

Rudolf Frisius

# Konstruktionen – Bedeutungen

Anmerkungen zu Karlheinz Stockhausens *LICHT*-Projekt

1 *Texte zur Musik 1977-1984*, Band 5:

*Komposition*, (DuMont Buchverlag) Köln 1989; Band 6: *Interpretation*, (DuMont Buchverlag) Köln 1989. ↑

2 Stockhausen, *Texte*, Band 6, S. 111. ↑

3 *LICHT*-Blicke, Gespräch mit Michael Kurtz am 24.1.1981, in: Stockhausen, *Texte*, Band 6, S. 196 f. ↑

4 ebenda, S. 196-198. ↑

5 ebenda, S. 196. ↑

6 vgl. das Skizzenblatt, in: Stockhausen, *Texte*, Band 5, S. 140. ↑

7 vgl. das Skizzenblatt vom 28.4.1977, in: Stockhausen, *Texte*, Band 5, S. 149. ↑

8 *Die sieben Tage der Woche*, Gespräch mit Rudolf Werner am 19. Dezember 1980, in: Stockhausen, *Texte*, Band 6, S. 156. ↑

9 Karlheinz Stockhausen, *SIRIUS. Elektronische Musik und Trompete, Sopran, Baßklarinetten, Baß* (1975-77), in: Stockhausen, *Texte*, Band 4, S. 301. ↑

10 *Die sieben Tage der Woche*, a.a.O., S. 157. ↑

11 Skizze mit Datumvermerk »März 1978«, in: Stockhausen, *Texte*, Band 6, S. 147, oben. ↑

12 vgl. die Veröffentlichung beider Skizzen in: Stockhausen, *Texte*, Band 5, S. 147. ↑

13 ebenda. ↑

*LICHT* – Die sieben Tage der Woche für Solo-Stimmen, Solo-Instrumente, Solo-Tänzer/Chöre, Orchester, Ballett und Mimen/Elektronische und Konkrete Musik«: Dies ist der Titel des siebenteiligen Werkzyklusses, an dem Karlheinz Stockhausen seit 1977 arbeitet. Schon im Titel wird deutlich, daß es um die Synthese verschiedener Klangmittel und Darstellungsformen geht - einerseits um die Verbindung vokaler und instrumentaler Musik (in Soli oder in größeren Formationen bis hin zu Chor bzw. Orchester) mit szenischer Darstellung, andererseits um die Verbindung herkömmlicher Klangmittel (Solo-Stimmen, Solo-Instrumente; Chöre, Orchester) mit den Möglichkeiten der technisch produzierten Musik (Elektronische Musik, Konkrete Musik). Stockhausen hat sich vorgenommen, dieses Werk im Zeitraum etwa eines Vierteljahrhunderts zu vollenden. Alle seit 1977 entstandenen Kompositionen lassen sich in den Kontext dieses Projektes einordnen. Die Frage, ob und inwieweit sie dennoch als autonome opera angesehen werden können, ist nicht einfach zu beantworten. Andererseits ist es mindestens ebenso schwierig, sich über Stockhausens kompositorische Arbeit seit 1977 ein Urteil zu bilden, wenn man nicht Schritt für Schritt die seitdem veröffentlichten Arbeiten verfolgt in der Bemühung, auf diesem Weg ein sich Schritt für Schritt präzisierendes und vervollständigendes Bild des entstehenden Zyklusses zu gewinnen.

Wenn man versucht, sich über die bisher veröffentlichten Partituren und Aufnahmen hinaus über die Konzeption des *LICHT*-Zyklus zu informieren, wird man sich einstweilen vor allem an veröffentlichten Interviews und Skizzen des Komponisten orientieren müssen. Wichtige Materialien finden sich in den Libretti der vier bisher vollendeten Teile, als Beilagen in bisher veröffentlichten Partituren und in den Bänden 5 und 6 der gesammelten Texte Stockhausens<sup>1</sup>. Hier ist auch eine faksimilierte Skizze mit folgender Bildunterschrift abgedruckt: »Die erste Skizze für LICHT entstand im Oktober 1977 auf einer Tempelveranda in Kyoto. Auf der Rückseite der Eintrittskarte steht folgende Notiz: Für 3 Melodien: je ca. gr. None Umfang und Abstand Quarte. EVA mit Maske, die immer gleich ist, aber 3 Stimmen: Hoher Sopran, Mezzo-Sopran, tiefer Alt. Für jede Melodie und für Einzeltöne ganz individuelle Stile (Beispiel: Span. = Spanischer Stil).«<sup>2</sup>

