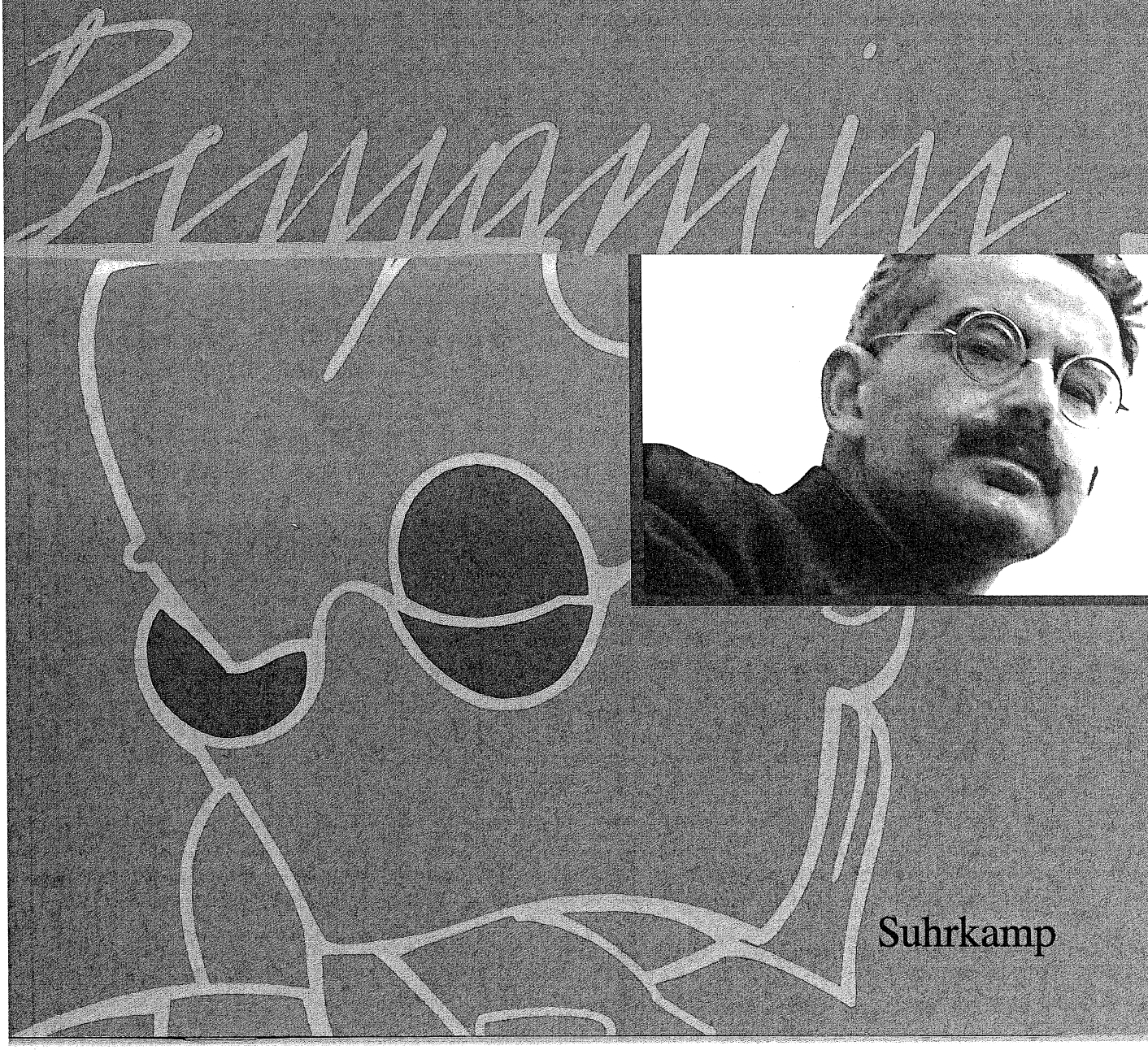
SCHRIFT BILDER DENKEN

Walter Benjamin und die Künste



Suhrkamp

haus am waldsee

SCHRIFT BILDER DENKEN

Walter Benjamin und die Künste

Hg. von Detlev Schöttker

Suhrkamp

haus
am
waldsee

Impressum

Schrift Bilder Denken
Walter Benjamin und die Künste

Herausgeber:
Detlev Schöttker

Textredaktion:
Detlev Schöttker, Anja Hübner
unter Mitarbeit von Stefanie Stallschus

Bildredaktion:
Detlev Schöttker, Steffen Haug

Gestaltung:
Carola Wilkens

Scans, Bildbearbeitung, Herstellung:
Stephan Hilleckenbach

Druck und Bindung:
BUD Brandenburgische Universitätsdruckerei, Golm

© 2004 Haus am Waldsee e.V. Berlin

Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main
ISBN 3-518-58395-6

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Photographie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der Rechtsinhaber reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung unter Verwendung von:

Valerio Adami, Ritratto di Walter Benjamin (Detail), 1973, Zeichnung, 81 x 100 cm, Fondo Adami, Vaduz.

Gisèle Freund, Porträt Walter Benjamin, 1938, Photographie.

Siegessäule auf dem Königsplatz, um 1905.

Kaiserpassage in der Friedrichstraße, um 1900.

Sasha Stone, Hochherrschaftliche Zehnzimmerwohnung, ca. 1922, Photographie.

