

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

TOBIAS ROBERT KLEIN

»Musik in Passagen«

Walter Benjamin und die Musik in der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts

In einer fast beiläufig formulierten Bemerkung zur Methode seiner Passagenarbeit spricht Benjamin von der »Notwendigkeit, während vieler Jahre scharf auf jedes zufällige Zitat, jede flüchtige Erwähnung eines Buches hinzuhören« (GS V, 587). Dass – wie in nicht wenigen Prosaminaturen der *Berliner Kindheit*¹ – auch für die aufwendige Zusammenstellung der Exzerpte eine ohrenfällige Metapher zur Anwendung gelangt, unterstreicht die Notwendigkeit, sich mit der Bedeutung musikalisch-akustischer Impressionen für seine Vermittlung von Traum, Mythos, Bild und Warenwelt zu befassen. Das bisherige Desinteresse an einem solchen Versuch teilt die kaum mehr überschaubare Benjamin-Exegese² mit der musikologischen Literatur, deren Zurückhaltung indessen recht einfach zu erklären ist: Die aus ihrer Sicht für eine musikgeschichtliche Kontextualisierung des Dioramas oder die ästhetischen Konsequenzen des ›Chocks‹ in Frage kommenden Komponisten werden in der Passagenarbeit fast sämtlich übergangen. Als die intellektuellen Residuen der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts kompilierender Flaneur³ und Chiffonnier⁴

ist Benjamin nur bis in die vom Boulevard Haussmann verdrängte Passage de l'Opéra gelangt, deren vom allmählichen Verfall geprägte Atmosphäre schon Aragon zu den subjektiv-surrealistischen Visionen seines *Paysan de Paris* inspirierte.⁵ Was sich innerhalb der Pariser Musiktheater ereignete, findet mit einer Ausnahme sein Interesse hingegen ebenso wenig, wie die Musikforschung die sich in den Bühnenwerken Aubers, Meyerbeers oder Halevys manifestierende »Verstädterung der Oper«⁶ ohne eine nennenswerte Auseinandersetzung mit dem Passagenprojekt untersuchte. Und während dessen 1935 verfasstes Exposé die Namen Offenbach und Wagner immerhin im Kontext der ironischen Utopie des Weltausstellungstaumels⁷ oder Baudelaires mit dem Gesamtkunstwerk assoziierter Flucht vor dem gesellschaftlichen Dasein der Künste⁸ erwähnt, fehlt der gerade für die musikalische Umsetzung der von Benjamin als

pensammler«, in: Norbert Bolz/Bernd Witte (Hg.): *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München (Fink) 1984, S. 70–95.

- 5 Vgl. Margaret Cohen: *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley u. a. (University of California Press) 1993 sowie zu der aus der surrealen Wahrnehmung resultierenden »Destruktion des Scheins« Josef Fürnkäs: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstrasse und Pariser Passagen*, Stuttgart (Metzler) 1988, insb. S. 277–282. Seinen terminologisch nicht völlig präzisen Hinweis auf »Tonleitern im Worte ›passage« (1007) hat Benjamin ebenfalls nicht näher ausgeführt.
- 6 Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart (Metzler) 1992.
- 7 Vgl. GS V, 52: »Offenbach schreibt dem pariser Leben den Rhythmus vor. Die Operette ist die ironische Utopie einer dauernden Herrschaft des Kapitals.« Schon ein aus dem Frühstadium des Passagenprojekts stammender Brief an Alfred Cohn vom 27. März 1928 (GB III, 358) weist auf die Inspiration hin, die Benjamin durch eine Berliner Lesung von Offenbachs während der Weltausstellung von 1867 aufgeführten *Pariser Leben* durch Karl Kraus empfing. In einem späterem Stadium der Arbeit werden dann auch einzelne Zitate aus der von Benjamin misstrauisch beargwöhnten ›Gesellschaftsbiographie‹ Kracaers: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (Amsterdam [De Lange] 1937) in das Exzerptenkonvolut aufgenommen.
- 8 Vgl. GS V, 56: »Die Nonkonformisten rebellieren gegen die Auslieferung der Kunst an den Markt. Sie scharen sich um das Banner des ›l'art pour l'art‹. Dieser Parole entspringt die Konzeption des Gesamtkunstwerks, das versucht, die Kunst gegen die Entwicklung der Technik abzudichten. Die Weihe, mit der es sich zelebriert, ist das Pendant der Zerstreung, die die Ware verklärt. Beide abstrahieren vom gesellschaftlichen Dasein des Menschen. Baudelaire unterliegt der Betörung Wagners.« Diese vom zeitgenössischen Wagner-Kult noch beförderte Sicht auf die Idee des ›Gesamtkunstwerks‹ wird von Adorno schon in seinem ausführlich auf das Exposé eingehenden Brief vom 2. August 1935 an Benjamin – mit Recht –

1 Vgl. hierzu die Beiträge von Asmus Trautsch, Uta Kornmeier und Eli Friedlander in diesem Band.

2 So verzichtet Susan Buck-Morss in ihrer umfangreichen Gesamtdarstellung *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagenwerk* (aus dem Engl. übers. v. Joachim Schulte, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 1993) gänzlich auf die Einbeziehung klanglich-musikalischer Aspekte. Neuerdings hat Mirko M. Hall – freilich unter ausschließlicher Bezugnahme auf in englischer Sprache vorliegende Primär- und Sekundärliteratur – in seinem Aufsatz »Dialectical Sonority. Walter Benjamin's Acoustics of Profane Illumination«, in: *Telos* 152 (2010), S. 83–102 Benjamins Perception von Klängen mit dem Konzept des »dialektischen Bilds« in Verbindung gesetzt.

