

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

Die abgelauschte Stadt und der Rhythmus des Glücks Über das Musikalische in Benjamins Denken

Wer alles räumlich, figurirt und plastisch sieht, dessen Seele ist *musicalisch* – Formen erscheinen durch unbeußte Schwingungen – Wer Töne, Bewegungen, etc. in sich sieht, dessen Seele ist plastisch – denn Mannichfaltigkeit der Töne und Bewegungen entsteht nur durch *Figuration*.¹

1. Ein unmusikalischer Denker?

Selbstverständlich scheint vielen die Überzeugung geworden zu sein, dass Benjamin als Denker der Bilder und Sprache verstanden werden müsse, während sein Freund Adorno als Komponist und Theoretiker vor allem der Denker des Musikalischen gewesen sei. Tatsächlich schreibt Benjamin in seinen umfangreichen Arbeiten wie in den kürzeren Aufsätzen, Fragmenten und Prosastrücken über sprachliche Kunstwerke von der Antike bis in die Gegenwart, über Theater, Architektur, Malerei, Film und Fotografie, doch nur kaum über konkrete Werke oder Aufführungen aus dem Bereich Musik, die allenfalls kurz erwähnt werden. Die Geschichte der Musik kommt ebenso wenig im Kontext von Benjamins medien- und kunsttheoretischen, philologischen und philosophischen Überlegungen zum Tragen wie musikalische Werke in seiner Kunstkritik. Kein Komponist findet sich unter den zahlreichen Personen, deren Schriften, Bilder oder Filme Benjamin in Essays, Rezensionen, Aufsät-

zen und Vorträgen behandelt hat.² Kein Wort von Schuberts poetisch-harmonischer Leistung, von Debussys formaler Revolution, von Stravinskys antiillusionistischer Finesse. Dementsprechend sind die Namen von Komponisten oder Musikern in den Registern der Benjaminforschung allenfalls sporadisch vertreten.³ Auch das *Passagenwerk*, in dem Benjamin das Projekt einer ›Urgeschichte der Moderne‹⁴ verfolgt, erhält kein Konvolut, in dem es vornehmlich um Akustisches oder Musik ginge, und Benjamins Schriften zum Theater thematisieren musikalische Formen wie Oper oder die Songs in Brechts Stücken nur am Rande, wobei ihre spezifisch musikalische Qualität hinter dem Bedeutungsgehalt der gesungenen Texte verschwindet. Ebenso tritt die Innovation des Tonfilms gegenüber der Erfindung des Films überhaupt in den Hintergrund.⁵ Die technische Entwicklung von Musikinstrumenten wird in Benja-

¹ Novalis: *Das Allgemeine Brouillon*, 454, in: ders.: *Schriften*, hg. v. Hans-Joachim Mähl/Richard Samuel, Bd. 2, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1999, S. 567 f.

² Eine kleine Ausnahme bildet der mit Benjamin befreundete Komponist Ernst Schoen, über den dieser am 30.8.1929 einen kurzen Bericht in der *Literarischen Welt* veröffentlichte, bevor er – auf Anregung Schoens – für den Frankfurter Rundfunk 1931 und 1932 drei Hörmodelle schrieb (GS IV, 548–551, vgl. auch ebd., 1042; die Hörmodelle befinden sich ebd., 627–720). Bezeichnenderweise kamen im Gespräch mit Ernst Schoen, wie der Autor berichtet, auch wegen Benjamins »vorwiegend literarischen Interessen« keine musikalischen Fragen auf (550).

³ Ähnliches gilt für musiktheoretisches Vokabular. Beispielsweise führt das *Benjamin-Handbuch* (hg. v. Burkhardt Lindner, Stuttgart u. a. [Metzler] 2006) im Sachregister weder »Musik«, »Klang«, »Laut«, »Rhythmus«, »Oper« noch andere musikologische Begriffe auf (S. 716–718).

⁴ Zu diesem Projekt Benjamins vgl. Uwe Steiner: »Urgeschichte der Moderne«. Walter Benjamin und die Antike«, in: Bernd Seidensticker/Martin Voehler (Hg.): *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*, Stuttgart u. a. (Metzler) 2001, S. 66–82.

⁵ Benjamin sieht in der Einführung des Tonfilms hinsichtlich des Aura-Verlustes nichts Neues, da die Ersetzung des Publikums durch den Apparat das Entscheidende sei, nicht ob es einen Apparat (die Kamera) oder zwei (Kamera und Mikrophon) gebe. Jene Marginalisierung des Tonfilms ist an dieser Stelle zwar begründet, aber gerade mit Blick auf das Zitat Luigi Pirandellos aus dessen unter dem Titel *On tourne* verfilmten Roman *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915) erstaunlich, denn dieses beschreibt die visuelle und vor allem akustische Entfremdung des Schauspielers von seiner Reproduktion auf der Leinwand. Dieser erscheine als »ein stummes Bild«, das »seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt« sei (GS I, 489). In *Der Autor als Produzent* kommt Benjamin anhand eines Zitats von Hanns Eisler noch einmal auf die Reproduzierbarkeit von Musik zu sprechen, allerdings schlägt er eine Umfunktionierung des Konzertes durch die »Mitwirkung des Worts«, nicht aber eine Nutzung der Reproduktionsmedien wie die von Eisler erwähnten Techniken der Schallplatte, des Tonfilms und der Musikautomaten

mins Reflexionen zum Verhältnis der Entwicklungen in der Technik und in der Kunst nicht erwähnt. Anders als die Kamera und der Projektor findet die Schallplatte im Kunstwerk-Aufsatz nur *en passant* Erwähnung. Dabei hat sich Benjamin um die Erkenntnisse gebracht, die aus einer ebenso subtilen dialektischen Analyse der modernen musikalischen Produktions- und Aufführungsbedingungen zu gewinnen gewesen wären, wie er sie am bildlich konzipierten Kunstbegriff entwickelt hat. Er hätte den Gegensatz zwischen Kultwert und Ausstellungswert, Aura der Einmaligkeit und massenweiser Reproduktion durch die Integration der Musik mit einer für die Entwicklung – der zumal elektronischen Neuen Musik nach 1945 – prognostischen Kraft erweitern können. Zudem bleiben die Verhältnisse von Text und Aufführung, Performance und ihrer Reproduktion, die seit einiger Zeit im Zentrum theaterwissenschaftlichen Interesses stehen, bei einem so medienbewussten Denker wie Benjamin seltsam vernachlässigt. Denn »Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit« (GS I, 479),⁶ die Benjamin den Bildern der Wochenschau und der illustrierten Zeitung attestiert, zeichnen ebenso immer schon Aufführungen von Musik aus. Ein musikalisches Werk, dessen ontologischer Status nur in der westlichen, und zwar nur in der notierten Musik, auf dem Text, d. h. der Partitur, beruht, muss, damit es überhaupt seine spezifisch ästhetischen, akustischen Qualitäten manifestieren kann, von leibhaftigen Musikern aufgeführt werden, also in den phänomenalen Bereich des prinzipiell auditiv wahrnehmbaren Erklings überführt werden. Dabei unterscheidet sich sowohl eine Aufführung von jeder weiteren derselben Musiker als auch die Interpretation eines Ensembles von denen anderer; daher ist jede auf eine selbst für die aufzuführenden partiell unvorhergesehene Weise individuell und einmalig.⁷ Davon

vor (GS II, 694). Dabei besaß Benjamin vorübergehend selbst ein Grammophon und legte sich auch eine Plattensammlung u. a. mit Brecht-Liedern zu (vgl. GB III, 542). In Benjamins theoretischen Arbeiten zum Rundfunk wird Musik ebenfalls nicht erörtert (vgl. die Sammlung der Texte in: ders.: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 2002, S. 387–407; zudem GS II, 1496–1507).

⁶ So bereits in der *Kleinen Geschichte der Photographie* von 1931 (GS II, 379).

⁷ Vgl. zum Konflikt zwischen dem Ideal einer perfekten Darbietung eines Stücks und der Autonomie einer möglichst perfekten musikalischen Aufführung seit Beginn des 19. Jahrhunderts Lydia Goehr: *The Quest For Voice. Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, Oxford (Clarendon Press) 1998, S. 132 ff.

unterschieden werden müsste eine Reproduktion zweiter Ordnung, die von Benjamin mit Blick auf Fotografie und Film untersuchte technische Reproduktion, bei der Musiker nicht mehr vor einem Publikum spielen, sondern durch Boxen ersetzt werden. Da die technisch reproduzierte Musik noch mehr als der Film kollektive Ansprechbarkeit erlaubt, hätte Benjamin eine ästhetische und politische Analyse der technischen Reproduzierbarkeit der akustischen Kunst in seinen Aufsatz sinnvollerweise miteinbeziehen können.

Diese Befunde sprechen dafür, in Benjamin einen Denker zu sehen, für den die Musik keine nennenswerte Rolle spielte. Angesichts seiner von ihm selbst und Adorno konstatierten Distanz gegenüber Musik und Musikern⁸ scheint der Grund für diese scheinbar auditiv unsensible Haltung schlicht im individuellen Desinteresse zu liegen, zumal Benjamin die Vernachlässigung der Musik in seinen Schriften mit den meisten modernen Denkern nach Nietzsche diesseits und jenseits des Atlantiks teilt.⁹

Mittlerweile sind jedoch nicht nur Benjamins Analysen zur Kunst und zu ihrer Rezeption unter Bedingungen technischer Reproduzierbarkeit – nach ihrer Aufnahme und Fortführung durch Adorno – auf die Musik des 20. Jahr-

⁸ Eine punktuelle Ausnahme bildeten offenbar nur Alban Berg und seine Oper *Wozzeck* (GB V, 211 f.). Adorno spricht, recht rätselhaft, von einer »gewissen Animosität« Benjamins gegenüber Musikern während seiner Jugend (GS XIII, 356). Diese Bemerkung mag sich auf Benjamins nicht weniger seltsamen Eindruck des inneren Verwachsenseins von Musikern beziehen (GB I, 286), kann aber sicher nicht für eine Antipathie gegenüber dem Musizieren selbst sprechen. Denn Benjamin hatte Anfang der 1920er Jahre in seinem Berliner Zimmer ein Klavier stehen, auf dem seine Frau Dora spielte. Dieses Klavier, so Benjamin, bedeute ihr und ihm »viel«. »Leider konnten wir uns nur eines borgen« (GB II, 138). Das zweite Klavier hätte Benjamin vermutlich selbst benutzt, denn schon im Frühjahr 1914 berichtet er seinem Freund Herbert Blumenthal von einer außerordentlichen Bemühung: »Ich saß am Klavier, noch dazu ohne Noten, die ich immer noch nicht lesen kann, und spielte mir hinreißende Terzen und Oktaven vor« (GB I, 221 f.).

⁹ Die Reflexionen zur Musik bei Ernst Bloch, Emil Cioran, Ludwig Wittgenstein, Helmuth Plessner, Günther Anders, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Karl R. Popper, Bernard Williams und anderen musikalisch sensiblen Denkern sind in ihrem Werk eher verstreut zu finden und sind meist kaum rezipiert worden. Daher stellen Adornos umfassende musikphilosophische Arbeiten eine wirkliche Ausnahme dar, die daher auch lange Zeit zur maßgebenden Instanz für die Selbstreflexion der Komponisten der Neuen Musik wurde. Zu Adornos Musikphilosophie vgl. Max Paddinson: *Adorno's Aesthetics of Music*, Cambridge (Cambridge University Press) 1993 sowie Richard Klein/Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.): *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1998.

hundreds inklusive der Pop-Musik und östlicher Musik bezogen worden.¹⁰ Es sind auch, nachdem Analysen von Benjamins Bilddenken und seiner Sprachtheorie für Dekaden die Benjaminrezeption bestimmt hatten, in den letzten Jahren – zuerst von Elio Matassi – einige Arbeiten zur Bedeutung von Musik bei Benjamin, insbesondere zur Oper, erschienen.¹¹ Zudem haben immer wieder Komponisten in seinem Denken eine Herausforderung erkannt.¹²

10 Vgl. etwa Rajeev S. Patke: »Benjamin on Art and Reproducibility. The Case of Music«, in: *Walter Benjamin and Art*, hg. v. Andrew Benjamin, New York u. a. (Continuum) 2005, S. 185–208; Arved Ashbey: *Absolute Music, Mechanical Reproduction*, Berkely u. a. (University of California Press) 2010 sowie den Beitrag von Wolfram Ette in diesem Band.

11 Elio Matassi: »Gefühl-Rührung-Geheimnis. Il primato della musica in Benjamin e Bloch«, in: *Quaderni di Estetica e Critica, Il sentimento e le forme 2* (1997), S. 117–137; ders.: »Benjamin e la musica«, in: Ferdinando Abbri/ders. (Hg.): *Musica e Filosofia*, Cosenza (Pellegrini) 2000, S. 131–155; Tamara Tagliacozzo: »Musica, tempo della storia e linguaggio nei saggi di Walter Benjamin sul Trauerspiel del 1916«, in: Andrea Pinotti (Hg.): *Giocchi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Mailand (Mimesis) 2003, S. 39–55 (leicht verändert in dtsh. Sprache: »Walter Benjamin und die Musik«, in: *Jewish Studies Quarterly*, 13 [2006] 3, S. 278–292); Elio Matassi: »Musica e redenzione in W. Benjamin«, in: *Nichilismo e redenzione*, hg. v. Raffaele Bruno/Fausto Pellicchia, Mailand (Franco Angeli) 2003, S. 250–259; ders.: *Musica*, Neapel (Guida) 2004; Patke: »Benjamin on Art and Reproducibility« (Anm. 10); Eli Friedlander: »On the Musical Gathering of Echoes of the Voice. Walter Benjamin on Opera and the Trauerspiel«, in: *Opera Quarterly* 21 (2005) 4, S. 631–646; Elio Matassi: »Die Musikphilosophie bei Walter Benjamin und Günter Anders«, in: *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*, hg. v. Mauro Ponzil/Bernd Witte, Berlin (Erich Schmidt) 2005, S. 212–222; Elio Matassi: *L'idea di musica assoluta. Nietzsche – Benjamin*, Rapallo (Il Ramo) 2007; Federico Celestini: »Zwischen Konvention und Ausdruck. Walter Benjamin und die Musik«, in: *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*, hg. v. Moritz Csáky/Federico Celestini/Ulrich Tragatschnig, Wien u. a. (Böhlau) 2007, S. 199–211. Bereits früher hat einerseits Marleen Stoessel in ihrem Buch *Aura. Das vergessene Menschliche. Zur Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München (Hanser) 1983 mehrfach auf die Bedeutung der Musik für Benjamin hingewiesen und andererseits ist Bertine Menke in einem Exkurs ihres Buchs *Sprachfiguren: Name; Allegorie; Bild nach Benjamin*, München (Fink) 1991 auf die Rolle der Musik in Benjamins Sprachphilosophie zu sprechen gekommen (S. 422–424). Menke war es auch, die später bei dem vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung veranstalteten Benjamin-Festival *NOW – das Jetzt der Erkennbarkeit* (Berlin 2006) zusammen mit Uwe Wirth die Sektion »Akustische Figuren: Stimmen und Geräusche« leitete, in der auditive Dimensionen bei Benjamin untersucht wurden.

12 Bspw. Luigi Nonos *Prometeo – Tragedia dell'ascolto* für 5 Vokalsolisten, 2 Sprecher, Chor, Solostreicher, Solobläser, Gläser, 4 Orchestergruppen und Live-Elektronik (1981–1985), Brian Ferneyhoughs *Kurze Schatten II* für Gitarre solo (1983–1989) und seine Oper *Sha-*

Die Evidenz von Benjamins bild- und sprachbildfixiertem Denken hat dazu geführt, oft über eine erstaunliche Präsenz von akustischen Motiven und musiktheoretischen Begriffen in seinem Denken, vor allem in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, hinwegzusehen oder eher hinwegzuhören. Zwar treten diese nicht im Zentrum seiner Schriften auf, auch ist ihre Dichte gegenüber Reflexionen der visuellen Kultur der Moderne geringer, doch haben sie zum Teil wichtige Funktionen.

Im Folgenden sollen die Dimensionen des Musikalischen und Akustischen bei Benjamin betrachtet werden. Zunächst wird das musiktheoretische Vokabular, das Benjamin auf nicht-musikalische Phänomene und Medien anwendet, Gegenstand der Untersuchung sein. Es handelt sich dabei um erkenntnistheoretische und medienphilosophische Überlegungen, die sich an der Form des Musikalischen, besonders am Rhythmus, orientieren (2). Danach wird das auditiv sensible Schreiben Benjamins am Beispiel der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* auf die Funktion akustischer und musikalischer Phänomene hin überprüft und mit Benjamins Überlegungen zum Hören verknüpft. Das Ohr zeigt sich hier als das Organ, das über akustische Reize in Klangmedien und die mit ihnen verbundenen Gefühle die Aufmerksamkeit für die in Bildern und Worten fortlebende Geschichte erzeugt (3). Schließlich wird nach der Funktion der Musik in Benjamins Werk gefragt. Mit Blick auf die Sprache weist er der Musik als der hörbaren Kunst eine Rolle zu, die Bilder und Sprache auf ihre Verbindung und auf die Möglichkeit der Erlösung von der durch sie bedingten Ausdruckshemmung bezieht (4–5). Es zeigt sich, dass die Musik bei Benjamin die Sphäre des semiotisch (noch) Unbestimmten bildet und in

downtime (2004), die der Komponist selbst eine »Oper der Ideen« nennt; Claus-Steffen Mahnkopfs *Angelus Novus. Musiktheater nach Walter Benjamin* für Kammerorchester (1997–2000); Gabriel Iranyis *Innenzeit III »Hommage à Walter Benjamin«* für Violine und Klavier (2004), *Sechs Denkbilder mit Benjamin* für Mezzosopran Solo (2004), *Passages (in memory of Walter Benjamin)* für Orchester (2004); Daniel Ottis *21/22/10* Flanierkonzert für Alt-Saxophon, Sheng, E-Bass, 2 Akkordeons, 2 Trompeten, Bass-Klarinette, E-Gitarre, Streichquartett und 2 Schlagzeuger (2006) oder die neun neuen Ensemblewerke des Projekts *Denkklänge für Walter Benjamin* von Amit Gilutz, Eres Holz, Yoav Pasovsky, Hever Perelmuter, Gilad Rabinovitch, Sarah Nemtsov, Tom Rojo Poller, Asmus Trautsch und Peng Yin (2010); auch Songs wie Laurie Andersons »The Dream Before (For Walter Benjamin)« aus *Strange Angels* (1989) oder jüngst »Trouble« aus dem Album *DMD KIU LIDT* der österreichischen Band »Ja, Panik« (2011) beziehen sich auf Benjamins Leben und Texte.

einer Spannung zwischen Übersinnlichem und Leiblichem steht, die sie mit der Transzendenz ebenso verbindet wie mit den Gefühlen und propriozeptiv wahrnehmbaren Impulsen (6).

2. Komposition, Tempo und Rhythmik des Denkens

Trotz der auf den ersten Blick vollständigen Enthaltensamkeit Benjamins gegenüber musikphilosophischen, -theoretischen und -historischen Fragestellungen finden sich in seinen Schriften mehrere Dimensionen, in denen Musik, Klängen und Lauten eine ästhetische und epistemische Rolle zukommt. Man kann hier die Dimensionen der Komposition als Modell für die Form von Prosa (1) und die der musikalischen, vor allem rhythmischen Form des Denkens, Schreibens und Wahrnehmens (2), die Klangdimension der Sprache (3) sowie die Dimension der Musik als universelle Sprache (4) unterscheiden, die als Zusammenhang aller verbalen Sprachen, Bedeutungen und Allegorien in diesen mitklingt. Wie diese Dimensionen zusammenhängen, soll in der folgenden Betrachtung deutlich werden.

Die erste Dimension ist die des Komponierens als Paradigma für die formale Konstruktion von Benjamins Texten. So unterscheidet Benjamin drei Stufen der »Arbeit an einer guten Prosa« (GS IV, 102), deren erste die musikalische Komposition darstelle.¹³ Sie bietet als Zusammenstellung (lat. *componere*: »zusammenstellen«, »ordnen« u. »verfassen«) einen Konstruktionsvorgang, der die unterschiedlichen Gedanken, Ideen und Bilder inklusive ihrer Wiederholungen und Variationen versammelt und die folgende, architektonische, Stufe der Arbeit vorbereitet. An anderer Stelle werden diese beiden Stufen als musikalisches Bauprinzip zusammengefasst. So berichtet Benjamin, wie die Symbolisten um Mallarmé und Valéry am Ende des 19. Jahrhunderts nach Konstruktionen in der Dichtung suchten, die hinter den musikalischen nicht zurückbleiben würden. Denn die »Musik hat Töne, Tonleiter und Tonart: sie kann bauen.« (480). Erst Mallarmé sei es dann mit dem *Coup de dés* gelungen,

durch ein graphisches Schriftbild konstruktiv auf die architektonische Konstruktivität der Musik zu reagieren.

