

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

DANIELLE COHEN-LEVINAS

Die Aufgabe des Musikers

Schönberg und die Wunder des Lumpensammlers

Das Gewußte wird erzählt, das Erkannte wird dargestellt, das Geahndete wird geweissagt.

Schelling: *Die Weltalter*

Ohne Musik wäre das Leben ein Irrthum.

Nietzsche: *Götzendämmerung*

Die neue Ordnung der Zwölftontechnik löscht virtuell das Subjekt aus.

Adorno: *Philosophie der neuen Musik*

Weißt Du, was ich finde? ... Dass Musik die Zweideutigkeit ist als System.

Thomas Mann: *Doktor Faustus*

Wenn uns eine Textauslegung, wie Heidegger meint, zum Nachdenken anregt und im gleichen Atemzug gestattet, uns von dem kommentierten Text zu entfernen, wie entstünde dann – im Sinne Walter Benjamins – der Effekt einer Kontamination im Akt des Übersetzens selbst? Mit anderen Worten: Gibt es eine reine Sprache, die sich der Aufgabe der Auslegung widersetzt, zu offenbaren was der Text nicht in der Unmittelbarkeit seines Schreibens oder Gelesens zu verstehen gibt? In Benjamins 1921 entstandenen Text *Die Aufgabe des Übersetzers* (GS IV), der ursprünglich als eine Art Prolog zu seiner Übersetzung von Baudelaires *Tableaux parisiens* gedacht war, ist die »reine Sprache« stets auf einen messianischen Horizont hin ausgerichtet. Demnach enthält jede Sprache ein ihr je eigenes Sagen-Wollen, das die Gesamtheit allen Sagen-Wollens aller Sprachen für sich allein auszudrücken imstande wäre. Daher stammt die Vorstellung, dass die reine Sprache an sich bereits eine Figur der

Prosa der messianischen Welt sei. Sprachen aber unterliegen, wie Benjamin so wunderbar zeigt, ganz gegensätzlichen Bewegungen: Die einen nähern sich einander an, andere schließen sich gegenseitig aus. Sie tragen sich gegenseitig, sie wandern aus. Die Übersetzung schließlich nimmt sie bei sich auf und fügt wieder zusammen, was Benjamin die »Scherben eines Gefäßes« (18) der reinen Sprache nennt. So spricht er davon, dass das »was an Übersetzungen wesentlich ist« (12), zugleich unter dem Sinn eines Sprachgebildes »verborgen oder deutlicher« (19) sei.

Antoine Berman zeigt eindringlich, wie der Akt des Übersetzens nicht nur zwischen zwei Sprachen vollzogen wird, sondern dass es eine dritte Sprache gibt, ohne die jener nicht stattfinden kann.¹ Genau an diesem Punkt treffen Benjamins Gedanken zur Übersetzung auf grundsätzliche Überlegungen zur Musik. Denn die dritte Sprache ist auf eine geradezu geisterhafte Art anwesend in der mündlichen Dimension eines Textes, die ein Autor in seiner Schreibweise bewahren will. Dieses Geisterhafte lässt sich nur in dem Sinne deuten, dass das schöpferische Subjekt allein nicht die Totalität seiner Äußerungen wiedergeben kann, es seine eigene Rede also nicht zur Gänze beherrscht. Im Gefolge Heideggers geht Gadamer gar so weit, von der Verblendung des schreibenden Subjekts zu sprechen. Nur ein Leser, aber mehr noch ein Übersetzer oder Hermeneut sei in der Lage, die implizite Historizität eines Textes zu entschlüsseln und so dessen Bedeutung zu ermitteln. Doch die Vorstellung, dass ein Text im Wesentlichen messianisch oder prophetisch sei, läuft jeglicher Deutungstradition zuwider. Benjamins Essay beginnt mit einem Postulat, der daran keinen Zweifel lässt: »Nirgends erweist sich einem Kunstwerk oder einer Kunstform gegenüber die Rücksicht auf den Aufnehmenden für deren Erkenntnis fruchtbar.« (GS IV, 9–21, hier 9)

Benjamin versteht den Übergang von einer Sprache zur anderen, den er mit dem historischen Gedächtnis verbindet, das mit einem apokalyptischen Konzept des Messianismus verschmilzt, als Chiasmus. Sprache bricht aus sich heraus, doch der Übersetzer wird es niemals schaffen, den funkelnden Moment dieses Hervorbrechens zu treffen. Seither besteht seine Aufgabe darin, sich von der Utopie einer historischen Rekonstruktion von Bedeutungsnetzwerken zu

¹ Antoine Berman: *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris (Éditions du Seuil) 1999, S. 112.

verabschieden. Er muss aufhören, danach zu suchen, was in dem ursprünglichen Text verborgen ist. Ein Text lässt sich nicht analog zu einem natürlichen Prozess oder gemäß einem dialektischen historischen Prinzip verstehen, lesen, auslegen oder übersetzen. Selbst wenn man das Wort *Übersetzen* im Sinne des griechischen *méta-phorein* versteht, so gelangt man dennoch nicht durch eine metaphorische Operation vom Original zur Übersetzung. Das Paradox, dass eine Metapher für Benjamin keine Metapher ist, offenbart, dass *Übersetzen* dem entspricht, was in dem übersetzten Text von der Sprache und nicht von der Bedeutung abhängt, die sich in die Fortsetzung einer sprachhistorischen Logik einschreibt. Ist eine von der Illusion der Bedeutung befreite Sprache überhaupt denkbar? An dieser Stelle scheint mir das, was ich gerne den ›Schönberg-Moment‹ nenne, Benjamin zu bestätigen: Hier bildet sich ein Denken der Musik, das nicht mehr nur ein außersprachliches Korrelat darstellt und in der Lage ist, Sprachen zu repräsentieren, zu imitieren oder zu paraphrasieren. Da es die Aufgabe des Musikers ist, vom Ton zum Zeichen zu gelangen, ersteren zu übersetzen und zu deuten, handelt es sich keinesfalls darum, ein ursprüngliches Modell auseinanderzunehmen, um es besser zu zerstören oder durch ein anderes zu ersetzen. Es geht vielmehr darum, eine Trennung zwischen dem vorzunehmen, was Benjamin ›das Gemeinte‹ nennt, und der ›Art des Meinens‹, d. h. wie die Sprache Bedeutung erzeugt. Schönbergs vorrangiges Ziel war es, nachzuvollziehen, wie Musik jenseits sprachlicher Merkmale, zwischen Logos und Lexis, zwischen Ton und Zeichen, Bedeutung tragen kann.

