nach Stockhausens künstlerischen Vorstellungen und präsentierte während der 180-tägigen Ausstellung über einer Million Menschen seine Musik. Seine vielfältigen Reisen übten auf Stockhausen einen grossen Einfluss aus. Immer wieder war es Japan, das ihn besonders in seinen Bann zog. Bereits in den 1960er-Jahren realisierte er auf Einladung des Studios für Elektronische Musik des japanischen Rundfunksenders NHK sein Werk «Telemusik» (1966) in Tokyo, in dem er den Versuch unternahm, die «Musik der ganzen Erde, aller Länder und Rassen» zu komponieren und elektronische Ausschnitte von Musik aus der ganzen Welt miteinander verschränkte. Bei einem Besuch eines buddhistischen Klosters in Kyoto wenige Jahre später hatte Stockhausen eine für sein weiteres Schaffen entscheidende Erleuchtung: Der für westliche Ohren eher ungewöhnliche Mönchsgesang, den er vernahm, erschien ihm nicht fremd, sondern lediglich wie ein musikalischer Dialekt, der auf universellen Prinzipien beruht. Aus dieser Erkenntnis heraus wuchs Stockhausens Bedürfnis, nationale Musikgrenzen in seiner Musik bewusst zu überschreiten. Er wollte zeigen, dass man mit demselben Material unterschiedlichste Kulturen hörbar machen und die Musik «einer Welt» komponieren kann. «Der Begriff

Weltmusik ist (...) überall mit meinem Werk verknüpft. Wenn Menschen Jahrtausende lang isolierte Kulturen erlebt haben, wie auf unserem Planeten – also zum Beispiel in China, Japan, Indien, Java, Bali, Thailand, Mozambique, Senegal, Mexiko, Brasilien und so weiter – und dann auf einmal Flugzeuge gebaut werden und man in einer einzigen Generation diesen ganzen Erdball erlebt, als ob er ein Dorf wäre, dann kann man die «Welt-Musik» eines Planeten – die planetarische Musik, die ja etwas viel kleineres ist – nur noch ein letztes Mal träumen, und dann ist es um sie geschehen.» (Stockhausen)

Die neue Spiritualität

Die Grenzen des Planeten Erde schienen seit der ersten Mondlandung 1969 noch unbedeutender als zuvor: Die Fotos von der Erde, die aus dem Weltraum geschossen wurden, machten deutlich, wie klein die Erde im Verhältnis zur Grösse des Weltraums wirklich ist und inspirierten viele Menschen zu einem erneuerten Gottesbewusstsein. Seit «Gesang der Jünglinge im Feuerofen» war bei Stockhausen immer wieder von der «geistlichen Funktion» von Musik die Rede, doch «geistlich bedeutet nicht unbedingt kirchlich. Der Geist ist nur das Schöpferische.» Stockhausen war zwar katholisch aufgewachsen und geprägt von der Bild- und Gedankenwelt des Christentums, hatte aber Anfang der 1960er-Jahre begonnen, sich vom strengen Katholizismus zu lösen und sich auf seine eigene spirituelle Suche zu begeben: «Alles Rationale dient dazu, immer mehr Licht zu bringen in das, was ich noch nicht weiss (...), aber ich weiss genau, dass der Bereich dessen, was ich auf unbegrenzte Zeit nicht verstehe, was mich aber am meisten fasziniert, was ich als wunderbares bezeichne, dass das der viel grössere Bereich ist und der entscheidende Bereich ist.» (Stockhausen) Auf seiner Suche nach spiritueller Erleuchtung wurde Stockhausen durch unterschiedlichste Quellen beeinflusst, las etwa über das mystische Inselreich Atlantis, die Weisse Bruderschaft oder das «Urantia»-Buch. Die darin entwickelte Kosmologie bildete eine der Grundlagen für den «Licht»-Zyklus.

Und es ward ...

