

zuviel auferlegt. Ein gelungener Abschluss war es allemal, nämlich mit einem «bitte sehr, ich danke».

Aufs Ganze gesehen wurde an diesem Fest der Stimmen – von *Electric Phoenix* abgesehen – erstaunlich konventionell mit der Stimme umgegangen. Man möchte fast glauben, dass in der Schweiz die Entwicklung und Erweiterung der musikalischen Möglichkeiten im vokalen Bereich nicht stattgefunden hat. Noch immer überwiegt neben einigen wenigen Flüstern und Sprechern die lyrisch bis herrlich geführte Sopranfrauenstimme, deren Ausdrucksklischees erstaunlich wenig hinterfragt, vielmehr unreflektiert übernommen und bestätigt wurden. Konventionelle Kompositionstechniken scheinen wieder Aufwind zu haben – frei nach dem Motto: «weniger Geld, weniger Mut»!

Christina Omlin

Automatisierte Oper

Leipzig: Uraufführung von FREITAG aus LICHT von Karlheinz Stockhausen

Seit bald zwei Jahrzehnten komponiert Stockhausen an der Opernheptalogie LICHT. Wenn dieses Werk beendet ist, wird er die Hälfte seines kompositorischen Lebens über diesem riesigen Gesamtkunstwerk verbracht haben. Dass ein Komponist wie Stockhausen, der seit seinen ersten kompositorischen Versuchen immer auch Erfinder war, sich auf eine solche Stetigkeit überhaupt verpflichten kann, liegt an der Offenheit dieses Gesamtkunstwerkes, das ursprünglich nur in vagen Umrissen konzipiert war. Von Oper zu Oper entwickelt Stockhausen neue dramaturgische und musikalische Verfahrensweisen. Dabei ist eine zunehmende Ablösung von allen Operntraditionen festzustellen, eine Ablösung auch vom ganzen Apparat der Oper. Nur behelfsmässig konnte die Uraufführung des FREITAG am 12. September in Leipzig kaschieren, dass dieses Werk eigentlich nicht in ein Opernhaus gehört, sondern eines viel offeneren und durch die Architektur weniger vorgeprägten Raumes bedürfte. Von den fünf bis heute aufgeführten Opern hat bisher keine die Gattung in solchem Masse neu definiert wie FREITAG, und wenn man bedenkt, dass das Helikopter-Streichquartett Teil der nächsten Oper MITTWOCH bildet, ist dieser Auflösungsprozess traditioneller Opernkategorien noch längst nicht abgeschlossen.

In FREITAG tritt das Libretto in mehreren Sprachen und metamorphosierten Sprachen ganz in den Hintergrund und wird von den musikalischen Verläufen völlig aufgesogen. Die bis anhin aufrechterhaltene Aufteilung in Akte ist aufgehoben und wurde von einer ebenso komplexen wie schlüssigen Verkreu-

zung von drei verschiedenen musikalischen und dramatischen Schichten abgelöst.

Die erste Schicht ist die elektronische Musik, welche die ganze Oper durchträgt; sie ist Fundament, Hintergrund, Sphärenmusik; sie durchwirkt alles wie eine Art von «Generalbass», auf dem die Szenen vermittelt sind, dem man gerne zuhört, der aber als solcher doch noch nicht das Ganze darstellt. Die Erfahrungen des grossen Pioniers der elektronischen Musik sind auch hier immer noch zu wahrzunehmen. So wie Stockhausen in den fünfziger Jahren zu den wenigen gehörte, der im Bereich elektronischer Musik Grossformen konzipieren konnte, ohne dem Buchstabieren von Detaileffekten zu verfallen, so kann er mit der elektronischen Musik zu FREITAG einen zweieinhalbstündigen Bogen spannen. Das Klangbild ist erotisch irrisierend und doch nie kitschig; manchmal scheint man fast visuell zu hören, etwa wenn die Musik wie Haut oder wie Hautähnliches, z.B. wie schwarzer Lack oder wie silberne Fischhaut zu glänzen beginnt. Diese äusserlich seduizierende Schicht ist dabei nur das eine; dass es einem während der zweieinhalb Stunden nie langweilig wird, liegt vor allem an einer geschickten Ausnützung und polyphonen Konzeption des gesamten hörbaren Tonhöhenraumes und an dessen Verteilung im akustischen Raum.