Ausstellung

Schrift Bilder Denken
Walter Benjamin und die Kunst der Gegenwart

29. Oktober 2004 - 31. Januar 2005

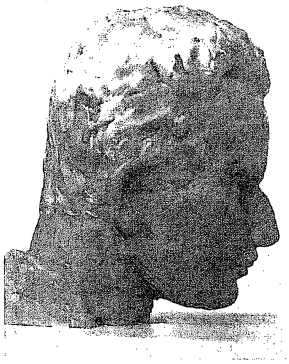
Veranstalter:
Haus am Waldsee e.V.
Argentinische Allee 30, 14163 Berlin
Tel. 030/801 89 35, Fax 030/802 20 28
E-mail: info@hausamwaldsee.de
www.hausamwaldsee.de

Konzeption:
Detlev Schöttker, Barbara Straka,
Erdmut Wizisla

Controlling:
Kurt Johannson, Kurt-Christoph Landsberg

Realisierung:
Barbara Straka, Oliver Zabel
unter Mitarbeit von Gudrun Gorka-Reimus,
Alfons Köhler, Ursula Blak-Ulbrich,
Silke Spieler, Irene Tobben

Aufbau und Technik:
Martin Sauerborn, Oliver Zabel



III. Benjamin-Rezeption in den Künsten

186 **Heike Gfrereis**
Double bind.
Anmerkungen zu Benjamins Schreibweise

194 **Walter Grasskamp**
Der Autor als Reproduktion.
Benjamin im Porträt

208 **Bernhard J. Dotzler/Jutta Müller-Tamm**
Film nach Benjamin.
Bild und Erzählung im Denken der Kinematographie

220 **Christian Schulte**
Kairos und Aura.
Spuren Benjamins im Werk Alexander Kluges

234 **Claus-Steffen Mahnkopf**
Der Angelus-Novus-Zyklus.
Mit zwei Beiträgen von Julia Spinola

248 **Anhang**

249 Daten zu Biographie, Werk und Rezeption Benjamins

252 Auswahlbibliographie

257 Autoren der Beiträge

259 Abbildungsnachweise

260 Register

Der Angelus-Novus-Zyklus*

Mit zwei Beiträgen von Julia Spinola

+

Claus-Steffen Mahnkopf

Uraufführung von Mahnkopfs *Angelus Novus* auf der 7. Münchener Biennale unter der Regie von Taygun Nowbary, 2000 .
Photographien von Renate Körner.

Das Opernproblem

Als Alban Berg die formale Struktur des *Wozzeck* offenlegte und zugleich den Wunsch bekundete, kein Hörer möge davon etwas bemerken, wenn er seine Musik höre, lag darin für ihn keineswegs ein Widerspruch.[1] Formale Strukturen sind, gemäß seiner Ästhetik, nicht nach außen zu kehren, sie dienen der musikimmanenten Bedeutung und Wirkung. Als ein Komponist, dem Berg vielleicht wie kein anderer Komponist des 20. Jahrhunderts nahesteht, teile ich diese Auffassung. Bergs Offenlegung der Formenwelt des *Wozzeck* hat aber meiner Meinung nach eine weitergehende Brisanz: Er dachte bei der Konzeption des *Wozzeck* in autonomen Formen, als ob es sich, gleichsam heuristisch, nicht um eine Oper handelte.

An dieses Vorgehen wurde ich immer dann erinnert, wenn ich in der Musik zeitgenössischer Opern, über die handelsübliche Illustration und Affektverdoppelung hinaus, schlechthin keinen immanent begründeten musikalischen Sinn oder Formverlauf feststellen konnte. Solche Musik schien mir immer wie eine gigantische Notlüge: Man tritt zwar als Komponist auf, hatte aber vorab schon das, was unsere eigentliche Stärke ist (nämlich Musik zu komponieren, wie es im übrigen alle großen Meister dieser Gattung, gleich ob Monteverdi, Mozart oder Wagner, taten), beim Abschluß des Kommissionskontrakts verabschiedet. Gerade weil uns die Formgarantien, die einst die Tonalität bereitstellte, abhanden gekommen sind, sind wir Komponisten mehr denn je dazu verpflichtet, die Musik in sich zu validieren und gerade nicht darauf zu bauen, daß es die multimediale Verknüpfung sein wird, die uns dann über die Runden bringt. Der Musik zu einer formalen Verbindlichkeit zu verhelfen, war somit eine der fundamentalen Problemstellungen für *Angelus Novus*.[2]

Die zweite Problemstellung war, das Verhältnis von Bühne und Musik einer grundlegenden Überprüfung zu unterziehen. Ich sehe *Angelus Novus* in einer avantgardistischen Tradition von Oper/Musiktheater, die von Berg kommend über Zimmermanns *Soldaten* bis zu Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* reicht und in der sich das Verhältnis von atonalitätsbedingtem Verlust von musikalischer Sprachlichkeit (bzw. Erhöhung des Immanenzpotentials) und dem Realismus der Bühne zu einem zunehmend aporetischen Problem steigerte. In dieser „negativen" Evolution entfernt sich die Musik (und zwar aufgrund ihrer Materialentwicklung) von einer Semantik, die sich durch eine direkte Beziehung zur Welt (und im Falle der Oper: vor allem zur Psyche) auszeichnet.

Angelus Novus geht in dieser Hinsicht über Lachenmanns Oper insofern hinaus, als der letzte Rest von Narration getilgt ist. Auch wird kein Text vertont (was angesichts des mir „heiligen" Benjamintextes fast ein Frevel wäre); und erst recht gibt es keine kämpfenden bzw. liebenden und sterbenden Helden bzw. Antihelden. *Angelus Novus* geht von einer prinzipiell geänderten Funktion der Bühne aus: Es wird nicht ein bereits Vorgegebenes inszeniert, sondern das Sichtbare selbst muß noch einmal, in eigener Autorenschaft, erfunden, wenn man will: komponiert werden. Nur dadurch ist

* Der Text ist die überarbeitete und erweiterte Fassung des Aufsatzes *Angelus-Novus-Zyklus* in: Claus-Steffen Mahnkopf, *Angelus Novus. Musiktheater nach Walter Benjamin. Programmheft zur Uraufführung bei der 7. Münchener Biennale, 4. Mai 2000.* München 2000, S. 27-39. – Vgl. auch Claus-Steffen Mahnkopf, *Musiktheater – oder: Die Unmöglichkeit atonaler Oper.* In: Otto Kolleritsch (Hg.), *Das Musiktheater – Exempel der Kunst.* Wien 2001 (Studien zur Wertungsforschung 38), S. 192-213.

1 Alban Berg, *Das „Opernproblem"* (1928). In: Ders., *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik.* Leipzig 1981, S. 256-259; ders., *Die musikalischen Formen in meiner Oper „Wozzeck"* (1923/24). In: Ebd., S. 263-266 und ders., (*Wozzeck*-Vortrag von 1929). In: Ebd., S. 267-289.