Das Faksimile enthält zwei Systeme für die vorgesehenen Tonumfänge (E-f-g1-ais2, d.h. 13 bzw. 14 bzw. 15 Halbtonschritte) und für jeweils fakultative Differenzierungen von drei Stimmlagen:

(hoher) Sopran	g1 – b2	15 Halbtonschritte
Mezzosopran	f1 – fis2	13 Halbtonschritte
(tiefer) Alt	es1 – d2	11 Halbtonschritte
hoher Tenor	g – b1	15 Halbtonschritte
Tenor	f – fis1	13 Halbtonschritte
tiefer Tenor	es – d	11 Halbtonschritte
Bariton	G – b	15 Halbtonschritte
Baß	F – fis	13 Halbtonschritte
tiefer Baß	Es – d	11 Halbtonschritte

Auf einem dritten System des Blattes finden sich zwei Systeme zum Stichwort »für Einzeltöne ganz individuelle Stile« in verschiedenen Tempi (Viertel ca. 140 bzw. Achtel ca. 90). Daraus läßt sich Verschiedenes entnehmen:

– Es geht um eine Zusammenstellung von drei verschiedenen Melodien.

– Jede der drei Melodien kann entweder in einer charakteristischen Stimmlage (Sopran, Tenor, Bariton) erscheinen oder sich in drei Feinabstufungen ihres Registers (hoch, mittel, tief) vervielfältigen.

– Es findet sich ein erster Hinweis darauf, daß einer Melodie eine bestimmte Rolle entsprechen kann (Sopran-Eva).

14 *Die sieben Tage der Woche*, a.a.O., S. 156. ↗

15 *LICHT*-Blicke, a.a.O., S. 201 f. ↗

16 Karlheinz Stockhausen, *Das Leben geht weiter... »Wir hätten gern Ihre Biographie in ausführlichen Stichworten*, in: Stockhausen, *Texte*, Band 3, S. 9. ↗

17 Stockhausen, *Texte*, Band 5, S. 248 f. ↗

Stockhausens Hinweis auf »ganz individuelle Stile« der drei Melodien und ihrer einzelnen Töne wird in seinen Skizzen teilweise konkretisiert – nämlich bezogen auf die Individualisierung einzelner Melodietöne. Über diesen Aspekt spricht Stockhausen auch in einer Interview-Äußerung, die in seinen Texten unmittelbar vor dem betreffenden Skizzen-Faksimile steht und auf dieses offensichtlich bezogen ist: »Jeder Ton in der Formel ist geformt wie eine einmalige Person.« Das Stichwort »spanisch« verweist darauf, daß Stockhausen bei dieser Individualisierung in erster Linie an verschiedene Stile der Weltmusik gedacht hat. Genaueres über diesen Aspekt ergibt sich aus gesprächsweisen Äußerungen des Komponisten – z. B. aus einem Interview, das er am 24. Januar 1981 seinem Biographen Michael Kurtz gegeben hat. Bezogen auf den Besuch eines Tempels in Kyoto im Oktober 1977 sagte Stockhausen: »Ich erinnere mich, daß ich auf der Veranda Skizzen machte, weil ich durch einen Auftrag für das »Jerusalem Testimonium« von Recha Freier, die mir damals schon durch Briefwechsel bekannt war, wußte, was ich als nächstes komponieren wollte... Ich habe... beim Anhören der Priester... immer bewußter auf die Gesänge geachtet. Was unterscheidet denn überhaupt europäische Musik und indische Musik und diese japanische Musik, die ich da hörte? Die Intervalle sind doch mehr oder weniger ähnlich... In der ganzen Welt haben sich durch Farbunterschiede und durch bestimmte Manierismen (ganz beschränkte Manierismen) musikalische Sprachen und Stile gebildet...«<sup>3</sup>

