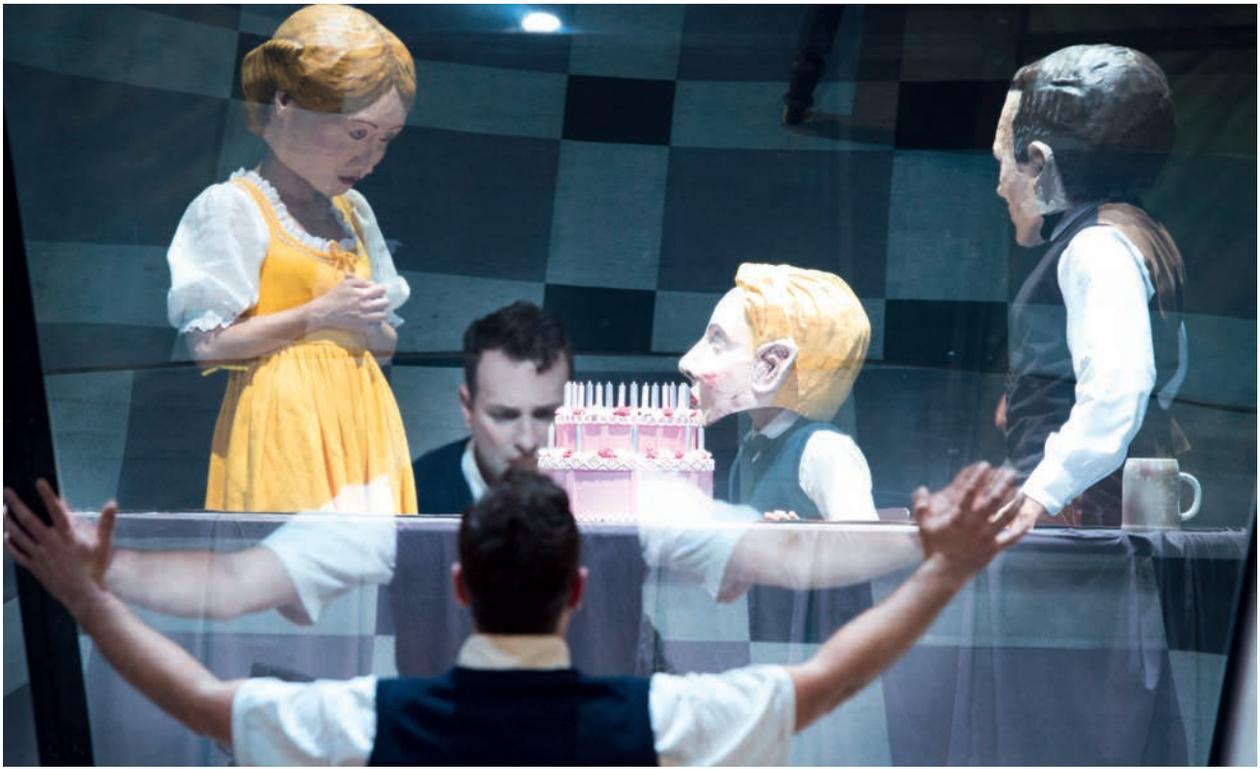


Mit Freud zu Stockhausen

DONNERSTAG aus dem Opernzyklus LICHT von Karlheinz Stockhausen
(Theater Basel, Schweizer Erstaufführung am 25. Juni 2016)



Schlüsselszene in der Basler Aufführung von Stockhausens DONNERSTAG aus LICHT. Foto: Sandra Then

Vorweg: Für die Theatergeschichte und die Stockhausen-Rezeption ist diese Basler Produktion ein ähnlicher Wendepunkt wie die Umsetzung von Richard Wagners *Rheingold* 1924 im alten Basler Stadttheater durch den Genfer Regisseur und Bühnenbildner Adolphe Appia: ein Graus für die Wagnerianer und doch die Vorwegnahme von dem, was Wieland Wagner eine Generation später mit dem Werk seine Grossvaters machen wird.