2 *Angelus Novus* wurde als Auftragswerk der Münchener Biennale zwischen 1997 und 2000 komponiert und dort am 4. Mai 2000 vom Ensemble SurPlus unter der Leitung von James Avery mit den Solisten Barbara Körber (Violoncello), Carin Levine (Flöte), Monika Meier-Schmid (Sopran), Ernest Rombout (Piccolo-Oboe), Olaf Tzschoppe (Schlagzeug) und Sophie-Mayuko Vetter (Klavier) uraufgeführt; Regie hatte Taygun Nowbary. Das Werk ist verlegt bei www.claussteffenmahnkopf.de. Über einen Mitschnitt verfügt der Bayerische Rundfunk; Ausschnitte („Strophe" 3-5 aus *Angela Nova*) sind auf CD erschienen (in: *Musik in Deutschland 1950-2000. Musiktheater. Münchener Biennale*, BMG Ariola Classics, 74321 73630 2).

Aus: *Zweite Kammersymphonie.*

im günstigen Fall gewährleistet, daß das Sichtbare einen gleichen Grad an künstlerischer Komplexität und vor allem an Kunsthaftigkeit wie die Musik aufweist. Gemäß jener historischen Entwicklung ist *Angelus Novus* keine Oper (und auch keine der unendlichen Negationsversuche wie Anti-Oper oder Nicht-Oper), es ist Musiktheater mit besonderem Schwerpunkt auf der Musik. Als Gattungsbezeichnung möchte ich, typographisch, *Musik*theater vorschlagen (und dies in Absetzung zu Theatermusik, die zeitgenössische Oper allermeist ist).

Das Inszenierungsproblem

Das Inszenierungsproblem beim traditionellen Musiktheater stellt sich doppelt – einmal prinzipiell: als Diskrepanz zwischen der künstlerischen Komplexität der Musik einerseits und andererseits der (leider) geringeren Komplexität (und Kunsthaftigkeit) des Bühnengeschehens und seiner von Inszenierung zu Inszenierung unterschiedlichen Aktualisierung; es stellt sich aber auch historisch im Zug der fortschreitenden Abstraktheit der neuen Musik und der Sujets im modernen Musiktheater. Das erstere Problem läßt sich zumindest – d.h. bei guten Inszenierungen – (wie immer) lösen, weil Musik und Bühne konvergieren und die Handlung über ihre Narrativität genügend „Welthaftigkeit" bietet, die überzeugend die Aufmerksamkeit der Zuschauer bindet und die Kreativität der Akteure und der Sänger bzw. der Regie anstachelt.

Beim modernen Musiktheater gerät das Inszenierungsproblem aber nicht nur bei Uraufführungen (bei denen der Regisseur per se die Musik fatalerweise nicht kennen kann!) in eine ernste Krise, sondern generell: Durch das Schwinden der Narration (die wiederum bedingt ist durch die „Immanentisierung" der Musik und damit deren Unvereinbarkeit mit [außermusikalischer] Narration) ist die Inszenierung, um künstlerisch befriedigen zu können, mehr denn je angehalten, einen der Komposition vergleichbaren Komplexitätsgrad zu erlangen, obwohl das bereits unter den Bedingungen eines traditionellen Musiktheaters einem äußerst schwierigen Unterfangen gleichkommt.

Angelus Novus bemüht sich deswegen – in experimenteller Absicht – um einen Neuansatz. Die inzwischen übliche Ersatzformulierung „Musik mit Bildern" anstelle von Oper gilt auch insofern für unsere Unternehmung, als „Bild" ein sehr vager Begriff ist und eben Musik mit etwas Sichtbarem kombiniert wird. Der Unterschied zu normalen Inszenierungen liegt aber darin, daß Komponist und Uraufführungsregisseur von vornherein an der Konzeption (dem Substitut für den einstigen Librettisten) zusammengearbeitet haben. Bei *Angelus Novus* muß man genau unterscheiden zwischen der Uraufführungsinszenierung und der prinzipiellen Offenheit für nachfolgende (möglichst von ihr abweichende) Modelle der Inszenierung. Bei künftigen Inszenierungen wird man – unabhängig von den Möglichkeiten der Münchener Muffathalle, auf die die Uraufführung abgestimmt war – vor allem unterschiedliche Szenarien erproben können, die auf spezifischen Medien (Film, Video, Bildprojektion, Pantomime, Schauspiel, Textzitat, Licht, Naturinstallation, vielleicht Happening, Raum) beruhen und eben aufgrund dieser Flexibilität den Begriff dessen, was Theater im Zusammenhang von *Angelus Novus* heißt, deutlich erweitern.

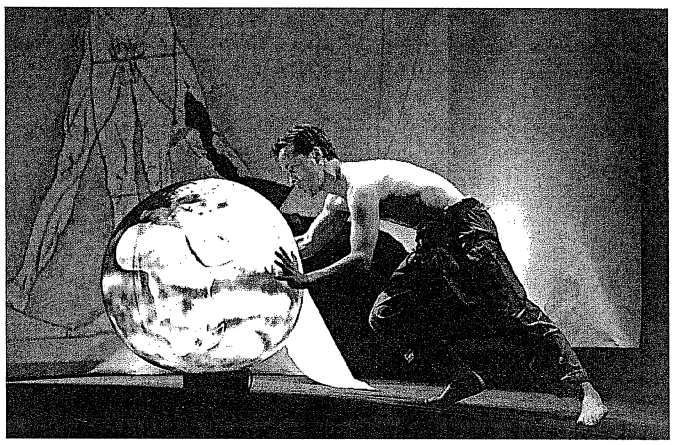
Walter Benjamin und die Ästhetik der Montage

Das Sujet von *Angelus Novus* ist nicht allein Benjamins neunte Geschichtsthese, sondern der Gesamtkorpus der Benjaminschen Philosophie, für die paradigmatisch jener berühmte kurze Text steht. In diesem Geiste ist die Musik komponiert und das *Musik*theater konzeptuell aufgebaut.

