

Himmelfahrtskommando

„Samstag“ aus „Licht“, das zweite Teilstück von Karlheinz Stockhausens kosmischem Gesamtkunstwerk, wurde im Mailänder Sportpalast uraufgeführt.

„Samstag“ aus „Licht“, die jüngste Oper von Karlheinz Stockhausen, läßt nichts Gutes ahnen: Es ist, droht der Komponist, Luzifers Datum, ein schwarzer Tag.

Schwarz gewandet, nur mit tiefem Rückenschlitz fleischliche Sinneslust weckend, sitzt gleich in der ersten Szene eine junge Dame am Klavier. Sie schlägt

Abschußbasis links am Klavier läßt sie mittels Gummischleuder fünf niedliche, von ihr selbst gebastelte „Pershings“ abfeuern – ein zündender Einfall. Majella Stockhausen und setzt sich also auch mit dem Hintern für den Ruhm ihres Vaters ein.

Auf Majella folgt Kathinka, die flötende Katze. Sie entsteigt – Szene zwei – einem hochkant stehenden, mit bunten Blumen ausgestaffierten Konzertflügel, „Flügelgrab“ geheißen, klettert über diverse leere Särge, schleicht 33 Minuten lang um zwei runde Scheiben und soll mit ihrem „Gesang als Luzifers Requiem“ die „Seelen der Toten durch Lauschen zum klaren Bewußtsein führen“.

Getrübt wird der kontemplative Non-sens indes durch sechs schwarze Gesel-

unter güldener Rüstung „frei sein soll für eine Welt von möglichst abstrakten Schwingungen“.

Wie diese Lichtgestalt Bewegung in den toten Samstag bringt und mit seiner Trompete bläst, röhrert und nuschtelt, aus dem Stand, in der Hocke und im Liegen, kann es nur zugleich die vorweggenommene Wiedergeburt und der schmetternde Herold seines leiblichen Vaters sein: Markus Stockhausen, Majellas Bruder.

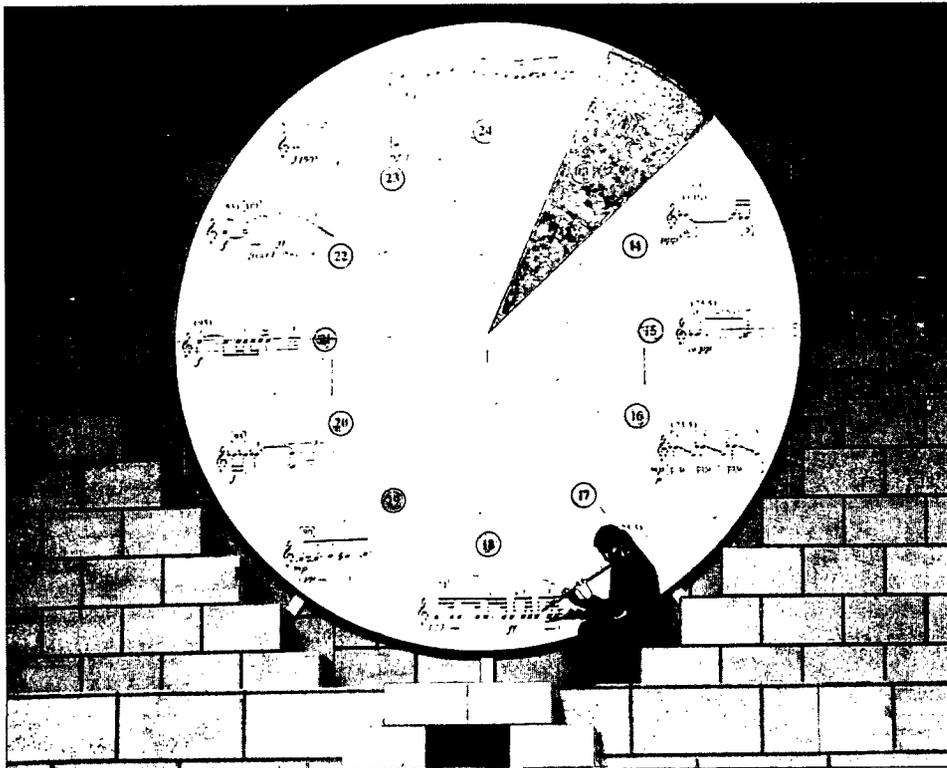
Das solcherart fürsorgende Familienoberhaupt Karlheinz Stockhausen thronte derweil genau in der Mitte des „Palazzo dello Sport“ am Rande Mailands, wo er letzten Freitag, für „Musik, Libretto, Tanz, Aktionen, Gesten“ und also für den ganzen Mummenschanz verantwortlich, vom Mischpult aus seinen elektronischen Höhenrausch steuerte: den zweiten Teil des gigantomanischen „Licht“-Zyklus, der, frei nach dem Modell der göttlichen Sieben-Tage-Woche im Ersten Buch Mose, 1981 mit „Donnerstag“ begann und bei unverändertem Schaffensdrang seines Schöpfers – alle drei Jahre ein neuer „Licht“-Blick – gegen Ende des Jahrtausends abgeschlossen sein dürfte.