Diese Idee erschien Stockhausen als so wichtig, daß er sie als tragfähige Basis für die Ausarbeitung eines gigantischen Werk-Projektes ansah: »In mir ist plötzlich etwas aufgeblitzt mit einem inneren Freudenschrei: die Vorstellung, jetzt ein Riesenwerk zu machen. Ich dachte: für den Rest dieses Lebens möchte ich ein Werk machen, in dem alles zusammengebracht ist, was ich kann, was ich will... Da war es auf einmal in meinem Kopf: ich habe die 'Formel' komponiert... So könnte ich ein Leben lang mit dieser Formel komponieren, indem ich einzelne Teile oder Stücke oder Abschnitte oder Momente oder Szenen als Dialekte auffasse, in einer eigenen »Manier« formuliere; dieses abstrakte Formel-Gebilde also zu färben und jeweils zu einer lokalen Musik zu machen. Das war für mich eine so wesentliche Einsicht, weil ich verstand, daß das Entscheidende, das Universale im ganzen Universum gültig ist, wie zum Beispiel diese Superformel.«<sup>4</sup> So entsteht aus Ideen der Melodie-Komposition und Melodie-Verarbeitung – die in seriellen Konstruktionen der Formel und der Formelkomposition konstruktiv weiter entwickelt werden – die Vorstellung einer aus einem einheitlichen, konstruktiven Kern hervorgehenden Weltmusik, die Stockhausen zugleich als Zusammenfassung seiner gesamten kompositorischen Arbeit versteht.

Stockhausen hat seinem Biographen auch mitgeteilt, daß seine Idee der musikalischen Dialekte ihm Zusammenhänge erschloß, die nicht nur die Planungen künftiger Werke einbezogen, sondern auch eine bereits vollendete Komposition: »An diesem Vormittag ist der JAHRESLAUF, der bis dahin in meiner Vorstellung eine selbständige Komposition für Gagaku-Orchester und Tänzer war, ein Teil von LICHT geworden.«<sup>5</sup> So veränderten sich seine kompositorischen Pläne, zunächst getrennte und an verschiedene Aufträge gebundene Stücke wurden zusammengeführt, wie sie etwa noch in einem Skizzenblatt vom 18. 3. 77 folgendermaßen aufgezählt waren: »1) *Gagaku*-Stück Okt. 77 4 Tänzer; 3 Fl. oder Es-Klar., 3 Ob.; 2 elektr. Orgeln (4 Shos), 2 Harfen (Kotos); 2) Israel *LICHT* 1979 Bariton, Chor, Tonband (elektr., Orch., Chor) (Chor reduziert für Reise); 3) Berlin 1979 Okt., Chor aufgeteilt in räumlich im Saal verteilte Gruppen (z. Bsp. 3 mal 4 Soprane, 2 mal 6 Alte, etc.) 3 Solisten: Sopr., Alt, Bariton; Orchester (viel Solistisches und kleine Gruppen – auch Raumverteilung)«<sup>6</sup>

Aus dieser Skizze ergibt sich, daß der Titel *LICHT* ursprünglich auf ein einzelnes Werk bezogen war, bevor er zum Titel eines großen, auf mehrere Aufführungstage berechneten Werkprojektes wurde. (Eine ähnliche Ausgangssituation – deren Parallelität allerdings für Stockhausen nach seinen Aussagen niemals eine Rolle gespielt hat – könnte man in einem älteren, in seinen zeitlichen Dimensionen vergleichbaren Zyklus entdecken: Auch Wagners *Ring des Nibelungen* war zunächst als einzelnes Werk unter dem Titel *Siegfrieds Tod* geplant; die Arbeit an diesem Projekt und seine allmähliche Umwandlung in das Projekt der Tetralogie verlief bei Wagner allerdings ganz anders als bei Stockhausen.)

## I

In der frühen Skizze aus Kyoto geht es nicht nur um die Festlegung von verschiedenen Melodien, sondern auch von ihnen zugeordneten Rollen. Schon darin wird deutlich, daß hier eine Rolle nicht einfach mehr gleichgesetzt werden kann mit dem Part einer darstellenden Person: »EVA mit Maske, die immer gleich ist, aber drei Stimmen: Hoher Sopran, Mezzo-Sopran, tiefer Alt«. Ähnliche Differenzierungen, auch für die beiden übrigen Rollen, sind in dieser Skizze teils erst angedeutet, teils noch nicht erwähnt. Allerdings hatte Stockhausen schon mehrere Monate vorher, am 28. April 1977, eine Disposition verschiedener Rollen entworfen, die durch Vokal- und Instrumentalsolisten dargestellt werden sollten, mit einigen ersten Eintragungen von Interpreten, die Stockhausen für die Übernahme einzelner Partien als geeignet erschienen.<sup>7</sup>

