

Grandioses Spektakel: Lichter und Wasser

Eloge auf die szenische Uraufführung von Stockhausens Oper „Sonntag“ aus „Licht“

von Adorján F. Kovács

Auf meinem Fußweg vom Hotel zum Uraufführungsort auf dem Kölner Messegelände komme ich über die Hohenzollernbrücke. Der hohle Pomp der vier Reiterstandbilder, die nur mehr Zitat sind und von der Reproduzierbarkeit der Kunst künden, sowie der Ausblick auf einen Dom, neben dem ein geschmackloses Musicaltheater aus blauem Plastik platziert wurde, drücken merklich auf meine Stimmung, als ich der vielen Schlösser gewahr werde, die am Zaun zwischen den Gleisen und dem Fußgängerweg hängen. Alle mit Initialen oder Namen von Verliebten, Verlobten und Verheirateten, oft mit Datum, manchmal mit Schleifen. Ein wunderschönes Bild, das mich direkt in die Stockhausen-Oper führt, die am 9. und 10. April ihre Uraufführung erlebte: „Hoch-Zeiten“ sind das Thema der fünften und letzten Szene, denn auch in irdischer Liebe, so nicht nur Karlheinz Stockhausen, wirkt Gott, dessen Wesen die Liebe ist.

Den „Sonntag“, als Höhepunkt seiner Opern-Heptalogie „Licht“ hat der Komponist ausdrücklich Gott gewidmet. Keine falsche Scham, keine krummen Umwege, keinerlei Verkleidung, kein So-tun-als-ob: Diese Eindeutigkeit ist den Atheisten ein Ärgernis und den aufgeklärten Mitbürgern eine Torheit. In seinem Nachruf auf György Ligeti hat Stockhausen in den MusikTexten geschrieben: „Fünfzig Jahre war ich hellhörig, in Veröffentlichungen von und über Ligeti et was über seine Verbindung mit Gott zu

erfahren. Sein Requiem war nicht klar.“ Ligetis Requiem ist genau die Art von Pseudoreligiosität, die heute gerade noch akzeptiert wird. Und darum wird das klare Gotteslob, das Stockhausen in seiner letzten Oper mit grandiosen Mitteln entfaltet, von vielen Zeitgenossen fassungslos als naiv empfunden. In einem von SWR 2 gesendeten Interview zur ersten Szene der Oper, „Lichter-Wasser“ sagte Stockhausen vor elf Jahren: „Dieser Einwand der Menschen mit Begriffen wie Naivität, Mystik und so weiter stimmt ja. Ich bin ja wirklich naiv ... ich habe viele Freunde, die ich auch schätze und verehere, aber die sind radikale Atheisten und natürlich bin ich für die naiv. Die sind also auch Atheisten in einer Weise, dass sie Nihilisten sind, also nichts nach dem Tode, nichts außer Menschsein, und das zeigt die Problematik meines Werkes ‚Licht‘, denn ich bin gläubig, und die Musik erklingt auch weitgehend so.“

Heißt das nun, dass nur Gläubige diese Musik goutieren können? Ganz gewiss nicht, ebensowenig wie man an die Königin der Nacht glauben muss, um an Mozarts Musik der „Zauberflöte“ Gefallen zu finden. Und tatsächlich, wie auch die Mozartoper durchaus hermetische Inhalte mit einer wunderbar leichten, vielgestaltigen Musik wiedergibt, bringt Stockhausen im „Sonntag“ mit schier unglaublicher musikalischer Vielfalt, mit weihevollen und bizarren, humorigen und archaischen, überwiegend heiter leichten Klängen sein Welttheater zum

Publikum. Die Heterogenität jenes altägyptisches Mysteriengut, Freimaurersymbolik und Realistik aus Kasperletheater und Zauberposse verbindenden Singspiels findet ihre Parallele in der synkretistischen Vermengung unterschiedlichster religiöser Vorstellungen in Stockhausens „Licht“. Die Rede von „Privatmythologie“ trifft die Sache nicht, ist doch der Verlust religiöser Bildung schuld daran, dass die einzelnen, durchaus öffentlichen Mythen nicht mehr bekannt sind. Beispielsweise findet sich auch die oft als esoterisch bezeichnete Zuordnung von Farben an die Wochentage unter anderem schon in der katholischen Liturgie und bei dem persischen Dichter Nizami. Die Idee der Veredelung des Menschen durch Prüfung und Läuterung in der Zauberflöte würde heute als doktrinaire Zumutung empfunden, entspricht aber der sich immer höher windenden Spirale durch die Wochentage von Stockhausens Zyklus hin zu Gott, dem Aufstieg zum „Licht“, dem letzten Ziel des Menschen. Der zirzensischen Inszenierung von Carus Padrissa (von der katalanischen Theatertruppe La Fura dels Baus) ist es gelungen, diesem Gotteslob jede Steifheit zu nehmen und es zu jenem „Tanz in der Sonne“ zu machen, der Stockhausen vorschwebte.