Sein Lebenswerk hat der Schlauberger allerdings längst clever disponiert. Aus mehreren weltlichen Aufträgen von diversen Hochburgen der Neutönerei zaubert Stockhausen, wenn die Zeit reift und die Intuition da ist, jeweils neuen kosmischen Hokuspokus und macht das so entstandene Gesamtkunstwerk auch gleich noch zur einträglichen Familienfeier. Bei allem Hang zu Metaphysischem hat er das Händchen fürs Kommerzielle noch gut im Geschäft.

So ist die „szenische Uraufführung“, mit der sich die Mailänder Scala jetzt glaubte schmücken zu können, größtenteils kaltblütige Zweitverwertung: „Luzifers Traum“ hatte schon 1981 in Metz Premiere, „Kathinkas Gesang“ 1983 in Donaueschingen, „Luzifers Abschied“, das „Samstag“-Finale, 1982 in Assisi. Neu sind nur ein Eröffnungs-„Gruß“ und „Luzifers Tanz“, rund 50 Minuten des fast vierstündigen Überlängsels, Bestellungen der University of Michigan, die ihre blechblasenden Studenten in T-Shirts mit Stockhausens Namenszug eigens nach Mailand fliegen ließ.

Selbst nach der Weltordnung von Altvater Stockhausen muß ein solch globales Compositions-Puzzle Verlegenheitsstückwerk bleiben. Statt Handlung oder wenigstens Predigt ein bißchen Genesis, Karfreitagszauber, Himmelfahrt und jede Menge Privat-Mysterium aus Kürten, des Tonsetzers Poona im Bergischen Land: musikalisch auf zu lange Strecken eine ermüdende Folge ausgedünnter Klanggespinste mit schmerzhaft-spärlicher Inspiration vom Guru der Elektronik; szenisch ein Desaster, das sich am Ende selbst der Lächerlichkeit preisgibt.

Sieben Posaunen ertönen, die Orgel setzt ein, Glocken läuten, und bei den Worten „Die heilige Demut verwirrt den



Stockhausen-Spektakel „Samstag“ in Mailand*: Himmlische Kokosnüsse

zunächst wie ein ungezogenes Kind auf die Tasten, zupft dann in den Innereien des Steinway, klirrt mit indischen Schellen, die neben ihr baumeln, und hebt endlich zwecks baßlastigem Fortissimo ihr Gesäß auf die Klaviatur und ihre Pumps hinterher.

Eigentlich ist Majella, der Twen am Klavier, gar nicht leibhaftig da, sondern nur eine Vision in „Luzifers Traum“. Deshalb muß der gefallene, in Nebelschwaden gehüllte Engel unermüdlich mit Leichenbittermiene um ihr Podium kreisen, von 13 bis 1 rückwärts zählen und immer wieder „Majella“ rufen oder „pi-u, pi-u, pi-u“.