Musikalische Sprache und Negativität

Wenn es auch Schönbergs Ziel war, eine Phänomenologie des musikalischen Materials zu entwickeln, die nicht auf einem semantischen Modell gründet, so wendet er sich dabei sowohl von jenem Geist der Dialektik ab, der das tonale Denken durchzieht, als auch von dem eines empirischen Denkens, das sich von jeglicher Methode und jeglichem Referenten absetzt. Schönberg war zudem derjenige, der die Widersprüche des musikalischen Systems zu Beginn des 20. Jahrhunderts mitbedachte: ein Oszillieren zwischen einem regressiven, ja reaktionären Weg, der die Logik des Tons im Fluss einer vorhersehbaren Zeitlichkeit aufrecht erhielt, und einem progressiven Weg, der den Schwerpunkt auf die

Atomisierung des Tons und den Prozess der Pulverisierung jener zeitlichen Vorhersehbarkeit und Intentionalität setzte. Sich von dem homogenen Bewusstsein abzusetzen, welches das musikalische Erbe Europas des 18. und 19. Jahrhunderts prägte, um die Herausbildung dessen zu begünstigen, was man seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts eine Form des musikalischen Strukturalismus nennen könnte, war eine gleichermaßen entscheidende wie komplexe Geste. So entspricht historisch gesehen der ›Schönberg-Moment‹ einer Art und Weise zu komponieren, die sich an einer methodischen Vorstellung und nicht an einer historischen orientiert. Er stützt sich auf ein operatives Denken, das für die Bedeutungs- und Sinnproduktion der Musik kein Subjekt mehr zu verlangen vorgibt. Gleichwohl ist auf ein Paradox hinzuweisen, das für die theoretische Interpretation von Schönbergs Musik durch ihn selbst aber auch durch die dadurch hervorgebrachten Theoretisierungseffekte nicht folgenlos geblieben ist.

Entgegen dem Ansatz, Musik als Sprache zu metaphorisieren, zu allegorisieren und zu diskursivieren, bestand Schönberg auf der Notwendigkeit einer musikalischen Kombinatorik. Die Komponisten, deren Erbe er anzutreten beanspruchte – Bach, Mozart, Beethoven, Wagner – hatten das tonale System als Schlussstein einer allgemeinen musikalischen Universalie zum Gesetz erhoben, die zugleich Kunst und Wissenschaft ist und Entwicklungen innerhalb der harmonischen und melodischen Strukturen zulässt. Dagegen erkundete Schönberg die Schwellenzonen zwischen einer Unterwerfung unter die akustischen Gesetze des musikalischen Materials und einer Bearbeitung, die nicht auf eine Logik zu reduzieren ist, welche eine ›Methode‹ voraussetzt, die eben diese Gesetze aushebeln würde. Im Dienste eines musikalisch Absoluten, das seine tonale Einheit in dem Maße erringt, wie es den Vorrang des Systems bekräftigt, verwarf Schönberg in gewisser Weise *Doxa* und *Episteme* zugleich. Er bekannte sich nicht nur zu seiner Schuld gegenüber seinen Vorgängern, sondern auch zum Verständnis des Komponistenberufs als einer Form des Kunsthandwerks.

Wenden wir uns also Schönbergs subtiler Argumentation zu: Die Frage des Systems geistert durch die *ganze* Geschichte der Musik. Dem lässt sich die These hinzufügen, dass sich das *Ganze* der Musik nicht von einem philosophischen *Ganzen* abstrahieren lässt. Dieses *Ganze* durchzieht das *ganze* Wissen der westlichen Musik, und ausgehend davon, dass diese Totalität beinahe drei Jahrhunderte lang durch das herrschende tonale System bestätigt wurde, versuchte Schönberg die Beziehungen zwischen der Freiheit des Komponisten

und den Notwendigkeiten des Systems zu reflektieren. Schönbergs Geste erweist sich bis in die äußersten Winkel seiner kombinatorischen Erkundungen des Tonmaterials als durch und durch historisch. So gelangte er vom systemischen Ganzen, das mit den tonalen Funktionen verbunden war, zu einem parametrischen Ganzen, das von der Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren, anders gesagt, der Zwölftontechnik, getrennt war.

Dabei muss man den Begriff der Methode möglichst kritisch und dem Konzept der Sprache als so radikal wie möglich entgegengesetzt verstehen. Bis zu Schönberg war die Welt der musikalischen Komposition vom Antagonismus miteinander im Wettstreit liegender melodischer und harmonischer Strukturen geprägt. In dieser machtvollen Welt des Hegelianismus fiel die Bildung von Themen zusammen mit der Suche nach dem absoluten Wissen und der Apotheose des schöpferischen Geistes. Das Thema war demnach eine gleichsam konzeptuelle Figur, mit der sich die teleologische Bewegung dieses Wissens denken ließ. Das Werk von Beethoven, einem Zeitgenossen Hegels, stand im Zentrum dieser Teleologie, die gleichwohl Singularitäten gegenüber aufmerksam blieb. Die von Bach, gewissermaßen dem Begründer des deutschen Idealismus in der Musik, eingeführte organische Beziehung zwischen einem Thema und seinen Variationen war für Schönberg einer der stärksten Beweise für die irreduzible Beziehung von System und Singularität bei Beethoven. Gerade das Prinzip der Variation brachte letzteren zu einem Verständnis von Musik, das nicht mehr das organische Ganze, sondern einen internen Riss des Melodischen, durch das im Anfangsthema vorgegebene Motiv selbst vorwegnimmt. Das schönste Beispiel bleibt ohne Zweifel das Finale von Beethovens Neunter Symphonie, in dem das funktionale *Ganze* der tonalen Entwicklung, um das alles kreist, durch den Begriff des Prozesses ersetzt wird. Dort, wo die Entfaltung des musikalischen Tempus auf eine gerichtete Logik antwortet, wird eine Vielzahl melodischer Möglichkeiten abgeleitet. Schönberg lag richtig. Denn was macht die Variation schon anderes, als ein Anfangsthema zu variieren und zu verändern? Gegebenenfalls kann sie sich so sehr von ihrem thematischen Habitus entfernen, dass sie eine Disjunktion bzw. eine Unterbrechung auslöst oder das System verlässt, selbst wenn sie noch ihr Spiel mit der modulierenden Plastizität der Tonalität treibt. Es bedurfte nur noch eines Schrittes, um in der formalen Plastizität der Variation eine Präfiguration serieller Musik zu erkennen. Schönberg tat ihn nach unzäh-

ligen Jahren des Kampfes, währenddessen er zu neutralisieren bestrebt war, was man das *Subjektum* der Musik nennen könnte, das damals den Gipfel der musikalischen Metaphysik bildete, die logosfreie Strömung der *Phänomenologie des Geistes*. Diese entwickelnde Variation als Kompositionsmethode und nicht mehr allein als formales Erbe war für Schönberg eine Experimentalanordnung, dank derer er die tonale Einheit auflösen und die Musik ihrem eigenen und autonomen Charakter zuführen konnte. Er musste nicht einmal auf das verzichten, was ihm am meisten am Herzen lag: die *Anschauungsform*, in der das, was sich im Inneren einer jeden Note, eines jeden Tons abspielt, dem Sinn eine andere Richtung geben und mit Blick auf die Wiedereinführung der Polaritäten zu einer Interpretation nötigen würde.

Anton Webern hat in einem seiner Vorträge im letzten Satz von Beethovens Neunter Symphonie ähnlich wie Schönberg ein analoges Prinzip vernommen und obwohl seine Wahrnehmung des Materials ganz entschieden organisch bleibt und der Vorstellung einer generativen Zelle verhaftet ist, steuert er auf eine Konzeption der musikalischen Identität zu, die sich selbst aus einer ursprünglichen Quelle zeugt. Diese Erzeugung versteht sich weder als vorhersehbar noch als argumentativ. Die Dualität hebt sich auf und zugleich ist das Prinzip der Identität des musikalischen Materials weder an die Melodie noch an die Harmonie gebunden, sondern nur an die Hervorbringung des Gedankens und an seine zeitlichen Transformationen.

Beispiel: Beethovens Neunte Symphonie, letzter Satz: Thema einstimmig; alles weitere ist auf diesen Gedanken gestellt, er ist die Urform. Unerhörtes geschieht, und es ist doch immer wieder dasselbe!