Meine ursprüngliche Idee eines „Gesamtkunstwerks", in dem alle beteiligten Medien in einer integralistischen Manier zueinander finden (und das heißt vor allem: strukturell aufeinander abgestimmt sind), wie ich es in den Wagner-Inszenierungen Robert Wilsons verkörpert sehe, widersprach nicht nur den Prinzipien der Benjaminschen Ästhetik, sondern war dem Opern- wie Inszenierungsproblem völlig unangemessen. Ich ließ also von diesem Gedanken ab. Die musikalische Formstruktur ist – via Partitur bzw. deren Nachwort – in ihrer Ausdifferenziertheit bekannt. Und es steht jedem Regisseur frei, die Grade von integralistischer Konsistenz der Medien untereinander bzw. der konfliktären Differenzialität gegeneinander festzulegen. Der Reiz der Inszenierungen von *Angelus Novus* liegt also in dreierlei: welche Handlung, Geschichte wird sich der Regisseur ausdenken, bzw. welchen der Aspekte, die das Benjaminsche Denken offeriert, wird er betonen; mit welchen Medien (Pantomime, Theater, Film, Bilder, Licht, Natur, Raum etc.) wird er das realisieren; und schließlich: welchen Kongruenzgrad (in der Zeitstruktur wie im Ausdruck) wird er wählen.

Aus der Geschichte des Regietheaters wissen wir, daß ein Urheber mit allen Überraschungen rechnen muß. Im Falle von *Angelus Novus* konnte lediglich – im Nachwort der Partitur detailliert – der Rahmen für szenische Umsetzungen festgelegt werden, in der Hoffnung, daß man sich an ihn halten wird. Dieser Rahmen wird von Benjamins Gesamtwerk, dem *Angelus-Novus*-Text sowie von Zitaten, die für die Konzeption zusammengestellt wurden, definiert. Dabei geht es der Sache nach vor allem um: 1. die Aktualisierung von Geschichte für Gegenwart; 2. das Montageprinzip als Modus, Bühne und Musik aufeinander zu beziehen; 3. die Thematisierung der Fortschrittsproblematik in all ihren Ambivalenzen und Aporien;[3] 4. den Blick in die Vergangenheit (Paradiesentwürfe)

3 Vgl. meinen im Programmheft (Anm. *) abgedruckten Aufsatz *Angelus Novus. Benjamin und die Dialektik der Aufklärung*, S. 11-27.



Aus: *Solitude-Sérénade.*

genauso wie den Blick auf die Zukunft (wie immer diese projiziert werden mag); 5. die Darstellung der Katastrophe auf der Bühne. Zu diesen Rahmenbedingungen durch die Konzeption treten musikalische Bedingungen hinzu: So sind die sichtbaren Solisten stets weibliche, die für die Komposition konstitutive Zahl 3 sollte auch in der Inszenierung eine wesentliche Rolle spielen; zuletzt gilt der Grundsatz vom Primat der Musik („prima la musica, poi la scena").

Das Sujet wird gleichzeitig, aber unabhängig in der Musik und in der Szene thematisiert. Gemäß dem von Benjamin selber favorisierten Montageprinzip stehen diese beiden Medien nicht in einem synästhetischen Verhältnis, sondern in einem konfliktären, diskrepanten, differenzbetonenden. Es geht um so etwas wie das Aufeinanderprallen zweier Autonomiebereiche, die für sich gleichermaßen komplex und ausdifferenziert komponiert sind und über das gleiche Sujet sowie eine Reihe von Strukturanalogien (nebst dem gemeinsamen Formablauf) vermittelt werden. Es geht also auch darum, daß Musik und Szene sich gerade nicht zusammenschließen lassen (im Sinne einer organizistischen Ästhetik), sondern in ihrer Unversöhnlichkeit einander gegenüberstehen. Es geht also um eine Dialektik, die gefriert, um Differenz, die bleibt, um Fremdheit, deren Aura erlebt wird.

Eine einfache Regel definierte die Aufgabenverteilung zwischen dem Komponisten und dem Regisseur der Uraufführung bei der gemeinsamen Konzeption: Der Komponist ist für alles Hörbare, der Regisseur für alles Sichtbare zuständig – jeweils mit einer Ausnahme, die eine Überkreuzung ermöglicht. Dem Sichtbaren ist eine Geräuschebene zugeordnet (mittels eines nicht-sichtbaren Schlagzeugers), die vom Komponisten eingerichtet wird – und zwar unabhängig vom musikalischen Geschehen, das somit gestört werden kann; der Komponist bestimmt, daß nur die vier Solistinnen auf der Bühne agieren. Folgeinszenierungen mögen diese Arbeitsteilung übernehmen.
Das Sujet des Benjaminschen Textes wird in doppelter Hinsicht bearbeitet: 1. *anthropologisch* im Sinne der Frage nach dem Zustand des Menschen heute (im Seelischen, Emotionalen, Affekthaften genauso wie im Leiblichen und Existentiellen); 2. *gesellschaftlich* im Sinne einer (kritischen) Phänomenologie der Zivilisation (was die realhistorische und politische Dimension einbegreift). Die drei

Aus: *Solitude-Sérénade.*

Solostücken stellen – gemäß ihren Titeln – drei innere Teilbereiche des Engels dar. *Angela Nova* gilt dem gesamten Bereich des Menschlichen und wendet sich in ihren fünf Strophen fünf existentiellen Grundbefindlichkeiten (Angst, Freude, Hoffnung, Trauer/Schmerz, Verzweiflung) zu. Die *Zweite Kammersymphonie* gilt der musikalischen Poly-Morphie (und somit in expliziter Weise der Multiperspektivität) und gerät somit zum Analogon zur Zivilisationsphänomenologie (sprich zum Nicht-Menschlichen bzw. zum dem Menschen Gegenüberstehenden) auf seiten der Bühne; *Solitude-Sérénade* gilt der messianischen Dimension von Hoffnung, Zuversicht und Zeit-Vergessenheit. Diesen Themen entsprechend kann (muß aber nicht) die Inszenierung reagieren. Wie immer dabei die Semantik ausfallen wird – entscheidend ist, daß ein striktes negatives Prinzip waltet: Es wird kein einziges Wort zu hören sein. Bedeutung stellt sich andersartig dar (oder wird, wenn schon gewählt, dem geschriebenen Wort überantwortet).