Wem dann noch nicht aufgegangen ist, daß hier Apokalyptisches in der Luft liegt, flößt Majella schließlich zeitgemäßen Horror ein. Von einer kleinen

len, die als „die sechs sterblichen Sinne“ ihre Körper mit metallischen Kleinmaterialien wie vom Trödel behämmert haben und mit schriller Getöse in Kathinkas „2 x 11 Übungen und 2 Pausen in 24 Stadien“ einfallen. Mit der Katzenmusik ist es Schluß, wenn der Flötistin Kathinka Pasveer unter einem riesigen Leichentuch die Puste ausgegangen ist und auch sie sich um die Familie verdient gemacht hat: Frau Pasveer ist eine Lebensgefährtin Stockhausens.

Kaum ist der schwarze Spuk unter Entsetzensschreien verfliegen, da schwebt auch schon, in der „Luzifers Tanz“ genannten dritten Szene, der Erzengel Michael ein, alter Bekannter aus Stockhausens philosophischem Wolkenkuckucksheim, der in lichtblauem Dress

* Mit Kathinka Pasveer.

Stolz“ fällt ein Sack mit Kokosnüssen vom Himmel des Sportpalastes. Jeder der Kuttenträger grapscht nach einer Frucht und schmettert sie auf den geweihten Spielplatz, daß die Brocken fliegen – ein gefundenes Fressen für die von ihrem Messias ausgehungerte Stockhausen-Gemeinde.

Klaus Umbach

FILM

Richtige Bewegung

Mit seinem bei den Filmfestspielen in Cannes mit der „Goldenen Palme“ ausgezeichneten Film „Paris, Texas“ hat der deutsche Regisseur Wim Wenders seinen größten Erfolg errungen.

Die internationale Kritik und die Cénéasten waren dem deutschen Filmregisseur Wim Wenders schon immer gewogen, entschieden mehr als das große Publikum, doch nun, letzte Woche im regnerischen Cannes, wurde Wenders mit Publikumsjubiläum wie Kritikerlob geradezu überschüttet.

Nach Schlöndorffs „Blechtrommel“ erhielt – erstmals wieder seit fünf Jahren – ein Deutscher die begehrte Trophäe, die den hektischen Filmmarkt von Cannes adelt, die „Goldene Palme“: Wim Wenders für „Paris, Texas“.

„Le Monde“ bejubelte Wenders' Familiengeschichte als „aufregendsten Film der letzten zehn Jahre“. Dem „FAZ“-Rezensenten Hans-Dieter Seidel verschlug es die Sprache: „Von diesem Film zu schwärmen bedeutet den hoffnungslosen Versuch, in Worten die intensive Macht der Bilder nachzuvollziehen.“

Das gelang nur einem deutschen Journalisten. Dem Kritiker der „Süddeutschen Zeitung“ und Wenders-Biographen Peter Buchka rauschten die Superlative aus der Maschine: „Mit ‚Paris, Texas‘ hat sich Wenders als der zur Zeit beste Regisseur der Welt etabliert. ‚Paris, Texas‘ wird das Kino – genauer: den Autorenfilm – so verändern, wie es vor einem Vierteljahrhundert Jean-Luc Godard mit ‚Außer Atem‘ getan hat.“

Also nicht die Arrivierten des internationalen Kinos wie etwa Sergio Leone („Once Upon A Time In America“) oder John Huston (der nicht für sein spätes Meisterstück „Under The Volcano“, sondern für sein Gesamtwerk einen Ehrenpreis erhielt) erregten diesmal in Cannes das meiste Aufsehen, auch nicht der Deutsche Werner Herzog, der seinen in Australien gedrehten Film „Wo die grünen Ameisen träumen“ zeigte – sondern der 38jährige Einzelgänger Wim Wenders, der gerade in Cannes beim letzten Mal, 1982 mit „Hammett“, eine Schlappe erlitten hatte.