Die darin deutlich werdende Differenzierung in verschiedene Präsentationsformen einer Rolle – Vokalsolo – Instrumentalsolo – Tanzsolo – hat Stockhausen nicht zuletzt mit praktischen Erwägungen begründet: »Ich habe mir am Anfang der Arbeit überlegt, wie ich im Musiktheater die traditionellen Funktionen des Körpers als Tänzer, der Stimme als Sänger und des Instrumentalsolisten (der bisher nur als »Begleiter« betrachtet wurde) vereinigen könnte. Wenn ich zum Beispiel einen rasanten Tanz haben will und gleichzeitig gespielt und gesungen werden soll, so kann

das nicht von derselben Person aufgeführt werden. Vor *LICHT* hatte ich das Werk *HARLEKIN* komponiert, worin zum ersten Mal ein Instrumentalist gleichzeitig ein Tänzer ist... Aber das kann man nicht weitertreiben zu einer noch höheren Kunstform«. <sup>8</sup>

In der Konzeption seines *LICHT*-Zyklus verbindet Stockhausen die Ansätze seiner beiden wichtigsten Formelkompositionen miteinander: Aus *INORI* (1973-1974) übernimmt er Verfahren der Umsetzung verschiedener musikalischer Grundeigenschaften (Höhe, Dauer, Lautstärke) in verschiedene räumliche Dimensionen der Körperbewegung (wobei die Musik des Orchesters umgesetzt wird in Gebetsgesten eines oder mehrerer Tänzer-Mimen: Musik als Ritual). Aus *SIRIUS* übernimmt Stockhausen die Zuordnung verschiedener Melodien zu verschiedenen darstellenden Personen und die Idee der Gleichberechtigung solistisch-vokaler und solistisch-instrumentaler Darstellung: Den vier Hauptmelodien entsprechen vier Solisten – zwei Gesangsrollen (hoher Sopran – tiefer Baß) und zwei Instrumentalrollen (Trompete – Bassettthorn). Es gibt (außer einer Einleitung und einem Schlußteil) vier Hauptteile des Stückes; in jedem dieser Hauptteile steht eine andere Hauptmelodie im Vordergrund. Die Abfolge der vier Hauptteile und die Konstellationen der vier Solisten sind in erster Linie auf die vier Jahreszeiten bezogen, aber auch auf andere Eigenschaften: Stockhausen bezeichnet seine vier Protagonisten als »musikalische Verkörperungen der vier Himmelsrichtungen, Elemente, Tageszeiten, Jahreszeiten und Wachstumsstadien«. <sup>9</sup> Mit der Unterscheidung verschiedener Rollen verbindet sich hier also die Absicht der Zusammenstellung vieldimensionaler musikalischer Symbole.

In *LICHT* kombiniert Stockhausen einerseits verschiedene Melodieformeln, andererseits verschiedene Möglichkeiten ihrer »Inszenierung« mit Gesang, Instrumentalspiel und Tanzdarstellung. Dabei geht er davon aus, daß sich auf diese Weise bestimmte Inhalte übermitteln lassen, wobei viele seiner szenischen Anweisungen, ja sogar viele seiner Gesangstexte explizieren, was in der musikalischen Struktur ohnehin schon angelegt ist (so daß, im übertragenen Sinne, das Verhältnis zwischen Musik, Text und szenischer Darstellung dann eher homophon als polyphon erscheint). Die Frage, wie sich in Stockhausens musikalischer Symbolsprache Zwecke und Mittel unterscheiden lassen und ob hier eher die Musik das Symbol deutet oder umgekehrt das Symbol die Musik – diese Frage ist schwer zu beantworten.