3 Willi Bolle: *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*, Köln u. a. (Böhlau) 1994, S. 354 ff.

4 Vgl. zum erkenntnistheoretischen Potenzial der (metaphorisch wie buchstäblich zu verstehenden) Figur des Lumpensammlers Irving Wohlfahrt: »Et Cetera? Der Historiker als Lum-

zentrale Erkenntnisquelle erachteten Dialektik von »Traum« und »Erwachen« (vgl. z. B. 490–510, 579–580) unverzichtbare Hector Berlioz. Hier verbirgt sich – denkt man an Werke wie die *Symphonie Fantastique*, *Lelio* oder *Harold en Italie* – eine auch von der Berlioz-Literatur noch gänzlich unbeachtete Konstellation.⁹ Benjamins Einbindung eines kompositorischen Zeitgenossen in eine divergente Gedankenstränge zusammenführende Metapher oder ein »dialektisches Bild« erfordert demgegenüber eine präzise Kontextualisierung: So erscheinen in einer der mythologisierenden Eisenbahnepisoden Orpheus, Eurydike und Hermes auf dem Bahnsteig, wo eine sich aus dem aufgetürmten Gepäck formende Kofferkrypta die zum Melodram geronnene antike Urgeschichte christlich sublimiert (512). In ihrer ersten Ausarbeitung stand gerade diese Textpassage allerdings noch in einem sichtbar anderen Zusammenhang:

Orpheus, Eurydike, Hermes auf dem Bahnhof. Orpheus der Zurückbleibende. Eurydike unter (?) Küssen. Hermes Stations-Vorsteher mit der Signalscheibe. Dies ein neoklassizistisches Motiv. Mit dem Neoklassizismus von Cocteau, Strawinsky, Picasso, Chirico etc hat es diese Bewandnis: der Übergangsraum des Erwachens, in dem wir jetzt leben, wird mit Vorliebe von Göttern durchzogen. Dieses Durchziehen des Raumes durch Götter ist blitzartig zu verstehen. Auch darf dabei nur an bestimmte Götter gedacht werden. Vor allem an den Hermes, den männlichen Gott. Es ist bezeichnend, daß im Neoklassizismus die Musen, die für den humanistischen so wichtig sind, nichts bedeuten. [...] Das worin der Neoklassizismus grundsätzlich fehlt, ist, daß er den vorbeiziehenden Göttern eine Architektur baut, die die Grundbeziehungen ihres In-Erscheinung-Tretens verleugnet. (Eine schlechte, reaktionäre Architektur.) (1011 f.)

So schlagend Benjamins Phillipika gegen das reaktionäre Moment des Neoklassizismus auf den ersten Blick erscheint: Im Hinblick auf Igor Strawinsky erweist sie sich, denkt man außer an auf den durch die Verbindung mit Coc-

teau angespielten *Rex Oedipus*¹⁰ auch an die nur wenig später entstandene Ballettmusik *Apollon Musagette*, als unzutreffend: Das 1927/28 in Nizza komponierte und anschließend in Washington und Paris aufgeführte Werk rekurriert in einem Prolog und mehreren Pas und Variationen für Apollo und die Musen Kalliope, Polyhymnia und Terpsichore auf Bach und die musikalisch-metrischen Formen der französischen Klassik des 17. Jahrhunderts.¹¹ Trotz derartiger musikgeschichtlicher Leerstellen wäre es gleichwohl verfehlt, den musikalischen Gehalt der Passagenarbeit auf elementare Klangimpressionen oder eine an Prousts »histoire sentimentale des sociétés« erinnernde Präferenz für die von den musikalisch Gebildeten verschmähten Formen »leichter« Musik zu reduzieren.¹² Mehrere von Benjamins sich zu den Zitaten längst verflossener Couplets oder den Anspielungen auf Musik in seiner kritischen Kompilation von Fouriers futuristischen Gesellschaftsbildern gesellende akustische Referenzen sind auf das Schaffen an den Rand des Kanons gedrängter Komponisten wie Auber und David bezogen. Sein um die »Tendenz des musikalischen Materials« oder den Werkcharakter wenig bekümmertes Zugang eröffnet eine von der konventionellen Historiographie über lange Zeit hin vernachlässigte Perspektive auf ihre Musik.

»Draperie«: Der Klang als Bild

Auch die musikhistorische Annäherung an Benjamins Passagenarbeit profitiert indessen von der nochmaligen Präzisierung der Bedeutung des Bildbegriffs in seinen Schriften.¹³ Sigrid Weigel hat Benjamins Bilderdenken als Er-

infrage gestellt. (Vgl. Henri Lonitz [Hg.]: *Theodor W. Adorno – Walter Benjamin – Briefwechsel*, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 1994, S. 150).

9 Vgl. als Beitrag der konventionellen Musikologie zur Tradition der Traumscene in der (französischen) Musikgeschichte Sabine Henze Döhring: »Das verdichtete Bild. Traumvisionen in der Musik«, in: Klaus Hortschansky (Hg.): *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, Tutzing (Schneider) 1997, S. 315–327.

10 Dessen aufsehenerregende szenische Uraufführung an der von Otto Klemperer geleiteten Krolloper wurde auch von nicht eng mit dem Musiktheater verbundenen Berliner Intellektuellen wie Benjamin registriert. Vgl. Hans Curjel: *Experiment Krolloper*, aus dem Nachlass hg. v. Eigel Kruttge, München (Prestel) 1975, S. 69–77 u. S. 230–237.

11 Vgl. Theo Hirsbrunner: *Igor Strawinsky in Paris*, Laaber (Laaber) 1982, S. 136–138.

12 Marcel Proust: »Lobrede auf die schlechte Musik«, in: ders.: *Freuden und Tage und andere Erzählungen und Skizzen aus den Jahren 1892–1896*, hg. v. Luzius Keller, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1988, S. 166–168.

13 Vgl. Cornelia Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin (Akademie-Verlag) 2004 sowie ergänzend dazu die Überlegungen von Anthony Auerbach: »Imagine no Meta-

gebnis einer methodischen Prädisposition geschildert, die sich dadurch auszeichnet, »dass sein historischer Blick durch die Betrachtung von Bildern geschult ist; er favorisiert die Gleichzeitigkeit vor der Kontinuität, den Schauplatz vor der Abfolge, die Gesten vor der Aussage, die Ähnlichkeit vor der Konvention, kurzum: die Bilder vor den Begriffen«. ¹⁴ Auf die Wirkung von Klängen und Tönen übertragen erscheint eine solche, sowohl bezüglich der visuellen Repräsentation motorisch-akustischer Vorgänge ¹⁵ als auch der zunehmenden Kritik einer strukturorientierten Musikbetrachtung anschlussfähige Perspektive, ¹⁶ vor allem hinsichtlich der auditiven Repräsentation der Tableaux, Panoramen und Massenszenen der Grand Opéra ¹⁷ von Interesse – szenische Arrangements, in denen »das Vergnügen an einer [staunenerregenden] Technik«, einhergeht mit dem »Genuß eines Luxus, durch den man sich in seinem sozialen Status bestätigt fühlte«. ¹⁸ Unter den fast tausend für die Passagenarbeit exzerpierten Titeln fehlen die nicht weniger als fünf Bände umfassenden *Mémoires d'un Bourgeois de Paris* von Louis Véron, der zwischen 1831–1836 als »directeur-entrepreneur« der nach der Julirevolution privatisierten Opéra amtierte. Offensichtlich hat Benjamin diese für seine Analyse kollektiver Wunsch- und Zauberbilder, welche die »Unfertigkeit des gesell-