«Licht – Die sieben Tage der Woche» ist das Vermächtnis Karlheinz Stockhausens und mit über 28 Stunden Musik der

umfangreichste Opernzyklus der Musikgeschichte. Stockhausens vorangegangenen Musiktheaterentwürfe, darunter etwa das Fluxus-Meisterwerk «Originale» (1961) oder «Sirius» (1977), eine szenisch-musikalische Darstellung des Jahreskreises, verblasen im Vergleich zu den Dimensionen von «Licht». «Licht» ist eine Kosmogonie, in der das Universum durch Musik verlebendigt wird. Im Zentrum stehen drei geistige Wesenheiten, die aber nicht als Gottwesen sondern als Menschen auf der Bühne stehen: Michael, Luzifer und Eva. Michael ist in diesem System der Kreator des lokalen Universums, ein «Kosmo-Creator» (Stockhausen), der seine Inkarnationen in Gottwesen wie dem ägyptischen Gott Thot, Hermes Trismegistos, Mitra, Donar und Thor findet. In «Donnerstag» ist Michael als Mensch eine Art Parzifal, ein «Urtypus des unwissend erleuchteten Narren» (Georg Henkel). Sein Gegenspieler Luzifer ist eine Gestalt der Rebellion, ein gefallener Lichtengel, der einst als höchste Macht im Universum verehrt werden wollte, jedoch «alles verspielt hat». Luzifer leidet an der Unvollkommenheit der Menschen und verabscheut die Menschenmusik, im Gegensatz zu Michael. Eva, als Mutter und Mondeva, ist in dieser Trias die vermittelnde Figur. Michael, Luzifer und Eva artikulieren sich jeweils als Dreieit von Stimme, Instrument und Körper – ein Unikum in der Musiktheatergeschichte. Eine Besonderheit ist auch die «Superformel», aus der das Werk geschaffen ist und in der Stockhausen vor Kompositionsbeginn die «DNA» des Werkes festgelegt hat. Er entwarf dabei ein ausgeklügeltes, klar definiertes System, um den Charakter der sieben Wochentage in Musik zu fassen. Der Untertitel aller Opern aus «Licht» – «Musik, Libretto, Tanz, Aktionen und Gesten von Karlheinz Stockhausen» – unterstreicht dabei Stockhausens Anspruch der totalen Autorenschaft. Auch Farben, Düfte und Zeichen wurden von ihm minutiös festgelegt (die Hauptfarbe in «Donnerstag» etwa ist blau, mit den Nebenfärbungen purpur und violett – ein Verweis darauf, dass das Licht aus allen Farben des Regenbogens besteht und unterschiedlich gebrochen wird). Die sieben Tage der Woche sind bei Stockhausen folgendermassen aufgeteilt: «Montag» (UA 1987, Mailand) ist der Tag der Geburt, der Tag Evas. «Dienstag» (UA 1993, Leipzig) ist der Tag des Krieges und des Streitigen zwischen Michael und Luzifer. «Mittwoch» (UA 2012, Birmingham) ist der Tag der Zusammenarbeit und der

Gemeinschaft. «Donnerstag» (UA 1981, Mailand) ist der Tag des Lernens, Michaels Tag. «Freitag» (UA 1996, Leipzig) ist der Tag der Versuchung. «Samstag» (UA 1984, Mailand) ist der Tag des Todes und der Auferstehung. «Sonntag» (UA 2011, Köln) ist der Tag des weissen Lichts und der mystischen Vereinigung von Eva und Michael.