Die Skizzen zeigen außerdem, daß es über verschiedene Arbeitsphasen hinweg unentschieden blieb, ob die Zahl der Rollen - drei oder vier – der der Melodieformeln bzw. Klangsichten entsprechen solle oder nicht. In der Skizze vom 24. April 1977 sind eine weibliche und drei männliche Rollen vorgesehen (eine der männlichen Rollen allerdings mit einer weiblichen Tanzrolle: Michèle Noiret als Tanzdarstellerin des Michael). Gegenübergestellt sind einerseits Michael und Luzifer (zwei Männerstimmen: Tenor – Baß; zwei Blechblasinstrumente: Trompete - Posaune), andererseits Eva und Adam (Frauen- und Männerstimme: Sopran – Bariton; zwei Holzblasinstrumente: Klarinette – Bariton-Saxophon). Die Skizze, die Stockhausen im Oktober 1977 in Kyoto entwarf, läßt vermuten, daß er inzwischen diese Disposition aufgegeben und sich für drei Hauptfiguren entschieden hatte. Außerdem ist zu erkennen, daß Stockhausen inzwischen die Idee der Rollen-Aufspaltung weiter entwickelt hatte: Der früheren Idee der Aufteilung in Gesang, Instrumentalspiel und Tanz folgt jetzt die Idee der Multiplikation einzelner Gesangsrollen (drei Frauenstimmen – drei hohe Männerstimmen – drei tiefe Männerstimmen). Im bereits zitierten Gespräch mit Rudolf Werner finden sich erste Hinweise darauf, daß Stockhausen schon relativ frühzeitig daran gedacht hat, den Prozeß der Rollen-Multiplikation noch weiter zu treiben: »Ich habe Visionen gehabt, daß am »Dienstag« in einem »Krieg« zwischen Michael und Luzifer der Michael-Trompeter sich in 12 Trompetern vervielfältigt, die ihre Trompete wie ein Gewehr benutzen, Tornister mit Flügelhorn und Piccolo-Trompete auf dem Rücken tragen und Gürtel mit Dämpfern wie Handgranaten umgeschnallt haben. Am »Montag« soll es eine Szene geben, in der Eva drei Köpfe hat – als drei Sängerinnen mit einem Körper – und eine andere Szene, in der mehrere Körper nur einen Kopf haben. Die Vervielfältigung eines Geistes ist nicht begrenzt. Ich habe zwar zunächst aus taktischen Gründen die Personen auf die drei Grundgestalten reduziert – nämlich Sänger, Instrumentalist und Tänzer –, darüber hinaus kann sich aber jeder multiplizieren«. <sup>10</sup> Auch wenn diese ersten Gestaltungsideen von der endgültigen Realisierung teilweise erheblich abweichen, läßt sich dennoch feststellen, daß sich in ihnen erste Ansätze zu dramaturgischen Alternativen abzeichnen, die sich in der Entwicklung des Musiktheaters über Stockhausens eigene Ansätze hinaus ausgewirkt haben (beispielsweise bei Wolfgang Rihm seit der *Hamletmaschine* nach Heiner Müller – einer Arbeit, die sich allerdings ansonsten, wie auch die anderen Musiktheater-Arbeiten Rihms, in ihrer dramaturgisch-musikalischen Konzeptin radikal von Stockhausen unterscheidet).

## II

Schwieriger als die Details der musikalischen Konstruktion und der Rollendisposition erscheinen die inhaltlichen Aspekte des *LICHT*-Projektes. Stockhausen hat sich vorgenommen, ein Projekt mit drei Hauptpersonen zugleich auch als Projekt der sieben Wochentage auszuarbeiten. Die Grundidee der Zuordnung der drei Hauptpersonen zu den sieben Wochentagen war einfach; es sollte drei Tage geben, an denen eine einzelne Hauptperson dominiert, drei weitere für die verschiedenen Möglichkeiten der Kombination von zwei Hauptpersonen und schließlich einen, an dem alle drei Hauptpersonen maßgeblich beteiligt sind: »7 Wochentage durch 7 Kombinationen der FORMEL als Großform«. <sup>11</sup> Die Zuordnung dieser Möglichkeiten zu den einzelnen Wochentagen ist in der ersten Skizze noch ganz anders als in der endgültigen Disposition, die sich in einer Skizze vom 20. Mai 1978 findet. <sup>12</sup> Als Tage Evas, Michaels und Luzifers waren ursprünglich Freitag, Dienstag und Samstag vorgesehen. In diesem Sinne notiert Stockhausen zunächst für den Freitag die Stichworte »Bassettsolo« und »Sopransolo« sowie für Dienstag »Trompetensolo« und

»Tenorsolo«. In der endgültigen Planung wurde nur die letzte dieser drei Zuordnungen beibehalten. Wichtige Impulse für eine neue Disposition der Wochentage gab das bereits in der ersten Skizze für den Dienstag eingetragene Stichwort »Jünglingstanz (Kriegstanz)«: Es legte nahe, den Dienstag umzufunktionieren zum Tag des Krieges zwischen Michael und Luzifer.