schaftlichen Produkts« und »die Mängel der gesellschaftlichen Produktionsordnung« sowohl »aufzuheben« als auch zu »verklären« suchen (46 f.) überaus ergiebigen Erinnerungen nicht gekannt. Ideell gehört Vérons Beschreibung der Opernkulissen als ›Urgeschichte‹ der in den medialen ›Traumfabriken‹ des 20. Jahrhunderts vorangetriebenen Simulation von Realität freilich unmittelbar in die in der Passagenarbeit verhandelten Problemzusammenhänge hinein. Mit kaum unterdrücktem Stolz betont Véron, dass gerade die natürliche und authentische Wirkung szenischer Arrangements den Einsatz einer industriell ineinander verschachtelten menschlichen Maschinerie verlangt.

L'art de la mise en scène consiste à tromper l'œil du spectateur et à simuler les objets réels avec adresse, et même avec talent. On assiste, dans les coulisses, à tous ces secrets, à tous ces *trucs*. Le bruit du canon est simulé par des coups frappés sur une grosse caisse, suspendue pour qu'elle soit plus sonore. La flamme subite, rapide, fugitive, produite par la poudre de licopode en combustion, simule les éclairs. On imite les éclats de foudre par de larges plaques de tôle qui se choquent en tombant les unes sur les autres. Les maîtres de chant ont souvent mission, dans les coulisses, de sonner les cloches, d'agiter des chaînes en mesure, et de frapper les coups de tam-tam notés sur la partition. La fusillade des *Huguenots* est produite par la mise en mouvement d'une sorte de grande *crecelle*. L'éclairage de la scène constitue un service des plus importants. C'est sous ma direction que le gaz a été employé pour la première fois dans les coulisses de l'Opéra français, soit dans des boîtes fermées placées dans les cintres pour produire l'effet du *clair de lune* dans la décoration du cloître de *Robert-le-Diable*, soit sur des portants, soit dans des rampes cachées sous les frises. ¹⁹

»Die Passagen sind der Schauplatz der ersten Gasbeleuchtung« (45). Die von dem seit 1819 auch in die Pariser Theater eindringenden künstlichen Licht ²⁰ ausgehende Faszination veranlasst Benjamin, den visuellen Eindruck der in

- phors. The Dialectical Image of Walter Benjamin«, in: *Image & Narrative* 18 (2007), verfügbar unter www.imageandnarrative.be/thinking_pictures/auerbach.htm, abgerufen am 20.03.2011 u. Eli Friedlander: The Measure of the Contingent: »Walter Benjamin's Dialectical Image«, in: *boundary 2* 3 (2008) 35, S. 1–26 sowie Bolle: *Physiognomik* (Anm. 3), S. 32 f.
- 14 Sigrid Weigel: *Walter Benjamin – Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a. M. (Fischer) 2008, S. 267.
- 15 Vgl. z. B. Neil P. McAngus Todd: »Motion in Music. A Neurobiological Perspective«, in: *Music Perception* 17 (1999), S. 115–126 und Robert O. Gjerdingen: »Apparent Motion in Music?«, in: Niall Griffith/Peter M. Todd (Hg.): *Musical Networks: Parallel Distributed Perception and Performance*, Cambridge/Mass. (MIT Press) 1999, S. 141–174.
- 16 Vgl. Andrew dell'Antonio (Hg.): *Beyond Structural Listening. Postmodern Studies of Hearing*, Berkeley (University of California Press) 2004.
- 17 Karin S. Pendle/Stephen Wilkins: »Paradise found. The Salle Le Peletier and French grand Opéra«, in: Mark A. Radice (Hg.): *Opera in context. Essays on historical staging from the late Renaissance to the time of Puccini*, Portland (Amadeus) 1998, S. 271–307.
- 18 Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), Wiesbaden (Athenaion) 1980, S. 103 u. in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Hermann Danuser/Hans-Joachim Hinrichsen/Tobias Plebuch, Laaber (Laaber) 2000 ff., Bd. 5, S. 127.

- 19 Louis Véron: *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, Paris (Librairie Nouvelle) 1856, Bd. 3, S. 251 f.
- 20 Matthias Brzoska: »Vertontes Licht: Die Gasbeleuchtungsära auf der Bühne des Musiktheaters«, in: Elisabeth Schmierer (Hg.): *Töne, Farben, Formen. Über Musik und die Bildenden Künste. Festschrift Elmar Budde zum 60. Geburtstag*, Laaber (Laaber) 1995. Vgl. allgemein auch Wolfgang Schivelbusch: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München u. a. (Hanser) 1983.

zahlreichen Aufzeichnungen zu Baudelaire, den »Beleuchtungsarten« und dem frühen Entwurf »Der Saturnring oder etwas vom Eisenbau« (698–707 bzw. 1060–1063) aufscheinenden Gasflamme durch eine über mythologische Kontinuitäten etablierte akustische Illusion zu ergänzen: »Wer 1817 die Passage des Panoramas betrat, dem sangen auf der einen Seite die Sirenen des Gaslichts und gegenüber lockten als Ölfammen Odaliskinnen« (700). Auch in der Opéra erhellt das künstliche Licht die Szenerie nicht im Sinne illuminierender Aufklärung, sondern rechnet mit einer die detailgetreue Wahrnehmung bloß suggerierenden Blendung des Betrachters. Sein realistisches Illusionstheater beschreibt Véron unverhohlen als ein noch die Gesichtszüge der Darsteller verzerrendes Reversbild der alltäglichen Erscheinung:

Celui qui hante les coulisses s'expose à plus d'un désappointement, à plus d'une déception; telle artiste, dont la beauté éblouit au théâtre, est quelquefois laide à la ville. Telle autre, charmante à la ville, est loin de plaire au théâtre. Les traits fins et délicats, vus de loin, perdent leur grâce et leur charme; les traits fortement accentués prennent au contraire sur la scène d'heureuses proportions: de grands yeux, un grand nez, une grande bouche ne donnent à la physionomie que plus d'expression et de caractère.²¹

Während nun der Name Giacomo Meyerbeers,²² des wichtigsten Komponisten für die sich mit Verons Übernahme der Intendanz historischen Stoffen zuwendenden Traum- und Schockwelten der Grand Opéra im Passagenfragment allerdings fehlt, taucht ein weithin als eigentliche Geburtsstunde der Gattung beschriebenes,²³ auf den Bühnen der 1930er Jahre jedoch rar gewordenes Werk inmitten von Aufzeichnungen zur Mode dennoch auf:

1828 fand die Uraufführung der *Stimmen von Portici* statt. Das ist eine wallende Musik, eine Oper aus Draperien, die sich über den Worten heben und senken. Sie mußte in einer Zeit Erfolg haben als die Draperien ihren Triumph-

zug (zunächst als türkische Shawls in der Mode) antraten. Diese Revolte, deren erste Aufgabe es ist, den König vor ihr selbst in Sicherheit zu bringen, erscheint als Vorspiel derjenigen von 1830 – einer Revolution, die doch wohl nur Draperie vor einem Revirement in den herrschenden Kreisen war. (120)

Benjamins Notiz folgt sichtlich weder einer werk-, noch einer komponistenorientierten Perspektive.²⁴ Der Name des Komponisten der am 29. Februar 1828 mit großem Erfolg in dem Salle Le Peletier aufgeführten Oper, Daniel François Esprit Auber (1782–1871), wird von ihm ebenso wenig genannt wie die Namen des Librettisten Eugène Scribe oder der Bühnenbildner Charles Duponchel und Pierre Cicéri. Die Musik der Oper steht ihres werkbezogenen Sozialprestiges entkleidet und von einer ästhetischen Axiologie der Unterhaltungs- und Kunstmusik gelöst auf einer Ebene mit den anderenorts zitierten Couplets oder der ein boudoirartiges Blumenarrangement aus der Ferne durchdringenden Ballmusiken (291).

Den Gegenstand des bis 1882 in Paris mehr als fünfhundertmal gespielten Werkes bildet ein historisch verbürgter Fischeraufbruch im Neapel des Jahres 1647, wobei persönliche Verstrickungen wie die Beziehung Fenellas, der Schwester des Rädelführers Massaniello zum Sohn des Spanischen Vizekönigs die soziale Brisanz des Stoffes im politisch unruhigen Pariser Umfeld entschärfen.²⁵ So sehr Benjamins Charakterisierung der Oper als verkleidende »Draperie« dabei auf Kostüme und Figurinen zurückgeführt werden kann, so sagt sie zugleich auch etwas über den treffend als »wallend« bezeichneten Kompositi-

21 Véron: *Mémoires* (Anm. 19), S. 253.

22 Vgl. einführend Reiner Zimmermann: *Giacomo Meyerbeer. Eine Biografie nach Dokumenten*, Berlin (Parthas) 21998.

23 Vgl. Ludwig Finscher: »Aubers La Muette di Portici und die Anfänge der Grand Opéra«, in: Jürgen Schläder/Reinhold Quandt (Hg.): *Festschrift Heinz Becker*, Laaber (Laaber) 1982, S. 87–105, auch in ders.: *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, hg. v. Hermann Danuser, Schott (Mainz) 2003, S. 340–354.

24 Benjamin kannte die *Stimme von Portici* möglicherweise durch eine Berliner Produktion, die am 14. Juni 1929 – zu einer Zeit, als er bereits selbst als freier Mitarbeiter des Rundfunks tätig war – mit dem aufstrebenden Tenor Joseph Schmidt in der Partie des Massaniello gesendet wurde. Eine Inszenierung des Werks in der Krolloper folgte im April 1930.

25 Vgl. Herbert Schneider/Nicole Wild (Hg.): *La Muette de Portici: kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation ihrer ersten Inszenierung*, Tübingen (Stauffenberg) 1993 u. Dietmar Rieger: »La Muette de Portici von Auber/Scribe. Eine Revolutionsoper mit antirevolutionärem Libretto«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 10 (1986), S. 349–359 sowie Jane F. Fulcher: *The Nation's Image. French grand opera as politics and politicized art*, Cambridge (Cambridge University Press) 1987, S. 46. Zu den Vorbildern und Vorstufen der *Muette* – einschließlich von Michele Carafas Oper *Masaniello, ou le Pêchant Napolitain* (1827) – vgl. auch Sarah Hibberd: »La muette and her context«, in: David Charlton/Jonathan Cross (Hg.): *The Cambridge companion to grand opera*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 2003, S. 150–154.

Abb. 1a: Daniel François Esprit Auber: *La muette de Portici*, Auszug aus dem Klavierauszug des Finales des 3. Akts (No. 12).

onsstil Aubers aus. Dessen pittoresker und illustrierender Charakter wird nicht zuletzt dadurch hervorgerufen, dass die zuerst von der Ballerina Lise Noblet verkörperte Fenella als eine stumme Rolle angelegt ist. Dies war im Kontext der Pariser Theatertradition zwar durchaus kein Novum,²⁶ in der vom Gesang geprägten Oper – gleichsam als Stummfilmpartitur *avant la lettre* – jedoch gänzlich ohne Vorbild. Aus der kompositorischen Vermittlung zwischen Sprache und Gebärde resultiert eine melodramartig-illustrierende und

26 Vgl. Marian Smith: »Three Hybrid Works at the Paris Opéra, ca 1830«, in: *Dance Chronicle* 24 (2001), S. 7–53 u. Maribeth Clark: »The body and the voice in *La muette de Portici*«, in: *19th-century music* 27 (2003) 2, S. 116–131.