Die zweite Schicht der Oper FREITAG sind die Tonszenen für 12 Paare von Tänzer-Mimen, deren Musik zwölfspurig vom Mischpult aus zugespielt wird. Während die elektronische Musik das Hauptthema der Oper, nämlich Eros im allgemeinen und Evas Versuchung durch Luzifer im speziellen nur indirekt andeutet, lassen diese zwölf Paare an erotischer Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig: Frau und Mann, Katze und Hund, Auto und Rennfahrer, Spielautomat und Automatenspieler, Fussball und Trittbein, nackter Arm und Drogenspritze, Mond und Rakete, Geige und Bogen etc. Mit der ihm eigenen surrealen und obsessiven Phantasie hat hier Stockhausen verschiedenste Penetrationssituationen zusammengefügt. Eros erscheint als weltalldurchdringendes Prinzip und ist zugleich als Lob der Verschiedenheit der Geschlechter und ihrer Kinder zu verstehen. In der zweiten Hälfte der Oper tauschen die Paare ihre Partner; sie werden Bastardpaare: Die Spielautomatenfrau hat z.B. einen Trittbein-Unterkörper, und der Automatenspielermann einen Fussball als Unterkörper. So wird die Welt bei Stockhausen durch die verbindende Kraft des Erotischen zunehmend auseinanderdividiert. Wagner nicht unähnlich, kann auch bei Stockhausen diese Dilatation in der Differenz erst durch die *religio* im Tod am Schluss der Oper, wo die Paare in ihrem Kerzenschein verglühen, überwunden werden.

Die dritte Schicht sind die sowohl akustisch als auch visuell real gespielten Szenen. Allerdings versucht Stockhausen hier nicht eine dialektische Spannung zu erzeugen, z. B. im Sinne, dass diese Szenen gegen die Struktur der vorfabrizierten elektronischen Musik angehen würden. Im Gegenteil: Auch diese dritte Schicht ist genauestens auf die elektronische Grundmusik abgestimmt.

Dies ist allein schon deswegen erstaunlich, weil sämtliche Musiker wie im Sprechtheater ohne Dirigent spielen und agieren; dabei lässt Stockhausen ihnen die Einsätze und das Tempo nicht etwa frei, sondern sie hatten mit einer Kassette, wo die entsprechenden Einsätze mit Klicks einkopiert waren, die elektronische Musik auswendig gelernt. Mit einem solchen Klickband wurden schon die Mitglieder des Arditti-Quartetts in ihren Helikoptern koordiniert. In FREITAG hat Stockhausen diese Form der «Korrepitition» nun auch grossflächig bei Kindern eingesetzt. Ein ganzes Kinderorchester und ein Kinderchor spielt und singt über weite Strecken ohne Dirigent (manchmal geben die Sänger der Hauptfiguren die Einsätze), und was noch erstaunlicher ist, sie tun es absolut perfekt, d. h. jeder Dilettantismus ist absent, und beim Kinderorchester würde man bei geschlossenen Augen wohl nie vermuten, dass hier Kinder spielen.

Ob eine solche Korrepitition kindsgemäss ist, sei hier dahingestellt; es liesse sich auch ganz allgemein über das autoritäre Einstudierungskonzept diskutieren, wo die Interpreten wie an Fäden geführt werden. Was jedoch szenisch und vor allem musikalisch resultiert, ist in seiner Selbstverständlichkeit, ja in seiner Freiheit schwerlich zu überbieten; da wird wirklich gespielt, es gibt keinen einzigen verschämten Blick zum Dirigenten, d. h. das sonst übliche Gängelband vom Orchestergraben aus entfällt hier; und dies wiederum gibt den Interpreten eine Autonomie, wie sie in der Oper sonst nie anzutreffen ist. Immer wieder ist mir während der Aufführung Kleists Aufsatz über das Marionettentheater in den Sinn gekommen.

In dieser dritten Schicht findet die eigentliche «Handlung» statt, wobei diese auf wenige statische Szenen beschränkt bleibt. Die doppelten und dreifachen Metarmorphosen der gleichen Figur, die in den ersten LICHT-Opern eine grosse Rolle spielten, sind hier so gelöst worden, dass den Hauptfiguren Eva und Kaino andere Personen wie Partner angegliedert sind und diese begleiten. Die Kinder von Eva und Kaino wetteifern im ersten Teil in einem lustigen Wettbewerb; im zweiten Teil – nachdem sich Eva von Kaino verführen liess und sich am Rand des Sees in Kainos Schoss setzte – schlagen sie im KINDERKRIEG aufeinander ein. Die-

ser fast unschuldige Beischlaf von Eva und Kaino im mit FALL überschriebenen Teil ist als wunderschön komplexes und in seiner ruhigen Verschlungenheit doch höchst einfaches Duett für Sopran und Bariton gestaltet. Es erinnerte mich in seinem verinnerlichten und intimen Charakter an das Herzstück der Oper DIENSTAG, an die PIETA, wo für mich innerhalb von LICHT zum erstenmal der Dual im Sinne eines direkten *face to face* aufgetreten ist. Im FALL erscheint dieses partnerschaftliche Gegenüber noch um vieles gesteigert.

