

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

Trauerspiel und Oper bei Walter Benjamin

1.

Das Ziel dieses Essays ist es aufzuzeigen, wie das Thema der Musik im Denken Walter Benjamins an theoretischer Bedeutung gewinnt. Von der *Metaphysik der Jugend* über die Auseinandersetzung mit Goethes *Wahlverwandtschaften* bis hin zum *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* ist bei Benjamin eine Argumentationskette zu verfolgen, die der Musik eine entscheidende Funktion zuweist. Im Zusammenhang mit seiner esoterischen, in These, Antithese und Synthese gegliederten Disposition ließe sich sogar eine geradezu musikologische Lesart von Benjamins den *Wahlverwandtschaften* gewidmeten Essay in Erwägung ziehen.

Ohne biographische Ereignisse überzubewerten, ist meiner Ansicht nach die Musik determinierend in das Denken Benjamins eingetreten, wie auch die zwei an Herbert Blumenthal gerichteten Briefe vom 17. Juli 1913 und 15. Mai 1914 nahelegen. Im ersten erinnert sich Benjamin an einem bestimmten Punkt: »Halms Buch erhielt ich 2mal (Du siehst: die Furie der Konfusion bestürmt meine Bibliothek)« (GB I, 148). Benjamin bezieht sich hier auf das Buch *Wege zur Musik* von August Halm, dem musikalischen Mentor des Kreises um Gustav Wyneken, wenn es auch weitaus plausibler erschiene, auf ein anderes Buch Halms hinzuweisen, das 1913 in München erschienen war: Bereits in dessen Titel *Von zwei Kulturen der Musik*¹ klingen mit der »Kultur des Themas« und der »Kultur des Form« zwei Paradigmen der Musikgestaltung an, die ihre Vertreter in den Fugen Bachs und den Sonaten Beethovens finden. Anders ausgedrückt ist in der Fuge die Form eine Funktion des Themas, in der Sonate hingegen ist das Thema eine Funktion der Form. Dieses Konzept weist, indem Halm die Symphonik Bruckners zum authenti-

schem Bezugspunkt erhebt, in die Richtung einer Überwindung des Wagner'schen Paradigmas für das Musikdrama (das Nietzsche in seinem Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* teilt) hin zu einer Lösung, wie sie Ernst Bloch in seinem *Geist der Utopie* entwirft. Die Formel »Bach, Beethoven, Bruckner« entsteht, wie man den *Zwei Kulturen der Musik* entnehmen kann, als entschlossene Ablehnung von Nietzsches Formel »Bach, Beethoven, Wagner«: Hierbei handelt es sich um eine Konzeption, die, wie ich in der Folge darzulegen hoffe, auf besondere Weise in thematischer Verbindung mit dem *Ursprung*² Walter Benjamins steht.

Im zweiten an Blumenthal gerichteten Brief bestätigt Benjamin sein Interesse an August Halm: »Ich sass am Klavier, noch dazu ohne Noten, die ich immer noch nicht lesen kann, und spielte mir hinreissende Terzen und Oktaven vor. Das Schönste nämlich, was mir der Sommer hier bringen konnte, wird Ereignis: Max und Dora werden mit mir den Halm durchnehmen« (221 f.). August Halm spielte eine essenzielle Rolle im Kreis um Wyneken, der 1905–1906 der Lehrer von Benjamin im Landerziehungsheim von Haubinda gewesen war. Dessen Einfluss war derart bedeutend, dass sich Benjamin über seine Schulzeit hinaus und bis zu seiner Studienzeit dafür verwendete, seine Ideen zu verbreiten und sich in der Bewegung *Freie Studentenschaften* in Freiburg dafür engagierte, eine Abteilung für Schulreform einzurichten.³ Ohne

2 Im letzten Teil des *Trauerspiels* zitiert Benjamin, noch bevor er auf die Musikphilosophie der Romantik und die Gedanken des »genialen« Johann Wilhelm Ritter rekurriert, aus dem 19. Kapitel der *Geburt der Tragödie*, das dem Entstehen des *stilo rappresentativo* und damit dem Relativen gewidmet ist. Es geht um zwei unterschiedliche Modelle »absoluter Musik«: Das erste Modell hat als Bezugspunkt das Wagner'sche Musikdrama; das zweite eine radikalere Version, nämlich diejenige E. T. A. Hoffmanns und Johann Wilhelm Ritters. Es gipfelt mit August Halm in der Symphonik Bruckners. Bei Benjamin ist eine besondere Übereinstimmung mit dem zweiten Modell festzustellen. (GS I, 203–430, hier S. 385–388).

3 Um eine Vorstellung des auf der Philosophie Hegels fußenden philosophischen und pädagogischen Konzepts Wynekens zu bekommen, sei auf den Text *Die Idee der freien Schulgemeinde*, hg. v. Gustav Wyneken/August Halm, Jena (Diederichs) 1909 hingewiesen, auf den sich Benjamin in einem Brief vom 11.09.1912 an Ludwig Strauss (GB I, 64 u. 68) bezieht. Einen Einblick in das Profil Wynekens und in die Jugendbewegungen der Zeit bieten auch sein Buch *Schule und Jugendkultur*, Jena (Diederichs) 1913 sowie Gulio Schiavonis Aufsatz »Benjamin e la pedagogia coloniale«, in: *Nuova Corrente* 71 (1976), S. 239–287 sowie vom gleichen Autor *Walter Benjamin – Sopravvivere alla cultura*, Palermo (Sellerio) 1980. Vgl. zu Benjamins Beziehung zur Jugendbewegung ferner Michael Brücker: *Die Grundlosigkeit der*

1 August Halm: *Von zwei Kulturen der Musik*, München (Müller) 1913.

die Wichtigkeit dieser Daten der intellektuellen Biographie Benjamins überzubewerten, kann dennoch festgehalten werden, dass die Musik seit der *Metaphysik der Jugend* in einen theoretischen Kontext eingebettet erscheint, in dem eine enge Wechselbeziehung zwischen einer messianischen Konzeption der Zeit und der Sprache besteht, die mit den durch Gershom Scholem seit 1916 vermittelten Kenntnissen der Hebraistik zu ihrer vollen Reife gelangt.

