

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Klang und Musik bei Walter Benjamin

Tobias Robert Klein
in Verbindung mit Asmus Trautsch

Wilhelm Fink

Die dieser Publikation zugrundeliegende Tagung wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt liegt bei den Autoren.

Umschlag:

Nach dem Plakatentwurf von Carolyn Steinbeck · Gestaltung, Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Redaktion und Lektorat: Bettina Moll, Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5343-3

ADRIAN DAUB

Erotische Akustik Walter Benjamin geht (nicht) zur Oper

Warum geht Benjamins Flaneur nicht zur Oper? Wir kennen seine Routen durch das Paris Haussmanns; wir kennen die Stationen seines Weges, in den Passagen, den Panoramen, den Bordellen. Die Avenue de l'Opéra, mit ihren geraden Sichtlinien und den nahen Warenhäusern ist ihm vertraut, der Gang ins Gebäude selber aber scheint ihm fremd. Im *Passagenwerk* wird die Oper dreimal erwähnt, Wagner zweimal – mit Oper ist jedes Mal das Gebäude gemeint, die Wagner-Passage ist ein Zitat von Adorno. Klang, Musik, Gehör – das alles fehlt bei Benjamin, oder ist zumindest erstaunlich selten. Das lässt einerseits die Vorstellung, mit Benjamin gewappnet in die Oper zu gehen, als etwas absurd erscheinen, andererseits vermittelt es den Eindruck, als ob es zwischenzeitlich zum Klischee verkommen sei, mit Adorno in die Oper zu gehen.

Im Folgenden möchte ich aber versuchen, eine Benjamin'sche Sicht auf die Oper zu entwickeln.¹ Dennoch glaube ich nicht, dass man bei einem solchen Unterfangen die theoretische Taubheit Benjamins, sein genuines Desinteresse an Musik und Oper, einfach falsch korrigieren kann, ganz so als wäre Benjamin selber vielleicht dazu gekommen, hätte er mehr Zeit und Welt gehabt. Das hieße also, wir müssen mit Benjamin die Oper denken, und mit Benjamin die Oper nicht denken, uns mit Benjamin der Oper verschließen, sie ignorieren. Das klingt paradox, aber glücklicherweise war Benjamin ja Dialektiker. In einer bisher ungedruckten Vorlesungsreihe zur Dialektik wandelt Theodor W. Adorno in den Spuren seines toten Freundes – er flaniert, und

zwar in die Oper. Ich glaube, dass Adorno uns hier einen ersten Wink gibt, wie Benjamin zur Oper gegangen sein könnte – nämlich gar nicht.

Ich habe deshalb das Experiment angestellt, über Musik Reflexionen, Betrachtungen anzustellen, die ich »Musik von Außen« nannte, und zwar im wörtlichen und im übertragenen Sinn, also in dem wörtlichen zunächst einmal, Musik sich so anzuhören, wie sie nicht etwa in einem Opernhaus oder in einem Konzertsaal klingt, sondern wie eine Oper klingt, wenn man es etwa versäumt hat, nach dem Ende der Pause sofort in seine Loge sich zurückzugeben und dann dieses Getöse von außen vernimmt, das Gefühl, dass dabei eine Seite der Musik herauskommt, die man sonst nicht sieht, und, allgemeiner gesprochen, war mir aufgegangen, dass über ein Phänomen etwas nur auszusagen ist, wenn man es zugleich gewissermaßen von außen ebenfalls sieht und nicht nur von innen.²

Im Dienste der Dialektik praktiziert Adorno hier das Zuspätkommen als hermeneutische Strategie. Obgleich die gedoppelte Wahrnehmung in letzter Instanz natürlich dem Werk Hegels entspringt, ist diese Strategie selber ein Manöver aus dem Repertoire des Flaneurs, in dem, wie Benjamin im *Passagenwerk* zitiert, »le fait seul de tourner à droite ou à gauche constituait déjà un acte essentiellement poétique« (GS V, 547). Hier ist es also bereits das Zuspätkommen, das dem Verspäteten neue »poetische« Wahrnehmungen ermöglicht. Wohlgemerkt: der Opernbesucher, anhand dessen Adorno die Dialektik der Immanenz und Transzendenz verdeutlichen will, bleibt draußen – er erkennt Oper, indem er nicht hingeht. In einem Text Benjamins, von dem ich nicht weiß, ob Adorno ihn gekannt hat, passiert Ähnliches. Im *Moskauer Tagebuch* beschreibt Benjamin einen Opernbesuch:

Der Administrator empfängt uns. Er ... führt uns durch alle Räume[,] zeigt uns auch den Konzertsaal. Im Vestibül liegt ein außerordentlich auffallender, wenig schöner Teppich. [...] Unsere Plätze sind in der zweiten Reihe [...] In einer Pause gehen wir ins Vestibül. Es gibt aber drei. Sie sind viel zu lang und ermüdend Asja [...]. Am Schluß ist die Beschaffung der Garderobe sehr schwierig. Zwei Theaterdiener bilden mitten auf der Treppe einen Kordon, um den Zustrom der Leute zu den winzigen Garderobenräumen zu regeln. (GS VI, 298)

¹ Einzelne Teile dieses Aufsatzes sind auf Englisch in folgenden Texten erschienen: Adrian Daub: »Adorno's Schreker: Charting the Self-Dissolution of the Distant Sound«, in: *Cambridge Opera Journal* 18 (2006) 3, S. 247–271; ders.: »Sonic Dreamworlds: Benjamin, Adorno and the Phantasmagoria of the Opera House«, in: Rolf Goebel (Hg.): *A Companion to The Works of Walter Benjamin*, New York (Camden House) 2009, S. 273–293.

² Theodor W. Adorno Archiv: *Vorlesungstranskript 3179*, S. 153.

Ich habe Benjamins Bericht leicht gekürzt, habe aber seine wohl größte Auffälligkeit beibehalten: Benjamin berichtet vom Vestibül, vom Teppich, von den Sitzen, widmet sich ausgiebigen Beschreibungen der Pausen und der Garderobe – doch von der Aufführung selber ist so gut wie gar nicht die Rede. Man kann hier von einer Allergie Benjamins sprechen, wie Lutz Koepnick das getan hat – andererseits aber ist auffällig, dass Benjamin hier eigentlich genau dasselbe tut wie Adornos zu spät gekommener Flaneur. Benjamin ist zwar rechtzeitig da, doch man hat das Gefühl, dass der, der hier brav auf seinem Platz in der zweiten Reihe der Oper lauscht, doch alles daran setzt, alles mit den Augen und Ohren eines im Vestibül mit dem »wenig schönen Teppich« Gebliebenen zu sehen und zu hören.

In dieser Hinsicht praktiziert Benjamin in den *Moskauer Tagebüchern* genau das, was Adorno »Musik von Außen« nennt – mit dem Unterschied freilich, dass bei ihm selbst »das ferne Getöse« der Oper nicht in den Bericht hineinspielt. Adornos Klang-Flaneur hört dagegen Musik, Lärm, Applaus, Schuhe auf Parkett – nichts allzu deutlich, darf man annehmen, sondern eher so, wie Benjamins »zu spät gekommenes Kind«: »In den Flur dringt aus den Klassentüren, wo es vorbeistreicht, Murmeln von geheimer Beratung[:] oder es schweigt, als erwarte man einen« (GS VII, 395). Oder wie »die Musik, die einer unter dem Einfluß von Haschisch hört« (GS V, 462), die Benjamin in der Lyrik Baudelaires hört – eine »allegorische Zerstückelung«, wie er vermerkt. Als eine »zerstückelte« Allegorie behandelt auch der zu spät eintreffende Flaneur das Opernhaus: Deshalb ist auch das »Experiment« der »Musik von Außen« theoretisch anscheinend viel produktiver als die Alternative, schnellstmöglich in »seine Loge sich zurückzugeben«³. Aber was bekommt der sich Verspätende aus der Distanz zu hören, was dem durchschnittlichen, das heißt im Konzertsaal befindlichen Zuhörer verborgen bleibt? Wie kann fernes »Getöse« als Evidenz fungieren?