Stockhausens Welttheater über das Menschendasein und dessen Sinn ist so weitreichend und gross gedacht, dass es die Gattung als Ganzes zu hinterfragen scheint. Stockhausen wurde einst geraten, «Licht» aus pragmatischen Gründen als Oper zu bezeichnen, denn «nur Opernhäuser können das aufführen. (...) Es ist mir jetzt sogar recht, dass das als Fortsetzung einer Tradition gesehen wird. (...) Die Oper in Europa hat eine andere Wendung genommen durch mich.» (Stockhausen) An den Unzulänglichkeiten der Institutionen, die sich an «Licht» gewagt haben, ist er dennoch bisweilen verzweifelt: «Wenn ein Raumschiff, das in Cape Canavarell abgeschossen wird, auf diese Weise vorbereitet würde wie ein musikalisches Kunstwerk oder wie ein musiktheatralisches neues Projekt – dann würde das Ding sofort herunterfallen und gar nicht erst abfahren – sondern einfach explodieren – wie es manchmal auch da geschieht.» (Stockhausen) Er kämpfte gegen die Schlampigkeit und Ungenauigkeit – aber er tat dies meist mit einer Prise Humor und einem Schuss Pragmatismus. Dann sprach er von der «Anpassung der eigenen Vorstellungen an die Mittel, die existieren.»

Moderne «Zauberflöte»

«Donnerstag» ist die erstkomponierte Oper des «Licht»-Zyklus und entstand zwischen 1977 und 1980. Teile der Oper wurden vor der szenischen Uraufführung in Mailand (Regie: Luca Ronconi) in Jerusalem, Donaueschingen und Amsterdam aufgeführt. Die Oper schildert im Kern den Werdegang eines Menschen, der mithilfe der Musik lernt, die Traumata seiner Kindheit zu überwinden. Es ist die Geschichte eines jungen Menschen auf der Schwelle zum Erwachsenwerden, der durch Prüfungen ins Leben initiiert wird. Der zweite Teil der Oper, «Michaels Reise um die Erde», entstand als erstes, komponiert als Trompetenkonzert für Stockhausens Sohn Markus. Auf seiner «Reise um die Erde» entdeckt und verwirklicht sich [Michael] selbst in einem facettenreichen, weltmusikalischen Prozess» (Henkel). «Donnerstag»

beginnt mit einer musikalischen «Urzelle», die – ähnlich wie in Wagners «Rheingold» – quasi aus dem Nichts erscheint und eine Quelle darstellt für den Weltenentwurf, der folgt. Durchsetzt mit Fragmenten deutschen Liedguts («Als die Römer frech geworden», «Droben stehet die Kapelle») werden in Michaels «Kindheit» parallele Handlungsstränge erzählt – mit einer hohen Ereignisdichte, die es zu schildern gilt. «Die Musik richtet sich nicht nach dem vorgegebenen Handlungsablauf und kommentiert akustisch, was auf der Bühne geschieht, sondern Bühnengeschehen und Handlungsablauf richten sich nach der vorgegebenen musikalischen Struktur.» (Markus Wirz) Eine szenische Herausforderung: «Da wird es Nacht und Tag in vorgeschriebenen 20 Sekunden, abends wird ein Hase und morgens ein Reh geschossen in einem Abstand von ca. 30 Sekunden; da wird Fahrrad gefahren von zu Hause bis zum Jagdrevier in ca. 15 Sekunden, in 8 Sekunden wird ein Hase gebraten und zum Servieren angeboten.» (Stockhausen) Die autobiografische Dimension von «Donnerstag» ist nicht von der Hand zu weisen. Häufig schreibt Stockhausen in seinem Libretto von «Luzimon» – einer Namensverbindung von Luzifer und Simon, dem Vornamen von Stockhausens Vater. In einer Rezension der Uraufführung von 1981 las Stockhausen das Wort «Trauerarbeit» und notierte an den Rand «Plem Plem!». «Andererseits aber traten ihm, als er bei Dreharbeiten des WDR die Handlung erzählen sollte und dabei auf seine Mutter zu sprechen kam, Tränen in die Augen. Die Kameras mussten ausgeschaltet werden.» (Uwe Ebbinghaus) Im Moment des Todes seiner Eltern synchronisiert sich Michael mit dem «dodekadigitalen Mondtäubchen» Mondeva und wird mit der Erotik eines Instruments konfrontiert. In seinem «Examen» rekapituliert Michael seine Kindheit, um sich dann in seiner «Reise» auf die Suche nicht nur nach sich selbst sondern auch nach Eva zu begeben, seiner Mondeva, seiner Mutter. Stockhausen verwendet bei den Überschriften für die «Reise» zwar Titel mit überaus christlichen Untertönen («Himmelfahrt», «Verspottung», «Mission»), deutet diese aber um. Nach Michaels «Heimkehr» in den Himmel folgt seine «Vision»: «Kindlich aus Tönen Spiele auszudenken, die selbst in Menschenform noch Engelsseen rühren: das ist der Sinn des «Donnerstag aus «Licht»».

