

Sigrid Weigel

Walter Benjamins Musiktheorie— Zur Geburt der Musik aus der Klage und zur Beziehung zwischen Oper, Trauerspiel und Musikdrama

Benjamins Theorie ist als Bilddenken bekannt; vermutlich ist das der Grund, warum seine musiktheoretischen Ausführungen bislang wenig Beachtung gefunden haben:¹ die Überlegungen des jungen Benjamin zur Musik, die ein Seitenstück zur sprachtheoretischen Grundlegung seines Denkens überhaupt darstellen, ebenso wenig wie die Auseinandersetzung mit der Oper. Das Thema der Oper klingt bei ihm an verschiedenen Stellen an, so etwa in „Goethes *Wahlverwandtschaften*“, am explizitesten aber im Trauerspielbuch, in jenem Abschnitt des zweiten Teils des Kapitels „Allegorie und Trauerspiel“, der der vielzitierten Diskussion zum Zusammenhang von Klangfigur und Schrift anhand von Johann Wilhelm Ritters Buch *Fragmente aus dem Nachlass eines jungen Physikers* (1810) vorausgeht. Da es sich hierbei um Überlegungen zum Thema der Musik handelt, insbesondere *über* die Oper, sollen diese am Anfang stehen.

1925: Die *Passage de l'Opera* im Trauerspielbuch

Die genannte Passage umfasst wenig mehr als zwei Seiten. Darin nähert sich Benjamin aus zwei unterschiedlichen Perspektiven der Oper. Einerseits führt er die Oper in einer eher gattungsgeschichtlichen Perspektive ein; andererseits verfolgt er eine thematische Spur, in der es sehr viel grundsätzlicher um die

1 Um dem zu begegnen, hat das *Zentrum für Literatur- und Kulturforschung* 2010 ein Symposium organisiert, aus dem eine Publikation hervorgegangen ist: KLEIN, Robert Tobias (Hrsg.) (2013). *Klang und Musik bei Walter Benjamin*. München. Benjamins Überlegungen zur Musik fehlen im *Benjamin-Handbuch* vollständig.

Musik in ihrem Verhältnis zur Bedeutung geht. Beide Linien überkreuzen sich und ergeben ein durchaus widerstreitendes Bild, eine Art gegenstrebiger Fügung. In gattungsgeschichtlicher Perspektive bewertet Benjamin einzelne dramaturgische Formen des Trauerspiels als „opernhafte“ Formelemente und erklärt damit den Übergang vom Trauerspiel zur Oper: „Zur Oper drängte ferner die musikalische Overtüre, die dem Schauspiel bei Jesuiten und Protestanten voranging“ (I.1, 385).² Diese Entwicklung mündet für ihn in der Auflösung des Trauerspiels, welcher der Übergang zur Oper einhergeht. All das bleibt im Rahmen der vertrauten Geschichte von Theater und Oper. Und im Unterschied zur Kritik an Nietzsches Behandlung der Tragödie im Kapitel über „Trauerspiel und Tragödie“, wo er Nietzsches „Verzicht auf eine geschichtsphilosophische Erkenntnis des Mythos“ im Banne einer „wagnerschen Metaphysik“ beklagt (281), beruft er sich hier durchaus auf *Die Geburt der Tragödie*. An dieser Stelle scheint kurz der Name Wagners als Widerpart zur barocken Oper auf. Nietzsche habe „Wagners ‚tragisches‘ Gesamtkunstwerk gegen die spielerische Oper, welche im Barock sich vorbereitete“, abgehoben (386). Die zitierte kritische Sicht Nietzsches auf die Oper bezieht sich allerdings auf die Anfänge der Operngeschichte am Ende des 16. Jahrhunderts, all dies im 19. Abschnitt der *Geburt der Tragödie*, in dem Nietzsche die Oper als Erfindung des kunststohnmächtigen Menschen ohne dionysische Tiefe bewertet.³ Aufgrund dieses Mangels habe der unkünstlerische Mensch „den Musikgenuß zur verstandesmäßigen Wort- und Tonrhetorik der Leidenschaft im stilo rappresentativo und zur Wohllust der Gesangeskünste“ verwandelt (386). Im Anschluss an das längere Nietzsche-Zitat charakterisiert Benjamin – ohne Absatz und Übergang – die Oper als Verfallsprodukt des Trauerspiels, womit er jedoch eine ganz andere Urszene in den Blick nimmt. Diese unterscheidet sich auch von der kanonisierten Historiographie der Oper, die die Entstehung der Oper auf jenes Missverständnis zurückführt, das dem Projekt einer Wiederentdeckung

2 BENJAMIN, Walter (1972–1999). *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Ralf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. 7 Bände. Frankfurt am Main. Aus dieser Ausgabe wird im Text nur unter Angabe von Band und Seitenzahl zitiert.

3 NIETZSCHE, Friedrich (1980). *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, in: *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Karl Schlechta. Bd. 1. München, S. 103ff. Der Text ist bei Schlechta mit dem Titel der zweiten Auflage 1886 abgedruckt; die erste Auflage hieß *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872).

der antiken Tragödien im ausgehenden 16. Jahrhundert in der Florentiner *Camerata* einherging – weil deren *Riforma melodramatica* unter der Annahme betrieben wurde, dass die Griechen und Römer ihre Tragödien „vollständig sangen“.⁴ Benjamin verlagert die Szene hingegen sowohl von Athen als auch von Italien weg und verschiebt sie nach Norden, ins deutsche Barock.

Diese Verschiebung wird nur durch einen kleinen Einschub angezeigt, der Benjamins eigenen Blickwinkel benennt: von der Dichtung und vom Trauerspiel aus gesehen. Während er den Vergleich mit der Tragödie „für die Erkenntnis von der Oper“ nämlich als unzulänglich bewertet, ist es nach ihm unverkennbar, dass „von der Dichtung und zumal vom Trauerspiel aus die Oper als Verfallsprodukt erscheinen muß“ (386). Dabei entfernt sich Benjamins Begründung der Verfallsthese vollständig von Nietzsche. Für Benjamin sind es Merkmale wie das Verschwinden der „Hemmung der Bedeutung“ und, damit verbunden, das Verschwinden der Trauer, die den Übergang vom Trauerspiel zur Oper ausmachen und diese im Banalen enden lassen, im widerstandslosen Abrollen von Opernfabel und Opernsprache. Auch „die schwelgerische Lust am bloßen Klang“ habe „ihren Anteil am Verfall des Trauerspiels“ (387). Hemmung und Trauer sind also verknüpft, und deren Verschwinden ist Symptom des beschriebenen Übergangs. Damit kommt Benjamin auf Überlegungen aus seinen früheren Ausführungen zur Musik zurück; doch davon später.

Mit dem Gegensatz zwischen einer Hemmung der Bedeutung im Trauerspiel und einem widerstandslosen Abrollen von Fabel und Sprache in der Oper nimmt Benjamin den Faden eines Motivs wieder auf, mit dem der ganze Abschnitt über die Oper einsetzt und mit dem er eine Spur jenseits der Gattungsgeschichte und auch jenseits von Nietzsches Argumenten verfolgt. Der Abschnitt über die Oper setzt nämlich mit der phonetischen Spannung in der Sprache des 17. Jahrhunderts ein, eine Spannung, die Benjamin aus dem Auseinandertreten von Laut und Bedeutung ableitet, dem Kernmotiv der in dem gesamten Kapitel untersuchten allegorischen Struktur, die er dort ansonsten an der bildlichen Allegorie analysiert: als „Abgrund zwischen bildlichem Sein

4 So der Musiker Jacopo Peri, einer der Akteure der frühen Stunde der Operngeschichte, zit. nach CARTER, Tim (1998). „Das siebzehnte Jahrhundert“, in: Roger PARKER (Hrsg.). *Illustrierte Geschichte der Oper*. Stuttgart, S. 11.

und Bedeuten“ (342). Im Phonetischen, so die Ouvertüre zur Opern-Passage, führe die Spannung „geradezu auf die Musik“. Die Musik wird hier also „als Widerpart der sinnbeschwerten Rede“ eingeführt (385); sie kommt damit als Gegenpol zum Sinn in der Sphäre des Lautlichen ins Spiel – als eine Ausdrucksweise also, in der der Sinn zerfällt, verlöscht oder versagt.