Jetzt sehen Sie schon, wohin ich da hinaus will. – Goethes Urpflanze: Die Wurzel ist eigentlich nichts anderes als der Stengel, der Stengel nichts anderes als das Blatt, das Blatt wiederum nichts anderes als die Blüte: Variationen desselben Gedankens.²

Man kann die Frage der Variation als eine ganz eigene Poetik in der Geschichte der Musik und der Geschichte der Metaphysik betrachten, denn der Prozess, den Schönberg und Webern bezeugen, verpflichtet uns dazu, Formen von Un-

² Anton Webern: *Der Weg zur neuen Musik*, hg. v. Willi Reich, Wien (Universal Edition) 1960, S. 56.

terbrechung und Kontinuität mit dem Ganzen des tonalen Systems zusammen zu denken. Hat der Komponist denn, nachdem das unzusammenhängende Ganze erreicht ist, eine kompositorische Geste hinter sich gelassen, die nicht synonym mit dem spekulativen Ganzen ist, in dem Maße, wo der Gedanke immer das Verbindende bleibt, dabei geeignet, alles wieder zu »entbinden«?

Wir untersuchen die Existenz des Musikalischen ausgehend von der inneren Spannung, die Schönberg mit dem Postulat eingeführt hat, dass die Wachstumszelle im Kern eines jeglichen Musik-Denkens eingeschrieben ist. Dieses Denken entreißt sich dem Einsickern eines tonalen Grunds, der nichts anderes als das Reine an sich des essenziell Musikalischen ist. Schönbergs Kunst bestand u. a. darin, dieses Reine an sich zu objektivieren und es nicht dialektisch, sondern eruptiv zu gestalten, aus sämtlichen zwischen der Horizontalen (Melodie) und der Vertikalen (Harmonie) liegenden Momenten eine Diachronie hervorzubringen und die Ressourcen eines kombinatorischen Denkens zu vervielfältigen, das sich selbstreflexiv mit der Zeitlichkeit dieser musikalischen Existenz befasst. Auf diese Art und Weise erschafft Schönberg eine serielle Kompositionsmethode, die ununterbrochen sich verändernde Heterogenitäten auf die Zeit des Werks projiziert. Damit lassen sich sowohl der Zwang und die extreme Strenge erklären, mit denen er auf die Unabhängigkeit der Stimmen insistierte, als auch seine kategorische Ablehnung des als nicht sinnhaft betrachteten linearen Kontrapunkts sowie nicht zuletzt die Notwendigkeit, aus dem Gegenüber zwischen musikalischem Subjekt und Prädikat herauszutreten, indem jeder Prädikatswechsel einen neuen Gedanken nach sich zieht, ohne dass sich das Subjekt ändert. 1931 schreibt Schönberg:

Jedenfalls: wie immer man über das Vergnügen denken mag, das man an der selbständigen, melodischen und bedeutsamen Ausführung jeder Stimme in einer »Polyphonie« haben kann, so steht doch die Frage auf höherem Niveau durch deren Beantwortung man zum Postulat gelangt: »Alles Geschehen in einem Musikstück ist nichts anderes, als ein ewiges Umgestalten einer Grundgestalt.« [...] Ist also ein kontrapunktischer Gedanke auf einer mehrstimmigen Kombination basiert, was sollte dann also daran linear sein.³

3 Arnold Schönberg: »Der Lineare Kontrapunkt« (1931; als Originalfassung verfügbar auf der Webseite des Arnold Schönberg Instituts in Wien: http://81.223.24.109/transcriptions/edit_view/transcription_view.php?id=102&word_list=linearer; abgerufen am 20.12.2011).

Deshalb erscheint uns das neue Denken Schönbergs und sein Streben, das auf die eine oder andere Art vom Gedanken einer ewigen Transformation des Subjekts abhängig ist (auf das es verweist) als eine der Aufgaben, die die komplexe Beziehung zwischen Philosophie und Musik am stärksten problematisiert haben. Wir wollen diese Beziehung hier ausgehend von Nietzsches Nachdenken über Wagner, Heideggers Interpretation dieses Nachdenkens und Schönbergs Rettungsversuch der modernen Musik untersuchen, der der nihilistischen Versuchung, die in der Dislokation des tonalen Systems schon aufschien, ein ethisches Musik- und Kompositionsdenken gegenüberstellt. Diese Musikethik ist durch und durch politischer Natur. Wie lassen sich dann aber kompositorische Idiome wie Aufhebung, Unterbrechung, Nichtauflösung, Unabgeschlossenheit, Zwölftonkombinatorik, Motiv, Abwesenheit von Hierarchie, Rekurrenz, Spiegel, Degradierung, Dissonanz oder Klangfarbe philosophisch verstehen? Wie gelangt man von einem technischen Vokabular zu einer nicht übereinstimmenden »Vision« des musikalischen Subjekts, wo die *Stimmung* als Akkord, Melodie oder Harmonie Schauplatz eines Konflikts zwischen freiem Schaffen, Vernunft und Vorstellungskraft ist? Weder das Selbe, noch das Andere, sondern die Mitte: Das was sich zwischen der Leere eines jeden Tons abspielt, anders gesagt, in dem Intervall, dem Spalt, der das abtrennt, was nicht mehr unmittelbar an unsere Urteilskraft gebunden ist, obwohl die *Mitte*, das *Mittelglied* bei Kant ein Ort der Vermittlung zwischen Empfindsamkeit und Verständnis ist, der meiner Meinung nach Schönbergs Vorgehen verwandt ist. Man muss also bei dieser Mitte verweilen, wo sich das Intervalldenken als das Eigene der seriellen Musik entwickelt. Was reflektiert die serielle Serie, wenn sie nicht mehr einem Geschmacksurteil entspringt? Kann man von einem seriellen Schönen sprechen, das dem Risiko eines seriellen Nihilismus widersprechen würde?⁴ Wenn Schönbergs neues musikalisches Denken nicht über die Fähigkeiten des Subjekts als konzertierendes Element (*concertance*), also Konsonanz reflektiert, könnte es dann diese Fähig-

4 Anm. zur Übers.: Der hier im Text verwendete Begriff »seriell« bezeichnet – anders als im deutschen Kontext, wo er üblicherweise auf die musikalische Avantgarde der 1950er Jahre bezogen wird – im französischen Sprachgebrauch bereits die Reihenkomposition der Schönberg'schen Zwölftontechnik. Vgl. auch Christoph von Blumröder: »Serielle Musik« in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (HmT)*, 13. Auslieferung, Wiesbaden u. a. (Steiner) Winter 1985/86, S. 1 f.

