

Apokalypse

Zu einer kompositorischen Auseinandersetzung mit dem Max Beckmann-Zyklus

Im Kriegsjahr 1941 nahm Max Beckmann den Auftrag für einen graphischen Zyklus zur Johannes-Apokalypse entgegen.¹ Der von den nationalsozialistischen Machthabern als »entartet« eingestufte Künstler lebte zu diesem Zeitpunkt in dem von deutschen Truppen besetzten Amsterdam. Die Auftraggeber waren der Frankfurter Unternehmer Johann Georg Hartmann sowie der Direktor des Städtischen Kunstinstituts Ernst Holzinger. Ohne Rücksicht auf mögliche Repressalien zu nehmen, traten die beiden Persönlichkeiten an den Maler heran und versuchten ihn für das unter den gegebenen Umständen durchaus riskante Projekt zu gewinnen. Hergestellt wurden von Beckmann offiziell vierundzwanzig Mappen, die die Illustrationen mit dem Text der Johannes-Apokalypse vereinen.

Es war zweifellos eine kleine Sensation, als die handkolorierte Vorlage der Lithographien im Januar 2005 im Landesmuseum der Stadt Wiesbaden erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt wurde. Bereits ein nur flüchtiger Rundgang durch die Ausstellungshalle führte den Besuchern deutlich vor Augen, dass dieser auf eigentümliche Weise zwischen verschlüsselter Ornamentik und Karikatur schwankende Bilderbogen in seiner Bedeutung für die Entwicklung des Künstlers kaum hoch genug eingeschätzt werden kann.

Etwa anderthalb Jahre vor der Wiesbadener Ausstellung wurden erste Pläne gefasst, die Präsentation des wiederaufgefundenen, handkolorierten Zyklus mit einer Reihe von Kompositionsaufträgen zu verbinden. So entstand eine Trio-Komposition (Benjamin Schweitzer) für Violine, Violoncello und Klarinette, ein Quartett (Jan Kopp) für Sopran, Flöte, Klarinette und Violine sowie drei Werke, die eine Sextettbesetzung, bestehend aus Sopran, Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier vorsahen (Volker Blumenthaler, Nicolaus A. Huber und Adriana Hölszky). Die Uraufführung dieser Kompositionen fand anlässlich der Vernissage der Wiesbadener Ausstellung am 14.1.2005 im Landesmuseum Wiesbaden statt.²

1 Zu den genauen Entstehungsumständen des Apokalypse-Zyklus vgl. Andreas Hansert, *Max Beckmann im Amsterdamer Exil und sein Frankfurter Mäzen Georg Hartmann*, in: *Max Beckmann, Apokalypse – der wiederaufgefundene handkolorierte Zyklus*, hrsg. v. Museum Wiesbaden, Wiesbaden 2004, S. 13-20.

3 Jan Kopp in den Programmnutzen zu seinem Stück *Enden*.

2 Eine CD des *Apokalypse-Zyklus* erscheint 2007 bei Wergo.

Risiken

Thematisch gebundene Kompositionsaufträge gehen ein Risiko ein. Denn es ist ja keineswegs eine ausgemachte Sache, ob und inwieweit sich Komponisten durch die vorgegebene Thematik inspirieren lassen und den ihnen zugepielten Ball aufzunehmen bereit sind. Im Falle der Apokalypse verband sich bei fast allen Komponisten die Faszination vor der überbordenden Bilderwelt sowohl des Textes wie auch der Beckmannschen Illustrationen mit einer gewissen Scheu vor einer allzu direkten Annäherung. Von einem geradezu »verminnten Gelände« für Komponisten sprach Jan Kopp und bezog sich damit auf die Bildgewalt der Visionen, die den Komponisten in seinen Augen zu »freundlicher Opulenz« einladen und ihn damit in eine von vornherein aussichtslose Konkurrenz zu einschlägigen medialen Spektakeln stellen: »Hollywood kann es besser.«³

Kopp betont die heikle Lage, in der sich eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Apokalypse zwangsläufig befindet: Jeder Versuch, die apokalyptische Szenerie direkt und unmittelbar darzustellen, verbliebe im Bannkreis irdischer Gegenwart und beraubte das Offenbarungsgeschehen zwangsläufig um seine zentralste Dimension, das Überschreiten menschlicher Zeitlichkeit. Der Versuch hingegen, dieses Überschreiten symbolisch anzudeuten, hätte Zuflucht zu suchen bei einem letztlich metaphysischen Symbolbegriff, der eine Einheit von sinnlichem und übersinnlichem Gegenstand postuliert und damit das Kunstwerk selbst zum Ort der Offenbarung erhebt – ein Anspruch, dessen Fragwürdigkeit im 20. Jahrhundert trotz eines auffälligen Wiedererstarkens »sakraler Sehnsüchte« (Peter Niklas Wilson) in jüngerer Zeit – man denke im Bereich der neuen Musik nur an die quasi-metaphysische Rezeption etwa der Werke von Scelsi, Nono, Feldman und Cage! – offenkundig geworden ist.

Max Beckmann antwortet auf dieses Dilemma durch eine Betonung des Allegorischen. Seine Lithographien gleichen inszenierten Rätselfragen: Die ornamentale Verschlüsselung wesentlicher apokalyptischer Szenen stellt das Offenbarungsgeschehen dar, ohne doch mit dem Dargestellten selbst identisch zu werden. Viele der von Beckmann illustrierten apokalyptischen Stationen, etwa die Heuschreckenplage nach dem Ertönen der fünften Posaune, gleichen kunstvollen Incipits mittelalterlicher Handschriften, die auch dort, wo sie scheinbar realistisch darstellen, niemals ihren Schriftcharakter aufgeben. Sie zeigen an und weisen

hin, ohne die »zackige Demarkationslinie« (Walther Benjamin) zwischen Bedeutung und Physis zu überspringen. Der Schriftcharakter bewahrt eine Distanz zum Dargestellten.