Im Ergebnis der beiden skizzierten Argumentationslinien erhalten Klang und Musik eine zweifache, gegenläufige Bewertung: einerseits als schwelgerische Lust am bloßen Klang, mit dem Opernhandlung und Opernsprache „widerstandslos“ dahinrollen und das dramatische Gefüge entleert wird; andererseits als Musik, die in der Sphäre von Klang und Laut den Widerpart zum Sinn darstellt. Auch deswegen folgt der Verfallsthese bei Benjamin ein gewichtiges *Aber*: „Demungeachtet *aber* ist Musik – nicht dem Gefallen der Autoren, sondern ihrem eigenen Wesen nach – dem allegorischen Drama innig vertraut.“ (387)⁵ Während die Oper aus gattungsgeschichtlicher Sichtweise als Verfallsprodukt des Trauerspiels erscheint, gewinnt Benjamin aus den Reflexionen zu Bedeutung und Laut die These von der Verwandtschaft zwischen Musik und Trauerspiel. Die zum Gattungsvergleich alternative Betrachtung mündet damit in einer innigen Vertrautheit zwischen Musik und allegorischem Drama – einer Vertrautheit ihrem Wesen, nicht ihrer Gattung nach. Merkmale dieser Verwandtschaft sind Hemmung und Trauer.

Die beiden Linien, Gattungsgeschichte und eine Art Musikontologie, überkreuzen sich im Motiv der „Leidenschaft für das Organische“, die Benjamin als Signum des Barock ausmacht, Symptom von Weltflucht, Naturverfallenheit und widerhistorischer Haltung in der Schädelstätte des Barock. Während Benjamin das Problem der Allegorie zuvörderst am Bild entfaltet, geht es im Abschnitt über Oper und Musik um die Frage, wie sich der entsprechende Widerstreit zwischen Bild und Bedeutung für die Dichtung darstellt: „Die ‚Leidenschaft für das Organische‘, von der man längst beim bildlichen Barock gesprochen hat, ist nicht so leicht im dichterischen zu umreißen.“ (385) Die damit formulierte Aufgabenstellung gewinnt ihr Gewicht durch die Erläuterung,

⁵ Hervorhebung S. W.

dass es nicht so sehr um die äußere Gestalt als um die Innenräume des Organischen gehe. Wenn dann die Stimme als „organisches Moment der Dichtung“ ins Spiel gebracht wird, dann keineswegs als Repräsentant oder Verkörperung des Organischen. Vielmehr ist es die Stimme, die aus den Innenräumen dringt – Ausdruck einer Sphäre, in die man nicht eindringen und nicht hineinschauen kann, aus der jedoch etwas herausdringt. Will man mehr über die Rolle der Stimme als Ausdruck des Gefühls und Träger des Wortes erfahren, will man die bemerkenswerte Rolle der Hemmung für die Trauer genauer verstehen, dann muss man sich an die Bemerkung in Benjamins Widmung des Trauerspielbuches halten: „Entworfen 1916 Verfaßt 1925“ (203).

1916: Vom Naturlaut über die Klage zur Musik

Aus dem Jahr, das Benjamin als Entwurfsjahr für das Trauerspielbuch angibt, stammen tatsächlich Aufzeichnungen zu *Trauerspiel und Tragödie* und zur *Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*, Texte, die somit als Monade für seine Habilitationsschrift gelten müssen. Die beiden kurzen Texte gehören zu fünf Arbeiten, die der junge Benjamin im Jahre 1916 geschrieben hat. Deren Reihenfolge⁶ beschreibt einen thematischen Bogen von der Antike über das Trauerspiel zur biblischen Sprache. Die erste Arbeit, *Das Glück des antiken Menschen*, handelt von der *hybris*, als die den Griechen der „Versuch“ erschien, „sich selbst – das Individuum, den innern Menschen – als Träger des Glückes darzustellen“ (II.1, 128), weshalb das Glück den antiken Menschen nur in Gestalt des Sieges heimsuchen konnte. Die zweite Arbeit, *Sokrates*, teilt mit Nietzsche den antisokratischen Gestus. Allerdings sieht Benjamin in Sokrates nicht die Verkörperung eines der Philosophie geschuldeten Untergangs der Tragödie; vielmehr wird Sokrates bei ihm zur Zielscheibe einer beißenden Kritik am Prinzip des pädagogischen Eros, weil in der sokratischen Frage die erotische ebenso wie die wissenschaftliche Frage verraten und zum Mittel degradiert werden, womit sie in einem diametralen Gegensatz zur heiligen

6 Benjamin führt sie in einem Brief an Herbert Belmore (alias Blumenthal) auf. BENJAMIN, Walter (1995–2000). *Gesammelte Briefe*. Hrsg. vom Theodor W. Adorno-Archiv. 6 Bände, Bd. 1. Frankfurt am Main, S. 350. Diese Ausgabe wird im Text künftig mit GB und mit der Angabe von Band- und Seitenzahl zitiert.

Frage stehe, eine Frage, die auf Antwort wartet. Während die dritte und vierte Arbeit Tragödie und Trauerspiel – im Hinblick auf Zeit und Sprache – einander gegenüberstellen, schließt die fünfte und umfangreichste Arbeit (*Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*) an darin entwickelte Motive zum Trauerspiel an. Auf dem biblischen Schauplatz der adamitischen Sprache werden dort die Motive von Trauer und Klage aus den vorausgehenden Ausführungen zum Trauerspiel fortgeschrieben, und zwar in der Klage der stummen, überbenannten Natur. Benjamins musiktheoretische Überlegungen sind also eine – bislang weniger beachtete – Szene aus der Geburt seiner eigenen Sprachtheorie. In ihr stellt das Trauerspiel gleichsam eine Mitte dar zwischen antikem und biblischem Schauplatz, zwischen Athen und Jerusalem.

Vor allem in der Abhandlung über die *Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* spielt die Musik eine wichtige Rolle. Im Zentrum steht die Entstehung der Musik aus der Klage, genauer die These, dass das „Wort in der Verwandlung“ einen Wege beschreibe „vom Naturlaut über die Klage zur Musik“ (138). Damit befand sich der junge Benjamin in deutlicher, wenn auch unausgesprochener⁷ Gegenstellung zu Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872). Nietzsche geht bekanntlich vom Widerstreit zwischen einer dionysisch rauschähnlichen und einer apollinisch traumähnlichen Natur der Griechen aus, leitet den Ursprung der Tragödie aus den dionysischen Dithyramben ab, aus Gesang, Tanz und Musik, und sieht deren Transformation zur Kunstform dort gegeben, wo der aus der „dionysischen Musik“ entstandene Chor um den „apollinischen Teil“ des Dialogs ergänzt wird.⁸ Anstelle des Gegensatzes dionysisch-apollinisch steht beim jungen Benjamin derjenige von Trauer und Tragischem. Dabei betrachtet er die Tragödie – dies sichtlich in der

7 Inwieweit Benjamin 1916, als seine Erörterungen über Trauerspiel und Tragödie entstanden, mit Nietzsches *Geburt der Tragödie* wirklich vertraut war, ist unklar. Zwar taucht in den Briefen und Reden des Studenten der Name des Philosophen hin und wieder auf; doch eine intensivere Auseinandersetzung mit Nietzsche scheint erst nach Benjamins Lektüre des Briefwechsels zwischen Nietzsche und Overbeck eingesetzt zu haben. Von dieser Lektüre berichtet ein Brief vom 23.12.1917 an Gershom Scholem: „Ferner lese ich den erschütternden Briefwechsel Nietzsches mit Franz Overbeck, das erste wirkliche Dokument seines Lebens das ich kennen lerne.“ BENJAMIN, Walter (1995–2000). *Gesammelte Briefe*. Hrsg. vom Theodor W. Adorno-Archiv. 6 Bände, Bd. 1. Frankfurt am Main, S. 410. Und erst 1919 hat er Nietzsches *Der Fall Wagner* gelesen und war davon begeistert, wie er Ernst Schoen am 29.1.1919 mitteilt (GB II, 10).