Man mag *Angelus Novus* ein „Musiktheater der Zumutung" nennen. Zumutung ist hier in allen ihrer drei Bedeutungen verstanden: als etwas Anstrengendes, als Unterstellung, daß das Publikum einer solchen Anstrengung gewachsen ist (ja sie vielleicht sogar wünscht), und als Provokation. Kunstmusik heute (und erst recht eine Musiktheaterproduktion) ist angesichts ihrer totalen Unverträglichkeit mit den kommerziellen Prinzipien, die sämtliche Bereiche unseres Lebens inzwischen kolonialisiert haben, derart aufwendig, daß nur radikale Lösungen einen Sinn haben.

Die Musik

Das *Musik*theater *Angelus Novus* geht von einem Primat der immanenten Ausdrucksmöglichkeiten der Musik aus. Die Konzeption trägt dem Rechnung: Die Bühne tritt als Eigenständiges hinzu, ohne allerdings die Aufmerksamkeit allzusehr von der Musik abzulenken bzw. sie in Unmittelbarkeit gleichsam aufzulösen (hierin könnte eine Differenz zu Wagner gesehen werden). Ja, zuweilen wird das Musizieren (Flöte, Klavier- und Violoncellostück, die Umsetzung des Sopranparts) selber zu einem Bühnengeschehen. Daß der Komponist nun erst einmal an sein Geschäft denkt, ist bei

Angelus Novus kein Allgemeinplatz. Die musikalische Struktur funktioniert auch ohne Bühne (Konservative mögen darin ein Indiz sehen, daß *Angelus Novus* keine Bühnenmusik sei und hier eine Verwechslung zwischen Oper und Instrumentalmusik vorläge; wir dagegen sehen darin eine Konsequenz aus dem Opern- und Inszenierungsproblem und aus Benjaminschen Imperativen).

Angelus Novus ist – nach *Medusa*, dem *Medeia*-Zyklus und dem Kammerzyklus – mein viertes Poly-Werk,[4] also eine polyphone Verbindung mehrerer Werke, die auch selbständig, d.h. außerhalb des Musiktheaters, eine Existenz besitzen (und somit eigenständig aufgeführt werden können) und für das übergeordnete Werk *Angelus Novus* eine individuelle Konstellation eingehen. In unterscheidender Absetzung vom Baukastenprinzip der Stockhausschen Heptalogie ist meine Musik der großen polyphonen Tradition verpflichtet: Die Einzelwerke sind nicht nur durch gemeinsames Material vermittelt (vor allem durch die Harmonik, die vom Schlußstück abgeleitet nach vorne projiziert ist), sondern derart formal durchgestaltet, daß sie sowohl für sich stehen können als auch (in einer nicht-tachistischen Weise) ein neues Ganzes bilden.

Die Kontrastwirkung unter diesen sechs Werken – drei solistischen und dreien für Ensemble – verdankt sich dem Prinzip der musikimmanenten Multiperspektivität, d.h. der möglichst vielfältigen Auslotung der der Musik innewohnenden Ausdrucks- und Semantisierungsmöglichkeiten. Das heißt aber in *Angelus Novus*, daß etwa (surplus-unterstützter) Komplexismus[5] nur einen Fall von Perspektivität darstellt; er ist sicherlich das hervorstechende Merkmal der *Zweiten Kammersymphonie*, fehlt aber völlig in der *Solitude-Sérénade*. Die multiperspektivistische Anlage des Poly-Werks ist auch eine Antwort auf das Sujet von *Angelus Novus*, die „Welt von heute" in ihren (divergierenden) Facetten zu thematisieren.

Die Solostücke sind:

1. *Le rêve d'ange nouveau* für Klavier solo, Dauer: 9 Minuten;
2. *La vision d'ange nouveau* für Violoncello solo, Dauer: 14 Minuten;
3. *La terreur d'ange nouveau* für Flöte solo, Dauer: 11 Minuten (allerdings über ca. 75 Minuten verteilt).

Die Solostücke sind in sich hermetisch strukturiert, über gleiche Materialtypen (deren drei, wobei jeweils einer in jedem Stück dominiert und die beiden anderen nebengeordnet sind, so daß jedes Stück einen dieser drei Ausdruckstypen „durchführt") inter-kontextuell verbunden und verwenden formal zyklisch-variative Materialschleifen.

Die Ensemblestücke sind:

1. *Angela Nova* für Sopran und Ensemble (4 Violinen, Klavier, Harfe, Gitarre), Dauer: 25 Minuten, bestehend aus 5 Strophen zu je ca. 5 Minuten;
2. *Zweite Kammersymphonie* (Flöte, Oboe, Klarinette, Baßklarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Tenorhorn, Klavier, Schlagzeug, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Kontrabaß), Dauer: 21,5 Minuten;
3. *Solitude-Sérénade* für Piccolooboe und Ensemble (Harfe, Gitarre, gestrichene Metallophone [Crotales, Xylophon und Glockenspiel], 2 Violen, Kontrabaß), Dauer: 15 Minuten.[6]

4 Zum Poly-Werk vgl. Wieland Hoban, *On the Methodology and Aesthetics of Form-Polyphony*. In: Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.), *The Foundations of Contemporary Composition/Composing*. Hofheim 2004 (New Music and Aesthetics in the 21st Century 3), S. 85-117.

5 Zum Komplexismus vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Complex Music: Attempt at a Definition*. In: Ders. u.a. (Hg.), *Polyphony & Complexity*. Hofheim 2002 (New Music and Aesthetics in the 21st Century 1), S. 54-64.

6 Zur *Solitude-Sérénade* vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Vermag Musik die Zeit vergessen zu machen? Überlegungen zur Künstlichkeit musikalischer Zeit*. In: Saskia Reither/Nikolaus Müller-Schöll (Hg.), *Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung. Interdisziplinäre Beiträge des Graduiertenkollegs*. Schliengen 2004 (im Druck).

