



KNUT HOLTSTRÄTER (Thurnau)

Überlegungen zu Karlheinz Stockhausens LICHT unter besonderer Berücksichtigung seiner Rezeption des Buches Urantia

LICHT steht in ursächlichem Zusammenhang mit der Entstehung der Welt, der Entstehung der Menschheit und des Lebens. Für mich persönlich bedeutet LICHT als die Urform des menschlichen Lebens gleichzeitig Gottes Kraft und Gottes Energie. Aus diesem Verständnis entstehen meine Kompositionen, ich selbst sehe mich innerhalb dieses Feldes nur als Handwerker.

Karlheinz Stockhausen 1996¹

Über Stockhausen und den Zyklus LICHT zu sprechen, ist ein schwieriges Unternehmen. Viel Polemik ist von den Stockhausen-Gegnern, aber auch Stockhausen-Anhängern in die langjährige Debatte über LICHT eingebracht worden, so dass das Reden über Stockhausen schnell zur Glaubenssache werden kann. Mittlerweile ist, sicher auch durch Stockhausens Tod im Jahr 2007, ein wenig Ruhe in die Diskussionen eingekehrt, aber immer noch muss man sich als Musikhistoriker durch das Dickicht der alten Diskurse schlagen. Ich werde das heute versuchen, auf die Gefahr hin, auch einmal daneben zu hauen oder mit der Machete in einer besonders dicken Liane stecken zu bleiben. Meine Einstellung zu Stockhausens Zyklus LICHT ist eher agnostisch geprägt. Vielleicht gelingt es mir aus dieser distanzierten Perspektive, dem Leser ein paar Aspekte von Stockhausens Musiktheater und Musik- und Weltanschauung näher zu bringen, ohne die Gretchen-Frage stellen zu müssen.

Der LICHT-Zyklus lässt den musiktheatralen Gigantismus des neunzehnten Jahrhunderts im Bereich der zyklischen Kompositionen, beispielsweise Richard Wagners viertägigen *Ring* oder Felix Draesekes ebenfalls viertägigen Oratorien-Zyklus über das Wirken Christi, klein aussehen. LICHT

¹ Karlheinz Stockhausen, *Dramaturgie im Welttheater. Der Auslöser für den Wochenzyklus LICHT*, in: Musik + Dramaturgie. 15 Studien. Fritz Hennenberg zum 65. Geburtstag, hg. von Beate Hiltner-Hennenberg, Frankfurt/M. 1997, S. 165-176, hier S. 167.

ist über insgesamt sieben Tage angelegt. Obwohl sich die Figuren und das musikalische Personal im Kern über die sieben Tage nicht ändern, benötigt man für jeden Tag jeweils andere Ensembles und andere Räume mit entsprechender Bühnentechnik. Der bekannteste Teil aus LICHT ist sicher das so genannte *Helikopter-Streichquartett*, bei dem ein Streichquartett vom Auf- führungssaal zu einem Flugplatz gefahren wird, dort in vier Hubschrauber verteilt wird und sowohl musikalisch als auch real ‚in die Lüfte steigt‘.

Zuerst werde ich einen kurzen Gesamtüberblick über den Zyklus geben, dann werde ich auf die Figuren und deren Erscheinungsweisen im Zyklus eingehen. Die Figuren führen uns zu einem für die Frage des Welttheaters wichtigen Problemfeld, und zwar zu Stockhausens Rezeption des so genannten Buches *Urantia* und dessen Einfluss auf den Zyklus. Von diesen inhaltlichen Aspekten führt uns Stockhausens Konzept der Formelkomposition zu musikdramaturgischen und musikalischen Aspekten, die an Beispielen aus der Oper DIENSTAG eingehender betrachtet werden sollen. Zum Schluss möchte ich nochmals einen großen Blick auf den Zyklus werfen und hinsichtlich der Werkgenese die Frage des Welttheaters beleuchten (s. Tab. 1 auf S. 223)².

Die einzelnen „Tage“ sind in sich konzipierte Bühnenwerke, deren Länge von zwei bis zu viereinhalb Stunden reicht. Formal umklammert werden die einzelnen Werke durch den jeweiligen Tages-Gruß und den Tages-Abschied. Dabei handelt es sich um Chor- und Orchesterwerke, die weitgehend konzertant aufgeführt werden. Der Gruß fungiert als Ouvertüre, der Abschied als Nachspiel des Abends. Die weitere Einteilung ist jeweils sehr unterschiedlich. Beispielsweise ist DONNERSTAG, welches Stockhausen zuerst konzipiert und uraufgeführt hat, in drei Akte eingeteilt, während SONNTAG, der letzte aufgeführte Teil, aus fünf sogenannten Szenen besteht. Unterhalb dieser Ordnungsebene gibt es noch weitere Unterteilungen in kleinere szenische oder musikalische Abschnitte.

2 An dieser Stelle sei der Stockhausen-Stiftung herzlich für die freundliche Genehmigung und Bereitstellung des Bildmaterials zum Wiederabdruck gedankt. Der Zyklus selbst ist komplett als Partitur und auf Tonträger erhältlich, beides wird vom Stockhausen-Verlag vertrieben. Veröffentlichte Videoaufzeichnungen zu LICHT gibt es nur vereinzelt, meistens handelt es sich dabei um quasi-theatrale oder konzertante Aufführungen einzelner Teile. Wie bei Theaterproduktionen üblich liegen die Nutzungsrechte der Mitschnitte bei den Theatern.

MONTAG

Eva-Gruß | Evas Erstgeburt | Zweitgeburt | Evas Zauber | Eva-Abschied

DIENSTAG

Dienstags-Gruß | Jahreslauf | Invasion – Explosion mit Abschied

MITTWOCH

Mittwochs-Gruß | Welt-Parlament | Orchester-Finalisten | Helikopter-Streichquartett |
Michaelion | Mittwochs-Abschied

DONNERSTAG

Michaels-Gruß | Michaels Jugend | Michaels Reise um die Erde | Michaels Heimkehr |
Michaels-Abschied

FREITAG

Freitags-Gruß | Freitag-Versuchung I | Freitag-Versuchung II | Freitags-Abschied

SAMSTAG

Luzifer-Gruß | Luzifers Traum (Klavierstück XIII) | Kathinkas Gesang (Luzifers Requi-
em) | Luzifers Tanz | Luzifers Abschied

SONNTAG

Lichter-Wasser (Sonntags-Gruß) | Engel-Prozessionen | Licht-Bilder | Düfte-Zeichen |
Hoch-Zeiten | Sonntags-Abschied

Tab. 1: Die sieben Tage der Woche

Stockhausen hat an dem Zyklus insgesamt etwa 26 Jahre gearbeitet, von 1977 bis 2003, er ist also in werkbiographischer Hinsicht der zentrale Komplex innerhalb seines Gesamtwerks. Welchen Stellenwert Stockhausen dem LICHT-Zyklus in seinem Lebenswerk einräumt, wird an der von ihm grafisch konzipierten und autorisierten Werkübersicht, die das Deckblatt des aktuellen Werkkatalogs ziert, deutlich. Dort sind seine Werke auf einer spiralförmig angelegten Zeitleiste angeordnet, wobei das Gesamtwerk sich von den im Innern der Spirale befindlichen frühen Werken nach außen zu seinen letzten Werken entfaltet. Die Werke innerhalb des LICHT-Kontextes sind in dieser Zeitleiste grafisch deutlich abgehoben.

Die Hauptfiguren

Zentrum des Zyklus sind drei Hauptfiguren, die einen Konflikt kosmischen Ausmaßes austragen: EVA, MICHAEL und LUZIFER. Oder in Stockhausens Worten:

Der Grundgedanke war, dass es drei Hauptgestalten in LICHT gibt, nämlich MICHAEL, den Kosmo-Kreator unseres lokalen Universums und meinen Meister und Lehrer. Dann EVA als Geist, verantwortlich für die Lebewesen auf vielen bewohnten Planeten, und LUZIFER als der nicht mehr verantwortliche Lenker unseres engeren Bereiches des lokalen Universums³.

Die eigentümlichen Formulierungen werden später noch erhellt. Zunächst sei hier lediglich das Augenmerk auf die Dreierkonstellation gelenkt.

Offensichtlich ist, dass alle drei Figuren biblischer Herkunft gewesen sind. (Dass Erzengel Michael unter anderem für die Vertreibung des Menschen aus dem Paradies zuständig gewesen sein soll, ist nicht im Alten Testament zu finden, sondern eine spätere Zuschreibung.) Stockhausen weist jedoch darauf hin, dass die sich durch diesen Kontext ergebenden Bedeutungen nur einen Bruchteil des von ihm implizierten Bedeutungsspektrums ausmachen:

ein weiblicher Geist, EVA (auch Aphrodite, Venus); dann MICHAEL (auch Thot, Hermes Trismegistos, Jovis, Thor oder Donar, in der ältesten Tradition des vorderen Orients Mikael, Schutzgeist der Hebräer, und noch weiter zurück Mitra, der den Bullen tötet); und der dritte ist der Engel des Lichtes, LUZIFER, ebenso eine Urgestalt, seit wir Geschichte erforschen können⁴.

Im Laufe der Handlung ergeben sich zwischen diesen drei Hauptfiguren verschiedene Konstellationen, vom offenen Konflikt (zwischen MICHAEL und LUZIFER) über die taktische Verführung (EVAs von LUZIFER) bis hin zur glücklichen Vereinigung von MICHAEL und EVA. Die Figurenkonstellationen der jeweiligen Opern sind hier angedeutet:

3 Interview mit Anette Kanzler anlässlich der Uraufführung von FREITAG (Anette Kanzler, *LICHT. Das Welttheater des Karlheinz Stockhausen* [FREITAG], Fernsehdokumentation, MDR/WDR 1996, dort ca. 6'53"). Vgl. auch die überarbeitete Fassung dieses Interviews: Karlheinz Stockhausen, *Dramaturgie im Welttheater* (wie Anm. 1), S. 166.

4 Karlheinz Stockhausen, *Die sieben Tage der Woche* (Gespräch mit Rudolf Werner am 19. 12. 1980 in Kürten), in: Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 6: 1977-1984. Interpretationen, hg. von Christoph von Blumröder, S. 152-171, hier S. 153. In MICHAELS HEIMKEHR, dem III. Akt von DONNERSTAG wird dies im Libretto-Text (Partitur, S. H I) angedeutet: „Mikael | willkommen Sohn der Liebe | MICHAEL Gottes Sohn | Schutzgeist der Menschen | LICHT | HERMES-Christos | Thor-Donar“.