Die Oper als ›Zaubertheater‹

Le gaz a remplacé l'huile, l'or a détrôné la boiserie, le billard a bloqué le domino et le trictrac; où l'on entendait que le vol des mouches, on écoute les mélodies de Verdi ou d'Aubert. (701)

Die Oper, die Benjamin nicht betritt, das Konzerthaus, vor dem Adorno bei der Garderobe verharrt, das ist, um einen Terminus zu bemühen, den beide Denker verwenden, dem sie aber je verschiedene Valenzen zumessen, die Oper als »Phantasmagorie«. »Phantasmagorie« ist die ästhetische Entsprechung des Fetischcharakters der Ware: der Warenfetischist dichtet der Ware ein Leben an, das sie in Wirklichkeit nicht besitzt; die Phantasmagorie versteckt dementsprechend all diejenigen ästhetischen Prozesse, die sie überhaupt erst ins Leben rufen. Die Phantasmagorie tut so, als ob sie immer schon da gewesen sei, vertuscht das, was hinter den Szenen vorgeht und was die Phantasmagorie doch in ihrer technischen Perfektion überhaupt erst möglich macht.

Dass Musik von Anfang an fester Bestandteil der Phantasmagorie war, stellt Benjamin wiederholt fest. Zugegebenermaßen beziehen sich seine Beispiele häufig nicht auf musikalische Hochkultur: »Und doch gab es Musik im Geiste der Passagen, eine panoramatische Musik, die man jetzt nur noch in altmodisch-vornehmen Konzerten, etwa von der Kurkapelle in Monte-Carlo zu hören bekommt.« (270) Dennoch verweist Benjamin auch auf Werke, die noch heute bekannt sind und die im 19. Jahrhundert mit den neuen Formen der Mediatisierung in Kontakt kamen. Im Konvolut Q des *Passagenwerkes* zitiert er August Lewald, der »eine neue Art von Concerten« beschreibt, welche »diesen Winter in Paris die Modewelt unterhalten«. »Alles, was die Musik ausdrückt, soll während derselben durch Transparentgemälde [...] zur Anschauung gebracht werden. Haydn's Schöpfung wird einstudirt und muß, von passenden Phantasmagorien begleitet, die Sinne der Zuhörer doppelt umstricken.« (658) Obwohl Benjamin das Zitat unkommentiert lässt, ist es doch eindeutig deswegen in die Sammlung aufgenommen, weil hier so etwas wie die Urform des Gesamtkunstwerks beschrieben wird – allerdings jenseits aller ästhetischen Ideologie (Haydn's Oratorium wird ja vom Modus der Aufführung nicht tangiert), sondern primär als technologische Herausforderung, ein Teil der »Modewelt«, nicht der Kunstwelt.

Eine Benjamin'sche Analyse des Phänomens der Phantasmagorie in der Oper des 19. Jahrhunderts – und ich meine mit ›Oper‹ sowohl das Musikstück, das aufgeführt wird, als auch den Ort der Aufführung selber – muss folglich von der Tatsache ausgehen, dass die ›Oper‹ mit Beginn des 19. Jahrhunderts nicht nur ein ästhetisches Problem darstellte, sondern auch ein kognitives. Fragen der Aufmerksamkeit, Hörbarkeit und Ablenkung waren nicht nur in Interieurs, Weltausstellungen, Panoramen und Passagen wichtig, son-

³ Ebd., S.153.

dern eben auch im Opernhaus. Diese Fragen drehen sich vornehmlich um den Aufbau einer künstlichen (und künstlerischen) Geographie im Konzertsaal, der aber die wortwörtliche Verdunkelung oder Unsichtbarmachung der tatsächlichen Geographie des Opernhauses zur Voraussetzung hatte.

James H. Johnson hat die Ursprünge dieser Entwicklung dort, im 19. Jahrhundert, verortet, wo auch das Paris der *Passagen* seinen Ursprung hat. Johnson geht der Frage nach, »wieso das französische Publikum verstummte«,⁴ und zwar innerhalb einer Generation, in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Die hierarchische Struktur, deren semiotische Verbindlichkeit in den Jahren der Revolution und des Kaisertums stark gelitten hatte, wurde, so Johnson, auf das Verhältnis zur Kunst verlagert – von nun an entschied sich Klasse nicht mehr (nur) an der edlen Geburt, sondern ob man bei einer Beethoven-symphonie tuschelte. Die neue Stille in der Oper ist also der neuen Klasse geschuldet, die ihr Selbstverständnis über eben jene bezieht und präzisiert. Von einer ähnlichen Idee scheint auch Benjamin auszugehen: Die oben zitierte Stelle aus der *Histoire des Cafés de Paris* dürfte ihn interessiert haben, weil sie suggeriert, dass Billard, Gasbeleuchtung und Verdi Aspekte ein und desselben historischen Umbruchsprozesses sind.

Aber Benjamin geht es, wie im *Passagenwerk*, generell nicht um historische Rekonstruktion als Selbstzweck: Die Entwicklung, die seine Notizen und Zitate in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verorten, hat in der zweiten Hälfte und darüber hinaus Folgen, die bis in Benjamins Gegenwart reichen. Denn just in dieser Zeit beginnt sich auch das musikalische Kunstwerk selber zu wandeln; während das Publikum langsam verstummt, wird die Musik in bisher unbekannte Dimensionen erweitert und differenziert – in Deutschland wird der Begriff der ›Klangfarbe‹ zentral, also dessen, was ein Instrument klanglich vom anderen unterscheidet, in Frankreich begründet Berlioz die moderne Instrumentationslehre, die in Wagner ihren vorläufigen Höhepunkt erreichen wird. Insofern scheinen Benjamins spärliche Erwähnungen der Musik im *Passagenwerk* darauf hinauszulaufen, einen Bogen zwischen den medientechnischen Innovationen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Radikalisierung eben jener Tendenzen im Fahrwasser Bayreuths zu schlagen:

Die tatsächliche Geographie des Opernhauses wird zunehmend unterdrückt, demgegenüber aber eine musikalische Simulation einer solchen Geographie gestärkt.

Was Adorno mehr als Benjamin interessiert haben dürfte, ist die Tatsache, dass kompositorische Technik und Bühnendramaturgie in der zweiten Jahrhunderthälfte sich dieses Phänomens nicht nur bedienten, sondern es auch kritisch zu reflektieren suchten. Von Anfang an verlangte das Wagner'sche Musikdrama nach einer Infrastruktur, die ihm gerecht würde und seine kognitiven Valeurs nicht verfälschte. Wagner fand, »dass Werke, welche schon ihrer Originalität wegen die höchste Korrektheit der Aufführung erfordern, um auf das Publikum den richtigen Eindruck zu machen«, den traditionellen Hoftheatern »zunächst [...] nicht übergeben werden dürfen«.⁵ Modernes Opernhaus und Musikdrama sind ko-konstitutiv, Technologie und Kompositionstechnik, die sich gegenseitig bedingen. Das Opernhaus, welches, in Benjamins Terminologie, noch zum Höhepunkt der *Grand Opera*, eine poröse Sphäre der ›Zerstreuung‹ war, wurde in Wagners Festspielhaus in einen verdunkelten, von der Welt abgeschotteten Ort der Kontemplation verwandelt. Die Türen verschlossen, der Kronleuchter verdunkelt (oder in der Decke versenkt), Getuschel und *Claque* verboten – das Opernhaus der Jahrhundertwende sah dem des frühen 19. Jahrhunderts ungefähr in dem Maße ähnlich wie ein modernes Passagierflugzeug der Titanic.

