

Magdalena Zorn

Stockhausen unterwegs zu Wagner

Eine Studie zu den
musikalisch-theologischen Ideen
in Karlheinz Stockhausens
Opernzyklus *LICHT* (1977–2003)

**Gedruckt mit Unterstützung des
Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT**

Erstausgabe
[zgl.: Diss., Ludwig-Maximilians-Universität München, 2014]
© Magdalena Zorn
alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2016
Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos
unter Verwendung eines Fotos von Fulvio Zanettini, aus der
Kölner Aufführung von Stockhausens SONNTAG AUS LICHT, 2011

ISBN 978-3-95593-065-3

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Danksagung	10
Einleitung	11

Motive der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte von *LICHT* 23

1. Die Vergleichskonstellation Stockhausen–Wagner	23
1.1 <i>LICHT</i> als Kulminationspunkt der deutschen Fortschritts-Musikgeschichte	29
1.2 <i>LICHT</i> zwischen neomittelalterlichem Mysterienspiel und kunstreligiösem Happening in der Nachfolge des <i>Parsifal</i>	31
1.2.1 Zur Rezeptionsgeschichte des <i>SAMSTAG</i>	31
1.2.2 Die szenische Uraufführung des <i>MITTWOCH</i>	37

Erster Analysekontext

Stockhausens Fortschreibung der deutsch-österreichischen

Musikgeschichte	47
---------------------------	----

2. Stockhausen als Nachfolger von Adrian Leverkühn und Josef Knecht . .	52
2.1 Thomas Mann und sein Wagner-Bild	52
2.1.1 Leiden und Größe Richard Wagners	52
2.1.2 <i>Doktor Faustus</i> – „Deutsche“ Musik im Auftrag des Weltgeistes.	55
2.1.2.1 Verfall und Erlösung <i>der</i> Musik	55
2.1.2.2 Der Ursprung von Leverkühns Antiwagnerismus: Das Verhältnis zu Unbewältigtem.	57
2.1.2.3 Vom klangfarblich Elementaren zum musikalischen Element.	58
2.1.2.4 „Es werde Einheit“ – Der deutsche Hang zum Gesamtkunstwerk	61
2.2 Hermann Hesse und die Kunst der Zukunft	64
2.2.1 <i>Per aspera ad astra</i> – Das Künstler-Ich vor und hinter dem Schleier der Maya	64
2.2.1.1 Das heilsame Narkotikum	64
2.2.1.2 Die Novelle <i>Klein und Wagner</i> – Überwindung des falschen Dionysos.	65

2.2.2	<i>Das Glasperlenspiel</i> – Zukunftsmusik ohne Wagner?	67
2.2.2.1	Die musikalische Zukunftsreligion der Kastalier.	67
2.2.2.2	Das Instrument der Erkenntnis in der Tradition der absoluten Musik	69
2.2.2.3	Überwindung der Kunstreligion durch musikalischen <i>Dienst</i>	71
2.3	Stockhausen, der faustische Gottesknecht.	74
2.3.1	Synthese divergierender Musikgeschichten	74
2.3.2	Literarische Reflexionen über die Formel <i>Geburt im Tod</i>	78
2.3.3	Der abtrünnige Knecht und Stockhausens private katholische Evolutionslehre	80
2.3.4	Der Knecht Stockhausen im Dienst des Fortschritts – Protestantische Bestrebungen innerhalb des katholischen Systems	83
2.3.5	Das Anwachsen des totalen Gesamtkunstwerks aus dem Nukleus.	87
2.3.6	<i>LICHT</i> als apokalyptische Spirale	90
3.	Die Superformel von <i>LICHT</i> –	
	Unendliche Melodie als Gesetz und Gestalt	93
3.1	Weberns „Urpflanze“ als Gesetz und Gestalt.	93
3.2	Stockhausens „Urpflanze“ – „Verschiedene Gestalten im gleichen Licht“	96
3.3	<i>Beethoven</i> – Wagners Entdeckung der <i>unendlichen Melodie</i>	97
3.4	Stockhausens Momentform – Die <i>unendliche Gegenwart</i>	99
3.5	Stockhausens Entdeckung im Spätwerk Beethovens – „Vielfalt der Charaktere“ und „einheitliche Energiekurven“	101
3.6	Stockhausens Formelkomposition als Charakterkunst	104
3.6.1	Serielle Energiekurven und einzigartige Charaktere	104
3.6.2	Synthese romantischer Gestaltkonzepte.	107
3.7	Die Superformel als <i>unendliches Mantra</i>	112

Zweiter Analysekontext

Die Musiktheologien Frank Martins und Olivier Messiaens als

Knotenpunkte im Ideengeflecht zwischen Stockhausen und Wagner 117

4.	Frank Martins Musiktheologie – Trans- und intramediale Vermittlung zwischen Stockhausen und Wagner	120
4.1	Zur Einführung in Martins Musiktheologie.	120

4.1.1	Religiöse Musik im <i>Dienst</i> des Objektiven.	120
4.1.2	Romantisches <i>chroma</i> und tonale Hierarchie.	122
4.2	Die Begegnung zwischen Stockhausen und seinem Lehrer Martin	124
4.2.1	Stockhausens Bekenntnis zum Glasperlenspieler in der <i>SONATINE</i>	124
4.2.2	Martins „Position der Mitte“ und Stockhausens Sehnsucht nach dem <i>point zéro</i>	126
4.3	Transformation von Ideen (I): Das musikalische Inbild der <i>unio mystica</i>	130
4.3.1	Martins Tristan-Oratorium <i>Le vin herbé</i>	130
4.3.1.1	Hintergrundmusik eines mittelalterlichen Lehrstücks.	130
4.3.1.2	Die Kunst des Übergangs als Inbild der <i>unio mystica</i>	133
4.3.2	Von Wagners Liebestod-Palimpsest zur musikalisierten <i>unio mystica</i> in <i>LICHT</i>	138
4.4	Transformation von Ideen (II): Musikalische Bespiegelung der christlichen Weltordnung.	141
4.4.1	Der Übergang zur Hierarchie: Martins musikalisches Welttheaterkonzept.	141
4.4.2	Martins Erinnerung, Wagners Vorausahnung – Musikalische Vertikaldramaturgie im <i>Parsifal</i>	145
4.4.3	Die heilige Herrschaft der Formeln Michaels, Evas und Luzifers.	148
4.4.3.1	Intervall- und Verlaufscharakteristiken der Superformel.	148
4.4.3.2	Die harmonistisch verfasste <i>LICHT</i> -Welt.	150
4.4.3.3	Die Kunst des Übergangs innerhalb der Hyperordnung.	154
4.5	Transformation von Ideen (III): Das rhythmische Gesamtkunstwerk aus dem Geist der mittelalterlichen Theaterkultur.	156
4.5.1	Die historische Folie des Mysterienspiels.	156
4.5.1.1	Von Martins Kosmos <i>en miniature</i> zu Stockhausens maximalistischer Utopie.	156
4.5.1.2	Von Wagners Vorspiel-Konzept zu den tautologischen Prologstücken von <i>LICHT</i>	158
4.5.2	Zum Kernmoment des Wagnerismus – Regeneration durch Rhythmisierung.	164