Tag	„Lebensstadien“ bzw. Themen	Einzel- konstellation	Paar- konstellation	Dreier- konstellation
MONTAG	Geburt	EVA		
DIENSTAG	Krieg		LUZIFER, MICHAEL	
MITTWOCH	Frieden			EVA, LUZIFER, MICHAEL
DONNERSTAG	Lernen	MICHAEL		
FREITAG	Versuchung		EVA, LUZIFER	
SAMSTAG	Tod	LUZIFER		
SONNTAG	Hochzeit		EVA, MICHAEL	

Tab. 2: Die Tage, ihre Themen und Protagonisten⁵

Die anderen in den jeweiligen Opern auftretenden Personen und Figuren lassen sich als Stellvertreter, Reinkarnationen oder Manifestationen der drei Hauptfiguren verstehen:

Wenn ich es richtig sehe, so gibt es in LICHT nicht Menschen, wie sie im allgemeinen im Leben vorkommen, sondern sie sind Emanationen von LUZIFER, EVA und MICHAEL. Sie deuten in jeder Situation an, daß der Mensch sich in einem Zustand der Verwandlung zu etwas anderem befindet. Die Darsteller in LICHT stellen Wesen vor, wie sie vielleicht einmal in der Zukunft existieren könnten; Wesen, die zwar auf diesem Planeten leben, deren Heimat jedoch im Kosmos ist. Sie sind scheinbar auch menschlich, wie wir als Zuschauer und Zuhörer, aber ihre Rollen sind nicht zeitgebunden⁶.

Um diese Emanationen angemessen darzustellen, verwendet Stockhausen mehrere theatrale Darstellungsweisen⁷:

⁵ „Lebensstadien“ nach Markus Wirtz, *Licht. Die szenische Musik von Karlheinz Stockhausen*, Saarbrücken 2000, S. 28.

⁶ Stockhausen, *Die Essenz des Komponierens* (28. Mai 1996), in: Rudolf Frisius, *Karlheinz Stockhausen I. Einführung in das Gesamtwerk. Gespräche mit Karlheinz Stockhausen*, Mainz u.a. 1996, S. 345-358, hier S. 356. Vgl. hierzu Katerina Grohmann, *Karlheinz Stockhausen. Oper MITTWOCH aus LICHT*, Kassel 2010, S. 88-94, hier S. 93: „Die Figuren der betreffenden Oper, durch die Teilglieder der Superformel definiert und durch die zahlreichen Darsteller zeitweise vertreten, lassen sich nicht als fixierte, in bestimmte Personen umgesetzte und durch die gesamte Handlung als die ‚gleiche Linie‘ verfolgenden Gestalten erfassen. Sie sind variabel in ihrer Verkörperung und entziehen sich so eindeutigen Assoziationen [...]“.

⁷ Die ersten beiden Darstellungsweisen sind von Frisius, *Anmerkungen zu Karlheinz Stockhausens Montag aus LICHT*, in: Karlheinz Stockhausen MONTAG aus LICHT, Programm buch hg. von der Alten Oper Frankfurt, Frankfurt/M. 1988, Bl. 22v-29v, hier Bl. 24v, übernommen.

Figur	Vokale Darstellung	Instrumentale Darstellung	Gestische Darstellung
EVA	Sopran	Bassetthorn	tanzende Flötistin bzw. Hosenrolle AVE/Kinderfänger (Montag)
MICHAEL	Tenor	Trompete	Tänzer (Donnerstag)
LUZIFER	Baß	Posaune	Stelzenläufer (Samstag)

Tab. 3: Die Figuren und ihre Darstellungsweisen

Die Frage nach dem Grund für diese Aufteilung beantwortet er als Musikdramaturg:

Dafür gibt es kein besonderes Argument. 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 Instrumentalisten (der bisher nur als ‚Begleiter‘ betrachtet wurde) vereinigen könne. 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. [...] Insofern habe ich also jede der Hauptpersonen Michael, Eva und Luzifer in drei Gestalten komponiert, und ich werde diese auch immer wieder – je nach Situation – entweder einzeln oder zu zweit oder zu dritt verwenden, wenn ich einen Kontrapunkt zwischen Tanz, Stimme und Instrument brauche⁸.

Diese Möglichkeit der mehrfachen Manifestationen muss berücksichtigt werden, wenn man von der ‚Handlung‘ der einzelnen „Opern“ – so Stockhausens Bezeichnung der Tage – spricht. Dabei lässt sich zwischen zwei Arten der Manifestation unterscheiden: zum einen die in der Tabelle dargestellten theatralen Umsetzungen einer Figur auf der Bühne. Oft sind dadurch mehrere MICHAELS, EVAs und LUZIFERs gleichzeitig auf der Bühne zugegen. Zum anderen finden sich von diesen Hauptfiguren beziehungsweise ‚den höheren Wesen‘ quasi abgeleitete kleinere Figuren, welche sich auf Ebene der sterblichen Menschen bewegen, die jeweils in kleineren Handlungszusammenhängen die Motive und Eigenschaften der Hauptfiguren repräsentieren. So sagt Stockhausen beispielsweise zu DIENSTAG:

MICHAEL [kommt] eigentlich nur im JAHRESLAUF in vier Versuchungen als Tenor vor, und später in der Szene PIETÀ als Trompeter, der im Kampf fällt. MICHAEL tritt also nicht eindeutig erkennbar – wie in den anderen Teilen von LICHT – als eine Hauptfigur auf⁹.

8 Stockhausen, *Die sieben Tage der Woche* (wie Anm. 4), S. 156.

9 Karlheinz Stockhausen, *Für die Zukunft von LICHT kann man nur beten*, S. 55, in: Programmheft zu FREITAG aus LICHT, hg. von der Stockhausen-Stiftung für Musik in Zusammen-

Die Gebundenheit der jeweiligen Tage an spezifische Themen und Figuren führt Stockhausen auch in anderen Kategorien weiter. (Die Inhalte der folgenden Tabelle habe ich aus dem Text der *Sieben Lieder der Tage*, die in MONTAG von Knaben gesungen werden, entnommen (s. Tab. 4 auf S. 228).

Solche übergreifenden Ordnungsversuche stellen in der westeuropäischen Avantgarde keine Seltenheit dar, sondern sind auch bei anderen Komponisten seiner Generation durchaus üblich gewesen. Stockhausen schafft hier zunächst ein Ordnungstableau, das ihm bei den weiteren Kompositionsentscheidungen Regeln vorgibt und ihn davor bewahrt, den roten Faden zu verlieren. Angesichts des etwa 26jährigen Schaffensprozesses ist das sicher eine gute Entscheidung gewesen.

Neben solchen Aspekten wie den Stimmäußerungen, den Farben, den mythischen Elementen und den Sinnen, die in Musik, Gestik und Bühnentechnik sicher gut umzusetzen sind, nutzt er offensichtlich auch Kategorien wie die ‚Himmelskörper‘, ‚Tugenden‘ und ‚Geistige Qualitäten‘, die eher mit der in den ‚Lebensstadien‘ oder Themen angedeuteten Rahmenhandlung des Zyklus Wechselwirkungen zeigten. Deutlich wird dies beispielsweise am Dienstag, dem so genannten Kriegstag, an dem die Emanationen LUZIFERs und MICHAELs aufeinandertreffen: Natürlich ist diesem Tag der Himmelskörper zugeordnet, der nach dem römischen Kriegsgott *Mars* benannt ist; auf dem Schlachtfeld wird auch *geschrien*; die Kämpfer zeichnen sich durch *Tapferkeit* aus; sie sind von *Idealen* geleitet und mit *Hingabe* bei der Sache; die *Erde* ist mit dem *roten* Blut der Gefallenen getränkt. Das Signal-Instrument auf dem Schlachtfeld ist die *Trompete*, die *Posaune* ist ja aus dem Alten Testament als strategische Waffe bekannt. Wie das *Schmecken* hier hineinpasst, ist mir ein Rätsel, aber Stockhausen bringt es mit auf die Bühne: Und zwar werden im ersten Akt von Dienstag, im so genannten Jahreslauf die als ‚Jahresläufer‘ bezeichneten Tänzer in ihrem Tun durch vier Versuchungen LUZIFERs unterbrochen. Die zweite Versuchung stellt ein Koch mit exquisiten Speisen dar.

arbeitet mit Fritz Hennenberg und Regine Palmai, Dramaturgie Oper Leipzig, 1996, S. 55-71, zit. nach Grohmann, *Mittwoch* (wie Anm. 6), S. 77. Grohmann wendet aber ein, dass es die Truppen sind, die den Eindruck der Vervielfältigung der Figuren erzeugen.

Tag	Himmelskörper	Lebensstadien bzw. Themen	Figuren	Menschliche Äußerung	Tugend	Hauptfarben	Stimme/Instrumente	Element	Sinn	Geistige Qualitäten
MONTAG	Mond	Geburt [der Kinder]	EVA	Rauschen	Mut	Grün	Sopran	Wasser	Riechen	Zeremonie und Magie
DIENSTAG	Mars	Krieg	LUZIFER - MICHAEL	Schreien	Tapferkeit	Rot	Trompete und Posaune	Erde	Schmecken	Ideale - Hingabe
MITTWOCH	Merkur	Frieden	EVA - LUZIFER - MICHAEL	Singen	Freundlichkeit	Gelb	Sopran - Tenor - Baß	Luft	Sehen	Harmonie - Kunst
DONNERSTAG	Jupiter	Lernen	MICHAEL	Sprechen	Fleiß	Blau	Tenor	Äther	Hören	Liebe - Weisheit
FREITAG	Venus	Versuchung	EVA - LUZIFER	Jodeln	Standfestigkeit	Orange	Bassethorn - Posaune	Flamme	Fühlen - Tasten	Wissen - Vernunft
SAMSTAG	Saturn	Tod	LUZIFER	Weinen	Furchtlosigkeit	Schwarz	Baß	Feuer	[Umwandlung] - Denken	Verstand - Intelligenz
SONNTAG	Sonne	[Mystische] Hochzeit	EVA - MICHAEL	Seufzen und lachen	Treue	Gold	Bassethorn - Trompete	Licht	Intuition	Wille - Kraft

Tab. 4: Die Tage und ihre Eigenschaften¹

¹ Eigenschaften der Tage aus dem Text des *Wochenkreises (Die 7 Lieder der Tage)*, in: Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 7: 1984-1991, hg. von Christoph von Blumröder, Kürten 1998, S. 571-572. Vgl. auch Frisius, *Anmerkungen zu Montag* (wie Anm. 7), Bl. 27v. sowie Wirtz, *Licht* (wie Anm. 5), S. 28, der zu einer ähnlichen Auflistung kommt.

Das Buch Urantia

Stockhausen hat sich bei LICHT in wesentlichen Aspekten nachweislich auf das so genannte Buch Urantia bezogen. Die Stockhausen-Forschung begegnet diesem Sachverhalt auf sehr ‚diskursive‘ Weise – freilich wenn man Michel Foucaults Diskursbegriff anwendet. Denn entweder wird das Buch Urantia stillschweigend ignoriert¹⁰, oder der Gegenstand als nicht forschungsrelevant beziehungsweise nicht erforschbar deklariert. So erwidert Albrecht Riethmüller auf einen Symposions-Vortrag Markus Bandurs, in dem dieser Karlheinz Stockhausens Rezeption des Buches Urantia darlegt:

Es ist fraglich, inwieweit ein Fach wie die Musikwissenschaft für das *Urantia Book* zuständig ist. Kaum irgendwo auf der Welt wird zwischen Kirchen und Sekten so peinlich genau unterschieden wie hierzulande (ich beziehe mich nur auf im wesentlichen christlich geprägte Länder, bei den Taliban mag das anders sein). Denken Sie nur an die Diskussionen um Scientology. Bevor also die Musikwissenschaft am Zuge ist, liegt die Zuständigkeit für derartige Phänomene zunächst bei den Sektenbeauftragten der Länder, wenn wir die Kompetenzen nicht verwischen wollen¹¹.