Wenders-Filme waren immer kunstvoll, aber nie spektakulär; in ihrer behut-



Wenders-Film „Paris, Texas“*: Bilder aus den USA

samen Wahrnehmung, ihrer Mitteilungsscheu, ihrer Melancholie waren sie dem Werk seines Freundes Peter Handke verwandt: Zwei Drehbücher von ihm hat Wenders verfilmt („Die Angst des Tormanns vor dem Elfmeter“, „Falsche Bewegung“) und die Uraufführung seines Stücks „Über die Dörfer“ in Salzburg inszeniert. Auch aus Handkes Buch „Langsame Heimkehr“ möchte er einen Film machen.

Wenders-Filme waren immer wieder Geschichten von einer Reise, von einer Bewegung im Raum, von der Suche nach einem verlorenen Ursprung, und sie waren immer erfüllt von einer Sehnsucht nach Amerika, nach dem amerikanischen Kino. „Der amerikanische Freund“ (1977) endlich brachte ihm ein Hollywood-Angebot ein.

Doch gerade der Film „Hammett“, der dort entstand – in jahrelangen, bizarren und quälenden Auseinandersetzungen mit seinem US-Produzenten Francis Coppola – geriet nur zur leeren, eleganten Ruine seiner Hoffnungen. Was Wenders mit „Hammett“ nicht gelungen ist, hat er nun mit seinem Cannes-Erfolg „Paris, Texas“ zustande gebracht, einer relativ bescheidenen deutsch-französischen Koproduktion made in USA: die Verwirklichung eines europäischen Traums vom amerikanischen Kino.

Verwüstet wie das Niemandsland zwischen Mexiko und Texas mit den endlosen Weiten und einsamen, bizarren Hügeln sieht es in der Seele von Travis aus, einem Mann über Vierzig, der halbdurstet aus diesem öden Nirgendwo auftaucht und in einer verkommenen Raststätte zusammenbricht.

Wie ein klassischer Western beginnt Wim Wenders' Film-Reise durch Ameri-

* Mit Nastassja Kinski.

ka. Und wie ein Western endet „Paris, Texas“ nach zweieinhalb Stunden, in denen Wenders den Zuschauer auf die Augenweide führt: Ein Mann kommt aus dem Nichts, erledigt eine Aufgabe, die er sich stellt, und verschwindet in die unbekanntes Weiten der Zukunft – ein heroischer Verlierer, der endgültig von der Vorstellung vergangenen Glücks Abschied genommen hat.

Travis (Harry Dean Stanton) wird von seinem Bruder in Texas aufgelesen und im Auto nach Los Angeles gebracht. Allmählich taut er auf aus totaler Sprachlosigkeit. In zaghafter Annäherung gewinnt er das Zutrauen seines kleinen Sohnes, der beim Bruder lebt, seit sich der Vater nach Mexiko abgesetzt hat, um vor dem Schock der Trennung von seiner jungen Frau Jane (Nastassja Kinski) zu fliehen.

Bei der abendlichen Vorführung eines Super-Acht-Films holt die Vergangenheit Travis wieder ein. In einer spannenden, behutsam sich steigernden und nach allen Regeln der Kunst aufgebauten Sequenz (Schnitt: Peter Przygodda) tritt Jane per Heimkino wieder ein in Travis' Leben.

Mit seinem Sohn beginnt Travis die Reise zurück nach Texas. Er macht Jane ausfindig in einer Peep-Show in Houston, wo sie hinter einseitig transparentem Spiegelglas von Travis die Geschichte ihrer Ehe anhört, ohne ihn zu sehen. Er teilt ihr mit, wo sie ihren Sohn wiederfinden kann, und bricht mit dem Auto auf, während ein rötlicher Abendhimmel über Houston steht.

Es ist das wehmütige Finale eines Films, mit dem Wenders souverän das Trauma seiner Arbeit mit Coppola an „Hammett“ und die larmoyante Selbstbespiegelung seiner (in Venedig 1982