8 NIETZSCHE 1980, S. 103ff.

Nachfolge von Hölderlins Anmerkungen zu dessen Sophokles-Übersetzungen – als eine Form, die durch die Wechselrede und das Gesetz des gesprochenen Wortes gekennzeichnet ist. Er bezieht sich also weder auf die dionysischen Kulte oder Bocksgesänge, noch leitet er seine These von der Geburt der Musik aus der Klage aus dem Gesang des Orpheus ab, der ja der Totenklage entspringt.

Der vorangegangene Text über *Trauerspiel und Tragödie* handelt vor allem von der Zeit und arbeitet – vor dem Hintergrund des Verhältnisses von geschichtlicher und messianischer Zeit – die Differenz der beiden dramatischen Formen heraus. Während er einen engen Zusammenhang der historischen Zeit zur Tragödie sieht und diese als eine geschlossene Form beschreibt, kennzeichnet Benjamin das Trauerspiel demgegenüber als eine unabgeschlossene Form. Strukturiert durch das Gesetz der Wiederholung, spielt sich „die Idee seiner Auflösung nicht mehr innerhalb des dramatischen Bezirks“ ab. In der Schlusspassage heißt es: „Und dies ist der Punkt, an dem sich – von der Analyse der Form aus – der Unterschied zwischen Trauerspiel und Tragödie entscheidend ergibt. Der Rest des Trauerspiels heißt Musik.“ Und weiter: „Vielleicht steht ähnlich wie die Tragödie den Übergang historischer zu dramatischer Zeit bezeichnet, das Trauerspiel am Übergang von der dramatischen Zeit in die Zeit der Musik.“ (137) Damit ist das Thema der Abhandlung zur *Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* angestimmt. Deren letzter Satz fasst den Unterschied zwischen Tragödie und Trauerspiel in die bündige These: „Wo in der Tragödie die ewige Starre des gesprochenen Wortes sich erhebt, sammelt das Trauerspiel die endlose Resonanz seines Klanges.“ (140) Hieraus erklärt sich die im Trauerspielbuch formulierte These von der Verwandtschaft von Trauerspiel und Musik.

Der kurze Text aus dem Jahre 1916 geht aber davon aus, was Benjamin das Rätsel des Trauerspiels nennt: „Wie Sprache überhaupt mit Trauer sich erfüllen mag und Ausdruck von Trauer sein kann, [...] wie Trauer als Gefühl in die Sprachordnung der Kunst den Eintritt findet?“ (138) In dessen Horizont fragt er nach einer – neben dem Wort als Träger der Bedeutung – anderen Existenzweise des Wortes und entdeckt diese in dem „Wort in der Verwandlung“.

Sigrid Weigel

In ihm, das das sprachliche Prinzip des Trauerspiels sei, entdeckt Benjamin gleichsam ein gefühlsbegabtes Wesen:

Es gibt ein reines Gefühlsleben des Wortes, in dem es sich vom Laut der Natur zum reinen Laute des Gefühls läutert. Diesem Wort ist die Sprache nur ein Durchgangsstadium im Zyklus seiner Verwandlung und in diesem Wort spricht das Trauerspiel. Es beschreibt den Weg vom Naturlaut über die Klage zur Musik. Es legt sich der Laut im Trauerspiel symphonisch auseinander, und dies ist zugleich das musikalische Prinzip seiner Sprache und das dramatische seiner Entzweiung und seiner Spaltung in Personen. (S. 138, Hervorhebungen S. W.)

Der Eintritt des Gefühls, insbesondere der Trauer, in die Sprachordnung der Kunst bringt somit die Beziehung zwischen Laut und Bedeutung in Bewegung; die Trauer bricht in die Sprache ein und dabei die Einheit von Wort und Sinn/Laut und Bedeutung auseinander. Signifikant ist an dieser Stelle das Bild eines symphonischen Auseinandertretens als musikalisches Prinzip der Sprache im Trauerspiel, eine chiasmatische Figur: *sym-phonisches*, das heißt zusammenklingendes Auseinandertreten. Diese Figur erhellt daraus, dass Benjamin im Trauerspiel zwei Prinzipien am Werke sieht, einerseits einen die semantische Einheit entzweiender Widerstreit der zwei Sprachdimensionen (Wort und Bedeutung), andererseits einen in der Musik sich schließenden Kreis des Gefühls. So durchdringen sich im Trauerspiel zwei Ordnungen:

Cyklik und Wiederholung, Kreis und zwei. Denn es ist der Kreis des Gefühls, der in der Musik sich schließt, und es ist die Zwei des Wortes und seiner Bedeutung, welche die Ruhe der tiefen Sehnsucht zerstört und Trauer über die Natur verbreitet. (139)

Das Akustische der Musik kommt (über die Figur des symphonischen Auseinandertretens hinaus) erst in der Schlusspassage wirklich zur Sprache: „[J]a endlich kommt alles auf das Ohr der Klage an, denn erst die tiefst

vernommene und *gehörte Klage* wird Musik.“ (140)⁹ Es ist also die Klage, mit der sich Benjamins Überlegungen dem Ohr und dem Gehörten zuwenden. Das entspricht seiner Betonung der rezeptiven, aufnehmenden Haltung, die am Ursprung aller Sprache steht, wenn im Sprachaufsatz die adamitische Sprache als Übersetzung der stummen Sprache der Natur und der Dinge in die verbale Sprache des Menschen beschrieben wird. Hier aber, in den Überlegungen zur Geburt der Musik aus der Klage, hängen *Klage* und *Klang* aufs engste zusammen. Die Klage ist ein Schwellenphänomen: Als Klang reicht sie in die Welt der Musik, als Sprache verweist sie auf die Kreatur und das Reich der Schöpfung.

In diesem Seitenstück zu seiner im selben Jahr formulierten Sprachtheorie entwirft Benjamin jedoch keine Transzendenz der Gefühle und deren Aufhebung in Musik. Vielmehr häufen sich in den Ausführungen, die auf die Wendung „vom Naturlaut über die Klage zur Musik“ folgen, Begriffe wie Hemmung, Stocken oder Stauung; sie charakterisieren eine Struktur, die aus dem Gegeneinander von Gefühlsausdruck und Sprachgehalt entsteht. So heißt es, dass in der Bewegung auf dem Weg vom Naturlaut zum Gefühlslaut eine Hemmung entsteht: „[M]itten auf diesem Weg sieht sich die Natur von Sprache verraten und jene ungeheure Hemmung des Gefühls wird Trauer.“ (138) Und es ist von der „ungeheure[n] Stauung des Gefühls“ die Rede, „dem im Worte plötzlich eine neue Welt aufgeht, die der Bedeutung“. Und weiter: „Trauer erfüllt die sinnliche Welt, in der Natur und Sprache sich begegnen.“ (139) Die Trauer ist hier also ein Effekt, der aus dem Widerstreit zwischen Natur und der Signifikat-Seite der Sprache hervorgeht. Man könnte sagen, dass das Begehren, dem Gefühl mit der Stimme und damit in der Sprache Ausdruck zu verleihen, notwendig an der „wirklichen Sprache“ und ihrer Verfasstheit als Bedeutungssystem scheitern muss, weil es keine eindeutige Entsprechung gibt, sondern stets ein Ungenügen, wenn nicht ein Abgrund zwischen Ausdrucksbegehren und sprachlichem Ausdruck, zwischen Gefühl und Wort bleibt.¹⁰ Aus

⁹ Hervorhebungen S. W.