Im Folgenden soll deutlich werden, dass es doch lohnt, sich mit dem Buch Urantia und Stockhausens Rezeption auseinanderzusetzen. Auf Grundlage des erwähnten Beitrags von Markus Bandur führe ich die Argumentation weiter aus.

10 Beispielsweise schafft es Thomas Ulrich in seinem Buch *Neue Musik aus religiösem Geist. Theologisches Denken im Werk von Karlheinz Stockhausen und John Cage*, Saarbrücken 2006, in dem er sich mit dem ‚theologischen Denken‘ Stockhausens auseinandersetzt, dessen Urantia-Rezeption sowie die wenige Forschung darüber komplett zu ignorieren und Stockhausen als einen Katholiken zu verstehen, dessen Begriffswelt mit ein paar Anleihen aus dem New Age versetzt sei. Aus der Perspektive des Urantia Buches ist es interessant zu fragen, ob man bei Stockhausen überhaupt von einem Katholizismus, der theologisch fundiert ist, ausgehen kann, denn das Urantia Buch, welches zweifelsfrei in LICHT und auch Stockhausens Glauben als Komponist und Privatperson seinen Platz gefunden hat, bewertet in der adventistischen Tradition die katholische Kirche als eine einzige Verfehlung an Jesu Lehre.

11 Riethmüllers Diskussionsbeitrag auf Markus Bandurs Vortrag „... alles aus einem Kern entfaltet, thematisch und strukturell“. *Karlheinz Stockhausen und die Rezeption des Urantia Book in LICHT* (inkl. Dokumentation der Diskussion), in: Tagungsbericht des Internationalen Stockhausen-Symposions 2000: LICHT am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln vom 19. bis 22. Oktober 2000, hg. von Imke Misch und Christoph von Blumröder, Münster 2004, S. 136-146, hier S. 144. Bei Bandurs Beitrag handelt es sich um eine überarbeitete Fassung des Textes *Karlheinz Stockhausen und die Rezeption von The Urantia Book (Chicago 1955) in LICHT. DIE SIEBEN TAGE DER WOCHE. Ein Beitrag von Dr. Markus Bandur zum 75. Geburtstag des Komponisten am 22. August 2003*, in: http://www.kath.ch/infosekten/text_detail.php?nemeid=15337, Zugriff: 28.12.2009, o.S.

Das Buch entstand in Chicago zwischen 1924 und 1935 aus Aufzeichnungen von Channeling-Sitzungen unter der Leitung des Psychiaters William S. Sadler mit einem Medium. Die genaue Autorschaft gilt als unbekannt, weder das Medium noch die Transkriptoren der so insgesamt 196 Papers, aus denen das Buch besteht, sind namentlich bekannt¹². Das Buch setzt sich aus vier großen Teilen zusammen (I. The Central and Superuniverses, II. The Local Universe, III. The History of Urantia, IV. The Life and Teachings of Jesus). Urantia im Übrigen steht für den Planeten Erde, „im Zentrum unseres lokalen Universums“, welches vom „Creator Son Michael“ regiert wird. Bemerkenswert an dem Buch Urantia¹³ ist die technizistische, bürokratische und pseudo-wissenschaftliche Sprache, die an frühe Hard Science-Fiction erinnert und dem Erzählten offenbar den Anschein von Objektivität geben soll.

Offensichtliche Übernahmen Stockhausens finden sich bei der Nennung von „Nebadon“ als Herkunftsort MICHAELs oder auch „Hurantia“¹⁴. Ebenfalls direkt aus dem Buch URANTIA entlehnt sind die von Stockhausen entworfenen Symbole für MICHAEL, drei blaue konzentrische Kreise, und für LUZIFER, ein roter Kreis mit einem schwarzen Punkt in der Mitte. Sie finden sich auf den Deckblättern der jeweiligen Partituren einzeln oder in grafischer Kombination miteinander und/oder dem Symbol EVAs¹⁵.

Wie bei solchen okkultistischen Büchern üblich, findet sich dazu nur wenig Literatur, die man für eine wissenschaftliche Einschätzung heranziehen kann.¹⁶ Deswegen kann ich nach einer kursorischen Lektüre und von meinem Standpunkt als Laie in diesem Bereich nur vermuten, dass in das Buch neben zur Entstehungszeit populärwissenschaftlich erschlossenen Wissensbereichen wie der Evolutionstheorie, der Paläontologie, der Theorie der

12 Vgl. hierzu auch die textstatistische Analyse von Ken Glasziou, *Science, Anthropology and Archeology in The Urantia Book*, Teil 3, „Who Wrote the Urantia Papers?“, in: www.urantia-book.org/archive/readers/doc183.htm (Zugriff: 14.12.2010).

13 Es gibt einige Fassungen des Buches im Internet, ich stütze mich im Weiteren auf die von der Urantia Foundation autorisierte, englische Fassung, in: <http://www.urantia.org>, Dokument: UF-ENG-001World-2009-0.11.SRT.

14 Partitur zu DIENSTAG, S. IN-EX 36. Der Chor singt u.a. „Hurantia“ und „Nebadon“.

15 Vgl. hierzu auch Markus Bandur, „alles aus einem Kern“ (wie Anm. 11), S. 142.

16 Vgl. hierzu den summarisch angelegten Beitrag von Sarah Lewis, *The Peculiar Sleep. Receiving The Urantia Book*, in: *The Invention of Sacred Tradition*, hg. von James R. Lewis und Olav Hammer, Cambridge 2007, S. 199-212, in dem sie annimmt, dass etwa neun oder mehr Autoren beteiligt gewesen sein müssen, W. S. Sadler als Autor jedoch ausgeschlossen werden könne.

Plattentektonik¹⁷ und der theoretischen Astronomie auch viel Gedankengut der christlichen Reformbewegungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts eingeflossen ist, darunter natürlich auch adventistische und theosophische Gedanken wie die Interpretation des Erzengels Michael und des gefallenen Engels Luzifer als allgemeiner Antagonismen des Lebens. MICHAEL vertritt alles Starke, Natürliche, Organische, das Unbewußte und das Menschliche, während LUZIFER den Zweifel, den technischen Fortschritt, die Ratio und das Über- und auch Unmenschliche vertritt.

MICHAEL heißt im Buch Urantia „Michael von Nebadon“ und ist einer der vielen „Paradise Sons“:

These primary Paradise Sons are personalized as Michaels. As they go forth from Paradise to found their universes, they are known as Creator Michaels. When settled in supreme authority, they are called Master Michaels. Sometimes we refer to the sovereign of your universe of Nebadon as Christ Michael. Always and forever do they reign after the „order of Michael,“ that being the designation of the first Son of their order and nature.

Vor diesem Hintergrund ist auch das anfängliche Zitat von Stockhausen zu lesen, in dem er MICHAEL als „den Kosmo-Kreator unseres lokalen Universums“ bezeichnet¹⁸. Ebenfalls überein geht Stockhausen mit der Auffassung des Buches Urantia, dass „die Christusgestalt eine Emanation von Michael war, weil Michael sich in eine der niedrigsten Kreaturen seines Universums hineinversetzt hat, um eine Nachricht zu bringen, wie man aus der Rebellion Luzifers sich selber helfen kann. Da ist jetzt auch in ganz bestimmten Momenten Michael mein Partner und ich spreche ihn persönlich an“¹⁹.

LUZIFER bezeichnet er als den „nicht mehr verantwortliche[n] Lenker unseres engeren Bereiches des lokalen Universums“²⁰. Da es seinerzeit noch keine deutsche Fassung des Buches Urantia gab, stammen die Übersetzungen sehr wahrscheinlich von Stockhausen.

EVA bzw. Eve wird im Buch Urantia als „mate“ von Adam dargestellt, beide seien während der Luzifer-Rebellion loyal gegenüber Michael gewesen²¹.

17 Vgl. u.a. Buch Urantia, Paper 61: „The Mammalian Era on Urantia“.

18 Interview anlässlich der Uraufführung vom FREITAG; Kanzler, *LICHT* (wie Anm. 3).

19 Stockhausen im Interview, in: Heinz Josef Herbolt, *Das Welttheater des Karlheinz Stockhausen. LICHT. Oper in sieben Tagen* [SAMSTAG], Fernsehdokumentation, WDR 1984, ca. 11'29". Vgl. auch Buch Urantia, Paper 120: „The Bestowal of Michael on Urantia“.

20 Stockhausen, Interview mit Kanzler zu FREITAG (wie Anm. 3).

21 Buch Urantia (828.5) Paper 74: „Adam and Eve“, 1.4.

At the time Adam was chosen to come to Urantia, he was employed, with his mate, in the trial-and-testing physical laboratories of Jerusem. For more than fifteen thousand years they had been directors of the division of experimental energy as applied to the modification of living forms²².

Stockhausen übernimmt die technizistische Komponente in EVAs Beschreibung, wenn er EVA als „eine genetische Spezialistin, die sich für die Verbesserung der planetarischen Bevölkerung freiwillig gemeldet hat“ bezeichnet. Sie sei:

zwischen Michael und Luzifer hin- und hergerissen, weil sie einerseits die Perfektion, die Luzifer fordert, als auch ihr Ideal sieht, andererseits auch Michaels Gehorsam zum Prozeß – also zum Werden aus Unbewußtheit und Unvollkommenheit – gut findet. Sie kann beide, Luzifer und Michael verstehen. Einmal ist sie mehr zu dem einen, einmal mehr zu dem anderen hingezogen – je nachdem, was die beiden für Argumente haben und was sie tun²³.

Stockhausen gibt 1984 an, dass er ursprünglich geplant hatte, Adam als vierte Hauptfigur zu etablieren, aber gemerkt habe, dass er damit letztendlich eine ‚Dublette‘ zu MICHAEL angefertigt hätte²⁴. Angesichts dessen, dass Michael im Sinne des Buches Urantia der Creator Son ist und Adam ein genetischer Spezialist und loyaler Gefolgsmann von Michael, wird Stockhausens Beweggrund für seine Entscheidung, die aus einem biblischen Kontext unverständlich ist, plausibel.

LUZIFER ist nach Stockhausen „gegen ‚den Aufstieg durch Tod‘“. Das „ist das zentrale Thema LUZIFERs als Antagonist zu MICHAEL.“ MICHAEL ist „für den Prozess des Lernens [...] und für den Menschen, wie er ist“. LUZIFER hingegen findet es

ekelhaft [...], dass man überhaupt so etwas geschaffen hat wie diese, wie er sagt, diese Halb-Tier-halb-Engel-Kreaturen, die völlig zerrissen sind, in sich dualistisch zerrissen zwischen Wünschen und Können, ständig hin und hergerissen werden zwischen Träumen und Leben müssen in Unvollkommenheit [...]. LUZIFER, das ist jetzt auch wieder am SAMSTAG, will nicht die Menschen-Musik. Er sagt, sie ist ‚balla‘, sie ist primitiv.²⁵

22 Buch Urantia (828.3) Paper 74: „Adam and Eve“, 1.2.

23 Stockhausen, *Luzifer, Michael und Eva. Zur Konzeption des LICHT-Zyklus* (25. Aug. 1984), in: Frisius, Stockhausen I (wie Anm. 6), S. 292-293, hier S. 293. Vgl. auch ähnliche Formulierungen in Stockhausen, *Die sieben Tage der Woche* (wie Anm. 4), S. 154.