Auf dem Weg ins Theater Basel erinnerte ich mich an die umstrittene Uraufführung von MICHAELS REISE UM DIE WELT an den Donaueschinger Musiktagen 1978 mit Stockhausens Sohn, dem 21-jährigen Markus Stockhausen als Trompeter, – in Ultramarinblau gekleidet und mit einem Gurt um die Hüfte, in dem die zahlreichen Dämpfer steckten. Und ich fragte mich, wie dies wohl heute wirken würde, dieser an einen Sprengstoff-

gürtel erinnernde Riemen. Ich wurde überrascht, denn an Stelle des Dämpfergurt wurde in Basel eine berührende Szene entwickelt: Michael ist Insasse einer psychiatrischen Klinik im Stil der 1970er Jahre; dort ist das Musikmachen offensichtlich verboten. Trotzdem spielt er Trompete, und seine beiden Doubles, die Michael-Tänzerin und der Michael-Sänger, auch sie Insassen, schieben ihm heimlich die Dämpfer zu, die in den Anstaltskleidern mitgeschmuggelt wurden. Der Gegensatz ist eklatant: In Donaueschingen 1978 der heldenhafte Trompeter, der von einem erhöhten Rundpodium aus virtuos mit den Dämpfern jonglierte und vorführte, dass vor ihm noch niemand so überlegen und exquisit mit der Trompete umgegangen ist, was zwar stimmt, aber fürs Theater völlig uninteressant ist; in Basel 2016 ein gebrochener und kranker Mann, der

sich mit der Musik gegen die Begrenzungen und Regeln der Klinik auflehnt und der – unterstützt von seinen Mitinsassen – die musikalische Differenzierung gegen die «luziferische» Domestizierung der klinischen Gesellschaft durchsetzt.

Dieser Anfang des 2. Aktes ist eine der Schlüsselszenen, einerseits weil die Regisseurin Lydia Steier die Mittel des Théâtre musical gewandt einsetzt, andererseits weil sie hier gewissermassen das grosse «Problem» von DONNERSTAG löst. Stockhausen stellt dort eigentlich das Leben von Jesus dar, inspiriert vom *Urantia Buch*, das wahrscheinlich durch den amerikanischen Psychiater William S. Sadler von 1934 bis 1955 zusammengestellt wurde. In dieser amerikanischen Ersatzbibel sind die in den Evangelien nicht dokumentierten Jahre von Jesus nacherzählt. Jesus ist im *Urantia-Buch* eine Reinkarnation von Gottes Sohn

Michael, und er durchlebt eine durchaus glückliche Jugend in einer intakten Familie. Erstaunlicherweise hat Stockhausen nun nicht diese glückliche Jugend in der Oper DONNERSTAG dargestellt, sondern seine eigene auf die Bühne gebracht, und zwar in einer Offenheit, die ihm Ende der siebziger Jahre den Vorwurf einbrachte, er halte sich für Gott selber.

Lydia Steier zeigt den Schrecken von Stockhausens Jugend in drastischem Realismus. Sie inszeniert das Libretto fast wörtlich und deckt auch die von Stockhausen selber verklausulierten Details auf. In der Anfangsszene wird die Familie mit riesigen Puppenköpfen gezeigt; das Kind Michael möchte während seines Geburtstagfestes den Vater umarmen, wird von diesem aber zurückgewiesen, worauf Michael in die Arme der Mutter flüchtet. Diese Szene wiederholt sich während der ganzen Oper wie eine Zwangshandlung.

Die Regisseurin konnte sich bei ihrer Interpretation auch auf die Forschungen der ehemaligen Gymnasiastin Lisa Quernes aus Montabaur (Rheinland-Pfalz) von 2013 abstützen. Quernes hatte für ihre Geschichtsarbeit – mit Unterstützung der Familie Stockhausen – die Erlaubnis bekommen, die «Krankenakte» von Gertrud Stockhausen-Strupp, der Mutter von Karlheinz, zu studieren. Daraus wird klar, dass Gertrud Stockhausen in der Psychiatrie, wohin sie 1932 eingeliefert wurde, ihren Mann der Pädophilie mit seinen Schülern und seinen eigenen Kindern bezichtigte. Karlheinz Stockhausen hat seine Mutter mehrfach besucht, wobei die Begegnungen nach ersten Umarmungen jedes Mal in Schreikrämpfen geendet haben sollen. Diese Besuche wurden mit den Jahren seltener, weil es für den 1937 in die NSDAP eingetretenen und neu verheirateten Vater gefährlich wurde, Kontakte zu einer als «lebensunwert» geltenden Geisteskranken zu halten. 1941 wird Gertrud Stockhausen

