

# 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](http://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

UTA KORNMIEIER

## Akustisches in der *Berliner Kindheit* um neunzehnhundert

»Wie eine Mutter, die das Neugeborene an ihre Brust legt ohne es zu wecken, verfährt das Leben lange Zeit mit der noch zarten Erinnerung an die Kindheit.« (GS VII, 386) So lautet der erste Satz des Textes »Loggien«<sup>1</sup>, den Walter Benjamin in seiner letzten Überarbeitung im Jahr 1938 an den Anfang der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* setzte. Unbemerkt und wie im Traum, so Benjamin, nährt das Leben die Kindheitserinnerungen und hält sie am Leben. Er habe sich bemüht, erklärt er im Vorwort, der »*Bilder* habhaft zu werden, in denen die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse sich niederschlägt« (385; Hvh. i. O.). Doch diese Bilder darf man nicht als rein visuelle oder sprachliche und auch nicht als akustische verstehen, denn sie entstehen aus dem Zusammenspiel aller Sinne: Sie sind multi- oder intersensorische Bilder. Schon in den wenigen ersten Sätzen des »Loggien«-Textes geht Benjamin von der stillenden Mutter über zu den Karyatiden, die als architektonische Elemente der neo-barocken Architektur der Kaiserzeit die Loggia des nächsten Stockwerks tragen und dem Kind »ein Lied singen, [das] den Spruch [enthält], durch den die Luft der Höfe mir auf immer berauschend blieb« (386). Benjamin ruft hier alle Sinne zu einer großen sensorischen Symphonie auf: Der Säugling spürt die Berührung der Mutter und den Geschmack der Milch, der Leser sieht die gründerzeitliche Bauornamentik, der Erzähler hört das Wiegenlied der Balkonträgerinnen, und das Kind saugt die würzige Luft des Hofes durch die Nase in die Lungen: Die Stadt Berlin dringt in den Körper als ein Rausch ein, der dort eine multisensorische Erinnerung formt.

Wie alle sinnlichen Erfahrungen vollzieht sich auch die akustische Wahrnehmung unter Einbeziehung des ganzen Körpers, auch wenn sie unmittelbar

den Eindruck hervorruft, von einem bestimmten Punkt im Körper oder einem einzelnen Organ auszugehen.<sup>2</sup> Außerhalb des Labors – und wahrscheinlich nicht einmal dort – treten Sinneswahrnehmungen jedoch nie separat auf, denn die Umwelt, die auf die Sinne wirkt, gibt keine präzise nach den Grenzen und Möglichkeiten des menschlichen sensorischen Apparates getrennten Signale ab. Auch das Hören beginnt mit einer haptischen Empfindung, nämlich der mechanischen Rezeption von Schallwellen durch das Trommelfell. So ist es auch nur schwer möglich, die akustischen Wahrnehmungen aus der *Berliner Kindheit* von den anderen Sinneseindrücken zu isolieren. Intersensorialität bestimmt die Texte: Die Süße der Schokolade geht beispielsweise nicht nur über die Zunge, sondern auch über das Auge und das Herz in das Kind ein, und der Abend riecht ihm nach »Lampe und Zubettgehn« – zwei Elemente des Abends, die gewöhnlicherweise nicht als olfaktorische Ereignisse wahrgenommen werden (424 u. GS IV, 268). Ebenso sind für den Kind-Erzähler die Stimmen aus dem Telefon »Nachtgeräusche«, das Schneegestöber vor dem Fenster erzählt »lautlos« Geschichten, und die Schwingungen der Kirchenglocken bleiben »aufgestapelt« vor der Hauswand liegen (GS VII, 390; 396; 413).

Trotz dieser ausgeprägten Intersensorialität treten in der *Berliner Kindheit* natürlich akustische Phänomene auf, wenn auch eben selten unvermischt. Daher möchte ich zunächst eine Art vorsortierten Katalog dieser Wahrnehmungen geben und einige Besonderheiten bei deren Auftauchen vor dem Hintergrund der auditiven Stadtwahrnehmung charakterisieren. In einem zweiten Schritt möchte ich einige Deutungen dieser Besonderheiten vorschlagen, die sich aus der speziellen Art von Benjamins Texten und aus seiner Biographie ergeben. Die leitende These ist dabei, dass Benjamin die Klänge in der Stadt seiner Kindheit nicht, wie andere mit ihm zeitgenössische Autoren, als eine Funktion der Moderne und als ein Teil der Großstadtrhetorik einsetzt, sondern zur Konstruktion einer bestimmten Art von idealer, kindlicher Wahrnehmung.