Auch die Form des Trauerspiels, das die Bruchstücke, in denen Vergängnis erstarrt ist, nicht organisch »mischt«, sondern zusammenstellt, anhäuft und »baut« (GS I, 354), wäre somit eine betont kompositorische Leistung. Die Heterogenität des Gesammelten, bildhaft Vorgefundenen, der Zitate, Widmungen und Namen bedarf einer bewussten, d. h. sich in ihrer Technik zeigenden Komposition, einer, wie Benjamin schreibt, »offenbare[n] Konstruktion« (355), in der die heterogenen Elemente zu »durchdachten Trümmerbauten« (357) werden. Während jedoch die barocken Trauerspiele ihre »Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen«¹⁴ meist ziellos, ungeordnet und zerstreut anhäuften (363 f.), »Wirrarr«, »Verschlingung im Aufbau« und »Verwicklung« (371) mit einer »phonetische[n] Wildheit im Innern« (380) der Verse darstellten, versucht Benjamin die von ihm im Trauerspiel des 17. Jahrhunderts analysierte »Schlaffheit in der Anordnung« (364) als Autor gerade zu vermeiden. Ergibt sich im barocken Trauerspiel eine eher wuchernde Konstellation aus dem Material, schreitet Benjamin dessen Idee als Konfiguration aus Begriffen kritisch auf dem Umweg, der Methode ist, ab (208) und baut so eine literarische Ordnung aus Denkbildern auf, in der die philologischen und historischen Funde wie in einer musikalischen Komposition mit vielfachen inneren Bezügen und dem Prinzip der »Wiederholung der Motive« (212) arrangiert sind. Um Ideen wie die des Trauerspiels zur Darstellung zu bringen und nicht selbst barock anhäufend über die barocken Bildakkumulationen zu schreiben, bedarf es also organisierender Techniken, die Benjamin mit denen der Form oder Architektur einer musikalischen Komposition vergleicht. Nur so gelingt es dem Denkenden, »im Anblick jenes [barocken] Panoramas seiner selbst mächtig zu bleiben« (237).

Diese musikanaloge Ordnungsfunktion betrifft nicht nur die Gesamtform eines Textes als Konstruktion, sondern auch die Bewegung des Schreibens und Denkens selbst. Nicht der propositionale Gehalt intentionaler Rede, sondern Tempo und vor allem Rhythmik hebt Benjamin als für die wahrnehmbare Emergenz des Wahrheitsgehaltes wesentliche ästhetische Form der Darstel-

¹³ Gegenüber Ernst Schoen berichtet Benjamin, dass die »Komposition der Arbeit« (seiner Diss.) hohe Ansprüche verfolgte (GB II, 26).

¹⁴ Novalis: *Fragmente und Studien 1799/1800* (Anm. 1), 113, S. 769; zit. v. Benjamin (GS I, 363).

lung hervor. Eine geradezu musikologische Erörterung der Darstellung von Ideen am Anfang der Vorrede des Trauerspielbuches beschreibt den Rhythmus des Denkens, das »auf den unabgesetzten Lauf der Intention« zugunsten einer pointierten Rhythmik verzichtet:

Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation. Denn indem sie den unterschiedlichen Sinnstufen bei der Betrachtung eines und desselben Gegenstandes folgt, empfängt sie den Antrieb ihres stets erneuten Einsetzens ebenso wie die Rechtfertigung ihrer intermittierenden Rhythmik. (208)

Durch die Betonung des Ein- und Absetzens, Abbrechens und Neuanfangens als intermittierender Rhythmik markiert Benjamin eine Differenz zur naturmystischen und anti-rationalistischen Rhythmusauffassung in Deutschland, die in der Jugendbewegung, an der Benjamin teilhatte, gepflegt wurde und sich aus der Lebensphilosophie von Ludwig Klages und anderen sowie aus Körperkulten und neuen Tanzarten, etwa der Isadora Duncans, speiste.¹⁵ Benjamin ordnet das Symbolische der Sprache entgegen der romantizistischen Rhythmusverherrlichung, die im Körperfetischismus des Faschismus ihre Fortsetzung fand, nicht dem Rhythmus von Schreiben, Lesen und Denken unter, sondern untersucht vielmehr ihre Dialektik, da erst bestimmte Tempi und Rhythmen die symbolisch und intentional begriffene Erkenntnis *im* Denken hervorzuheben vermögen (207–228).¹⁶

Eine intermittierende Rhythmik, die der »Kunst des Absetzens im Gegensatz zur Kette der Deduktion« (212) den Vorzug gibt, zeichnet nun bei aller

Formalität dieses Begriffs ebenfalls die musikalische Zeitgestaltung und ihre Wahrnehmung aus. Denn erst durch Irregularitäten, unterschiedliche Tondauern, Pausen, Beschleunigungen und Verzögerungen werden musikalische Ereignisse zeitlich zu einer auditiv erkennbaren und in sich differenzierten Konstellation in Bewegung geordnet.¹⁷ Dabei stellen einerseits der Schein homogener Rhythmik – wie ihn motorische, aus Komplementärrhythmen gebildete Passagen in der Barockmusik und viel mehr noch die kontinuierlichen isomorphen Repetitionen in der Minimal Music und im Techno erzeugen – und andererseits der Schein abwesender Rhythmik bei Klangkompositionen – die bewusst auf eine erkennbare Ordnung hinreichend kurzer Zeiteinheiten und Pausen verzichten – Grenzzonen der Vielfalt rhythmisch spürbarer Zeitorganisation dar, die das Gros der nicht nur westlichen Musik ausmacht.¹⁸

17 Anders als Wilhelm Seidel, der den Rhythmus-Begriff in der seit Platon wirksamen europäischen Tradition auf das Regelmäßige, Metrische beschränkt («Rhythmus», in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 5, Stuttgart u. a. Weimar [Metzler] 2003, S. 291–314), halte ich es für sinnvoll, im Rhythmus einen Oberbegriff für eine wahrnehmbare Organisation von (primär akustischen) Signalen zu erkennen, die auch irreguläre Dauerkonstellationen und »intermittierende Rhythmen« umfasst. Vgl. auch Anm. 18 u. 20.

18 Es ist sinnvoll, hier im Ausgang von Platons bis in die Moderne wirkungsmächtigen Bestimmung des Rhythmus als »Maß der Bewegung« (*Nomoi* 665a; vgl. Anm. 17) Rhythmus noch allgemeiner als sinnlich (primär akustisch) wahrnehmbare Organisation von Einheiten in der Zeit zu verstehen und einen weiten von einem engeren musikalischen Rhythmusbegriff zu unterscheiden. Können mehrere Klangereignisse in einem gewissen zeitlichen Abstand, der sich aus wahrnehmungspsychologischen Gründen zwischen einigen Millisekunden und je nach Hörer wenigen Sekunden – der erlebten Gegenwart – erstrecken kann (vgl. Martin Pfeleiderer: *Rhythmus: psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld [Transcript] 2006, S. 54 ff. u. 62 ff.), vom Ohr nicht unterschieden und aufeinander bezogen werden, ist auch kein *Rhythmus im engeren Sinn* als zusammenhängende Konfiguration individuierbarer musikalischer Ereignisse zu erfahren. Doch kann dann, z. B. in den mikropolyphonen Werken György Ligetis wie *Atmosphères* (1961) oder *Lontano* (1967), ein Wechsel beispielsweise in der Dichte musikalischer Bewegung, in der Instrumentierung, der Klangfarbe, der Tonerzeugungstechnik, der Lautstärke oder schlicht der Schwingungszahl der Frequenz als *Rhythmus im weiten Sinn* bzw. als eine phänomenal wirksame, die musikalische Form konstituierende Zeitorganisation verfolgt werden. In einem ähnlich weiten Sinn hat Karlheinz Stockhausen Rhythmen in allen musikalischen Parametern und in ihren Übergängen ineinander beschrieben: »... wie die Zeit vergeht ...«, in: Karlheinz Stockhausen: *Texte zur Musik*, hg. v. Dieter Schnebel, Bd. 1, Köln (DuMont) 1963, S. 99 ff. Musik als phänomenale Realität, deren zeitliche Organisation wesentlich für sie ist, wäre demnach zumindest ohne Rhythmen im weiten Sinn undenkbar. Das dürfte auch Benjamin im Sinn

15 Vgl. Isabel Zollna: »Rhythmus – Körper – Sprache«, in: Gabriele Berkenbusch/Christine Bierbach/Brigitte Schlieben-Lange (Hg.): *Soziolinguistik und Sprachgeschichte. Querverbindungen*, Tübingen (Narr) 1994, S. 211 ff.

16 Benjamins Anwendung des Rhythmusbegriffs auf die Sprache schließt an die griechische Antike an, in der der Rhythmus alle Elemente der *mousikē* zeitlich organisiert: den Gesang und das instrumentale Spiel, den Tanz und die Poesie. Zur Diskussion von Rhythmik und Metrik seit Nietzsche, mit der Benjamin vielleicht schon im Schulunterricht, sicher aber in seiner Nietzsche-Lektüre vertraut geworden sein dürfte, vgl. Hans-Joachim Hinrichsen: »Musikalische Rhythmustheorien um 1900«, in: Barbara Naumann (Hg.): *Rhythmus. Spuren eines Wechselspiels in Künsten und Wissenschaften*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2005, S. 141–156.

Die Grenze der Ähnlichkeit intermittierender Rhythmik in Musik und Sprache liegt, um späteren Überlegungen vorzugreifen, selbstredend in der Differenz des Materials, die zugleich eine des Sinns ist. Denn eine ästhetische, also wahrnehmbare Organisation von musikalischen Einheiten wie Klängen in der Zeit genügt sich insofern selbst, als die Einheiten selbst keine Referenz haben (müssen); ihre ästhetische Präsenz erfüllt sich vielmehr in den klingenden Qualitäten des *jetzt* Dargebotenen inklusive seiner Bezüge zu früheren und möglichen künftigen Hörerfahrungen. Ein Rhythmus, der das Schreiben und Lesen organisiert, steht dagegen als Prinzip musikalischer Formgebung in der Spannung zur semantischen Ebene der Worte und Urteile.¹⁹ Denn die Lautfolgen der Verbalsprache sind weder streng rhythmisch definiert noch stellen sie reine Töne dar. Sie generieren dafür eine Bedeutung, die sich von der Konstellation der Worte – ihrem Rhythmus – zu trennen tendiert.

Das Bemerkenswerte an Benjamins Betonung der Rhythmik liegt in der Inklusion eines normalerweise der Lyrik vorbehaltenen musikalischen Strukturierungsmittels in die sinnvolle sprachliche Darstellung eines Traktats, das seine philosophische Prosa nicht von der Sinndimension lösen kann und will. Es geht Benjamin um die Musik *in* der (theoretischen) Sprache. Ihre rhythmische und, wie zu sehen sein wird, ihre Resonanzdimension widerstehen nicht nur der Idee einer semantisch neutralen Paraphrasierung, die in wissenschaftlichen, allein auf Sinn achtenden Diskursen neben der Zitation praktiziert wird. Sie lassen auch Sinn erst in einer Weise erkennbar werden, die über Rhythmus als einem bloßen Stilmerkmal hinausgeht. Was Benjamin in der Erstfassung der »Erkenntniskritische Vorrede« des Trauerspiel-Buchs noch mit dem zu viel Gleichmäßigkeit suggerierenden Naturbild eines »Wellenschlag[es] der Kontemplation« (926) bezeichnet, ist die intime formale Verwandtschaft von kognitiven Vorgängen wie Denken und musikalischer Zeitorganisation. An Benjamins Postulat einer intermittierenden Rhythmik wird deutlich, wie epistemisch entscheidend für ihn die konkrete ästhetische Gestaltung des Ge-

gehabt haben, wenn er mit dem Begriff der Rhythmik auf Ähnlichkeiten zwischen klingenden, bildlichen und sprachlichen Gebilden verweist.

19 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, der die »konstitutive Spannung zwischen den Phänomenen des ›Rhythmus‹ und der Dimension des ›Sinns‹« in Bezug auf die gebundene Sprache untersucht hat: »Rhythmus und Sinn«, in: ders./K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1988, S. 714–729, hier S. 715.

schriebenen für das Denken ist. Zu Benjamins Medienästhetik, in deren Entwicklung vor allem Gedächtnis, Sprache, Schrift sowie bewegte und statische Bilder wichtige Rollen spielen,²⁰ gehören also auch musikalische Elemente, wenn man Musik primär als Kunst der akustischen Zeitorganisation begreift.

Die Bedeutung von Benjamins Reflexionen zur sinnerschließenden Kraft des Rhythmus liegt vor allem darin, dass er ihn nicht auf die mündliche Rede, die Dynamik und Akzentuierung der Laute beim Sprechen, sondern auf die Schrift, ihre Produktion (Schreiben) und ihre Rezeption (Lesen), bezieht. Darin greift er unter anderem der Poetik des Rhythmus von Henri Meschonnic vor. Denn für Meschonnic, der die hebräische Bibel übersetzte und selbst über Benjamin schrieb, ist Rhythmus zuallererst »ein Begriff der Sprache«, der nicht von ihrer Bedeutung getrennt ist, sondern als »Organisation der Bewegung der Rede in der Schrift durch ein Subjekt« einen Sinn erzeugt bzw. »eine Signifikanz in Gang setzt«, die nicht in der Bedeutung der Worte eines Satzes oder einer Periode aufgeht.²¹ Es würde sich lohnen, Meschonnic's Theorie auf Benjamins Rhythmusbegriff und die biblische als eine poetische Sprache, von

20 Zu einem Überblick über die Dimensionen und die Entwicklung von Benjamins Medienästhetik vgl. Detlev Schöttker: »Benjamins Medienästhetik«, in: Benjamin: *Medienästhetische Schriften* (Anm. 5), S. 411–433.

21 Henri Meschonnic: »Rhythmus«, in: Christoph Wulf (Hg.): *Vom Menschen. Handbuch historische Anthropologie*, Weinheim (Beltz) 1997, S. 610 u. 613 f. Vgl. zur spezifischen Semantik, die aus der rhythmischen Organisation des Diskurses entsteht, Henri Meschonnic: *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage*, Paris (Verdier) 1982, S. 216 f. Meschonnic geht vor allem von Émile Benvenistes allgemeiner, nicht nur das Regelmäßige umfassender Definition von Rhythmus aus als der »Form in dem Augenblick, in dem sie angenommen wird durch das, was beweglich, bewegend, flüchtig ist, die Form von dem, was keine organische Konsistenz besitzt« (Émile Benveniste: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, München [List] 1974, S. 370 f.). Sowohl Benjamin als auch Benveniste und Meschonnic nehmen eine Sinnebene von Texten an, die nicht mit der Summe der Bedeutung der Worte einhergeht, sondern sie aufgrund der prozessualen Form der Rede transzendiert. Inwieweit Benjamins rhythmische Prosa selbst ihren Sachgehalt, ihren Sinn, jenseits der bloßen Wortbedeutung auf eine Weise so erschließen lässt, dass er in einer rhythmischen unauffälligen oder »glatten« Paraphrase eher verdeckt würde, müsste ausführlich und nahe an den Texten untersucht werden. Vor allem die kürzere Prosa würde sich dazu eignen. Aber auch im Trauerspielbuch ist innerhalb der musikalischen Komposition von absatzlosen Blöcken ein bewusstes Absetzen, Verdichten und Wieder-ins-Fließen-Bringen der Periodendynamik zu bemerken. Zudem verfolgt Benjamin sein eigenes Postulat des philosophischen Stils, das selbst als ein musikalisches gelten kann: »die Wiederholung der Motive« (GS I, 212).

der beide Theoretiker ausgehen, zu beziehen. Während Meschonnic allerdings auf dem Kontinuierlichen des Rhythmus, aus dem das Diskontinuierliche erst hervorgehe, insistiert, betont Benjamin das Abbrechen und Aussetzen, mithin die Pause, den ausgezeichneten Moment innerhalb einer kontinuierlichen Folge, der rhythmisch aus dieser heraussticht und so verstärkt wahrnehmbar wird.

Solch einen epistemisch und ästhetisch herausgehobenen Moment nennt Benjamin das »Jetzt der Erkennbarkeit« (GS V, 578 f.). Im *Passagenwerk* findet er ihn vor allem im Bereich des Visuellen als Augenblick des Erwachens, »in dem die Dinge ihre wahre – surrealistische – Miene aufsetzen« (579) und ein dialektisches Bild aufblitzt (592). Dieses Jetzt hat Benjamin bereits in der *Lehre vom Ähnlichen* von 1933 an die Bedingung eines angemessenen *Tempos* geknüpft, das als Leseschwindigkeit, in der die Korrespondenzen erst erkennbar werden, auf die intermittierende Rhythmik des schriftlich geformten Denkens reagiert. Die Passage am Ende des kurzen Textes könnte gar als Prolegomenon zu einer Theorie musikalischer Erkenntnis gelesen werden:

Das Tempo aber, jene Schnelligkeit im Lesen oder Schreiben, wäre dann gleichsam das Bemühen, die Gabe, den Geist an jenem Zeitmaß teilnehmen zu lassen, in welchem Ähnlichkeiten, flüchtig und um sogleich wieder zu versinken, aus dem Fluß der Dinge hervorblitzen. So teilt noch das profane Lesen – will es nicht schlechterdings um das Verstehen kommen – mit jedem magischen dies: daß es einem notwendigen Tempo oder vielmehr einem kritischen Augenblicke untersteht, welchen der Lesende um keinen Preis vergessen darf, will er nicht leer ausgehen. (GS II, 209 f.)

Ersetzte man »hervorblitzen« durch »erklingen«, hätte man den Nukleus einer Theorie der Wahrnehmung von akustischen Korrespondenzen, wie sie unabdingbar für jede Art von Komponieren und Improvisieren ist, die gerade auf ein Erkennen nicht bloß linearer Zusammenhänge abzielen. Dass diese kairologisch gedachte Erkennbarkeit von etwas unter der Bedingung der Vergängnis Stehendem tatsächlich nach dem Modell musikalischer Zeitgestaltung durch Rhythmik und Tempo begriffen werden kann, kommt in der *Einbahnstraße* zum Ausdruck. So »macht«, heißt es dort, eine sprachliche »Periode, die, metrisch konzipiert, nachträglich an einer einzigen Stelle im Rhythmus gestört wird«, »den schönsten Prosasatz, der sich denken läßt« (GS IV, 105). Die

rhythmisierte Prosa ist es auch, in der sich nach Benjamin die Idee der Poesie in der Frühromantik je individuell verwirkliche: »In der Prosa gehen sämtliche gebundenen Rhythmen in einander über, sie verbinden sich zu einer neuen Einheit, der prosaischen, welche bei Novalis der »romantische Rhythmus«²² ist.« (GS I, 102) In ihr sieht Benjamin das Modell einer Kritik, der statt subjektiver Beurteilung die ästhetische, und das heißt rhythmisch pointierte Darstellung des Wahrheitsgehaltes wesentlich sei.²³

Einerseits folgt Benjamin darin Nietzsche, für den erst der Rhythmus der Poesie »den Gedanken neu färbt und dunkler, fremder, ferner macht«²⁴, wobei Benjamin der rhythmisch entfremdenden Prosa die Funktion der Darstellung von Wahrheit zutraut, während Nietzsche gerade in der Differenz zwischen rhythmisierter Rede und Prosa auf die (Selbst-)Täuschungsgefahr des Rhythmus hinweist. Andererseits dürfte Novalis für das Rhythmusdenken Benjamins mehr als nur ein Stichwortgeber gewesen sein. Denn für Novalis hat der Rhythmus unter anderem die Funktion, die Subjektivität des Schreibenden, »sein absichtliches Mitwircken«, vom Ausdruckswillen zu lösen und dafür dem nicht zielorientierten poetischen Schreiben, das der »acustische[n] Natur der Seele«²⁵ und dem je »individuellen Rythmus«²⁶ des Menschen entspreche, Raum zu geben.

In Benjamins Essay über Goethes *Wahlverwandtschaften* ist es nun aber gerade die Funktion einer solchen in der *Einbahnstraße* erwähnten »Stelle« im Text, die den intermittierenden Rhythmus hervorruft und somit das Kunstwerk davor bewahrt, in der Kontinuität des schönen Schein aufzugehen und die Differenz zwischen Leben und Kunst ästhetisch zu verdecken. Es ist »das

22 Novalis: Brief an August Wilhelm Schlegel vom 12.1.1798, in: ders.: *Schriften* (Anm. 1), Bd. 1, S. 657.

23 Vgl. dazu Günter Oesterle: »Die Idee der Poesie ist Prosa«. Walter Benjamin entdeckt »einen völlig neuen Grund« romantischer »Kunstphilosophie«, in: Heinz Brüggemann/ders. (Hg.): *Walter Benjamin und die romantische Moderne*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2009, S. 161–173, insb. S. 167 f.

24 Friedrich Nietzsche: *Die Fröhliche Wissenschaft*, in: *Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Bd. 3, Berlin u. a. (De Gruyter) 1988, S. 440. Vgl. den Aphorismus Nr. 92, auf den Benjamin im Anschluss an das oben stehende Zitat verweist (ebd. S. 447 f.; GS I, 102).