Wie im Passagierflugzeug verschworen sich auch im Opernhaus Design und Disziplin: Das 19. Jahrhundert diszipliniert die Masse, richtet sie zum Publikum ab, Zuschauer, die sich ganz dem Spektakel zu ergeben haben. In Gottfried Sempers zweiten Bau der Dresdener Oper wird diese Neuausrichtung sinnfällig. Die beiden Foyers auf der zweiten Etage des Gebäudes sind ihres Namens fast nicht wert: riesige und verschachtelte Treppenhäuser, die das Verweilen unmöglich machen. Die soziale Funktion des Theaters wird stark reduziert, das Gebäude ist ganz auf die möglichst effiziente Beförderung der Zuschauermassen in den Konzertsaal selber ausgerichtet. Doch auch im Auditorium herrscht nun ein anderer Ton. Arthur Schopenhauer z. B. schimpft auf jene Frauen, die selbst »unter den schönsten Stellen der größten Meister-

⁴ James H. Johnson: *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley (University of California Press) 1995, S. 1.

⁵ Richard Wagner: *Schriften und Dichtungen*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) o. J., Bd. 9, S. 316.

werke [...] ihr Geplapper fortsetzen.«⁶ Das maskuline Meisterwerk bedarf der absoluten Stille und Hingebung, das weibische Getön, chaotisch ungebündelt, ist, so der Philosoph, diesem Meisterwerk geradezu gefährlich. Dass sich in diesen misogynen *topos* auch nationalistische Konnotationen einschleichen, kann im 19. Jahrhundert nicht verwundern. So beschreibt Wagner das italienische Publikum, welches, »von Zeit zu Zeit in Pausen der Unterbrechung der Konversation« der tatsächlichen Oper zuhört: »[W]ährend der Konversation und der gegenseitigen Besuche in den Logen fuhr die Musik fort, und zwar mit der Aufgabe, [...] durch ihr Geräusch die sonst schüchterne Unterhaltung zum lauterem Ausbruch zu bringen.«⁷

Was Wagner und Schopenhauer hier propagieren, das könnten wir ›Musik von Innen‹ nennen, in welcher der ›Zauberkreis‹ der Oper all das vergessen macht, was sowohl für Wagners ›italienisches Publikum‹ als auch für Benjamin und Asja Lacs zentraler Bestandteil der Opernerfahrung ist: der Teppich im Foyer, die Garderobe, die Sitzreihen. Adornos Klang-Flanerie, die »Musik von Außen«, ist die Anamnese dessen, was in der nachwagnerschen Oper brutal verdrängt wird. Wenn Benjamin in seinem Radiobeitrag zum »Theaterbrand von Kanton« das chinesische Theater beschreibt, scheint er einen Gegenentwurf zu eben jenem modernen Opernhaus zu liefern: »Auf die Feierlichkeit aber pfeifen sie. Denn dazu sind sie viel zu große Theaterkenner, um nicht die Freiheit zu verlangen, jederzeit ihre Meinung über die Vorstellung kundzugeben.« Wie anders dagegen stellt sich das Opernhaus nach Bayreuth dar: Die Zuhörer sitzen wie die Sardinien in den Reihen im zappendusteren Raum, geräuschlos und ohne einander anzusehen, es sei denn um den Vorder- oder Hintermann bei Hüsteln oder Tuscheln strafend anzustarren. Die Musik dagegen dominiert absolut, verlangt ungeteilte, ständige, bedingungslose Aufmerksamkeit.

Sogar über die Phantasie des Publikums wird in diesem Opernhaus anders verfügt: Der Musikkritiker Paul Bekker, mit dessen Artikeln Benjamin zumindest flüchtig vertraut gewesen sein dürfte (da sie mehrfach neben denen seines Freundes Adorno in den *Musikblättern des Anbruch* erschienen), charakteri-

sierte die nachwagnersche Oper als ›Zaubertheater‹. Was ihr Bühnenblendwerk von den konstitutiven Illusionen der Oper als Form abhebt, ist, was die nachwagnersche Illusion vom Publikum verlangt: nämlich die Illusion als Realität zu verkennen. »Es ist ein Unterschied, ob der Zauber als solcher geglaubt werden soll oder nicht.«⁸ Nicht umsonst sieht sich der verständnislose Zuschauer in den Opern Wagners immer wieder allegorisiert: Ebenso wie Parsifals Unverständnis den Ritualen der Gralsburg gegenüber seine moralische Unreife bezeugt (und Kundrins Lachen über das Spektakel der Kreuzigung ihre moralische Verwerflichkeit), genauso wird vom Publikum verlangt, dass es der Bühnenhandlung des ›Weihfestspiels‹ in einem sehr viel emphatischeren (und quasi religiösen) Sinn *glauben* soll, um sie überhaupt verstehen zu können.

In diesem Opernhaus sind das Publikum und seine Reaktionen nicht Teil des Ereignisses, sondern lenken von ihm ab, der *sensus communis* soll bitte bis zum Pausensekt oder besser noch bis nach der Vorstellung warten. Denn Applaus oder Buhrufe werden im späten 19. Jahrhundert immer mehr geahndet. Der applauslose *Parsifal* ist hier nur das extremste Beispiel: Sogar der Meister selber soll von seinem Publikum angezischt worden sein, als er den Blumenmädchen des zweiten Akts begeistert zuklatschte.⁹ Während Gustav Mahler noch seinen Kreuzzug gegen die *Claque* an der Wiener Hofoper führte, dachte die *Österreichische Volkszeitung* im Oktober 1897 schon weiter: Der *Claqueur* war nur die Spitze des Eisbergs, eigentlich galt es, alle jene Zuschauer zu vertreiben, die ihre Freude oder ihr Missfallen an der Aufführung öffentlich machten – die *Volkszeitung* taxonomierte die Störenfriede wie folgt: der *tapegeur*, der klatscht, der *pleureur*, der weint, der *chatouilleur*, der mit dem Publikum in Zwiesprache tritt.¹⁰ All diesen Spezies und ihrem ganzen Ökosystem drohte um diese Zeit schon das Aussterben, in jedem Fall waren sie gefährdete Arten.

Im »Theater von Kanton« wird die Präsenz nicht allein auf der Bühne produziert, sondern sie umfasst vielmehr, genau wie in der *Claque*, beim *tapegeur*

6 Arthur Schopenhauer: »Ueber die Weiber«, in: ders.: *Parerga und Paralipomena*, Leipzig (Brockhaus) 1874, S. 655.

7 Wagner: »Zukunftsmusik«, in: ders.: *Schriften und Dichtungen* (Anm. 5), Bd. 7, S. 124 f.

8 Paul Bekker: »Wagner Heute«, in: *Musikblätter des Anbruch* 15 (1933) 1, S. 3–6.

9 Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München (Piper) 1980, S. 506.

10 »Nieder mit der Claque!«, in: *Österreichische Volkszeitung* vom 12.10.1897, S. 5 f.; zit. in: Sandra McColl: *Music Criticism in Vienna, 1896–97*, Oxford (Oxford University Press) 1996, S. 79.

oder der Seitensicht, das ästhetische Phänomen und seine Wahrnehmung und Verarbeitung zugleich. Diese Differenzierung der Subjekt-Objektivität kassiert das nachwagnersche Opernhaus im Interesse einer sekundären: der Scheinferne. Was im »Theater von Kanton« als ferner Klang auf die Bühne drang, das war Gegenklang – Applaus, Protest, Unterhaltung; im modernen Theater ist diese Ferne dem Publikum abhandengekommen und dem Gesamtkunstwerk zum Lehen gegeben. Gleichzeitig macht jenes aber von dieser Ferne umso differenzierteren Gebrauch: Tatsächlich macht gerade die Oper, welche den realen Innenraum des Theaters verdrängt, die ›Ferne‹, die simulierte Geographie jenseits der Bühne umso besessener zum Thema und zum Ziel häufig erotischen Verlangens.