Zwei Geräusche geben, nach Benjamin, den Takt seiner Kindheit an: die Stadtbahn und das Teppichklopfen. Beides hört das Kind von den Loggien

<sup>1</sup> Mit Loggien sind die mit der Fassade des Hauses abschließenden, nach fünf Seiten geschlossenen Balkone der wilhelminischen Architektur gemeint.

<sup>2</sup> Vgl. z. B. Paul Rodaway: *Sensuous geographies. Body, sense and place*, London u. a. (Routledge) 1994, S. 91.

aus, in denen es sich aufhält. Ungewöhnlicherweise ist das Teppichklopfen dabei jedoch prominenter als die Stadtbahn: Es wird viel öfter erwähnt, während das Rattern der Stadtbahn sowie der Straßenlärm und die Geräusche der Fortbewegungsmittel überhaupt an keiner weiteren Stelle in der *Berliner Kindheit* wieder vorkommen. Im Gegenteil: Die Droschkenhaltestelle wird als eine Oase der Ruhe beschrieben, an der Kutscher und Pferde unter einem im Pflaster ausgesparten Baum auf seltene Kundschaft warten. Und es ist auch das Teppichklopfen – oder vielleicht nur dessen Unterscheidung vom Klopfen des eigenen Herzen –, das dem Kind die Rückkehr in das Leben verspricht, als sich das Fieber in dem gleichnamigen Text senkt. (406) Die Erwähnung der Teppichstangen auch im Hof der Großmutter zeigt an, dass das Klopfen ein ubiquitäres Geräusch ist, der Herzschlag der ganzen Stadt. (413)

In seinem Buch *The tuning of the world*, mit dem Murray Schafer 1977 das Forschungsfeld der »akustischen Ökologie« einläutete, definiert der kanadische Komponist und Klangforscher die uns umgebenden akustisch wahrnehmbaren Phänomene als »Schallumwelt« oder »Schallmilieu« – eben *sonic environment*.<sup>3</sup> Auch wenn die Erkenntnisse seiner Studie heute weiter ausdifferenziert und modifiziert werden,<sup>4</sup> kann seine begrenzte Terminologie hier bereits nützlich sein. So bezeichnet Schafer die »anthropozentrische akustische Umgebung« als *soundscape*.<sup>5</sup> Wie der Begriff ›Landschaft‹ (engl. *landscape*), der einen kulturell konstruierten Blick auf einen bestimmten physischen Raum bezeichnet, bedeutet *soundscape* ein akustisch wahrgenommenes und kulturell mit Bedeutung aufgeladenes Spektrum an Schallwellen. Eine *soundscape* ist, wie die ›Landschaft‹, nicht ein konkretes, wenn auch unsichtbares

Objekt, sondern existiert nur in Bezug auf den Hörer bzw. eine Gruppe von Hörern.

Das Hörerlebnis einer *Soundscape* lässt sich in eine unmittelbare und in eine entfernte Klangumgebung einteilen. Die entfernte Klangumgebung, die *distant soundscape*, ist bestimmt von einem *keynote sound* oder Grundton. Dieser bestimmt sozusagen die Tonart der akustischen Umgebung und besteht für gewöhnlich aus einem durchgehenden oder stetig wiederkehrenden Hintergrundgeräusch, vor dem andere Geräusche und Klänge als Figuren vor einem Hintergrund wahrgenommen werden, so wie das Rauschen des Meeres an maritimen Orten oder Motorengeräusche in der Stadt. Der »Takt der Stadtbahn und des Teppichklopfens« (386) also bezeichnet für Benjamin den Grundton seiner Berliner Klangumgebung.

Während ein solcher *keynote sound* oft nicht bewusst wahrgenommen wird, sind *sound signals* die Klangfiguren, auf die sich die Aufmerksamkeit direkt richtet, weil sie sich von dem Grundton absetzen. Sie können zur entfernten wie auch zur unmittelbaren Klangumgebung gehören. Die besondere, semi-private *Soundscape* von Benjamins Loggia, die auf den umbauten Hof führt, wird durch Klangfiguren der unmittelbaren Umgebung sowie deren »Echo« bzw. Wiederholung durch die Nachbarn akzentuiert. So beispielsweise wenn Benjamin an die eisernen Gartenstühle denkt, »die aus Astwerk oder von Schilf umwunden schienen«, welche die Sitzgelegenheiten der Loggia waren: »Wir zogen sie heran«, schreibt er, »wenn sich am Abend das Lesekränzchen auf ihr versammelte« (387). Auch ohne explizite Erwähnung hören wir bei diesem Satz das markerschütternde Kratzen der Eisenstühle auf dem steinernen Boden der Loggia, das unausgesprochen neben Romeos letztem Seufzer über den Hof hallt. Die Loggia ist außerdem der Ort, an dem etliche weitere Klangfiguren wahrgenommen werden können: das »Geplänkel grüner Rouleaux, die hochgezogen wurden«, und das »Poltern der Rolläden [...], die in der Dämmerung niederdonnerten«, zeigen dem Kind Aktivität jenseits des eigenen Aktionsradius' an (386). Es erkennt »Botschaften« und »Hiobsposten« in diesen Sequenzen der Fensterverkleidung, die es aber nicht deuten kann oder will, denn es sind die Hiobsbotschaften der anderen, der Nachbarn, der Erwachsenen, die es zwar wahrnimmt, aber ›klug‹ uninterpretiert lässt. (Ebd.)