keiten als *déconcertance*, Dissonanz betrachten? Wir kommen später auf diese Fragen zurück, mit denen wir die Frage nach der Äußerung und ihren diversen Veränderungsmodalitäten in Schönbergs Werk einleiten werden. Die Veränderung gilt hier als Idiom, mit dem Schönberg gegen den mit der unbedingten Subjektivität des Idealismus einhergehenden Nihilismus ankämpft. In dem, was wir als musikalischen Empirismus bezeichnen, legt er nicht nur die Kritik dieses transzendentalen Idealismus offen, sondern ebenso die irreduzible Antinomie zwischen System und Tonmaterial. Die Suche nach einer neuen Art des Komponierens erweist sich also als eine relationale Phänomenologie zwischen den verschiedenen Bestandteilen des Tons. Trotz der Antinomie – oder dessen, was sich als diese ausgibt – wird das Subjekt durch die Möglichkeit der Objektivierung der akustischen Gesetze des musikalischen Materials nicht völlig auf das Objekt reduziert. Die metaphysische Spannung wird so aufrechterhalten, aber sie zielt weder auf einen Telos, noch schreibt sie sich in eine Herr-Knecht-Dialektik ein. Die Beziehung zwischen einer seriellen Voraussetzung und der musikalischen Intellektualisierung läuft auf ein ganzheitliches Denken hinaus, das schon vor jeglichem Beginn zersplittert ist. Die Wachstumszelle ist bei Schönberg eine reine Mitte, die ihre Auflösung nur vor einem geschlossenen Horizont finden kann. Die Ordnung der Töne, die auf einer Vorstellung der Mitte basiert, führt eine Nachfolge ein. Aber weder Ordnung noch Nachfolge können ein Gesetz begründen, denn die Form selbst ist ein fortwährendes Werden, eine Variation ihrer selbst ebenso wie ihrer spiegelbildlichen Mikrostrukturen. Die Konstruktion verlängert sich also ins Unendliche, selbst wenn im Fall der seriellen Musik das Unendliche zählbar, deklinierbar, abzuhören und abgehört worden ist. Es handelt sich hier um ein Kontinuum der Transformation, fortlaufend aktiviert durch das Spiel der Dissonanzen, die zur neuen Konsonanz erhoben werden und deren verborgene oder explizite Äußerung zu keinem Zeitpunkt auf den Boden der Vernunft fallen oder in Form eines Heilsversprechens als perfekte und heldenhafte Kadenz auftreten.

Dies lehrt uns das unvollendet gebliebene Ende des zweiten Akts von Schönbergs *Moses und Aron*.⁵ Die Abstraktion der seriellen Figur bezeichnet

die Art, wie der Ton voranschreitet, sich darstellt und wieder zurückzieht, und seine phänomenale Kraft aus dem Rückzug schöpft. Der seriell bearbeitete Ton erscheint in seinem Durchlaufen. Er entstammt weder einem Anfang noch einer dialektischen Transitivity, sondern einem Anderswo, einem unendlichen Riss zwischen seiner Ankunft und seinem Rückzug, was Schönberg zum Teil in der Erfahrung der Erscheinung am Berg Sinai voraussetzt. Möglicherweise wird die Musik nur in dem Moment zum Ereignis, in dem sie aus der Ordnung des Systems und der historischen Zeit herausgerissen wird. Dies ist der ethische Wendepunkt, den Schönberg ganz bewusst annimmt. Durch die Art und Weise, in welcher der Mensch das Schicksal des Bösen verwirklicht, indem er seinen eigenen Willen durchsetzt, erweist sich dieser Wendepunkt als Antwort auf jenen ästhetischen Nihilismus, der von den politischen Ereignissen angekündigt wurde. Das Böse hat also eine Geschichte, und die Tradition der westlichen Kunstmusik bis Wagner ist ein Teil davon. Darauf werde ich noch zurückkommen.

Politik des musikalischen Philosophems

Mit Ausnahme mathematischer und/oder kosmologischer Spekulationen ist der Dialog zwischen Philosophie und Musik eher verspannt, verstockt, (so gut wie) nicht vorhanden. Bestenfalls ist er metaphysisch aufgeladen, was sich rational mit der Notwendigkeit der Philosophie in der Romantik erklären lässt, ein ideales System zu begründen, das nach einer Ästhetik verlangt und deshalb einen Platz für die Musik finden muss. Der deutsche Idealismus ›sortiert‹ die Musik also wie es sich gehört in verschiedene Schubladen, die in Bezug auf die Ausübung der Philosophie zumeist am Rand liegen. Dadurch findet sie ihren Platz nicht bei den anderen Künsten, in denen eine Arbeit am Begriff vorherrscht. Kant streift die Musik nur kurz, Hegel macht aus seiner Ratlosigkeit keinen Hehl und integriert die Musik in sein System der Schönen Künste, indem er die platonische Geste des Mimesis-Streits zwischen *mousikè* und *logos* wiederholt. Schopenhauer weist die Musik dem Register der Willensfreiheit zu; Nietzsche sieht in ihr einen der Schlüssel zur grundlegenden Veränderung des Verhältnisses von Dichten und Denken. Heidegger schließlich deutet den Bruch zwischen Nietzsche und Wagner als zwangsläufigen Wendepunkt

⁵ Schönberg begann mit der Oper 1933, sie blieb bis zu seinem Tod 1951 unvollendet. Für die ersten beiden Akte hat er die Musik komponiert, der dritte Akt besteht nur aus dem Text.

in der Geschichte des Seins. Die Philosophie wird von der Musik heimgesucht, als würde das griechische Konzept des *melos*, d. h. die durch die melodische Struktur des menschlichen Sprechens dargestellte Abstraktion, sich im Stillen auf das Ausüben des Denkens auswirken; als berühre der Klang die *prosa oratio*. Dieser Klang wäre für den Logos dann das, was Musik für das Gehör oder Farbe für das Sehen ist: ein Ethos der Philosophie. Die Musik gilt der Philosophie also als Ort des Widerstands und wird von ihr zumeist als Bedrohung empfunden. Zwei Episoden erzählen die Geschichte dieser Bedrohung: 1) Platons Verbannung des tragischen Dichters, der Mythenmacher, ja beinahe aller Musik (mit Ausnahme der durch den pythagoräischen Code bestimmten) aus der griechischen Polis; 2) Nietzsches Bruch mit Wagner, die Umkehrung des Platonismus. Was hier ausgeschlossen und ohne jeden Zweifel zurückkehren wird, ist das, was die Griechen *hè mousiké* oder *ta mousika* nennen, genauer gesagt, der Dialog, der bei Platon dem dramatischen und mimetischen Modus entspricht. Insofern der Text der *Gesetze (Nomoi)* die Form eines wunderschönen tragischen Gedichts aufweist, wird die Ordnung des In-Gemeinschaft-Seins also durch die Musik als tragische Rede bzw. durch die tragische Rede, die sich zur Musik ausweitet, gestört. Deshalb zögert Heidegger auch nicht, in einem Zusatz zu seinem Vortrag von 1938, »Die Zeit des Weltbildes«, Nietzsches Bruch mit Wagner mit einer gänzlich philosophischen Bedeutung zu versehen.