¹⁰ Dem liegt die Gleichursprünglichkeit von Geschichte und Sprache als Bedeutungssystem und Kommunikationsmittel zugrunde. Mit dem Satz „Geschichte wird zugleich mit Bedeutung in der Menschensprache“ (139) verweist der Text auf die in demselben Jahr geschriebene Abhandlung „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, wo dieser Gedanke ausgeführt wird. Insofern das Werden von Sprache und Geschichte gleichbedeutend ist mit dem Ende des Naturzustands, gerät die Natur ins Stocken, wenn ein Naturlaut in Sprache Ausdruck sucht.

diesem Zugleich von Ausdruck und Verfehlung entspringt die „Stauung des Gefühls“, die Benjamin als Grund der Trauer beschreibt. Und genau an dieser Stelle kommt die Musik ins Spiel.

Für die – innerhalb der christlichen Logik des Trauerspiels notwendige – Erlösung tritt in Benjamins Lesart des Trauerspiels nämlich eine *Auflösung* ein, eine Auflösung der Spannung des Gefühls wie auch des Widerstreits zwischen Wort und Bedeutung: ein die Spannung lösender Übergang in Musik:

Das Trauerspiel ruht nicht auf dem Grunde der wirklichen Sprache, es beruht auf dem Bewußtsein von der Einheit der Sprache durch Gefühl, die sich im Wort entfaltet. Mitten in dieser Entfaltung erhebt das verirrte Gefühl die Klage der Trauer. Sie muß sich aber auflösen; auf dem Grunde eben jener vorausgesetzten Einheit geht sie in die Sprache des reinen Gefühles über, in Musik. (139)

Die These, das Trauerspiel stehe am Übergang von der dramatischen Zeit in die Zeit der Musik, wird damit in Gestalt eines rhythmischen Modells entfaltet: als sprachlich-affektiver Rhythmus von Verwandlung, Hemmung und Auflösung, dessen Bewegung in Musik übergeht: „Vom Naturlaut über die Klage zur Musik.“ Damit verlagert Benjamin die ‚Erlösung‘, auf der das christliche Trauerspiel mit seinem Verweis auf eine religiös gedachte Transzendenz beruht, in eine Ökonomie und Dynamik der Affekte: als Affektspannung, -hemmung und -lösung im Medium einer Sprache, die in Musik mündet. Im Unterschied zur affekttheoretischen Katharsis geht es hier nicht um ein Mitfühlen mit den Protagonisten (*eleos* und *phobos*); vielmehr werden Spannung, Hemmung und Lösung der Affekte unmittelbar am Leitfaden der Gefühle diskutiert. Andererseits unterscheidet sich Benjamins Musiktheorie vom romantischen Topos der ‚Musik als Sprache des Gefühls‘, weil die Musik bei ihm gerade dem scheiternden Versuch, Gefühle zur Sprache zu bringen, entspringt.

Wenn die Musik in diesem Zusammenhang als „erlösendes Mysterium“ bezeichnet wird (139), dann läuft das keineswegs auf ein Programm der

Musikreligion hinaus. Eine Sakralisierung von Musik kritisiert Benjamin explizit in dem mehr als fünf Jahre später entstandenen Essay über *Goethes Wahlverwandschaften*¹¹ anhand der Verse im dritten Gedicht *Aussöhnung* von Goethes *Elegie*: „Da schwebt hervor Musik mit Engelsschwingen / Das Auge netzt sich, fühlt mit höhern Sehnen / Den Götterwert der Töne wie der Tränen.“ Diese sind Anlass einer Kritik der Rührung als einer buchstäblichen Verschleierung des Blicks durch die Tränen in der Musik. „Weder Schuld noch Unschuld, weder Natur noch Jenseits sind ihr streng unterschieden.“ So Benjamin, und weiter: „Aber Rührung ist nur der Schein der Versöhnung.“ (I.1, 192) Wenn er diese Beobachtung mit der trügerischen Harmonie im Flötenspiel der Liebenden erläutert und hinzufügt: „Von Musik ist ihre Welt ganz verlassen“, dann grenzt er einen emphatischen Begriff von Musik von solchen Tönen ab, die als Mittel der Rührung dienen und metaphorisch mit Tränen vertauschbar sind: „Die tränenvolle Klage: das ist Rührung.“ Für diese Abgrenzung des eigenen Klagebegriffs an der Schwelle zwischen Natur und Musik gegenüber jener tränenvollen Klage der Rührung im Goethe-Essay, die sich mit dem Götterwert der Töne verbindet, hat die Lektüre von Scholems Arbeit *Über Klage und Klagelied* sicherlich keine geringe Rolle gespielt. Ganz im Gegensatz zum Goetheschen Götterwert der Töne beschreibt Scholem die Klage nämlich als eine Ausdrucksform, die nicht göttergleich ist, sondern sich umgekehrt an Gott adressiert. In den Gesprächen mit Scholem während der gemeinsamen Studienzeit in Bern hat Benjamin seine Formel „vom Naturlaut über die Klage zur Musik“ vor einem Horizont überdenken können, in dem die Frage der Klage „auf Grund der hebräischen Klage“ gestellt wird.

1916: Zum religions- und kulturgeschichtlichen Index der Klage

Die Klage verbindet Benjamins Musiktheorie mit einem Leitmotiv des Trauerspielbuchs, denn dort markiert sie dessen Gegenstellung zur Tragödie. „In Wahrheit ist der Chor der Tragödie nicht klagend“, wie Benjamin im Trauerspielbuch formuliert (I.1, 300). Die Zurückweisung einer Charakterisierung des

¹¹ Geschrieben 1921/22, publiziert 1924/25.

tragischen Chors als klagend begründet sich durch die Wortgewaltigkeit, mit der der Chor in der Tragödie auftritt, nicht aber in Ungerührtheit oder Mitleid. Der Chor, so Benjamin, „bleibt im Angesicht der tiefen Leiden überlegen; das widerstreitet der klagenden Hingebung“. Seine Überlegenheit wird als Effekt der Sprache beschrieben, nämlich als chorische Restauration der Trümmer des tragischen Dialogs zu einem gefestigten Sprachbau. Die Präsenz des Chors löse das tragische Geschehen keineswegs in Klagen auf, sondern setze dem Affekt selbst in den Dialogen eine Schranke. Hingegen sei die „Auffassung des Chors als ‚Trauerklage‘, in der ‚das ursprüngliche Weh der Schöpfung ertönt‘, [...] eine echt barocke Umdeutung seines Wesens“.¹²

Die Klage bezeichnet bei Benjamin eine spezifische Figur, die sich u. a. aus der Spannung zu ihrem profanen Gegenpart, der Anklage, erhellt. Für ihn ist die Klage eine Figur an der Schwelle von Gefühl und Sprache, dort wo Bedeutung entsteht und auch verfällt, eine Figur, die in seinen Schriften – am Schnittpunkt von sprach- und geschichtstheoretischen Überlegungen – wiederholt eine prominente Position einnimmt.¹³ So deutlich Benjamins These von der Geburt der Musik aus der Klage sich in einer Gegenstellung zu Nietzsches *Geburt der Tragödie aus der Musik* befindet, so wäre es doch zu einfach, seine Musiktheorie umgekehrt aus der jüdischen Tradition abzuleiten, etwa aus der Tradition der *Kina*, der Klagelieder. Als ihm Gershom Scholem im März 1918 ein Manuskript über *Klage und Klagelied* schickt, muss Benjamin nämlich bekennen, dass seine zwei Jahre zuvor aufgeschriebenen Gedanken zu demselben Problem „[o]hne Beziehung zum hebräischen Schrifttum“ entstanden sind, welches „wie ich nun weiß der gegebne Gegenstand solcher Untersuchung ist“. Und dabei spezifiziert er, aus seinem zurückliegenden Text zitierend, die eigene „Frage ‚wie Sprache überhaupt mit Trauer sich erfüllen mag und Ausdruck von Trauer sein kann‘“ (GB I, 442). Im Rückblick kann er seine Alternative zur antiken Schlüsselszene nun mit einem Argument erklären, das Scholem ihm zugespielt hat: „Aus meinem Wesen als Jude heraus

12 Die kritisierte Auffassung entstammt EHRENBERG, Hans (1920). *Tragödie und Kreuz*. 2 Bände, Bd. 1: *Die Tragödie unter dem Olymp*. Würzburg, S. 112f.