25 Novalis: *Das Allgemeine Brouillon* (Anm. 1), 380, S. 543.

26 Ebd., 382, S. 544.

Ausdruckslose«, durch das »die erhabne Gewalt des Wahren« (181) den ästhetischen Schein kontinuierlichen Durchflutens des Chaos, aus dem Kunst entsteht, unterbricht. Die Kategorie des Ausdruckslosen nimmt die Idee aus Benjamins Dissertation auf, dass die rhythmische Mechanik einer nüchternen Prosa, die sich einer rationalen Operation verdankt, in der Lage ist, die begeisterte, inspirierte, dem Ausdruckswillen der eigenen Subjektivität vertrauenden Schreibweise zu unterbrechen und den »Kern des Werkes« (106) freizulegen.²⁷ Durch den Einbruch des Ausdruckslosen wird die Differenz zwischen »wogende[m] Leben« (181) und Kunstwerk rhythmisch wahrnehmbar, wie Benjamin an Hölderlins *Anmerkungen zum Oedipus* deutlich macht: Der schöne Schein der Bewegung, in der Vorstellungen wechseln, muss durch eine »gegenrhythmische Unterbrechung«²⁸ temporär aufgehalten werden, sodass einzelne Vorstellungen gegenüber ihrer Wechseldynamik, ihrem Fluss, in den Vordergrund treten können – wie etwa eine Zäsur im musikalischen Geschehen einen einzelnen Klang herauszuheben erlaubt, bspw. einen solistischen, mit einer Fermate vom Metrum befreiten Ton in einer sonst bewegungs- und koloraturreichen Arie. Diese Zäsur erkennt Benjamin einerseits im Schweigen des tragischen Helden²⁹ und andererseits in der Hymnik Hölderlins wieder, wo sie »als Einspruch im Rhythmus vernehmbar« wird (182), als etwas, das »jenseits des Dichters der Dichtung ins Wort fällt«³⁰. Obwohl Benjamin kein musikalisches Beispiel anführt, wird man Zäsuren und gegenrhythmische Fügungen, die eine Erwartung von kontinuierlicher Bewegung enttäuschen, auch im ursprünglichen Feld des Rhythmus, der Musik, entdecken dürfen. Schließlich ist sie für Benjamin die Kunst, welcher der Charakter des schönen Scheins, der rhythmisch vom Ausdruckslosen durchbrochen wird, »am min-

desten« zukommt (194). Der Begriff des Rhythmus ist dabei primär der einer wahrnehmbaren Gestaltung von Zeit, also die Relation von kontinuierlichen und diskontinuierlichen Elementen. Im Begriff des Rhythmus kommt die Tatsache zum Ausdruck, dass »die Organisation der Zeit für die Musik eine grundlegendere Rolle spielt als für alle anderen Zeitkünste.«³¹ Daher sind auch »Metrum, Rhythmus und Tempi mit ihren Variationsmöglichkeiten« für Musik konstitutiv.³² Sie ist also das primäre Medium für die Formen des rhythmisch wirksamen Ausdruckslosen wie des heroischen Schweigens (Abwesenheit erwarteter akustischer Signale) und der intermittierenden Rhythmik in der Lyrik (das Eintreten einer akustisch unerwarteten Konstellation), die beide die Aufmerksamkeit des Rezipienten erschüttern.

Die Störung im Fluss der Sprache als rhythmisch pointierte Diskontinuität, in der sich eine ethisch und politisch bedeutsame Wirklichkeit bemerkbar macht,³³ findet später eine formale Entsprechung in den Begriffen der *Geste*, des *Denkbilds* und des *Schocks*. Die Geste ist nach Benjamin das Kennzeichen des epischen Theaters Bertold Brechts und bezeichnet eine ästhetisch individuierbare Figur in der Zeit, d. h. eine als Rhythmus wahrnehmbare Zeitgestalt. Dadurch aber kann sie gesellschaftliche Zustände theatralisch erst erkennbar machen, weil sie jede Illusion eines realen Kausalzusammenhangs, dem noch das Theater des Naturalismus verpflichtet war, durch eine Unterbrechung aussetzt, die wiederum die Selbstreflexion des Theaters als Versuchsanstalt ermöglicht. Interessanterweise erkennt Benjamin die intermittierende Rhythmik der Gesten unter anderem in den formal die Handlung aussetzenden »Brechtschen Songs mit ihren rüden, herzerreißenden Refrains« (GS II, 521). Ein formaler Rhythmus im weiten Sinn (der gestischen Unterbrechung der Handlung durch Musik) hat gewissermaßen in einem darin enthaltenen formalen Rhythmus (des Refrains im Song) seine Korrespondenz, wobei sich beide auf das Modell des den musikalischen Fluss unterbrechenden Rhythmus im engeren Sinn, etwa als Synkope, beziehen.

27 Vgl. ebd., S. 104–109.

28 Friedrich Hölderlin: *Anmerkungen zum Oedipus*, in: ders.: *Sämtliche Werke* (Große Stuttgarter Ausgabe), hg. v. Friedrich Beissner, Bd. 5, Stuttgart (Kohlhammer) 1952, S. 196.

29 Vgl. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (GS I, 286 ff.), wo Benjamin seine Theorie des schweigenden Helden der Tragödie anhand von Franz Rosenzweigs *Der Stern der Erlösung* (1921) entwickelt.

30 Zu den Dimensionen des Einbruchs der biblischen Sprache in die poetische, des Göttlichen (als sakraler Gewalt) ins Kunstwerk und das dialektische Bild als Zäsur der Denkbewegung vgl. Sigrid Weigel: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a. M. (Fischer) 2008, S. 113–140.

31 Albrecht Wellmer: »Die Zeit, die Sprache und die Kunst«, in: Richard Klein/Eckehard Kiem/Wolfram Ette (Hg.): *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist (Velbrück) 2000, S. 54.

32 Ebd., S. 53 f.

33 Vgl. auch eine entsprechende Bemerkung aus »Traumkitsch« (GS II, 621).

In ähnlicher Weise ist es eine der Funktionen des Denkbildes, die »Bewegung im Bild, als Konstellation, zu arretieren und der Reflexion zugänglich zu machen«,³⁴ wobei die Reflexion das im Bild Festgestellte wieder verflüssigt. Es handelt sich also um eine Hervorhebung in der Bewegung des Denkens durch seine temporäre Stillstellung im Bild. Wie das Ausdruckslose die Vorstellungsbewegung und die Geste die dramatische Handlung unterbricht, so ist das Denkbild »die Zäsur in der Denkbewegung« (GS V, 595), gewissermaßen eine Fermate oder ein eingeschobenes *senza misura* innerhalb des Metrums der historischen Zeit.

Zudem kehrt Benjamins Modell einer ästhetisch-epistemischen Rhythmik in der »*physische[n] Chocwirkung*« durch die bewegten und geschnittenen Bilder des Films wieder, die den Assoziationsablauf, d. h. also die ästhetisch lineare Erwartung, unterbrechen (GS I, 503).³⁵ Ihre Analogie glaubte Benjamin wiederum in der synkopischen Rhythmik der Jazz-Musik zu erkennen (GB V, 323 f.),³⁶ wie sie von Adorno als (jedoch erwartbare und also selbst wieder warenartige) Unterbrechung der konventionellen Betonungen klassischer Metrik beschrieben wurde.³⁷ In dieser spürbaren rhythmischen Abweichung könne sich, so Benjamin, die Wahrheit zeigen, die sich andernfalls hinter der gleichmäßigen Assoziationsbildung des kontemplativen Rezipienten verborgen hielte. Sie ist, wie die Vorrede zum Trauerspielbuch ausführt, nicht intentional fassbar oder enthüllbar, sondern wesentlich an die Form gebunden, in der sie sich – bei richtigem Tempo und abgesetzten Rhythmen – *selbst* darstellt (209), etwa wenn sie, wie es in der zeitgleich publizierten *Einbahnstraße* heißt, »sei es von Krawall, sei's von Musik, sei es von Hilferufen aufgeschreckt« wird.

34 Sigrid Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1997, S. 60.

35 Vgl. schon *Kleine Geschichte der Photographie* (GS II, 385) u. *Über einige Motive bei Baude-laire* (GS I, 613 ff.).

36 Vgl. Patke: »Benjamin on Art and Reproducibility« (Anm. 10); S. 188 f.

37 Theodor W. Adorno: »Über Jazz«, in: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 17: *Musikalische Schriften IV*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1982, S. 82–108. Dass insbesondere Adornos Analyse der Rhythmik der Komplexität des Jazz, erst recht des Bebop, nicht gerecht wird, ist oft betont worden. Trotzdem kann seine Jazz-Kritik als Grundstein der Kritik an der Kulturindustrie gelten. Vgl. Ulrich Paetzel: *Kunst und Kulturindustrie bei Adorno und Habermas. Perspektiven kritischer Theorie*, Wiesbaden (Deutscher Universitätsverlag) 2001, S. 68 ff.

Diese akustischen »Alarmsignale« muss der Schriftsteller beim Schreiben »in Funktion setzen« (GS IV, 138). Das Plötzliche des also auch auditiv gedachten Schocks hat seine kleinste Gestalt in einer vom homogenen Metrum abweichenden Rhythmik, auf deren Komposition der Philosoph achtzugeben hat, will er den Ursprung einer Idee vernehmbar machen.

Denn das Denken des *Ursprungs* hat selbst eine Rhythmik, ja, dieser wird überhaupt erst *als* Rhythmus erkennbar. Der Begriff des Ursprungs ist für Benjamin kein Synonym für den der Entstehung oder Genese, also den punktuellen Beginn eines Kausalzusammenhangs, sondern bezeichnet eine Gleichzeitigkeit von Wiederherstellung des Vergangenen und der Markierung der gegenwärtigen Differenz zu diesem – theologisch gewendet eine »unvollendete Restauration der Offenbarung« (GS I, 935). »Ursprung« wird damit zur Kategorie, in der Allgemeines und das Besondere der spezifischen historischen Situation eine einmalige Konstellation eingehen. Dadurch wird er »der prägnante Begriff für die Struktur historischen Geschehens«³⁸. Folglich ist nicht das Bild einer Quelle, aus der etwas konstant fließt, sondern vielmehr das von Unterbrechungen im »Fluß des Werdens« (226) für diesen Begriff kennzeichnend. Benjamin spricht davon, dass im Ursprung etwas dem Werden und Vergehen *entspringt*. Man kann erneut an das Modell einer unerwarteten Betonung oder Pause in einer musikalischer Bewegung denken, etwa eine Synkope, eine unerwartete Tondauer, -stärke, -artikulation, ein Geräusch etc. oder eine deutliche Unterbrechung des Metrums als Maßeinheit des musikalischen Tempos. Von Benjamins Methode, den Ursprung zu erkennen, ließe sich somit sagen, ihr »Umweg« (208) sei bereits in Novalis' Formulierung erfasst: »Alle Methode ist *Rythmus*.«³⁹

Durch die Gleichzeitigkeit von Vergangenem und Aktualisiertem in der Kategorie des Ursprünglichen wird die lineare historische Zeit, die Kette der Fakten, gewissermaßen rhythmisiert, einzelnes wird aus einer homogenen Abfolge herausgehoben. Und es wird herausgehoben, indem die kausale Ereignisfolge, in der alles gleich geordnet nebeneinander erscheint, »unter moralischen Begriffen« betrachtet wird. Was moralisch für die Jetztzeit bedeutsam ist,

38 Werner Hamacher: »Das Theologisch-politische Fragment«, in: Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch* (Anm. 3), S. 184.

39 Novalis: *Das Allgemeine Brouillon* (Anm. 1), 382, S. 544.

schießt rhythmisch aus der regelmäßigen Chronologie im Moment seiner Erkennbarkeit heraus. Die »Rhythmik« des Ursprünglichen (226; 935) ist somit das Signum einer nach Analogie musikalischer Formbildung zu denkenden Geschichtsphilosophie in moralischer Absicht. In ihr kommt es Benjamin nicht auf die vermeintlich realistische Darstellung chronologischer Abläufe an, sondern auf das, was aus ihnen für die moralischen und politischen Aufgaben der Jetztzeit *bedeutsam* wird, also auf eine wahrnehmbare Unterscheidung von Unwichtigem und (moralisch-politisch) Wichtigem innerhalb des Zeitverlaufs. Die Wahrnehmung des Bedeutsamen erzeugt einen Rhythmus, der über dem imaginären gleichmäßigen Metrum der Geschichte als Akkumulation von kausal verknüpften Prozessen liegt. Er wird erzeugt, wenn eine Gegenwart sich in einem Bild der Vergangenheit gemeint, also adressiert erkennt und es dadurch vor dem bloßen Verschwinden bewahrt (695).

Das Denken in der Kategorie des Ursprungs nimmt insofern an der Musik Maß, als sie die leere und homogene Erscheinungsweise der Zeit, wie sie Historismus, Positivismus und Fortschrittsglaube vorstellen (GS I, 691–704), in ihrer rhythmisch-ästhetischen Zeitorganisation, d. h. in ihrer intermittierenden Rhythmik zu unterbrechen imstande ist. Denn der Musik ist wesentlich eigen der Parameter des Rhythmus als einer sinnlich, nämlich auditiv und propriozeptiv erfassbaren »Koordination von Bewegungen«⁴⁰. Musik ist notwendigerweise isochron, sie existiert also nicht bloß – wie jedes sinnlich erfahrbare Phänomen – als etwas *in* der Zeit, sondern als Einheit, für die ihre zeitliche Ausdehnung und innere zeitlich gestaltete Form wesentlich sind.⁴¹ Die zeitlich gestaltete Form betrifft dabei die Mikroorganisation des akustischen Materials zu artikulierten Einheiten wie Tönen innerhalb rhythmischer Figuren ebenso

wie die Makroorganisation eines gesamten Stücks oder einer Improvisation, zu der Abwandlung und Wiederholung von Zeitgestalten, z. B. Melodien, Patterns oder Talas, gehören. Und so entspricht der Dialektik des Ursprungs ein musikalisch bestens vertrautes Prinzip, das die Bezugnahme musikalischer Elemente aufeinander ermöglicht. Benjamin geht nämlich davon aus, dass erst durch Verschränkung von *Wiederholung* und *Einmaligkeit*, die »einander bedingen« (936), die Rhythmik des Ursprünglichen gebildet wird. An der Idee der Wiederholung in einem »als solchen unwiederholbaren Verlaufe« (935) muss sich für ihn die Geltung einer Geschichtsphilosophie erweisen können, die Ursprünge als Gleichzeitigkeit von Entdeckung (des Einmaligen) und Wiedererkennung (des Vergangenen) versteht und mit ihnen die »Aktualität eines Phänomens als eines Repräsentanten vergessener Zusammenhänge der Offenbarung« (936) zu begreifen vermag. Indem ein Phänomen hier und jetzt erscheint, sich aber als Wiederkehr des Verschütteten, die immer eine Abweichung von dessen einstigem Auftreten darstellt, zeigt, ist es sowohl als sinnliche Präsenz einmalig als auch in seiner Rolle als Repräsentant des Vergangenen ein – verwandelt – Wiederholtes. Mit dem Prinzip der (abweichenden) *Wiederholung*, die in ihrer rhythmischen und formalen Konstellation im Verlauf einer bestimmten Musik immer *einmalig* auftritt, wird auch musikalische Form erzeugt. Die Rhythmik des Ursprünglichen, das sich durch die Einmaligkeit eines Ereignisses *und* sein Sich-zu-Erkennen-Geben als Wiederkehr eines Vergangenen konstituiert und über das ewig gleiche Metrum der Kausalketten einen moralisch akzentuierenden Rhythmus legt, ist also eine genuin musikalisch gedachte Figur.

In Teil 4 und 5 wird zu zeigen sein, wie Musik als Kunst, die nur in der Gegenwart der Hörerfahrung existiert, für Benjamin sowohl eine vorhistorische Vergangenheit vernehmbar werden lässt, da sie als einzige universelle Sprache nach Babel an den Schöpfungsstand erinnert, als auch ein utopisches Moment der künftigen Ausdrucksfreiheit aller Kreatur besitzt. Diese Funktionen der Musik beruhen auf dem Gehör als jenem Sinn, der mit dem Unbewussten und dem Affekthaushalt tiefer verbunden ist als das Sehen. Daher vermag es, wie exemplarisch an der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* erkennbar werden soll, im Jetzt des Eingedenkens sowohl die Vergangenheit zu vergegenwärtigen als auch Erwartungsspannungen zu erzeugen. Es ist ge-

40 Andreas Luckner: »Zeit, Begriff und Rhythmus. Hegel, Heidegger und die elementarische Macht der Musik«, in: Klein/Kiem/Erte (Hg.): *Musik in der Zeit* (Anm. 31), S. 128.

41 Vgl. zum Folgenden Andreas Luckner: »Musik – Sprache – Rhythmus. Bemerkungen zu Grundfragen der Musikphilosophie«, in: Ulrich Tadday (Hg.): *Musikphilosophie*, Sonderband der MUSIK-KONZEPTE, München (Edition Text + Kritik) 2007, S. 45–49. Edmund Husserl nennt musikalische Einheiten daher *Zeitobjekte im speziellen Sinn*, die ihre »Zeitextension auch in sich enthalten« (ders.: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, hg. v. Martin Heidegger: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. 9, Tübingen [Niemeyer] 1980, S. 384) Das gilt auch für jede Art von Rhythmus.

wissermaßen das Schwellenorgan zwischen Vergangenheit und Zukunft im Jetzt der Erfahrung.

Die musikalische Konfiguration von Präsenz und Wiederkehr des *Vergangenen* in dem, was Benjamin Ursprung nennt, und die Momente der rhythmischen Unterbrechung einer ästhetischen oder historischen Kontinuität durch Synkopen, Zäsuren, Akzente, Gesten und Schocks, durch die die Aufmerksamkeit für das ethisch Bedeutsame der *Gegenwart* gesteigert wird, sind oben beschreiben worden. Daneben hat die eher atmosphärische Erwartung des *Zukünftigen* eine für Benjamin ausdrücklich akustische Dimension. Wie in der Musik die Erwartung des unmittelbar Bevorstehenden, etwa des nächsten Klangs oder einer Pause, oder aber die Erwartung von späteren Abweichungen und Wiederholungen des Bekannten eine für die individuelle Hörerfahrung konstitutive Rolle spielen, traut Benjamin dem Ohr in der Lebenswelt auch die Antizipation des Künftigen zu. In einem Denkbild der *Einbahnstraße* schreibt er von einem Torbogen, hinter dem ein langer Weg zu dem Haus einer Person führt, die der Erzähler, bevor sie auszog, abends täglich besuchte. Nach dem Auszug liegt der Torbogen »wie eine Ohrmuschel vor mir, die das Gehör verloren hat« (GS IV, 90). Je nachdem, ob die Bewegung des Sprechenden in das Ohr oder aus ihm herausführt, ist das Bild als Gegenbewegung deutbar. In jedem Fall aber kündigt das Ohr als Schwelle die anstehende Erfahrung einer Verbindung und Kommunikation an, es hört gewissermaßen *vor*aus. So vernimmt man auch, wie es an anderer Stelle heißt, im Flüstern der Menschenmenge am Abhang von Sacré-Cœur, »spannt man sein Ohr dem schärfer entgegen«, das Tönen einer Erwartung des Mündigwerdens, in welchem sich die Antizipation des Feuerwerks und der Schrei des Erschreckens vor ihm verbinden werden. (WuN VIII, 102)

3. Erinnerung aus dem Nachhall

Dass das Erwartete ebenso wie das Erinnerte im Ohr liegen, lässt sich vor allem in Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* vernehmen. Nicht die konkrete Vorstellung, sondern ihre Ankündigung vermittelt sich dem sensiblen Hören – die Ankündigung des Kommenden als eines Bildes, das erst aufblitzt, wenn ein Klangraum es vorbereitet und umgibt. Dabei geht es um

den Nachhall der Erfahrung im Gedächtnis, ein akustisch-imaginäres Medium, in dem die Erinnerungsbilder auftauchen und sich mit ihrem Echo verbinden. Die Geräusche und Klänge, die Benjamin der Stadt und sich selbst ablauscht, vernimmt er als einen Nachhall, als Echo des Vergangenen, das erst in der sprachlichen und bildlichen Erinnerung wieder zum Klingen kommt.

Im Vorwort zur *Berliner Kindheit* stellt der Autor den historisch neuen Bildern einer urbanen Kindheit am Ende der bürgerlichen Epoche des 19. Jahrhunderts die dem Naturgefühl seit langem vertrauten Erinnerungsbilder »an eine Kindheit auf dem Lande« gegenüber (GS VII, 385). In poetischer Verdichtung hatte er bereits in einem Sonett (Nr. 37) im Gedenken an seinen Freund Christoph Friedrich Heinle von der Wiederkehr des Erinnernten in Form eines Echos geschrieben. Über das Ohr wird darin die romantische Vergegenwärtigung der Natur in das moderne Eingedenken der Stadt übertragen:

Uns wird die Stadt noch einmal eigen sein
Denn alles selge Glück ist Wiederkommen
Und wird wie Echo eines Walds vernommen
Dem viele Klüfte ihre Stimme leihn (45)

In der *Berliner Kindheit* wird entsprechend oft die akustische Übersetzung von Natur- in Stadterfahrung betont, etwa wenn »Straßennamen zu dem Irrenden so sprechen [müssen] wie das Knacken trockner Reiser« (393) oder wenn auf das »Schlüpfen der Zweige« an der Hauswand das »Geplänkel grüner Rouleaux« folgt (386). Darin unterscheidet sich Benjamin von dem ersten Dichter der modernen Stadt, den er in Baudelaire erkannte, denn dieser habe »eine Scheu [gehabt], das Echo zu wecken – sei es in der Seele, sei es im Raum. Er ist bisweilen kraß, niemals ist er sonor.« (GS I, 681).