In seiner Skizze vom 20. März 1978 hat Stockhausen die Personenkonstellationen und inhaltlichen Stichworte für die einzelnen Wochentage dann folgendermaßen notiert:

»MONTAG – EVA – Empfängnis, weltliche Geburt und Neue Weihnacht, formgebend;  
DIENSTAG – MICHAEL, LUZIFER – Existenzkampf/Krieg;  
MITTWOCH – EVA, MICHAEL, LUZIFER – Einsicht – Harmonie, Gegensatz des Dienstags, transzendieren;  
DONNERSTAG – MICHAEL – Liebe, Weisheit;  
FREITAG – EVA, LUZIFER – Freiheit – widersteht Versuchung/Wahl des Schicksals, den rechten Weg zu wählen und dieses Schicksal zu erfüllen;  
SAMSTAG – LUZIFER – Tod, Streben in all seinen Formen, Übergang zum Licht und zur Erleuchtung, Verlassen des Irdischen;  
SONNTAG – EVA, MICHAEL«<sup>13</sup>

Weitere Ausführungen über die den einzelnen Wochentagen zugeordneten Bedeutungen finden sich in späteren Interviews von Stockhausen – insbesondere auch über den Sonntag, über dessen inhaltliche Bedeutung in der Skizze vom 20. März 1978 noch nichts vermerkt ist. Später erklärte Stockhausen: »Sonntag ist der Tag der mystischen Vereinigung Evas und Michaels, aus der das neue Leben des Montag hervorgeht. So gibt es also weder Anfang noch Ende der Woche. Sie ist eine ewige Spirale«.<sup>14</sup>

Schon aus diesen wenigen Worten läßt sich ablesen, daß Stockhausen den *LICHT*-Zyklus nicht als eindeutig fixierten Handlungsablauf mit eindeutig fixiertem Anfangs- und Endstadium verstanden wissen will. Dementsprechend denkt er nicht an künftige Gesamtauführungen, die mit einem bestimmten Tag beginnen und von ihm ausgehend den Wochenkreis vollständig durchlaufen müßten (in ähnlicher Weise, wie in *TIERKREIS* oder im Hauptteil von *SIRIUS* ein Kreislauf der zwölf Tierkreismonate oder der vier Jahreszeiten auskomponiert ist, der an einer beliebigen Station beginnen kann – in einem zyklisch variablen Formprozeß, wie ihn Stockhausen erstmals 1959 in *ZYKLUS* für einen Schlagzeuger realisierte). Im Gespräch mit Michael Kurtz hat Stockhausen andere Vorstellungen entwickelt: »Ich würde da anfangen, wo es sich aufführungspraktisch am günstigsten anfangen läßt, um den ganzen Zyklus überhaupt technisch zustande zu bringen. Ich kann mir gar nicht vorstellen, daß das in einem einzigen Theater Tag auf Tag ginge... Da muß man halt besondere Theaterhäuser haben, ein Zukunftshaus, wie ich mir das sowieso längst vorgestellt und in vielen Varianten aufgezeichnet habe: ein Komplex, in dem auf jeden Fall drei Theaterräume sind, so daß man von einem zum anderen gehen könnte; während in dem einen präpariert wird, ist der andere aufführungsreif«.<sup>15</sup> In späteren Interviews wünschte sich Stockhausen, ein reicher Ölscheich möge ihm sieben Theaterhäuser finanzieren, damit später alle sieben vollendeten Opern gleichzeitig aufgeführt werden könnten.

### III

Die ersten Ideen zum *LICHT*-Zyklus stammen aus einem Jahr, in dem es so aussah, als würde Stockhausen ein Zentrum zur ständigen Pflege seiner Musik angeboten: In Aix-en-Provence wurde 1977 ein Centre Sirius eröffnet mit Seminaren, Konzerten und der ersten Gesamtauführung der abendfüllenden Komposition *SIRIUS*. In den folgenden Jahren sollte die Arbeit fortgesetzt werden, wobei alljährlich ein neues Werk von Stockhausen einstudiert und aufgeführt werden konnte. Dies brachte ihn auf die Idee einer langjährigen Planung: Alle künftig aufzuführenden Stücke sollten als Bestandteile eines großen Zyklus konzipiert sein, nämlich des Werkes *LICHT*. Die Pläne zur Weiterführung des Centre Sirius über 1977 hinaus zerschlugen sich allerdings rasch; aber Stockhausen versuchte, sein Projekt dennoch zu verwirklichen: Alle künftigen Kompositionsaufträge und Aufführungen wollte er so realisieren, daß sie in die Planung seines *LICHT*-Zyklus hineinpaßten. Die von Anfang an vorgesehene Verbindung der Musik mit szenischer Darstellung brachte Stockhausen auf den Gedanken, die Zusammenarbeit mit Opernhäusern zu suchen. Nach zahlreichen Absagen von deutschen Theatern erreichte er schließlich die Aufführung des ersten abendfüllenden Teilstückes an der Mailänder Scala: Stockhausen war mit der Vollendung von *DONNERSTAG* aus *LICHT*, deren Uraufführung 1981 stattfand, zum Opernkomponisten geworden. Auch das zweite und dritte Teilstück des Zyklusses wurden an der Mailänder Scala herausgebracht: *SAMSTAG* aus *LICHT* (1984) und *MONTAG* aus *LICHT* (1988). 1993 folgte die szenische Uraufführung von *DIENSTAG* aus *LICHT* an der Oper Leipzig. Obwohl eigentlich jeweils nur ein Teilstück eines noch unvollendeten Zyklusses zu hören war, wurden die einzelnen Teile oft wie eigenständige Opern aufgenommen und entsprechend beurteilt.