24 Stockhausen in einem Interview mit Rudolf Frisius vom 25. August 1984, *Luzifer, Michael und Eva. Zur Konzeption des LICHT-Zyklus*, in: Frisius, Stockhausen I (wie Anm. 6), S. 292.

25 Interview in: Herbort, *SAMSTAG* (wie Anm. 19), ca. 29‘46“. Vgl. auch die Parallelstelle in Stockhausen, „Musik als Prozeß“ (Gespräch mit Rudolf Frisius am 25. August 1982 in Kürten), in: Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 6 (wie Anm. 4), S. 399-426, hier S. 418.

Die daraus resultierende Rebellion²⁶ LUZIFERs findet sich auch im Buch Urantia wieder, im „Lucifer Manifesto“²⁷ werden seine Beweggründe erläutert. Das Manifest besteht aus drei Punkten, wobei Luzifer im ersten Punkt die Existenz des „Universal Father“²⁸ negiert und im zweiten den Herrschaftsanspruchs des „Creator Son Michael“ infrage stellt. Der dritte Punkt wird im folgenden Abschnitt erläutert:

The attack upon the universal plan of ascendant mortal training. Lucifer maintained that far too much time and energy were expended upon the scheme of so thoroughly training ascending mortals in the principles of universe administration, principles which he alleged were unethical and unsound. He protested against the agelong program for preparing the mortals of space for some unknown destiny and pointed to the presence of the finaliter corps on Jerusalem as proof that these mortals had spent ages of preparations for some destiny of pure fiction. With derision he pointed out that the finaliters had encountered a destiny no more glorious than to be returned to humble spheres similar to those of their origin. He intimated that they had been debauched by overmuch discipline and prolonged training, and that were in reality traitors to their mortal fellows since they were now co-operating with the scheme of enslaving all creation to the fictions of a mythical eternal destiny for ascending mortals. He advocated that ascenders should enjoy the liberty of individual self-determination. He challenged and condemned the entire plan of mortal ascension by the Paradise Sons of God and supported by the Infinite Spirit.²⁹

Dass Stockhausen nicht nur – wie bislang in der Sekundärliteratur beschrieben – Namen, Bezeichnungen und grafische Symbole aus dem Buch Urantia entnommen hat, sondern auch Handlungselemente, sei an FREITAG, dem Tag von EVAs Versuchung, erläutert. Dort tritt, in Stockhausen Worten,

26 MICHAEL singt in MICHAELs HEIMKEHR (wie Anm. 4), S. III: „Für ein Weltzeitalter hat GABRIEL | den Drachen LUZIFER | und mit ihm alle Führer der Rebellen | in Ketten gebunden | und seinen Minister Satan | in den Kern der Erde verbannt.“ Vgl. auch: Stockhausen, *Die sieben Tage der Woche* (wie Anm. 4), S. 153: „Luzifer regierte unser lokales Universum für lange Zeit und hat dann, wie auf verschiedene Art berichtet wird, eine Rebellion ausgerufen gegen die zentrale Verwaltung des Universum. Er wollte Unabhängigkeit, Selbstbestimmung der ihm untergeordneten Planeten. Sein unmittelbarer Untergebener ist Satan, den man seinen ersten Minister nennen könnte. Die beiden haben also eine Rebellion verursacht, in der die meisten der bewohnten Planeten mitgegangen sind, und wir leben noch immer in diesem Zustand.“

27 Buch Urantia (603.2-604.2), Paper 53 „The Lucifer Rebellion“, 3:1-7

28 Analog hierzu Stockhausen, *Die sieben Tage der Woche* (wie Anm. 4), S. 155: „Die Argumente von Luzifer sind sehr idealistische Argumente, und Michael bleibt manchmal sprachlos, weil Luzifer in vieler Hinsicht recht zu haben scheint. Aber Michael tritt ein für die Hierarchie, für den ‚Willen des Vaters‘, während Luzifer sagt, Gottvater sei ein Phantom, es habe ihn noch keiner gesehen. Da ist ein echter Konflikt, weil das Von-Angesicht-zu-Angesicht-Sehen, das volle Begreifen Gottvaters, der immer im Hintergrund dieses Konfliktes bleibt, von Luzifer nicht anerkannt wird (den es nicht gibt – sagt er einfach –, der eine Erfindung der Paradiessöhne sei, damit sie in seinem Namen regieren könnten).“

29 Buch Urantia (604.1) Paper 53 „The Lucifer Rebellion“, 3:6.

ein „imponierender schwarzer Fürst“³⁰ namens LUDON auf. Der Name LUDON legt bereits die Nähe zu LUZIFER nahe, er weckt aber auch Assoziationen zum lateinischen ‚ludere‘ also zum ‚spielen‘, andere werden vielleicht an die ältere umgangssprachliche Bezeichnung eines Zuhälters als Luden denken. Stockhausen hat diese Bedeutungs Offenheit offensichtlich so beabsichtigt. Und all das findet man auch in dieser FREITAGSmanifestation LUZIFERs, er hat sich schließlich zur Aufgabe gemacht, EVA mit seinem Sohn KAINO zu verkuppeln. Sie sollen Kinder zeugen, weil LUZIFER/LUDON sich erhofft, damit die Evolution zu beschleunigen. Diese Episode ist auch im Paper 75 des Buches *Urantia* zu finden. Dort heißt der schwarze Fürst Serapatatia, und Kaino ist ein Abgesandter Serapatatias, steht als Stammesfürst auf gleicher Stufe mit Adam und heißt Cano:

The fateful meeting occurred during the twilight hours of the autumn evening, not far from the home of Adam. Eve had never before met the beautiful and enthusiastic Cano – and he was a magnificent specimen of the survival of the superior physique and outstanding intellect of his remote progenitors of the Prince’s staff. And Cano also thoroughly believed in the righteousness of the Serapatatia project. (Outside of the garden, multiple mating was a common practice.)

Influenced by flattery, enthusiasm, and great personal persuasion, Eve then and there consented to embark upon the much-discussed enterprise, to add her own little scheme of world saving to the larger and more far-reaching divine plan. Before she quite realized what was happening, the fatal step had been taken. It was done.³¹

Nach dem *Urantia* Buch ist Canos Verführungsversuch geglückt, er ist der Vater von Cain bzw. Kain.³²

Bereits Wager hat darauf hingewiesen, dass Stockhausen das Buch *Urantia* tatsächlich genutzt hat. Er erklärt sich Stockhausens Dementi diesbezüglich damit, dass Stockhausen keine urheberrechtlichen Probleme mit der *Urantia*-Foundation, welche bis 2001 de facto die Nutzungsrechte hatte, heraufbeschwören wollte³³.

Markus Bandur überliefert die Anekdote, dass Stockhausen am 25. Februar 1971, direkt nach der Uraufführung seiner *HYMNEN* für Orchester

30 Stockhausen, *Dramaturgie im Welttheater* (wie Anm. 3), S. 170.

31 Buch *Urantia* (842.1-2) Paper 75 “The Default of Adam and Eve”, 3:8-9.

32 Buch *Urantia* (843.5) Paper 75 “The Default of Adam and Eve”, 5:3. Jedoch wird Kain im Italienischen Caino genannt.

33 Gregg Wager, *Symbolism as a Compositional Method in the Works of Karlheinz Stockhausen*, Maryland 1998, S. 199. Vgl. zur urheberrechtlichen Problematik beim Buch *Urantia* auch Lewis, *The peculiar sleep* (wie Anm. 16), S. 206-208 und Martin Gardner, *Urantia. The Great Cult Mistery*, Amherst/NY 1995, S. 395-408. Seit 2006 sind die internationalen Nutzungsrechte ausgelaufen.

in New York, von einem bärtigen Mann mit einem Schäferstock aufgesucht worden sei. Dieser habe ihm ein Exemplar des Urantia-Buches gezeigt und ihn gefragt, ob er nicht „minister of sound transmission“ werden möchte. Vermutlich handelte es sich bei dem mysteriösen Mann um einen Vertreter der Urantia-Foundation³⁴.

Der Eindruck des Buches Urantia auf Stockhausen war enorm. Neben vielen Augenzeugenberichten aus dem privaten Umfeld, die seine intensive Lektüre des Buches bestätigen, überliefert Bandur folgende Anekdote:

Nach der Sommerpause 1974... begrüßte Stockhausen seine Studenten auf recht ungewöhnliche Weise: Er kommt herein, befördert das ‚Urantia‘-Buch mit einem schwungvollen Knall auf den Tisch und sagt: ‚Wenn Sie weiterhin meine Schüler sein wollen, sollten Sie dies hier lesen!‘ Nach diesem temperamentvollen Hinweis sprach Stockhausen mehrfach in seinen Seminaren über das ‚Urantia‘-Buch³⁵.

Markus Bandur, der sich 2003 mit Stockhausens Rezeption des Urantia-Buches in einem eigenen Beitrag beschäftigt hat, sieht vor allem im sprachlichen Gestus einen Einfluss des Buches Urantia:

Die Protagonisten Michael und Luzifer sind hier wie dort die archetypischen Gegenspieler bei der Erschaffung der Erde und dem Experiment, aus Materie Geist zu machen, lassen sich aber sicherlich durchaus ohne Widersprüche auch aus Grundkonstellationen der christlichen Tradition ableiten. Allerdings wirkt sich in Stockhausens sprachlicher Vermittlung der Anlage von LICHT das spezifische Vokabular und der Erzählton des Urantia Book so auffallend aus, daß vermutet werden kann, daß diese Schrift hinsichtlich der Gesamtanlage von LICHT impulsgebend gewesen ist oder zumindest Stockhausens unterschiedliche Überlegungen thematisch gebündelt und in einen geeignet erscheinenden Bezugsrahmen für eine „kosmologische Komposition“ gefaßt hat, „die der Wahrheit von jetzt und ewig entspricht“. Als Beispiel dafür seien neben den schon erwähnten Namen „Nebadon“ und „Satania“ nur die in seinen Texten häufig zu findenden Ausdrücke „Creator-Engel“, „Paradiessöhne“ oder „lokales Universum“ sowie *Urantia*-spezifische Zahlenangaben, die Auffassung von MICHAEL und LUZIFER als „Brüder“ oder der vergleichbare Erzählton umfassender Beschreibungen der Handlung von LICHT genannt³⁶.

34 Bandur, „*alles aus einem Kern*“ (wie Anm. 11), S. 136-137. Zu den verschiedenen Überlieferungen dieser Anekdote vgl. auch Wäger (wie Anm. 33), S. 191-203, bes. S. 191.