Abb. 1b: Kostümskizzen von Hippolyte Le Comte.

agitierend bewegte Musik (Fenellas Erscheinen in der vierten Szene des 1. Aktes weitet sich zu einer fast arienartigen Soloszene aus), deren Technik Mary Ann Smart als heutigen Hörern durch Wagners Kompositionen und die Filmmusik Hollywoods ungleich vertrauterer Verfahren melodisch-rhythmischer Suspensionen beschreibt: »These long stretches of agitated music are built on a single short motive repeated or sequenced, often colored by melodic suspensions and underpinned by a motor rhythm.«²⁷ Noch das musikalisch konzentrierte Notenbild des Klavierauszugs bewahrt in der graphischen Ver-

27 Mary Ann Smart: *Mimomania – Music and Gesture in Nineteenth century Opera*, Berkeley (University of California Press) 2004, S. 60.

bindung der Töne einen guten Teil jener psychologisch-affektiven Dynamik, die gleichfalls aus dem Wogen der Kostüme spricht.²⁸

Die Führung der Orchesterstimmen in der *Muette* tendiert überhaupt dazu, ein harmonisch konventionelles Akkordgerüst durch Läufe und Spielfiguren zu überlagern – also durchaus im Sinne einer Musik, die sich »über den Worten hebt und senkt«. Schon Zeitgenossen erkannten hierin eine wesentliche Ursache für ihren durch die beständige Unterbrechung periodischer Verläufe als nervös beschriebenen Charakter,²⁹ dessen gestischer Ursprung zudem eine Verbindung zu Benjamins Physiognomik etabliert, welche die visuelle »Stillegung« einer über innere Bilder vermittelten »leiblichen Welterfahrung« beschreibt.³⁰ Exemplarisch lässt sich die Bedeutung dieser zunächst die Körpersprache Fenellas illustrierenden, dann aber die allgemeine Erregung instigierenden und vorwegnehmenden Orchesterfiguren anhand des Beginns des zum offenen Aufruhr führenden Finales des dritten Aktes demonstrieren: Auf ein achttaktiges Vorspiel mit über einem C-Dur-Orgelpunkt wogenden Achttaktfiguren (»Fénella aperçoit. Selva. Trompée par son uniforme, elle le regarde d'abord avec curiosité«) folgt ein in den Auftritt Fenellas und der sie verfolgenden Soldaten einfallender Frauenchor, an den sich seinerseits ein hektischer Dialog zwischen Selva und Massianello anschließt. In diesem modulierenden Abschnitt greifen die im Tempo und artikulatorisch bis zum Tremolo gesteigerten Läufe mehrfach den sich auf der Szene entladenden Emotionen voraus: Fallenden Sechzehntelfiguren bei Fenellas Erscheinung (»Fénella se lève [épouvantée] et court se réfugier au milieu de ses compagnes, par ses gestes elle les supplie de la protéger«) folgen Tremoli, auf- und abwogende Streicher-

läufe einschließlich einer während des Frauenchors repetierten Violinfigur und die finale Klimax mit sequenzierten Sechzehntelketten über einem G-Dur Fundament, die unmittelbar in die vom gesamten Orchester begleitete Empörung der Volksmassen mündet (Allegro Vivace, C-Dur): »Tout le Paysans qui étaient restés au fond du Théâtre s'avancent en tirant leurs armes.«³¹

In charakteristischer Weise für die durch Bilder als »Dialektik im Stillstand« (577 f.) – eine Formulierung, die Benjamin erstmals im Zusammenhang mit Brechts epischen Theater verwendete³² – ermöglichte »lisibilité de l'histoire«³³ transferiert Benjamins Imagination seine »Sicht« der Oper auf eine politische Konstellation. Es ist allerdings nicht die im Zusammenhang mit Aubers Oper von je her zitierte, der belgischen Erhebung gegen die Herrschaft der Niederlande vorausgehende Brüsseler Aufführung,³⁴ sondern – wie auch in Richard Wagners Würdigung der *Muette*³⁵ – die Pariser Juli-Revolution des Jahres 1830, auf die sein Kommentar hier anspielt. Die paradoxe Aufgabe der Revolte, den König vor ihr selbst in Sicherheit zu bringen, entspricht dem als Verhüllung empfundenen Beginn des Bürgerkönigtums Louis Phillippe, eine Ära, in der sich der alsbald in die Phantasmagorien der Ware versenkende »Privatmann den geschichtlichen Schauplatz [betritt]« (52) und die französische Kapitale zugleich zum Aktionsfeld literarischer und sozial-technologischer Träumer und Visionäre wie Fourier oder Baudelaire avanciert. Die zur Beschreibung des Vorgangs verwendete Metapher der »Draperie« verbindet im »wallen« eine momenthafte sensuell-motorische Erfahrung mit dem dynamischen Charakter von Aubers Musik und ermöglicht es Benjamin zugleich,

28 Vgl. zur Visualisierung akustisch-motorischer Bewegung bereits Erich M. von Hornbostel: »Melodischer Tanz«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 12 (1903/4), S. 482–488, auch in: ders.: *Tonart und Ethos – Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hg. v. Erich Stockmann, Leipzig (Reclam) 1988, S. 76–85 sowie zu ihrer (asymmetrisch verschobenen) Wahrnehmung im Zuge der Veränderung verschiedener musikalischer Parameter Zohar Eitan/Roni Y. Granot: »How Music Moves: Musical Parameters and Listeners Images of Motion«, in: *Music Perception* 23 (2006), S. 221–248.

29 Vgl. Finscher: »Aubers La Muette di Portici« (Anm. 23), S. 353. Gerhard: *Verstädterung* (Anm. 6), S. 116 f. Der Autor betrachtet die sich rasch einander ablösenden Einsätze von Chor, Orchester und Solisten sogar als unmittelbares Resultat der zunehmende Urbanisierung und Expansion der französischen Hauptstadt.

30 Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern* (Anm. 13), S. 196–198.

31 Dieses Zitat sowie die beiden anderen Zitate s.o. in Klammern entstammen den Szenenanweisungen aus dem Erstdruck der Partitur, Paris (Troupenas) 1828.

32 Vgl. Benjamins Aufsatz: »Was ist das epische Theater?« (GS II, 531) u. dazu auch Fürnkäs: *Surrealismus* (Anm. 5), S. 277.

33 Vgl. zur »Lesbarkeit der Geschichte« zuletzt Georges Didi-Huberman: *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire 2*, Paris (Minuit) 2010.