### IV

Wenn man die bisher veröffentlichten Teile des *LICHT*-Zyklus als Opern zu beurteilen versucht, dann liegt es nahe, sich genauer mit den Libretti zu befassen. Genau dies aber ist offensichtlich schwierig, wenn man dabei Kriterien der überlieferten Operndramaturgie anlegt: Stockhausens Libretti sind keine Textvorlagen, die als Basis einer Vertonung angesehen werden könnten. Bei ihm steht vielmehr die rein musikalische Erfindung so stark im Vordergrund, daß eine in sich konsistente und durchgängige Textbehandlung oft gar nicht zustande kommen kann. In weiten Passagen

entfällt der Text weitgehend oder nahezu vollständig: Im zweiten der drei Akte des *DONNERSTAG* - in drei von vier Szenen des *SAMSTAG* - in der zentralen (zweiten) Geburtsszene des *MONTAG* - in vielen Abschnitten beider Akte des *DIENSTAG*. In anderen Passagen ist offensichtlich, daß nicht die Musik einen vorgegebenen Text ausdeuten soll, sondern umgekehrt der Text eine vorgegebene Musik. (Ansätze für dieses letztere Verfahren gibt es auch in älterer Musik - beispielsweise in *Lélio* von Hector Berlioz, einem Werk, von dem Stockhausen allerdings versicherte, daß es ihm nicht bekannt war und ist. Stockhausens von der musikalischen Struktur ausgehende Erfindung hat oft zur Konsequenz, daß bestimmte Texte nicht vor, sondern nach der Musik entstehen - in Prozeduren, die, allerdings unter sonst ganz anderen Voraussetzungen, auch für Schönbergs Arbeit an *Moses und Aron* belegt sind.) Besonders schwierig ist die Frage zu beurteilen, ob und inwieweit Stockhausen an seinen Texten und an seinen szenischen Anweisungen in ähnlicher Weise gefeilt hat wie an seinen musikalischen Konstruktionen. Die meisten Details der Skizzen, die in den Bänden 5 und 6 seiner *Texte* veröffentlicht sind, beziehen sich auf Schritt für Schritt entwickelte, teilweise mehrfach überarbeitete musikalische Ideen, während szenische Einfälle oder Anmerkungen zu Bedeutungsaspekten eher isoliert erscheinen und darauf bezogene Skizzen bei der Realisation in mehreren Fällen nicht realisiert oder weitgehend umfunktioniert worden sind - zum Beispiel die Gleichsetzung von Michael-Herkules-Roland (autobiographischer Kommentar Stockhausens: *Texte* Band 6, S. 202), die in Texten und szenischen Anweisungen der bisher veröffentlichten Opern nicht herausgearbeitet wird oder der szenische Einfall »Stelzengang des Tänzers (Riesen)«, der zunächst im Mai 1977 dem *DIENSTAG* zugeordnet wird, später dann aber statt dessen in der dritten Szene des *SAMSTAG* Verwendung findet. Im *DONNERSTAG* hat Stockhausen das Problem der Darstellung von Bedeutungszusammenhängen dadurch zu bewältigen versucht, daß er in der Schlußszene des Vorausgegangenen nochmals zusammenfassen und im Gesangstext des Michael kommentieren läßt (in der Begleitung der Gesangsdarstellung durch Instrumental- und Tanzdarstellung. Bei Szenen, in denen die instrumentale Darstellung stärker dominiert, tritt der Aspekt der musikalischen Bedeutung in der Regel weniger stark hervor, oder er präsentiert sich verschlüsselt nach ähnlichen Verfahren, wie wir sie aus der traditionellen Programmmusik kennen. Von dieser unterscheidet sich Stockhausens Musik allerdings dadurch, daß sie nicht (oder nur selten) tonmalerisch oder leitmotivisch vorgegebenen Text- oder Handlungskonstellationen folgt, sondern daß sie sich vielmehr in erster Linie an ihren eigenen konstruktiven Gesetzen orientiert, die dann ihrerseits wiederum auf Text und Handlung zurückwirken können.