Galaxie Stockhausen

25 Jahre lang hat Karlheinz Stockhausen an der Realisierung von «Licht» gearbeitet. Sein Traum, in Kürten ein Areal mit sieben Aufführungsstätten zu errichten – eine für jede Oper des Zyklus –, hat sich (noch) nicht verwirklicht: «Meine Vision eines <Licht>-Zentrums ist zur Zeit nicht realisierbar, und die Welt ist dagegen. Es gibt auch nicht die finanziellen Mittel zum Bauen, aber das könnte sich plötzlich ändern. Wenn sich ein allgemeines kulturelles Bewusstsein dafür entwickelt, dass <Licht> für die Gemeinschaft wichtig ist, wird es kommen.» Auch nach der Fertigstellung von «Licht» wurde Stockhausens Geist nicht müde. Sein nächstes Grossprojekt war bereits in Planung: «Klang», eine Vertonung der vierundzwanzig Stunden des Tages. Anschliessend wollte er sich der Vertonung von Minute und Sekunde widmen. Mit Äusserungen zu den Terroranschlägen vom 11. September 2001, in denen er die Anschläge als «grösstes Kunstwerk Luzifers» bezeichnete, sorgte er weltweit für Furore. Es war nur eines der Beispiele dafür, dass Stockhausen oft missverstanden wurde – nicht nur von seinen Gegnern, sondern auch von jenen, die ihn positiv zu vereinnahmen suchten, wie etwa die Generation Techno («Sie mögen die Effekte, aber fragen nicht, zu welchem Zweck sie gemacht wurden!»). Man muss Stockhausen nicht für den Propheten einer neuen Gotterkenntnis halten, um seine Impulse für die Weiterentwicklung der Musik und seinen Glauben an eine Weltverbesserung durch Klänge zu würdigen. Er war jemand, der der Mediokrität des Lebens beherzt entgegentrat und eine zunehmende Vervollkommnung der Wesen durch Musik erträumte. «My life is a galaxy», sagte er einmal. Es ist eine Galaxie, die lohnt, entdeckt zu werden. Stockhausen hat dies der Zukunft überlassen.

Pavel B. Jiracek

«POSTKARTEN VOM KÖLNER DOM»

Kathinka Pasveer (Musikalische Einstudierung und Klangregie) im Gespräch mit Pavel B. Jiracek (Dramaturgie)

Als langjährige künstlerische und persönliche Weggefährtin Karlheinz Stockhausens haben Sie zahlreiche seiner Werke für Flöte zur Uraufführung gebracht und leiten seit seinem Tod 2007 gemeinsam mit Suzanne Stephens die Stockhausen-Stiftung in Kürten bei Köln. Für die Basler Aufführung von «Donnerstag aus Licht» haben Sie neben der musikalischen Einstudierung auch die «Klangregie» übernommen. Was genau darf man sich unter dieser Bezeichnung vorstellen?