Die Ensemblestücke verweisen anders als die Solostücke auf Werke außerhalb von ihnen: *Solitude-Sérénade* ist die Ensemblefassung von *Solitude-Nocturne* für Piccolooboe (1992/93), verweist also auf ein früheres, eigenes Stück; *Angela Nova* wird als Solo-Sopran-Version gleichwertig aufführbar sein (als *Angela Nova 2*, verweist also auf ein kommendes Stück), die *Zweite Kammersymphonie* bildet insofern so etwas wie „Musik über Musik", als sie drei Werke, die in meiner musikalisch-kompositorischen Entwicklung zentral sind: drei Kammersymphonien gegeneinander dekonstruiert. Sie ist – auf präkompositorischer Ebene (danach wurde sie als autonomes Stück durchkomponiert) – eine Überlagerung der formalen Struktur dieser drei Werke: Die Morphologie folgt der *Ersten Kammersymphonie* von Arnold Schönberg (1906/07) (die für meine personalstilistische Identitätsfindung von zentraler Bedeutung war und der ich meine Dissertation widmete), die Instrumentation folgt *Carceri d'Invenzione I* (1980) meines Lehrers Brian Ferneyhough, die Form (Satzabfolge, Tempo etc.) meiner eigenen (ersten) *Kammersymphonie* von 1993/94.[7] In den Ensemblestücken geht es musikalisch um folgende Art von Zeitbehandlung: bei *Angela Nova* um Linie versus Fragmentation; bei der *Zweiten Kammersymphonie* um Präsenz versus Nicht-Präsenz; bei der *Solitude-Sérénade* um Kontinuum.

Wichtig sind auch die drei Grade von Werk-Integrität im Sinne einer offenen bzw. geschlossenen Form: 1. Geschlossen und solitär (d.h. nicht vom Flötenstück „gestört") ist die *Solitude-Sérénade*. 2. Das Cellostück überlappt zu Beginn bzw. beim Ende das vorangegangene bzw. das einsetzende Stück, die *Zweite Kammersymphonie* ist von einer größeren Interpolation unterbrochen. 3. Das Flötenstück ist zerstreut, in Fetzen gleichsam über den gesamten Abend verteilt, stets in das übrige Geschehen eingreifend; *Angela Nova* ist mit ihren 5 Strophen über den gesamten Abend verteilt.

Hinzu tritt noch eine Art von „Nicht-Musik" des hinter den Zuschauern zu postierenden Schlagzeugs, das auf improvisatorischer Grundlage während des gesamten Abends (aber nur bis zum Beginn der *Solitude-Sérénade*) folgende drei Funktionen zu erfüllen hat: 1. Pausenüberbrückung zwischen den einzelnen Teilen (und somit auch die Gestaltung des „Eingangsbereichs", bevor die Musik anhebt); 2. Realisierung der akustischen Wünsche der Regie in Zusammenarbeit mit dem Regisseur (der Schlagzeugsolist setzt also mit musikalischen Klangkörpern nicht-musikalische Geräusche – diejenigen, die sich auf der Bühne ergeben – um); 3. eine autonome, aber äußerst gestaltarme Schicht von störenden Klangereignissen, die irregulär über den Abend verteilt wird. Der Effekt ähnelt einer Schallplatte, deren Wiedergabe durch kleinere Kratzer verschmutzt ist.

Beim Gesamtablauf sind drei Dauerebenen vorhanden: 1. gleichbleibende Längen von *Angela Nova*; 2. übrige Stücke werden länger; 3. chaotische Schicht im Schlagzeug und im Flötenstück.

7 Für kompositorische Details vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Musikalische Zukunft heute – oder: Was heißt musikalische Dekonstruktion?* In: Hermann Danuser/Herfried Münkler (Hg.), *Zukunftsbilder. Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik*. Schliengen 2002, S. 250-253.

Übersicht des formalen Verlaufs:

		Schlagzeug	*La terreur d'ange nouveau*
5'	*Angela Nova* (1. Strophe) [Angst]	•	•
9'	*Le rêve d'ange nouveau*	•	•
5'	*Angela Nova* (2. Strophe) [Freude]	•	•
9,5'	*Zweite Kammersymphonie* (erster Teil)	•	•
5'	*Angela Nova* (3. Strophe) [Hoffnung]	•	•
12'	*Zweite Kammersymphonie* (zweiter Teil)	•	•
5'	*Angela Nova* (4. Strophe) [Trauer/Schmerz]	•	•
14'	*La vision d'ange nouveau*[8]	•	•
5'	*Angela Nova* (5. Strophe) [Verzweiflung]	•	•
15'	*Solitude-Sérénade*		

Die Zahl 3 ist konstitutiv für *Angelus Novus*. Einige Beispiele: Es gibt drei Solo- und drei Ensemblestücke. Die Solostücke arbeiten mit drei verschiedenen morphologischen Materialien; das Cellostück ist auf bis zu drei Systemen notiert; beim Klavierstück tritt die Pedalisierung als eigene Schicht zu den beiden Händen hinzu. Die *Zweite Kammersymphonie* ist die Überlagerung dreier formaler Strategien. *Angela Nova* hat mit Gesang, Violinen und Kurzklingern (Klavier, Harfe, Gitarre) wie das Ensemble der *Solitude-Sérénade* mit Streichern, Metallophonen und Zupfinstrumenten je drei Klanggruppen. Auch *Angelus Novus* insgesamt besteht aus drei Klangschichten: der ablaufenden Musik, den eingestreuten Flötenstück-Fragmenten und der Störschicht des Schlagzeugs. Letztere hat drei Funktionen. Es gibt drei Dauerebenen und drei Grade von Werk-(Nicht-)Identität. Die Zahl 3 soll auch im Bühnengeschehen eine Rolle spielen.

Um auf Alban Berg zurückzukommen: Wem all diese Details als der Sache der (doch so geheimnisvollen und daher rationale Erwägungen abstreifenden) Musik abträglich vorkommen mögen, sollte bedenken, daß all das, was ich hier in *Angelus Novus*, konzeptuell und spekulativ genauso wie in Material und Klang, hineinkomponiert habe, Beziehungen sind, die fast schon – aber auch nur fast – die Semantik von Musik ausmachen.