In Benjamins *Kindheit um neunzehnhundert* nimmt die Loggia einen prominenten Raum ein; sie ist hier einer der interessantesten Hör-Orte. Es han-

3 R. Murray Schafer: *The tuning of the world*, Toronto (McClelland & Stewart) 1977; neu aufgelegt als: *The Soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*, Rochester (Destiny) 1994; dtsh. als: *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, übers. v. Sabine Breitsameter, Mainz (Schott) 2010.

4 In Deutschland z. B.: »Klanganthropologie: Performativität – Imagination – Narration«, in: *Paragrana. Zeitschrift für Historische Anthropologie* 16 (2007) 2, hg. v. Holger Schulze/Christoph Wulf oder zu finden in der Sektion »Auditive Perspektiven« in: *Kunsttexte* (verfügbar unter: [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de); abgerufen am 4.6.2012).

5 Rodaway: *Sensuous Geographies* (Anm. 2), S.86 ff, bzw. Schafer: *Soundscape* (Anm. 3), S.272.

delt sich um einen zu einer Seite hin offenen Raum, der die großbürgerliche Wohnung mit dem Hof und – über die Akustik – mit den Wohnungen der anderen Stadtbewohner und den täglichen Aktivitäten der Angestellten verbindet; die Loggia ist nicht etwa ein Balkon, der auf die Straße hinausgeht. Die Stadtbahn ist zwar zu hören, aber nur als Grundton, nicht als qualifiziertes Geräusch oder gar als Lärm. Loggien sind Grenzbereiche, an denen sich das Innen und Außen berührt und austauscht. »An ihnen«, heißt es in der *Berliner Kindheit*, »hat die Behausung des Berliners ihre Grenze. Berlin – der Stadtgott selber – beginnt in ihnen.« (387 f.)

Tatsächlich ist es aber nicht das unvermittelte Aufeinanderprallen von Wohnung und Stadt, Privatleben und Öffentlichkeit, von Heim und Welt, das sich hier vollzieht und von den italienischen Futuristen so enthusiastisch gefeiert wurde. Ein bekanntes Gemälde Umberto Boccionis von 1911, einer der Hauptvertreter der futuristischen Bewegung, zeigt beispielsweise mehrere Stadtbewohner, die auf ihren Balkonen sich der Straße zuwenden.

Vom Inneren eines Hauses heraus blickt man über die Schulter einer Rückenfigur, die auf eine Balkonbrüstung gelehnt auf die Straße hinunterschaute. Dort stürzen, rennen, staken Pferde, Wagen, Stangen, Steine und Menschen durcheinander. Die Perspektive ist verkürzt und auf die Rückenfigur bezogen. Durch die pointillistische, nicht durch Kontur, sondern nur farblich differenzierende Malweise und das Stürzen und Ineinandersplittern der Linien und Formen erzeugt Boccioni den Eindruck von Lärm, der von der Straße aufgewirbelt wird und in das Haus dringt. Benjamins »Stadtgott« ist dagegen ruhig und gütig: Es sind erst einmal die Geräusche des Innenhofes, eines ganz begrenzten akustischen Raumes, die in die Loggia dringen, nicht der ungebrochene Lärm der Straße, der Baustellen oder der proletarischen Menschenmassen. Die heimatliche Loggia hält andere, zartere Töne für das Kind bereit: Hier streift das »staubige Laubdach tausendmal am Tag« an die Hauswand, und auch das »Schlüpfen der Zweige« (386) flüstert ihm eine unentschlüsselte Botschaft zu, die auf Boccionis Bild unweigerlich untergehen muss.