Die Klangregie ist ein wichtiges Element bei Aufführungen der Musik von Karlheinz Stockhausen, denn in fast allen seinen Werken kommt Live-Elektronik zum Einsatz. In «Donnerstag aus Licht» sind alle Sänger_innen und Instrumentalist_innen mikrofoniert, was bedeutet, dass man – anders als vielleicht sonst bei Opernaufführungen – auch extrem leise, filigrane Töne von sich geben kann, die trotzdem überall im Raum gleich gut hörbar sind. Die Klangregie ist bei der Musik von Stockhausen deshalb so entscheidend, weil durch sie bestimmt wird, was das Publikum überhaupt hört. Sie hat zwar eine technische Komponente, ist aber in erster Linie eine musikalische Aufgabe. Dazu gehört, dass die Klangregisseur_in die Probenarbeit begleitet und lernt, die Musiker_innen auszubalancieren, um sie am Ende so verstärken zu können, dass das Publikum im Saal genau das hört, was geprobt wurde. Man kann sich dabei nicht zurücklehnen und sagen: «Ich setze mich mal ans Mischpult und regele den Klang nach Gefühl», sondern man muss die Partitur genau mitlesen und unter anderem auch Zuspielbänder bedienen, die im richtigen Moment gestartet und gestoppt werden müssen.

Auch heute noch ist der technische Aufwand bei Aufführungen von Werken Karlheinz Stockhausens nicht unerheblich.

Was aber bedeuteten Aufführungen zur Entstehungszeit der Kompositionen, als die technischen Möglichkeiten weit weniger ausgereift waren als heute?

Ich erinnere mich noch gut an die ersten Konzerte, die ich mit Stockhausen erlebt habe, zu Beginn der 1980er-Jahre in Bologna: Es war damals fast unmöglich, dort geeignete Lautsprecher zu finden, geschweige denn Techniker, die uns bei der Arbeit unterstützen konnten. Stockhausen musste daher immer die Ausrüstung vom Kölner WDR mittransportieren. Damals gab es noch analoge «Mehrspurmaschinen» – das waren riesige Geräte. Stockhausen erzählte mir von einem Konzert in Venedig, für das die Lautsprecher und Tonbandgeräte extra mit Gondeln über den Kanal transportiert werden mussten. Besonders komplex wurde es natürlich bei Operaufführungen. Bei der Aufführung von «Donnerstag aus Licht» 1985 in London, bei der Stockhausen und ich am Mischpult saßen, hatten wir einen Zettel, auf dem der Mischpultplan verzeichnet war. In den beiden Pausen mussten wir rasend schnell alle Eingänge des Pultes für den nächsten Akt neu kleben, alle Regler neu beschriften, alle Filterungen, Eingangspegel, Panoramas ändern – und beten, dass wir dabei alles richtig gemacht hatten. Ein Horror! Heute ist die Technik immer noch kompliziert, aber es ist im Vergleich zu damals sehr viel einfacher geworden. Es ist wunderbar, dass es heute Theater gibt wie hier in Basel, die eine wirklich leistungsstarke Tonanlage und ein grossartiges Mischpult besitzen. Das macht das ganze Unterfangen, Stockhausen aufzuführen, viel günstiger – weil die grössten Kosten früher durch die Logistik, das Mittransportieren der Technik, entstanden sind. Mich erstaunt heute aber immer wieder, wie mutig Stockhausen gewesen ist: Obwohl es damals fast unmöglich war, seine Vorstellungen technisch umzusetzen, hat er an seinen Visionen festgehalten. Er sagte immer: «Ich muss warten – vielleicht vierzig Jahre, vielleicht fünfzig Jahre. Aber dann wird es möglich sein!» Stockhausen hat weit in die Zukunft gedacht, und die Zeit hat ihm Recht gegeben.

Ebenfalls die Zukunft im Blick hatte Stockhausen, als er die «Stockhausen-Kurse» in Kürten ins Leben rief, die seit ihrer Gründung 1998 dafür Sorge tragen, dass neue Generationen von Interpret_innen in der Aufführungspraxis seiner Werke geschult werden ...