4.5.2.1	Martins Auseinandersetzung mit der wagneristischen Rhythmusphilosophie	164
4.5.2.2	Exkurs zum Rhythmus-Diskurs im Umkreis der Lebensreformbewegung	167
4.5.2.3	Stockhausens Paradigma der vibrierenden Welt	169
4.5.2.4	Universale Rhythmisierung – Zur Textgrundlage von <i>LICHT</i>	172
5.	Der inklusive Katholizismus Olivier Messiaens als Missing Link zwischen Stockhausen und Wagner	181
5.1	Zur Einführung in Messiaens Musiktheologie	181
5.1.1	Der zeitgeschichtliche Hintergrund der katholischen Erneuerungsbewegung in Frankreich	181
5.1.2	Messiaens ästhetischer Katholizismus	185
5.2	Messiaens Romantizismus – Die unkorruptierte Natur und Wagners sprechende Klänge	188
5.3	Transformation von Ideen (I): Entsprechungen zwischen Hörbarem und Sichtbarem	190
5.3.1	Zum <i>wagnérisme</i> als Wegbereiter für Messiaens synästhetische Musiktheologie.	190
5.3.2	Messiaens mystische Klang-Farbe-Sprache	196
5.3.2.1	Sinnliche Offenbarung durch ein Gewebe aus Klängen und Farben	196
5.3.2.2	Die Nachwirkungen von Wagners <i>Tristan</i>	199
5.3.3	<i>TRANS</i> – Stockhausens Abkehr vom mystisch-violetten <i>Tristan</i>	203
5.3.4	<i>Correspondances</i> in <i>LICHT</i>	208
5.3.4.1	Bezugsquellen der Farbsymbolik im Heptagramm der Makroebene	208
5.3.4.2	Rythmisierung der Gesten und Gerüche am Beispiel des <i>SONNTAG</i>	210
5.3.4.3	Das synästhetische Potential des technisch-erhabenen musikalischen Theaters.	215
5.4	Transformation von Ideen (II): Die musikalische Schichtung als Inbild zeitphilosophischer Überlegungen.	218
5.4.1	Schichtung von Zeitfarben – Zu Messiaens Polyrhythmik . .	218
5.4.2	Zeitfarben im <i>Ring</i> – Zu einem Rezeptionsphänomen des französischen Wagnerismus.	221
5.4.3	Das Verhältnis von Zeit und Ewigkeit bei Messiaen	224

5.4.3.1	Die Theorie der übereinandergeschichteten Zeiten . . .	224
5.4.3.2	Spirituell-szientistische Einflüsse	226
5.4.3.3	Das Dispositiv der <i>Meer-Zeitigkeit</i>	229
5.4.5	Analogien und Homologien – Zeitschichtungen in <i>LICHT</i>	231
5.4.5.1	Der kosmische Rhythmus in unterschiedlichen Spreizungsgraden	231
5.4.5.2	Das Prinzip der Formelverkettung am Beispiel von <i>LICHT-BILDER</i>	235
5.4.5.3	Verkettung der klingenden Schichten und szenischen Farben	240
5.5	Transformation von Ideen (III):	
	Musikalischer Anthropomorphismus	242
5.5.1	Messiaens kompositorische Charakterkunst in der Nachfolge Wagners	242
5.5.2	Die Superformel der Menschheit	248
5.5.2.1	Stockhausens historische Korrektur	248
5.5.2.2	Synthese aus französischem und deutschem Musikdenken	251
5.5.2.3	Kreuzung von Leitmotivik und Talea-Color-Prinzip	255

Dritter Analysekontext – ein Gegenbild

Akusmatische Stimmen bei Wagner, Messiaen und Stockhausen 259

6.	Zur kompositorischen Semiotik Wagners	261
6.1	Repräsentation und Exemplifikation	261
6.2	Wagners Ästhetik des Performativen <i>avant la lettre</i>	267
6.3	Der klangliche Index des verhinderten Blicks	271
7.	Die akusmatische Musik im 20. Jahrhundert	274
7.1	Die Elektroakustik Schaeffers, Bayles und Stockhausens	274
7.2	Die immersive Protomusik von <i>UNSICHTBARE CHÖRE</i>	279
8.	Der <i>acousmètre</i>	285
8.1	Die körperlose Stimme in Messiaens cinephilem Musiktheater . . .	285
8.2	Die Gefahren der Entakusmatisierung	289

Schlussbetrachtung 293

Verzeichnis der zitierten Quellen 303

Abbildungsverzeichnis 349

Namen- und Werkregister 353

Danksagung

Ich danke insbesondere Prof. Dr. Wolfgang Rathert, der mein Promotionsprojekt am Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München anregte und über einen Zeitraum von mehreren Jahren in wertvollen Gesprächen begleitete. Mein Dank gilt ebenso den Vorsitzenden der Stockhausen-Stiftung für Musik, Suzanne Stephens und Kathinka Pasveer, die meine Aufenthalte im Stockhausen-Archiv in Kürten ermöglichten, sowie der Archivarin Maria Luckas, die mir währenddessen eine unentbehrliche Ansprechpartnerin war. Äußerst dankbar bin ich auch dem Verleger Peter Mischung, der das Buchprojekt mit unermüdlichem Engagement und unschätzbarem Sachkenntnis vorantrieb.

Der Universität Bayern e.V. danke ich für die Unterstützung durch ein Promotionsstipendium und dem Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT für die Finanzierung der vorgelegten Publikation.

Mein Dank gilt schließlich meiner geliebten Familie und meinen Freunden, die an den Ergebnissen meiner Arbeit einen wesentlichen Anteil haben.