Was genau hinter den Szenen vorgeht, was genau die Phantasmagorie veruscht, das hängt davon ab, wer den Terminus verwendet. Bei Adorno, im *Versuch über Wagner* bis hin zur *Ästhetischen Theorie* ist das vornehmlich die Technik des Komponisten und Librettisten, unter Umständen die des Regisseurs und des Orchesters; in Benjamins *Passagenwerk* hingegen bezieht sich der Begriff nicht auf künstlerische Technik, sondern vor allem auf Technologie. Der Unterschied deckt sich grundsätzlich mit der Doppelbedeutung des Ästhetischen: Bei Adorno beziehen sich die ästhetischen Produktionsmittel auf ein Kunstwerk; bei Benjamin hingegen sind die ästhetischen Produktionsmittel auf die *Aisthesis*, d. h. auf eine Sinneserfahrung schlechthin, ausgerichtet. Dementsprechend sind auch jene ästhetischen Techniken, durch welche ein Werk phantasmagorisch wird, verschieden: In Adornos Wagnerbuch sind das Harmonie, Stillstand, die doppelte Belegung von Instrumentalstimmen und das Leitmotiv.

Doch die moderne Oper ist auch eine Sache »komplizierter Maschinerien, riesenhafter Statistenaufgebote, raffinierter Effekte« (GS I, 697), wie Benjamin es bezeichnet. Adorno, dem die Nebelmaschinen und Wagnertuben, die schwebenden Rheintöchter und die Lichteffekte Bayreuths gut bekannt waren, wusste das, hatte aber in seinen Texten zur Oper wenig dazu zu sagen. Benjamin andererseits, zumindest im *Passagenwerk*, akzentuierte die Totalität der Sinneserfahrung, die die Phantasmagorie vermittelt, vornehmlich visuell und unabhängig von Kunsterfahrung.

Die Phantasmagorie schneidet uns von der Realität ab, doch sie tut dies nur, um uns umso kunstvoller wieder eben jener Realität zuzuführen. Die

moderne Akustik kassiert die tatsächliche Geographie ums Opernhaus (was Fredric Jameson *cognitive map* genannt hat); doch in der dadurch entstehenden Stille entwirft die Oper oder die Symphonie ihre eigene Geographie, eine anästhetische. Denn die kognitive Autarkie des Konzerthauses ermöglicht, was Adorno als »symphonische Räumlichkeit«¹¹ bezeichnet hat: Weil die Membran zwischen Konzerthalle einerseits und Foyer, Garderobe andererseits undurchlässig geworden ist, kann Musik nun in ihrem »Zauberkreis« (GS XVI, 310) ihr eigenes künstliches Außen simulieren.

Adorno bemerkt in einem frühen Essay zu Franz Schreker, dass die Neu-deutsche Schule bis zu Schreker an der Idee eines ›fernen Klanges‹ festgehalten habe, in dem ›Musik verräumlicht innehält‹. Schon auf einem rein empirischen Niveau lässt sich die Zentralität der Idee der Ferne in der Musik der Jahrhundertwende festhalten. So klingen in Mahlers Symphonien Hörner, Trompeten und andere Instrumente fast schon routinemäßig ›von Ferne‹, d. h. von hinter der Bühne, in den Zuschauerraum, so z. B. das berühmte Postillonshorn im Scherzo der Dritten. Das Horn kommt aus der Ferne und tritt in einen Dialog mit den Hörnern des Orchesters ein. Adorno selbst kommentiert, dass dieser Dialog ›das Unversöhnte versöhnt‹ – er erschafft eine illusorische räumliche Ganzheit, einen Dialog zwischen Ferne und Hier.

Gerade die Oper der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entdeckt diese immanente Ferne für sich: Fernchöre und Fernorchester waren besonders in der italienischen Oper sehr häufig, so beispielsweise die Sturmszene in *Rigoletto*, die Fernchöre in *Aida* und der berühmte *Coro a bocca chiusa*, der den zweiten Akt der *Madame Butterfly* beschließt. An *Aida* kann man paradigmatisch die veränderte Funktion des Fernchors ablesen: Während die Liebhaber eingeschlossen in ihrer Gruft harren, hört man von ferne den Gesang der Höflinge. Die Verwendung des Fernchores ist einem Realismus geschuldet, der der Oper als Form eigentlich völlig fremd ist: Im Normalfall zeichnet sich Oper ja durch die Entzweiung der Stimme vom sie produzierenden Körper aus. Hier aber hört man aus der Stimme die physische Distanz: Das Rumoren der Höflinge, das Summen des Windes, der Gesang der Engel, all dies wird

11 Theodor W. Adorno: »Radio Voice«, in: ders.: *Current of Music. Elements of a Radio Theory*, hg. v. Robert Hullot-Kentor, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2006, S. 229.

vis-à-vis der Bühnenhandlung verortet – ein aufmerksamer Zuhörer könnte möglicherweise gar einen Lageplan der Nebenschauplätze skizzieren.

In seinem Essay zur »Naturgeschichte des Theaters« beschreibt Adorno die »Dialektik der Kuppel« (311) des Opernhauses. Unter diesem Stichwort beschäftigt er sich mit dem audiovisuellen Spektakel des Theaters unter emphatisch Benjamin'schen Gesichtspunkten. Genauso wie Benjamins »Theaterbrand von Kanton« sich im Theater »nicht etwa für die Stücke, die aufgeführt werden, oder die Schauspieler« interessiert, »sondern vor allem die Zuschauer und den Raum selbst« (GS VII, 226), geht es der »Naturgeschichte« Adornos darum, die Aufführung mit den allerelementarsten Produktionsmitteln zu verknüpfen – dem Gebäude, in dem die Aufführung stattfindet. Wie aber ist dieses Gebäude selber »phantasmagorisch«?

Ein Opernhaus bedarf zunächst einmal einer Art Schutzschild gegen ein ›Außen‹, also gegen all das, was von der Opernerfahrung ablenken kann. ›All das‹, das ist sowohl bei Adorno als auch bei Benjamin die vergesellschaftete Welt; wir durchqueren das Foyer mit seinem »wenig schönen Teppich« und betreten die ›autonome‹ Sphäre der Kunst; wir lassen die schnöde Not- und Verstandeswelt, wie Hegel sie nannte, zurück, aber eben auch die Bettler, die Obdachlosen, die Taxifahrer, die draußen vorm Opernhaus lauern. Wir bezahlen gutes Geld, um mehrere Stunden in einer Umgebung zu sein, zu der die Außenwelt, die moderne Großstadt keinen Zugang hat. Straßenlärm, Flugzeuge, all das bleibt draußen. Doch damit nicht genug: Wir ersetzen nicht nur den Lärm draußen mit einem ruhigeren Innenraum, wir ersetzen auch das Chaos der Außenwelt mit einer durchgängig und einheitlich strukturierten Erfahrung, nämlich der Oper. Draußen laufen unsere Sinne asynchron nebeneinander her, dominieren oder verwirren einander, Ohr und Nase ringen um Aufmerksamkeit, Unachtsamkeit ist tendenziell gefährlich. Wir sammeln Sinnesindrücke, aber wir haben keine strukturierten Erfahrungen im Sinne Deweys mehr.¹²

Schopenhauer, einer der ersten, die sich dem Lärmproblem transzendentalphilosophisch näherten, behauptete, dass die Schocks des modernen Lebens, die Vereinigung unserer Sinne im ›Geist‹ verhindern. Lärm, so Schopenhauer, verhindert die Vereinigung der Sinnesindrücke zu einem kohärenten Ganzen

(einem Objekt) und andererseits die Vereinigung selbiger Eindrücke an einem einheitlichen Fluchtpunkt (dem Subjekt). Genau hier wird die Verbindung zwischen Benjamin'scher Schockästhetik einerseits und Wagner'schem Gesamtkunstwerk andererseits klar: Die Phantasmagorie schafft eine künstliche Totalität aus einer Erfahrung, der in Wahrheit »das Schockerlebnis zur Norm geworden ist«, wie Benjamin schreibt. In der Welt draußen werden wir, so Benjamin im Baudelaireaufsatz, um Erfahrung ›betrogen‹; drinnen belohnt man uns mit einer Erfahrung, die in der Moderne (draußen) konstitutiv unmöglich geworden ist.