Aber diese Kurse richten sich nicht nur an Interpret_innen: Auch Komponist_innen, Klangregisseur_innen, Musikwissenschaftler_innen und generell an Stockhausen interessierte Personen und Musikliebhaber_innen nehmen daran teil – eine sehr bunte Mischung. Doch liegt ein Schwerpunkt der Kurse tatsächlich auf der Weiterbildung von den Interpret_innen, meist angeleitet von den Musiker_innen, mit denen Stockhausen selbst seine Werke entwickelt hat. Ihn umgab immer ein Stamm von Musiker_innen, mit denen er kontinuierlich und sehr eng zusammengearbeitet hat. Er war an der musikalischen Praxis und am Austausch interessiert und daran, dass seine Werke für die jeweiligen Instrumente auch funktionierten. Er entwickelte seine Kompositionen eben nicht nur auf dem Papier, sondern auch in den Proben. Und so ist über Jahre hinweg eine lebendige orale Tradition entstanden, die nun von einer Generation zur nächsten weitergegeben wird. Darüber hinaus hat Stockhausen natürlich auch viele theoretische Texte verfasst. In der Reihe «Texte zur Musik» etwa sind mittlerweile 17 umfangreiche Bände mit seinen Schriften veröffentlicht, die detaillierte Hintergrundinformationen zu seinen Werken bieten. Auch gibt es im Archiv der Stockhausen-Stiftung unzählige Filme, in denen Stockhausen seine Werke selbst probt oder aufführt. Regelmässig kommen Interpret_innen zu uns, um dieses Material zu sichten. Für sie ist es natürlich ein Gewinn, dass es diese technischen Möglichkeiten der Reproduktion heute gibt, auch in Form der Stockhausen-Gesamtausgabe auf CD. Stockhausen hat allerdings immer gesagt: «Aufnahmen sind wie Postkarten vom Kölner Dom: Sie vermitteln einen Eindruck, aber wenn man das Original betritt (sprich: mit den Partituren arbeitet oder zumindest eine Aufführung live erlebt), hat man natürlich ein noch intensiveres Erlebnis.»

Ein Ort, der ganz im Zeichen eines Komponisten steht und Zentrum ist für Bewunderer wie Interpret_innen: Karlheinz Stockhausens Kürten erinnert ein wenig an Richard Wagners

Bayreuth. Gibt es zwischen den beiden Komponisten Parallelen?

Inhaltlich sehe ich da eher wenige Überschneidungen. Allerdings kann man wohl die Besessenheit der beiden Komponisten vergleichen, ihr Werk unter bestimmten Bedingungen aufführen lassen zu wollen. In Kürten sind unsere Bedingungen natürlich weit bescheidener als die in Bayreuth: Uns steht weder ein Theaterhaus zur Verfügung, noch finden in Kürten Festspiele statt. Wir hoffen aber, dass sich dies vielleicht irgendwann ändert. In Kürten herrscht eine einzigartige Atmosphäre. Musiker_innen, die zu uns kommen und in den Räumlichkeiten arbeiten, in denen Stockhausen selbst gewirkt hat, teilen uns immer wieder mit, wie beflügelnd es für sie ist, an diesen Ort abseits des Alltags zu kommen und hier in ungestörter Konzentration arbeiten zu können. Diese besondere Atmosphäre ist auch dem Wesen der Musik Stockhausens geschuldet: Meistens schreibt er kammermusikalisch und man benötigt keine Dirigent_in. Das bedeutet, dass man viel länger miteinander arbeiten muss und auch die Partien der jeweils anderen kennen sollte, nicht nur die eigene. Jede_r Einzelne trägt bei Stockhausen für alle Verantwortung und das bringt einen sehr schönen, gemeinschaftlichen Geist unter den Musiker_innen hervor. Das spüren wir immer wieder. Auch beim Ensemble der Basler «Donnerstag»-Produktion, das ja bereits vor einem Jahr mit den Proben in Kürten begonnen hat.

Was bedeutet der Begriff «Werktreue» in Zusammenhang mit den Werken Stockhausens und dem Wirken der Stockhausen-Stiftung?