35 Bandur, „*alles aus einem Kern*“ (wie Anm. 11), S. 137.

36 Ebd., S. 143. Offenbar bezieht er sich vorwiegend auf die Interviews in Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 6 (wie Anm. 4). Die Bezeichnungen „Brüder“ und „Paradiessöhne“ verwendet Stockhausen im Interview *Die sieben Tage der Woche* (wie Anm. 4), S. 155, „Creator-Engel“, „Nebadon“ und „Satania“ erklärt Stockhausen in *LICHT-Blick*, einem Gespräch mit Michael Kurtz am 24. Januar in Kürten, in: Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 6 (wie Anm. 4), S. 188-233, hier S. 203 und S. 212-213. Stockhausens Figur MICHAEL spricht von sich in MICHAELS HEIMKEHR (wie Anm. 4), S. III, als „Creator-Engel“.

Bandur nennt die bekannten Beispiele aus DONNERSTAG, den Ausruf „Michael von Nebadon“³⁷ in DONNERSTAG sowie die adventistische Auffassung der Identität von Erzengel Michael und Jesus von Nazareth³⁸ und vermutet, dass der Einfluss des Urantia-Buches auf den Zyklus im Laufe der Zeit abgenommen habe³⁹. Dem ist jedoch zu erwidern, dass die anfangs zitierte Aussage Stockhausens, dass Michael sein „Meister und Lehrer“ sei, aus einem Interview von 1996, zur Uraufführung von FREITAG, stammt. Und auch im SAMSTAG finden sich unzählige Verweise auf dieses Buch. Stockhausen hat Markus Bandur im Jahr 1999 in einem persönlichen Gespräch über das Buch Urantia gesagt, „daß er nicht alles gelesen habe; was er aber gelesen habe, sei für ihn wahr“⁴⁰. Dass Bandur das persönliche Bekenntnis des Komponisten nicht in seine Einschätzung einfließen ließ, mag daran liegen, dass er seinen Beitrag unter anderem für die Internetpräsenz der Sekteninformation der schweizerischen katholischen Kirche verfasst hat. Und ihm war wohl daran gelegen, Stockhausen in diesem Zusammenhang vor dem immanenten Vorwurf der Sektiererei zu verteidigen. Wie gezeigt wurde, finden sich auf allen Ebenen von LICHT, hier im Bühnengeschehen von FREITAG nachgewiesen, Einflüsse des Buches Urantia.

Ich gehe daher davon aus, dass der philosophische oder religiöse Background des Zyklus sich nicht geändert, sondern lediglich ‚differenziert‘ hat. Ich begreife den Urantia-Kontext, ähnlich wie die Superformel von LICHT, als Bestandteil des kompositorischen Konzepts Stockhausens, den er auch konsequent beibehält. (Ich gehe darauf nochmals später ein, wenn ich die formale Struktur des Werkes behandle.) Mehr noch: Das Frappierende an Stockhausens Aussagen über LICHT ist, dass sie erst in Rückbindung an das Buch Urantia Genauigkeit gewinnen. Beispielsweise wird dadurch erst seine Überlegung zu Adam als einer ‚Dublette‘ überhaupt sinnvoll.

37 MICHAELS JUGEND. I. Akt vom DONNERSTAG aus LICHT, Partitur, S. E21.

38 Bandur, „*alles aus einem Kern*“ (wie Anm. 11), S. 143.

39 Dies jedoch nur in der im Internet verfügbaren Fassung (wie Anm. 11).

40 Bandur, „*alles aus einem Kern*“ (wie Anm. 11), S. 137.

Die ‚Superformel‘

Eine Auseinandersetzung mit dem Zyklus LICHT kann bei der Beschäftigung mit einer der möglichen Quellen nicht stehen bleiben. Zudem wäre damit die immense Leistung Stockhausens sowie der Wille des Komponisten zu einem integralen Kunstwerk, der sich in Stockhausens anfänglich zitierter Aussage widerspiegelt, auf der Ebene von Sujet-Fragen diskutiert, die letztendlich mit dem klingenden und erscheinenden Ergebnis nur wenig bis vielleicht gar nichts zu tun haben. Daher sollen im Weiteren musikalische Aspekte erörtert werden, zumal sie dem Welttheater-Gedanken in indirekter Weise Rechnung tragen.

Stockhausens kompositorischer Ansatz geht grundsätzlich von der musikalischen Struktur, im Genaueren von der Partitur, also dem geschriebenen musikalischen Text aus, der für die musikalische und szenische Aufführung erst entschlüsselt werden muss:

Die Partitur enthält die wesentlichen Dinge, die Personen, die Beziehungen, die Figuren, die Konstellationen; und ihre menschlichen Interpreten geben der Partitur das Leben durch ihre Interpretation. So ist eigentlich eine Partitur das verborgene Leben. Sie tut so, als ob sie schläft, als ob sie tot wäre. Wenn sie zum Blühen kommt in einer Interpretation, dann ist sie für einen Moment lebendig, und danach wieder verschwunden. Meine Hauptlebenserfahrung ist die Gewissheit von dieser verborgenen Welt: Die Formeln, die Codes aller Atome, Tiere, Pflanzen, Menschen, Gestirne, die Partituren, die sich immer nur für eine kurze Zeit in Materie verkörpern und zum Klingen kommen⁴¹.

Entkleidet man diese Aussage von ihrer biologistischen Metaphorik, finden wir den in der Neuen Musik verwurzelten Gedanken an das autonome und integrale Kunstwerk, welches in der Lage sein muss, sich durch sich selbst zu legitimieren. Um die konstruktiven und musikalischen Sinnzusammenhänge zu erzeugen und über dieses große musikalische Format des mehrtägigen Zyklus auch zu bewahren, verbindet Stockhausen die Figuren auf musikalischer Ebene, indem er dem Zyklus Ton-Reihen unterlegt, die die musikalische Struktur, ähnlich wie Wagners Leitmotive, beeinflussen. Stockhausen nennt diese Tonreihen „Formeln“, aus ihr beziehen die drei Hauptfiguren ihre musikalische Substanz. Hier zur Veranschaulichung nur die ersten ‚Takte‘ der so genannten Superformel, die in ihrer Gänze (19 Taktabschnitte) den gesamten Zyklus einem Nukleus gleich repräsentiert:

41 Stockhausen, *Dramaturgie im Welttheater* (wie Anm. 3), S. 176.

Abb. 1: Superformel für LICHT (insgesamt sieben Glieder bzw. Tage in 19 Taktabschnitten), hier im Ausschnitt der MONTAG⁴²

Wie auf den ersten Blick ersichtlich wird, bildet die Formel nicht nur die Tonhöhen ab, sondern ist bereits schon vollständig komponierte Musik. Die Superformel gibt also neben der Tonhöhenorganisation noch weitere musikalische Informationen und Vorgaben in die einzelnen Tage hinein. Stockhausen erklärt dieses Prinzip 1996 in einem Interview:

Ich arbeite seit 1977 mit einer sogenannten Superformel. Die Superformel ist im Endeffekt so was wie das Skelett eines großen Werkes, das im Endeffekt 24 Stunden oder noch länger dauert. Die habe ich damals schon festgelegt und in all ihren Eigenschaften auch vorgeplant für die Tonformen, die sich dann nachher enorm ausbreiten können in den einzelnen Teilen von LICHT⁴³.

Die Musik hat in LICHT eine besondere Vermittlungsebene. So sagt Stockhausen:

Ich empfinde, dass die Töne und die Intervalle dieser Superformel eigentlich die Personen sind, und dass die Menschen die das darstellen die Töne „realisieren“. Aber die eigentlich Agierenden sind die Töne und die Zeitauern, die Intensitäten und die Farben und die Tonformen der Superformel. Das ist schwer Menschen klar zumachen, dass ich als Musiker Töne wie Personen sehe und auch erlebe beim Komponieren⁴⁴.

Die drei Reihen der Superformel prägen sich in mehrfacher Hinsicht in das Werk ein. Sie charakterisieren zunächst die Figuren. Die MICHAEL-Formel wirkt nach Ulrich „strahlend, wozu ein vorherrschender Dur-Charakter,

42 Entnommen aus: Karlheinz Stockhausen, Texte zur Musik, Bd. 7 (wie Anm. 1, S. 288), Kürten 1998, S. 294.

43 Doku Welttheater/Freitag, Min. 39:14, vgl. auch in weniger pointierter Form in Stockhausen, *Dramaturgie im Welttheater* (wie Anm. 3), S. 176.

44 Doku Welttheater/Freitag, Min. 39:14. Diese Passage ist in dieser Form nicht in der überarbeiteten Textfassung *Dramaturgie im Welttheater* (wie Anm. 3).

die betonte steigende Quarte im 2. [d.h. im DIENSTAG] und die steigende Quinte im 7. Glied [d.i. SONNTAG]⁴⁴⁵ beitragen. Die steigende Quarte findet man aber auch schon hier im ersten Glied. Zu dem Charakter des Strahlenden und Majestätischen trägt natürlich auch das für diese Reihe und die Figur des MICHAEL vorgesehene Instrument, die Trompete, bei.

Die LUZIFER-Formel spiegelt nach Ulrich „ein in sich zerrissenes Wesen“⁴⁴⁶ wider, sie ist rhythmisch bestimmt, allerdings anfangs von unbestimmtem Metrum. So sagt Stockhausen in einem Interview mit Frisius: „In der Schicht der Luzifer-Formel ist die große Septime der Kopf: diese Dissonanz ist – als großes und vor allem steigendes Intervall – eine besondere Form des Protestes“⁴⁴⁷ (siehe Taktabschnitt 2 im Notenbeispiel). Seine weitere Melodiegestalt zeichne sich aber durch sog. „Negationsintervalle“ aus, die auf die Intervallschritte der anderen Formeln in Gegenbewegung reagieren. Den als ‚diabolus in musica‘ bekannten Tritonus hat Stockhausen ebenfalls LUZIFER zugeordnet, für sein Hörempfinden ist er aber eher ein „neutrales“ Intervall⁴⁴⁸.

Die EVA-Formel schließlich ist melodisch-harmonisch geprägt, die große Terz ist ihr zentrales Intervall⁴⁴⁹. Nur einmal in der Mitte, und zwar im 5. Glied, also am FREITAG, fällt die Melodie wie ein Blitz in einer großen Septime nach unten. Das berührt auch schon die nächste Bedeutungsebene der Super-Formel, denn diese Reihen halten wie Seismogramme die Ereignisse des Zyklus fest. Die fallende Quarte am Anfang der MICHAEL-Formel ist der Abstieg MICHAELS in die Welt der Menschen. Die aufsteigende Septime am Anfang der LUZIFER-Formel spiegelt die „Rebellion LUZIFERS“ gegen die Schöpfung beziehungsweise die Evolution wider. Die absteigende Septime in der EVA-Reihe hingegen zeichnet nicht nur den Fall EVAs am FREITAG nach, sondern zeigt durch das Maß um eine große Septime auch auf, wer dafür verantwortlich ist: LUZIFER.