Magdalena Zorn, München/Mieders

Einleitung

Der deutsche Komponist Karlheinz Stockhausen (1928–2007), eine der prägenden Figuren in der Entwicklung der seriellen und elektronischen Musik nach 1950, komponierte in den Jahren 1977 bis 2003 den Opernzyklus *LICHT* für Solo-Stimmen, Solo-Instrumente, Solo-Tänzer, Chöre, Orchester, Tänzer, Mimen sowie elektronische und konkrete Musik. Stockhausen arbeitete über 26 Jahre hinweg an seiner aus sieben Einzelopern bestehenden Komposition. Wie es der Titel *LICHT* bereits andeutet, sollte die Heptalogie die Genese der Welt vom ersten bis zum siebten Tag der Schöpfung darstellen.¹ Ein Heptagramm, das jedem der sieben Operntage einen Himmelskörper, ein Element, eine Tugend, ein Wahrnehmungsorgan, eine geistige Qualität und eine Farbe zuordnet, lieferte das übergeordnete symbolische Bezugssystem des Opernzyklus. *LICHT* setzt sich aus insgesamt 164 selbstständig aufführbaren und in der Tat gesondert quasi-konzertant uraufgeführten Einzelwerken zusammen. Der musiktheologische Aussagegehalt dieser klingenden *tableaux* zeichnet sich durch einen in der Geschichte der abendländischen geistlichen Musik präzedenzlosen Synkretismus religiöser und philosophischer Lehren aus. Stockhausen verknüpfte dabei katholische Dogmen mit Elementen der buddhistischen Lehrtradition, brachte die Weltanschauungen des Pythagoreismus und Neuplatonismus mit der Philosophie des integralen Yoga in Einklang und bezog die Theosophien Helena Blavatskys und Alice Baileys auf den Evolutionismus der scientistischen Schrift *The Urantia Book* (1955).

Im Mittelpunkt der nicht chronologisch komponierten Opern *MONTAG* (1984–88), *DIENSTAG* (1977/87–91), *MITTWOCH* (1995–97), *DONNERSTAG* (1978–80), *FREITAG* (1991–94), *SAMSTAG* (1981–83) und *SONNTAG* (1998–2003) stehen die für die christliche Überlieferung konstitutiven Figuren Michael, Eva und Luzifer, die Stockhausen als Emanationen dreier, den göttlichen Kosmos durchwirkender geistiger Prinzipien verstanden wissen wollte. Die variierende Präsenz der drei Protagonisten verleiht den sieben Stationen seiner synkretistisch überhöhten Schöpfungsgeschichte ihre je eigene Thematik: Der *MONTAG* ist der Tag Evas (des irdisch-weiblichen Prinzips) und der Geburt; der *DIENSTAG* behandelt den Krieg zwischen Michael und Luzifer, der das

1 Zum alttestamentarischen Bezug des Titels *LICHT* vgl. 1. Mose 1,3: „Und Gott sprach: Es werde Licht! und es ward Licht“.

teuflische Prinzip verkörpert; der *MITTWOCH* steht im Zeichen der Verständigung der drei kosmischen Kräfte; der *DONNERSTAG* ist der Tag Michaels (des himmlischen Prinzips), seiner Menschwerdung und seiner Läuterung; der *FREITAG* erzählt von der sündigen Vereinigung Evas mit Luzifer und von Evas Reue; der *SAMSTAG* ist der Tag Luzifers und des Todes; der *SONNTAG* schließlich, in dem sich Michael und Eva stellvertretend für die gesamte Menschheit vereinen, erfüllt der Idee nach die universale Hoffnung auf Erlösung.

Das augenfällige musikalische Spezifikum von *LICHT* liegt in der kompositorischen Umsetzung der geistigen Trias aus Michael, Eva und Luzifer. Die geistigen Prinzipien inkarnieren nicht nur in Bühnenfiguren, sondern finden auch musikalische Entsprechungen in Form von drei unterschiedlich charakterisierten, multiparametrisch-seriell durchgebildeten Melodien. Diese so bezeichneten Formeln verdichten sich in der dreischichtig-polyphonen „Superformel“. In ihren Partialgestalten bleibt die Superformel für den Hörer über die Dauer der gesamten Heptalogie als klingende Emanation präsent. Gleichzeitig weist das polyphon geschichtete melodische Gebilde über seine Verfassung als klingende Gestalt hinaus (*super*, über...hinaus). Aus der Spreizung der zeitlichen Proportionen der Superformel gewann Stockhausen sowohl die Makroform von *LICHT* als auch die formalen Binnenschemata beinahe sämtlicher inkludierter Einzelwerke. Auf diesem Prinzip der Formel, die sowohl als Melodie hörbar als auch proportionaler Keim des metaklanglichen formalen Aufbaus ist, beruhen nahezu alle Kompositionen Stockhausens seit dem Jahr 1970.

Von dem Zeitpunkt an, als die Details des auf Jahrzehnte hin angelegten kompositorischen Unterfangens *LICHT* publik wurden, zogen Autoren in der Tages- und Fachpresse den allein mit Blick auf den projektierten zeitlichen Umfang naheliegenden Vergleich zu Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* (1876). Noch nach der Kölner Gesamtauführung der zuletzt fertig gestellten Teiler *SONNTAG* im April 2011 lancierte der Musikkritiker der *Neuen Zürcher Zeitung* zugleich mit dem Bonmot, der *Ring* stelle mit einer Aufführungsdauer von ca. 16 Stunden im Vergleich zum 29-stündigen *LICHT* lediglich eine „Kurzgeschichte“² dar, die berechnete Vermutung, Stockhausen habe die äußeren Dimensionen von Wagners Musiktheater-Zyklus überbieten wollen. Die Feststellung des Journalisten Marco Frei erschöpfte sich freilich nicht in der Beobachtung einer bis dahin auf dem Feld des Musiktheaters ungekannten großformalen Monumentalität, sondern implizierte überdies den Hinweis auf den

2 Marco Frei, *Rituale der Entfremdung*, http://www.nzz.ch/nachrichten/kultur/buehne/rituale_der_entfremdung_1.10228840.html, gesehen am 17.08.2015.

maximalen Welterklärungsanspruch, der hinter Stockhausens „kosmische[m] Welttheater“³ zum Vorschein gekommen war.