13 Vgl. dazu WEIGEL, Sigrid (2008). *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt am Main.

Walter Benjamins Musiktheorie

war mir das eigene Recht, die ‚vollkommen autonome Ordnung‘ der Klage wie der Trauer aufgegangen.“ Dennoch will er seine eigene Arbeit nicht Scholems Vorhaben zuordnen, sondern betont in Abgrenzung zu dessen Aufsatz den gänzlich anderen historischen Index seiner eigenen Theorie:

Im Deutschen tritt nämlich die Klage sprachlich hervorragend nur im Trauerspiel hervor und dieses steht im Sinne des Deutschen der Tragödie fast nach. Damit konnte ich mich nicht versöhnen und sah nicht daß diese Rangordnung im Deutschen ebenso legitim ist wie im Hebräischen wahrscheinlich die entgegengesetzte. Jetzt sehe ich nun in Ihrer Arbeit daß die Fragestellung die mich damals bewegte auf Grund der hebräischen Klage gestellt werden muß. (GB I, 443)

Allerdings, so fügt er an, könne er in Scholems Ausführungen auch keine Lösung sehen, und öffnet damit das Feld für „eine Reihe schwerer Fragen“.

Aus Benjamins Reaktion ergibt sich die Frage, inwieweit der auf diese Weise ins Hebräische und in die jüdische Tradition verschobene Fragehorizont im Folgenden für Benjamins Überlegungen zu Klage, Trauer und Trauerspiel bedeutsam werden sollte. Im Trauerspielbuch jedenfalls hat dies keinen direkten Niederschlag gefunden. Noch nach Abschluss des Trauerspielbuchs bewertet Benjamin diese Verlagerung seiner Fragen ins Hebräische als uneingelöste Aufgabe, wenn er am 30.10.1926 in einem Brief an Hugo von Hofmannsthal schreibt:

Endlich frappte mich Ihr Brief mit Ihrem Hinweis auf das eigentliche, so sehr versteckte Zentrum dieser Arbeit: die Darlegung über Bild, Schrift, Musik ist wirklich die Urzelle der Arbeit mit ihren wörtlichen Anklängen an einen jugendlichen Versuch von drei Seiten „Über die Sprache in Trauerspiel und Tragödie“. Die tiefere Ausführung dieser Dinge würde mich freilich aus dem deutschen Sprachraum in den hebräischen führen müssen, der, aller Vorsätze ungeachtet, bis zum heutigen Tage immer noch unbetreten vor mir liegt. (GB III, 209)

Allein die Art und Weise, wie Benjamin diese zehn Jahre zuvor formulierte „schwere Frage“ im Gedächtnis ist, signalisiert ihr Gewicht. Und tatsächlich sollten die Klagelieder der jüdischen Tradition wie auch das Hebräische durch die Lektüre von Scholems sprach- und dichtungstheoretischen Ausführungen zur *Kina* für Benjamin im Folgenden zu einem bedeutsamen Horizont werden. Vor ihm konnte er zumindest das eigene Vorhaben einer Aufwertung des Trauerspiels gegenüber der Tragödie weiter verfolgen. Wie die Zeugnisse aus der gemeinsamen Berner Studienzeit belegen, die vor allem durch Scholems Aufzeichnungen überliefert sind, spielten Klage und Klagelied eine wichtige Rolle in den Gesprächen und Lektüren der Freunde. So kann man z. B. unter dem 10. Mai 1918 in Scholems Tagebuch den Eintrag lesen: „Walter las einige Gedichte vor, ich die *kina* Davids, und wir sprachen von den Klageliedern.“¹⁴ Und in seinem autobiographischen Erinnerungsbuch *Walter Benjamin. Geschichte einer Freundschaft* (1975) findet sich folgende Szene: „Bei einem Gespräch über Klagelieder – ein Thema, das mich damals, vom Hebräischen her, tief beschäftigte – sagte er mir, in Rilkes *Malte Laurids Brigge* stehe ein wunderbares Klagelied. Ich suchte das Buch auf: die Stelle enthielt, zwar als Zitat, aber ohne Quellenangabe, das 30. Kapitel des Buches Hiob!“¹⁵

Ähnlich wie später andere Felder der gemeinsamen intellektuellen Neugier, zuallererst die Literatur Franz Kafkas, bildet die Klage in den ersten Jahren der Freundschaft eine heiße Zone des Gedankenaustausches, wo gegenseitige Inspiration, Annäherung und Abgrenzung verhandelt werden. Die Relevanz dieser von beiden Seiten mit äußerster Behutsamkeit geführten Dialoge – achtsam und auf der Hut zugleich – geht über biographische oder anekdotische Interessen hinaus, weil sie symptomatisch ist für brisante Fragen der Nähe und Distanz zwischen jüdischer Tradition und deutscher Kultur. Benjamins Antwort auf Scholems Manuskript *Klage und Klagelied* schließt denn auch mit der Diagnose einer „schweren Frage“: „Im Besonderen bemerke ich nur, daß ich die eindeutige Beziehung von Klage und Trauer in dem Sinne daß jede reine

14 SCHOLEM, Gershom (2000). *Tagebücher nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923*. 2. Halbband: 1917–1923. Hrsg. von Karlfried Gründer u. a., Frankfurt am Main, S. 224.

15 SCHOLEM, Gershom (1975). *Walter Benjamin. Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main, S. 84.

Trauer in die Klage münden müsse noch bezweifle. – Es ergeben sich hier eine Reihe so schwerer Fragen daß man wirklich von ihrer schriftlichen Erwägung abstehen muß.“ (GB I, 443) Während die durch Scholems Aufsatz eröffnete Perspektive, das Thema von Trauer und Klage „auf Grund der hebräischen Klage“ zu erörtern, für Benjamin also die Abgrenzung seiner Fragen vom Deutungsmuster ‚Antike‘ verstärkt, behauptet er gegenüber dem Freund zugleich ein eigenes Gebiet, das jenseits der Grenzen der jüdischen Überlieferung liegt, mit ihm aber einen gemeinsamen Bezugspunkt teilt, den des Nachlebens der biblischen Tradition. Ein solches Gebiet hat der junge Benjamin ausgerechnet im deutschen Trauerspiel christlicher Provenienz gefunden. Dieses ist ihm Schauplatz eines vielfältigen Widerstreits, wenn nicht Abgrunds: zwischen Natur und Sprache, zwischen Laut und Bedeutung, zwischen Kreatur/Schöpfung und Geschichte.

1925/1937: Benjamin und die Oper, speziell Wagners Musikdramen

Bei Benjamins Musiktheorie handelt es sich um rein theoretische Erörterungen, die sich nicht auf einzelne Ausprägungen aus der Musikgeschichte beziehen. Der Opern-Abschnitt im Trauerspielbuch bezieht sich zwar auf eine spezifische musikgeschichtliche Epoche, kommt aber ohne Referenzen auf bestimmte Opern aus – anders als seine Ausführungen zum Trauerspiel, die mit einer unendlichen Fülle von Beispiele und Belegen barocker Trauerspiele der deutschsprachigen und spanischen Literaturgeschichte argumentieren. Insofern stellt sich die Frage, welche Stellung tatsächlich gehörte Musik für Benjamin einnahm. In seinen Briefen präsentiert sich der Student als jemand, der mit den „Berliner Operaufführungen“ und dem zeitgenössischen Repertoire vertraut ist; auch während seiner auswärtigen Studienjahre besucht er die Oper. Doch gehören Oper und Musik zu jenen Themen, die der Autor zu meist eher *en passant* behandelt.¹⁶ Wenn er sich in dem späteren Briefwechsel mit Adorno ausführlich zu Wagner, Alban Berg, Schönberg, Strauss, Mahler,

¹⁶ Anders als Kunst und Malerei, deren Werke oft nur in äußerst kurzen, dichten Passagen in seinen Schriften auftauchen, jedoch eine unverzichtbare Rolle als Voraussetzung für seine Epistemologie spielen. Vgl. dazu die Kapitel acht und neun in WEIGEL 2008.