Alle drei Schichten des FREITAG greifen ständig ineinander. So tauchen zum Beispiel nach FALL die Paare Nackter Arm mit Drogenspritze und elektrischer Bleistiftspitzer mit Bleistift auf, zugleich verschieben sich die ersten Paare bereits zum Partnertausch. Wie ein versteckter Spielleiter schleicht bei vielen Szenen im Hintergrund auch noch der Synthibird herum, der auf seinem Synthesizer zwischen den verschiedenen Schichten vermittelt. So entsteht ein zweieinhalbstündiges Totaltheater, dem die extreme Determiniertheit – auch die chaotischen Gesten und Ausbrüche der Tänzer-Mimen sind bis ins kleinste definiert und auf die Musik abgestimmt – in keinem Moment anzumerken ist. Wie bei der Produktion von DIENSTAG hat auch diese Oper eigentlich zwei Regisseure gehabt, nämlich den Choreographen Johannes Bönig und den Regisseur Uwe Wand; und wie bei DIENSTAG war das Missverhältnis zwischen den Arbeiten krass. Während Bönig – stark unterstützt durch die phantastischen Kostüme von Johannes Conen – eine höchst komplexe Körpersprache entwickelte und Stockhausens Angaben als Anregung auffasste, weit mehr zu machen und diese zu metamorphosieren, scheint sich Wand eher aufs Bremsen spezialisiert zu haben. So wird in der eigentlichen Handlungsschicht meist sehr bedeutungsvoll rumgestanden oder es werden bedächtige Travelings inszeniert. Fast scheint es so, als könnte Wand zu Stockhausens mystischem Totaltheater-Konzept weder im Positiven noch im Negativen ein echtes Verhältnis finden. Vielleicht müsste ein «gläubiger» oder meinerwegen auch ein radikal «ungläubiger» Regisseur gefunden werden. Jedenfalls wäre dieses neutrale Einerlei zu vermeiden, in dem die Stockhausensche Zeichenwelt mit einer autonomisierten Zeichen- und Farbensprache eher eingebettet als wirklich in ihrer Differenz herausgestellt wird. Manifest wurde dies im Umgang mit dem von Stockhausen festgelegten System der Farben; deren Symbolcharakter wurde ins Design zurückgenommen und damit nicht nur in der symbolischen Abgesetztheit gedämpft, sondern darüber hinaus auch noch ins Kitschige gesteigert.

Mit andern Worten: Hinter der Gewalt von Stockhausens musikalischem Kos-

mos hinken die visuellen Realisierungen immer noch nach; einzig im choreographischen Bereich sind bei DIENSTAG und FREITAG enorme Fortschritte gemacht worden.

Roman Brotbeck

Klangsinnlichkeit und Statik

IMF Luzern: Beat Furrer und Michael Jarrell als «composers in residence»

Renommiertere Festivals geraten leicht in Verdacht, sie dienten nur dem Kulinarischen und fochteten sich um das Zeitgenössische. Zu Recht wohl auch, aber bei den Internationalen Musikfestwochen Luzern nicht. Da wurde durch Jahrzehnte hindurch immer etwas mehr als anderswo auf die Musik des 20. Jahrhunderts geachtet. Unter der Leitung von Matthias Bamert hat sich das noch verstärkt, und nur weil die Salzburger Festspiele plötzlich noch mehr Modernes bieten, lenken sie die Aufmerksamkeit auf sich. Seit einigen Jahren fungiert in Luzern ein «composer in residence», abwechselnd einer aus dem Ausland und aus der Schweiz. Seine Kompetenz ist zwar nicht besonders gross, aber er wird einigermaßen repräsentativ vorgestellt. Heuer waren – nach Alfred Schnittke, Klaus Huber und Luciano Berio – die beiden «jüngeren» Schweizer Beat Furrer und Michael Jarrell an der Reihe. Komponisten also, die ihre Karriere vornehmlich im Ausland gemacht haben. Die beiden waren anwesend, leiteten ein Kompositionssseminar. Und ihre Werke wurden adäquat aufgeführt, vor allem vom ausserordentlichen Ensemble Modern aus Frankfurt, das in Luzern gleich dreimal auftrat: mit Henzes *Requiem*, Jarrells *Kassandra* sowie in Stücken der beiden Schweizer mit Chor, wo das Ensemble zusammen mit dem Südfunk-Chor Stuttgart und unter der Leitung der walisischen Dirigentin Sian Edwards Eindrückliches leistete. Wie Edwards dirigierte, exakt und unspektakulär, mit klarer Präsenz und Engagement, das mag für alle Interpretinnen und Interpreten gelten. Es kommt nicht allzu häufig vor, dass Schweizer Komponisten so gute Aufführungsbedingungen vorfinden.

Kassandra, im Stadttheater Luzern in der deutschen Version erstmals aufgeführt, war das eine zentrale Ereignis. Das gesprochene Monodram, das von einer äusserst expressiven Musik getragen wird, sucht nicht die Plakativität, sondern wählt den Weg ins Innere. Es ist ein Drama der Einsamkeit, des Zurückblickens. Die Schauspielerin Anne Bennent spielte es eindrücklich und doch zurückhaltend mit der Emphase hängender Schultern. Programmiert wurde dieses Werk übrigens mit *Kas-*