Diese Reihen spiegeln damit also nicht nur die Charaktere der Figuren wider, sondern zeichnen auch ihr ‚Schicksal‘ nach. Bemerkenswert ist hierbei, dass Stockhausen die grobe handlungsmäßige Struktur bereits am Anfang des Schaffensprozesses kompositorisch festgelegt und in eine mu-

45 Ulrich, *Neue Musik aus religiösem Geist* (wie Anm. 10), S. 112.

46 Ebd.

47 Stockhausen und Frisius, *Die Superformel von LICHT* (25. Aug. 1982), in: Frisius, Stockhausen I (wie Anm. 6), S. 301-316, hier S. 303.

48 Stockhausen, *Die Superformel*, ebd., S. 308.

49 Ebd., S. 303-306.

sikalische Struktur, die Superformel, transzendiert hat. So sagt er über die Handlung von LICHT:

In meinem Werk LICHT gibt es keine Geschichte, nicht einen Geschehnis-Ablauf. Ich will nicht eine Story als Erlebniskurve darstellen mit musikalischen Klimaxen an den Stellen, wo sie sich in einer Geschichte ereignen, sondern es geschehen aufgrund der Superformel und ihrer Deutung für szenische Ereignisse immer mehrere Prozesse gleichzeitig⁵⁰.

Die Bestandteile der Formel finden nicht nur in ihrer materialen Eigenschaft als musikalische Elemente Eingang in die Opern, sondern werden auch im Libretto thematisiert. So preist in EVAs ZAUBER, dem III. Akt vom MONTAG, ein Chor EVA mit den Worten:

Du sammelst die Glieder der Formel, | verteilst sie neu, heilst die Welt durch die Vereinigung | von EVAs Körperterzen und MICHAELs Seelenquarten, | hilfst dem richtigen Verstehen | von LICHT⁵¹.

DIENSTAG, INVASION UND EXPLOSION MIT ABSCHIED

Um einen detaillierteren Blick auf das Werk zu werfen, ziehe ich nochmals den Dienstag heran. DIENSTAG entstand, mit Ausnahme des ersten Aktes, der schon 1977 komponiert wurde, in den Jahren von 1987 bis 1991 und wurde am 28. Mai 1993 in der Leipziger Oper uraufgeführt.

Der erste Akt, der bereits erwähnte JAHRESLAUF, besteht aus abstraktem Tanztheater, das durch szenische Einlagen, die vier Versuchungen LUZIFERs, unterbrochen wird. (Stockhausen hat die Tänzer angewiesen, möglichst alle synchronen Bewegungen zu vermeiden. Im Grunde ergäbe sich dann abstrakter Tanz, wie man ihn seit den späten 1950er Jahren von Choreographen wie Merce Cunningham kennt.) Anzumerken ist, dass Stockhausen auch die Möglichkeit offen lässt, den Akt als eigenständiges Ballett aufzuführen.

Besteht der erste Akt von DIENSTAG als dem „Tag des Kampfes“ noch aus Vorgeplänkel, wird im zweiten Akt, INVASION UND EXPLOSION MIT ABSCHIED, Schlachtengetümmel auf die Bühne gebracht. Die Musikkrieger der LUZIFER-Truppe treffen auf diejenigen der MICHAEL-Truppe, die

50 Stockhausen und Frisius, *Geistig – geistliche Musik* (2. März 1990), in: Frisius, Stockhausen I (wie Anm. 6), S. 317-344, hier S. 339

51 Karlheinz Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 7 (wie Anm. 1, S. 228), S. 693.

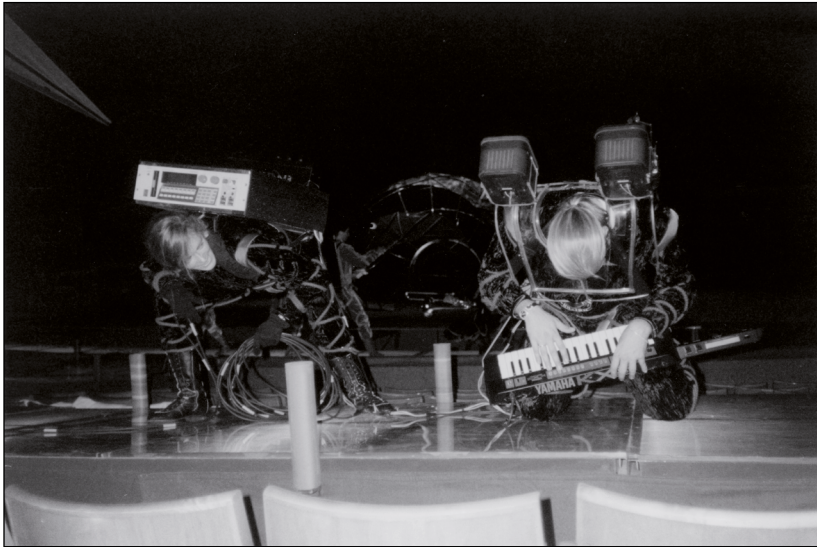


Abb. 2: Bettina und Simon Stockhausen (v.l.n.r.), Proben zu *INVASION* an der Leipziger Oper, 24. bis 27. Mai 1993, in: Karlheinz Stockhausen, *INVASION – EXPLOSION mit ABSCHIED*. II. Akt vom *DIENTSTAG* aus *LICHT*, Partitur, Bild 39, o. S. [© Archiv der Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten (www.stockhausen.org)]

einzelnen szenischen Abschnitte sind betitelt mit „Luftabwehr“, „Invasion“, „Kampf“, „Verwundung“ usw. Insgesamt starten die LUZIFER-Truppen drei Invasionsversuche. Die MICHAEL-Truppe besteht aus einem Tenor, drei Solotrompetern und 6 Tutti-Trompetern, einem Synthesizer-Spieler und einem Schlagzeuger. Die LUZIFER-Truppe ist zahlenmäßig und von der Besetzung her ebenbürtig, mit dem Unterschied, dass statt Trompeten Posaunen besetzt sind. Alle Spieler, auch der Synthesizer-Spieler und der Schlagzeuger sind so ausgestattet, dass sie mobil sind und sich durch das Publikum bewegen können (s. Abb. 2 oben).

Die Bläser tragen ihre Dämpfer wie Patronen oder Feldflaschen am Gürtel. In folgender Abbildung aus der Inszenierung drängt die MICHAEL-Truppe LUZIFERs Schergen zurück (s. Abb. 3 auf S. 242).

Auf dem Kriegsschauplatz bleibt ein (wie es in der Partitur heißt) „schwerverwundeter Trompetist“ zurück, für den danach eine so genannte PIETÀ inszeniert wird.

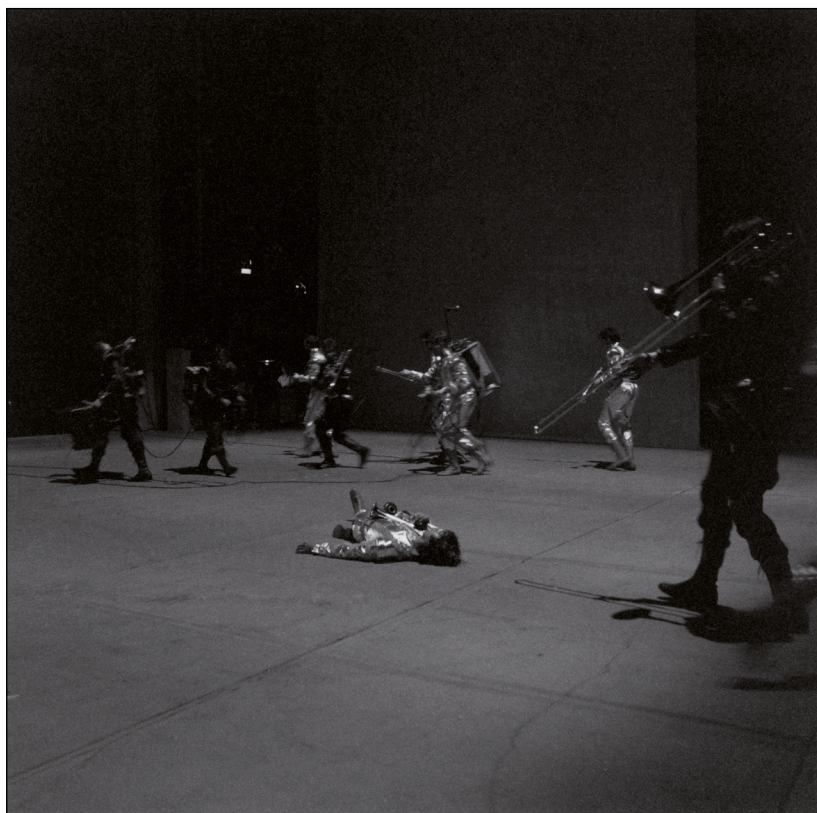


Abb. 3: Gegen Ende der zweiten Invasion ziehen sich die Truppen zurück, liegen bleibt ein „schwerverwundeter Trompetist“, in: Karlheinz Stockhausen, *INVASION – EXPLOSION mit ABSCHIED*. II. Akt vom DIENSTAG aus LICHT, Partitur, Bild 114, o. S. [© Archiv der Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten (www.stockhausen.org)]

INVASION UND EXPLOSION MIT ABSCHIED stellt einen Kampf dar, der durch Momente der Spannung und Entspannung strukturiert wird. Aber auch hier besteht die Bühnenhandlung aus vielen ‚Handlungen‘ der Agierenden und spektakulären Ereignissen. Einen großen Reiz der Inszenierung macht dabei sicher die Synchronisierung der Kampfhandlungen mit den elektronischen Klängen aus, die dadurch einen lautmalerischen Charakter erhalten. Abstürze von Flugkörpern werden mit Glissandi nachgezeichnet, Explosionen zerspringen in fein strukturierte Klangwolken usw. Die Partitur verstärkt diese Hörempfindung: Dort ist die Rede von „Baßschlägen“,



Abb. 4: DIE JENSEITIGEN und SYNTHIE-FOU (Simon Stockhausen), in: Karlheinz Stockhausen, *INVASION – EXPLOSION mit ABSCHIED*. II. Akt vom DIENSTAG aus LICHT, Partitur, Bild 144, o. S. [© Archiv der Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten (www.stockhausen.org)]

„Knallstrahlen“ und dem „Geheule heruntersausender Flugklänge“, einer „Es-Granate“, „Tonraketen“, einer „Musiflak“ und ähnlichem musikalischen Kriegsgerät⁵². Das Geschehen bekommt durch die hier angedeutete lautmalerische Dimension eine enorme Drastik, die vermeintlich abstrakte elektronische Musik fügt die geräusch-semantic Ebene eines Hörspiels hinzu. So ausgearbeitet die einzelnen Klang- und Aktionsschichten sind, der

52 Partitur zu Karlheinz Stockhausen, *INVASION – EXPLOSION mit ABSCHIED*. II. Akt vom DIENSTAG aus LICHT, Kürten 1995, inhaltliche Beschreibung der szenischen und quasi konzertanten Aufführungsmöglichkeiten, S. IN-EX II-V.