Adornos »Dialektik der Kuppel« liegt beschlossen in der Doppelfunktion der Kuppel als »Trennwand und Reflektor« (GS XVI, 315). Weder die antiken Theater noch Shakespeares Globe Theater hatten Kuppeln; das Ritual, von dem jegliches Theater abstammt, konnte somit direkt und ohne Verfälschung in den Götterhimmel ziehen, auf den alles Ritual schlussendlich ausgerichtet ist. Die Kuppel ist somit, einfach weil sie da ist, ein Index dafür, dass wir konstitutiv vom Himmel, d. h. also von dem, was Lukács als ›Totalität‹ bezeichnet hat, abgeschnitten sind. Der antike Zuschauer stand über den Theaterritus in Verbindung mit einer ungebrochenen Totalität der Sinne und der Bedeutungen; der moderne ist von beiden abgeschnitten. Allerdings ist die Kuppel, so Adorno, auch ein ›Reflektor‹: Der Klang, der aus dem antiken Theater gen Firmament zog, versickert heute nicht im Ungefähren. Stattdessen reflektiert die Kuppel ihn auf uns, das Publikum, zurück. Dieser Klang, unser Klang, steht uns als technologisch produzierte ›zweite Natur‹ gegenüber.

Doch damit nicht genug, der Klang der von der Kuppel auf uns zurückgeworfen wird, verleugnet seinen Ursprung in menschlicher Kehle oder im Orchestergraben, plustert sich als Himmelsklang auf. Man denke nur an die berühmte Gralszene in Wagners *Parsifal*. Die Enthüllung des Grals wird von den auf der Bühne Stehenden fast wortlos vollzogen, dagegen kommentieren jedoch mehrere unsichtbare Stimmkörper das Geschehen geradezu penetrant. Da ist zunächst einmal ein Chor von »Jünglingen«, der, so das Libretto, »aus der mittleren Höhe der Kuppel vernehmbar« ist. Einige Takte später sind aus den »Jünglingen« »Knaben« geworden, die »aus der äußersten Höhe der Kuppel«¹³

¹² John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1987.

¹³ Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig (E. W. Fritsch) 1898, Bd. 9, S. 340.

singen. Zuletzt ist dann Titurel zu hören, dessen Stimme »wie aus einem Grabe herausdringt«. Zumindest in Bayreuth, wo das »Bühnenweihfestspiel« ja dreißig Jahre lang ausschließlich gegeben werden durfte, war also die überwältigende Mehrheit der an der Szene beteiligten Belegschaft gar nicht auf der Bühne zu sehen: das Orchester klingt aus seiner Versenkung, »Knaben« und »Jünglinge« tönen aus der »Kuppel« herunter und Titurel singt von unten herauf. Hier wird also das, was menschliche Arbeit geschaffen hat, zum göttlichen fernen Klang erhoben, Technologie spiegelt uns die Transzendenz vor, die sie uns faktisch vorenthält.

Applaus, so notiert z. B. Adorno in der »Naturgeschichte des Theaters« war einst rein rituellen Charakters – vielleicht ein Anruf an die Götter, vielleicht ein Ruf nach einem Opfer. Heute brandet der Applaus uns entgegen, seiner mythischen Kraft weiterhin inne, aber von einem Draußen, auf das sein Ruf sich beziehen könnte, dank der Kuppel losgelöst. Was wir im Applaus erleben ist keine Kommunikation mit der Totalität, sondern nur das lautstarke Einvernehmen mit dem Rest des Publikums, eine Identität nicht mit dem Kosmos, sondern nur mit einer Gruppe Menschen, die Glück oder Stehvermögen genug hatten, Karten zu ergattern. Und das Dämonische, Atavistische, das diesem lautstarken Einvernehmen innewohnt, erkennt nur der, der außerhalb des Zauberkreises steht – der das ferne, manegenhafte Brüllen von der Garderobe oder dem Foyerteppich her mitbekommt. Je stärker die Integration drinnen, desto explosiver die Perspektive des Flaneurs draußen.

Phantasmagorie ist sowohl für Benjamin, als auch für Adorno eine Form der Schockbewältigung. Das Opernhaus ist ein Aspekt dessen, was Susan Buck-Morss als Benjamins »Anästhetik« bezeichnet hat. Wir schützen uns vor Schocks, indem wir uns ihnen systematisch, in einem sicheren, technologisch simulierten Kontext, sozusagen im homöopathischen Verfahren, aussetzen. Die phantasmagorische Techno-Totalität soll nicht nur den Lärm der Außenwelt ausblenden; schlussendlich sollen wir uns durch sie an eben jenen Lärm gewöhnen. Denn schließlich setzt die Totalität Bayreuths dem Lärm draußen nicht Stille entgegen, sondern lediglich genauer strukturierten Lärm. Der »Zauberkreis« und sein simuliertes Außen sind Homöopathie für die Welt der Moderne. Gerade die Stilllegung des realen Außenbezirks gibt dem Garderobenzuhörer seine Macht, gibt seiner Wahrnehmung solche Sprengkraft – er hört zu von einem Ort, der gar nicht existieren soll.

Klang, Ferne, Eros: Die Phantome der Oper

Und doch wäre es Benjamin'schem Denken absolut fremd, einfach einen archimedischen Punkt außerhalb des Phänomens für sich in Anspruch zu nehmen, ohne die »Logik des Dings« und die ihm gegenüber freigesetzte Libido ernst zu nehmen. Nicht soll also die Erotik der Oper als reine Akustik entlarvt werden, sondern auch die Akustik selbst als Ziel der Erotik verstanden werden. Insbesondere in der *Oper* der Jahrhundertwende wird die Frage nach der Ferne fast eine Obsession. Nirgendwo aber wird die technologische Phantasmagorie des Opernhauses emphatischer zum Thema gemacht als in der Opern Franz Schrekers. Wenn Adorno auf die Idee des »fernen Klanges« hinweist, so spielt er damit natürlich vornehmlich auf Schrekers Oper mit eben jenem Titel an. In Schrekers Oper sucht der Held Fritz nach dem »fernen Klang« des Titels, der immer von jenseits der Bühne lockt: Manchmal kommt er aus dem Orchester, manchmal vermerkt die Partitur, dass er hinter den Kulissen hervortönen soll. Fritz komponiert eine Oper, um diesen »fernen Klang« endlich einfangen zu können.

Eben jenes Paradoxon, dass der Innenraum, der in Orchestergraben, hinter Schalldämpfern und über Kristalllüstern verschwindet umso besessener zum Sehnsuchtsziel des technologischen Spektakels wird, scheint Benjamin bewusst gewesen zu sein. Denn wenngleich das *Passagenwerk* sich dem Weg in die Oper resolut verschließt, findet es doch immer wieder Hintertüren und Schleichwege ins Gebäude, und diese Schleichwege haben konstitutiv mit der Reibung zwischen simuliertem Innenraum und realem zu tun. Gaston Leroux' *Phantom der Oper* ist so eine Hintertür, und Benjamin scheint sich für den Roman aus ähnlichen Gründen zu interessieren wie Adorno für Schrekers *Fernen Klang*. Benjamin selbst nennt Leroux' Klassiker »einen der großen Romane über das neunzehnte Jahrhundert« (GS IV, 89). Aber welcher Art ist Christines Dialog mit ihrem Phantom und mit seiner Oper?