34 Vgl. z. B. Hans de Leeuwe: »Revolution durch Oper? Aubers Stimme von Portici 1830 in Brüssel«, in: *Maske und Kothurn* 30 (1980), S. 267–284 u. Vincent Adoumié: »Du chant à la sédition. La Muette de Portici et la révolution belge de 1830«, in: Jean Quéniart (Hg.): *Le chant, acteur de l'histoire. Actes du colloque tenu à Rennes du 9 au 11 septembre 1998*, Rennes (Presses universitaires de Rennes) 1999, S. 241–252.

35 Richard Wagner: »Erinnerungen an Auber«, in: ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig (Fritzsch) o. J., Bd. 9, S. 58.

Fl. All. vivace. $\text{♩} = 160$ 463

Clar. C^{es} les Haut. C^{es}

Tromp. FF

Tromb. FF

Ophycl. FF

Timb. FF

Viol. FF

Viola FF

Cello FF

Bass FF

Trien. C^{es} et G^{es} FF

... lev. (Tous les paysans qui étaient restés au fond du Théâtre s'aperçurent en tirant leurs armes, et en un instant Selva et ses soldats sont désarmés et mis en fuite.) (Ils agitent leurs armes.)

All. vivace.

Cl. FF

FF

240

Abb. 2: Daniel François Esprit Auber: *La muette de Portici*, Auszug aus der Orchesterpartitur des Finales des 3. Akts (No. 12), Beginn der Volkserhebung.

die Oper im Kontext der Erörterung des bis hin zu den »Thesen über den Begriff der Geschichte« immer wieder thematisierten »dialektische[n] Schauspiel[s] der Mode« (112) zu behandeln: Eher als in Form einer (platonischen) Idee, zeigt sich das »Ewige« in »einer Rüsche am Kleid« (578)³⁶ – zentral sind zumal für den späten Benjamin die materiellen und warenartigen Korrelate von Träumen und Ideen. Und so erscheint der Machtwechsel von 1830 als eine auf der Opernbühne vorweggenommene Kostümierung, die ein bloßes Revirement künstlerisch als Revolution verkleidet.

»Panorama«: Das Bild als Klang

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nehmen die vormals mondänen Passagen zunehmend den Charakter eines dem technologischen Wandel architektonisch entzogenen Rückzugsraums an. Mehrere Jahre vor der Niederschrift der sich in der *Berliner Kindheit* neben maschinell erzeugter Karussellmusik behauptenden »Blechkapellen« (GS VII, 428), beschreibt Benjamin in einem just im Berliner Tiergarten, in der Nähe der Krolloper verfassten Brief an Siegfried Kracauer das Spiel solcher Ensembles als durch ihr Unzeitgemäßes die Schwelle zwischen Aktualität und Erinnerung akustisch transzendierendes Erlebnis:

Ich erbaue mich an dem Gedanken, dass in Krolls Garten die Berliner ein Diorama bewundert haben und lasse neben manch störenden Geräusch an Sonntagnachmittagen – an denen bekanntlich wie in Vineta die Glocken, längst verflossene Militärkapellen zu spielen beginnen – im ländlichen Bukett die ineinandergeflochtenen Weisen der Garderegimenter mir ins Zimmer kommen. (GB III, 361)

In den Pariser Exzerpten treibt der technische Fortschritt menschliche Ensembles in die »raumgewordene Vergangenheit« (GS V, 1041) der Passagen zurück, die so zu einem historischen Fluchtpunkt der industriellen Verdinglichung der Tonkunst avancieren:

³⁶ Vgl. auch Wohlfahrt: »Et Cetera?« (Anm. 4), S. 84.

Musik in Passagen. Musik scheint sich in diesen Räumen erst mit ihrem Untergange angesiedelt zu haben, erst als Musikkapellen selber sozusagen altmodisch zu werden begannen, weil die mechanische Musik im Aufkommen war. So daß sich also diese Kapellen in Wahrheit eher dahin geflüchtet hätten. (Das »Theatrophon« in den Passagen war gewissermaßen der Vorläufer des Grammophons.) 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: die panoramatischen Kompositionen von David z. B. – *Le desert*, Christoph Colomb, Herculanum. Man war sehr stolz, als in den sechziger (?) Jahren eine politische Araberdeputation nach Paris kam, ihr »*Le desert*« in der großen Oper (?) vorspielen zu können. (270)

Benjamin erweitert diese mediengeschichtliche Beobachtung – das als Vorläufer des Grammophons bezeichnete »Theatrophon«³⁷ verweist auf die von Clément Aden seit 1881 vorgenommene telephonische Übertragung von Aufführungen der Opéra – mit dem Hinweis auf eine gleichfalls überkommene, durch ihren panoramatischen Charakter dem Geist der Passagen entsprechende Musik. Der in diesem Zusammenhang erwähnte Komponist Félicien César David (1810–1876), eine durch die spätere Vereinigung zweier ursprünglich getrennter Exzerpte (GS V, 1003 bzw. 1005 f.) noch betonte Wahl, führt unmittelbar zum Problem der von sozialen wie technologischen Entwicklungen keineswegs unbeeinflussten musikalischen Umsetzung visueller Impressionen. 1831 schloss sich der gerade 21-jährige Musiker der utopistisch-religiösen Bewegung der Saint-Simonisten an und reiste nach deren Verbot zusammen mit anderen Mitgliedern der Sekte über Konstantinopel, Smyrna, Jaffa und Kairo bis ans Rote Meer. (Dorothy Hagans Biographie des Komponisten enthält eine eindringliche Schilderung dieser Ideen einer ökonomischen Erschließung der arabischen Welt mit der Suche nach dem »weiblichen Messias« und mythischer Gemeinschaftserfahrung verbindenden Expedition).³⁸ 1835 kehrte David nach Paris zurück, wo es ihm schließlich im Dezember 1844 gelang, seine orientalisierende Ode-Symphonie *Le désert* in

37 Carolyn Marvin: *When Old Technologies Were New. Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York (Oxford University Press) 1988, S. 209–212.

38 Dorothy V. Hagan: *Félicien David: 1810–1876. A composer and a cause*, Syracuse (Syracuse University Press) 1985, S. 45–55.



Abb. 3: Félicien César David: *Le Désert*, *Le lever du soleil* / Sonnenaufgang, Auszug aus der Orchesterpartitur.