Krenek und anderen Komponisten äußert, dann überlässt er dem Briefpartner stets die Rolle des Eingeweihten und stellt sich als jemanden dar, dem sich das „musikalische Material“ zum Teil entziehe (an Adorno, 2.11.1937, GB V, 592) – obwohl Adorno Benjamins Musikverständnis sichtlich zu schätzen wusste und die Schreibweise seiner Musikstudien der Benjaminschen Diktion nicht wenig verdankt. So etwa wenn er Wagner als „Meister des Übergangs“ bewertet oder von der mitkomponierten Aura der musikalischen Gedanken im Parsifal-Stil spricht, „wie sie nicht im Augenblick des Vollzugs, sondern dem des Verklingens sich bildet“.¹⁷

Nach einem gemeinsamen Besuch von Alban Bergs *Wozzeck* 1925 in Berlin teilte Adorno dem Komponisten den großen Eindruck mit, den die Oper bei ihnen beiden hinterlassen hat, hob besonders die Wirtshauszene hervor, deren Konstruktionsprinzip Mahlers geheimste Intentionen überbiete, und berief sich dabei auf Benjamin, der besser wusste, „worum es in Ihrem Werk geht, als alle Musiker“. Und seine anschließende Charakterisierung der Szene zitiert – sowohl mit der Hölderlinschen Zäsur wie auch mit dem Begriff des Ausdruckslosen – Benjamins Aufsatz über Goethes *Wahlverwandtschaften*, der im Jahr zuvor erschienen war: „So ist denn auch kein Zufall, daß die Szene hier gerade steht: sie ist die Cäsur im Hölderlinschen Sinne und das ‚Ausdruckslose‘ mag mit ihr in die Musik einbrechen.“¹⁸ Noch zwölf Jahre nach dem Opernbesuch erinnert sich Benjamin in seiner Reaktion auf Adornos Berg-Studie des überwältigenden Eindrucks, „kraft dessen mich der ‚Wozzeck‘ an jenem berliner Abend gefangen nahm“, und spricht von einem ihm „unbewußten aber bis ins einzelne nennbaren Betroffenseins“ durch das Gehörte:

Unter den durchgehenden Motiven in Ihren Studien ist mir das von Bergs Beziehung zur Tradition besonders greifbar, nicht zum wenigsten da, wo Sie an Ihre Deutung von Mahler anschließen. Die Grundkonzeption: wie die gleichsam namenlose technische Arbeit des Schülers Schönbergs die Tradition des 19^{ten}

17 ADORNO, Theodor W. (1982). „Zur Partitur des ‚Parsifal‘“, in: *Musikalische Schriften IV*. Frankfurt am Main, S. 47.

18 ADORNO, Theodor W./BERG, Alban (1997). *Briefwechsel 1925–1935*. Hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt am Main, 51. Zit. in GB V, S. 213.

Walter Benjamins Musiktheorie

Jahrhunderts im Namen des Musikers zur Ruhe geleitet und sie ihren eignen Klagegesang anstimmen läßt, ist mir so überzeugend wie es mir, der doch allen vermittelnden Zugangs entbehrte, Bergs Musik selber gewesen ist. (an Adorno, 21.8.1937, GB V, 565 f.)

Mit der schönen Charakterisierung der Bergschen Musik als Klagegesang der Tradition des 19. Jahrhunderts nimmt er den Schlüsselbegriff seiner eigenen Musiktheorie noch einmal auf. Der Hinweis auf einen fehlenden vermittelnden Zugang bringt also lediglich zum Ausdruck, dass Benjamin ein musikwissenschaftlicher Zugang und die Fachterminologie fernlagen. Trotzdem wird er bei seinen Ausführungen zu Klage und Musik oder zu Trauerspiel und Oper an tatsächlich Gehörtes gedacht haben. Doch in den genannten Aufsätzen Benjamins fehlen jegliche musikgeschichtlichen Referenzen.

Dabei berührt sich Benjamins Betrachtungsweise der Verwandtschaft von Trauerspiel und Musik aus der Perspektive der Dichtung mit Richard Wagners Schrift *Oper und Drama* (1852), einem Buch, das Benjamin aller Wahrscheinlichkeit nach nicht kannte. Denn im ersten Teil von Wagners Buch wird zwar nicht die Oper als Verfallsprodukt, wohl aber der Verfall der Oper aus dem Blick der Dichtung kritisiert, wenn und insofern letztere zur „nur helfenden Dichtkunst“ degradiert werde.¹⁹ Die von Benjamin beobachtete innere Vertrautheit von Musik und Trauerspiel wird, so meine These, in einigen Zügen von Wagners Musikdramen konkret. Als durchgängiges Strukturprinzip des *Rings* hat z. B. Carl Dahlhaus die Überlagerungen und Spannungen zwischen Göttermythos und Heldendrama, zwischen Affektausdruck und Handlung beschrieben. Seine Untersuchung verbindet die Ausdrucksform des vergegenwärtigten und zum Reden gebrachten Mythos mit einer Rückkehr zur Sprache des Gefühls, wobei – und das ist die entscheidende Differenz zur trivialen Formel von der ‚Musik als Sprache des Gefühls‘ – die Affekte keineswegs unmittelbar im Gesang zum Ausdruck kommen, sondern nur dadurch, dass die dramatische Handlung mit einem Gewebe musikalischer Kommentare übersponnen

¹⁹ WAGNER, Richard (2008). *Oper und Drama*. (1852). Hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfinger. Stuttgart, S. 35 und 51.

wird – im Zwischenraum also zwischen dramatischer Dynamik und Musik.²⁰ Er diskutiert Wagners Musikdramen also genau dort, wo Benjamin das Trauerspiel verortet hat, am Übergang zwischen dramatischer Zeit und der Zeit der Musik. Auch hat Dahlhaus auf den Zug zum Allegorischen im *Ring* hingewiesen, dies insbesondere in der *Walküre*, und zwar sowohl im Element der musikalisch personifizierten Affekte als auch in einzelnen Figuren, z. B. in den Gestalten von Brünnhilde und Fricka als Verkörperungen der entgegengesetzten Regungen von Wotans Willen und Wünschen. Und die Figuren in der *Götterdämmerung* gleichen „Schauplätzen von Affekten, die von außen über die Seele hereinbrechen und sich ungehemmt – ungebrochen durch Charakter – in ihr ausbreiten“.²¹

Angesichts solcher Nähe zu Benjamins Beobachtungen über das Trauerspiel ist es bemerkenswert, dass Wagner in dessen Ausführungen selbst nur eine geringe Rolle spielt und nur vermittelt über Nietzsche im Text auftritt. Dem oben bereits zitierten Hinweis, Nietzsche habe „Wagners ‚tragisches‘ Gesamtkunstwerk gegen die spielerische Oper, welche im Barock sich vorbereitete“, abgehoben, folgt nur noch die Ausführung: „Er sagte ihr Fehde an in der Verwerfung des Rezitativs.“ (I.1, 386) Diese kurze Einlassung ist dennoch bemerkenswert. Während Benjamin hier nämlich einerseits der Gegenstellung Wagners zur Oper bei Nietzsche folgt, distanziert er sich doch zugleich durch Anführungszeichen von Nietzsches Begriff des Tragischen, um zu signalisieren, dass Wagners Gesamtkunstwerk für ihn nicht ins Fach des Tragischen gehört. Wichtig ist ihm hingegen die Verwerfung des Rezitativs, insofern Nietzsche darin eine rührende Vorstellung der Schäferspiele entdeckt, die idyllische Idee einer wiederentdeckten Sprache des Urmenschen (386).