Das Phantom der Oper erschien 1910, zu einem Zeitpunkt also, an dem die Verdrängung der tatsächlichen Topographie des Opernhauses soweit fortgeschritten war, dass diese Topographie im eigenen Gebäude wie ein Phantom umherspuken konnte. Leroux' Christine lässt sich von einem fernen Klang leiten, dem des Engels der Musik, von dem ihr sterbender Vater ihr einst erzählt hatte. Als eine mysteriöse Stimme (zunächst wirklich nur als »die Stimme«

bezeichnet) aus der Ferne des Opernhauses an sie herantritt, nimmt Christine an, es handele sich um den Engel der Musik, und sie versucht nicht etwa den *Ursprung* dieser fernen Stimme (das Phantom also) festzuhalten oder zu finden, sondern vielmehr den fernen Klang auf der Bühne zu reproduzieren. In einer bravourösen Leistung bei einer Operngala gelingt Christine genau das, und die Fähigkeit den weltfernen und scheinbar metaphysischen Klang körperlich präsent zu machen, macht sie zum Star.

1922 schreibt Paul Bekker einen »Brief in die Ferne«, wie er im Untertitel heißt. Der Essay, »Klang und Eros« betitelt, ist gerichtet an einen »lieben Freund«, der in einer »unbekannten und doch vertrauten Ferne« weilt: »Ich kenne Ihren Namen nicht, weiß nicht, wo Sie wohnen, aber ich habe den Glauben, dass Sie irgendwo vorhanden sind.«¹⁴ Wieso sollte »Klang und Eros« als Brief geschrieben sein, dazu noch als Brief an einen fernen Unbekannten? Die Antwort scheint im Zusammenspiel der »Ferne« und des »Klangs« zu liegen: Der Eros des Klangs hat etwas damit zu tun, dass er in die Ferne hinauszieht, von der wir nicht genau wissen, wo sie ist, und auf deren Vorhandensein wir doch irgendwie zählen müssen. Wie ein Brief, sobald vom Absender losgelassen, jedem und allen zufallen kann, wird der Klang in eine Sphäre der Promiskuität entlassen, in der er sich jedem in Hörweite erschließt.

Bekker beschreibt hier ein Verhältnis von Klang und Erotik, das in dem, was er »Zaubertheater« nennt, gerade im Begriff ist, vollständig zu verschwinden. Denn jene potenzielle Promiskuität scheint dem phantasmagorischen fernen Klang zu fehlen. Der ferne Klang erschließt sich gerade nicht verschiedenen Lesarten, sondern kontrolliert aufs Genaueste, wo und wie er rezipiert wird. Einen »Brief« in die Ferne stellt der Klang nicht dar, es sei denn einen per Einschreiben. Bekkers ferner Klang ist emphatisch erotisch:

Von fernher klingt der Gesang einer Frauenstimme. Ein seltsamer, schwerer Duft strömt aus ihr. Was ist das? Der Reiz der Melodie kann es nicht sein, wenn ich sie für mich wiederhole, ist der eigentümliche Zauber entwichen. Auch der Klang als physikalisches Phänomen erklärt die Wirkung nicht, denn die nachspielende Violine gibt sofort einen veränderten Eindruck.¹⁵

¹⁴ Paul Bekker: *Klang und Eros*, Stuttgart u. a. (Deutsche Verlags-Anstalt) 1922, S. 336.

¹⁵ Ebd., S. 339.

Bekkers Antwort ist: »Hier klingt das Geschlecht, wir sind in der unmittelbaren Wirkungssphäre des menschlichen Eros.«¹⁶ Bekker antizipiert an dieser Stelle, was Roland Barthes später als *grain de la voix* (Körnung der Stimme) bezeichnen wird: In der Stimme spricht sich ein menschlicher Körper aus, in den unbeschreibbaren Feinheiten der Stimme folgen wir seinen Organen, Muskeln, Sehnen. Eben jener Natur ist z. B. Fritzens »ferner Klang« nicht, und Ähnliches gilt für die überwältigende Mehrzahl der fernen Klänge um die Jahrhundertwende. Glockenspiele, Hörner, Bässe, Knabenchöre – aus der »Ferne« klingt immer ein Entkörperlichtes herüber, die von Bekker vernommene Frauenstimme so gut wie nie. Puccinis *Coro a bocca chiusa* schwebt auf die Bühne als Signum des Schicksals, der Erinnerung, des Unbewussten, der Natur – nur eben als eines nicht: als klar identifizierbare Botschaft mit klar definiertem Absender. Und ob Cio-Cio-San die Botschaft hört, wie sie sie hört, und was sie ihr entnimmt, bleibt unklar.

Da Schreker die Tonfarben Wagners übernimmt und übersteigert, ist es bei ihm (wie übrigens auch bei Mahler) immer wieder unmöglich, überhaupt mit Sicherheit sagen zu können, von welchem Instrument der Klang aus der Ferne überhaupt produziert wird – Bekker sagt, man könne die Frauenstimme auf der Violine nicht »unverändert« wiedergeben; im *Fernen Klang* allerdings nähern sich stattdessen Violine und Stimme an, eines klingt wie das andere. Dennoch folgt Fritz seinem fernen Klang mit einer erotischen Besessenheit; doch der Eros ist ein anderer. Der Eros, den Bekker der herüberklingenden Stimme attestiert, speist sich aus dem Körper, der den Klang hervorgebracht hat. Genau das macht der phantasmagorische ferne Klang unmöglich; seine Erotik bezieht sich nicht auf einen Körper, sondern auf ein Entkörperlichtes. Oder genauer: Hinter der Sehnsucht nach dem Dialog mit dem Technologischen in der technologisch produzierten Ferne versteckt sich die Begierde auf Entkörperlichung – Fritzens Suche nach dem »fernen Klang« ist, so wird zum Ende des Oper klar, nichts anderes als was Freud als den ozeanischen Todestrieb beschrieben hat.

Die chiasmusartige Verschränkung des Organischen und Anorganischen ist in Benjamins Passagenwerk ein zentrales Konstruktionsprinzip: »[D]iese Niederschrift, die von den pariser Passagen handelt«, schreibt Benjamin im Kon-

¹⁶ Ebd.

volut N, »ist unter freiem Himmel begonnen worden« (GS V, 571), doch die *plein air*, die er meint sind die Lichtschächte und die bemalten Eisenkonstruktionen der *Bibliothèque Nationale* an der *Rue de Richelieu*.

Diese »naturgeschichtliche« Betrachtungsweise hat Benjamin in den dialektischen Bildern der *Berliner Kindheit* eingefangen: »Der Esstisch, unter den [das Kind] sich gekauert hat, lässt es zum hölzernen Idol des Tempels werden, wo die geschnitzten Beine die vier Säulen sind.« (GS VII, 418) Eine Anlehnung ans Material, eine Art Mimikry, die das Unbelebte belebt – genau dies verlangen die ›fernen Klänge‹ der Oper um die Jahrhundertwende auch. Der Mensch muss Material werden, bevor das Material mit ihm spricht.

So tauschen auch im Opernhaus des ausgehenden 19. Jahrhundert das menschliche Sensorium und Material in ähnlicher Weise gerne die ›Plätze‹, was unter Architekten und Theatermenschen beliebt war und häufig praktiziert wurde. Es war die Geburtsstunde der modernen Akustik, und die Tatsache, dass die Anwesenheit von bis zu über tausend menschlichen Körpern den Klang eines Saales verändern konnte, machten sich Architekten und Direktoren schnell zunutze – aus eben diesem Grunde fanden Generalproben in Bayreuth vor Publikum statt. Aber auch Architekten begannen, sich mit diesem Phänomen zu beschäftigen: Kein geringerer als Adolf Loos kritisierte die Abrisspläne des Bösendorfersaals im Wiener Palais Lichtenstein. Ob Benjamin seine Schrift kannte, ist unklar. 1930 hatte Franz Glück, Direktor der Historischen Museen in Wien, Benjamin seine Edition der Loos'schen Schriften geschickt.¹⁷ Benjamin bedankte sich für die Übersendung seines »prächtigen Loos« und stellte klar, »wie wichtig gerade im Augenblick die genaue Bekanntschaft mit diesem Manne und seinem Schaffen« sei. (GB III, 559) Obwohl ein Fragment von 1932 sich eher kritisch über Loos (oder zumindest Glücks editorische Einleitung [GS VI, 127]) äußert, macht sich Benjamins Krauss-Essay Loos' Charakteristik der historistischen Ornamentik zu eigen. (GS II, 336) In demselben Brief an Glück versprach Benjamin: »Ein ausführlicher Hinweis auf Loos meinerseits ist aber nur eine Frage der Zeit.« (GB III, 560) Zu diesem »ausführlichen Hinweis« kam es zwar nicht, aber Loos scheint

doch für das Passagenwerk ein wichtiger Orientierungspunkt geblieben zu sein.