Anders Benjamin – von ihm werden die akustischen Signale Berlins als Echo einer Erfahrung in der Erinnerung aktualisiert und in Schrift übersetzt.⁴² Wie ein dialektisches Bild sich vom archaischen, das die Vergangenheit abzubilden trachtet, dadurch unterscheidet, dass es Vergangenes und Gegen-

⁴² Zur Reichhaltigkeit akustischer Informationen in der *Berliner Kindheit* vgl. Manfred Schneider: *Erkaltete Herzesschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München (Hanser) 1986, S. 107 ff.

wärtiges verbindet,⁴³ so sind auch die akustischen Gegenstücke – gewissermaßen dialektische Klänge oder Denkklänge – eine Konstellation aus der Jetztzeit des erkennenden Erinnerens und der Wiederkehr des Erinnerungten. In dem Text *Das Telefon* verschränkt gleich der erste Satz die vergangene Wirklichkeit mit der sie transformierenden Erinnerung in einer historisch veränderten Gegenwart: Das materielle Gerät und sein erinnerter Klang werden, liest man das ›oder‹ einschließend, zu etwas Neuem, das weder nur das Alte noch das bloß Gegenwärtige des Akustischen ist: »Es mag am Bau der Apparate oder der Erinnerung liegen – gewiß ist, daß im Nachhall die Geräusche der ersten Telefongespräche mir anders in den Ohren liegen als die heutigen« (GS VII, 390).

Das Vergegenwärtigen der Stadt als Echo hatte Benjamin auch in seiner begeisterten Besprechung von Franz Hessels *Spazieren in Berlin* hervorgehoben, die sich wie ein Exposé seines eigenen Erinnerungsbuches ausnimmt. Was Benjamin in der Erinnerung aus der auditiven Welt des Kindes als Nachhall erklingt, gleicht dem Echo, das sein Freund als Flaneur der Stadt Berlin ablauschte. Denn im Hören erkennt der Rezensent den Anfang des Erzählens: Hessel »erzählt wieder, was er gehört hat. ›Spazieren in Berlin‹ ist ein Echo von dem, was die Stadt dem Kinde von früh auf erzählte« (GS III, 194). Kurz darauf wird das Vernehmen der Dinge – der Erzählungen der Stadt – mit dem des Echos, das diese von der eigenen leiblichen Gegenwart zurückwerfen, verknüpft: »Im Asphalt, über den er hingeht, wecken seine Schritte eine erstaunliche Resonanz.« Im Prosastück *Tiergarten* wird diese Figur Benjamins eigene akustische Erinnerungsspur: »Im Asphalt, über den er hinging, weckten seine Schritte ein Echo.« (GS VII, 394 f.) Hier zeigt sich das Motiv der Erinnerung in einem Resonanz- oder Echoraum, in dem die Vergangenheit eine historisch bedeutsame, und das heißt: »nicht nur des Autors eigne, private ist« (GS III, 194). Der akustische Erinnerungsraum wird – wie beim Phänomen des Echos – dabei als akustisches Zusammenwirken von Welt und Subjekt erzeugt. Plastisch wird dieses Zusammenwirken von Sich-Bewegen, akustischen Reizen und ihrem hörenden Habhaftwerden auch in Benjamins Städtebild *Marseille*: Dort schreckt jeder Schritt, »ein Lied, einen Streit, Klatschen triefenden Lein-

zeugs, Brettergerassel, Säuglingsgejammer, Klirren von Eimern auf« (GS IV, 360). Die eigene Bewegung scheint die akustische Resonanz der Umwelt wie ein auditiv unähnliches Echo zu erzeugen; diesen Echos versucht Benjamin dann »mit dem Kescher nachzufolgen, wenn sie taumelnd in die Stille entflattern« (ebd.).⁴⁴

Zwar hat Benjamin keine Phänomenologie des Hörens als Erinnern und Antizipieren im Jetzt der Wahrnehmung entwickelt, doch klingt sie bei ihm mehrfach an, wenn er über das Vernehmen von alltäglichen, urbanen oder natürlichen, Geräuschen spricht. So verschränken sich in der *Berliner Kindheit* die Richtung des Zurückhörens, des Fokus also auf das, was als früher Gehörtes durch das gegenwärtig Erklingende aufgenommen wird, und die Richtung des Voraushörens oder Ahnens im Hörbaren, welches das Kommende im Signal der Gegenwart zu erraten meint. Klangfiguren gehen sprachlich benannt und bildlich vorgestellten Ereignissen voraus und schließen sie ein. Dergestalt wird das Visuelle gewissermaßen akustisch präfiguriert sowie mit einem Nachhall versehen.

Das Teppichklopfen etwa bietet dem jungen Benjamin gegenläufige Hörerfahrungen, die im Rückblick des Sich-Erinnernden Übergänge bilden. So wiegt in den »Loggien« »der Takt der Stadtbahn und des Teppichklopfens« den Jungen in den Schlaf, der wiederum eine neue Erfahrungswelt, die der Träume, eröffnet, die sich in ihm als ihrer »Mulde« bildeten (GS VII, 386). Durch das Zurückhören in das vertraute Metrum der technisch erzeugten Stadtgeräusche stellt sich eine Reizberuhigung ein, die eine Erfahrungswelt beendet, um die neue der Träume einzuleiten.⁴⁵ In *Fieber* wird die Umkehrung dieser Bewegung zwischen den Erfahrungswelten vollzogen: Die Erfahrungen des Krankseins hätten das Kind nicht nur das Warten gelehrt, sondern bis zur erotischen Erwartungsspannung ein Bedürfnis erzeugt, »dem Kom-

43 Zum Unterschied zwischen archaischen und dialektischen Bildern vgl. *Das Passagen-Werk* (GS V, 576 ff.).

44 Ein Gegenbild zum Erjagen der Geräusche stellt am Ende von *In der Sonne* das Erklingen im inneren Resonanzraum des Lauschenden dar. Dort sammelt »sich Ton für Ton in seinem Innern die Glockentraube«, bevor sie reift und »in seinem Blut« vernehmbar schwillt (GS IV, 420).

45 Vgl. das nicht in die letzte Fassung aufgenommene Stück *Abreise und Rückkehr*, in dem es heißt, dass der von der anderen Seite – jener der Wohnung – gedämpft ins Zimmer dringende »Lärm der Gesprächswogen und die Gischt des Tellergeklappers« das »Traumschiff« getragen hätten (245).

menden entgegenzusehen« (403; Hvh. A.T.).⁴⁶ Im Moment der Genesung aber kündigt sich das Kommende zunächst *akustisch* an, als fänden natürliches Leben und gesellschaftliches in einem Rhythmus zusammen, in dem beide einander ähnlich werden und das historisch-politische Erkenntnisinteresse ausgelöst wird: Im Gegensatz zum wiegenden Metrum aus den »Loggien« hört der Junge nun mit gesteigerter Aufmerksamkeit die Rhythmen des Teppichklopfens, die nicht bloß das Metrum eines Taktes betonen, sondern in ihrer praktisch begründeten Unregelmäßigkeit auf die Menschen verweisen, die sie produzieren. Nachdem ihn das Fieber zu einer Konzentration seines Erfahrungsraums auf das Zimmer, das Bett und die Schattenspiele unter der Bettdecke genötigt hatte, hört der Genesende, noch im Bett und also ohne praktische Aufgabe, erneut aus dem Interieur nach draußen. Und in diesem Hören liegt eine affektiv gespannte Erwartung, eine sensible Aufmerksamkeit für die Welt, in der sinnliche Reize zugleich einen sozialen Index haben, der sich dem Kind wie ein ungeborener epistemisch-politischer Schatz in intermittierender Rhythmik andeutet:

Und eines Morgens gab ich mich von neuem nach langer Pause und mit schwacher Kraft dem Teppichklopfen hin, das durch die Fenster heraufdrang und dem Kinde tiefer sich ins Herz grub als dem Mann die Stimme der Geliebten, dem Teppichklopfen, welches das Idiom der Unterschicht war, wirklicher Erwachsener, das niemals abbrach, bei der Sache blieb, sich manchmal Zeit ließ, träg und abgedämpft zu allem sich bereitfand, manchmal wieder in einen unerklärlichen Galopp fiel, als spate man sich drunten vor dem Regen. (406)

Aus dem sprachähnlichen Rhythmus des Klopfens folgt nicht der Schlaf als Traummulde, sondern das Erwachen des Kindes auf der Schwelle zur soziologischen Erkenntnis. Als würde »der Rhythmus der Arbeit« (GS II, 447) ihm etwas erzählen, hört es in einer gegenstrebigen Verstärkung von krankheitsbedingter Selbstvergessenheit und zugleich erhöhter Aufnahmefähigkeit zu: »Je selbstvergessener der Lauschende, desto tiefer prägt sich ihm das Gehörte ein«, heißt es im Aufsatz *Der Erzähler* (ebd.). Eben dadurch wird das Hören zu einem Schatz an Erfahrung, der in sich die Verheißung seiner zukünftigen

Ausgrabung birgt. Der Rhythmus gewinnt eine epistemische Funktion im Medium der Geräusche, als Ankündigung dessen, was erst durch die semiotische Funktion der Sprache als ihr propositionaler Gehalt zu begreifen oder als Bild durch das Auge zu erkennen sein wird. Die auditive Wahrnehmung geht demnach rhythmisch geschult dem Sehen und Begreifen voraus und bereitet seinen leiblich-affektiven Grund.

Dies ist auch bemerkenswert im *Kaiserpanorama*: Dort ist es »ein kleiner, eigentlich störender Effekt«, der die Schwelle des Akustischen zwischen Vergängnis und Neuanfang markiert: »Das war ein Klingeln, welches wenige Sekunden, ehe das Bild ruckweise abzog [...], anschlug.« In dem Moment, in dem es zu hören ist, durchtränkt sich das gesamte Panorama »mit dem Weh des Abschieds« (GS VII, 388), bevor das Bild aus dem Blick verschwindet. Korrespondierend kündigt später eine Verdunklung und Entfärbung des Bildes die Möglichkeit an, »Wind und Glocken [zu] hören« (389). Auditive Reize präfigurieren das Ende des Bildes, dessen Verschwinden wiederum das Präsentwerden des Hörbaren einleitet.

Ähnlich rahmen akustische Wahrnehmungen Benjamins Erinnerung an die demütigende Erfahrung, von allen in seiner Klasse ignoriert zu werden, als er zu spät zum Unterricht kommt. Geheimes Murmeln oder Stille, »als erwarte man einen«, kündigen seinen Eintritt ins Klassenzimmer an, in dem er dann wie ein des Namens Beraubter glücklos, nämlich ohne Gemeinschaft, »bis Glockenschlag« mitarbeitet (395 f.). Viel angenehmer dagegen dehnen in den Höfen »die Leierkasten die letzte Frist« (420) vor Weihnachten mit Musik, deren höchste Spannung mit dem Lied »Alle Jahre wieder« erreicht wird – aber auch mit ihm endet, denn der leuchtende Baum, der familiäre und sichtbare Beginn des Weihnachtsfestes, zerstört danach die akustische Erwartungsspannung durch eine plakative Einlösung und lässt das Fest schließlich da enden, »wo es ein Leierkasten begonnen hatte« (421) – mit Musik.

Das Medium des Klangs bildet gewissermaßen einen unsichtbaren Hintergrund, eher: eine Sphäre, in der sich ein bestimmtes Ereignis als sprachliches Denkbild zu formen vermag. Nicht durch Zufall ist es daher auch ein Wiegenlied, das im ersten Absatz der *Berliner Kindheit* aufgerufen wird. Es ist der affektiv geladene, dem Kind vor der Beherrschung der Weltaneignung durch symbolische Formen eröffnete Klangraum, der die spätere Erinnerung an konkrete Schauplätze erst ermöglicht – das rhythmisch intermittierend wie-

⁴⁶ Die beiden Stücke sind laut Benjamin einander ähnlich: Brief an Gretel Karplus vom 12.8.1933 (GB IV, 275).

derkehrende Initium des primär visuellen und sprachlich vollzogenen Erinnerens aus dem Gefühl. Denn das, was Benjamin als Kind hört, dringt affektiv so stark auf ihn ein wie Musik auf den gebannten Zuhörer. Ausdrücke der Emotion werden vermehrt in der *Berliner Kindheit* verwendet, wenn von auditiven Wahrnehmungen und Klangfiguren die Rede ist. So »schlug« eine Klingel an der Schwelle zur Wohnung »freundlicher« an (411), während die Haustür »mit einem Seufzen, wie ein Gespenst, zurück ins Schloß« fiel (395). Nachts wurden die »Ängste des Ohrs« (GS IV, 285)⁴⁷ in Erwartung des Geräusches des Wohnungsschlüssels und Spazierstocks des Vaters gesteigert, während ein Schmuckstück der Mutter aufgrund der »Tanzmusik«, die aus dessen Funkeln vernehmbar war, ein »Entzücken« darstellte (264). Dagegen »widerte« der »verhaßte« Stimmenlärm im Schwimmbad der Krümmen Straße den Jungen an (GS VII, 415 f.). Nachdem er zwischen den Hanteln des Telefons dessen »Nachtgeräusche«, die das Ende eines Zeitalters und die »Geburt« (390) eines Neuen anzeigten, abgestellt hatte, war er »gnadenlos der Stimme ausgeliefert, die da sprach« (391). Ähnlich fuhr ihm das »Wort Theater [...] wie ein Trompetenstoß durchs Herz« (GS IV, 268), in das sich das rhythmische Teppichklopfen, das Idiom »wirklicher Erwachsener«, tiefer grub, »als dem Mann die Stimme der Geliebten« (GS VII, 406). Ist der Junge »so froh«, in Geräuschen »ein Lebenszeichen – und sei es auch nur das Echo meines eigenen – der nächtlichen Umgebung abzuhören« (427), versteinert ihn »vor Entsetzen« der Klang des Wortes »Kleptomanin« (GS IV, 277).

Die akustische Sensibilität des Kindes erscheint aufgrund ihrer Verbindung mit den Gefühlen noch höher als seine visuelle. Dabei findet die Gefahr, von akustischen Schocks überwältigt zu werden, ihre positive Entsprechung in der Möglichkeit, der Stadtwelt feine Signale »abzuhören« (GS VII, 427) und dabei Energien aus der im Hören liegenden Erwartung zu gewinnen. Das Ohr kommt dem Bild und dem Wort stets zuvor. Entweder ist es, wie das berauschende Echo des Karyatiden-Liedes aus den »Loggien«, der Resonanzraum des noch nicht verstandenen Kommens oder die affektiv geladene Schwelle vor dem Eintritt eines imaginierten Ereignisses. So vermag einerseits – dem

Lied der Schwellengöttinnen ähnlich – im Rauschen und Trommeln des Regens die Zukunft dem Jungen wie »ein Schlaflied an der Wiege« *zuzuräumen* (408), während andererseits es gerade in höchster Geistesgegenwart der Gefahr »noch erregender als das Erscheinen des Wagens« ist, das entfernte Signal des Polizeiautos als einziger bereits zu *erlauschen* (423). Im *Passagen-Werk* weist Benjamin auf die Verbindung zwischen der Schwelle und dem Schwellen von Fluten hin. Man kann darin die bildliche Vorstellung einer affektiven Bewegung erkennen, einer Energie, die vom Unbewussten ins Bewusstsein strömt – und zurück. Daher ist es nach Benjamin vor allem für Liebende und Freunde, also Menschen in einer vertrauten Sphäre, möglich, auf Schwellen »sich Kräfte zu saugen« (GS V, 617 f.). Diese Kräfte werden in der *Berliner Kindheit* durch bestimmte Qualitäten des Gefühls im Hören geweckt, wenn Erfahrungen in Erwartungsspannung vorbereitet werden oder – wie Schlaflieder – im Gefühl des Vertrautseins ausklingen. Es ist ein Wachsen im Gefühl, das Benjamin beschreibt, wenn den Jungen eine primär auditiv wahrnehmbare Sphäre umgibt. »Im guten Regen«, in dem Benjamin im Berliner Zoo auf den Fischotter, ein anderes Schwellenwesen zwischen Innen und Außen, Stadt und Natur, wartet, »war ich ganz geborgen. Und meine Zukunft rauschte es mir zu, wie man ein Schlaflied an der Wiege singt. Wie gut begriff ich, dass man in ihm wächst.« (GS VII, 408) Wie die Minute, in der ein *Sturmsignal* den rettenden Polizeiwagen ankündigt, erregender sein kann als sein Eintreffen, vermag in einem Lesesaal gerade die *Stille* beginnen, »meiner Kräfte sich anzunehmen« (415). Die literarische Ausgrabungsarbeit des Erinnerens wird in den Prosamonaden immer wieder auditiv-emotional vorbereitet. Dabei verbindet sich das Gefühl beim Hören mit der Erwartung des Kommenden, sei es eines konkreten Ereignisses oder einer ungewissen Zukunft, die noch nicht in lesbaren Bildern und Bedeutungen von Worten offenbart ist und damit eine Differenz zur Gegenwart des Erinnernden bildet, in dem sich diese Zukunft als die, aus der heraus *jetzt* das Gewesene erkannt und formuliert wird, erst erfüllt.

Programmatisch dafür ist die Eröffnungspassage des ersten Stücks der *Berliner Kindheit*, der »Loggien«, die, so Benjamin, »das genaueste Portrait enthalten[,] das mir von mir zu machen gegeben ist« (GB IV, 267). Es ist dieser Schwellenort zwischen Außen und Innen, öffentlichem und intimmem Raum der Geschichte, Kindheit und historischer Reflexion des Erwachsenen, der für

⁴⁷ Die Prosaminaturen der früheren Fassungen werden in die Untersuchung miteinbezogen (GS IV, 235–304).

Benjamin »wichtigste« der »abgelegenen Räume« (412), in dem vor allem akustische Signale vorherrschen, die leise wie gedämpfter »Straßenlärm« etwas ankündigen, ohne es bereits als Vorstellung zu präsentieren: »Es waren übrigens mehr Stimmen als Gestalten, die von der Loggia sich eröffneten« (ebd.). Und wie der stumm gewordene Klangraum ist gerade der Schwellenort der Loggien nicht ein vorbeiziehender Punkt der Vergängnis, sondern »eine Zone« (GS V, 618), wie auch der Buchtitel ja kein präzises Datum, sondern die Übergangsphase *um* 1900 benennt. Die Schwellen der primär akustisch erinnerten Loggien sind das räumliche Pendant der musikalisch sensibilisierten Zwischenräume in der Zeit, jenen temporalen Schwellen, »die Situationen, Stunden, Minuten und Worte voneinander trennen und abheben« (GS III, 82).⁴⁸ Aus ihnen klingt das Echo bis in die Jetztzeit des Eingedenkens. Daher huschen die Klänge auf der Schwelle der Loggia nicht bloß vorbei, sondern können, wie »die Schwingung der Glockenfracht, mit der die Zwölf-Apostel- und die Matthäi-Kirche sie beluden«, bis zum Abend »in ihr aufgestapelt« bleiben (GS VII, 413). Marianne Muthesius hat den Stillstand der Schwellenerfahrung betont, dem »das Gefühl der Zeitlosigkeit aufs strengste« korrespondiere.⁴⁹ Es scheint, als öffne sich von den Loggien die historische Zeit des bürgerlichen Lebens zur ästhetischen der Musik und der musikähnlichen Stadtgeräusche. In ihr werden Erfahrungen und die sie transformierende Er-

innerungen möglich, weil diese nicht im Metrum der zweckmäßigen Beschäftigungen vorbeihuschen.

Gleich die ersten beiden Absätze der 1938 vom Autor geordneten Fassung der *Berliner Kindheit* enthalten eine programmatisch wirkende Fülle auditiver Imaginationen. So bewahrten die Loggien als ausgezeichnete Schwellenorte Benjamins Kindheitsbilder wie in einem akustischen Medium, das selbst nur als Nachhall erinnerbar ist. Eindrucksvoll verschränken sich auch hier Blick und Gehör, deren Wechsel erst die Erinnerungsbewegung konstituiert.⁵⁰ Denn im erinnerten »Blick in Höfe« imaginiert Benjamin die Karyatiden, wie sie sich ihrer architektonischen Last entledigen und dem Kind, ihrer Indienstnahme als Lastenträger befreit, ein Wiegenlied an der Loggia als urbaner Wiege singen. Sie treten damit gleichzeitig in das Leben des Kindes und aus dem in historistischer Architektur gefrorenen Mythos in die Bewegung der Geschichte.⁵¹

Das Lied setzt erst ein, wenn die singenden Schwellenfiguren (Z. 6), die zwischen der Mutter (Z. 1) und der Geliebten (Z. 12) stehen, von ihrer Aufgabe befreit sind, wie Dichtung erst einsetzt, wenn »das Wort vom Banne auch der größten Aufgabe sich frei macht« (GS I, 159). Was von dem Lied bleibt, ist weder der Inhalt des gesungenen Textes, der kaum Auskunft über Benjamins Zukunft enthielt, noch eine klare harmonisch unterbaute Melodie, sondern ein Spruch, der als Nachhall die Luft »berauschend« macht, »in der die Bilder und Allegorien stehen, die über meinem Denken herrschen wie die

48 In der Rezension *Die Wiederkehr des Flaneurs* verschränkt Benjamin bereits zeitliche und räumliche Schwellen in Hessels Berlinerfahrung, dessen »musikalische Instrumentierung« seiner Sprache Benjamin zwei Jahre zuvor (1927) in einer anderen Rezension über Hessels *Heimliches Berlin* lobt (GS III, 83): Der »große Schwellenkundige kennt die geringen Übergänge, die Stadt von Flachland, Stadtteil von Stadtteil abheben: Baustellen, Brücken, Stadtbahnbögen und Squares [...], ganz zu schweigen von den schweligen Stunden, den heiligen zwölf Minuten oder Sekunden des kleinen Lebens« (197). Auch die »Kariatyden und Atlanten« benennt Benjamin in diesem Zusammenhang als »Schwellengötter«.