Weil Nietzsches Denken in der Wertvorstellung verhaftet bleibt, muss er sein Wesentliches in einer rückwärts gewandten Form als Umwertung aller Werte aussprechen. Erst wenn es gelingt, Nietzsches Denken unabhängig von der Wertvorstellung zu begreifen, kommen wir auf einen Standort, von dem aus das Werk des letzten Denkers der Metaphysik eine Aufgabe des Fragens und Nietzsches Gegnerschaft gegen Wagner als die Notwendigkeit unserer Geschichte begreifbar wird.⁶

Hier herrscht offenbar eine bemerkenswerte Furcht vor dem, was Heidegger »unsere Geschichte« nennt. Diese sei auf das Schicksal der Musik getroffen,

6 Martin Heidegger: »Die Zeit des Weltbildes«, in: ders.: *Holzwege* (= Gesamtausgabe, Abt. 1, Bd. 5), hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a. M. (Klostermann) 2003, S. 75–113, hier S. 102.

habe sich mit ihr verbündet und wäre beinahe in ihr versunken. Im Unterschied zu Wagner hätte Nietzsche so das Schlimmste vermieden. Das Ende der Philosophie? Das Ende der Metaphysik wäre demnach gerade noch der Machtergreifung der Ausübung des Denkens dank einer logosfreien, als Metaphysik verkleideten Theatrokratie entkommen. Wäre es aber überhaupt vorstellbar, sich dem Werk des letzten Denkers der Metaphysik ohne die Musik zu nähern? Nimmt Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* nicht auf übertriebene Weise Bezug auf Dionysos, um seine Kritik der christlichen Moral zu entwickeln? Das christliche Bewusstsein wird durch eine amphigurische Entfaltung des *melos* sublimiert, insbesondere aber durch das zu einer mikrologischen Lektüre von Form und System führende Wagner'sche Leitmotiv, das es zu überwinden sucht. Der Mythos, den Nietzsche hier verteidigt, unterliegt einer zeitlichen und textuellen Störung. Was lässt sich in Wagners Musik dem *Mythos* zuweisen, was dem *Logos*? Zumal in den frühen Texten Nietzsches scheint es doch, als ginge der Mythos dem Logos voraus. Ereignet sich aber das Gegenteil – und der Logos geht dem Mythos voraus –, dann löst das eine spiegelbildliche Bewegung aus, eine zugleich musikalische und philosophische zirkuläre Bewegung, aus der die Philosophie nicht unbeschadet hervorgeht. Auf welchem Postulat beruht nun aber Heideggers Anspielung? Wahrscheinlich auf der Vorstellung, dass ein musikalisch geprägtes Denken der Phraseologie, selbst wenn es in einer Ellipse der Umkehrung oder Umkehr der Wertvorstellungen stecken würde, den Zugang zu Nietzsches metaphysischem Denken – genauer zur Bestimmung des Seins des Seienden als Wille zur Macht und als Ewige Wiederkehr –, allenfalls behindern kann. In seiner Vorlesung über Nietzsche unterscheidet Heidegger die *dichterische* Philosophie als solche von der Dichtung, die obwohl sie *denkerisch* ist, niemals im strengen Sinne als sich aus dem Philosophischen herleitend vorgestellt wird.⁷ Heidegger zufolge verstand allein Hölderlin gleichzeitig zu denken und zu dichten. Mit Sicherheit hat Nietzsche an Wagners *Tristan und Isolde* bemerkt, dass Dichten und Denken sich miteinander verbinden lassen. Deshalb wurde Wagner von Nietzsche auch niemals – ebenso wenig wie Hölderlin von Heidegger – aus einer romantischen Perspektive interpretiert. Wenn man bedenkt, bis zu welchem Punkt die Dichtung im Zentrum der Bemühungen der

7 Ders.: *Nietzsche*, Bd. 1, Pfullingen (Neske) 1989.

romantischen Komponisten stand, beispielsweise für Schumanns Liederzyklus *Dichterliebe* (1840) nach Gedichten Heinrich Heines, wirkt das durchaus paradox.

Im Gegenzug lässt sich die Wagner'sche Dichtung als Versuch interpretieren – und Nietzsche hat dies sicherlich getan –, die Hegel'sche Einfriedung zu überwinden oder zu durchbrechen. Meiner Meinung nach wird dadurch auf Nietzsches, von Heidegger zitierte Definition des Nihilismus als Abwertung der höchsten Werte ebenso ein neues Licht geworfen wie auf den *Zarathustra*, der textuell in Form von Gesängen, Versen, Parabeln, Rätseln und prophetischer Rede daherkommt und demzufolge keineswegs abseits der Frage nach der Dichtung steht. Erneut lässt sich die Rede als Voraussetzung der Musik beobachten. Und wenn Nietzsche in *Ecce Homo* von *Zarathustra* spricht, dann um ihn als Dithyrambus vorzustellen – der bevorzugten Figur des Wagner'schen Leitmotivs. Das Modell ist also gar nicht so weit entfernt von Platons *Gesetzen*, selbst wenn es sich um ein zweideutiges Verhältnis handelt. Doch sobald man Nietzsches Schreiben im *Zarathustra* untersucht, denkt man unweigerlich an Platons Schreiben und versteht, dass sich Wagners Schreiben in *Tristan und Isolde* genau an diesem Kreuzungspunkt situiert. An dieser Stelle setzt Heideggers Bemerkung zur Aufgabe des Nachdenkens über die Geschichte ein, die in dem Maße ein Nachdenken über das Sein ist, in dem das Sein für Heidegger nichts anderes als die Geschichte des Seins darstellt.

Nietzsches Bruch mit Wagner ist also bei Weitem nicht so anekdotisch, wie einige glauben, und mitnichten durch eine persönliche Enttäuschung oder Abneigung motiviert. Vielmehr stehen hier philosophische und politische Fragen auf dem Spiel. Heidegger, der der Musik keine große Aufmerksamkeit gewidmet hat, hätte sich nicht mit einer einfachen Streiterei aufgehalten. So berichtet er nicht nur davon, sondern zeigt in einem Abschnitt seiner Nietzsche-Vorlesungen, den »Sechs Grundtatsachen aus der Geschichte der Ästhetik«,⁸ sogar wie der Sinn des Rausches zu verstehen, wie dieser Rausch an die Ausübung des Denkens zu binden ist und wie die Verbindung zwischen den beiden die Vergegenwärtigung eines wesentlichen ästhetischen Zustands darstellt: die Figuration oder Konfiguration des Willens zur Macht. Nun ist das Wissen der Kunst für Heidegger nichts anderes als eine *teknè*, im Sinne der

griechischen Originalbedeutung, d. h. es transportiert weder eine denkende Reflexion noch eine begriffliche Spekulation. Einzig der tragische Gedanke – und ohne Zweifel die Musik – benötigt die Abwesenheit von Begrifflichkeit, und deshalb habe die Philosophie den Anschluss verpasst – als könne sie ihre Autonomie bekräftigen und fort dauern –, wenn sie das tragische Denken und die Musik vergisst. Man muss also den metaphysischen Moment abwarten, an dem die große Kunst an ihr Ende gerät, damit die Frage des Musikalischen und der Dichtung an die Oberfläche des philosophischen Nachdenkens gelangt und die Überdeterminierung jener platonischen und aristotelischen Grundbegriffe verherrlicht, die die Frage der *epistémè*, der Erfahrung und des gefühlvollen Verhaltens des Individuums berühren. Welche *teknè* wäre fähig, sich dieser ans Politische grenzenden Überdeterminierung zu entziehen? Über welche desaströse Poetik schwingt sich Nietzsche hier zum Richter auf, indem er versucht, die Philosophie von einer quasi tödlichen Faszination zu befreien? Ist es die Frage des *phainesthai*, des sich gemäß des *eidos* Zeigens? Ist es die Bestimmung des Schönen als *ekphanestaton*, als Gipfel des Scheins? Oder ist es die poetische Zielrichtung der *teknè*, die sich auf den metaphysischen Raum der Subjektivität hin öffnet?