Mit der in Presseberichten zu szenischen und konzertanten Teil-Uraufführungen von *LICHT* häufig thematisierten Vergleichskonstellation Stockhausen-Wagner wiesen Journalisten nachdrücklich auf eine phänomenale Faktizität hin, vor der die historische Musikwissenschaft bis in die jüngste Zeit hinein die Augen verschlossen hat. Stockhausen, der mit *LICHT* „die Wahrheit von jetzt und ewig“⁴ zeigen wollte, war definitiv der einzige Komponist nach Wagner, der das geschichtsphilosophische Telos des monumentalen *Ring*, seinerseits dazu angetan, „das Wesen der Welt selbst darzustellen“⁵, in eine künstlerische Überbietungsstrategie überführte. *LICHT* spreizt zudem nicht nur die Kosmogonie des *Ring*, sondern auch den im Bühnenweihfestspiel *Parsifal* (1882) dargelegten Entwurf einer synkretistischen Zukunftsreligion ins Gigantomanische. In Anbetracht dieser Verhältnismäßigkeit scheint es mehr als verwunderlich, dass bislang kein veritabler Versuch unternommen wurde, das mit *LICHT* musikalisch verschlüsselte Welterklärungsmodell auf seine Präfiguration in Wagners Musiktheaterkosmos zurückzuführen. Es existieren weder Betrachtungen, die *LICHT*, *Ring* und *Parsifal* in eine Vergleichsdarstellung einbeziehen, noch solche, die Stockhausens Opernzyklus als Produkt der Wagner-Rezeption im 20. Jahrhundert behandeln. Jedoch liegen im Wesentlichen zwei Aufsätze vor, die wertvolle Anregungen für die Erörterung des ideengeschichtlichen Konnexes zwischen Stockhausen und Wagner liefern. Dem polemisch ausgerichteten Beitrag des Komponisten Klaus Karl Hübler, der Stockhausens übersteigerten musikreligiösen Deutungsanspruch unmittelbar auf Wagners Gesamtkunstwerk-Utopie bezieht,⁶ steht ein musikhistorisch umfassend informierender zur kompositorischen Wagner-Rezeption im 20. Jahrhundert zur Seite, der einen Analyserahmen definiert, um die Kontinuitäten und Sprünge zwischen den Musikphilosophien Wagners und Stockhausens zu erschließen.⁷

3 Karlheinz Stockhausen, „Wo Musik lebendig ist.“ Gespräch mit Michael Kurtz am 27. September 1986 in Kürten (1987), in: *Texte zur Musik 1984–1991, Bd. 9: Über LICHT. Komponist und Interpret. Zeitwende*, hg. v. Christoph von Blumröder, Kürten (Stockhausen) 1998, 51–70, hier 56.

4 Karlheinz Stockhausen, „LICHT“-Blicke. Ausschnitt aus einem Gespräch mit Michael Kurtz am 24. Januar 1981 in Kürten, in: *Texte zur Musik 1977–1984, Bd. 6: Interpretation*, hg. v. Christoph von Blumröder, Köln (DuMont) 1989, 188–233, hier 203.

5 Richard Wagner, *Briefe an August Röckel*. Eingeführt durch La Mara, Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1894, 67.

6 Vgl. Klaus K. Hübler, Und doch bin ich Mensch geworden. Karlheinz Stockhausen, oder der Komponist als Gottessohn, in: Gabriele Förg (Hg.), *Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans-Jürgen Syberberg*, Frankfurt am Main (Fischer) 1984, 85–123.

7 Vgl. Wolfgang Rathert, Offene Feinde und heimliche Freunde. Ursprünge und Motive des An-

Die zahlreichen musikwissenschaftlichen Arbeiten, die in jüngerer Vergangenheit die Formelkomposition *LICHT* zum Gegenstand hatten, gingen sichtlich von dem Anliegen aus, die historischen Alleinstellungsmerkmale von Stockhausens Musiktheologie und Kompositionstechnik zu benennen. Wenn dabei überhaupt die Relation zu Wagners Schaffen ins Augenmerk rückt, dann ausschließlich über die Benennung von Distinktionsmerkmalen. Die Tendenz der Stockhausen- und *LICHT*-Forschung, es bei der wohlfeilen Feststellung von Differenzen bewenden zu lassen, ohne die ideengeschichtliche und musikhistorische Prägung des Opernzyklus durch die Konzepte Wagners zu entschlüsseln, zeigte sich in der Vergangenheit nicht zuletzt an der kontradiktorischen Gegenüberstellung von Formel- und Leitmotiv-Prinzip. Dabei blieben offensichtliche Bezüge, wie ihre Weltanschauung repräsentierende Referenzialität und die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Variabilität der musikalischen Gestalten, bislang unhinterfragt.⁸

Jene Musikwissenschaftler, die von der Zusammenhangslosigkeit der Gestaltbegriffe, Musiktheaterkonzepte und musiktheologischen Prämissen Stockhausens und Wagners ausgegangen waren, leisteten vor allem der versteckten Weisung des *LICHT*-Komponisten selbst Folge. Stockhausen brachte in beinahe allen seinen in diesem Zusammenhang bedeutsamen Kommentaren ostentativ seine Distanz zum romantischen Komponisten Wagner zum Ausdruck. Über die Motive seiner strategischen Demarkierung gibt eine seiner Stellungnahmen aus der Entstehungszeit des Opernzyklus Auskunft, in der er nachdrücklich für die Inkommensurabilität von *LICHT* mit *Ring* und *Parsifal* plädierte:

[Es] könnte nichts auf der Welt gegensätzlicher sein als der geistige Gehalt Wagnerscher Musik und meiner Musik. So wie ich das sehe, ist seine Musik primär das [...]: höchste Kondensierung des emotionalen Menschen in der Zeit, in der Wagner lebte, also an der

ti-Wagnerismus in der Moderne, in: *Wagnerspectrum*, 2, 2010, 17–39. Des Weiteren existiert ein Beitrag von Winrich Hopp, der den Fokus auf die Relation der musikalischen Phonetiken Wagners und Stockhausens sowie auf die daran gekoppelten unterschiedlichen „Zugänge zur tönenden Welt“ legt. Vgl. Winrich Hopp, Stimme als Paradigma – Wagner, Stockhausen: zwei musikalisch-„phonetische“ Zugänge zur tönenden Welt, in: *Wagnerspectrum*, 2, 2010, 41–67.