Abb. 4: Félicien César David: *Le Désert*, *Chant du Muezzim* / *Gesang des Muezzim*, Auszug aus der Orchesterpartitur.

der *Salle du Conservatoire* zur Aufführung zu bringen.³⁹ Der Gegenstand des auf einen Text von Auguste Colin komponierten Werkes, eine sich zur Nachtruhe begebende und am folgenden Morgen zur Weiterreise aufbrechende Wüstenkarawane, führte zu von religiösen Anspielungen durchsetzten Naturdarstellungen: Endlose Dünenlandschaften, ein Sandsturm (dessen heißer Wind als Strafe Gottes weht) und ein majestätischer Sonnenaufgang prägen Davids musikalisches Panorama ebenso wie exotistische Episoden,⁴⁰ zu denen ein lasziv-orientalisierender »danse de almeés«, der mehrfach wiederkehrende Karawanenchor und der vom Minarett herabtönende Gebetsruf zählen. Die musikalische Illustration des Sonnenaufgangs, die über crescendierenden Streichertremoli gesteigerte Wiederholung eines in mehreren Varianten von solistisch besetzten Bläsern auf das restliche Orchester übergreifenden viertaktigen Motivs, geht dem Gesang des Muezzins dabei unmittelbar voran. Dessen von den rhythmisch diffizilen Chromatismen der Vokallinie durchsetztes harmonisches Fundament wendet sich anschließend in einem knappen, strukturell verdichteten Orchesternachspiel von h-moll zum a-moll/A-Dur des sich anschließenden Chors zurück. Die Karawane zieht weiter:

Die Bühnenbilder zu Davids 1859 in Paris uraufgeführter Oper *Herculeum* aber auch die visuellen Paratexte des Druckes der *Desert-Symphonie* gehören durch ihre mimetische Appropriation fremden Terrains in die Benjamin mindestens seit seiner »Kleinen Geschichte der Photographie« beschäftigende Entwicklung visueller Reproduktionstechniken,⁴¹ die in Form exzessiver Tonmalerei auch von akustischen Gestaltungsmitteln Besitz ergreift.

39 Vgl. für eine nähere Beschreibung des Werkes sowie seiner Rezeption (einschließlich der enthusiastischen Zustimmung des sich durch den Erfolg Davids ein stärkeres Interesse für seine Werke erhoffenden Berlioz) Hagan: *Félicien David* (Anm. 38), S. 70–84 sowie auch Peter Gradenwitz: »Félicien David (1810–1876) and French Orientalism«, in: *The Musical Quarterly* 62 (1976), S. 471–506.

40 Vgl. auch Ralph P. Locke: »Cutthroats and casbah dancers, muezzins and timeless sands. Musical images of the Middle East«, in: *19th-century music* 22 (1998/99), S. 20–53.

41 Rolf H. Krauss: *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Ostfildern (Cantz) 1998.



Abb. 5a: Titelblatt der Partitur von *Le Désert* mit einer Lithographie von Célestin Nanteuil.



Abb. 5b: Zeitgenössische Gravur des Bühnenbilds zum 4. Akt von Davids Oper *Herculanum*.

Louis Daguerres dioramatisches Arrangement *L'Eruption de Vesuve* – seine Erfahrungen als Bühnenbildner nutzte der Entdecker des fixierten Lichtbildes zunächst für seine fast immer von Musik begleiteten Dioramen⁴² – bildete ein wichtiges Vorbild schon für den Ausbruch des Vulkans im Schlussbild der *Muette di Portici*.⁴³ Während aber Aubers von konventionellen Orchesterformeln gekennzeichnete Gestaltung der Szene auf illustrative Mittel noch

42 Barry V. Daniels: »Cicéri und Daguerre. Set Designers for the Paris Opera 1820–1822«, in: *Theatre Survey* 22 (1981), S. 69–90. Vgl. zu Daguerres Panoramen auch GS V, 48 f.

43 Nachdem ihr Bruder Massianello während seines Versuches, die Prinzessin vor der aufgeputschten Volksmenge zu retten, ums Leben gekommen ist, stürzt sich Fenella – als Opfergabe an die parallel zum politischen Aufruhr in Unordnung geratene Natur – in den ausbrechenden Vesuv.

verzichtete,⁴⁴ ist David geradezu als »father of descriptive music«⁴⁵ bezeichnet worden. Seine durch Orgelpunkte, Oktavverdoppelungen, Ostinati oder die Alteration oder Auslassung einzelner Skalentöne geprägte Kompositionstechnik – Gestaltungsmittel, die für seine Werke wichtiger sind, als die von der Musiktheorie als zentraler Parameter präferierte harmonische Originalität – ist nicht zuletzt das Resultat seiner Bemühungen, visuelle Erfahrungen in das zeitlich flüchtige Medium der Musik zu übersetzen.⁴⁶ Hat nun gerade diese offensichtliche Affinität seiner Musik zum Panorama dafür gesorgt – der mit einem Fragezeichen versehene postkolonial-exotistische Einschlag⁴⁷ spielt in der Passagenarbeit eine eher untergeordnete Rolle –, das David anders als der in der Historiographie ungleich präsentere Berlioz Eingang in die Pariser Exzerpte gefunden hat? In einer unscheinbaren, auf eine Biographie des Ökonomen und früheren Saint-Simonisten Michel Chevalier (732) zurückgehenden Notiz erscheint David auch innerhalb der Aufzeichnungen Benjamins zur sarkastisch als »Heilsarmee in der bürgerlichen Gesellschaft« (734) charakterisierten *église saint-simonienne*. Der Musikhistoriker Ralph Locke hat auf die offensichtliche Analogie zwischen der Wüstenkarawane und der Saint-Simonistischen Orientexpedition hingewiesen und die Beziehung der musikalischen Gestaltung der Symphonie zu deren früheren Kultmusiken betont:

In the choral movements David returned to the choral style (and the all-male forces) that had characterized his pieces for Menilmontant. [the base of the sect in Paris] The spoken narration (over held chords in the low strings) was clearly a gesture toward direct communication with the audience, and the Oriental numbers for orchestra or for tenor and orchestra were not only appealingly novel in melody and rhythm but clothed in effective instrumental colors [...] Less obvious, perhaps was the Saint-Simonian origin of the narration-overchords. David was very proud of this feature, feeling that it transformed his

44 Vgl. auch Hibberd: »La muette and her context« (Anm. 25), S. 162 f.

45 Hagan: *Félicien David* (Anm. 38), S. 122.

46 Vgl. die zusammengestellten Kommentare zu Davids bildorientierten Kompositionsstil in der sich einer weiteren Ode-Symphonie aus seiner Feder widmenden Arbeit von Annegret Fauser: »Hymns of the Future«. Félicien David's ›Christophe Colomb‹ as a Saint-Simonian Symphony«, in: *Journal of Musicological Research* 28 (2009), S. 1–29.