Wo situiert sich Wagner, dessen Werk sich als eine kühne Antwort auf den Verfall der Kunst, auf den Abfall von ihrem Wesen entwirft? Die Frage zielt auf Hegel. Denn das *Gesamtkunstwerk* Wagners verfolgte ein ästhetisches Projekt, während Hegels Diagnose und sein Urteil vom Tod der modernen Kunst ausgingen. Es bedurfte eines Wagners, sich kopfüber in ein ästhetisches Unterfangen zu stürzen, dem ausdrücklich daran gelegen war, die hohe griechische Kunst der Tragödie zu erneuern. In der Zeit um 1850/60 war ein solches Projekt einzigartig. Wagner riss mit seinem von Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* ausdrücklich begrüßten Wunsch nach Wahrung der hohen Kunst – dank einer Rezeptivität der Form, die das Ideal der Dichtung vollendete, die absolute Allianz von Melodie und Poesie, die man in der Musik *arioso continuo* nennt – nicht nur die Mauern zwischen den Künsten ein. Er unterstützte auch im Stillen das Aufkommen einer religiösen und damit politischen Kunst, deren Bestimmung nicht nur im *religere* lag, sondern auch darin, ein Zeichen zu setzen in Richtung einer Volksgemeinschaft, eines Sozialen, so wie es die attische Tragödie verstand. Tragischer und romantischer Mythos wurden somit im selben Prozess einer wachsenden Barbarisierung des Codes und der

8 Ebd., S. 91.

Figur zusammengerufen, und zwar in dem Maße wie Heidegger zufolge, der das Gesamtkunstwerk entschieden ablehnte, Wagners *tekne* von Hölderlins Dichtkunst abwich:

Der Absicht nach sollte die Musik ein Mittel sein, das Drama zur Geltung zu bringen; in Wirklichkeit aber wird die Musik in der Gestalt der Oper zur eigentlichen Kunst. Das Drama hat sein Gewicht und Wesen nicht in der dichterischen Ursprünglichkeit, d. h. der gestalteten Wahrheit des Sprachwerkes, sondern im Bühnenhaften des Vorgeführten und der großen Aufmachung. Architektur gilt nur als Theaterbau, Malerei als Kulisse, Plastik als Darstellung der Gebärde des Schauspielers. Dichtung und Sprache bleiben ohne die wesentliche und entscheidende gestalterische Kraft des eigentlichen Wissens. Die Herrschaft der Kunst als Musik ist gewollt und damit die Herrschaft des reinen Gefühlszustandes [...].⁹

Heidegger hat zugegebenermaßen nicht viel von Wagners Musik verstanden. Man muss aber anerkennen, dass seine Analyse der ästhetischen Übertreibung, der Übertreibung des Affekts, den Effekt einer empathischen Begierde hervorbringt, der den Rezipienten zu einer totalen, dunklen Passivität des Zuhörens verleitet. Dieser ließe sich die wahrhaftig hohe Kunst, die Gestaltung, entgegensetzen, die ihrerseits, im Gegenteil zur sophistischen und hysterischen Maßlosigkeit von *Tristan und Isolde* beispielsweise, von vorne bis hinten männlich sei. Indem er diese Figur bis zum Äußersten treibt, führt Wagner die Musik zu ihrem nihilistischen Höhepunkt. Man muss natürlich auf einen entscheidenden Punkt beharren. Heidegger zufolge ist nicht die Musik zur Gestaltung fähig, sondern die Poesie. Zwischen der poetischen und der musikalischen Erfahrung liegt die Beziehung zum Schreiben, auf der einen Seite die Hölderlin-Lektüre und auf der anderen der theatralische Prozess, der die »Herrschaft der Kunst als Musik« bevorzugt.¹⁰ Während Nietzsche im *Zarathustra* in höchstem Maße dichterisch vorgeht, erreicht Wagner im *Tristan* das höchste Maß an Nihilismus. Was sich hier unterscheidet, ist die Darstellung. Im einen Falle ist sie stichhaltig, im anderen dekadent, denn sobald das Theater auf die Bühne tritt, gibt es Mimesis, passive Identifikation, Enteignung. Nicht umsonst verurteilt Heidegger alle Musik, wenn er Nietzsches Bruch mit

Wagner kommentiert. Wie Platon unterscheidet er bei der Bestimmung von aktiver und passiver Musik zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit. Diese Trennung entspricht derjenigen der Griechen: So werden die guten (dorischen oder phrygischen) Sitten bewahrt, die schlechten (lydischen) aber verjagt. Die Saiteninstrumente werden als gute auserwählt, die schlechten Instrumente wie Flöte oder Aulos verworfen; einfache Rhythmen gegenüber komplexen bevorzugt. Der »Wandel der gesamten Geschichte«, von dem Heidegger spricht,¹¹ hat das Einschläfern, die narkotisierende Faszination, die Ekstase des Affekts und des Effekts zurückgewiesen.

Aber muss man daraus ableiten, dass Nietzsche, der letzte Denker der Metaphysik, einem Begriff des Musikalischen Geltung verschafft, der nur außerhalb der Sphäre der Affektion gedacht werden kann und darf? Muss man davon ausgehen, dass Wagners Erbe einer Form der »Musikolatrie« entspricht, die der Entfaltung des Nihilismus eigen wäre, der Verbergung künstlerischer Wahrheit und somit der Philosophie? Wenn sich die Musik weder ins Griechische noch ins Deutsche übersetzen lässt, in welcher Sprache lässt sie sich dann in Worte fassen und ausdrücken? Nietzsche ist der Philosoph, der nicht nur mit Wagner, sondern mit der ganzen romantischen Identifikation mit dem Griechischen, dem Deutschen und dem Mythos gebrochen hat. In *Ecce Homo* erklärt er: »Ich bin, auf griechisch, und nicht nur auf griechisch, der A n t i c h r i s t ...«¹² und wiederholt damit, was er so oft gesagt hat, dass er »lateinisch« oder »römisch« sei. Er berührt hier die Modernität der Musik sowie die Suche nach einem Begriff der Zeit und der musikalischen Sprache, die nicht mehr mit den Erwartungen der Kultur und der Geschichte der Metaphysik zusammenfallen.

Man könnte sagen, dass sich die Musik durch die Loslösung von der Sprache mehr und mehr von dem mimetischen Prozess mit der Philosophie entfernt hat, der sie mehrere Jahrhunderte des Ausschlusses und einer tautologischen Einkerkung bis hin zum Wahnsinn verdankte. Sie entfernte sich bewusst von der Dichtung und näherte sich nach und nach der Sprache und der Sage als intelligiblen Modalitäten einer Text-Musik-Beziehung an, die

⁹ Ebd., S. 102 f.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd., S. 98.

¹² Friedrich Nietzsche: »Ecce Homo«, in: ders.: *Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 6, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München u. a. (dtv/De Gruyter) 1988, S. 302.

Schönberg 1912/13 mit der Technik des Sprechgesangs in dem Monodrama *Pierrot Lunaire* einführte. Ein Weg war gefunden, ein Ausweg, nicht nur aus der Metaphysik, sondern auch aus dem Wagner'schen Nihilismus.