49 Marianne Muthesius: *Mythos, Sprache, Erinnerung. Untersuchungen zu Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Basel u. a. (Stroemfeld) 1996, S. 34. Muthesius ist eine sehr detaillierte psychoanalytische Interpretation des »Loggien« Textes zu verdanken: ebd., S. 19–108. Vgl. zur verlangsamten Zeit auch Anja Stüssi: *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert«*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 1977, die die temporalen Schwellen korrespondierend zu räumlichen in »Randzeiten und Augenblicken des Übergangs« erkennt: »An solchen Stellen staut sich die Zeit.« (S. 51).

50 Aus dem Bezug der differenzierten Sinne aufeinander entsteht Erinnerung, sie sind daher nicht auseinandergerissen, wie Linda Haverty Rugg in ihrer Analyse der *Berliner Kindheit* behauptet: »In Benjamin's autobiography, the senses of hearing and seeing are separated out, dismembered.« (Dies.: *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography*, Chicago u. a. [University of Chicago Press] 1997, S. 172).

51 Neben den Pfeilerfiguren hießen auch die zu Ehren der Artemis Karyatis tanzenden Frauen Karyatiden, die bei Benjamin wie wiegend-singende Gegenfiguren zu den todbringenden Sirenen erscheinen, die aus dem Mythos herausgenommen und literarisch wie von ihrer steinernen Last befreit werden. Im Mythos waren sie immer an den Baum – in Analogie zur Säule – gefesselt, »aber einmal im Jahr, am Fest der Baumgöttin, werden sie gelöst; sie nehmen die Gestalt der menschlichen Karyatiden an, treten aus dem Baum heraus und tanzen selbstvergessen ihren ekstatischen – und gleichzeitig auch gemessenen – Tanz.« (Reinhold Merkelbach: »Gefesselte Götter«, in: Wolfgang Blümel [Hg.]: *Hestia und Erigone. Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart u. a. [Teubner] 1996, S. 27).

Karyatiden auf der Loggienhöhe über die Höfe des Berliner Westens« (GS VII, 386). Modal und rhetorisch wird die zyklisch inszenierte Kristallisation der Erinnerung nachvollzogen, die mit dem Lied einsetzt und aus ihm heraus konkretere Evidenz gewinnt: Die Karyatiden *mochten* herabgestiegen sein, um das Lied zu singen, deren Spruch als Rauschmittel, so *glaubt* der Erinnernde, auch noch die Liebenden auf Capri umgab. Aber »es ist eben diese Luft, in der die Bilder und Allegorien stehen« (Hvh. A. T.). Die Bewegung der Imagination kommt am Ende des Absatzes wieder auf die Karyatiden, selbst Bilder des Vergangenen, zurück.⁵² Und gleich darauf heißt es, dass die Stadt (der »Takt der Stadtbahn und des Teppichklopfens«) den Jungen in den Schlaf wiegt, der vor allem visuell dominierten Träumen Raum gibt, die Träume des Möglichen und der Zukunft sind, bis mit den Geräuschen der Zweige und der Rollläden wieder auditive Reize dominant werden. Die Freiheit der Phantasie und das Vergegenwärtigen der verlorenen Wirklichkeit bilden hier einen sich gegenseitig verstärkenden Rhythmus von Gehör und Blick. Anja Lemke hat auf diese medialen Übersetzungsprozesse in der *Berliner Kindheit*, wie sie die »Loggien« programmatisch entfalten, hingewiesen und einer einseitigen Auszeichnung

52 In dieser Rekonstruktion wirkt die Eröffnung der *Berliner Kindheit* auch wie ein Gegenstück zu Gottfried Benns expressionistischem Gedicht *Karyatide* von 1915/16, das im dionysischen Rausch eine »Bacchische Epiphanie« (Rudolf Borchardt): das wilde Erleben der vermeintlichen Unmittelbarkeit in der Selbstentgrenzung des Weiblichen feiert. (Gottfried Benn: *Sämtliche Werke*, in Verb. mit Ilse Benn, hg. v. Gerhard Schuster/Holger Hof, Stuttgart [Klett-Cotta] 1986–2003, Bd. 1, S. 38; vgl. dazu auch Wolfgang Emmerich: »Benns bacchische Epiphanien und ihr Dementi«, in: Friederike Reents: *Gottfried Benns Modernität*, Göttingen [Wallstein] 2007, S. 96 ff.) Benjamins Karyatiden rauschen nicht wie die Benns »in die Flur« (V. 3), begehrend und sich bereitend (V. 12 f.), sondern verlassen nur »für einen Augenblick« ihren Platz, um nicht *sich* oder den Dichter zu berauschen, sondern – mit ihrem Spruch – die *Luft*, das als Rauschen akustisch ausgewiesene Medium, in dem es Benjamin viel später erst gelingen wird, Bilder und Allegorien, also Formen zu entdecken, in denen Geschichte symbolisch erkennbar wird. Ist Benns nietzscheanischer Text »ein Programmgedicht des Antihistorismus« (Thomas Pittrof: »Gottfried Benns Antikerezeption bis 1934«, in: Achim Aurnhammer/Torsten Pittrof [Hg.]: »Mehr Dionysos als Apoll«. *Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*, Frankfurt a. M. [Klostermann] 2002, S. 480), so markiert Benjamins Prosa die mehrfach gebrochene Differenz und Übersetzung zwischen der eigenen Erfahrung und den akustisch präludierten Bildern, durch die jene erst mit ihrem historischen Index erkennbar wird.

eines Mediums widersprochen: »Im Mittelpunkt steht nicht die Ablösung des Visuellen durch das Akustische, sondern der Moment des Umschlags.«⁵³

Das stumm gewordene und von den Rhythmen der Stadt wieder aufgenommene Wiegenlied bildet somit ein sprachlich und bildlich unfassbares Medium, in dem das Erkenntnispotenzial des erstarrten und symbolisch festgestellten Lebens seine ästhetisch-epistemische Kraft entfalten kann. Während der physikalische Raum die materiellen Objekte wie die Karyatiden bedeutungslos umgibt, erschafft erst das stumme Lied der Karyatiden einen für das Bedeuten sensibilisierten, poetischen Raum. Er ist von einem affektiv geladenen Medium, der berausenden Luft des Liednachhalls, erfüllt, in dem dann die einzelnen Bilder, Zeichen und Allegorien eine Konstellation einzugehen vermögen, durch die sich die Vergangenheit dem Eingedenken öffnet. Der Nachhall des Spruchs erscheint wie ein energetisch geladenes Echo, das ohne leibhaftige Quelle aus der Vergangenheit ins Jetzt des Eingedenkens klingt und den Erinnernden durch die Ansprache der Gefühle motiviert, sich etwas Leibhaftiges, also Sichtbares, vorzustellen. Wie die Bergnymphe Echo im griechischen Mythos ihren Körper verlor und nur ihre Stimme zurückbehielt, aufgrund der ihre Gestalt vom Hörenden imaginiert wird, so ist dem aus Deutschland emigrierten Benjamin mit den Berliner Karyatiden das mütterliche Stadtleben abhandengekommen (386). Ihr musikalisch nicht (mehr) präsent Wiegenlied ist der Erfahrungsraum, der die Kindheit mit der Phantasie des erwachten Erwachsenen verbindet. Diese Szene ließe sich in ein von Benjamin verwendetes Denkbild übersetzen – so wäre das Lied dem Fotopapier ähnlich, auf dem erst konkrete Lichteinwirkungen Bedeutung zu erzeugen vermögen, »die in der Dunkelkammer des gelebten Augenblicks« (GS II, 1064) entwickelt werden, bevor sie in der Erinnerung zu Sichtbarkeit gelangen.⁵⁴

53 Anja Lemke: *Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2005, S. 92–103, hier S. 92.

54 Benjamin spricht im ersten Abschnitt *Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten* von Prousts *mémoire involontaire*, die Erinnerungsbilder willkürlich hervorruft, die man zuvor nicht aus der Erfahrung kannte – wie Fotos, auf denen man selbst zu sehen ist (GS II, 1064 f.). Die Dunkelkammer als Denkbild korrespondiert auch mit Marianne Muthesius' an Lacan und Kristeva orientierter Deutung der berausenden Luft des Karyatidenliedes als dem »mütterlichen Raum«, dem »die weibliche Seite des Schöpferischen« innewohne. Doch nicht nur der weibliche Schoß, sondern auch die Dunkelheit der

Der Beginn des Eingedenkens mit einem verklungenen Lied, in dem die Vergangenheit bereits vor ihrer bildlichen und sprachlichen Fassbarkeit resoniert, findet sich schon in einem von Benjamins älteren Sonetten (Nr. 12). Dort ist es ebenfalls ein Wiegenlied, in dem alles Hoffen, jeder Trost und jede Traurigkeit aufgehoben erscheint, in ihm »lebt ein jedes Ding« (GS VII, 33, V. 13). Und dieses Lied ohne Worte, das die gesamte Vergangenheit in sich aufnimmt, sagt zugleich weniger und mehr, als Sprache es vermöchte:

Einst wird von dem Gedenken und Vergessen
Nichts bleiben als ein Lied an seiner Wiege
Das nichts verriete und das nichts verschwiege
Wortloses Lied das Worte nicht ermessen (ebd., V. 1–4)

Man kann sich das Wiegenlied der Erkenntnis, das Benjamins Erinnerungsarbeit ermöglicht, als ein in der Erinnerung melancholisch klingendes Versprechen einer Zukunft vorstellen, die nicht in der Reproduktion des Bekannten und Gleichen besteht – wie den stummen Karyatiden als einem Teil des industriell produzierten Fassadenschmucks der Berliner Stadtarchitektur des späten 19. Jahrhunderts –, das aber aus den Zeichen der »notwendige[n] gesellschaftliche[n] Unwiederbringlichkeit des Vergangenen« (385) die Erkenntnis ihres Ursprungs gewährt.

Und so schließt, wie der Nachhall eines Lieds die *Berliner Kindheit* echohaft eröffnet, auch eine körperlose Stimme, die des bucklichten Männleins, »die wie das Summen des Gasstrumpfs ist«, das Erinnerungsbuch mit einem gewisperten Spruch, den Schlussversen des Liedes »Das bucklichte Männlein«, ab (430). Der Raum des Erinnerens wird akustisch von den imaginierten Karyatiden, in deren Lied eine Erwartung resoniert, eröffnet und vom unsichtbaren Männlein akustisch geschlossen. Denn die Arbeit des Eingedenkens, zu der das bucklichte Männlein, »Urbild[...] der Entstellung« (GS II, 431), des Vergessenen und Verdrängten, dem als sichtbare Last ein Buckel auf dem Rücken wächst, am Ende des Buchs durch einen gewisperten Liedvers auffordert, als wolle es um Erlösung von dieser Last bitten, kann offenbar nur

gelingen, wenn sie akustisch ins Bewusstsein tritt. Das bucklichte Männlein hat der Autor als Kind nämlich »nie gesehn. Es sah nur immer mich« (GS VII, 430). Sein Liedvers ist aber zu *hören*, aus dem heraus es in zeitlicher Distanz des Erwachsenen sich zu erkennen gibt: »Erst heute weiß ich, wie er geheißt hat.« Es gibt eine Tiefe der Erinnerung, ein Bewusstwerden des Abgespalteten und Vergessenen, das nur durch eine auditive Konzentration erreicht wird. Und so lauscht Benjamin wie Franz Hessel aufmerksam der Stadt die Echos, die Signale aus der eigenen, dem Vergessen ausgesetzten Vergangenheit ab, wie Kafka nicht müde wird, »den Tieren das Vergessene abzulauschen« (ebd.).⁵⁵ Das Lauschen aber, das aus der Konzentration erwächst und sich von »dem leisesten Geräusche« ablenken lässt, stellt, wie es in der *Ibizenkischen Folge* heißt, »die äußerste Entfaltung der Aufmerksamkeit« dar (GS IV, 408). Die gesteigerte, nicht die reduzierte auditive Aufmerksamkeit erlaubt es also, aus der Tiefe der Sprache den in ihr echohaft widerhallenden Klang zu vernehmen.⁵⁶ Und so zielt die Aufforderung »Liebes Kindlein, ach ich bitt, / Bet' für's bucklicht Männlein mit!« *musikalisch* darauf, das Abgespaltene und Vergessene zu erinnern und dadurch für sein Fortleben zu befreien. Am Ende der *Berliner Kindheit* bleibt erneut der Nachhall eines Liedspruchs, der das Projekt des Eingedenkens – akustisch – begründet, wie eine Aufgabe für den in seine eigene Geschichte lauschenden Leser stehen. Denn nur wenn das Vergessene, das »über die Jahrhundertschwelle« wispert, aus dem Echo heraus erinnert wird, ist von der Schuld des Übergehens und Vergessens, die vom bucklichten

55 Neben dem Verb »ablauschen« als einem aufmerksamen, epistemisch sensiblen Hinhören (vgl. z. B. Benjamins Aussage, er wolle der Klangfigur um Brecht »noch manches« ablauschen [GB V, 13]) verwendet Benjamin den Begriff des Vernehmens sowohl in Bezug auf Geräusche und Musik als auch auf die metaphysische Sphäre des Nachhalls aus dem Paradies (s. u.).

56 Axel Honneths These, dass Benjamin, um intersubjektive Verständigung in die Sphäre des Objektivierten zu entgrenzen, auf Zustände verminderter Aufmerksamkeit und »eine selbstvergessene Versunkenheit« gezielt habe, ist angesichts der multisensorischen, vor allem akustischen Schärfung der Aufmerksamkeit und der Steigerung der auch im Alltäglichen wirksamen sinnlichen Sensibilität, wie sie u. a. in der *Berliner Kindheit* evident wird, in ihrem undialektischen Urteil nicht zu halten (ders.: »Kommunikative Erschließung der Vergangenheit. Zum Zusammenhang von Anthropologie und Geschichtsphilosophie bei Walter Benjamin«, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1 [1993], S. 3–19).

»Gruft« lässt sich in der Loggien-Wiege erkennen. Vgl. Muthesius: *Mythos, Sprache, Erinnerung* (Anm. 49), S. 37 u. 48.

Männlein allegorisch versinnbildlicht wird, nicht mehr der »Weg in die Zukunft« versperrt (GS II, 682), die Zukunft, die im Hörbaren sich ankündigt.

Dadurch aber vermag sich auch das Selbst als zwischen Erinnerung und Erinnerungtem, zwischen eigener leiblicher Wahrnehmung und Dingwelt eingespannt zu vernehmen, selbst wenn es vom Lärm der Gegenwart übertönt zu werden Gefahr läuft: Am Ende des Weimar-Triptychons aus den Denkbildern schreibt Benjamin Goethe zu, die Antworten der Welt gehört zu haben, »wenn er das Innerste anschlug«. Die der Klassik entgegengesetzte allegorische Wahrnehmungsweise der Moderne erlaubt dagegen eine auditive Selbsterfahrung nur als bloßen Nachhall oder als Mitschwingen der Partialtöne, nachdem die Dinge sich in ihrer Eigenfrequenz mitgeteilt haben: »Wir aber müssen eine Welt zum Tönen bringen, um den schwachen Oberton eines Innern erklingen zu lassen.« (GS IV, 355) Die Resonanz der eigenen Schritte und Gesten des Kindes formen die auditive Sphäre, in der sich die vorgestellten und sprachlich verflüssigten Denkbilder aufbauen. In ihr lässt sich das Selbst des Autors zwar nicht mehr in einem narrativen Zuge fassen, aber in der akustischen Echokonstellation mit der Welt *vernehmen*.

Hören von vertrauten und unbekanntem rhythmischen Zusammenhängen, so kann man es zuspitzen, ist bei Benjamin eine Schule des Erinnerens, Sammelns, Bewahrens und eine Form der Selbsterfahrung im akustischen Medium des Gefühls. In diesem Sinne hat Alexander Kluge 2006 in Berlin auf dem Benjamin-Festival *Now – Das Jetzt der Erkennbarkeit* Benjamin den »Charakter einer Fledermaus« zugeschrieben. »Sie hört nicht die Klänge, die sie aussendet, sondern das Echo der Dinge, das sie im Dunklen ereilt.«⁵⁷

57 Gregor Dotzauer: »Das Echo der Fledermaus, in: *Der Tagesspiegel* vom 21.10.2006 (verfügbar unter: www.tagesspiegel.de/kultur/das-echo-der-fledermaus/764942.html; abgerufen am 6.6.2012). Zur Fledermausmetapher vgl. auch Alexander Kluge: *Die Kunst Unterschiede zu machen*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2003, S. 66, und Rainer Stollmann/Alexander Kluge: *Die Entstehung des Schönheitssinns aus dem Eis. Gespräche über Geschichten mit Alexander Kluge*, Berlin (Kadmos) 2005, S. 14.

4. Musik zwischen Lärm und Idee

Welche Rolle spielt bei dieser hohen akustischen Wahrnehmungsfähigkeit die Musik als Kunst? Bislang war einerseits von musikalischen Begriffen für das Denken und Schreiben, also von musikanalogen Formen in nicht-musikalischen Medien (2), andererseits von akustischen Signalen die Rede, die ein sensibles Hören erfordern, aber selbst in der Regel noch keine genuine Musikerfahrung darstellen (3).

Benjamins Äußerungen zur Musik in der *Berliner Kindheit* legen den Eindruck nahe, als störe gerade die Musik den akustischen Erinnerungsraum: so machen »Pauken und [...] Schlagzeug« (GS VII, 428) ebenso wie »Offenbachsche Ballmusik« (417) bloß Lärm; und die Musik des Militärorchesters im Berliner Zoo erscheint dem Jungen, der noch verschämt die ersten erotisch motivierten Blicke wagt, unvergleichlich schamlos und entmenscht (428). Der Kritik an harscher, lauter Musik korrespondiert die Wertschätzung des Leisen, Feinen, das Benjamin gleichsam musikalisch hört und das mit den visuellen Eindrücken zu einer die Sinne verschränkenden Erfahrung zusammenstimmen kann. Es ist auffällig, wie oft nach der Eröffnung des Erinnerungsraums durch die vom Karyatidenlied berauschte Luft von Stille, einem stillen Rauschen oder kaum hörbaren Vorgängen wie dem »stillste[n] Hausgeschäft« (426), dem Nähen, die Rede ist. Nicht nur zieht das Kind die Armut an akustischer Sensation, also die annähernde »Ruhe« (GS II, 609), dem verhassten Lärm, sondern auch der Musik vor, »die Reisen mit dem Film so erschlaflend macht« (GS VII, 388).

Das kann nun einerseits auf Benjamins akustische Idiosynkrasie zurückgeführt werden. So berichtet er im Januar 1922, dass er unter einer »Lärm-Psychose« leide, in der »jede Stimme[...] mich zur Raserei bringt« (GB II, 235). Doch bietet diese persönliche Disposition, für die selbst Zikadenlaute sich als Lärm äußern (GS IV, 418), allenfalls ein Indiz dafür, wie die Rolle von geformten Klängen in Benjamins Denken zu begreifen ist. Denn auch Musik verstärkt die Wahrnehmung der übrigen Sinne, wenn ihre Präsenz nicht massiv in den Vordergrund drängt, sondern aus einiger Entfernung oder rein virtuell in der auditiven Einbildungskraft des Kindes erklingt. Und wie ihr stiller Nachhall vermag sie zu Erfahrungen der anderen Sinne hinzuleiten und sie ausklingen zu lassen, bis diese im Echo der Erinnerung wiedergefunden wer-

den. So ist dem Kind die imaginär vernehmbare »Tanzmusik« in der Brosche der Mutter ein »Entzücken« (264), da sie die aus seinem Zimmer gedämpft hörbare Abendgesellschaft ankündigt und die visuelle Phantasie des Jungen freisetzt. Und es ist eine der Militärkapelle entgegengesetzte Blechmusik, die ihn auf das Eis des Sees im Großen Tiergarten lockt, »beim Klang eines wiener Walzers« beschwingt und schließlich »noch ein Stück nach Haus« bringt (GS VII, 428 f.). In dem frühen Text *Das Tagebuch* schrieb Benjamin bereits von einer (im Traum) gesteigerten Erwartungshaltung durch Musik: »Musik hebt uns alle zur Höhe jenes erleuchteten Strichs [...] der unter dem Vorhange durchbricht, wenn ein Orchester die Geigen stimmte. Der Tanz beginnt.« (GS II, 103) Einerseits kann Musik also durch Entstellung als Lärm die akustische Öffnung des Erfahrungsraums vereiteln, andererseits kann sie, wie die Geräusche der Stadt, affektive Energien auslösen: Sie kann locken, beschwingen und tragen. Und dabei vermag sie die Aufmerksamkeit und Sensibilität aller Sinne zu steigern.

Doch bleibt die vergleichsweise marginale Bedeutung der Musik in der *Berliner Kindheit* angesichts der großen Bedeutung des Hörens auffällig. Wenn in der letzten Fassung der *Mummerehlen* die akustische Erinnerung in den Vordergrund gerückt wird, ist vom Vernehmen lebensweltlicher Geräusche, nicht vom Musikhören die Rede. Aus der Muschel des 19. Jahrhunderts, die der Erinnernde ans Ohr hält, vernimmt er technisch bedingtes Rasseln, Klirren, Klingeln, Scheppern und einen dumpfen Knall, nicht aber »den Lärm [...] von Offenbachscher Ballmusik [...] oder die Fanfaren der Wachtparade« (417). Diese ambivalente Rolle der Musik, der sogar »ein kleiner, eigentlich störender Effekt« wie das Klingeln überlegen ist (388), lässt sich auch in anderen Schriften Benjamins erkennen. Es ist aber nicht *die* Musik schlechthin, die Benjamins Wahrnehmung stört, sondern es sind bestimmte musikalische Genres, die sich für ihn so in den Dienst der historischen Zeit stellen, dass sie das Vernehmen des musikalischen Wesens vereiteln.