In der großen Halle des Staatenhauses, eines Messebaus der zwanziger Jahre in Köln-Deutz, sind zwei Säle errichtet worden, ein runder Saal ganz in Weiß, ihm gegenüber ein schwarz ausgekleideter

Saal. Schon hier zeigt sich die geniale inszenatorische Leistung des Regieteams: Die gesamte Aufführung steht im Zeichen von Polarität und Ausgleich, und das hat seinen musikalischen Grund. In Stockhausens Musik vereinigen sich im „Sonntag“ zwei Melodien, die er wegen ihres viele musikalische und außermusikalische Parameter umfassenden seriellen Gehalts „Formeln“ nennt. Diese musikalisch vollzogene Vereinigung spiegelt sich folgerichtig auch in der Handlung, in der die den Formeln zugeordneten Hauptprotagonisten der Oper, Michael und Eva, eine mystische Hochzeit feiern. In der ersten Szene „Lichter-Wasser“ besingen darum Tenor (fabelhaft subtil: Hubert Mayer) und Sopran (schwindelerregend sicher: Anna Palimina) das Sonnensystem, beschreiben selbst in Kranen hoch über dem Publikum komplexe Bahnen durch den Raum, während das Publikum in weißen, konzentrisch zur Mitte hin ausgerichteten Liegestühlen Videobilder der Sonne, Planeten und ihrer Monde verfolgt, die über einen mittig platzierten Projektionsbaum und einen rotierbaren Schwenkarm an die Wand des Runds und die Decke geworfen werden, bis endlich ein Planet in Herzform namens Micheva auftaucht. Die superben Musiker der musikFabrik (in weißen, an Raumfahrer erinnernden Lackanzügen) unter dem Dirigat von Peter Rundel sind zwischen dem Publikum im ganzen Saal verteilt. Die Melodien wandern durch den Raum, weil die Töne von Instrument zu Instrument weitergereicht werden, so dass der Hörer von einer Musik wechselnder Dichte umgeben ist. Die Klangregie schafft es, das Orchester gleichzeitig punktuell und kompakt klingen zu lassen. In immer neuen Wellen beschleunigt sich die Musik, was durchaus erlaubt auch sexuelle hochzeitliche Konnotationen hat. Am Szenenende, nach einem Schluck Wasser aus bereitstehenden Gläsern, verlassen die Musiker den Saal, danach Michael und Eva Hand in Hand – ihr nur noch selig gestammeltes A-capella-Schlussduett ist schlicht ergreifend.

In der zweiten Szene „Engel-Prozessionen“ bewegen sich nun nicht mehr vorwiegend nur die Töne, sondern sieben Gruppen eines Chors (davon eine aus vier Solisten: Csilla Csövári, hoher Sopran; Alexander Mayr, Tenor; Noa Frenkel, Alt; Michael Leibundgut, Bass) durchmessen choreographiert den Saal. Nachdem die Lichtmetapher bisher durch Lichtbilder von Himmelskörpern vertreten wurde, treten hier nun phantastisch bunte, mit leuchtenden Flügelapplikationen versehene Kostüme für sie ein: Die

Sänger sind selbst bewegliche Lichtkörper im Raum. Sie singen das Gotteslob (die vornehmste Aufgabe von Engeln) in sieben verschiedenen Sprachen – die Menschheit vereint sich friedlich auf Gott hin. Die räumliche Trennung der Chorgruppen macht die Musik hervorragend durchhörbar, ein von Mithörern gezogener Vergleich mit archaischen Volksliedern ist gar nicht so schlecht. Die Choristen unter der Leitung von James Wood (mit leuchtenden Handschuhen) lösen die schwierige Aufgabe bravourös. In den Pausen der Chorgruppen tritt ein *pianissimo* singender, rund um das Publikum verteilter Tutti-Chor umso grandioser aus dem Klanghintergrund hervor. Diese Szene hinterlässt einen überwältigenden Eindruck. Wasser wird in diesem Saal der Lichter, wie in der ersten Szene, nur dezent angedeutet: im Text einer der Engelsgruppen und in Zungenschmalzern der Choristen, die wie plätscherndes Wasser klingen.