Karlheinz Stockhausen hat bereits 10 Jahre vor seinem Tod die «Stockhausen-Stiftung für Musik» gegründet mit dem Anliegen, mit ihr einen Ort zu schaffen, an den man sich wenden kann, um authentische Informationen zu ihm und seinem Werk zu erhalten. Wenn man sich mit Stockhausen befassen möchte, ist seine Stiftung die Quelle. Er hat uns stets ans Herz gelegt, die authentische Aufführungspraxis seiner Werke zu vermitteln. Stockhausen war sehr präzise, was seine Werke betrifft: Er hat so lange getüftelt und geprobt, bis jede Note sass, wo sie sein sollte. Erst dann hat er Partituren freigegeben und drucken lassen, wenn alles feststand, auch etwaige szenische Angaben. Und er hat natürlich erwartet, dass die Aufführenden es auch so realisieren,

anstatt es anders zu machen. Er hat immer gesagt: «Wenn ihr es anders machen wollt, dann macht doch lieber etwas Eigenes.» Diese Treue seinen eigenen Werken gegenüber hat ihn die meisten Aufführungsmöglichkeiten gekostet: Er hat die verlockendsten Angebote ausgeschlagen, wenn für ihn die Bedingungen nicht stimmten und er zum Beispiel zu wenige Proben bekam oder zu wenig Zeit für den technischen Aufbau vorhanden war. Da ist er keine Kompromisse eingegangen. Die Perfektion seiner Musik, die Perfektion des Geschehens und des Klangs bedeuteten Alles für ihn. Diesem Anspruch bleibt die Stockhausen-Stiftung verpflichtet. Wenn eine Anfrage kommt, versuchen wir zu helfen und den Anfragenden bewusst zu machen, was eine Aufführung an Aufwand benötigen wird. Wenn wir sehen, dass die Bedingungen noch nicht stimmen, plädieren wir dafür, mit dem betreffenden Projekt noch zu warten. Auch, was Stockhausens Musiktheaterwerke betrifft: Stockhausen war eben nicht nur ein Komponist von Tönen, sondern auch Schöpfer eines totalen Theaters. Für uns sind Angaben wie «linker Fuss, rechter Fuss», oder etwa die «INORI»-Gesten in «Donnerstag aus «Licht» ebenso wichtig wie die Notation eines Fis oder G: Wenn jemand eine andere Geste macht oder sie falsch ausübt, dann ist das für uns wie das Spielen einer falschen Note.

Ist eine Inszenierung dennoch so frei, die Parameter einer szenischen Umsetzung zu gestalten?

Natürlich wusste Stockhausen, dass seine Opern auf der Bühne inszeniert werden mussten und er hat den Regisseur_innen stets sehr viel Freiraum gelassen bei der szenischen Umsetzung seiner Werke. Nur selten hat er sich in die Regie eingemischt – etwa bei der Londoner Aufführung von «Donnerstag aus «Licht» 1985 am Royal Opera House Covent Garden: Da wollte der Regisseur, Michael Bogdanov, dass Luzifer in der Königsloge als Punk auftritt. Damit war Stockhausen nicht einverstanden und hat den Regisseur darauf angesprochen. Aber ansonsten war er grundsätzlich sehr offen. Trotzdem ist und bleibt es sehr wichtig, dass sich die Menschen, die wirklich an Stockhausens Musik interessiert sind, die Partitur oder das Libretto anschauen und feststellen können: «Das ist die Version und Vision von Stockhausen und das Bühnengeschehen in dieser bestimmten Inszenierung ist eine Interpretation davon.» Durch diese Vergleichs-

möglichkeit bekommt man eine viel weitere und sehr spannende Perspektive.

Was ist es für ein Gefühl, Stockhausens musikalisches Erbe und sein Wirken weiterzutragen?

Es ist einfach eine grosse Freude. Viele Werke sind ja auf meinen Leib geschrieben worden, sie sind für mich wie meine Kinder. Aber es sind Totgeburten, wenn sie nicht weitergegeben werden. Also bin ich immer wahnsinnig froh, wenn junge Flötist_innen zu mir kommen, um mit mir zu arbeiten. Dann weiss ich, dass diese Musik weiterlebt. Und das ist ein Glücksgefühl. Denn die Werke leben ja nur, wenn sie gespielt werden.