Die Ballmusik und Fanfaren bzw. die »Marschmusik der Wachtparade« (GS IV, 262) korrespondieren nämlich mit dem Lärm des öffentlichen Lebens, zu dem auch die vulgären Märsche gehörten, mit denen die Nationalsozialisten durch das Berlin marschierten, das Benjamin verlassen musste. Die Ouvertüren, die die Zerstörung der Vergangenheit akustisch ankündigen, beginnen bereits im 19. Jahrhundert: mit dem nationalistischen »Lärm von

Feldgeschützen«, dem kapitalistischen »Geschrei, das mittags durch die Börsensäule gellt«, oder mit dem »Heulen der Fabriksirenen« (ebd.), das Entfremdung und ungerechte Arbeitsverhältnisse ins Gehör hinein dröhnt. Benjamins Fähigkeit, durch den immer lautereren Alltag der technisierten Moderne in der Stadt und durch die tendenziell aggressive, nun von drohendem Unheil kündende Musik des öffentlichen Raums hindurchzuhören, muss daher als keineswegs unmusikalisch gelten. Es ist eine Sensibilität für die feinen akustischen Phänomene, die Benjamins Aufmerksamkeit affektiv wecken und erhöhen – noch Jahre bevor nach dem Zweiten Weltkrieg die Vertreter der *Musique concrète* wie Pierre Schaeffer oder Komponisten wie John Cage in Alltagsgeräuschen das gegenüber der Tradition poetischere Material der Musik zu finden glaubten.

Aber auch die Musik des 18. Jahrhunderts wird von Benjamin kritisiert. So kommt im Trauerspielbuch seine ambivalente Deutung der Oper als »Verfallsprodukt« des barocken Trauerspiels zum Ausdruck.⁵⁸ Zwar bereiteten schon sowohl die Ouvertüre der Trauerspiele als auch ihre choreographischen Einlagen bereits die Musikalisation der Stücke vor, doch erscheint die Oper nicht als Bereicherung, sondern als Entleerung des Trauerspiels, ja als ihr Tod, da sie ihm »die Seele des Werks« raube (GS I, 386). Ähnlich wie Nietzsche, dessen *Geburt der Tragödie* Benjamin ausführlich zitiert, erscheint Benjamin die neuzeitliche Oper nicht deshalb als Phänomen der Dekadenz, weil sie dekadente Sujets behandelte. Vielmehr wird der Stoff des Trauerspiels – bei Nietzsche der der Tragödie – durch die *Form* der Oper als eines spezifischen musikalischen Gebildes banalisiert, entkräftet und zum bloßen Genuss degradiert. Kritisiert Nietzsche die verstandesmäßige Affektrhetorik der prosodisch angelegten Renaissanceoper, die sich in der lyrisch-epischen Mischform des Rezitativs als durch und durch unkünstlerisch erweise, so wirft Benjamin der Oper des frühen 18. Jahrhunderts Banalität vor, weil sie ihre Fabel und die sie tragende Sprache »widerstandslos« abrollen lasse. Und zwar rollt sie diese widerstandslos durch die »schwelgerische Lust am bloßen Klang« (387) ab. Und wie Nietzsche der Verfallsform von Musik als Zeichen der sokratischen Kultur die

58 Zum Folgenden vgl. Matassi: »Benjamin e la musica« (Anm. 11), S. 150 ff.; ders.: *Musica* (Anm. 11), S. 53 ff.; Friedlander: »On the Musical Gathering« (Anm. 11), S. 631 ff.; Matassi: *L'idea di musica assoluta* (Anm. 11), S. 33 ff.

Kunst Wagners entgegensetzt, in der »das dionysische Urelement der Musik« über »das apollinische Drama« herrsche,⁵⁹ so versteht Benjamin die Oper als einen Gegensatz zu der Idee von Musik, d. h. zu »ihrem eigenen Wesen« (ebd.), dem er, wie zu zeigen sein wird, größte Bedeutung beimisst.

Der Übergang vom barocken Trauerspiel zur Oper stellt sich also nicht als ein bloß historisch beschreibbarer Wechsel der Ausdrucksformen, sondern als ein Verfehlen der Essenz von Musik durch Musik selbst dar. Dass die Oper – so Benjamin und Nietzsche – das Verhältnis von Musik und Sprache bloß zufällig, nämlich wechselseitig illustrativ und somit unkünstlerisch bzw. banal behandle, heißt nichts anderes, als dass sie dessen metaphysisch-ästhetischer (Nietzsche) bzw. metaphysisch-geschichtsphilosophischer (Benjamin) Bedeutung nicht gerecht wird.

Benjamins Idee einer »fundamentalen geschichtsphilosophischen Auseinandersetzung über Sprache, Musik und Schrift« (ebd.) ist leider ein Desiderat geblieben. In ihr hätte die erratische Dialektik von Lautsprache als Thesis, Schrift als Synthesis mit »jenem antithetischen Mittelgliede der Musik« (388) begründet werden können. Auf sie schloss Benjamin aus dem Gedanken »des genialen Johann Wilhelm Ritter«, dass die Schrift nicht eine bloße Transkription der historisch vorgängigen Lautsprache, sondern eine *Klangfigur* sei, die aus der Musik, »nicht aber aus dem Sprachlaut unmittelbar [...] erwächst« (ebd.). »Wort und Schrift«, so zitiert Benjamin Ritter, »sind gleich an ihrem Ursprunge eins«.⁶⁰ Die Schrift findet als Schriftbild aus der Musik heraus ihre Form und ist daher weder bloß ein sichtbares Zeichen für den Wortlaut noch eines für seine Referenz – sie ist vielmehr »Bild des *Tones*« (GB II, 437; Hvh. i. O.), wie Benjamin Ritter referiert.⁶¹ Daher umfasst sie auch alle Formbil-

dungen in den sichtbaren Medien, also Bilder im weitesten Sinne,⁶² die für Benjamin ebenfalls als lesbare dialektische eine epistemische Funktion wie die Schrift haben.⁶³ Zwischen Sprache als Schrift und Bildsprache einerseits sowie Sprache als phonetischer Kommunikation andererseits nimmt also Musik »die ihr gebührende zentrale Stelle« (388) ein. Am Ende des Kapitels, nachdem vom Rhythmus der Verse die Rede war, heißt es, dass die »sprachtheoretische Einheit von Wort- und Bildbarock« darin liege, dass alle Erscheinungen und Bewegungen als »Auswirkung oder Stoffwerdung eines kosmischen Schalls oder Klangs« (389) verstanden werden können.

Die materiale bzw. kausale Verknüpfung von Musik und Schrift, die bei Ritter als elektrische aufgefasst wird, hat Benjamin später als phylogenetische durch das »mimetische Vermögen« des Menschen zu erklären versucht (GS II, 210 ff.). Die »Verspannung [...] zwischen dem Gesprochenen und Geschriebenen« (208) ist in dem 1933 entstandenen Text *Lehre vom Ähnlichen* durch eine unsinnliche Ähnlichkeit gekennzeichnet. Die unbewussten Korrespondenzen zwischen Wortlaut und Schrift hätten über die Zeit der Sprach- und Schriftentwicklung ihre sinnliche Nachvollziehbarkeit verloren, sodass heute die Sprache »das Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten« darstelle (ebd.; 213). Mit Bezug zu den früheren Spracharbeiten Benjamins könnte man vermuten, dass in dem Klang der Worte auf der Schwelle zur Musik ihre sinnlich-übersinnliche Verbindung zur Schrift einerseits und zu ihrer Referenz andererseits besteht. Die einst sinnlichen Formen der Mimesis, etwa der Tanz, sind über die Zeit in das Medium der Sprache »hineingewandert« (213). Insofern nun das Vernehmen der Sprache die Sinne in einer Art ursprünglichen Synästhesie⁶⁴ aufeinander bezieht und nicht das Auditive im Sinne einer weiteren Un-

59 Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli/Manzono Montinari, Bd. 1, Berlin u. a. (De Gruyter) 1988, S. 139.

60 J[ohann] W[ilhelm] Ritter (Hg.): *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, 2. Bändchen, Heidelberg (Mohr & Zimmer) 1810, S. 229, zit. v. Benjamin, in: GS I, 387.

61 Brief an Gershom Scholem vom 5.3.1924. Wie sehr Benjamin Ritters Werk schätzte, zeigt auch die Schilderung des Erwerbs der beiden Bände der *Fragmente* in der Rede *Ich packe meine Bibliothek aus* (GS IV, 394). Zu Ritter und seinem Einfluss auf Benjamin vgl. Menke: *Sprachfiguren* (Anm. 11), S. 411 ff. und den Beitrag von Burkhard Meischein in diesem Band. Zu Ritters Universalität des Akustischen und zur Musik vgl. Bettine Menke: »Töne – Hören«, in: Joseph Vogl (Hg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, München (Fink) 1999,

S. 69–95 u. Thomas Strässle: »Das Hören ist ein Sehen von und durch innen«. Johann Wilhelm Ritter and the Aesthetics of Music«, in: Siobhán Donovan/Robin Elliott (Hg.): *Music and Literature in German Romanticism*, Rochester (Camden House) 2004, S. 27–41.

62 Ritter: *Fragmente* (Anm. 60), S. 246.

63 Zum Bildbegriff vgl. s. o. sowie Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit* (Anm. 34), S. 52–79 u. Ansgar Hillach: »Dialektisches Bild«, in: Michael Opitz/Ermunt Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Bd. 1., Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000, S. 186–229.

64 Es geht nicht um das psychologische Phänomen der Synästhesie, sondern um ihre Idee, die auf einen erweiterten (und durch den »Sündenfall des Sprachgeistes« [GS II, 153] verlorenen) Erfahrungsbegriff zielt; vgl. Stoessel: *Aura* (Anm. 11), S. 81 f.

terscheidung über die anderen Sinne stellt, darf man annehmen, dass die einst sinnlichen Ähnlichkeiten zwischen Laut, Schrift und Sache in der Sprache immer noch akustisch vernehmbar oder erahnbar bleiben: Sie kommen nämlich »aus einem Klang zum Vorschein« oder werden zwischen den Dingen als »Aromen« wahrnehmbar, sofern sie im richtigen »Tempo« (209), d. h. mit angemessener »Schnelligkeit« (209; 213), und wohl auch in einer »intermittierenden Rhythmik« (GS I, 208) aufgenommen werden. Das Musikalische der Sprache wäre dann ihr produktives Innere im Unbewussten, das als emotional begleitetes Echo plötzlich ins Bewusstsein zu dringen vermag.

5. Das Gefühl im Ohr. Sinnlichkeit des Übersinnlichen

Benjamin hat die musikalische oder klangliche Dimension von Medien, die nicht in der Relation von Zeichen und Bezeichnetem aufgeht, schon früh reflektiert, und es ist gerade diese Dimension, die auch der Wortsprache als Medium gegenüber den Inhalten, die sie auf propositionaler Ebene vermittelt, einen metaphysischen und ästhetischen Eigensinn gewährt. »Jede Sprache teilt«, wie Benjamin in seinem frühen Sprachaufsatz schreibt, nicht nur etwas, sondern immer auch »sich selbst mit« (GS II, 142; Hvh. i. O.). Dieser Satz, der Sprache als Medium kennzeichnet, gilt gerade für die Musik in vollgültiger Weise. Da sich alles, so Benjamin, auf je eigene Weise mitteilt, kann jede Mitteilungsform als Sprache *sui generis* aufgefasst werden, also auch die der Bildmedien und die »Dingsprachen« (156), die der Technik sowie die »Sprache der Musik« (140), die in Korrespondenz mit der Lautproduktion der Vögel, also einem Naturklang, steht (156). Das Benennen durch die historisch dominant gewordene Wortsprache ist dagegen ein spezifisch menschliches Reagieren auf die Eigenmitteilung der Dinge und Tiere an den Menschen, der ihre Mitteilungsformen vernimmt und in die propositionale Sprache übersetzt.

Im Laut des Namens als dem Medium, nicht bloß dem Instrument des Erkennens (148), erkennt Benjamin eine immaterielle und geistige Gemeinschaft der Sprache mit den Dingen. Der »Laut ist das Symbol« (147) dieses zunächst mystisch wirkenden Zusammenhangs. Die verschiedenen Mitteilungsformen – Medien bzw. Sprachen – der Welt unterscheiden sich aufgrund dieser Gemeinschaft nur graduell (146; 151) und lassen sich daher auch in

unendlichen, inkommensurablen Verwandlungen in den Klang des Namens, d. h. in »das innerste Wesen der Sprache« bzw. ihren »Inbegriff« (144) übersetzen. Trotz der Eigenständigkeit aller Medien stehen sie in einer topologischen, aber durchlässigen Ordnung von Vollkommenheitsstufen, in der die menschliche Sprache die höchste Position einnimmt. Nur weil die verschiedenen Sprachen oder Medien mit den Natursprachen verwandt sind, kann, so Benjamin, die menschliche (nur in unendlicher Annäherung lösbare)⁶⁵ Aufgabe des Übersetzungsvorgangs aller Mitteilungsformen wie der stummen Sprache der Dinge »in den Namen in Lauten« (151) überhaupt gelingen. Der Klang des Namens hat als angenommenes, aber unerreichbares Ziel aller Übertragung somit eine regulative Funktion.

Man hat es also mit einer Kette von Transformationen zu tun, in denen die mediale Differenz und die Gemeinschaft aller Sprachen zugleich bewahrt sind, deren gemeinsamer Fluchtpunkt im Klanglichen liegt. Dass nicht durch den Namen wie *durch* einen Begriff etwas transportiert werde, sondern *in* ihm die Sprache sich selbst mitteile (143 f.), kann nur als Resonanzphänomen gedeutet werden: Im Namen, auf den alle Übersetzung bezogen ist, klingt etwas von der mystischen Gemeinschaft wie in einem Klangkörper mit. Man könnte sagen, dass in jeder Übertragung eines Mediums in ein anderes ein sie verbindender Nachhall vernehmbar bleibt. So vibriert im Namen das Erbe der adamitischen Ursprache vor dem »Sündenfall des Sprachgeistes« (153): Das Heilige ist für Benjamin nämlich nicht als Beschreibung des Lebens oder der Kunst gültig, sondern nur als Resonanzraum *in* der Sprache gegenwärtig, in der es gewissermaßen aus dem Schöpfungsstand durch die historische Entfernung des Menschen hindurchklingt.⁶⁶ Benjamin spricht in einem kurzen Text über Adalbert Stifter von der Offenbarung, »die *vernommen* werden muß, d. h. in der metaphysisch akustischen Sphäre liegt« (GS II, 609; Hvh. i. O.). Daher ist auch die sich im Ausdruckslosen offenbarende Wahrheit ein Klangphänomen, die nach jüdischer Tradition nicht enthüllt und visuell erkannt,

⁶⁵ Vgl. Stoessel: *Aura* (Anm. 11), S. 71 u. Theodor W. Adorno: »Fragment über Musik und Sprache« (GS XXVI, 252).

⁶⁶ Vgl. dazu Weigel: *Walter Benjamin* (Anm. 30), S. 44 ff.

sondern nur vernommen werden kann.⁶⁷ Entsprechend ist die »diskontinuierliche[] Struktur der Ideenwelt« (GS I, 213), deren Wahrheit nur in der »intermittierenden Rhythmik« (208) der Kontemplation dargestellt zu werden vermag, nicht als anschaulich erfassbares Bild, sondern nur als »tiefe[] Harmonie« (928) »in einem Urvernehmen« (216) gegeben.⁶⁸ Da Benjamin nichts darüber schreibt, ob dieses Urvernehmen intelligibler Entitäten wie einer Ideenkonfiguration auch ein sinnliches Hören involviert, verwundert es kaum, dass er die Ideenkonstellation in die pythagoräische Vorstellung einer Sphärenharmonie rückt,⁶⁹ die nach antiker Vorstellung vom menschlichen Ohr nicht oder nur in Ausnahmefällen zu hören ist: »Jede Idee ist eine Sonne und verhält sich zu ihresgleichen wie eben Sonnen zueinander sich verhalten. Das *tönende Verhältnis* solcher Wesenheiten ist die Wahrheit.« (218, Hvh., A. T.)

Klingt in diesem intelligiblen Resonanzraum auch Musik für menschliche Ohren oder ist die Vorstellung einer *musica mundana* bzw. *idearum* allein als Metapher für einen nicht teleologischen und nicht kausalen Zusammenhang von Ideen als dem jeweils unsinnlichen »Seinsgrund« (929) der Dinge zu verstehen? Zwar ertönt keine bestimmte empirische Musik in linguistischen und gedanklichen Formen, aber die Gemeinschaft der Sprachen (und entsprechend der Ideen) ist für Benjamin nur *nach Analogie eines musikalischen Zusammenhangs* zu denken. Wenn alle Medien graduell verbunden sind, stellt

67 Darauf wurde mehrfach hingewiesen. Vgl. etwa Stéphane Mosès: *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris (Éditions du Seuil) 1992, S. 135; Gershom Scholem: »Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala«, in: *Judaica*, Bd. 3. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1973, S. 7 ff.; Stoessel: *Aura* (Anm. 11), S. 83 f.; Matassi: »Die Musikphilosophie« (Anm. 11), S. 215; Tagliacozzo: »Musica« (Anm. 11), S. 285 f.

68 In einem Gespräch mit Gershom Scholem 1919 in Biel hat Benjamin das Vernehmen sogar in den Anschauungsbegriff integriert: eine Anschauung sei immer »ein Vernehmen der Notwendigkeit eines sich im Gefühl rein ankündigenden Inhalts, wahrnehmbar zu werden« (GS I, 112, vgl. auch Gershom Scholem: *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 1975, S. 108). In diesem nicht einfach zu deutenden Satz wird das Vernehmen eines nicht Sichtbaren (der modalen Bestimmung, dass ein Vorgang, nämlich das Wahrnehmbarwerden einer Präsenz, sich notwendigerweise vollzieht) an das Gefühl geknüpft, das eine Antizipation dieser Wahrnehmung ermöglicht. Dieser Zusammenhang von Vernehmen, Gefühl und Erwartung hat sich auch in der Analyse der *Berliner Kindheit* eröffnet.

69 In der Erstfassung der Vorrede zum Trauerspielbuch spricht Benjamin auch von einer »Sphärenmelodie« (GS I, 928).

sich die Frage nach einem ihnen allen Gemeinsamen, das sie untergründig verbindet und ihre Übersetzbarkeit garantiert. Im Sprachaufsatz von 1916 ist es Gott, der die Objektivität der Übersetzung »verbürgt« (151). Doch da ein personaler Gott selbst kein erfahrbares Medium ist, spricht Benjamin stattdessen auch vom Wort Gottes als der »Einheit dieser Sprachbewegung« (157) oder von seinem Geist, der das Kontinuum der diskontinuierlichen Ideenstruktur und damit ihre »unverzichtbare Bedingung«⁷⁰ darstellt. Später, im Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* (1921) ist es »die reine« bzw. »wahre Sprache« (GS IV, 13; 16), auf die das Fortleben schriftlicher Werke in Übersetzungen bezogen ist und zuläuft, ohne sie je zu erreichen. Die Aufgabe des Übersetzers, der reinen Sprache, in der Wort, Bild und Ton Einheit sind (20), im Verhältnis von Original und Übertragung näherzukommen, ja sie aus dem Original zu befreien (19), ist daher auch keine semiotische, sondern eine auditive: Statt den Sinn in lexikalischer Treue wiederzugeben, kommt es darauf an, ihn verlöschen zu lassen, indem man nicht das Mitzuteilende wörtlich übersetzt, sondern eine Art des Meines in der eigenen Sprache findet, »von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird« (16). Dieses Echo oder dieser »Widerhall« (ebd.) steht zum Eigenklang der Übersetzung – wie die Ideen zueinander – in einem nicht näher qualifizierten sonoren Verhältnis: So soll die Übersetzung »als Ergänzung zur Sprache« des Originals »ihre eigene Art der intentio ertönen [...] lassen« und mit dieser eine »Harmonie« ergeben (18). Die Verbindung der unterschiedlichen Sprachen ist also ein Intervall oder ein Klang, den Benjamin auch den »Gefühlston« der Worte (17) nennt, in dem die »Sehnsucht nach Sprachergänzung« (18) spürbar wird. Das aber bedeutet, dass auch die für das philosophische Denken nötige Erinnerung an das Urvernehmen sich am »empirischen Vernehmen« (GS I, 216), also dem Hören der Gefühlstone in der Sprache, schulen muss.