Neben dem permanenten Grundton und den singulären Klangfiguren auf der heimatlichen Loggia sind in der *Berliner Kindheit* die unterschiedlichen und unterschiedlich lang anhaltenden Klänge von fließendem Wasser prominent platziert. Der »Schwall des Wassers« (ebd.) – vielleicht aus einem Waschbecken oder Krug – gehört genauso zu den ersten Kindheitserinnerungen wie das



Abb. 1: Umberto Boccioni: *Der Lärm der Straße dringt in das Haus* (1911).

nächtliche »Glucksen des Wassers aus der Karaffe« (427) in ein Glas, als Trunk, der das aus dem Schlaf aufgeschreckte Kind beruhigen soll. Aus dem Schwimmbad ist das »Brausen der Leitungen« eine unangenehme Geräuschwahrnehmung, die nach dem Besuch des Schwimmbades mit seinem grässlichen »Stim-



menlärm« durch das Rauschen der »Stille seines [des Kindes] Zimmers« überdeckt wird. (415 f.) Rauschen überhaupt ist dem Kind ein lieber, beruhigender Klang: Mit dem Medium der Muschel, die das Kind an das Ohr hält, erzeugt es angenehmes Meeresrauschen. Einen ähnlichen Effekt ruft es durch das »Lesen bei zugehaltenen Ohren« hervor. Und immer wieder wird rauschender Regen beschrieben: In dem Text »Der Fischotter« heißt es: »Ich hörte [das Regenwasser] an die Scheiben trommeln, aus den Traufen strömen und gurgelnd in die Abflussrohre niederrauschen. Im guten Regen war ich ganz geborgen.« (408 f.) Zwischen diese fließenden und schützenden Klangereignisse des Rauschens setzt Benjamin weitere stakkatoartige, klar abgegrenzte Klangfiguren. Sie scheinen immer wieder Veränderungen einzuleiten, wie in dem hierfür programmatischen Text »Kaiserpanorama«: Bei diesem Kranz aus Guckkästen, in denen bunte Reisebilder von hinten beleuchtet einzeln vorgeführt werden, ist es eine kleine Glocke, die den mechanischen Wechsel von einer Szenerie zur nächsten anzeigt. Das Kind empfindet das Klingeln, das »wenige Sekunden, ehe das Bild ruckweise abzog, um erst eine Lücke und dann das nächste freizugeben, anschluss«, als einen »kleine[n], eigentlich störende[n] Effekt« (388). Nicht die Tatsache, nicht das Ergebnis der Veränderung ist die Störung, sondern das Klingeln, das diese ankündigt. Ähnlich ist es mit dem Klingeln des Telefons, das als ein »Alarmsignal« bezeichnet wird, welches nichts Geringeres als das Ende des bürgerlichen Zeitalters in Gestalt der elterlichen Mittagsruhe einzuläuten scheint. Selbst »neben der Truhe für die schmutzige Wäsche [...] in einem Winkel des Hinterkorridors« – quasi in das Unterbewusste der Wohnstätte verdrängt – verursacht das Telefon Aufruhr, denn von dort vervielfacht »sein Läuten die Schrecken der berliner Wohnung« und verkündet eine neue, von Apparaten diktierte Zeit. (391) Veränderung geht schließlich auch von den »beiden Klingeln an der Vorder- und Hintertreppe« aus, besonders, wenn Besuch erwartet wird, wie in dem Text »Gesellschaft« beschrieben. Die Klingel der Vordertreppe nimmt hier sogar eine neue Klangqualität ein: »Für eine Weile setzte nun die Klingel dem Korridor fast unablässig zu. Nicht weniger beängstigend, weil sie kürzer, präziser anschluss als an andern Tagen. Mich täuschte sie darüber nicht, dass sich ein Anspruch in ihr verlautebarte, der weiter ging als der, mit dem sie sonst sich geltend machte.« (417 u. GS IV, 264)

Diese schrillen Klänge irritieren das Kind, weil sie die Gefahr der Veränderung ankündigen. Daneben gibt es jedoch erstaunlich wenig direkt bedrohli-

che Geräusche. Zu diesen wenigen Beispielen gehören die »Donnerworte des Vaters«, die dieser wegen des zur Mittagszeit durchgelassenen Anrufs gegen die Telefon-Beschwerdestelle ausstößt. (GS VII, 391) Ein zweites Mal taucht der Vater als Quelle von drohend autoritären, zurechtweisenden Klängen auf, wenn das Kind nämlich die Blätter eines geheimnisvollen Buches überfliegt, das es aus dem Dunkel hinter der vorderen Reihe im Buchschrank nimmt, »die Zeit«, wie es in »Schränke« heißt, »bis die Eltern kamen, nutzend«. Benjamin schreibt: »[D]ie Schrecken jeder Geisterstimme und jeder Mitternacht und jedes Fluchs steigerten und vollendeten sich durch die Ängste des Ohrs, das jeden Augenblick den Laut des Wohnungsschlüssels und den dumpfen Stoß erwartete, mit welchem der Spazierstock des Vaters draußen in den Ständer fiel.« (GS IV, 285)