Lemuren und Gespenster

Stellvertretend für die vielfältigen Lösungsansätze einer kompositorischen Annäherung an Beckmanns Apokalypse möchte ich kurz auf Adriana Hölszkys Komposition *Lemuren und Gespenster* eingehen. Man geht wohl nicht zu weit, wenn man die apokalyptische Vorstellung einer Überschreitung und Transzendierung irdischer Zeitlichkeit zunächst als eine Zumutung für das poetologische Selbstverständnis der Komponistin bezeichnet. »Man kann«, so äußert sich Hölszky an anderer Stelle über ihr Zeitverständnis beim Komponieren, »aber nicht außerhalb der Zeit springen. Durch das Teilen von oben nach unten oder durch Multiplizieren von Zeiteinheiten meint man, die Zeit zu beherrschen. Doch das ist ein Trug. Zeit kann in Wirklichkeit nicht manipuliert werden. Du kannst nur komponieren, wenn du in der Zeit bist. Oder anders gesagt: Für den Komponisten ist die Zeit wie der Berg für den Bergsteiger: Der Berg gehört dem Bergsteiger nicht.«⁴

Das apokalyptische »Ende der Zeit« kann für Hölszky somit streng genommen kein kompositorisches Thema sein. Auch in einem Werk wie *Lemuren und Gespenster* geht es der Komponistin vielmehr um ein ungeglättetes Aufeinandertreffen verschiedenster Zeitebenen: Jeder Spieler agiert »für sich«, das ordnende Metrum tritt nicht hörbar in Erscheinung, sondern dient einzig und allein der Orientierung bzw. dazu, die Begegnung disparater Impulse punktgenau zu organisieren. Komponist, Interpret und Hörer sind der immanenten Zeitlichkeit des Werkes gleichsam ausgeliefert. Es überrascht daher nicht, dass Hölszkys inhaltliche Annäherung an die *Apokalypse* gerade jene Momente kategorisch auspart, die die radikale Immanenz menschlicher Zeitlichkeit transzendieren könnten. Nicht der Enthüllungs- und Urteilsakt einer endgültigen, zeitenthobenen Gerichtsstanz steht im Mittelpunkt ihres Interesses: das abschließende, die Menschheitsgeschichte vollendende Urteil über »gut« und »böse«, »wahr« und »unwahr« wird gleichsam verweltlicht und mutiert zu einer letztlich psychologischen Kategorie: »*Lemuren und Gespenster* ist das kompositorische Resultat meiner Auseinandersetzung mit den Visionen der Apokalypse nach Johannes sowie meiner Auseinandersetzung mit den Lithographien zur *Apokalypse* von Max Beckmann.

Die Essenz dieser Auseinandersetzung scheint mir darin zu liegen, dass die Quellen des Bösen letztlich aus dem eigenen Inneren kommen, sie liegen also in uns selbst. Durch die Benennung dieser Abgründe werden die Lemuren und Gespenster der Schattenwelten gebannt.«⁵

Die Schaffung von Klangräumen, innerhalb derer sich verschiedenste subjektive Erlebniszeiten zu einem bisweilen regelrecht chaotische Züge annehmenden »Zeitcluster« verbinden, führt zu Reibungen und energetischen Entladungen, die sich einer Übersetzung in »Schrift« (Benjamin), also in strukturgebende Koordinaten, die außerhalb der Zeit stehen, hartnäckig verweigern; sie lassen sich nicht als referentielle Teilmomente eines Ganzen begreifen und sind in diesem Sinne auch nicht wiederholbar. Adriana Hölszkys *Lemuren und Gespenster* verweigert sich dem »noch nicht« der apokalyptischen Zeiterfahrung. Nicht dem Ende der Zeit, jener apokalyptischen Instanz, die den abendländischen Wahrheitsbegriff maßgeblich geprägt hat, gilt ihre Aufmerksamkeit, als vielmehr der Fragwürdigkeit und Brüchigkeit des Zeitkontinuums selbst. Indem sie das nicht zu Bezeichnende in ihrer sich vielschichtig überlagernden Partitur zur Erscheinung bringt, verweigert sie sich jenem Logozentrismus, dessen verschwiegener Fluchtpunkt das Apokalyptische bildet.

Eine Vermutung zum Schluss: Die Auseinandersetzung mit einem Text wie der Apokalypse, der in mancher Hinsicht wahrscheinlich den größtmöglichen Gegensatz zu Hölszkys kompositorischem Selbstverständnis bezeichnet, war für sie vermutlich gerade deshalb von besonderer Bedeutung, weil er ihr einen Akt bestimmter Negation gestattete: In *Lemuren und Gespenster* präsentiert sie sich entschieden als Anti-Apokalyptikerin. Mit dieser Position formuliert sie paradigmatisch eine Haltung, die sie trotz aller unübersehbaren Gegensätzen mit ihren Kollegen, ob sie nun Huber, Kopp, Schweitzer oder Blumenthaler heißen, verbindet und die vielleicht das auffälligste Kennzeichen des gesamten kompositorischen Apokalypse-Zyklus darstellt. ■

5 Aus dem Werkkommentar der Komponistin

4 Zit. n.: ... ein Gewirr unterschiedlicher Zeiten ... – Adriana Hölszky im Gespräch mit Hartmut Möller, in: Adriana Hölszky, hrsg. v. Eva-Maria Houben, Saarbrücken 2000, S. 11 f.