Die Problematik des Ornaments steht auch hinter Loos' Kritik an den Abrissplänen.¹⁸ Einerseits muss das überraschen: Der Modernist interveniert zugunsten eines alten, ursprünglich gar nicht als solchen konzipierten Konzertsaals, von dem er zugibt, dass wenn man einen neuen Saal baute, »mit den genauen abmessungen des alten«, dieser »vollständig unakustisch wäre«, und kritisiert die Pläne, einen neuen, höheren akustischen Ansprüchen genügenden, zu bauen. Andererseits spielt Loos hier, wie auch im berühmten Ornamentaufsatz, das organisch Gewachsene gegen das historistisch Aufgesetzte aus, denn seiner Auffassung nach, kann man Akustik nicht *per fiat* erschaffen, sondern nur als Sediment der spezifischen Klanggeschichte eines Saales verstehen. Loos verteidigt den Saal und seine Akustik nicht als »eine Sache der Pietät«, wie er schreibt, sondern als »eine frage der Akustik«. Welchem Mysterium also ist die besondere und schützenswerte Akustik dieses doch eigentlich so misslungenen Saales geschuldet?

Haben sich unsere ohren geändert? Nein, das material, aus dem der saal besteht, hat sich geändert. Das material hat durch vierzig jahre immer gute musik eingesogen und wurde mit den klängen unserer symphoniker und den stimmen unserer sänger imprägniert. Das sind mysteriöse molekularveränderungen, die wir bisher nur am holze der geige beobachten konnten.¹⁹

Opernarchitektur ist keine Invariante, ihre Akustik kann nicht wissenschaftlich gemessen, erfasst und simuliert werden. Stattdessen polt das alltägliche Klangbad während Proben und Aufführungen die Physik des Saales durch ›mysteriöse Molekularveränderungen‹ vollständig um. Es ist eine geisterhafte Kraft, die Loos hier als ›Mysterium der Akustik‹ beschwört – weder an die tatsächliche Architektur, noch an die nachweisliche Geschichte des Saales gebunden, und doch mit beiden seltsam verwoben. Das akustische ›Mysterium‹ des Bösendorfersaals ist zutiefst phantasmagorisch.

¹⁷ Heinrich Kulka (Hg.): *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, Wien (Schroll) 1931, vgl. auch GB V, 315.

¹⁸ Adolf Loos: »Das Mysterium der Akustik«, in: ders.: *Trotzdem* (1931), Wien (Prachner) 1988, S. 116.

¹⁹ Ebd., S. 126.

Wenn der Bösendorfersaal besser klingt, weil er gebeizt wird von schönen und künstlerischen Klängen, dann zeigt er sich der physischen Abrichtung ebenso geneigt wie das menschliche Ohr. In einer um dieselbe Zeit geschriebenen Glosse über »Die kranken Ohren Beethovens« beschreibt Loos das menschliche Ohr als analog: Im frühen 19. Jahrhundert »nahmen die bürger an [Beethovens] kompositionen anstoß«, denn »der Mann hat kranke ohren. Schreckliche dissonanzen heckt sein Gehirn aus«. ²⁰ Aber im Laufe des Jahrhunderts verschwand nach und nach dieses Missfallen: »[S]ie sind alle krank geworden. Sie haben alle die kranken ohren Beethovens«. ²¹ Einhundert Jahre Musik haben »alle anatomischen details, alle knöchelchen, windungen, trommelfelle und trompeten« verformt. Die Innenarchitektur des menschlichen Ohrs kann durch ein Jahrhundert Beethoven umgemodelt, ja molekular verändert werden. Für Loos ist auch der Klang des Opernhauses eine *physische* Kraft. Dabei sticht ins Auge, dass bei Loos sowohl die Innenarchitektur des Konzertsaals als auch das menschliche Ohr keine akustischen Invarianten sind, sondern von Klangphänomenen *physisch* gemodelt und deformiert werden können.

Wie bei Benjamin ähneln sich Ohr und Raum einander an; das Ohr lässt sich biegen und schmirgeln wie ein Stück Material, der Raum hört nicht nur die Musik, die in ihm gespielt wird, sondern sogar ihre Qualität. Umgekehrt wird der Mensch zum akustischen Faktor: Das Holz des Konzertsaals wird bei Loos zum Zuhörer, der Zuhörer bei Wagner zum Material. Menschliches Organ und Konzertsaal werden miteinander identisch. Wie der Detektiv des *Passagenwerks* oder das Kind, das in der *Berliner Kindheit* beim Versteckspielen »in die Stoffwelt eingeschlossen« wird, schmiegt sich der Zuhörer dem Material bis zum Mimikry an. Die Loos'sche Charakteristik der transformativen Kraft des Klangs fußt auf einer Fantasie der erotischen Verschränkung der Nähe und der Ferne, des Organischen und des Anorganischen. Dem zärtlichen Wechselspiel von Muskeln und Holz, diesem lustvollen Changieren, wohnt eine Erotik inne, die der Benjamin'schen *Passagen* stark ähnelt. Benjamins Diagnose der »Weibsauna der Passagen« (GS V, 617) beschreibt eine analoge Lust, Frauentypen in Jetons zu verwandeln und in der Dirne die

Allegorie des Schicksals zu sehen (612) oder die Liebe zur Prostituierten als »Apotheose der Einfühlung in die Ware« (637).

Auch das von Loos gewählte Wort ›imprägnieren‹ ist weniger unschuldig, als es scheint. Imprägnieren heißt, eine Substanz mit einem Film zu überziehen, aber genau dies beschreibt Loos ja nicht. Seine ›gute Musik‹ *dringt ein* in die Substanz des Bösendorfersaals und verändert diese bis in ihre molekulare Struktur hinein. Der Leser sieht, worauf ich hinaus will, denn ›imprägnieren‹ stammt natürlich ab von einem spätlateinischen Wort für ›schwängern‹ – und dies trifft das, was Loos hier beschreibt schon viel eher. Ein Formendes beriebelt das tumbe Material des Bösendorfersaals, dringt in es ein und verändert, verformt seine materielle Beschaffenheit – dieses Bild der Befruchtung war von Aristoteles bis zu den Romantikern bestimmend. Und gerade bei dem von ›Wohlartung‹ und ›Entartung‹ faszinierten Loos wirkt die gute musikalische Form in der Eugenik (oder eher ›Euplastik‹) des Konzertsaals nach: »Gute Musik muss man drinnen machen. Denn die seelen der menschen kann man wohl betrügen, aber nicht die seele des materials.« ²² Allerdings ist sich Loos sicher, dass diese ›Seele‹ nicht im Faktor Arbeit oder Architektur dingfest zu machen ist, sondern in dem ›Interieur‹ des Saales. Opernbesucher sind, wie Benjamins spielendes Kind, Fetischisten und Animisten, die die tote Materie zum Leben erwecken oder lebendiges Fleisch in den Schlummer anorganischer Materie versenken.

Eben diesen Zusammenhang von Erotik und Material allegorisiert Leroux' Erik: In ihm glaubt Christine mit dem Gebäude selbst zu kommunizieren, mit der Kunst als Gebäude – wohlgemerkt nicht mit der tatsächlichen Architektur der Foyers, der Garderobe, der Versenkungen und der Hinterbühne, sondern der imaginären Architektur der Oper als Kunsttempel mit eigenen Engeln. Benjamin scheint sich insbesondere für eine Szene im dreizehnten Kapitel des Buches zu interessieren, in der Erik, das Phantom, der unschuldigen Christine seine Folterkammer zeigt: Was sie für ein Diorama, eine Simulation eines Tropenwaldes hält, ist in Wahrheit ein Spiegelkabinett, das einen einzelnen Eisenbaum hundertfach reproduziert und elektrisch beleuchtet. Christine bemerkt, es sei »wie im Musée Grevin«; wie Benjamin in den Noti-

²⁰ Ebd., S. 128.