- 8 Hermann Conen etwa begnügte sich in diesem Zusammenhang mit folgender Feststellung: „Das Wagnersche Leitmotiv ist ebenso wie die kosmischen Urkräften zugeordneten Teilformeln (Michael-, Eva- und Luzifer-Formel) der *LICHT*-Superformel an die Präsenz der Person, Sache oder Idee gebunden, die sie repräsentiert; jedoch ist ihr Auftreten bei Wagner vom Gang der dramatischen Handlung motiviert, während den *LICHT*-Teilformeln ihre Teilhabe am oder Abwesenheit vom klanglichen Geschehen schon einkomponiert ist“. Hermann Conen, *Formel-Komposition. Zu Karlheinz Stockhausens Musik der siebziger Jahre*, Mainz (Schott) 1991, 52. Die Distinktion des Autors fällt schon allein deshalb unbefriedigend aus, da Stockhausen mit der konkreten kompositorischen Disposition der *LICHT*-Formeln in den Einzelwerken ähnlich Wagner auf eine im Vorhinein festgelegte weltanschauliche Rahmenhandlung reagierte.

Scheide zwischen zwei großen Weltepochen, nahe der Explosion zum futuristischen Menschen hin, zum kosmischen Menschen, und mitten in der Nostalgie des Deutschen, der bis in die Frühzeit seiner Menschwerdung rückwärts schaute. Wagnersche Mythologie ist ja eine Retrospektive, eine speziell germanische, nordeuropäische. Mit retrospektiv meine ich, dass er als Kind seiner Zeit die letzte geistige Nachricht brachte, *Walhall*, die Burg der Götter, sei verbrannt. Mein Werk ist auf einen zukünftigen Menschen hin gerichtet, auf eine Öffnung nach vorne. Gerichtet auf einen Menschen, der in den Kosmos reisen will, der diesen Planeten als Ausgangsstation und als Übergangsstation betrachtet und der begreift, dass er hier nur kurze Zeit zu Besuch ist, um bestimmte und eigentlich nur wenige Dinge zu lernen; dass er extrem begrenzt ist an Bewusstsein und körperlichen Fähigkeiten. Sein Ziel ist das Jenseits – immer wieder. Das gibt einen neuen Inhalt und Gehalt der Musik. Dieser Gehalt ist also weder auf einen geschichtlichen Religionsstifter zurückorientiert, noch auf germanische oder andere Götter, sondern er weist auf kosmische ewige Geister, die in *LICHT* postuliert sind: MICHAEL, LUZIFER, EVA. Sie sind zeitlos, ewig gegenwärtig.⁹

LICHT sollte also zeitlosen geistigen Prinzipien („kosmischen ewigen Geistern“) einen Handlungsspielraum auf der Musiktheaterbühne einräumen und auf diese Weise eine prospektiv auf das „Jenseits“ als Ziel allen menschlichen Strebens gerichtete Evolutionslehre konkretisieren. Darin lag für Stockhausen der kontrastive Gegenentwurf zu Wagners vermeintlich „retrospektiv“ ausgerichteten, germanisch (*Der Ring des Nibelungen*) oder christlich (*Parsifal*) durchtränkten mythologischen Musiktheaterkonzept begründet. Dass auch für Wagner der Sinn seines Schaffens insbesondere in der künstlerischen Reflexion von Utopien lag, wie es bereits der Titel seiner frühen Programmschrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) zeigt, ließ Stockhausen mit der zitierten Aufstellung von Antagonismen zur Gänze außer Acht.¹⁰

Noch vor Beginn seiner eigentlichen Komponistenlaufbahn hatte Stockhausen diese Gegenposition zu Wagner regelrecht internalisiert. Seine Aversion gegen Wagners romantische Ausdrucksästhetik und Kunstreligion rührte maßgeblich von der unheilvollen Verflechtung der Bayreuther Kunstideologie mit national-

9 Karlheinz Stockhausen, *Astronische Epoche*. Gespräch mit Astrid in't Veld am 9. Juni 1988 in Amsterdam, in: *Texte zur Musik 1984–1991, Bd. 10: Astronische Musik. Echos von Echos*, hg. v. Christoph von Blumröder, Kürten (Stockhausen) 1998, 15–38, hier 28. Hervorhebungen im Original.

10 Aus einem programmatischen Zukunftspathos heraus war *Oper und Drama* (1852) entstanden. So enden Wagners Ausführungen mit der pathetischen Formulierung: „Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist niemand anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigensten Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben; – nur einer aber kann dies: – der Künstler“. Richard Wagner, *Oper und Drama* (1852). Zweiter und dritter Teil, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bd. 4*, Leipzig (Breitkopf und Härtel) 1911, 1–229, hier 229.

sozialistischem Gedankengut während des Dritten Reiches her. Um sämtliche Residuen der musikgeschichtlichen Epoche Wagners zu eliminieren, stellte der Nachkriegskomponist bereits sein erstes serielles Werk auf das Fundament eines modernen ahistorischen Pythagoreismus. So sollte schon *KREUZSPIEL* (1951) die Musikgeschichte revolutionieren, indem es Sternenmusik symbolisiert und auf den kosmischen Ursprung und Zielpunkt des Menschen verweist. Obwohl Stockhausen die Musik des Weltalls Jahrzehnte später mit *LICHT* in ein mythologisches Musiktheaterkonzept fasste und seine Nähe zum welterklärenden Opernkomponisten Wagner auf diese Weise selbst augenfällig machte, betonte er noch nach der Fertigstellung des Werkes im Rahmen eines Interviews: „Ich habe nichts [von Wagner] aufgegriffen, und ich halte von Wagner nicht viel“¹¹.