mit 80 anderen Patienten in die Tötungsanstalt Hadamar transportiert und dort im Keller mit Kohlenmonoxid ermordet. Wahrscheinlich kannte Karlheinz Stockhausen diese Details gar nicht, weil er im Libretto schreibt, die Mutter sei mit einer Giftspritze getötet worden. In Basel wird erstmals die Vergasung gezeigt, und die Heldengeschichte Michaels wird definitiv zur Krankengeschichte. Durchaus heldenhaft aber stemmt sich Michael in der Basler Inszenierung gegen sein Jugendtrauma, und es gelingt ihm, dieses zu besiegen: die Musik ist ihm die Therapie dazu. Sie wird ihm zur Rettung. Damit trifft die Regisseurin nicht nur die biografische Situation des 1943 zum Vollwaisen gewordenen Stockhausen, sondern auch die Transzendenz, die Stockhausen mit seiner Musik immer anstrebte. Die musikalische Wirkung ist in Basel denn auch verblüffend: Sie berührt, tiefe Emotionen und Triebkräfte werden hörbar, und das Artistisch-Virtuose ist wie weggeblasen.

Die Musik wurde in Basel fast schon unter Bedingungen der historischen Aufführungspraxis aufgeführt. Stockhausens langjährige private und berufliche Partnerin Kathinka Pasveer verantwortete die Einstudierung und die musikalische Gesamtleitung, und sie mischte von der Mitte des Zuschauerraums aus die Zuspelungen und die komplexen Verstärkungen der zahlreichen Solistinnen und Solisten. Dass Kathinka Pasveer als Vertreterin der Stockhausen-Stiftung diese Inszenierung zuließ und aktiv mitwirkte, ist ihr hoch anzurechnen. Zwar waren schon die Uraufführungen von SONNTAG 2011 in Köln mit der innovativen spanischen Truppe La Fura dels Baus und MITTWOCH 2012 in Birmingham unter Regie von Graham Vick enorme theatralische Innovationen, aber soweit wie in Basel ist man bisher nicht gegangen: Stockhausen wird hier auf offener Szene mit Stockhausen psycho-

analysiert und sein Wille zur Musik und seine Überzeugung, mit Himmelsmusik die Welt zu retten, als sublimen und fantastischen Projektionen eines frühkindlichen Traumas dargestellt. Das Ganze in einer phänomenalen musikalischen und szenischen Gesamtleitung, an der neben dem Basler Sinfonieorchester unter der souveränen Leitung von Titus Engel auch Studierende der Musikhochschule Basel wesentlich beteiligt waren. Am liebsten würde ich die ganze Besetzung einzeln aufzählen. Stellvertretend seien hier drei genannt, nämlich der Schweizer Bass Michael Leibundgut, der einen vielschichtigen Luzifer (Michaels Vater) gab und auch ein grosser Schauspieler ist; dann den Trompeter Paul Hübner, der den verunsicherten, schüchternen und fast leidenden Michael herausragend spielte, und schliesslich die Michael-Tänzerin Emmanuelle Grach. Sie erweiterte als stumme Rolle den Interpretationsradius der Figur Michael enorm; ohne alle Tanzklischees machte sie – in einer Mischung von Buster Keaton, Liesl Karlstadt und Marcel Marceau – das Spiel der drei Michael-Figuren zu einer komplexen transdisziplinären Kammermusik. Auch im 3. Akt, der nach Michaels Auferstehung im Himmel spielt, gibt Emmanuelle Grach entscheidende szenische Impulse; so schafft sie es, in völlig natürlicher Weise die von Stockhausen verlangten Gebetsgesten aus seiner Komposition INORI in den szenischen Ablauf einzubauen. Gespannt war man, wie wohl die amerikanische Regisseurin mit ihrem Konzept diesen Himmelsakt bewältigen würde. Letztlich hat sie auch hier nur Stockhausens Libretto genau gelesen, denn der auferstandene Michael – er wird in Basel von einem zweiten Tenor gesungen und deutlich als Jesus-Figur inszeniert – singt im Himmel wiederum von seinem grossen Problem, nämlich seiner Kindheit auf Erden. So wird die

Geburtstagsszene auch im Himmel gezeigt, und aus einem riesigen Geburtstagskuchen taucht Luzifer als Posauenspieler auf und kämpft mit Michael den Drachenkampf.