Inhalt der Handlung ist denkbar unspezifisch: der Kampf des Guten gegen das Böse. Stockhausen scheint sich bewusst dagegen entschieden zu haben, eine geschlossene Handlung zu inszenieren, Figuren einzuführen oder den Zuschauer durch empathische Prozesse einzubinden. Dieses Operspektakel erscheint darauf angelegt, die unmittelbare Hör- und Schaulust des Publikums zu wecken.

Das Ende des Aktes wird durch eine weitere INVASION der LUZIFER-Truppe eingeleitet, durch eine letzte EXPLOSION werden DIE JENSEITIGEN wachgerufen, die den Kampf beenden. Zu diesem Chor gesellt sich eine Figur namens SYNTHIE-FOU, ein Musiker, der den CHOR DER JENSEITIGEN durch sein Synthesizer-Spiel in Ekstase versetzt (s. Abb. 4 auf S. 243).

Der Name SYNTHIE-FOU ist wieder ein Wortspiel. *fou* heißt im Französischen ‚verrückt‘. In der Partitur wird erklärt, dass er auf dem Synthesizer ein „fouturistisches Solo“ spielt. Ansonsten hat die Figur keine Charakterisierung, lediglich durch das Kostüm lässt sich erahnen, welcher ‚Truppe‘ er angehören könnte: Entweder keiner oder jeder, er trägt alle Farben des LICHT-Zyklus.

Die ‚fehlende‘ Charakterisierung der Figuren in LICHT beziehungsweise die Typisierung der Figuren durch Symbole, Farben oder andere Elemente trägt meines Erachtens beträchtlich dazu bei, dass das Werk einen ‚kalten‘ Eindruck hinterlässt. Dies mag mitunter vielleicht ein entscheidender Grund dafür sein, dass die Uraufführungen und CD-Veröffentlichungen zu LICHT so kontrovers und negativ rezipiert wurden und werden. Vielleicht sogar entscheidender als die fremd und ungewohnt klingende elektronische Musik, die in Kostümen und Bühnenbildern sich niederschlagende New-Age- und Science-fiction-Ästhetik oder einfach die Tatsache, dass einem Stockhausens Aussagen über sich und die Welt nicht sympathisch sind.

PIETÀ

Beispielhaft für diesen ambivalenten Eindruck, den das Werk hervorrufen kann, ist die bereits erwähnte PIETÀ, welche vor der zweiten INVASION eingeschoben ist (s. Abb. 5 auf S. 245).

Das Szenenfoto zeigt den verwundeten Trompeter und eine Sopranistin, die lediglich in der Partitur als EVA bezeichnet wird, in der klassischen



Abb. 5: Markus Stockhausen (Flügelhorn), Annette Merriweather (Sopran) und nicht ermittelbares Mitglied des Trompetenensembles, in: Karlheinz Stockhausen, *INVASION – EXPLOSION* mit *ABSCHIED*. II. Akt vom *DIENSTAG* aus *LICHT*, Partitur, Bild 119, o. S. [© Archiv der Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten (www.stockhausen.org)]

Pietà-Haltung. Hinter den beiden steht leicht erhöht einer der Trompeter, hier allerdings nun mit Flügelhorn, der wiederum von einer Lichtgestalt überragt wird. In der Partitur steht dazu: „Aus diesem zweiten Körper [des spielenden Trompeters] wächst eine dritte, ätherisch transparente Form seines Körpers mit Flügelhorn.“ Hier hat man das durch eine Lichtprojektion gelöst. Die Szene ist in MICHAELs Hauptfarbe, Blau, getaucht, innerhalb des DIENSTAGs ist Blau eine der Sekundärfarben.

*“MICHAEL-Trompeter ist ins Herz getroffen, verwundet.
LUZIFERs Posaunen-Invasionen.*

$\left[\begin{array}{c} i \text{ — } u \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] [: au au :] \ 6x \ [au], [au au au au au au au a - u - m]$

$[h \ ɔ \ m \ \text{mírr-çarr} \ \text{mírr-karr} \ \text{herr}]$

*Diesseits – Tod – Jenseits
Erde – Schlaf – Himmel
PIETÀ*

$\left[\begin{array}{c} i \text{ — } \omega \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \omega \text{ — } i \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \gamma \text{ — } \omega \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \text{æ} \text{ — } \text{ʰ} \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \gamma \text{ — } \text{ʊ} \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \text{ʰ} \text{ — } \gamma \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right]$

$\left[\begin{array}{c} i \text{ — } u \text{ — } i \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \gamma \text{ — } u \text{ — } \gamma \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \text{ʊ} \text{ — } \gamma \\ \zeta \text{ — } \end{array} \right]$

Abb. 6: Erste Hälfte des Textes der Sopranistin, in: Karlheinz Stockhausen, INVASION – EXPLOSION mit ABSCHIED. II. Akt vom DIENSTAG aus LICHT, Partitur, S. IN-EX III.

Stockhausen hat das Libretto selbst geschrieben, er ist von vielen Seiten angegriffen worden, stellenweise sicher auch zu Recht. Und auch hier scheint der Text beim schnellen Überfliegen recht platt, er verdoppelt offensichtlich das Geschehene. Auch die Zeile „*au au au*“ lässt hinsichtlich der Vertonung nichts Gutes erahnen. Bei dieser Szene finde ich aber seine Lösung sehr interessant. Zudem gibt diese Szene einen guten Eindruck von der zeitlichen Gestaltung des Werkes, welches ja insgesamt 29 Stunden dauert.

Die Musik ist sehr ruhig angelegt, ruhige Synthesizer-Klangteppiche bilden den Hintergrund für Trompeter und Sopranistin. Der oben abgebildete Text aus dem Libretto wird dabei auf insgesamt über 9 Minuten gestreckt, wobei die Abschnitte des Gesangsparts in etwa dem Textlayout entsprechend von den Solo-Parts des Flügelhorns gegliedert werden. Insgesamt dauert die Szene über 17 Minuten. Die extreme zeitliche Ausdehnung schlägt sich bis in die Ausgestaltung der Silben aus, so wird allein die Zeile „*Diesseits – Tod – Jenseits*“ mit besonderer Betonung der S-Laute auf insgesamt 21 Sekunden gezogen. Die Worte werden damit zum Klang, quasi zur strukturierenden Hüllkurve für den gesungenen Ton. Ähnlich verhält es sich auch mit den klanglichen Variationen über „*Michael*“ in der vierten Zeile.

Das Flügelhorn spielt hierzu fast durchgängig eine Reihe von wie improvisiert erscheinenden Linien, die die Vokalität der Singstimme als Klangfarbe mit aufnehmen. Der Trompeter Markus Stockhausen hat sich speziell für dieses Stück ein Flügelhorn mit einer Viertelton-Mechanik bauen lassen, die es ihm ermöglicht, die Vierteltöne direkt zu greifen, und nicht nur über die Ventiltzüge zu kompensieren. Das Spiel ist geprägt durch viele Schleifer, Klänge durch halb geöffnete Ventile, Schnalzgeräusche, Kiekser, verschliffene Ober-tontriller, Luftgeräusche und ähnliches, welche eher an Avantgarde-Jazz der 90er Jahre als – um ein Bonmot Dieter Schnebels aufzunehmen – an ‚normale neue Musik‘ erinnern. Dieser Eindruck ist nicht nur auf Markus Stockhausens musikalische Sozialisation als Jazz-Musiker zurückzuführen, sondern sicher auch auf Karlheinz Stockhausens spezielle Arbeit mit seinem Sohn, die sich durch eine lange Phase des Experimentierens mit dem Instrument und dessen Möglichkeiten auszeichnet. So sagte er in einer Podiumsdiskussion mit seinem Sohn, in der es um MICHAELS REISE aus DONNERSTAG ging:

Eine solche Differenzierung [der Artikulation] auf kleinstem Raum ist nur möglich durch die Zusammenarbeit von Komponist und Interpret [...]. Der Komponist kann gar nicht wissen, was die Möglichkeiten der Differenzierung der Klangfarbe sind, der Atembedingungen. Solch ein Resultat erreicht man nur durch gemeinsames Ausprobieren⁵³.

Inwiefern die Musik in Teilen determiniert oder indeterminiert ist, lässt sich nicht mehr bestimmen⁵⁴. Die von Stockhausens Hand ausgezogenen, bis ins kleinste Detail festgelegten Parts des Flügelhornisten und der Sopranistin (Partiturseiten IN_EX 17-26) geben ebenfalls wenig Auskunft über den Entstehungsprozess, die Noten sind als „Abschrift“ gekennzeichnet⁵⁵. Markus Stockhausen gibt an, dass in Teilen des Werkes seines Vaters Platz für Improvisationen sei⁵⁶. Es ist anzunehmen, dass Vater und Sohn sich in diesem Fall – wie auch generell Stockhausen und seine Musikerinnen und Musiker

53 Dokumentiert in: *Karlheinz Stockhausen im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br., 3.-5. Juni 1985*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Murrhardt 1986, S. 82.

54 Roman Brotbeck hat in seinem Beitrag *Anmerkungen zu PIETÀ*, in: Tagungsbericht Köln (wie Anm. 10), S. 51-60, die Tonhöhenorganisation nach seriellen bzw. formelhaften Organisationsprinzipien untersucht und interpretiert diejenigen Passagen in der Trompete, die nicht diesen Regeln gehorchen, musiksemantisierend als Befreiung MICHAELS.

55 Die Abschrift ist auf den 30. März 1991 datiert, also vermutlich während der Probenphase vor der quasi konzertanten Uraufführung am 29. September 1991 entstanden (vgl. Angaben in Stockhausen, Partitur zu DIENSTAG, S. A III). Es finden sich aber auch hss. und masch. Einträge (beispielsweise der Vorsatz, Taktangaben und der Verweis auf die Aufnahme vom WDR 1993, S. IN-EX 26), die auf einen spätere Bearbeitung schließen lassen.

56 Stockhausen, in: Eggebrecht, *Karlheinz Stockhausen* (wie Anm. 53), S. 86.

– nicht nur per Notation sondern auch über andere mündliche und schriftliche Absprachen verständigten.

Zum Ende des abgebildeten Beispiels, welches ja nur die erste Hälfte der PIETÀ ist, vermischen sich die beiden musikalischen Protagonisten: die mit Zischlauten angereicherten Vokalisieren der Singstimme und die mit Luftgeräuschen versetzten Töne des Flügelhorns werden sich immer ähnlicher. Im Grunde genommen handelt es sich bei dieser PIETÀ um die avancierte und spielerische Interpretation des Prinzips einer konzertanten Arie.