Stockhausens früh sich konsolidierendem Posthistorismus und Postwagnerismus – ihrer innersten Bestimmung nach die Resultate einer Bewältigungsstrategie gegen die Untergangsstimmung während des Dritten Reiches – stand bald eine diskursiv-historisierende Verarbeitung der „deutschen“ Katastrophe durch andere Vertreter seiner Komponistengeneration diametral gegenüber. Hans Werner Henze etwa synthetisierte Spuren von Wagners romantischer Musiksprache in den 1970er Jahren mit seiner *musica impura*, die mit dem Katastrophisch-Weltlichen „befleckt: mit Schwächen, Nachteilen und Unvollkommenheiten“¹² versehen sein sollte. Dieter Schnebel wiederum hatte in den 1970er Jahren mit seiner umfassenden Re-Lektüre der Musikgeschichte vor 1900 begonnen und versuchte mit einem Werk wie seinem *Wagner-Idyll* (1980), „Vergangenes in Richtung Gegenwart“¹³ zu dynamisieren. Der Komponist von *LICHT* hingegen blieb seiner emphatischen Vorstellung einer posthistorischen Zukunftsmusik, die als „schnelle[s] Flugschiff [...] zum Kosmischen und Göttlichen“¹⁴ fungiere, und mithin seinem Postwagnerismus treu. Die im Werk auskomponierte Fortschrittsphilosophie allerdings geriet, da sie entgegen der von Stockhausen

11 Karlheinz Stockhausen, Polyvisuelle Musik. Gespräch mit Wibke Bantelmann am 8. Oktober 2004 für das SWR-Studio Karlsruhe, in: *Texte zur Musik 1998–2007, Bd. 15: SONNTAG aus LICHT – Neue Einzelwerke – Stockhausen-Kurse Kürten*, hg. v. Imke Misch, Kürten (Stockhausen) 67–74, hier 73.

12 Hans W. Henze, *Musica impura – Musik als Sprache* (1972), in: Jens Brockmeier (Hg.), *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984*, München (Deutscher Taschenbuch-Verlag) 1984, 190–199, hier 191.

13 Dieter Schnebel, *Die Tradition des Fortschritts und der Fortschritt der Tradition. Ein Erfahrungsbericht* (1990), in: Dieter Schnebel (Hg.), *Anschläge – Ausschläge. Texte zur neuen Musik*, München (Hanser) 1993, 113–127, hier 123.

14 Karlheinz Stockhausen, „Stimmung“ für 6 Vokalisten (1969), in: *Texte zur Musik 1963–1970, Bd. 3: Einführungen und Projekte, Kurse, Sendungen, Standpunkte, Nebennoten*, hg. v. Christoph von Blumröder, Köln (DuMont) 1971, 108–110, hier 110.

verbalisierten Programmatik stark auf der Tradition der musikalischen Romantik aufbaute, in besonderem Maße paradoxal.

Nach allem, was über die historischen Implikationen seines Postwagnerismus bekannt ist, bedarf der „Fall“ Stockhausen einer näheren Untersuchung. Obwohl der Komponist seine Beziehungslosigkeit zu Wagner stets untermauerte und dessen Werk bis auf die Vorspiele zu *Tristan und Isolde* (1859) und *Parsifal* in sämtlichen seiner Kommentare abschätzig beurteilte,¹⁵ verarbeitete er in seinem Œuvre doch eine beträchtliche Fülle weltanschaulicher und kompositorischer Aspekte von Wagners Musiktheateridee. Das durch die Wagner-Rezeption präfigurierte Gesamtkunstwerk-Konzept von *LICHT* ist sogar derart summativ, dass beim Versuch seiner vollständigen Dechiffrierung weite Teile der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts miteinzubeziehen wären. Eine Abhandlung, die den methodischen Fokus auf die Erschließung von *LICHT* unter dem Gesichtspunkt des *termine ombrello*¹⁶ „Gesamtkunstwerk“ setzte, müsste eine Reihe von künstlerischen Entwürfen in den Blick nehmen, die in der vorliegenden Arbeit unberücksichtigt bleiben. Darunter befinden sich die theosophisch inspirierte Kunsttheorie Wassily Kandinskys, die expressionistischen Musiktheaterkonzepte Kandinskys (*Der gelbe Klang*; 1912) und Arnold Schönbergs (*Die Glückliche Hand*; 1913), die verschiedensten Projekte im Umfeld des Bauhaus, die um den Modulor zentrierte Architekturtheorie Le Corbusiers, die Fluxus-Ästhetik der bildenden Künstlerin und ehemaligen Lebensgefährtin Stockhausens Mary Bauermeister sowie die Licht-Kunst Otto Pienes. Mit der Einbeziehung sämtlicher künstlerischer Programme, die im 20. Jahrhundert unter dem Terminus Gesamtkunstwerk firmierten und zur Prävalenz des durchstrukturierten synthetischen Ganzen in *LICHT* beitrugen, käme der vorliegenden Darstellung gerade jene Unschärfe zu, die das Charakteristische der Verflechtung von Stockhausens und Wagners Weltanschauungsmusiken verwischte. Die Erörterung soll weder der lückenlosen Analyse von *LICHT* noch seiner Dechiffrierung als Gesamtkunstwerk dienen, sondern einem spezifischeren Erkenntnisinteresse Rechnung tragen, das zu einer begrenzten Auswahl an zu analysierenden Texten (musikalischen Werken und Schriften) führte.

15 Vgl. etwa Karlheinz Stockhausen, Zweiter Vortrag „Komponist und Interpret“, in: *Texte zur Musik 1984–1991, Bd. 9: Über LICHT. Komponist und Interpret. Zeitwende*, hg. v. Christoph von Blumröder, Kürten (Stockhausen) 1998, 250–284, hier 280f.; Karlheinz Stockhausen, *Mixing is Always Fatal to Originality*. Gespräch mit Andrzej Chłopecki am 20. September 1992 in Warschau, in: *Texte zur Musik 1998–2007, Bd. 14: Über Musik, Kunst, Gott und die Welt – Blickwinkel – Komponistenalltag*, hg. v. Imke Misch, Kürten (Stockhausen) 2014, 133–140.

16 Vgl. Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (1964), Mailand (Bompiani) 1994, 24.

Der methodische Zugang der vorliegenden Untersuchung geht von der Beobachtung aus, dass Stockhausen in seinem kompositorischen, literarischen und musiktheoretischen Gesamtwerk gezielt Selbstinszenierung betrieben hat. Um seine Selbstdarstellung als Postwagnerianer und Posthistorist zu dekonstruieren, muss der analytische Blick zwangsläufig den wechselseitigen Informationsfluss zwischen seinem musikalischen Œuvre einerseits und seinen programmatischen Reflexionen über sein kompositorisches Schaffen – das bislang in siebzehn Bänden veröffentlichte Schrifttum sowie die unveröffentlichten Dokumente (literarische Zeugnisse, verbale Skizzen, Briefe, Interviews)¹⁷ – andererseits fokussieren. Damit diese vom Selbstbild des Autors ausgehende Analyse seiner Musiktheologie nicht zirkelschlüssig seine Intentionen rekapituliert, sondern diese vielmehr in ihre Mytheme zerlegt, war zwingend eine theoretische Leitlinie erforderlich, die es erlaubte, die Botschaften Stockhausens auf ihr historisch kommunikatives Potential hin zu befragen. Für die methodische Richtschnur der Arbeit lieferte daher die Autor-Theorie Jan Mukařovskýs, eines der Prager Schule zugehörigen Literaturwissenschaftlers, wesentliche Impulse:

Der empirische Autor ist Verursacher des sprachlichen Zeichens, und er ist von sozialen und ökonomischen Bedingungen seiner Zeit sowie von literarischen Traditionen abhängig, die sich, durch ihn vermittelt, auch im literarischen Werk manifestieren. In dieser reduzierten Funktion als kommunikationstechnisch wichtige Instanz und als „Medium“ historischer Faktoren spielt der empirische Autor eine Rolle, aber nicht mehr als Maßstab richtigen Verstehens.¹⁸

So sind selbst noch die Aussagen und kompositorischen Konzepte Stockhausens zur Zeit der Arbeit an *LICHT* im Sinne Mukařovskýs eine „kommunikationstechnisch wichtige Instanz“ für seine Prägung durch die in Deutschland politisch hochexplosive Zeit vor und um 1950. In dieser für die Herausbildung seines Geschichts- und Musikverständnisses neuralgischen Phase konsolidierte sich sein prononcierter Postwagnerismus und fusionierte zugleich mit seiner intertextuell vermittelten Wagner-Rezeption. Diese paradoxe Gemengelage resultierte unter anderem aus prägenden Lektüererlebnissen Stockhausens, verursacht durch Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) und Hermann Hesses *Das Glasperlenspiel*

17 Die unveröffentlichten Dokumente durften mit freundlicher Genehmigung der Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten von der Autorin eingesehen werden.

18 Das Zitat entstammt der Einleitung zu einem Sammelband zur Theorie der Autorschaft, in der die Herausgeber Mukařovskýs Autor-Theorie zusammenfassen. Fotis Jannidis u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart (Reclam) 2000, 14. Vgl. Jan Mukařovský, Die Persönlichkeit in der Kunst (1944/66), in: Fotis Jannidis u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart (Reclam) 2000, 65–79.

(1942). Mann und Hesse verarbeiteten die deutsch-österreichische Musikgeschichte und damit auch die Wirkungsgeschichte Wagners auf unterschiedliche Weisen dialektisch, d. h. in ihren Widersprüchlichkeiten. Stockhausen hatte die beiden Bildungsromane noch vor Beginn seiner Komponistenlaufbahn gelesen und wie Lehrwerke zu einer ahistorischen kosmoreligiösen Kompositionstechnik rezipiert. Dass diese Lesestoffe allerdings auch den Grundstein für seine beginnende Anverwandlung kompositionstechnischer Ideale Wagners legten, blieb dem angehenden Komponisten scheinbar verborgen. Die fiktional konstruierten Musikgeschichten, die sein Selbstbild als Komponist und seine Anschauungen über die abendländische Musikgeschichte in hohem Maße beeinflussten, waren maßgeblich dafür verantwortlich, dass schon sein Frühwerk eng an die Motivkomplexe aus Wagners Œuvre zurückgebunden war. Anhand von Stockhausens literarischer und schließlich auch kompositionstechnischer Bezugnahme auf diese Wagner'schen und wagneristischen Motivkomplexe lassen sich die Risse seines vermeintlich geschichtslosen Schaffens und in weiterer Folge seine Umwertung der Musiktheologie Wagners in *LICHT* aufzeigen.

Die Romane von Mann und Hesse stehen im Rahmen der vorliegenden Arbeit im Zentrum eines ersten intermediären Analysekontextes, in dem Stockhausens Fortschreibung der deutsch-österreichischen Musikgeschichte seit Beethoven aufgezeigt werden soll. Thomas Mann und sein musiktheoretischer Berater Theodor W. Adorno, der im Nachfolgenden als Koautor verstanden wird, da dieser seine Ansichten über die Musikgeschichte in den Roman einfließen ließ, zeichneten eine Fortschrittslinie von Beethoven über Wagner bis hin zum fiktiven Zwölftonkomponisten Adrian Leverkühn, einer figuralen Anspielung auf Arnold Schönberg. Der im *Doktor Faustus* fiktional entworfenen musikgeschichtlichen Progression wird im Rahmen des ersten Analysekontextes zusätzlich noch der Schönberg-Schüler Anton Webern unterworfen, der das „deutsch-österreichische“ Prinzip der motivisch-thematischen Durchorganisation in seinen Zwölftonwerken aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erheblich transformierte. Dabei soll ersichtlich werden, dass Stockhausen in Anknüpfung an das von ihm bewunderte Reihendenken Weberns nicht nur das klassisch-romantische Musikdenken im Allgemeinen, sondern insbesondere Wagners *unendliche Melodie* variierend fortgesponnen und zu Beginn der 1970er Jahre in „Glasperlenspiel“-Formeln verwandelt hat.

Auf diesen ersten Analysekontext, in dem Manns/Adornos fiktive Musikgeschichte bis hin zum Werk des Glasperlenspielers Stockhausen fortgeschrieben wird, folgt ein zweiter, der neuerlich von Stockhausens biografischer Zeit um 1950 herum ausgeht, nun allerdings das Werk und Schrifttum seiner einzigen Kompositionslehrer Frank Martin und Olivier Messiaen auf ihre Katalysator-

funktion von Wagner'schen und wagneristischen Ideen hin untersucht. In den unterschiedlich gearteten Musiktheologien dieser Komponisten kulminierten um die Mitte des 20. Jahrhunderts eine Reihe musikalisch-theologischer Inbilder, die in Wagners Œuvre essentiell waren. Neben den kompositorischen Chiffren der *unio mystica* und des *cosmos en miniature* reflektierten Martin und Messiaen in ihren Werken auch die maßgeblich von der Wagner-Rezeption dynamisierten weltanschaulich-religiösen Leitgedanken der Rhythmisierung und Synästhesie. Der Blick auf ihr modernes welttheaterhaftes Mysterienspiel, das anschlussfähig an jenes Wagners bleibt, soll Stockhausens kompositorische Umcodierung romantischer Topoi aus dem Geist seines mittelalterlichen Weltbildes und Kunstverständnisses in *LICHT* erschließen.