Dies sind jedoch ganz individuelle und private Schreckensklänge. Aus der modernen Großstadt selbst, die traditionell durch die erzwungene räumliche Enge ihrer Bewohner und – wie schon Boccionis Gemälde zeigte – als chaotisches Konglomerat von Menschen, Tieren und Maschinen charakterisiert ist, kommen eher diffuse Geräusche. So beispielsweise der als »widerwärtig« bezeichnete Stimmenlärm im Schwimmbad, der an Geräusche erinnert, die spätestens seit der Französischen Revolution mit dem aufrührerischen Mob assoziiert werden. Ein weiteres Beispiel, das die Menschenmenge ganz ähnlich als eine rebellische und potenziell gewalttätige Strömung charakterisiert, findet man in dem Text »Zwei Bleckapellen«. Er beginnt mit dem Satz: »Nie mehr hat Musik etwas derart Entmenschetes, Schamloses besessen wie die des Militärorchesters, das den Strom von Menschen temperierte, der sich zwischen den Kaffee-restaurationen des Zoo die Lästerallee entlangschob.« (GS VII, 428) Doch auch dieses verstörende akustische Erlebnis, das sich gut als Beispiel für Lärmverpestung oder schlechten Geschmack inszenieren ließe, verweist hier wieder auf ganz Individuelles und Privates: Das Kind spürt hier zwischen den »Sandplätzen der Gnus«, den »kahlen Bäumen [...], wo die Aasgeier [...] nisten [und] den stinkenden Wolfsgattern«, in dem Moment, an dem sich die »Rufe und die Schreie dieser Tiere [...] mit dem Lärm der Pauken und des Schlagzeugs [mischten]«, das Einsetzen der Pubertät: »Das war die Luft, in der zum ersten Mal der Blick des Knaben einer Vorübergehenden sich anzudrängen suchte«. (Ebd.) Das solcherart sexualisierte Klangerlebnis ist für das Kind in einem umfassenden Sinne »unrein«: Nicht nur fließen ihm die

»entmenschte« Musik, die nicht-menschlichen Lauten und die schmutzigen, stinkenden Tiere ineinander, diese von außen kommende Sinneswahrnehmung deckt sich offenbar auch mit einer unheimlichen und vermutlich »unreinen« Empfindung in seinem Inneren.

Diese am Ende der *Berliner Kindheit* stehende Episode verdeutlicht noch einmal die Besonderheit der Benjamin'schen Klangumgebung: Das laute, das krachende und chaotische Durcheinander der Klänge, das hier nur so kurz aufblitzt, gilt zeitgenössischen Autoren für gewöhnlich als Signatur der Großstadt, wie man beispielsweise in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* von 1929 nachlesen kann. Spätestens seit Schopenhauers berühmter Beschwerde von 1851 über das »niederträchtige, überflüssige Peitschenknallen« auf den Straßen, das dem intellektuellen und schreibenden Menschen die Gedanken zerstöre, sind Großstadtgeräusche auch eng mit Barbarei und zivilisatorischem Rückschritt assoziiert, wie die Historikerin Karen Bijsterveld hervorhebt.<sup>6</sup> Der Berliner Mikrobiologe Robert Koch vergleicht um 1900 den Großstadtlärm gar mit einer Infektionskrankheit, wenn er schreibt: »Eines Tages wird der Mensch den Lärm ebenso unerbittlich bekämpfen müssen wie die Cholera und die Pest.« Um 1900 erreichte das Entsetzen über den großstädtischen Lärm einen Höhepunkt, auf dem der österreichische Volkskundler Michael Haberlandt seinen Aufsatz »Vom Lärm« veröffentlichte und der Kulturphilosoph und Publizist Theodor Lessing einen »Anti-Lärmverein« gründete. In seiner 1908 erschienenen »Kampfschrift gegen die Geräusche unseres Lebens« wird die moderne Großstadt als ein Ort des unablässigen und krankmachenden Lärmens dargestellt.<sup>7</sup> Darin verdammt er übrigens explizit das »furchtbare, unablässige, ruhelose Geklopf und Gedröhne«<sup>8</sup> der teppichklopfenden

Hausfrauen und Dienstmädchen, das Benjamin doch so lieb gewonnen hatte! (Allerdings schreibt Lessing auch vor allem gegen die großstädtischen Mietskasernen an, in deren Höfen sicherlich wesentlich mehr Teppiche geklopft wurden, als in Benjamins idyllischen Charlottenburger Innenhof.)