Nachwort 2004

Bald vier Jahre nach der Premiere von *Angelus Novus* am 4. Mai 2000 möchte ich einige Überlegungen zu den Erfahrungen mit meinem Werk formulieren:

- Die hier beschriebene Lösung für das Inszenierungsproblem ist bei der Uraufführung gescheitert; allein deswegen wäre eine Folgeinszenierung wünschenswert, die speziell dieser Aufgabe nachgeht (nachdem die musikalische Realisierung sich als unproblematisch erwies).
- *Angelus Novus* stellt einen Wendepunkt meiner kompositorischen Entwicklung dar. Das Werk kann als Kulminationspunkt einer bestimmten personalstilistischen Entwicklung über anderthalb Jahrzehnte gelten. Nach der Fertigstellung geriet ich in eine Krise und legte eine Pause ein (in der

[8] Dieses Stück überlappt die *Angela Nova*-Strophen 4 und 5.

ich ein neues Buch schrieb). So wie *Angelus Novus* der Versuch war, die unterschiedlichen Aspekte meiner Musik in einem Werk zu vereinen, so lasse ich diese seither in ganz unterschiedlichen Zyklen auseinandertreten, die Hommagen an bestimmte Künstler bilden: vor allem György Kurtág, Thomas Pynchon, Zaha Hadid und Daniel Libeskind.[9]

- So wie ich mir, bevor Peter Ruzicka mich 1995 um ein Musiktheater bat, nicht vorstellen konnte, für dieses Genre zu schreiben, so bin ich nun davon überzeugt, mit *Angelus Novus* einen neuen und für mich gangbaren Weg gefunden zu haben, dem Musiktheater eine veränderte und, wie ich hoffe, zeitangemessenere kulturelle Funktion zuzuweisen.[10] So arbeite ich an einem neuen Projekt namens *Void – Archäologie eines Verlustes*, das den Kulturbruch des 20. Jahrhunderts – jetzt, in Absetzung von *Angelus Novus*, narrativ, ohne Oper zu werden – thematisiert und dabei auf die divergierenden Erfahrungen jener Zyklen zurückgreifen kann.

- Schließlich bin ich gewachsen in meinem Benjamin-Verständnis. Vor allem das höchst komplexe Ineinandergreifen von Vergangenheit als Ort der Stoffe, Gegenwart als radikaler Augenblickserfahrung und der messianischen Ausrichtung auf erfüllte Zukunft glaube ich, jetzt besser zu verstehen.[11] Erst eine vertiefte Beschäftigung mit dem jüdischen Denken erlaubte es mir, diese Gedanken stärker zu durchdringen und damit auch für meine kompositorische Arbeit fruchtbar zu machen.

*

Julia Spinola: Komplexistische Engelsmusik – Claus-Steffen Mahnkopfs „Angelus Novus" als Musiktheater der Zumutung

In gewissem Sinne ist Claus-Steffen Mahnkopf eine Ausnahmeerscheinung unter den Komponisten seiner Generation. In seiner fundamentalen Ernsthaftigkeit, seinem emphatischen Verantwortungsbewußtsein und seiner entschieden kritischen Distanz zur bunten Beliebigkeit eines postmodernen Stilpluralismus steht Mahnkopf der Avantgarde seiner Lehrergeneration geistig vermutlich näher als der eigenen. Musikalisch freilich blickt er ganz unnostalgisch nach vorne, im festen Glauben an den Materialfortschritt. Als Schüler von Brian Ferneyhough und Klaus Huber betrachtet er sich in einer von der Wiener Schule über den Serialismus hin zu einem neuen Komplexismus führenden Traditionslinie. Von Minimalismus, Aleatorik und allem, was sich unter der Formel „Neue Einfachheit" tummelt, distanziert er sich scharf und polemisch. Da Kunst für Mahnkopf ebenso mit Wahrheit wie mit Kritik zusammenhängt, bildet die intellektuelle Auseinandersetzung einen unverzichtbaren Bestandteil seines Künstlertums. Philosophie studierte er bei Jürgen Habermas, Soziologie bei Ludwig von Friedeburg. Sein geistiger Vater aber heißt Theodor W. Adorno, dessen Autonomieästhetik er sich ebenso verpflichtet fühlt wie der gemeinsam mit Horkheimer formulierten Aufklärungskritik.

Beides hat in Mahnkopfs bislang einzigem Bühnenwerk seinen künstlerischen Ausdruck gefunden: Die Autonomieästhetik auf der Ebene der Form in der radikalen Verweigerung narrativer Gehalte, die Aufklärungskritik im Thema des *Angelus Novus*, das sich auf Walter Benjamins neunte

9 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Vergangenheit und Zukunft in der Musik*. In: *Programmheft der Salzburger Festspiele* (Passagen) vom 27. August 2003.

10 Vgl. das Kapitel „Das posttraditionelle Musiktheater" aus meinem in Vorbereitung befindlichen Buch *Kritische Theorie der Musik*.

11 Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Über das Messianische in der Musik*. In: Ders./Younghi Pagh-Paan, *Ars (in)humana? Zur Position des Menschen in den Künsten unserer Zeit*. Bremen 2004 (einwurf 03. Dialoge zwischen Kunst und Musik an der Hochschule für Künste Bremen), S. 49-70.

geschichtsphilosophische These bezieht, in der die Dialektik des Fortschritts reflektiert wird. Der „Engel der Geschichte", den Benjamin in Paul Klees Aquarell *Angelus Novus* vor Augen hatte, blickt mit offenem Mund und starren Blicks in die Vergangenheit als „einer einzigen Katastrophe", ein großes Trümmerfeld der Geschichte. „Aber ein Sturm weht vom Paradiese her", schließt Benjamins Aphorismus, „der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm" (GS I, 697f.).