Die vermittelte Stellung Wagners in diesem Text ist für Benjamins Schriften insgesamt symptomatisch. Neben Nietzsche sind es Baudelaire und Adorno, durch deren Arbeiten Wagner in den Schriften Benjamins auftritt.²²

20 DAHLHAUS, Carl (1996). *Richard Wagners Musikdramen* (1985). Stuttgart, S. 119f.

21 Ebd., S. 193.

22 Ironischerweise bilden die Namen auch eine prekäre Konstellation, insofern Max Horkheimer Adornos Wagner und Benjamins Baudelaire als – unverträglich – für die Publikation in der „Zeitschrift für Sozialforschung“ behandelt hat (I.3, 1075).

Thematisch am einschlägigsten ist die ausführliche Einlassung zu Adornos *Versuch über Wagner* (1939) in Benjamins Brief vom 19.6.1938, in dem er vor allem die Diskrepanz zwischen Polemik und Rettung kritisch kommentiert. Zwei Aussagen sind darin besonders bemerkenswert: (1) die These zur Verwandtschaft zwischen der musikalischen Form und derjenigen schriftstellerischen Form, die der philosophischen Tendenz der Rettung entspricht; denn hier finden Benjamins eigene frühere Reflexionen zur musikalischen Auflösung einen Nachhall, die Auflösung – nicht Erlösung – der Klage in Musik; (2) seine Bemerkung, dass die gesellschaftskritischen und technischen Betrachtungen in Adornos *Versuch* anderen, alten und bedeutenden Motiven in dessen Musiktheorie Abbruch getan hätten, nämlich den Motiven der „Oper als Trost“ und der „Musik als Einspruch“ (GB VI, 123). Diese Äußerung bezieht sich direkt auf Adornos Lesart, bei Wagner sei das Motiv der Oper als Trost verloren gegangen, sie bezieht sich zugleich aber auch indirekt auf das Leitmotiv der Trostlosigkeit in seinen eigenen Schriften, vor allem im Trauerspielbuch.

Aus dem Ausfall aller Eschatologie, so ist dort zu lesen, folge „der Versuch, Trost im Verzicht auf einen Gnadenstand im Rückfall auf den bloßen Schöpfungsstand zu finden“ (I.1, 260). Das genau ist der Vorgang, den Benjamin als „Säkularisierung des Historischen im Schöpfungsstande“ thematisiert. Dem trostlosen Lauf der Weltchronik trete im Trauerspiel nicht Ewigkeit entgegen, „sondern die Restauration paradiesischer Zeitlosigkeit [...]. Die Geschichte wandert in den Schauplatz“ (271). – Wenn auf diese Weise der *Trostlosigkeit* von Welt und Klage im Trauerspiel der Verweis auf den Trost der Oper entgegensteht, dann führt die Wendung gegen die Oper, wie sie Wagners Musikdramen intendieren, dennoch nicht zum Trauerspiel zurück. Im Musikdrama ist nicht die Klage der Kreatur, sondern eine andere Klage zu hören: Es ist die Klage der Götter selbst und die Klage jener, für die die Rückkehr zum Schöpfungsstand abgeschnitten ist, weil sie in einen Widerstreit mit dem Willen und den Gesetzen der Götter getreten sind. Die Nachgeschichte des Trauerspiels im Musikdrama verläuft also, so der Befund, tatsächlich am Leitfaden der Klage. Sie führt aber eine Reihe von Verkehrungen der barocken Signatur mit sich.

Dafür braucht man sich nur einige der zahllosen Klageszenen und die Ausdrucksformen der Trauer in Wagners Musikdramen ins Gedächtnis rufen: so etwa im *Parsifal* den klagenden Gralkönig Amfortas, der den Erlöser um Erbarmen fleht: „Nimm mir mein Erbe,/ schließe die Wunde,/ daß heilig ich sterbe“ (I), Kundrys „Klagegeheul“, so wörtlich die Regieanweisung zu Beginn des zweiten Aufzugs, und die Klage der Blumenmädchen in Klingsors Reich, ihr „Weh, ach wehe“ über die von Parsifals Schwert erschlagenen Liebsten (II). Ebenso ergiebig ist der *Ring* mit der „Götternot“ Wotans, der sich als Traurigsten von allen bezeichnet (*Walküre* II.2), mit Frickas Klage über Wotans Untreue und Verrat der Götterwelt – „Trauernden Sinnes/ muß’ ich’s ertragen“ (II.1), mit der Trauer Siegmunds um Sieglinde (II.4) sowie dem Jammer Gutrunes und so fort. Bemerkenswert ist vor allem die Tatsache, dass es unterschiedlichste Gestalten sind, die bei Wagner eine Klage anstimmen, gleichgültig ob sie den Göttern oder Sterblichen angehören. Insbesondere mit der Klage und Traurigkeit der Götter fallen Wagners Musikdramen aus der Konzeption von Tragödie und Tragischem heraus und weisen stattdessen Momente des Trauerspiels auf. Im *Ring* ist die ganze Götterwelt selbst zu einem Trauerspiel geworden, genau in dem doppelten Sinn, den Benjamin dem Wort gegeben hat: das Trauerspiel als musikdramatisches Spiel von Trauer, Klage und ausfallender Erlösung und zugleich als Bezeichnung eines Zustands, in dem hier die Götterwelt sich selbst sieht und empfindet – man denke nur an das traurige Bild, das im *Rheingold* der plötzlich verbleichende und verblühende Wotanclan nach der Entführung der lebensspendenden Freia durch die Riesen abgibt, eine Szene, die in Patrice Chéreaus Inszenierung eindrucksvoll in der Ikonographie von Breughels *Blindensturz* auf die Bühne gebracht ist: mit den sich an Händen haltenden, zu Boden sinkenden Gestalten. Im Zentrum des *Rings* steht jedoch die Klage Brünnhildes. Ihre Klage stellt sich dabei als äußerst komplexe Haltung dar, weil mit ihr eine Figur auftritt, die sowohl Klagen vernimmt und erhört, als auch selbst als Klagende erscheint.

1928/1937: Benjamin über Karl Kraus und Offenbach

Der *Name* Wagners begegnet bei Benjamin am häufigsten im Zusammenhang von Adorno und Baudelaire – und dies in der Arbeitsphase nach dem Trauerspielbuch, in einer Zeit, als er im Exil mit dem *Passagen*-Projekt beschäftigt war. Seine während des Sommeraufenthalts 1937 in San Remo belegte Lektüre von Baudelaires Aufsatz über *Tannhäuser* in *L'art romantique* (1869) – Baudelaires Auseinandersetzung mit Wagner setzte nach der Pariser *Tannhäuser*-Premiere 1860 ein – hat allerdings wenige Spuren im Essay und den Aufzeichnungen der *Passagen* hinterlassen: lediglich einige verstreute Äußerungen zum Gesamtkunstwerk (V.1, 56), zu den revolutionären Aspekten Wagners (V.2, 911, 931) und zu Wagner als Synthese der antithetischen Tendenzen bei Baudelaire selbst (V.1, 323). Im Kontext des *Passagen*-Projekts tritt dagegen das Interesse für populärere Musikformen wie die Operette in den Vordergrund. Das wichtigste Beispiel dafür sind die Offenbach-Vorlesungen von Karl Kraus. Doch ging dem eine innige Verbindung zwischen der Figur von Karl Kraus und den Schlüsselmotiven von Benjamins Musiktheorie voraus. Denn schon im Essay über *Karl Kraus* (1931) verbinden sich die Motive von Klage und Verlöschen mit der Figur von Kraus, und dies nicht nur, wenn Benjamin sie, wie oben zitiert, auf der Schwelle von Schöpfung und Weltgericht, von Klage und Anklage positioniert, sondern auch in seiner Aufmerksamkeit für die stimmliche Vortragsweise von Kraus. Diese bewege sich zwischen Depotenzierung und Pathos (II.1, 358 f.).