Andere Autoren, darunter z. B. Virginia Woolf, beschreiben das lärmende Durcheinander als Tonikum und Inspirationsquelle. Besonders die Futuristen, wie eben Umberto Boccioni, feierten die großstädtische Klanglandschaft. Auch der futuristische Maler und Komponist Luigi Russolo schrieb 1913:

Durchqueren wir eine grosse moderne Hauptstadt, die Ohren aufmerksamer als die Augen, und wir werden daran Vergnügen finden, die Wirbel von Wasser, Luft und Gas in den Metallrohren zu unterscheiden, das Gemurmel der Motoren, die unbestreitbar tierisch schnaufen und pulsieren, das Klopfen der Ventile, das Hin-und-her-Laufen der Kolben, das Kreischen der mechanischen Sägen, das Holpern der Tramwagen auf ihren Schienen, die Schnalzer der Peitschen, das Knistern der Vorhänge und Fahnen. Wir werden uns damit unterhalten, das Getöse der Rolläden der Händler in unserer Vorstellung zu einem Ganzen zu orchestrieren, die auf- und zuschlagenden Türen, das Stimmengewirr und das Scharren der Menschenmengen, die verschiedenen Getöse der Bahnhöfe, der Eisenhütten, der Webereien, der Druckereien, der Elektrozentralen und der Untergrundbahnen.<sup>9</sup>

Hier ist die Kakophonie der Großstadt ein dynamisches Symbol der allgemeinen Kraft, des Fortschritts und der Kreativität.

Weder die eine noch die andere Tendenz, weder die Verurteilung noch die Begrüßung von Lärm, findet man dagegen in Benjamins *Kindheit um neunzehnhundert*. Berlin erscheint ihm weder besonders laut, noch besonders leise, weder dynamisieren ihre Klänge das Kind besonders, noch lähmen oder schädigen sie es. Die genannten Stadtwahrnehmungen anderer Autoren zeichnen sich durch eine besonders vielschichtige Klangumgebung aus, die man mit

6 Karen Bijsterveld: »The diabolical symphony of the mechanical age. Technology and symbolism of sound in European and North American sound abatement campaigns, 1900–1940«, in: Michael Bull/Les Back (Hg.): *The Auditory Culture Reader*, Oxford (Berg) 2003, S. 165–189.

7 Theodor Lessing: *Der Lärm. Eine Kampfschrift gegen die Geräusche unseres Lebens*, Wiesbaden (Bergmann) 1908; vgl. auch Peter Payer: »Vom Geräusch zum Lärm. Zur Geschichte des Hörens im 19. und frühen 20. Jahrhundert«, in: Wolfram Aichinger/Franz X. Eder/Claudia Leitner (Hg.): *Sinne und Erfahrung in der Geschichte*, Innsbruck (Studien Verlag) 2003, S. 173–192; Ulrich Mosch: »Lärm als ästhetisches Phänomen«, in: *Positionen. Beiträge zur Neuen Musik* 13 (1992), S. 2–6.

8 Lessing: *Der Lärm* (Anm. 7), S. 57.

9 Erstes Kapitel des Futuristischen Manifests von Luigi Russolo, später veröffentlicht in Buchform als ders.: *L'arte dei rumori*, Mailand (Editioni Futuriste di »Poesia«) 1916; hier in deutscher Sprache: *Die Geräuschkunst*, übers. v. Justin Winkler/Albert Mayr, S. 12 (verfügbar unter: [www.iaca.eu/jw/russolo\\_1916\\_geraeuschkunst\\_06-12-20.pdf](http://www.iaca.eu/jw/russolo_1916_geraeuschkunst_06-12-20.pdf), abgerufen am 4.6.2012). Vgl. auch Peter Mechtler: *Die Veränderungen der Soundscapes der Städte durch die Verkehrsmittel um 1910 und ihr Einfluss auf die Arbeit des futuristischen Künstlers Luigi Russolo* (Diss.), Wien (Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien) 2007.



Schafers Terminologie als *lo-fi* bezeichnen kann.<sup>10</sup> *Lo-fi* steht für *low fidelity* und zeichnet sich durch ein ungünstiges Verhältnis von Signal zu Hintergrund oder Störgeräuschen aus. Bei der *lo-fi*-Klangumgebung erschwert ein hohes Maß an akustischer Information also die Unterscheidung von einzelnen Signalen. Benjamins Berlin der Kindheit hingegen ist eine *hi-fi* oder *High-fidelity*-Klangumgebung, in der sich einzelne, auch leise Klänge für das menschliche Ohr klar und deutlich abzeichnen.