47 Die in Benjamins Notiz erscheinende Anspielung auf die »Araberdeputation« geht vermutlich auf einen Bericht Théophile Gautiers über die Pariser Erstaufführung von *Le désert* zurück.

vocal-orchestral work into the first example of an entirely new genre, to which he gave an entirely new name: *ode-symphony*. But it should not take away from David's achievement to suggest that he had, with Barrault and with Duveyrier, combined music and spoken text twelve years earlier at Menilmontant.⁴⁸

Auf ein derartiges, zum exotistisch-musikalischen Diorama denaturiertes »Nachleben der Religion« wird von Benjamin zwar ebenso wenig eingegangen, wie auf die mögliche Verbindung der gestischen Musik der *Muette di Portici* mit seiner aus der Auseinandersetzung mit Sprachphilosophie, Graphologie und dem epischen Theater Bertolt Brechts hervorgehenden Theorie der Physiognomik.⁴⁹ Doch eröffnen solche unausgeschöpften Querverbindungen zugleich die Möglichkeit, das sich über die Passagen-Konvolute spannende thematische Netz durch virtuelle Material- und Übertragungszeichen⁵⁰ stetig zu erweitern. Gerade die ob ihrer peripheren Stellung im Benjamin-Universum mit der Mühe einer in divergente Bereiche seines Denkens ausschwärmenden Lektüre verbundene Musik unterstreicht so die Notwendigkeit einer Fortsetzung der Passagenarbeit durch ihre Leser.

48 Ralph P. Locke: *Music, musicians and the Saint-Simonians*, Chicago (University of Chicago Press) 1986, S. 209.

49 Vgl. besonders Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern* (Anm. 13), S. 194–211 sowie Bolle: *Physiognomik* (Anm. 3), S. 30–42.

50 Zur Anlage und Verbindung von Benjamins überlieferten Manuskripten vgl. zusammenfassend Timo Skrandies: »Unterwegs in den Passagen Konvoluten«, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart (Metzler) 2006, S. 274–284, hier S. 277 sowie Ursula Marx: »Lumpensammlung. Die Passagenarbeit«, in: *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, hg. v. Walter-Benjamin-Archiv, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2006, S. 196–205.

Abbildungsverzeichnis

UTA KORNMIEIER

Abb.1: Umberto Boccioni: *Der Lärm der Straße dringt in das Haus*, 1911, Öl auf Leinwand, Sprengel Museum Hannover (Quelle: Wikimedia Commons).

TOBIAS ROBERT KLEIN

Abb. 1a: Daniel François Esprit Auber: »Finale 3. Akt (No. 12)« (Klavierauszug), aus: ders.: *La muette de Portici*, Paris o. J., S. 192.

Abb. 1b: Hippolyte Le Comte: Kostümskizzen, aus: Daniel François Esprit Auber: *La muette de Portici. Kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation der ersten Inszenierung*, hg. v. Nicole Wild/Herbert Schneider, Tübingen 1993, o. S.

Abb. 2: Daniel François Esprit Auber: »Finale 3. Akt (No. 12)« (Auszug aus der Orchesterpartitur), aus: ders.: *La muette de Portici. Facsimile edition of the printed orchestral score*, New York 1980, Bd. 2, S. 463.

Abb. 3: Félicien César David: »Le lever du soleil / Sonnenaufgang« (Auszug aus der Orchesterpartitur), aus: ders.: *Le Désert. Ode-symphonie en 3 parties*, Mainz ca. 1846, S.92 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: N. Mus 5702).

Abb. 4: Félicien Cesar David: »Chant du Muezzim / Gesang des Muezzim« (Auszug aus der Orchesterpartitur), aus: ders.: *Le Désert. Ode-symphonie en 3 parties*, Mainz ca. 1846, S.95 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur: N. Mus 5702).

Abb. 5a: Titelblatt der Partitur von *Le Désert* mit einer Lithographie von Célestin Nanteuil, aus: René Brancour: *Félicien David. Bibliographie critique*, Paris 1909, S. 41.

Abb. 5b: Zeitgenössische Gravur des Bühnenbilds zum 4. Akt der Oper *Herculaneum*, aus: René Brancour: *Félicien David. Bibliographie critique*, Paris 1909, S. 65.

SABINE SCHILLER-LERG

Abb.1: Ernst Schoen: Vertonung von sechs Gedichten von Fritz Heinle (komponiert 1932), 12 Blatt, abgebildet: Blatt 1, Nachlass: Ernst Schoen, Bundesarchiv Koblenz, Signatur: N1403 (3.2).

Abb. 2: Ernst Schoen, Foto: Johanna Schoen, Privatbesitz.

Abb. 3: Notenblatt »Entronnen aller Gnade«, Sonett I, abgebildet: Blatt 2 u. 3, Nachlass: Ernst Schoen, Bundesarchiv Koblenz, Signatur: N 1403 (3.2).

Abb. 4 Notenblatt »Jubel wurde ausgeschenkt«, Sonett VI, abgebildet: Blatt 11 u. 12, Nachlass: Ernst Schoen, Bundesarchiv Koblenz, Signatur: N 1403 (3.2).

(Die Rechte für Abb. 1–4 liegen bei: Dr. Sabine Schiller-Lerg, Münster.)

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

Abb. 1: Kunst im Verhältnis zur Lebenswelt.

Abb. 2: Luigi Nono: *Como una ola de fuerza y de luz* (1971/72). »Luciano! Luciano! Luciano!«: Die Ermordung (?) von Luciano Cruz bricht ins Werk ein und verändert dessen Konzept. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von MGB Hal Leonard (Italy).