Die nicht-figurierbare Rede

Der passiven Rezeption des Affekts und der Figur stellte Schönberg die Wahrnehmung des sogenannten Tons gegenüber. Obwohl diese auf der dialektischen Umkehrung des Tonsystems und dessen Exzess in Wagners Chromatismus und Enharmonie beruhte, stützte sich Schönbergs Revolution auf bis dahin unhinterfragte Postulate. Das beginnt damit, den Ton nicht mehr als einen Code zu begreifen, sondern als ein Phänomen, das sich im selben Moment, da es sich als solches zeigt, schon wieder entzieht. Musik wurde nicht mehr in ihrer der Fatalität von Verfall und Niedergang sowie der Repräsentation nationalistischer Affekte unterworfenen philosophisch-politischen Bestimmung gedacht. Schönberg wollte seine Musik auf andere Weise ertönen lassen; weder wollte er den Wagner'schen Riss vertiefen, in dem sich der Ruin der Philosophie ankündigte, noch sich in einem geschichtlichen Verhältnis vor der Verfügbarkeit oder der Überlieferung der Tatsächlichkeit verschließen. Schönberg beabsichtigte, die Musik vom Geschwür des Affekts zu befreien, indem er die Beziehung Konsonanz/Dissonanz vom Register der Ton(höhe), das die Melodie – und somit die Figur – bestimmt, auf das Register des Klangs verlegte. Das Unerklärliche zurückbringen, das Nichtdarstellbare, das Unbegreifliche, das Unnachahmliche und Unnennbare: So ließe sich Schönbergs Kompositionsprogramm kurz zusammenfassen, das er in einem Brief vom 24. Januar 1911 an Kandinsky mit der »Ausschaltung des bewußten Willens in der Kunst« verglich.¹³

Der Raum der seriellen Komposition verbietet jegliche Figuration. Dieser Riss in der Einheit der Melodie zeigt sehr deutlich, dass der Ort, an dem sich das Nicht-Figurierbare konfiguriert, ein Nicht-Ort ist: »Aber in der Wüste seid ihr unüberwindlich«, sagt Moses in Schönbergs Oper *Moses und Aron*.

Das Nicht-Figurierbare ist also reine Verlagerung, reine Bewegung und Wegstrecke, die aus Moses' Mund (Aron), von der Stimme aus dem brennenden Busch (der Chor) und von der sprechenden Rede (Moses) kommt. Allein die phänomenale Anwesenheit der Gesetzestafeln bleibt unbestritten. Auf diesem Weg wird Bildung dort wieder eingeführt, wo das Exil der Tonalität total ist. *Moses und Aron* ist ein lyrisches Werk, das auf einer seriellen Reihe aufbaut, die Schönberg von Anfang an in abgeleiteter und nicht in ihrer ursprünglichen Form in Anspruch nimmt. Auch der Redefluss kann nicht gemäß eines Inhalts oder eines bestimmten Sinns dargestellt werden. Letzter wird von einer unerschöpflichen akustischen Kombinatorik getragen, die sich eher an ein geistiges Ohr richtet als an unser allegorisches, poetisches oder narratives Verständnis. Das Pathos der Freiheit im Sinne der Selbstbestimmung des Ich wird von der Welt der figuralen Erscheinungen nicht benötigt. Es ist die absolute Erfahrung des Hörens, die hier unsere Aufmerksamkeit gänzlich in Anspruch nimmt. Für Schönberg ist diese Erfahrung ohne Zweifel höchster Ausdruck der völligen Abwesenheit des Nihilismus und seiner Wandlungen und Wendungen in den neoklassischen oder romantischen ästhetischen Bewegungen, die damals das musikalische Europa durchquerten. Mit dieser Abwesenheit ist eine radikale Modifikation innerhalb der Hierarchie der Strukturen und Parameter der Ton-Sprache gemeint, die mit Schönberg an einen Punkt gekommen ist, von dem es kein Zurück mehr gibt: eine unhörbare Struktur, die von den unendlichen Variationen aller in diesem gigantischen Werk versammelten Komponenten getragen wird, das in vielerlei Hinsicht eine negative Form der griechischen Tragödie ist. Diese Form umschließt nichts anderes als einen Mangel, eine Lücke, eine Unmöglichkeit, eine Aufhebung des Worts, die Verwandlung der Zeit selbst: »O Wort, du Wort, das mir fehlt!«¹⁴

Es wäre die Aufgabe der Musik, dieses Fehlen, das fehlende Wort, anders gesagt: das Fehlen des Logos zu erzählen. Es wäre ihre Aufgabe, die Temporalisierung des kombinatorischen Unendlichen zu *defigurieren*, ohne sie jemals zu rekonfigurieren, aus Angst, die Positivität von Figur und Botschaft erneut an die Oberfläche der Notation gelangen zu sehen. Der gesamte deutsche Idealismus lief in der Musik auf die Vorstellung einer ursprünglichen Einheit zu, die zerrissen wurde. Schönberg kehrte diese Bewegung um. Mit *Moses und*

¹³ Jelena Hahl-Koch (Hg.): *Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg. Der Briefwechsel*, Korrespondenzen 3, Stuttgart (Hatje) 1993, S. 17.

¹⁴ Ende des 2. Aktes.

Aron zeigt er, wie sehr dieser Riss im Kern der Ausgangsstruktur eingeschrieben ist. Der Verlauf dieser Struktur, ihre Entfaltung in der Zeit, ihr In-Bewegung- und In-den-Raum-Setzen ist ein Exil, vom dem die Rückkehr zu einer unvordenklichen Einheit unmöglich ist. Aus diesem Mangel kann eine Erzählung entstehen, eine narrative Komposition, deren Ruf und Widerruf nicht mehr *in* den Tönen, sondern *zwischen ihnen* liegt. Was erzählt wird, ist genau das, was sich nicht sagen lässt.

Eben dies erkennt Benjamin auf tragische und zweifelsohne prophetische Weise im Rückzug des Werks als Sprecher bzw. als sehender und redender Stellvertreter einer der unsrigen vorgelagerten Welt, deren Utopie sich an dem Grad ihrer Rezeption und ihrer quasi fraktalen Notwendigkeit im Laufe der Geschichte messen lässt. In Anknüpfung an Benjamin enden für Adorno die Rhythmen dieser quasi messianischen vollendeten Zukunft mit einer unaufgelösten Dissonanz. In seinem Vortrag vom April 1963, »Sakrales Fragment. Über Schönbergs Moses und Aron«,¹⁵ verteidigt er die Kraft eines Werks, das er nicht mehr wirklich als Oper betrachtet, sondern eher der Kategorie des Oratoriums zurechnet. Diese Kraft – Benjamin hätte vielleicht von Aura gesprochen – ergibt sich aus dem metaphysischen Projekt, das Schönberg entwickelt, indem er eine Vielfalt von Mitteln zur Anwendung bringt, die laut Adorno »in Proportion stehen [müssen] zum musikalischen Inhalt«¹⁶. Warum spricht Adorno den Mitteln, die im unvollendeten *Moses und Aron* eingesetzt werden, um den Wahrheitsgehalt dieses heiligen Fragments quantitativ zu verdichten, ein solches ästhetisches Gewicht zu? Schönberg betrachtet es trotz seiner spirituellen, jüdischen Ausrichtung als Oper. Er stellt die Frage nach dem durch Moses überlieferten Gesetz ins Zentrum eines heiklen Problems: die Erneuerung des lyrischen Genres nach Wagner.