Das Publikum verlässt nun die Lichter und das weiße Rund. Am anderen Ende der Halle findet sich der schwarze Saal, der mit seinen Tribünensitzen gegenüber einer ebenerdigen Bühne dem klassischen Guckkastenprinzip entspricht. Aber: Die Bühne ist ein großes schwarzes Becken, in dem flach das Wasser steht. Hier werden die dritte und die vierte Szene der Oper aufgeführt. Nun also der große Auftritt des Wassers. Schließlich laufen jetzt auch die Formeln retrograd. Musikalisch handelt es sich bei der dritten Szene „Licht-Bilder“ um ein Quartett mit Tenor (Hubert Mayer), Trompete (Marco Blaauw), Flöte (Chloé L'Abbé) und Bassethorn (Fie Schouten), dem ein Synthesizerspieler (Ulrich Löffler) Frequenzen zumischt, um die Harmonien noch farbiger zu gestalten. Extrem rasante Musik, bei der die im Wasser schreitenden Musiker in der Partitur vorgeschriebene Bewegungen ausführen. Müßig, in diesem eng verzahnten brillanten Quartett jemanden hervorheben zu wollen, dennoch sei auf die Virtuosität und Anmut der kanadischen Flötistin hingewiesen. Zum Inhalt: Wie in einer Litanei wird die Schöpfung vom Stein über das Flusspferd und den Wellensittich (ja, es darf auch gelacht werden!) bis hin zu heiligen Menschen besungen: Sie weist hin auf ihren Schöpfer. Darauf nehmen rauschhaft überbordende, mal abstrakte, mal naiv-realistische und, wenn Mücken unter unserer Nase tanzen, auch heitere 3-D-Videos Bezug, die auf eine das Becken teilende Projektionswand geworfen werden; diese wird an bestimmten Stellen zurückgefahren und zeigt

Tänzer, die im aufspritzenden Wasser sich wälzend oder Fackeln schwingend dramatische Kommentare zu Musik und Libretto geben. Nur ein blasierter High-End-User könnte an der Pracht der 3-D-Lichtbilder etwas zu mäkeln finden; höchstens kann man fragen, warum zur Aufzählung ausschließlich christlicher Heiliger gläserne Buddhas gezeigt werden. Reine, den Text bloß verdoppelnde Illustrationen sind die Videos jedenfalls nicht. Ende des ersten Abends.

Die vierte Szene „Düfte-Zeichen“ ist ebenfalls Kammermusik, so etwas wie Stockhausens Liederbuch. Ein Sextett aus Sängern und Sängerinnen (außer Mayer, Mayr, Frenkel, Leibundgut noch Maike Raschke, Sopran und Jonathan de la Paz Zaens, Bariton), sparsam von einem Synthesizer (Benjamin Kobler) unterstützt, bringt mit begnadeten Melodien die Bedeutung der einzelnen Wochentage des „Licht“-Zyklus ins Gedächtnis, dabei wechseln sich drei Soli, zwei Duette und ein Trio ab. Die Inszenierung läuft auf ihren Höhepunkt zu. Tänzer agieren im Wasser um die Musiker herum, bringen Requisiten wie Podien, gleichsam Inseln im Meer, für die Sänger, oder Duftschaalen zu den einzelnen Arien (ist doch jedem Tag in diesem alle Sinne ansprechenden Theater ein spezieller Duft zugeordnet – was übrigens hervorragend funktioniert!) oder stellen ein jeweiliges Zeichen für den gerade besungenen Wochentag auf, das dann lichterloh inmitten des Wassers in Flammen aufgeht. Schließlich tragen die Solisten Eva (Noa Frenkel, Alt) aus dem Off herein, die Michael ruft, der als Chorknabe aus dem Publikum zu ihr auf die Bühne geht und ein letztes Duett mit ihr singt, bevor sie ihn auf ein von weitem herangaloppiertes mechanisch-abstraktes leuchtend weißes Pferd setzt, das ihn dann in die Lüfte fortträgt. Auch hier ist eine Hervorhebung ungerecht, doch seien der klare Sopran von Csilla Csövári sowie der machtlos, aber wütend in seinen Fesseln schnaubende volltönende Bass von Michael Leibundgut als Luzifer erwähnt.