## V

Viele Textpassagen, in denen mehr oder weniger realistische Handlungsabläufe suggeriert werden, sind offensichtlich autobiographisch geprägt - vor allem im ersten Akt des *DONNERSTAG*, wo die drei Melodieformeln drei verschiedenen Familienmitgliedern zugeordnet sind: Die *MICHAEL*-Formel dem Kind, die *LUZIFER*-Formel dem Vater, die *EVA*-Formel der Mutter. Den Vater nennt Stockhausen Luzimon - in einer Verbindung aus Luzifer und Simon, dem Vornamen seines Vaters. Stockhausens Mutter hieß Gertrud. In seiner Oper *DONNERSTAG* aus LICHT redet der Vater die Mutter einmal mit »Traudchen« an (I. Akt, Szenenabschnitt VI.1). Auch der Handlungsablauf dieses Aktes entspricht weitgehend Stockhausens eigener Kindheits-Biographie, die er selbst einmal folgendermaßen zusammengefaßt hat:

»Karlheinz Stockhausen, geboren am 22. August (Löwe) 1928 um 3 Uhr in der Früh als erster Sohn des Volksschullehreres Simon Stockhausen aus Engelsbruch und Frau Gertrud, geborene Stupp aus Neurath. Beide Eltern stammten aus Bauernfamilien. Die Mutter wurde, nachdem sie in knapp drei Jahren drei Kinder geboren und in äußerster Armut gelebt hatte, schwermütig in eine »Heilanstalt« eingeliefert und dort 1941 von Staats wegen umgebracht. Der Vater... meldete sich 1939 freiwillig und starb den »Heldentod« irgendwo in Ungarn.«<sup>16</sup>

Viele dieser biographischen Details finden sich in Stockhausens Opern wieder. Dabei werden Handlungen so erzählt, daß ihr Ablauf genau der melodisch-rhythmischen Struktur seiner »Superformel« entspricht: Welche der drei Personen auf der Bühne agieren, ergibt sich aus den Konstellationen der Formel. Eine Person hat abzutreten, sobald in ihrer Formel eine Pause erscheint, und beim nächsten Toneinsatz erscheint sie wieder. Diese Disposition führt dazu, daß teilweise auch verschiedene Handlungen gleichzeitig ablaufen - z. B. zu Anfang des ersten Aktes, wenn die Mutter ihren kleinen Jungen erzieht und gleichzeitig der Vater in der Volksschule unterrichtet; oder später, wenn gleichzeitig der junge Michael im Wald, seine Mutter in der Heilanstalt oder sein Vater an der Front zu sehen sind. In einer am 25. und 26. Februar 1979 entstandenen Skizze<sup>17</sup> hat Stockhausen eine Fülle szenischer Details genauestens aus der rhythmischen Struktur der drei Melodieformeln, aus dem Zeitplan der Abfolge ihrer Kerntöne abgeleitet. Diese Skizze ist ein besonders prägnanter Beleg dafür, wie sich bei ihm nicht Musik als Konsequenz einer vorgegebenen Handlung, sondern umgekehrt Handlung als Konsequenz einer vorgegebenen musikalischen Struktur ergeben kann.

Was schon in der ersten Szene der ersten Oper deutlich wird, zeigt sich auch in anderen Teilen und Dimensionen des Opernzyklusses: Traditionelle Verfahren der Abgrenzung zwischen Text, Musik und Szene, zwischen Form und Inhalt, zwischen Vertonung und Textierung werden grundsätzlich in Frage gestellt. Gleichzeitig stellt sich - auch unabhängig von den speziellen inhaltlichen Konkretisierungen, für die sich Stockhausen entschieden hat - die Frage nach der Möglichkeit neuer Konzeptionen des Musiktheaters aus dem Geiste der Musik.