Da er alles, was er tut, von Grund auf reflektiert, hat sich Mahnkopf auch dem Problem, wie sich heutzutage ein Bühnenwerk komponieren lasse, ohne der Idee seiner an Integralität und Werkimmanenz orientierten musikalischen Sprache untreu zu werden, offensiv gestellt. „Als mir Peter Ruzicka 1995 vorschlug, ein Musiktheater für die Münchner Biennale zu komponieren, war ich gleichermaßen erfreut wie überfordert", bekannte der Komponist. „Ich glaubte nicht daran, daß ich kreativ werden könnte angesichts des Opernproblems, dessen ich mir schon lange bewußt war."[12] Um der Gefahr einer Affektverdopplung, die im Extrem auf die bloße musikalische Illustration einer Bühnenhandlung hinauslaufen würde, sicher zu entgehen, entschloß sich Mahnkopf dazu, musikalisches und Bühnengeschehen vollständig unabhängig voneinander zu konzipieren. Deshalb verzichtete er nicht nur auf eine Handlung, sondern auch auf jeglichen gesungenen oder gesprochenen Text – kein Wort der Benjaminschen These wird hier vertont –, ja sogar auf einen dramatischen Verlauf. Musik und Bühnengeschehen werden als völlig autonom zu gestaltende Ebenen aufgefaßt, deren Beziehung zueinander durch den gemeinsamen Bezug auf das weltumspannende Sujet gewährleistet ist. Idee solch konfliktbetonter Differenz zwischen den zwei Ausdrucksmedien des „*Musik*theaters der Zumutung" war es auch, ein Analogon zu Benjamins Montageprinzip zu bilden, um die Thematik nicht nur inhaltlich, sondern auch formal zu verarbeiten.

Dem Regisseur wird abverlangt (und zugemutet), die Inszenierung „nach eigenlogischen, autonomen Kriterien, möglichst eigen-künstlerisch zu gestalten. Alles Dekorative und Illustrative ist zu vermeiden".[13] Vorausgesetzt wird also ein kongenialer Regisseur, der statt einer interpretatorisch-nachschöpfenden eine genuin schöpferische Leistung zu vollbringen hat: eine anspruchsvolle Vorstellung, die freilich nicht ganz unproblematisch ist. Zu fragen bleibt etwa, ob es überhaupt möglich ist, ohne Textbuch und Handlung mit den Mitteln der Bühne eine autonome künstlerische Sprache zu generieren, die es mit der hochdifferenzierten, mathematisierten und überdeterminierten Musik eines Mahnkopfs aufnehmen kann.

Gelingt dies nicht, wie im Falle der Münchner Uraufführungsinszenierung von Taygun Nowbary (2000), so ergibt sich eine Beziehungslosigkeit zwischen beiden Ebenen, die unweigerlich das von Mahnkopf so gefürchtete „Opernproblem" wieder auf den Plan ruft, wenn auch unter neuen Vorzeichen: Die Szene illustriert dann das Erklingende. So wirkte das sparsame Geschehen auf Nowbarys Bühnenschräge in der Münchner Muffathalle viel zu allgemein, zu abstrakt und zu parabelhaft, um eine eigene, gar lebendige Theaterrealität schaffen zu können. Und auch die über

12 Claus-Steffen Mahnkopf, *Ein Musiktheater der Zumutung*. In: *Programminformation der 7. Münchner Biennale*, München 2000.

13 Claus-Steffen Mahnkopf, konzeptioneller Anhang zur Partitur von *Angelus Novus*. www.claussteffenmahnkopf.de, 2000.

Aus: *Zweite Kammersymphonie.*

Leinwände flimmernden zivilisationskritischen Kunst- und Filmzitate – die sakrale Modenschau aus Fellinis *Roma*, Verkehrswahnsinn aus *Koyaanisquatsi*, Kriegs- und Waffengreuel, Gemälde von Bosch, Goya, Picasso und Breughel – rückten dem Thema nur assoziativ näher.

Musikalisch gestaltet sich das Werk komplexer und expressiver. Wiederum dem Benjaminschen Montageprinzip zollt Mahnkopfs Idee des „Polywerks" Tribut: In sich autonome, abgeschlossene Werke bilden durch ihre einzigartige Konstellation ein größeres Neues. So sind die sechs Teile des *Angelus Novus* auch je separat aufführbar. Fünf über den Abend verteilte Strophen eines Stücks für Sopran und Ensemble (*Angela Nova*) thematisieren emotionale Grundbefindlichkeiten des Menschen. Im Zentrum der übergreifenden Formsymmetrie steht so eine leise wispernde, zart und zaghaft vokalisierte „Hoffnung"; „Angst", „Freude", „Trauer/Schmerz" und „Verzweiflung" heißen die weiteren Gefühlszustände. Ihren musikalischen Ausdruck in hyperexpressiven und hochvirtuosen Vokaltechniken meisterte Monika Meier-Schmid bei der Uraufführung fulminant. Dieser ekstatischen Affekt-Ebene steht mit der *Zweiten Kammersymphonie* die vielschichtigere, multiperspektivische Außenwelt gegenüber: „Komplexität von Welt und Leben" nannte Mahnkopf das Sujet dieser äußerst dicht gestalteten Musik. Ihr Ablauf wird für den zarten Hoffnungsschimmer der dritten *Angela Nova*-Strophe kurz unterbrochen. Zwei Solostücke – *Le rêve d' ange nouveau* für Klavier und *La vision d'ange nouveau* für Cello – stehen für „Vergangenheit" und „Zukunft", während das dritte, ein dissoziiertes Flötenstück, dessen 131 Takte parallel zum Rest des Werks als über den ganzen Abend verteiltes Störpotential erklingen, die „Gegenwart" repräsentieren soll: *Le terreur d'ange nouveau*. Ähnlich „verschmutzen" auch Schlagzeug-Improvisationen als „Nicht-Musik" das streng Komponierte. Den messianischen Ausklang des Werks bildet die *Solitude Sérénade* für Piccolo-Oboe und Ensemble: mit den unendlichen Kantilenen des hohen Soloinstruments und einem Ensemblesatz, dessen „dolce"-Sphären bisweilen überraschend an Musik Olivier Messiaens erinnern, ist dies vielleicht die eigentliche Engelsmusik des *Angelus Novus*. Sie scheint sich zu erheben über das Kontinuum der zerrinnenden Zeit.