Wie ist die Verwandtschaft der Medien im Gefühlston als einem *Gefühl im Klang* zu verstehen? Der um 1916 verfasste kurze Aufsatz *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* versucht eine musikphilosophische Antwort darauf zu geben.⁷¹ Dort ist in Bezug auf das Trauerspiel von der »Einheit

70 Hans Heinz Holz: »Idee«, in: *Benjamins Begriffe* (2000), Bd. 2, S. 471.

71 Zum Folgenden vgl. besonders Friedlander: »On the Musical Gathering« (Anm. 11), S. 634 ff., Matassi: »Benjamin e la musica« (Anm. 11), S. 141 ff. u. Tagliacozzo: »Musica« (Anm. 11),

der Sprache durch Gefühl, die sich im Wort entfaltet« (GS II, 139), die Rede. Die Resonanz des Wortes Gottes oder der reinen Sprache in den anderen Sprachen, also ihre »Harmonie«, ist allein musikalisch zu denken, insofern sich für Benjamin Musik als *die* universelle Sprache schlechthin, als »die Sprache des reinen Gefühls« (139) darstellt. Alle Ausdrucksformen sind in der akustisch vernehmbaren Affektsphäre verbunden, deren Kommunikationsform die Musik ist. Zu ihr drängt, so Benjamin, alle Natur von sich aus. Der Zustand der Natur in der Entfernung zum Schöpfungsstand ist nämlich der einer »tiefen Traurigkeit« (155). Diese begreift Benjamin nicht als eine zugeschriebene vorübergehende Stimmung, also als Anthropomorphismus, sondern als eine ihr wesentliche Verfassung: Denn die Natur, als eine stumme zum Ausdruck unfähig, leidet an ihrer eigenen Sprachlosigkeit und ist folglich auf die Erlösung von ihrer Stummheit durch die Sprache des Menschen angewiesen. Der Mensch aber benennt sie mit »hundert Menschensprachen« »über« (155), anstatt sie zu ihrem eigenen Ausdruck (im göttlichen Namen) zu befreien. Wie die Überbenennung die Befreiung verhindert, erläutert der kurze Text so: Die Natur sei auf dem Weg zur »Reinheit ihrer Gefühle« (138), in der sie freie Ausdrucksbewegung wäre. Dass sie auf dem Weg, aber noch nicht angekommen ist, heißt, dass sie unter der Bedingung menschlicher Historie steht. Alle Mitteilungsformen der Welt fließen in einem »ununterbrochene[n] Strom [...] durch die ganze Natur vom niedersten Existierenden bis zum Menschen und vom Menschen zu Gott« (157). Diese Transformationsdynamik aller Übersetzungen ist ein Strom der Schöpfung, die »sich in Reinheit ergießen wollte« (138). Er hat die Richtung hin zu einem freien und seligen Gefühl, doch »mitten auf diesem Wege« sieht die Schöpfung sich von der Sprache verraten.⁷² Der Verrat der Sprache besteht nun darin, dass sie die Ausdrucksbewegung der Natur zum Gefühl nicht trägt, sondern hemmt. Und

zwar hemmt sie sie durch die Starrheit der Wortbedeutung. Der Zeichencharakter, der dem Wortlaut die Stabilität einer bestimmten Referenz verleiht, lässt die affektive Dynamik der Natur gewissermaßen stocken. Sie erstarrt als Bezeichnetes und erzeugt dadurch Trauer. Im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* wird diese Erklärung aufgegriffen:

Und das verlaubliche Wort wird nur gleichwie von einer unentrinnbaren Krankheit von ihr [der Bedeutung, A. T.] heimgesucht; im Austönen bricht es ab und eine Stauung des Gefühls, das sich zu ergießen bereit war, weckt die Trauer. Bedeutung begegnet hier und wird noch weiterhin begegnen als der Grund der Traurigkeit. (GS I, 382)

So wird durch die semantisch gebremste Ausdrucksbewegung die Welt aufgeteilt in eine trauernde, ohnmächtige Natur und »die Welt der Bedeutung, der gefühllosen historischen Zeit« (GS II, 139) sowie in einen expressiven Leib und die seine Dynamik begrenzenden und somit einen Ausdrucksmangel erzeugenden symbolischen Formen. Was Benjamin hier als »Sündenfall des Sprachgeistes« (153) beschreibt, ist der auf einen symbolischen Distanzgewinn gründende Zivilisationsprozess selbst, der für die Kreatur sowohl einen Gewinn als auch einen Verlust an Freiheit darstellt – einen Gewinn an individueller Handlungsfreiheit und einen Verlust an unmittelbarer leiblicher Ausdrucksfreiheit, dessen Folgen, Trauer und Melancholie, wiederum die gewonnene praktische Souveränität bedrohen, wie das barocke Trauerspiel vorführt.

Das Zum-Ausdruck-Kommen im Gefühl, das nicht durch die Schuld der Bedeutung gehemmt würde,⁷³ wäre nach Benjamin Musik. Denn die Affektdynamik der Natur im »Gefühlsleben des Wortes«, das »sich vom Laute der Natur zum reinen Laute des Gefühls läutert«, beschreibt er auch als »den Weg

S. 280 ff.

72 Die sexuellen Konnotationen könnten einer Interpretation Vorschub leisten, die in der Sprache als symbolischer Ordnung im Sinne Lacans den Grund einer Hemmung des ödipalen Begehrens erkennt. Solch eine Deutung würde allerdings eine Reduktion der geschichts- und medienphilosophischen Gedanken Benjamins auf das kindliche Begehren riskieren. Eine an Lacan orientierte Deutung Benjamins, die den Strom als Wunsch interpretiert, »der, psychoanalytisch ausgedrückt, der Intensität der vorödipalen Mutter-Kind-Dyade entspringt«, findet sich in: Stoessel: *Aura* (Anm. 11), hier S. 77.

73 Im Trauerspielbuch erläutert Benjamin den theologisch-kulturphilosophischen Terminus *Sündenfalls des Sprachgeistes* durch das Entspringen der »Einheit von Schuld und Bedeuten vor dem Baum der Erkenntnis: als Abstraktion« (GS I, 407). In der symbolischen (in Abstraktionen auf die Spitze getriebenen) Distanz zum unmittelbar leiblichen Ausdruck liegt also – in Umkehrung der christlichen Konjunktion von Sünde und Sinnlichkeit – der Grund für die prinzipielle Verfehlung kultureller Existenz, die der theologische Begriff der »Sünde« markiert. Später wird Benjamin die menschliche Distanzierung zur Schöpfung materialistisch-geschichtsphilosophisch mithilfe des Begriffs des »Fortschritts« reformulieren (vgl. 691 ff.).

vom Naturlaut über die Klage zur Musik« (138). Da der Mensch aber nicht schöpferisch wie Gott auf die Dynamik des Gefühls zu reagieren vermag, sondern nur bilden, machen und übersetzen, nicht aber schaffen kann,⁷⁴ verhilft er der kosmischen Gefühlsbewegung nicht zum Ausdruck. Anstatt die Stummheit der Natur, »mündend in Musik« (138), zu befreien, hemmt er sie durch eine vielfache Benennung und unterbricht somit symbolisch den natürlichen »Kreis des Gefühls, der in der Musik sich schließt« (139).

Ausdruck dieser Hemmung, nicht zum Ausdruck im göttlichen Namen zu gelangen, dessen Konfiguration und Gestalt nach Adorno die Musik darstellt (GS XVI, 252; 254), ist die Klage, »der undifferenzierteste, ohnmächtige Ausdruck der Sprache« (GS II, 155), gewissermaßen eine Zwischenform zwischen propositionaler Rede und Musik unter Bedingungen der Geschichte als der unhintergehbaren Differenz zur paradiesischen Urwelt. Die Natur befindet sich somit *vor* der Schwelle zur Klage, klingt aber über sie hinüber, da in Naturgeräuschen wie dem Rauschen der Pflanzen »immer eine Klage mit[klingt]« (ebd.).⁷⁵ *Auf* der Schwelle setzt die menschliche Klage ein und, so ließe sich Benjamin fortführen, macht wiederum über die höhere Schwelle bereits *in* der Sprache Musik vernehmbar, die sich als »Widerpart der sinnbeschwerten Rede« (GS I, 385), als Einspruch gegen die endliche Einfassung der Dinge in semiotische Systeme und ihre babylonische Unverbundenheit erhebt. Musik steht somit als Sondermedium für eine Erinnerung daran, dass die historischen Verhältnisse eine kommunikative Verflüssigung innerhalb der Menschheit behindern, und für die Sehnsucht nach Erlösung von dieser als Schwere erfahrenen Hemmung.

Nur ein in allen Medien als sinnlich wahrnehmbare Spur Anwesendes, das selbst nicht übersetzt zu werden braucht, kann in den »Kontinua der Verwandlung« (151) bestehen bleiben und sie mit ihren verwirrten Zeichen (154) auch in der »Stauung des Gefühls« (139) verbinden. Während die Überset-

zungen aller nicht musikalischen Mitteilungsformen Differenzen erzeugen, die insgesamt die Differenz der historischen Zeit der Sprachenvielfalt zum Schöpfungsstand und zur reinen Sprache markieren, aus der jene sich entwickelte (GS II, 149; GS IV, 14), teilen alle Sprachen diesseits ihrer Sinndimension auch eine akustische Sphäre. Sie öffnet sich in einer Hierarchie von Stummheit über Klage und Sprachlaut zur Musik, »der letzten Sprache aller Menschen nach dem Turmbau« (GS I, 388). Durch sie lebt die reine Sprache *in* der historischen Sprachentwicklung als Nachhall fort.

Als historische Ausdrucksformen weisen die empirischen Wort- und Bildsprachen in ihrer künstlerischen Form daher auch den schönen Schein auf, während er der Musik »am mindesten« zukommt (194): »Die Musik ist die Vollkommenheit der die Schönheit accidentiell ist.« (GS VI, 126) Und so bilden die Scheinlosigkeit und die »Übersetzungsunbedürftigkeit der Musik« (159) sowohl die Grenze aller anderen, ineinander übersetzbaren Sprachen als auch den Grund ihrer Verwandtschaft mit dem reinen Gefühl, dessen Ausdrucksform sie – auch im Ton der Worte – darstellt. Benjamins Formulierungen legen den Eindruck nahe, dass Gefühle und Musik wechselseitig durcheinander erfahrbar werden. So teilt sich in Musik als seiner Sprache das Gefühl mit; »und *in ihm* [wird wiederum] die Musik« erkennbar (GS VI, 44; Hvh. A. T.).

Die Musik als Mitteilungsform der Affekte verbindet die übrigen Medien der Mitteilung und Erkenntnis gleichsam in einem alle umwölbenden Resonanzraum. Die Metaphern der Tiefe und Höhe reserviert Benjamin daher auch für die Sphäre des Akustischen, sowohl für das Hören sinnlicher Klänge als auch der Resonanz der Offenbarung.⁷⁶ Es ist der imaginäre Echoraum in der Zeit, der nicht im Bildraum liegt, aus dem heraus vielmehr das Ausdruckslose in den schönen Schein der Bilder einbricht. Dass die »tiefste Schicht« des Eingedenkens, »in welcher die Momente der Erinnerung nicht mehr einzeln, als Bilder, sondern bildlos und ungeformt, unbestimmt und gewichtig von einem Ganzen« (GS II, 323) künden, nicht durch das Auge, sondern das

74 Vgl. zur Differenz zwischen Historie und Schöpfung Weigel: *Walter Benjamin* (Anm. 30), S. 10 ff. u. 27 ff. Auffällig ist freilich, dass Benjamin den Menschen niemals als Sänger, Musiker oder Komponisten ansieht. Als musizierender könnte der Mensch ja durchaus fähig sein oder werden, die symbolisch gefesselten Ausdrucksenergien freizusetzen.

75 Später hat Benjamin durch Scholems Einfluss die in Sprache resonierenden Gefühle auf die hebräische Klage bezogen (GB II, 442 f.). Vgl. zur hebräischen Klage Tagliacozzo: »Musica« (Anm. 11), S. 285 f. u. den Beitrag von Sigrid Weigel in diesem Band.

76 Für die vielen Belege möge stellvertretend nur der bekannte Satz aus dem Kraus-Essay über die Klangqualität von Reim und Name in der Sprache stehen, in deren »chthonische[] Tiefe« Kraus lausche (GS IV, 121): »Als Reim steigt die Sprache aus der kreatürlichen Welt herauf, als Name zieht sie alle Kreatur zu sichempor.« (GS II, 362).

Gehör (und mitunter auch durch die ebenfalls tiefer reichenden Sinne des Geruchs und Geschmacks) zugänglich wird, spricht ebenfalls für eine enge Verbindung zwischen Unbewusstem und Musik. So kommt »alles auf das Ohr der Klage an, denn erst die tiefst vernommene Klage wird Musik« (140). Wie gewissermaßen durch die Sinnebene der Sprache hindurch auf den Nachhall der reinen Sprache gehört werden muss, so wird durch sensibles Hören in der Klage die Musik vernehmbar.

Nun wird auch verständlicher, warum Benjamin der Oper oder der Ballmusik eher ablehnend gegenüberstand. Denn Musik hat nicht nur als Spur der Ursprache, sondern auch als Versprechen eines ungehemmten Ausdrucks aller Natur eine messianische Funktion, die die bürgerliche Musik verfehlt, gerade weil sie – regressiv und eskapistisch – darauf aus ist, die Geschichte und ihre Schauplätze durch die »schwelgerische Lust am bloßen Klang« (GS I, 387) in eine quasi natürlich-paradiesische Ausdrucksbewegung zurückzuverwandeln. Die Abwanderung der Geschichte in den Schauplatz wird damit jedoch nur musikalisch untermalt, nicht aufgehoben. Entsprechend besaß auch für Nietzsche die bürgerliche Oper die Naivität, im Rezitativ »die wiederentdeckte Sprache jenes Urmenschen« gewonnen zu haben.⁷⁷ Offenbar vermag auch für Benjamin die Oper daher nur einen falschen Schein von Erlösung zu erzeugen. Gleichwohl muss aber das Spiel, in dem Sprache herrscht, »Erlösung finden«, und diese Erlösung des Trauerspiels als dem Spiel oder »Reigen« der Gefühle (140) ist das »Mysterium der Musik« (139). Sie folgt auf das Trauerspiel, gehört ihm aber nicht mehr an: »Der Rest des Trauerspiels heißt Musik«, deren Zeit erst auf die dramatische Zeit folgt (137). Die ungeschlossene Form des Trauerspiels, die der Musik bedarf, aber nicht auf sie zielt, gleicht in ihrer Unerfülltheit der »Zeit der Geschichte« (134), nur dass diese im Gegensatz zur begrenzten des Trauerspiels andauert. Erlöst die Musik die Zeit des Trauerspiels, so erlöst »die messianische Zeit« die historische (ebd.).

Die Musik als Erlösung für die Kreatur, die den Schöpfungsstand als ihre Herkunft ersehnen kann, aber notwendig in der Geschichte, also im Abstand zu ihr, lebt – diese Idee changiert bei Benjamin zwischen messianischer und profaner Hoffnung. Musik nimmt eine seltsame Mittelstellung zwischen einer gewissermaßen schöpferischen Ausdrucksform und einer symbolischen Mit-

teilungsform neben anderen innerhalb der Kultur ein. Diese Ambivalenz der Musik zwischen lärmender Ballmusik und eschatologischem Nachhall erklärt auch Benjamins so divergierende Bewertungen von Musik zwischen falscher Erlösung von der Geschichte und dem Versprechen einer Spannungslösung im Historischen. Ihre Funktion, Befreiung und Erlösung anzukündigen, bemerkt Benjamin auch bei anderen, ihm nahestehenden Autoren. So entdeckt er mit Karl Kraus in Offenbachs Musik auch eine moralische Kraft, die anarchisch Ausflucht und Einspruch gegen die absurde bürgerliche Ordnung artikuliere (GS II, 356 f.). Und bei Kafka sind laut Benjamin »die Musik und der Gesang [...] ein Ausdruck oder wenigstens ein Pfand des Entrinnens« – ein »Pfand der Hoffnung« (416) innerhalb der Hoffnungslosigkeit der Geschichte. Der eschatologische Vorklang auf die Erlösung und der Wiederhall der Offenbarung vermögen zu erklären, warum der lange Zeit für unmusikalisch erachtete Benjamin laut Marleen Stoessel »immer wieder zu verstehen« gab, dass die Musik »für ihn in der Hierarchie der Künste den obersten Rang einnahm«.⁷⁸

6. Musik zwischen transzendentaler Bedingung und leiblicher Wahrnehmung

Benjamins geniale Intuition bestand darin, in der Musik eine Verfassung erkannt zu haben, die den »Sündenfall des Sprachgeistes« nicht mitvollzieht, der sich durch das Urteilen, die Verkürzung des Wortes zum Mittel und die daraus gewonnene Abstraktionen auszeichnet (153 f.; GS I, 407). Denn in der Musik gibt es erstens keine Urteile, d. h. keine logisch geordneten Aussagen, weil es keine grammatikalisch geordneten Hierarchien gibt. Einem Klang können daher nicht Eigenschaften durch einen anderen Klang prädiert werden (wie einem Gegenstand eine Eigenschaft durch die Verwendung eines Substantivs, eines Attributs und der Kopula zugeschrieben werden kann, z. B. mit dem Urteil »Die Marschmusik ist schamlos«). Zweitens können die syntaktischen Einheiten der Musik (Töne/Klänge/Motive/Rhythmen etc.) nicht wie Worte

⁷⁷ Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie* (Anm. 59), S. 122.

⁷⁸ Stoessel: *Aura* (Anm. 11), S. 205 (Fn. 4). Allerdings belegt die Autorin diese Aussage nicht mit Textstellen.

der Sprache für den Menschen »zum Mittel (nämlich einer ihm unangemessenen Erkenntnis), damit [...] zum *bloßen* Zeichen« (GS II, 153; Hvh. i. O.) werden. Sie sind, da sie nie *bloß* für eine ihnen formal und sinnlich fremde Referenz verwendet werden können, immer schon auch ein ästhetisch erfahrbarer Zweck an sich selbst. Das gilt nicht nur für die sogenannte ›Absolute Musik,‘⁷⁹ sondern auch für die Verbindungen von Musik und anderen symbolischen Formen wie dramatischer Sprache: Auch ein symbolisch auf außermusikalische Inhalte bezogenes Leitmotiv wird in einem musikalischen Kontext wie einem Musikdrama Wagners immer zugleich, ja primär ästhetisch, d. h. in seiner konkreten musikalischen Form, erfahren; sein Bezug (etwa zu einem dramatischen Charakter) funktioniert nur sekundär und kann für den Zuhörer auch ausbleiben. Musik findet ihre Erfüllung also in ihrer Selbstpräsentation und erschließt sich daher nie »unabhängig von ihrem Vollzug« (GS XVI, 253), d. h. unterschieden von ihrer konkreten hörbaren Zeitgestalt, der als ästhetischer Form die Kategorie des Ausdrucks zukommt (251 ff). Drittens ist es sinnlos, abstrakte Allgemeinheit und sinnliche Konkretion in der Musik zu unterscheiden, denn Musik ist durch ihre regelhaften, mathematisch beschreibbaren Formen, wie Benjamin bemerkt, immer »Allgemeines, Gesetzliches« (GS VI, 44). Doch darin ist sie niemals *bloß* abstrakt, sondern, indem sie sich dem Ohr in der akustischen Fülle ihrer nur theoretisch unterscheidbaren Parameter (Klangfarbe, Dynamik, Artikulation etc.) darbietet, stets phänomenal konkret.

Das musikalische Geschehen verweist also nicht auf etwas, das von ihm zu trennen wäre, wie die Referenz sprachlicher und ikonischer Zeichen von ihnen selbst zu unterscheiden ist. Überhaupt gibt es keine Kriterien außerhalb eines bestimmten musikalischen Gebildes, Stils oder Diskurses, mit dem ein musikalisches Zeichen von einem anderen logisch zu unterscheiden wäre. Alle hörbaren Unterschiede sind allein *ästhetisch*, und nicht wie in der Sprache *semantisch* relevant. Man könnte sagen, dass es die phonetische Differenz von Phonem und Allophon, also von bedeutungsunterscheidenden und nicht bedeutungsunterscheidenden akustischen Einheiten in der Musik prinzipiell nicht gibt. Und daher basieren musiktheoretische Distinktionen wie Ton,

Phrase, Motiv, Reihe, Riff, Raga, Gamaka oder Shinawi etc. auf einem flüssigen Grund, der unendlich Unterscheidungen zu erzeugen vermag, die immer schon für den Ausdrucksgehalt der Musik relevant sind. Je nach Komposition oder nach Part innerhalb einer Musikeinheit kann es sinnvoll sein, primär Frequenzen, Klangfarben, Intervalle, Tongruppen, Akkorde oder Melodien voneinander zu unterscheiden, aber diese Unterscheidungen sind kontextspezifisch. Nicht nur kommt ihnen ein historischer und kulturspezifischer Index zu, sie sind auch Ausweis der Individualität eines Stücks, Songs, einer Improvisation oder einer Vortragsweise. Die theoretisch beschreibbaren Unterscheidungskriterien in den musikwissenschaftlichen Fachdiskursen folgen den spezifischen ästhetischen Differenzen, mit denen die Form einer bestimmten Musik konstituiert wird.

Dadurch aber eignet der Musik ein prinzipiell infiniten morphogenetischer Spielraum, der sie mit Blick auf Benjamin dazu qualifiziert, den dynamischen Raum des Unbestimmten zu bilden, aus dem heraus die sprachlichen Bestimmungen als starre Distinktionen erst erzeugt werden. Musik schafft als Mittelglied zwischen Laut und Schriftbild somit eine Freiheit, die – wie es poststrukturalistische Theorien variiert haben – der kulturierte und sozialisierte Mensch als Subjekt, das eher zum Produkt, denn zum Produzent der Sprache wird, verloren hat.