Dadurch sind es eben auch die leisen, privaten Geräusche aus der unmittelbaren Umgebung, die das Kind wahrnimmt, und nicht die fernen, mächtigen und öffentlichen. Besonders eindrücklich fasst Benjamin dies in dem Text »Die Mummerehlen« zusammen. Hier heißt es:

Ich hauste wie ein Weichtier in der Muschel im neunzehnten Jahrhundert, das nun hohl wie eine leere Muschel vor mir liegt. Ich halte sie ans Ohr. Was höre ich? Ich höre nicht den Lärm von Feldgeschützen oder von Offenbachscher Ballmusik, nicht einmal Pferdetrappeln auf dem Pflaster oder die Fanfaren der Wachtparade. Nein, was ich höre, ist das kurze Rasseln des Anthrazits, das aus dem Blechbehälter in den Eisenofen fällt, es ist der dumpfe Knall, mit dem die Flamme des Gasstrumpfs sich entzündet, und das Klirren der Lampenglocke auf dem Messingreifen, wenn auf der Straße ein Gefährt vorbeikommt. (417)

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass die Klangumgebung in Benjamins Kindheitserinnerungen eine unmittelbar nahe und private ist, die weniger vom Grundton der großen Stadt als aufregendes modernes Gebilde als von ruhigen, singulären und individuell wahrgenommenen Klangfiguren geprägt ist. Diese sind immer wieder auch mit anderen sensorischen Wahrnehmungen wie Gerüchen, Vibrationen und Berührung verschränkt. Dieses Zusammenspiel des sensorischen Apparats ist ein Zeichen für die körperlich-seelische, autarke Einheit des Kindes, welche die Grundlage für seine Phantasie bildet. Vom hörenden Wahrnehmen gilt das gleiche, was Benjamin über das Lesen der Kinder schreibt: »Ganz besonders aber und immer lesen die Kinder so: einverleibend, nicht sich einfühlend« (257).<sup>11</sup>

Auch die Geräusche werden in der *Berliner Kindheit* einverleibt und wirken dadurch im Kind weiter, so dass es in sich bleiben kann und nicht sich in ein äußeres Gegenüber einfühlen muss. Benjamins Kindheit findet in einem *Hi-fi*-Soundscape statt, das für die urbane Moderne, wie sie durch die Beschreibungen anderer Autoren charakterisiert ist, eher untypisch ist. Besonders auffällig ist dieser spezifische Einsatz der Klänge im Vergleich zu einer anderen Kindheitsbeschreibung, die Theodor W. Adorno seinem Aufsatz »Charakteristik Walter Benjamins«<sup>12</sup> als Motto voranstellt. Es ist ein Ausdruck aus Karl Kraus' Aufsatz »Die Welt der Plakate« von 1909, der lautet »und den Geräuschen des Tages zu lauschen, als wären es die Akkorde der Ewigkeit«. Der ganze Satz heißt bei Kraus jedoch: »[Es] zog mich von jeher das Leben der Straße an, und den Geräuschen des Tages zu lauschen, als wären es die Akkorde der Ewigkeit, das war eine Beschäftigung, bei der Genußsucht und Lernbegier auf ihre Kosten kamen.«<sup>13</sup> Es sind hier eben nicht die privaten Laute, die wie bei Benjamin in die Welt des Kindes eindringen, sondern die bewusst aufgespürten Geräusche der Straßen mit ihren schreienden Plakaten, die für Kraus den Akkord der Ewigkeit zum Klingen bringen. Und obwohl Kraus' Kindheit zu dem Zeitpunkt, an den Benjamin sich erinnert, schon seit fast drei Jahrzehnten vergangen ist, steht diese mehr im Einklang mit den gängigen Beschreibungen der modernen Großstadt als die *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Das betont noch einmal Benjamins Interesse an erinnerungspoetischen Phänomenen, an der Frage »wo [...] im Gedächtnis gewisse Inhalte der individuellen Vergangenheit mit solchen der kollektiven in Konjunktur [treten]« (GS I, 611).

Benjamins Kindheit ist eine vor-moderne oder zumindest dominiert durch eine »andere« Moderne, die in den medialen und technischen Erneuerungen des 19. Jahrhunderts verankert ist und nun, zum Zeitpunkt der letzten Niederschrift, bereits vergangen ist. In dem Text »Die Mummerehlen« bringt er dies auch explizit zum Ausdruck, wenn er schreibt: »Ich hauste wie ein Weichtier in der Muschel im neunzehnten Jahrhundert, das nun [im Jahr 1938] hohl

<sup>10</sup> Rodaway: *Sensuous Geographies* (Anm. 2), S. 88; Schafer: *Soundscape* (Anm. 3), S. 272.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu auch Giulio Schiavoni: »Zum Kinde«, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart u. a. (Metzler) 2006, S. 373–385.

<sup>12</sup> In Theodor W. Adorno: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1955, S. 283–301.