Die letzte Szene, die schon erwähnten „Hoch-Zeiten“, vollendet die Lichter-Wasser-Metaphorik. Dasselbe musikalische Material wird synchron in beiden Sälen aufgeführt, einmal chorisches, einmal orchestrales. Der weiße Lichter- und der schwarze Wassersaal werden ebenso wie Lichter und Wasser, ebenso wie alle Kräfte der Oper, Orchester, Chor, Solisten und Tänzer vereinigt. Hochzeit allerwegen. Im leergeräumten Rundsaal, dem ich per Los zugeteilt werde, kommt die Musik für Chor vom Band, fünf Tanz-

gruppen demonstrieren dazu Hochzeitsrituale verschiedener Kulturen (Indien, China, Afrika, Arabien, Europa), wobei Europa (man muss ja politisch korrekt sein!) die homosexuelle Liebe zugewiesen wird. Das Publikum mischt sich unter die Tänzer und umgekehrt, über Lautsprecher und Video werden Szenen aus dem anderen Saal zugespielt. Trubel, Jahrmarktstimmung. Plötzlich der kleine Michael als Solotrompeter auf dem weißen Pferd hoch in der Luft, gleichsam leibhaftig aus dem schwarzen Saal herübergeritten, dann Stelzentänzer, die aus den Liegestühlen montierte Rhönräder rollen, mit denen das verteilte Publikum konzentrisch zum Ende der Oper zusammengefasst wird. Schlussapplaus, Verbeugungen der Verantwortlichen, das Video zeigt den Applaus im andern Saal. Nun wird das Publikum ausgetauscht, ich gehe in den schwarzen Saal. Dort spielen fünf Orchestergruppen der musikFabrik, in ihren weißen Lackanzügen und Gummistiefeln nun im schwarzen Wasser sitzend, dieselbe minimalistisch-ruhige Musik für Instrumente, siebenmal lösen sich einzelne Musiker aus den Ensembles und führen nun live, als Schattenspiel an die Wand geworfen, jene Duette und Ter-

zette auf, die man im andern Saal als Videos gesehen hatte. Das Schlussbild ist aus meinem Blickwinkel atemberaubend: Im Vordergrund das Mischpult inmitten des Publikums, dahinter das Orchester, wieder dahinter an der Projektionswand das Videobild aus dem anderen Saal. Wie in einem Tunnelteleskop sind hier sämtliche an dieser Oper Beteiligten einschließlich Publikum synchron zusammengefasst, obwohl räumlich getrennt. Ein bewegendes Bild der Hoffnung auf die Vereinigung des Getrennten.

Wie die Lichter-Wasser-Metaphorik konsequent durchgehalten wurde, ohne je penetrant ins Auge zu springen, weil das multimediale opulente Spektakel dies verhindert, ist bewundernswert. Nie habe ich eine Inszenierung gesehen, die so stringent die Musik (und nicht ein Libretto) theatralisch umgesetzt hat wie diese. „Es ist schon wichtig, dass man die Verbindung zwischen Licht und Wasser als die Grundidee der mystischen Vereinigung der beiden Protagonisten Eva und Michael erkennt“, sagte Stockhausen kurz vor seinem Tod im SWR-Interview. Die paradigmatische Bedeutung der Eröffnungsszene wird vom Regieteam aufgegriffen und das (unter anderem) männ-

liche Prinzip, für das die Lichter stehen, mit dem (nicht nur) weiblichen Prinzip, für das das Wasser steht, durchgängig szenisch verbunden – so wie die Michael- und Eva-Formeln der Musik. „Ich denke im ganzen ‚Sonntag‘ aus ‚Licht‘ so, dass aus der Verbindung von Licht und Wasser Erde entsteht, also Leben“, so Stockhausen weiter, was bedeutet, dass der Zyklus mit dem „Montag“ weitergeht, Michael wieder heranwächst und wir mit ihm, immer weiter und in einer Spirale immer nach oben. Selbst unvermeidliche Pannen der Uraufführung haben bei einer solch großartigen Inszenierung ihren Zauber: Das Dienstagszeichen ist in der vierten Szene auf der Bühne vergessen worden und wird sichtbar, als sich der Theaternebel senkt. Furchtlos sieht man einen Bühnenarbeiter im Rücken der magischen Figuren stracks über die Szene laufen und das Zeichen stoisch abräumen – er wirkt dabei wie eine Vision, eine Erscheinung aus der realen Welt, wie der von Stockhausen oft erwähnte Apfel, der hier auf der Erde banal, aber auf dem Mond, in fremder Umgebung, selber magisch wirkt.