Die künstlerischen Entwürfe von Martin und Messiaen zeigen die Vielzahl an ideengeschichtlichen Pfaden, auf denen Stockhausen über Umwege „unterwegs zu Wagner“ war. Folgt man Friedrich Nietzsches Aphorismus aus der *Genealogie der Moral* (1887), bleiben die intermediären Konzepte der Kompositionslehrer aufgrund ihrer impliziten Geschichtlichkeit letztlich undefinierbar.¹⁹ Da ihre Musiktheologien im Sinne Nietzsches zuallererst die geschichtlichen Verwicklungen zwischen Stockhausen und Wagner inkorporieren, vermitteln sie zwischen den titelgebenden Polen der Studie nicht linear, sondern als Geflechte der Relationalität. Ausgehend von den Knotenpunkten Martin und Messiaen mäandern die Ausführungen des zweiten Analysekontextes daher quer durch die Musik- und Kulturgeschichte.

Den Abschluss der Ausführungen bildet ein dritter Analysekontext, der im Vergleich zu den ersten beiden ein Gegenbild entwirft. Dem die Geschichte des welterklärenden Musiktheaters seit Wagner prägenden Hang zur klingenden Dogmatik der musikalischen Gestalten und kompositorischen Entwürfe steht dabei die Neigung der geistlichen Komponisten zu einer performativen Musikästhetik gegenüber. Die Betrachtung der stark von der christlichen Passionslehre und dem Moment der Verheißung ausgehenden Opern Wagners, Messiaens und Stockhausens – *Parsifal*, *Saint François d'Assise* und *DONNERSTAG* – soll aufzeigen, dass ihr geistliches Musiktheater trotz seiner aufdringlichen Passion für die theologisch-symbolische Überfrachtung der komponierten Motive und Strukturkomplexe auch einer Emanzipation des Klangmaterials an sich Vor-schub leistete. Die Ausführungen konzentrieren sich auf die pythagoreisch wie wagneristisch präformierte, dem Wahrnehmen anstelle des Verstehens episte-

19 Vgl.: „[...] definierbar ist nur das, was keine Geschichte hat“. Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift* (1887), in: *Werke in sechs Bänden, Bd. 4*, hg. v. Karl Schlechta, München (Hanser) 1980, 741–900, hier 820.

mologischen Wert zubilligende Kompositionstradition der Akusmatik (*akousma*, auditive Wahrnehmung) im 20. Jahrhundert, an der sich Messiaen und der elektronische Komponist Stockhausen in hohem Ausmaß beteiligten, sowie auf ihre Ausläufer in die cineastische Theorie. Dabei wird ersichtlich, dass das Musiktheater von Wagner bis Stockhausen in seinen enigmatischsten Momenten auf der Trope der Verheißung beruht, die dem Vollzug des Klangs unter den zugkräftigen Vorzeichen des *performative turn* kunstreligiöse Autonomie zuspricht.

Die in einer Presserezension zu *LICHT* tendenziös als „Gralshüter[innen]“²⁰ bezeichneten Förderinnen von Stockhausens Erbe, die ehemaligen Lebensgefährtinnen des verstorbenen Komponisten und Vorsitzenden der Stockhausen-Stiftung für Musik Kathinka Pasveer und Suzanne Stephens, äußerten in der Vergangenheit wiederholt ihre Zweifel darüber, ob eine Erforschung der Bezüge zwischen Stockhausen und Wagner Wesentliches zum Diskurs der jüngeren Musikgeschichte beitragen könne und verwiesen in diesem Zusammenhang auf den durch Stockhausens Äußerungen autobiografisch verbürgten Umstand, dass Wagners Musiktheater keinen *Einfluss* auf *LICHT* hatte.²¹ Fernab der Vorstellung einer auktorialen Einwirkung Wagners, die einen naiven Biografismus begünstigen würde, soll die vorliegende Studie einen Beitrag zur Erforschung der ideengeschichtlich kommunikativen Knotenpunkte zwischen Stockhausen und Wagner leisten, mit dem *LICHT* in bestimmte Kontexte gerückt wird. Gerade die musikjournalistische Rezeptionsgeschichte sowie die Inszenierungspraxis des Opernzyklus, die implizit wie explizit auf die subkutanen Verbindungen zwischen diesen Komponisten hinweisen, bieten dafür eine fruchtbare Ausgangsbasis. Anhand der journalistischen Kommentare zur Uraufführung des *DONNERSTAG* im Jahr 1981, mit der erstmals ein *LICHT*-Tag zur Gänze der Öffentlichkeit präsentiert wurde, zur Uraufführung und deutschen Erstaufführung des *SAMSTAG* in den Jahren 1984 und 2013, die über die Kontinuitäten und den Wandel der kritischen Urteilsbildung Auskunft geben sowie der Inszenierung der zuletzt uraufgeführten Teiler von *LICHT*, dem posthum im Jahr 2012 präsentierten *MITTWOCH*, werden im Anschluss an die Einleitung die für die musikhistorische Studie relevanten Anknüpfungspunkte zur Darstellung

20 So laut Eva-Elisabeth Fischer vom Dirigenten Rupert Huber anlässlich der deutschen Erstaufführung des *SAMSTAG* vom 26. Juni bis 1. Juli 2013 in München. Vgl. Eva-Elisabeth Fischer, Ein Ausblick auf die deutsche Erstaufführung von Karlheinz Stockhausens „SAMSTAG“ aus „LICHT“, realisiert durch die musica viva und den Bayerischen Rundfunk, in: *Süddeutsche Zeitung Landkreisausgabe*, 6.6.2013, [Karlheinz Stockhausens „SAMSTAG“ aus „LICHT“. Pressekommunikation der musica viva, 9–10].

21 So etwa in einem E-Mail vom 28. März 2010, mit dem Kathinka Pasveer das Forschungsvorhaben der Autorin kommentierte.

gebracht. Ziel der Ausführungen zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte von *LICHT* ist weder die lückenlose Auswertung aller zur Heptalogie vorhandenen Pressestimmen noch die Betrachtung sämtlicher Regiearbeiten zum Werk. Mit der getroffenen Auswahl an Rezensionen und der Analyse des Inszenierungskonzepts der Uraufführung des *MITTWOCH*, die das siebentägige Mysterienspiel in ein kunstreligiöses Happening wagneristischen Zuschnitts auflöste, sollen jene *Ideen* aus dem wirkungsgeschichtlichen Gesamtzusammenhang des Opernzyklus herausgelöst werden, die impulsgebend für die vorliegende Historisierung von *LICHT* als Produkt der Wagner-Rezeption waren.