Die Entwicklung LICHTs hin zum Welttheater

Der Zyklus LICHT ist nicht in der Reihenfolge der Tage entstanden, sondern in folgender Reihenfolge:

Entstehungsreihenfolge (UA)	Orte	Gliederung	„Lebensstadien“ bzw. Themen	Handlung
DONNERSTAG (1981)	Mailand	3 Akte	Lernen	Leben MICHAELS
SAMSTAG (1984)	Mailand	4 Szenen	Tod	Allegorien
MONTAG (1988)	Mailand	3 Akte	Geburt [der Kinder]	Reihenfolge von Geburten
DIENSTAG (1993)	Leipzig	2 Akte	Krieg	Kampf und Apotheose
FREITAG (1996)	Leipzig	2 Akte	Versuchung	Versuchung und Konsequenz
MITTWOCH (2003)	TV (SWR)	4 Szenen	Frieden	Allegorien
SONNTAG (2007 bzw. 2011)	TV (SWR) bzw. UA: Köln	5 Szenen	[Mystische] Hochzeit	Bilder und Zeichen

Tab. 5: Die Opern in Reihenfolge der Entstehung

Die Teile sind also nicht in der Chronologie des Handlungsgeschehens entstanden. Stockhausen begründet die Reihenfolge der Opern selbst mit der Paarung der Protagonisten:

Zuerst erklingen die Tage der einzelnen Protagonisten, dann zwei Tage mit Zweierkombination, gefolgt von MITTWOCH mit der Dreierkombination. Als Abschluß erklingt SONNTAG aus LICHT, weil dieser größte Komplex eine Synthese verschiedener Versuche bilden soll, welche ich seit 1977 unternahm⁵⁷.

In der tabellarischen Übersicht wird zudem ersichtlich, dass die Uraufführungen sich über drei Spielorte verteilen, von den Produktionen der Mailänder Scala im Sportpalast (Palazzo dello Sport) in Mailand über die Leipziger Oper bis hin zu den beiden Fernsehfassungen beziehungsweise ‚Fernsehaufführungen‘ des Südwestdeutschen Rundfunks.⁵⁸ Ich habe bei dieser tabellarischen Übersicht die Gliederung der einzelnen Teile mit hinein genommen, da sich eine Gewichtung Stockhausens herauslesen lässt, die über die Protagonisten hinaus auf die Handlung rekurriert. Und zwar ist mir der eigentümliche Umstand aufgefallen, dass Stockhausen für die großen Abschnitte innerhalb der Opern verschiedene Formbezeichnungen wählt, und zwar „Akte“ und „Szenen“. Legt man nun noch die Handlung daneben, fällt auf, dass die Handlung derjenigen Opern, die in Szenen unterteilt sind, allegorischer Natur ist. In ihnen wird das für die Oper jeweils maßgebliche ‚Lebensstadium‘ in verschiedenen Tableaus aufgenommen. Die in Akte unterteilten Opern haben hingegen einen Handlungsverlauf, der einer Entwicklung folgt oder der die Konsequenzen einer Handlung aufzeigt. So zieht in DONNERSTAG das Leben der Emanation MICHAELs vorbei, der MONTAG zeigt verschiedene missglückte Geburtsversuche, die dann in der Geburt der Musik münden. Im DIENSTAG werden die Provokation LUZIFERs sowie die Kampfhandlungen und die Apotheose in Glückseligkeit geschildert, der FREITAG handelt im ersten Akt von der geglückten Versuchung EVAs durch LUZIFER, der zweite Akt schildert in verschiedenen Variationen die Konsequenz dieser Zeugung.

Ebenso auffällig, und für mich sehr erhellend, ist aber auch, dass die Opern in der Reihenfolge ihrer Entstehung vom Aktaufbau zum Szenenaufbau tendieren. Als einzige Ausnahme ist der SAMSTAG zu verorten, der aber vermutlich allein schon mit seinem Sujet, nämlich dem Treiben LUZIFERs, sich gegen eine Aufteilung als Handlung stellt. Schließlich ist LUZIFER gegen die zeitliche Abfolge der Dinge, die bestehende Evolution und für ein Anhalten der Zeit. Insofern scheint die Einteilung in Szenen hier dem Wesen LUZIFERs am Nächsten zu kommen. Und in der Tat bleibt im Samstag vieles

57 Stockhausen, *Dramaturgie im Welttheater* (wie Anm. 3), S. 167.

58 SONNTAG wurde im April 2011 an der Kölner Oper uraufgeführt.

allegorisch, LUZIFER träumt reine Musik, stirbt daraufhin, steht aber wieder auf. Abgeschlossen wird der SAMSTAG von einer Prozession von singenden und jubelnden Mönchen, LUZIFER ist in dieser Szene verschwunden.

Der Wechsel von der Aktbezeichnung hin zur Einteilung in Szenen (SAMSTAG hierbei ausgenommen) hat meines Erachtens seinen Ursprung in der sich verändernden Haltung des Komponisten zu seinem Stoff. In den ersten beiden Akten vom DONNERSTAG, der Kindheit und Jugend MICHAELs, sind noch sehr drastische Bezüge auf zeitgeschichtliche und bisweilen sogar biographische Sachverhalte zu finden. So beschreibt Stockhausen in DONNERSTAG eine Nachkriegskindheit mit einem abwesenden Vater und einer hysterischen Mutter, Versatzstücke von Wehrmachtsliedern werden verarbeitet, die ganze Szenerie ist eine einzige Groteske. Streckenweise mutet das Stück als eine bitterböse Abrechnung mit der eigenen Kindheit und Jugend des damals etwa 50jährigen an⁵⁹. Im Laufe des gesamten Kompositionsprozesses werden die Bilder aber allgemeiner, rätselhafter, allegorischer und ‚jenseitiger‘ beziehungsweise universaler, sie tendieren hin zu einem Welttheater, welches das Universum mit einbezieht⁶⁰. Besonders an MONTAG, dem dritten Werk in der Reihenfolge der Entstehung, wird das deutlich. MONTAG bildet ja den ‚eigentlichen‘ Anfangspunkt des Zyklus, dort wird auch deutlicher als in DONNERSTAG und SAMSTAG die Urantia-Perspektive angedeutet, die insofern als ‚jenseitig‘ zu bezeichnen ist, als sie quasi aus dem Weltraum auf unsere Erde schaut.

Die Erde beziehungsweise die Welt ist hierbei nur Schauplatz eines kosmischen Kampfes, ihre Protagonisten erscheinen oftmals nur als Emanationen oder Akteure auf diesem Schauplatz. Das Geschehen auf der Erde – Stockhausen spricht immer von „unserem Planeten“ – wird somit zum Welttheater.

Die besondere ‚Welttheatralik‘ – oder um es zu überspitzen, Kosmotheatralik von LICHT, es geht ja immerhin um das Schicksal ‚unseres lokalen

59 Vgl. auch Stockhausen Selbstauskünfte, in: *Die sieben Tage der Woche* (wie Anm. 4), S. 157-158, sowie in: *Musik und Tod: SAMSTAG aus LICHT* (Gespräch mit Guido Canella und Luigi Ferrari), in: Stockhausen, *Texte zur Musik*, Bd. 6 (wie Anm. 4), S. 234-246, besonders S. 239-241, wo er die Todessehnsucht seines Vaters und seine frühkindliche Erfahrung mit dem Säuglingstod seines Bruders beschreibt.

60 Es sei nicht unterschlagen, dass bereits Grohmann im Laufe des Zyklus eine „immer stärkere Transformation der dramaturgischen Linie“ erkennt: „Von einer Geschichte mit ‚menschlichem‘ Inhalt im DONNERSTAG über eine mehr geistige und imaginäre, mythologisierte thematische Sphäre in den nächsten Opern bis hin zu einem vollständigem Verzicht auf eine durchgehende Geschichte im MITTWOCH, wie es auch in dem nachkommenden SONNTAG der Fall ist.“ (Grohmann, *Mittwoch* (wie Anm. 7), S. 72-73.)

Universums‘ – war also nicht von Anfang an in der gleichen Präsenz und Tiefe zugegen, sondern meines Erachtens das Ergebnis einer jahrelangen Auseinandersetzung mit dem Themenkreis von LICHT, verbunden mit einer allmählichen Vertiefung und Setzung der weltanschaulichen Komplexe, die in wesentlichen Teilen aus dem Buch *Urantia* stammen⁶¹. Für Stockhausen war dieses Welttheater sicher insofern ‚wahr‘, als dass es seiner innersten Überzeugung entspricht, dass die in LICHT von ihm als Musiktheater inszenierten Kräfte des Universums wirklich unsere Welt zusammenhalten.

Damit einhergehend hat sicher auch die mystische Komponente an Wichtigkeit gewonnen. Immer wieder begegnen in der Geschichte, in der Bühnenhandlung, den Kostümen, im Maschinengetriebe und in der Klanglichkeit von LICHT Wunderbares, Irrationales und im besten Sinne Unglaubliches, das dazu beiträgt, die Wahrnehmung vom Einzelnen, Psychischen und Rationalen, Diesseitigen hin zum Allgemeinen, Symbolischen und Überrationalen, Jenseitigen zu lenken. Auch dies ist meines Erachtens ein Prozess, der sich nicht in der Tages-Reihenfolge des Zyklus abzeichnet, sondern im gesamten Entstehungszeitraum allmählich hervortritt.

Mit SONNTAG, der letzten Oper des Zyklus, was seine Tagesabfolge als auch die Reihenfolge der Entstehung betrifft, ist der absolute Punkt der Mystik erreicht: über viereinhalb Stunden in Weiß getauchte Ekstase.⁶² Um davon einen Eindruck zu vermitteln: In der zweiten Szene mit dem Titel ENGELPROZESSION besingen sieben Engelchöre in verschiedenen Sprachen die Elemente, die Gefühle, die Musik und die Liebe. In der vierten Szene namens DÜFTE-ZEICHEN werden sieben Düfte aus verschiedenen Regionen der Erde im Publikum verbreitet. Musikalisch vertreten werden die Düfte durch Gesangssolisten. In der fünften und sechsten Szene mit dem Titel HOCHZEITEN spielen 5 Chorgruppen und 5 Orchester simultan und synchron in zwei separaten Zuschauerräumen. Die beiden Szenen werden jeweils zweimal im Wechsel gebracht, so dass beide Auditorien nacheinander beide Sze-

61 Vgl. Robin Maconie, *Other Planets. The Music of Karlheinz Stockhausen*, Lanham/Maryland u.a. 2005, dessen Kapitel zu den Tagen von *Licht*, S. 422-544, von dem Gedanken durchzogen sind, dass die jeweilige Gestalt der Tage das Ergebnis eines großen kompositorischen Plans sei. Damit impliziert er, dass Stockhausen sich bereits bei der Realisierung von DONNERSTAG darüber im Klaren war, dass dieser einen Kontrast zum SONNTAG bilden soll.

62 In der Kölner Uraufführung dieses Jahres ist die vorgegebene Grundfarbe nur in einigen Kostümen und Details vorhanden gewesen. Das generelle Farbdesign der Kostüme und Kulissen, mit schwarzen und blauen Akzenten abgesetzte Weißflächen, erinnerte eher an das aktuelle Produktdesign des Apple-Konzerns oder an das Design der Internationalen Raumstation (ISS).

nen hören und sehen können. In bestimmten Momenten wird die Musik jeweils live und simultan zu den Hörern des anderen Auditoriums übertragen.

Die letzte Oper des Zyklus *Licht* ist eher eine geordnete Aneinanderreihung von Bildern und Zeichen, die quasi zeitlos erscheint, weil sie keine Entwicklung anstrebt. Die Handlung wird hier gänzlich durch quasi-liturgische Handlungen ersetzt. SONNTAG führt das Welttheater auf seinen Ursprung, die mythische oder religiöse Weihehandlung, zurück.