Auch im 3. Akt wird vieles ironisch gebrochen, was – wie alle Ironie – die Räume erneut öffnet und die Interpretationsbreite erweitert. Auch mit der Farbe Blau, die eigentlich im DONNERSTAG alles dominieren müsste, wird ironisch, aber wirkungsstark umgegangen, nämlich mit kleinen blauen Pixelpunkten auf dem Screen und in Form blauer Gummischuhe des Himmelschores. Auch hier wird einem dank der präzisen und jeden Moment auf den Punkt inszenierten Arbeit von Lydia Steier bewusst, wie genau Stockhausen die Musik auf die Szene abgestimmt hat. Die Kehrseite der Medaille ist allerdings, dass musikalisch nicht sehr spannende Teile als solche auch erkennbar wurden, zum Beispiel die VISION am Schluss des letzten Aktes. Stockhausen leitet die Länge des gesamten LICHT-Zyklus aus seiner Superformel ab, wobei einzelne Takte der Formel dann das proportional um ein Vielfaches gespreizte Tonmaterial eines ganzen Aktes bilden. VISION ist dafür ein gutes Beispiel: Die Musik darf nicht dann enden, wenn das Material erschöpft, sondern erst, wenn die grossformale Proportion eingelöst ist. So gab es zum Schluss der Basler Aufführung tatsächlich Längen, denen auch die dadaistisch-esoterischen Sprachwirbel von Stockhausens Libretto nicht zur Spannung verhalfen. Aber Lydia Steier fand auch für solches musikalisches Ausharren einen unglaublich poetischen Schluss: Alle Michaels der Oper treffen im Dämmerlicht zusammen, endlich darf auch der Knabe, der während des ganzen Abends Michaels Puppenkopf aus der Geburtstagszene getragen hat, die Maske mit Freud' ablegen.

Roman Brotbeck

Dada dekadent – Dada reduziert

Zürcher Festspiele: Daniel Mouthons «Roue, à rebours» – Eine absurde Kammeroper (Premiere am 6. Juni 2016 im Miller's Studio) und Mischa Käfers «Präludien III für sechs Stimmen» (Uraufführung am 15. Juni im Theater Rigiblick)



Radpanne als Dreh- und Angelpunkt in Daniel Mouthons Kammeroper «Roue, à rebours». Foto: Matthias Riesenhuber

Unterschiedlicher geht's nicht: hier eindichtet, mit Anspielungen an die Kunstgeschichte gespicktes Bühnenbild. Dort sieben schwarz gekleidete Sängerinnen und Sänger auf einer schwarzen leeren Bühne. Hier wird getanzt, gesungen, gespielt, getrunken, musiziert, geblödet. Dort wird einzig auf die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme fokussiert. Doch beide Aufführungen passen zum diesjährigen Thema der Festspiele Zürich «Dada – Zwischen Wahnsinn und Unsinn», in dessen Rahmen sie stattfanden: die detailreiche Abundanz der «absurden Kammeroper» *Roue, à rebours* von Daniel Mouthon auf der einen Seite, die musikalisch-szenische Reduktion des Konzertes der Neuen Vocalsolisten Stuttgart mit der Uraufführung von Mischa Käfer auf der anderen Seite.

Das renommierte Gesangs-Ensemble für Neue Musik stellte das Spiel mit der Stimme ins Zentrum seines Auftrittes im Theater Rigiblick. Die sechs dafür ausgewählten Stücke zeigen denn auch die ganze Bandbreite an kompositorischen Wegen, die menschliche Stimme innovativ in Szene zu setzen. Während sich Friedrich Cerha in seinen *Zwei Szenen für sieben Stimmen* beispielsweise auf die klassisch geschulte, lyrisch singende

bis sprechende Stimme verlässt, zelebriert der Kanadier Gabriel Dharmoo in *Notre meute* für fünf Stimmen das urtümlich Animalische, das der menschlichen Stimme ebenso immanent ist: durch Keuchen und Klickern, Schnalzen und Grummeln. Beide Komponisten schaffen es durch ihre je eigene Art der Behandlung der Stimme, Ausdruck herzustellen. Ein kurzes Gespräch oder Lamento etwa bei Dharmoo, ein eigentliches, eindrückliches Minidrama bei Cerha. Einen wesentlichen Beitrag dazu leisteten die sieben Sängerinnen und Sänger, die in präziser und harmonischer Interaktion brillierten, gesanglich ebenso wie schauspielerisch.

Dieses Spiel mit der Semantik zog sich durch alle Stücke des Konzertabends. Denn die Wahrnehmung der Stimme bedeutet für den Menschen zuallererst Übermittlung. Bei allen Komponisten ist Bedeutung denn auch präsent, aber zumeist nicht durch die Sprache, die fast immer bis zur Unverständlichkeit zer setzt wird, sondern durch den klanglichen Ausdruck, der teilweise theatralisch durch subtile, doch wirkungsvolle Mimik und Gestik ergänzt wird.

Der Schweizer Komponist Mischa Käfer bringt diese Thematik auf den Punkt, wenn er sagt, Sprache sei «Ausdruck