Im März 1928 hatte Benjamin in Berlin eine von Kraus' Offenbach-Vorlesungen besucht und am folgenden Tag seinen Eindruck von dem Abend in einem Brief an Alfred Cohn festgehalten:

Gestern abend las Kraus als viertes und letztes in der Reihe seiner Offenbach-Vorlesungen das ‚Pariser Leben‘. Es war die erste Operettenvorlesung, die ich von ihm hörte und ich will Dir hier von dem Eindruck, den sie mir machte, um so weniger schreiben, als sie gerade jetzt eine ganze Ideenmasse – Du weißt, aus welchem Bereich – in Bewegung setzte, so daß ich Mühe habe, über meine Gedanken den Überblick zu behalten. (27.3.1928; GB III, 358)

Ihm sei zu der Vorlesung sehr viel eingefallen und er wolle unbedingt darüber schreiben. Nach den üblichen Schwierigkeiten mit der Presse erschien seine Besprechung im April in der *Literarischen Welt* (allerdings gekürzt um die Passage, in der es um Kraus' Polemik gegen Alfred Kerr ging).²³ Benjamin charakterisiert darin Kraus' Summen als „Requiem auf die Generation unserer Großväter“ (IV.1, 517). Es ist auffällig, dass die Auseinandersetzung mit Kraus' Offenbach-Vorlesungen um das merkwürdige Verhältnis von Vortrag und (fehlender) Musik in diesem Szenario kreist. Ein Jahrzehnt später wird er im Zusammenhang mit einer Kritik an Kracauers Offenbach-Buch in einem Brief an Adorno (9.5.1937) die Überzeugung formulieren, dass es nicht möglich sei, „Wesentliches über das Werk von Offenbach unter Absehung von der Musik *objektiv oder theoretisch* auszusagen“²⁴. Dennoch sei das, wie Karl Kraus gezeigt habe, *praktisch und subjektiv* möglich (GB V, 526).²⁵ Ihn interessiert also gerade Kraus' Vortrag, der, auch wenn er von der Musik absieht, sich dennoch auf dem Wege zur Musik befindet, indem er nämlich die Sprache in Gestik und Summen auflöst, indem er die ‚innere Musik‘ von Offenbach Operetten mehr sage als singe, so Benjamin in seinem Artikel in der *Literarischen Welt*. Anstelle der Orchestermusik lasse Kraus einen Klavierauszug spielen und lese die deutsche Übersetzung, wobei von ihm selbst nur Kopf, Arme und Rumpf zu sehen seien, da alles andere hinter dem Tisch und der bis zum Boden reichenden Decke verschwinde, „wie bei dem ‚stummen Diener‘, vor dem die Zauberer manipulieren“. Es sei nicht Kraus, der Offenbach spricht, sondern dieser spreche aus ihm heraus. Die Szene erscheint wie eine Umkehr der frühen Aufsätze zum Trauerspiel, insofern sie einen Gegensatz zur ‚Auflösung‘ der Sprache in der Musik beschreibt. Denn Benjamin hebt hervor, wie Kraus die ‚Stimmung‘ zerstört: „Darin ist er einzig und allein dem Puppenspieler vergleichbar. Bei ihm, nicht im Habitus des Operettenstars, liegt der Ursprung seiner Mimik und seiner Geste. Denn die Seele der Marionetten ist in seine Hände gefahren.“

23 Zu dieser Geschichte, die in diesem thematischen Zusammenhang nicht zentral ist, vgl. die einlässliche Darstellung von HONOLD, Alexander (2006). „Karl Kraus“, in: Burkhardt LINDNER (Hrsg.), *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. a., S. 522–539, bes. S. 525ff.

24 Hervorhebung S. W.

25 Hervorhebung S. W.

Walter Benjamins Musiktheorie

(IV.1, 515ff.) In dem einige Jahre später geschriebenen Kraus-Essay (1931) wird die Szene wieder aufgenommen. Kraus weise die Musik in engere Grenzen, als die Manifeste der George-Schule es sich jemals erträumt hätten. Wieder, wie im Goethe-Essay, lautet das Urteil hier ‚von Musik verlassen‘:

Die Offenbach-Vorlesungen, der Vortrag Nestroyscher Kuplets sind von allen musikalischen Mitteln verlassen. Das Wort dankt niemals zugunsten des Instruments ab; indem es aber seine Grenzen weiter und weiter hinausschiebt, geschieht es, daß es am Ende sich depotenziert, in die bloße kreatürliche Stimme sich auflöst: ein Summen, das zum Worte sich so verhält wie sein Lächeln zum Witz, ist das Allerheiligste dieser Vortragskunst. (II.1, 358)

Insofern beschreibt die Kraussche Vortragskunst den genau umgekehrten Weg zur Geburt der Musik aus der Klage: Von aller Musik verlassen, verlieren sich seine Worte im Summen und nähern sich so der Stimme der Kreatur wieder an. Damit berührt sich der Benjaminsche Bogen mit einer operngeschichtlichen Perspektive, wie sie etwa Michel Poizat in seinem Buch *L'Opera, ou Le Cri de l'ange* (1985) entwirft. In Poizats psychoanalytisch und kulturgeschichtlich argumentierender Operngeschichte, die sich für religionsgeschichtliche Voraussetzungen des musikalischen Ausdrucks interessiert und sich auf die Stimme konzentriert, spannt sich der Bogen von der Rede über den Gesang zum Schrei.²⁶

²⁶ POIZAT, Michel (1986). *L'Opera, ou Le Cri de l'ange: essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris. Dazu WEIGEL, Sigrid (2006). „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom. Kulturwissenschaftliche Perspektiven“, in: Doris KOLESCH/Sybille KRÄMER (Hrsg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main, S. 16–39.

Literatur

- ADORNO, Theodor W. (1982). „Zur Partitur des ‚Parsifal‘“, in: *Musikalische Schriften IV*. Frankfurt am Main, S. 47–51.
- ADORNO, Theodor W./BERG, Alban (1997). *Briefwechsel 1925–1935*. Hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt am Main.
- BENJAMIN, Walter (1972–1999). *Gesammelte Schriften*. 7 Bände. Hrsg. von Ralf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main.
- BENJAMIN, Walter (1995–2000). *Gesammelte Briefe*. 6 Bände, Bd. 1. Hrsg. vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main.
- CARTER, Tim (1998). „Das siebzehnte Jahrhundert“, in: Roger PARKER (Hrsg.). *Illustrierte Geschichte der Oper*. Stuttgart, S. 1–51.
- DAHLHAUS, Carl (1996). *Richard Wagners Musikdramen* (1985). Stuttgart.
- EHRENBERG, Hans (1920). *Tragödie und Kreuz*. 2 Bände, Bd. 1: *Die Tragödie unter dem Olymp*. Würzburg.
- HONOLD, Alexander (2006). „Karl Kraus“, in: Burkhardt LINDNER (Hrsg.). *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart u. a., S. 522–539.
- KLEIN, Robert Tobias (Hrsg.) (2013). *Klang und Musik bei Walter Benjamin*. München.
- NIETZSCHE, Friedrich (1980). „Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus“, in: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 1. Hrsg. von Karl Schlechta. München, S. 7–134.
- POIZAT, Michel (1986). *L'Opera, ou Le Cri de l'ange: essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris.
- SCHOLEM, Gershom (1975). *Walter Benjamin. Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main.
- SCHOLEM, Gershom (2000). *Tagebücher nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923*. 2. Halbband: 1917–1923. Hrsg. von Karlfried Gründer u. a., Frankfurt am Main.
- WAGNER, Richard (2008). *Oper und Drama*. (1852). Hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfnger. Stuttgart.
- WEIGEL, Sigrid (2006). „Die Stimme als Medium des Nachlebens: Pathosformel, Nachhall, Phantom. Kulturwissenschaftliche Perspektiven“, in: Doris KOLESCH/Sybille KRÄMER (Hrsg.). *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt am Main, S. 16–39.
- WEIGEL, Sigrid (2008). *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt am Main.