Als wollte Benjamin seine im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* erwähnte Theorie einer Synthesis von Laut und Musik im Schriftbild belegen, zeigt er in der *Berliner Kindheit*, wie sich Worte vom Laut über eine musikanaloge Offenheit der Interpretation in unterschiedliche Schriftbilder und damit Bedeutungen zu differenzieren vermögen. Dabei wird aus dem gehörten Klang eine Differenz nicht nur gegenüber dem in der Schrift fixierten Zeichen, sondern auch gegenüber dem Laut als Ausdruck der Intention des Sprechers erzeugt. So erkennt der Junge von der Markthalle am Magdeburger Platz etwas, das nicht im Tauschgeschäft von Einkauf und Verkauf aufgeht, sondern im Gegensatz zu klar identifizierbaren Waren und abzählbarem Geld »verschliften« wird, wie der Klang von »Markthalle« in »Mark-Thalle« (GS VII, 402). Das Wort löst sich durch diese phonetische Verwischung der Wortgrenze, die durch ein gleichsam musikalisches Hören des gesprochenen Worts als purem Klang erzeugt wird, von seiner definierten Bedeutung und gewinnt eine neue, die im Schriftbild »Mark-Thalle« festgeschrieben wird.

⁷⁹ Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel (Bärenreiter) 1978.

Auf ähnliche Weise erzeugt der Laut als Ausdruck der Intention »Kupferstich« über das Relais musikalischer Unbestimmtheit den Variationslaut »Kopf-verstich«, dem freilich eine andere, vom Kind als Reaktion auf die Unbestimmtheit des Klangs und die Ungewissheit seines Sinns phantasierte Bedeutung zukommt als dem geäußerten Wort der Erwachsenen, das eine Bildtechnik bezeichnet: »Am Tag darauf steckte ich unterm Stuhl den Kopf hervor: das war ein ›Kopf-verstich‹.« (GS IV, 261) Die Aufmerksamkeit für das »stillste Hausgeschäft« (GS VII, 426), das Nähen, wird unterstützt vom Miss- oder Umhören der Anrede »gnädige Frau« als »Näh-Frau« (425). Der musikalische Eigensinn, der sich im semantisch nicht festgestellten Hören von Sprachlauten offenbart, eröffnet also Umwege und Abwege – Entstellungen sowohl als Verfehlung des Sinns wie auch als Spielraum der Phantasie – innerhalb der von der Sprachgemeinschaft eingeübten Sprachverwendung.⁸⁰ Diese zielt sinnvollerweise pragmatisch darauf, den intendierten Laut und seine Notation durch das Schriftbild möglichst störungsfrei kurzzuschließen, um *etwas* mitzuteilen. Dadurch aber stellt sie den »Sündenfall des Sprachgeistes«, der die Freiheit begrenzt, durch Iteration auf Dauer.

Das mimetische Vermögen, einer Sache ähnlich zu werden, wird akustisch praktiziert, wenn der Junge aus der »Muhme Rehlen«, weil nicht die Bedeutung des antiquierten Worts Muhme naheliegt, die »Mummerehlen«, ein Geistwesen macht, das die entstellte Kindheitswelt, ja das gesamte 19. Jahrhundert wie in einer Muschel bewahrt. Und Geister wie die »Mummerehlen« kommen nach Benjamin aus dem Zwischenraum, dem bei Kafka auch die Musik als »Pfand der Hoffnung« (GS II, 416) entstammt.

Das entscheidende Denkbild in diesem Zusammenhang ist das, in dem Worte als »Wolken« (GS VII, 417) bezeichnet werden. Der Wechsel des Klangs (Worte-Wolke) stellt eine Lautverschiebung von »rt« zu »lk« dar, die als Veränderung vorführt, was die metaphorische Identifikation aussagt: dass nämlich Worte nicht, wie es die Semantik als Bedingung der Möglichkeit der

Kommunikation propositionaler Gehalte vorgibt, nur feste Gebilde, sondern – wie Wolken – auch unscharf begrenzte, zeitlich provisorische und instabile Formen sind, undurchsichtig wie die Tiefe des Unbewussten und in der Höhe, auf dem »Kamm der Sprache« (GS II, 361), sich immer verwandelnd. Diese Verwandlungen der Worte zu/als Wolken erzeugen klangliche Ähnlichkeiten, etwa Reime oder Assonanzen, »protomusikalische Organisationsformen«,⁸¹ die als Paronyme den gemeinten Sinn entstellen. Als das Medium solcher Korrespondenzen und Ähnlichkeiten ist das von Benjamin häufig verwendete Denkbild der Wolke, wie Werner Hamacher ausgeführt hat, das bildlose und unbestimmte, niemals mit sich identische Innere der Worte, aus dem heraus sie ihre Form abwandeln.⁸² Durch die Suspension aller semantischen Intentionen macht ihr Inneres die Worte selbst »imageless and wordless«⁸³. In diesen, in seiner Unbestimmtheit strukturell musikalischen Klangraum der Worte konnte Benjamin sich »mummen« (417), d. h. sich in sie kleiden, sich mit ihnen maskieren und als Kind wie als Autor ein Glücks- oder Versteckspiel mit ihnen treiben. Das Verb »mummen« ist nämlich selbst in seinem Sinn mehrdeutig und bildet klanglich durch eine leichte Veränderung des Anlauts einen Reim zu »summen«, dem »depotenzierten« (GS II, 359) Ausdruck der Sprache, der der Klage zugehört. In der Tiefe der Klage wiederum klingt Musik (140), die ebenfalls im semantisch und ikonisch ungreifbaren Inneren der Worte vernehmbar wird, als welches Hamacher Benjamins Bild der Wolke deutet. Dieses jeder Bedeutung und jedem Bild verschlossene Innere *resoniert*. Diesseits der phonetisch und graphisch bestimmten Bedeutungsintention produziert es aus einer musikalischen Offenheit gegenüber dem Sinn heraus stets neue *Sinnmöglichkeiten*. Worte so zu *hören*, heißt, sie funktionsäquivalent mit der Musik zu behandeln, deren infiniter morphogenetischer Spielraum immer neue Konfigurationen, etwa Rhythmen, zu bilden erlaubt. So erwachsen aus der musikalischen, der inneren, bildlosen und bedeutungslosen, Di-

80 Dieser musikalisch gedachten Offenheit korrespondiert die Produktivität der Erinnerung, die kein bloßes Abrufen des in einem Speicher ehemals Abgelegten, sondern einen Formvorgang darstellt, bei dem die Bewegung des Auffindens an einem konkreten Ort ebenso bedeutsam ist wie das Gefundene selbst. So ließe sich der berühmte Text »Ausgraben und Erinnern« (GS IV, 400 f.) auch musikphilosophisch interpretieren.

81 Wellmer: »Die Zeit, die Sprache und die Kunst« (Anm. 31), S. 53.

82 Werner Hamacher: »The Word Wolke – if it is one«, in: Rainer Nägele (Hg.): *Benjamin's Ground. New Readings of Walter Benjamin*, Detroit (Wayne State University Press) 1986, S. 147–175, hier S. 165 ff.

83 Ebd., S. 175.

mension der Sprache ihre im Prozess der Geschichte niemals endgültigen Bestimmungen: »Musik ist Sprache *in statu nascendi*.«⁸⁴

Im Gegensatz zu den philosophischen Theorien des Hintergrunds sinnvoller Rede, vor dem diese sich erst zu konstituieren vermag – wie dem Sein bei Heidegger oder der Lebenswelt bei Habermas – ist Benjamins Hintergrund der erkennbaren Zeichen, Begriffe und Bilder eine transzendente Annahme, die selbst bereits ästhetisch und nicht nur formalbegrifflich zu verstehen ist: als der alle Medien durchzitternde Nachhall einer ursprünglich ungestörten Kommunikation der Menschen, ja der gesamten Natur. In diesem Resonanzraum, der bei Benjamin zwischen einer Idee von Musik und wirklich hörbaren Klängen changiert, entsteht auch die poetische Kunst, die sich in ihren protomusikalischen Organisationsformen auf das Vernehmen jenes »Weltwesens« versteht, »aus dem das Sprechen hervorgeht« (610). Dieses ist individualgeschichtlich der immer neu sich aus dem Unbewussten der Sprache öffnende Klangraum der Sinnentstehung und gattungsgeschichtlich das geteilte Erbe einer musikalischen, in der Vielzahl der Wortsprachen jedoch blockierten Ausdrucksdynamik der Gefühle. In der Musik wird demnach »die affektive Anerkennung eines geteilten sprachlichen Grundes« möglich, da sich in ihr die »Einheit der Bedeutung im Gefühl«⁸⁵ offenbart.

Die Rolle der Musik zwischen erlösendem Mysterium und Ausweg aus der historischen Zeit der Trennung von Sprachlaut und Bedeutung einerseits und ihrer transzendentalen Funktion als Raum des durch Sprachlaut und Schrift noch nicht Bestimmten andererseits scheint nur noch eine *Idee von Musik* übrig zu lassen. Die Musik, die Benjamin kannte, vermochte für ihn offenbar nicht den Anspruch einer »Wiedergeburt der Gefühle in einer übersinnlichen Natur« (139) zu erfüllen. In der Tat handeln sich konkrete Beispiele aus der Musikgeschichte leicht Benjamins Vorwurf ein, zumal als »Absolute Musik« bloßer Schein der Erlösung und somit banal zu sein: eine Musik, die ihre eigene Aufgabe in der Geschichte nicht verstanden hat. Daher richtete sich Benjamin auch gegen die Emanzipation der Musik vom Wort – eine deutliche

Differenz zur romantischen Musikästhetik.⁸⁶ Musik muss »Widerpart der sinnbeschwerten Rede« (GS I, 385) sein, kann diese aber nicht ersetzen. Die Musikformen, die Benjamin kritisiert – die Oper, die Operette, Film- und Militärmusik –, sind der bürgerlichen Gesellschaft und der Historie so verpflichtet, dass in ihnen keine Erlösung und kein Echo des Schöpfungsstandes vernehmbar zu werden vermag. So aber verfehlen sie die Transzendenz, die allein in der Musik wie eine Erinnerung und ein Versprechen auf Zukunft resoniert.

Benjamin hat offenbar die »innere Musik« (356) fasziniert, die vielleicht wie die Sphärenmusik nicht wirklich mit dem Ohr zu hören ist, sondern nur in der rhythmisierten Klangdynamik der Sprache fühlbar wird. Dafür spricht Benjamins Konzeption einer Transmission der Musik in Sprache: »Das vollendete Musikwerk«, heißt es in einem Fragment zur Ästhetik, »ist Kanon, in der Sprache und nicht mehr hörbar [...], Vollendung der Musik bricht sich im Poetischen, im Unvollendeten« (GS VI, 126) – in der Geschichte.

Hat die theologisch inspirierte Theorie der Musik auch eine anthropologisch profane Gegenseite in Benjamins Denken? Man kann die Frage bejahen, wenn man Benjamins anthropologische Gedanken zur Leiblichkeit in Betracht zieht. Denn etwas symbolisch (noch) nicht Bestimmtes ertönt nicht nur im Inneren der Sprache, sondern auch im Leib hallen Signale wie in einem Resonanzraum wider, und zwar scheinen sie auf der *Schwelle zur Tat* bemerkbar zu werden. Wie die Kontinuität zwischen allen Medien und ihren ästhetischen Formen in einer akustisch-metaphysischen Sphäre liegt, so sind sie auch *physisch* in einem Medium, das alle Sinnesformen umfasst, verbunden: dem Körper. Die Relation zwischen Musik und Körper hat Benjamin nicht expliziert. Doch soll abschließend versucht werden, sie aus seinen Schriften zu rekonstruieren.

Nicht irgendwo in einem kosmischen Resonanzraum wird die affektive Dynamik der Natur semantisch gehemmt, sondern im menschlichen Leib, in dem Gott bzw. die Sprache der Natur »unmittelbar – und vielleicht unverständlich –« wirkt (66) und der als verkörperter Geist wiederum sowohl Zei-

84 Luckner: »Zeit, Begriff und Rhythmus« (Anm. 40), S. 44; Hvh. i. O.

85 Friedlander: »On the Musical Gathering« (Anm. 11), S. 640 u. 642 (Übers.: A. T.).

86 Vgl. auch den Essay über Karl Kraus, in dem Benjamin dessen Offenbach-Vorlesungen dafür lobt, dass sein Wort »niemals zugunsten des Instruments« abdanke, vielmehr weise er die Musik in enge Schranken (GS II, 358 f.).

chen an sich selbst – z. B. in der Mimik – ist als auch die symbolischen Formen erzeugt, die seine unmittelbare Expressivität medial brechen. Er steht also in einer Dialektik von Selbstmitteilung und unüberbrückbarer Distanz zur Kommunikation durch Sprache. In dieser Distanz droht er selbst vergessen und – wie Worte – als bloßes Mittel in Dienst genommen zu werden.

Den eigenen Körper stattdessen aus der Fremde des Vergessens (GS II, 431) in eine *leibhaftige Geistesgegenwart* zu versetzen,⁸⁷ kann am ehesten im Sinne eines Hörens beschrieben werden – eines Hörens auf die Welt wie auf die eigenen Signale im »Leibraum« (309), die man nur *fühlen* bzw. *erlauschen*, nicht aber wie ein Zuschauer aus der Distanz betrachten kann. In der Verbindung von Leib- und Resonanzraum vermag daher auch Musik als Sprache des Gefühls Kräfte für die Praxis freizusetzen. Denn zum Handeln kommen das Individuum so gut wie das Kollektiv nicht durch Interpretationen von Bedeutungsträgern, sondern durch die Wahrnehmung der eigenen leiblichen Aktivität als einer Kraft. Sie geht, wie Benjamin in der unnachahmlich aphoristischen Schärfe der *Einbahnstraße* darstellt, allen sprachlichen und bildlichen Formen voraus: Es hängt alles daran, dass die Signale, die »wie Wellenstöße« (GS IV, 141) durch den Organismus gehen, im Augenblick aufgenommen und handelnd »ins erfüllte Jetzt« (142) verwandelt werden. Denn wenn sie »ein Mittelbares, Wort oder Bild« werden, »ist ihre beste Kraft schon abgestorben« (141). Das Andere von Bild und Sprache ist aber, wie gezeigt wurde, das Akustische, in dem die Gefühle wahrnehmbar werden, Energien anwachsen und das Kommende sich ankündigt. In leibhaftiger Geistesgegenwart, die eine bewusste Propriozeption, d. h. eine auditiv-emotionale Selbstwahrnehmung erfordert, müssen sich daher »die Geräusche aus dem Innern des eignen Körpers« als »Brandung« um der gesunden Praxis willen »zusammenfügen« (GS V, 1010). In der kinästhetisch-auditiven Wahrnehmung der eigenen körperlichen Signale und Rhythmen, die strukturell der musikalischen Wahrnehmung entspricht, steigert sich kurzfristig die affektive Energie, die zum Handeln benötigt wird. Zugleich wird in dieser Stärkung der leiblichen Gegenwart auch das Bewusstsein der Welt erweitert. Die rhythmische Koordination vom »Jetzt der Erkennbarkeit mit dem Jetzt einer leibhaftigen Darstellung bzw.

Handlung«⁸⁸ macht das aus, was Benjamin als eine umfassende Aktualität des verkörperten Geistes versteht, »die als Energie in der Geschichte«⁸⁹ durch die ethisch-politische Praxis des Menschen wirksam wird. Die Wahrnehmung von Augenblicken, in denen Energie verfügbar ist, funktioniert wie die Wahrnehmung der intermittierenden Rhythmik musikalischer Zeitorganisation. Deren »ungeheure[] Möglichkeiten einer Artikulation und Präsentation von Zeitgestalten« können »auf den Aktionsraum des Körpers«⁹⁰ zurückwirken und eine leibhaftige Geistesgegenwart befördern.

Musik ist somit nach Benjamin sowohl Versprechen der Befreiung leibhaftiger Expressivität und umfassender Mitteilung als auch bereits Ausdruck des glückenden Handelns. Denn sie vermag die Zeitorganisation der Lebenspraxis in ihrer Rhythmik vorzuführen: Sie erzeugt Erwartungen, affektive Spannungen, lässt die Wiederholung von Formen antizipieren und erfüllt sich zugleich als Zeitgestalt im Jetzt des Hörens. Es ist der Musik wie dem weltlichen Leben wesentlich, fortwährend zu vergehen. Und so hält auch Musik nicht ihre Erfüllung wie eine messianische Erlösung fest, sondern lässt sie – wie alles Endliche – immer wieder vergehen, das aber – das Vergehen der Erfüllung – ist paradoxerweise gerade Bedingung ihres Vermögens, Zeit zu erfüllen und sie als bloßes, leeres Vergehen durch wahrnehmbare Rhythmen zu tilgen.⁹¹

Musik verspricht also nicht Glück als ein finales Ziel, sondern führt es in ihrem Rhythmus von Werden und Vergehen selbst ästhetisch vor. Darin besteht nämlich die »Idee des Glücks«, an der sich, wie Benjamins *Theologisch-politisches Fragment* ausdrückt, die »Ordnung des Profanen« (GS II, 203), also die säkulare politische Praxis, die ihre endlichen, rein irdischen Voraussetzungen anerkennt, zu orientieren hat, gerade um in der Differenz die Möglichkeit der messianischen Erlösung offenzuhalten: dass in einem zyklischen »Rhythmus« (204) die Glückserwartung, die zum Handeln treibt, im erfüllten Glück wieder vergeht. Ebenso erfüllt auch Musik die Zukunft, über die sie nichts Verbindliches aussagt, mit Erwartung und lässt diese Erwartung zugleich durch den Eintritt des Aktuellen vergehen. Dabei besteht das Glück darin,

⁸⁸ Ebd., S. 224.

⁸⁹ Ebd., S. 225.

⁹⁰ Wellmer: »Die Zeit, die Sprache und die Kunst« (Anm. 31), S. 52.

⁹¹ Vgl. etwa GS II, 104, wo im Traum Musik und Tanz »die Zeit eingefangen« haben.

⁸⁷ Zu diesem zentralen Begriff Benjamins vgl. Weigel: *Entstellte Ähnlichkeit* (Anm. 34), S. 127 ff.

dass das Vergehen nicht als etwas Leidvolles erfahren wird. Vielmehr besteht die ästhetische Kraft der Musik gerade darin, das Gegenstrebiges von Glückserwartung und Glücksvergägnis simultan in ihren Zeitgestalten, ihren Rhythmen, zusammenzufügen. Die Erlösung von der Melancholie des Vergehens ist das bejahte Vergehen des Vergänglichen. Wenn »der Rhythmus dieses ewig vergehenden, in seiner Totalität vergehenden, in seiner räumlichen, aber auch zeitlichen Totalität vergehenden Weltlichen« (204) nach Benjamin Glück ist, dann ist Musik seine akustisch wahrnehmbare Form. Dass das Glück, wie Werner Hamacher schreibt, »über jedes erstrebte Ziel hinausstreben und sich selbst vernichten muß«, dass die Suche nach Glück »sich, paradox, in der Permanenz ihres Vergehens«⁹² erfüllt, heißt nichts anderes, als dass Glück und Musik in ihrer rhythmischen Bewegung von Entstehen, Ankündigen, Erstreben und Vergehen in der Erfüllung konvergieren. Die gegenstrebiges Zeiten des Vergehens und des Kommens treffen sich in der Musik.⁹³ Sie vollzieht die Rhythmen von Beginn und Ende in ihren Elementen (wie Klängen, einer Tonfigurationen etc.) und untersteht diesem Rhythmus als ganze individuelle Musikeinheit selbst, denn jede menschliche Musik hat Anfang und Ende und ermöglicht eben dadurch ihre Wiederholung, Abweichung und das Immerwieder-Vergehen ihrer jeweils einmaligen Präsenz.

Benjamin hätte die gegenstrebiges Verfassung von Musik als Antizipation und Erfüllung im Vergehen nicht überzeugender formulieren können als in einem Denkbild über Don Juan, das »Glückskind der Liebe«, das »in all seinen Abenteuern Entscheidung und süßestes Werben zugleich heraufführt«. Indem Don Juan die Erwartung in der Erfüllung nachholt und diese im Werben vorwegnimmt, fordert er »Musik als Brennglas der Liebe«. Denn »nur musikalisch« kann »die Verschränkung der Zeiten [...] zum Ausdruck kommen« (GS IV, 369). Diese Verschränkung von Antizipation und Wiederholung im Einmaligen kehrt innerhalb der Musik immer wieder. Sie vermag den »Kreis des Gefühls« (GS II, 139) zu schließen, denn sie zielt auf nichts anderes als auf das fortgesetzte Jetzt des Hörens, indem sie in der Erwartung die Erfüllung mitliefert. Vermutlich hat Benjamin diese Zyklis als Kind auf dem dre-

henden Karussell »mit dem dröhnenden Orchestrion in der Mitte« (GS IV, 115; 268) erfahren, auf dem es ihm für eine unbestimmte Frist – wie die eines Musikstücks – möglich war, die »ewige Wiederkehr aller Dinge« (ebd.) als befreites Leben zu erfahren.

Musik drückt nach Benjamin die Sehnsucht nach der ubiquitären Verständigung im Schöpfungsstand aus, aber sie kann dies nur tun, indem sie sich – als Zeitkunst – in die Zukunft der Historie hinein weiter von jenem entfernt. Sie verschränkt also die Vergägnis mit der Erwartung – und zwar in jedem Jetzt der musikalischen Erfahrung. Musik ist somit die wahre janusköpfige Aktivität zwischen Wiederholung und Antizipation: ein Engel der Geschichte, der zugleich in die Zukunft strebt. Ihn können wir uns nicht vorstellen.

92 Hamacher: »Das Theologisch-politische Fragment« (Anm. 38), S. 185.

93 Vgl. zur gegenstrebiges Verstärkung von historischer und messianischer Zeit »in jedem profanen Augenblick« ebd., S. 190.