²¹ Ebd., S. 129.

²² Ebd., S. 126; Hvh. i. O.

zen zum *Passagenwerk* vermerkt, war Musik eben auch ein Teil des *cabinet des mirages* im Musée Grevin. (538)

Dass Erik hier eine Art Proto-Panorama präsentiert, dürfte Benjamin natürlich besonders interessiert haben, aber Erik führt Christine in dieser Szene auch in das tiefste Mysterium der Oper ein: die Pseudo-Geographie, die in der undurchdringlichen Architektur des Opernhauses schlummert und die, bei aller magischen Anziehungskraft, auch etwas Dämonisches hat.

Geradeso wie, laut Loos, jedes Mal wenn ein Pianist im Bösendorfersaal eine Klaviertaste anrührt deren Klang die »töne Liszts und Meschaerts«²³ aktiviert, deren Geist in den Balken, dem Gips und dem Stein des Saals schlummert, erlaubt es ebenso Leroux' Phantom Christine, direkt mit der Substanz des Opernhauses in Dialog zu treten.

Allerdings stellt sich natürlich heraus, dass die Bedingung der Möglichkeit der scheinbaren Körperlosigkeit der Phantomstimme nicht metaphysischer Natur ist, sondern vielmehr architektonischer: Erik (das Phantom) war am Bau der Opéra Garnier beteiligt und hat das Gebäude mit einem ausgeklügelten System von Falltüren und Geheimgängen gespickt. Christines erotisches, ästhetisches und wohl auch nostalgisches Verlangen nach dem Engel der Musik, den sie in der metaphysischen Welt hinter der Bühne wähnt, der sich aber in Wirklichkeit in den Eingeweiden des Opernhauses selber versteckt hält, weist somit auf die zentrale Paradoxie des Opernhauses nach Wagners hin: dass Transzendenz durch immer genialere Technik inszeniert wird – Christines Verlangen will auf einen Engel, ein Transzendentes hinaus, findet sich aber schlussendlich mit einem Spiegelkabinett konfrontiert.

Dass diese Desillusionierung auch darin besteht, dass Eriks ferne »Stimme« sich in ein Spiegelkabinett technischer Tricks auflöst, mag dabei für die fernen Klänge der Jahrhundertwende als paradigmatisch gelten. Glockenspiele, Hörner, Bässe, Knabenchöre – aus der »Ferne« klingt immer ein Entkörperlichtes herüber, die Götter- und Frauenstimmen der Mozartopern hingegen so gut wie nie. Da die Wagner-Nachfolge (insb. Pfitzner, Schreker u. Strauss) die Tonfarben Wagners übernehmen und übersteigern, ist es bei ihnen (wie übrigens auch bei Mahler) immer wieder unmöglich, überhaupt mit Sicherheit sagen zu können, von welchem Instrument der Klang aus der Ferne über-

haupt produziert wird. Unser Verlangen nach dem fernen Klang ist somit immer auf ein äußerst diffuses, technologisch konnotiertes Etwas gerichtet – es bezieht sich letztendlich wohl auf akustische Technik selber. Phantasmagorische Erotik bezieht sich nicht auf einen Körper, sondern auf ein Entkörperlichtes. Oder genauer: Hinter der Sehnsucht nach dem Dialog mit dem Technologischen in der technologisch produzierten Ferne versteckt sich die Begierde auf Entkörperlichung. So ist Fritzens Suche nach dem »fernen Klang« in Schrekers Oper, so stellt die Oper am Ende klar, nichts anderes als das, was Freud als den ozeanischen Todestrieb beschrieben hat.

Wie aber können wir dem konstitutiven Identitätswahn der modernen Oper entkommen? Adornos »Naturgeschichte des Theaters« gibt eine äußerst Benjamin'sche Antwort: Wir untergraben die Arbeit an der Identität, indem wir reale Distanz gegenüber der phantasmagorischen ausspielen. Das moderne Opernhaus erzielt seinen Effekt dadurch, dass unsere Körper an einem bestimmten Ort, auf ein bestimmtes Geschehen ausgerichtet und mit einer bestimmten Art Aufmerksamkeit dem Spektakel begegnen. Wir können dies aushebeln, indem wir dort hinsehen, wo wir nicht hinsehen sollen, indem wir auf das aufpassen, auf was wir nicht aufpassen sollen und dahin gehen, wo wir nicht hin sollen. Wir könnten uns, wie Benjamin das in der Moskauer Oper macht, dem Teppich im Foyer zuwenden, den Sitzreihen oder der Garderobe. Wir können uns im Sitz umdrehen und statt dem Spektakel dem Zusehen zusehen.

Dass Stille und klangliche Differenzierung voneinander abhängig sind, zeigt dieses Beispiel auch: Im Falle der *Butterfly* nutzte das Mailänder Premierenpublikum die relative Ruhe des *coro a bocca chiusa*, um lautstark zu protestieren – die Aufführung geriet zum Fiasko, der Hauptdarsteller verließ in Tränen die Bühne.²⁴ Die Möglichkeit, so Widerstand gegen die Phantasmagorie der Oper zu leisten, findet sogar in den Opernplots der Jahrhundertwende ihren Niederschlag: Schrekers Fritz will den »weltfremden Klang«, den er hinter der Bühne hervortönen hört, in eine Oper bannen. Im dritten Akt des *Fernen Klangs* hören wir eben jene Oper aus der Ferne herüber tönen. Die Handlung selbst entfaltet sich in einem Café nahe der Oper und aus der Dis-

23 Ebd., S. 127.

24 Mary Jane Philips-Matz: *Puccini. A Biography*, Chicago (Northeastern University Press) 2002, S. 144.

tanz kommen Brocken der Oper herübergeweht sowie Applaus und schließlich auch Buh-Rufe. Fritzens Oper, so stellt sich heraus, klingt genau wie der erste Akt des *Fernen Klangs* selber. Hier hört also das Publikum in seiner Phantasmagorie selber »Musik von Außen« – in einem Restaurant statt in einem Foyer oder einer Garderobe, aber jenseits des theatralisch-technologischen ›Zauberkreises‹.

Wenn wir zurückdenken an die kleine Vignette, die Adorno in seiner Vorlesung erwähnt, und an die Methode, Musik »von Außen« zu hören, so wird klar, dass sein Vorschlag eine Theoretisierung eben jener räumlichen Verrückung darstellt. »In der Passagenarbeit«, schreibt Benjamin, »muß der Kontemplation der Prozeß gemacht werden. Sie soll sich aber glänzend verteidigen und behaupten« (1036). Anklage und Verteidigung der Kontemplation – zwischen diesen beiden Polen bewegen sich sowohl Adorno als auch Benjamin in ihren Darstellungen der Phantasmagorie Oper. Denn was soll »Musik von Außen« anderes sein, als sich selbst beim Zuhören zuzuhören und sich darüber klarzuwerden, dass jede scheinbar unmittelbare Verbindung von Klang und Ohr durch technologische Kräfte vermittelt ist? Adorno besteht darauf, dass wir eine Art Doppelposition vis-à-vis der Oper einnehmen müssen, der dialektischen im Denken analog. Der Standpunkt außerhalb des Phänomens ist somit nur ein Teil unserer Beschäftigung mit ihm. Das Ding selber kann nur verstanden werden, wenn wir unserem Zu-spät-Kommer, unserem Klang-Flaneur, doch noch in den Zauberkreis folgen – und doch des Foyers, der Garderobe und des Teppichs gedenken.