<sup>13</sup> Karl Kraus: »Die Welt der Plakate«, in: *Die Fackel* vom 26.6.1909 u. d.ers.: »Grimassen«, in: d.ers.: *Ausgewählte Werke*, Bd. 1, Berlin (Volk und Welt) 1971, S. 232–237, hier S. 232.

wie eine leere Muschel vor mir liegt.« (GS VII, 417) Die Muschelschale ist das dialektische Medium, das in der Gegenwart als materielle, fossilierte Archivalie vorliegt, durch die Zugang in die vom Verschwinden oder Vergessen bedrohte Kindheit gewährt werden kann.

Es gibt aber noch einen weiteren, äußeren Grund für Benjamins evokativen Einsatz von Klangfiguren in seinem Schreiben, und zwar die Tatsache, dass er ein ›professioneller Hörer‹ war, denn er hat für das damals jüngste Medium, den Rundfunk, gearbeitet. Zwischen 1929 und 1932, dem Zeitpunkt, als er die ersten Texte für die *Berliner Kindheit* schrieb, produzierte Benjamin fast achtzig Rundfunksendungen. Zwar ging es dabei vor allem um die auditive Vermittlung von Sprache, doch hat Benjamin nicht zuletzt über seinen Jugendfreund und späteren Rundfunkintendanten Ernst Schoen den Einsatz von Soundeffekten in den ersten Radiosendungen kennengelernt. Auch sein eigenes Kinderhörspiel »Radau um Kasperl« von 1932 arbeitet dezidiert mit einer Klangkulisse. In einer ausgearbeiteten Textvorlage dazu, die allerdings heute nicht mehr als Benjamins ursprüngliches Vortragsmanuskript gilt, sind handschriftlich Sigeln aus dem verfügbaren Geräuschkundus des Radiosenders eingetragen.<sup>14</sup> Man kann also wohl voraussetzen, dass Benjamin sich dezidiert mit Geräuschen und ihren Wirkungen auseinandergesetzt hat.

Auffällig ist, dass Benjamin vor allem Kindersendungen schrieb, Klang und Kindheit waren für ihn offenbar ganz eng miteinander verschränkt. Sein Interesse galt besonders der Verbindung von Klang und kindlicher Wahrnehmung: In seinen Schriften und Radiosendungen regen akustische Phänomene immer wieder die kindliche Phantasie an und setzen das Kind mit seiner Umgebung, besonders der Stadt, in eine ganz eigene Beziehung. Für die neugestaltete Jugendstunde des Berliner Rundfunks arbeitete Benjamin an einer Serie, die sich mit der Stadt Berlin und ihren »wichtigsten Eigenheiten« befasste:<sup>15</sup> »Wer von Euch die Augen und Ohren aufmacht, wenn er durch Berlin geht«, ermutigt Benjamin seine jungen Hörer am Ende der ersten Sen-

dung, »kann viel mehr schöne Geschichten zusammenbringen, als er heute im Radio gehört hat.« (74)

Zwischen 1929 und 1931 bestritt er fast die Hälfte der Serie mit Beiträgen, die, ausgehend von persönlichen Erinnerungssequenzen und Beobachtungen, als ein erster Nukleus späterer Aufzeichnungen über Berlin bezeichnet werden können und sich auch textlich mit Sequenzen aus den Vorarbeiten zur *Berliner Kindheit*, der *Berliner Chronik*, decken. Bei dieser Genese ist es kaum verwunderlich, dass sich in der *Berliner Kindheit* so viele Referenzen auf Akustisches finden. Auch die prominente Stellung der Loggia in seinen Kindheitserinnerungen bekommt so eine neue Bedeutung: Sie ist das Medium, das zwischen dem Kind und der Stadt vermittelt, und zwar durch die Reduktion auf das Akustische. »Es waren [...] mehr Stimmen als Gestalten, die von der Loggia sich eröffneten«, heißt es in »Blumeshof 12« (412). In ihr gehört werden Stimmen und Geräusche zu Botschaften, ihre architektonische Beschaffenheit verwandelt sie in einen Signalempfänger und Resonanzkörper. Die Loggia macht so die Welt zum Hörspiel und wird selbst dabei zum Rundfunkgerät.

<sup>14</sup> Sabine Schiller-Lerg: »Die Rundfunkarbeiten«, in: Lindner: *Benjamin-Handbuch* (Anm. 11), S. 406–420, insb. S. 414.

<sup>15</sup> Vgl. dazu Sabine Schiller-Lerg: *Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*, München (Saur) 1984, insb. S. 111.

## Abbildungsverzeichnis

UTA KORNMIEIER

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

TOBIAS ROBERT KLEIN

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

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

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

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

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

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

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

SABINE SCHILLER-LERG

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

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

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

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

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

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

Abb. 1: Kunst im Verhältnis zur Lebenswelt.

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