Schönbergs Vorstellung von Modernität wird in den Zügen eines ungeheuer aufgeladenen Werkes dargestellt, wobei ein Denken des Heiligen zum Tragen kommt, dass in jener Zeit schon keine Gültigkeit mehr besaß. Dieses

Paradox ist besonders aufschlussreich, wenn man daran denkt, dass das Unvollendete von *Moses und Aron* den theologischen Intuitionen von Benjamins Freund Gershom Scholem entspricht. In einer Zeit des Niedergangs, der extremen Prekarität des Menschlichen und der Macht der Entmenschlichung bewahrt für Scholem allein die Ästhetik des Fragments und des Unvollendeten noch einen Rest an Menschlichkeit, ein utopisches Überbleibsel oder ein Glücksversprechen. Benjamin wiederum spricht von der Ruine, oder mehr noch, von der Allegorie als Diskontinuität zwischen der Darstellung (dem, was sichtbar) und der Vorstellung (dem, was nicht darstellbar ist). Das Utopie-Fragment wird so zu einer Darstellung *ex negativo* des *nomen incommensurable*: einer Darstellung ohne Bilder und ohne Botschaft. Adorno entwickelt diesen Gedanken so weit, dass er Schönbergs Oper unterstellt, sie würde eine Antinomie sichtbar machen, die der künstlerischen Funktion selbst inhärent wäre. Die Utopie der modernen Kunst läge in dieser Antinomie – einer radikalen und unversöhnlichen Art, der Frage nach der Aura zu begegnen und sie durch die alleinige Kraft der Nicht-Darstellbarkeit und des Nicht-Figurierbaren zu ersetzen. Adorno zufolge erlaubt die Anwesenheit einer religiösen Dimension im musikalischen Werk die Umkehr der Hypothese von der Aura, die durch die Radikalität einer musikalischen Sprache ersetzt wird, die jenseits der bezeichnenden Sprache auf das Wort verweist, das sich offenbart – ungesagt, unerzählt, unbenannt. Der so präzise wie versteckte Sinn des Wortes, der die Kraft des Werks offenbart, ohne es zu enthüllen, verleiht der Musik nicht die irreduzible Aura, von der Benjamin spricht, sondern die Gestalt eines unmittelbaren Absoluten. Genau in dem Moment, da die musikalische Erfahrung in unser Erleben gelangt, wird die Erfahrung selbst unerreichbar, wie ein grelles Licht, das das Auge blendet und die Effekte der Wahrnehmung auf andere Sachen ableitet, als auf das, was man anschaut. Wenn die Essenz der Musik das Mysterium des Worts ist, das, was nicht benannt werden kann, weil wir es nicht kennen, so ist sie auch das, was uns erlaubt, die Lüge des Ganzen zu beenden, die in den Kern alles Seienden eingeschrieben ist. Daher kommt der Gedanke, dass die *musikalische Sprache* sich nicht mit einer begrifflichen Bezeichnung zufrieden gibt. Sie verlangt nach einer mimetischen Dimension – ein bei Adorno häufig wiederkehrendes Thema. Als Erfahrung eines Nicht-Ortes, in der Konfrontation mit der *begrifflichen Sprache*, der Erzählung, mit allem, was vom Sagen und vom Signifikanten herrührt, befindet sich die mu-

15 Theodor W. Adorno: »Sakrales Fragment. Über Schönbergs Moses und Aron«, in: ders.: *Musikalische Schriften 1–3 (Gesammelte Schriften)*, Bd. 16, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitw. v. Gretel Adorno/Susan Buck-Morss/Klaus Schultz), Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1998, S. 454–475.

16 Ebd., S. 471.

sikalische Sprache in der mimetischen Praxis in einer besonderen Situation: Reibung und Raptus, Fragmente und Sinnfetzen nähren sich von ihren wechselseitigen Unzulänglichkeiten. Sie ziehen sich gegenseitig mit einem untrennbaren nomadischen Elan an, wodurch sie dem Unvollendeten ähneln. Während die eine die absolute Unmittelbarkeit streift, und die Voraussetzung dieses Absoluten darin besteht, dass es unerreichbar bleibt, antwortet die andere auf eine klinische Logik. Was aber lässt sich über eine Kunst sagen, die das Relative und das Absolute vereinigt? Adornos Antwort ist ein mimetischer Versuch, der die Ästhetik auffordert, ihre eigenen Unzulänglichkeiten zu adressieren: »Sprachähnlich zeigt Musik am Ende nochmals sich darin, dass sie als scheiternde gleich der meinenden Sprache auf die Irrfahrten der unendlichen Vermittlung geschickt wird, um das Unmögliche heimzubringen. [...] Ihre Sprachähnlichkeit erfüllt sich, indem sie von der Sprache sich entfernt.«¹⁷

Man könnte sagen, dass mit Schönbergs *Moses und Aron* und im Gefolge von Benjamin und Adorno eine nicht-thematisierbare Ästhetik beginnt. Die Abwesenheit einer Thematik, das Nicht-Thematische, ist auch der beunruhigende Ausdruck der Offenbarung des Unvollendeten. Das Thematisierbare ist begrenzt. Es ist so durch und durch historisch wie jene Werke, die auf eine Einfriedungslogik reagieren. Als Symptom des symbolischen Codes kann die Geschichte über diese Zeiteffekte, die von einem für unsere Zeitlichkeit notwendigen Anderswo herkommen, keine Rechenschaft ablegen. Sie etablieren eine Beziehung der Unentschiedenheit, einen Zweifel, ein historisches Beinahe, eine herzerreißende Wahrnehmung der Moderne, ein Tragisches, das die Musik in nicht aufzulösende Dissonanzen verwandelt. Die Utopie, von der Benjamin spricht, ist von Natur aus melancholisch und nostalgisch. Sie ist die entfremdende Darstellung der Geschichte. Indem man die Logik der Aura unterläuft, verleiht man der Utopie eine Kraft des Eindringens und des Lärms, der die durch den Verlust einer idealen Aura ausgelösten Entzauberungseffekte umkehrt. Mit *Moses und Aron* entwickelt Schönberg das Nicht-Thema des Sprachverfalls und -verlusts sowie der Art und Weise, wie das Wort an sich selbst zerbricht. Die Wahrheit des Werkes, wie die der Geschichte, lässt sich nicht in Worten ausdrücken, denn die Rede erfolgt in Bezug auf das Ereignis immer mit Verspätung. Dadurch kommt es zum Fall, zum Ruin, zur Kata-

strophe. Man sagt, dass sich das Wort, das aus der nach dem adamitischen Modell bedeutenden Sprache stammt, ins Unendliche verdoppelt. Wenn die Menschen eine Sache benennen wollen, wenn sie einer Erfahrung einen Namen geben wollen, müssen sie es ohne Unterlass sagen und noch einmal und in alle Unendlichkeit mit einem anderen Wort sagen. Die Unmöglichkeit, die Dinge ein für alle Male auszusprechen, führt dazu, dass der Mensch sein Ziel nur erreichen kann, indem er die Sache und das Wort beschädigt. Indem er das eine seiner anderen Hälfte beraubt. Was er auch sagt, spricht oder verkündet, er wird es niemals im vollständigen Wissen der Wahrheit des Wortes tun. Ein Wissen begründend büßt das Wort die Sache ein. Die musikalische Erfahrung ist weder Wissen noch Beherrschung des Logos, noch eine Anhäufung von Redeweisen oder Sprachen, deren teleologische Bestimmung darin bestünde, den Namen zu erreichen. In *Moses und Aron* befindet sich diese Anhäufung im Zerfall. Sie fällt ›zwischen‹ die Noten, in den stumm bleibenden Riss des Intervalls. Sie wird so zum Zeugen eines zersplitternden Wissens. Die Musik wird hier zu einer sublimen Aussagegeste. Sie bringt einen Inhalt hervor, der wesentlicher als die Gesamtheit aller Wörter ist.

Dieses negative Wissen der Musik wie auch der Texte ist für Benjamin die Voraussetzung jeglichen Verständnisses von Geschichte.

Aus dem Französischen von Dirk Naguschewski

¹⁷ Ebd., S. 254 u. 256.