2.

Die musikalische Begriffswelt Benjamins bestand bis zu diesem Zeitpunkt nur aus einigen, wenn auch erwähnenswerten *aperçus*. Mit zwei wichtigen Fragmenten – *Trauerspiel und Tragödie* (GS II, 133–137) und *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* (137–140) – beginnt hingegen die Ausformulierung einer kohärenten Musikphilosophie, die fest in den Reflexionen über die besondere sprachliche Natur des Trauerspiels verankert ist und damit in engem Zusammenhang mit dem »starken« theoretischen Kern in Benjamins Werk steht.

Der die Musik betreffende Argumentationskomplex, der bislang um die Erlösung kreiste, erweitert sich dabei zusehends. Den neuen theoretischen Kern bildet die Beziehung von Gefühl und Rührung: Wenn die *Trauer* substantiell ein Gefühl darstellt, welche metaphysische Beziehung stellt sie damit zum Wort und zur gesprochenen Sprache her? In dieser Frage besteht das Enigma und die Herausforderung, auf die das Trauerspiel eine Antwort geben soll. Eine Herausforderung, die in der klassischen Tragödie den idealen Gegenpart zum Trauerspiel sieht. Wenn das Wort als »aktives und reines Subjekt« des Bedeutens angesehen wird und das »reine Wort« die spezifische Sprache

Wahrheit. Zum Verhältnis von Sprache, Geschichte und Theologie bei Walter Benjamin, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1993, insb. S. 13–67 sowie zur Beziehung Benjamins zur Hebraistik und zum Zionismus im Zusammenhang mit seiner Beteiligung an den Jugendbewegungen Gianfranco Bonola: »Ebraismo della gioventù. Temi ebraici intorno al giovane Benjamin (1912–1915)«, in: Bruno Bocchini Camaini und Anna Scattigno (Hg.): *Anima e paura. Studi in onore di Michele Ranchetti*, Macerata (Quodlibet) 1998 und Gary Smith: »Das Jüdische versteht sich von selbst«. Walter Benjamins frühe Auseinandersetzung mit dem Judentum«, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 65 (1991), S. 318–334.

der Tragödie darstellt, dann bestünde sein Pendant im Trauerspiel sozusagen im sich transformierenden Wort: »Es gibt ein reines Gefühlsleben des Wortes, in dem es sich vom Laute der Natur zum reinen Laute des Gefühls läutert. Diesem Wort ist die Sprache nur ein Durchgangstadium im Zyklus seiner Verwandlung und in diesem Worte spricht das Trauerspiel. Es beschreibt den Weg über die Klage zur Musik« (138). Hier gilt es über zwei recht interessante Ansätze zu reflektieren: der erste Ansatz geht von den Naturlauten als den reinen Lauten des Gefühls aus; der zweite richtet den Blick unmittelbar in die Richtung der Relation von Naturlaut und Musik mit ihrer unumgänglichen Vermittlung durch die Klage.⁴ Es zeigt sich also ein Gefühlskreislauf, dessen Endpunkt von der Musik gebildet wird, die einen Mehrwert schafft, ohne den das Trauerspiel im Stadium der reinen Darstellung verbliebe und damit eine schwere *diminutio* erlitte: »Das Spiel muß aber die Erlösung finden, und für das Trauerspiel ist das erlösende Mysterium die Musik; die Wiedergeburt der Gefühle in einer übersinnlichen Natur« (139). Im Zusammenhang mit der Darstellung des reinen Gefühls, der Klage, deren natürlichen Gegenpart in der Argumentationsstruktur Benjamins die Rührung bildet, führt er ein drittes Element an – die Musik als erlösendes Mysterium. Die musikalische Sprache ist eine messianische, die dem Trauerspiel im Sinne der Überwindung des rein darstellenden Spiels unentbehrlich ist:

Das Trauerspiel ruht nicht auf dem Grunde der wirklichen Sprache, es beruht auf dem Bewußtsein von der Einheit der Sprache durch Gefühl, die sich im Wort entfaltet. In dieser Entfaltung erhebt das verirrte Gefühl die Klage der Trauer. Sie muß sich aber auflösen; auf dem Grunde eben jener vorausgesetzten Einheit geht sie in die Sprache des reinen Gefühles über, in Musik. (Ebd.)

Für Benjamin ist das Trauerspiel somit bereits gemäß seiner Definition mit Musik verbunden: Die Trauer evoziert sich selbst, muss aber gleichzeitig erlöst werden. Erst diese Duplizität von Evokation und Erlösung verleiht dem Trauerspiel das richtige Maß der Darstellung. Die Musik stellt hier also kein überflüssiges Anhängsel oder einen Zusatzwert dar, sondern eine Instanz, die dem Zentrum der im Spiel vollzogenen spezifischen Kreisstruktur des Gefühls in-

⁴ Diesbezüglich erweist sich Benjamins Brief an Scholem vom 30.03.1918, in dem an die Arbeit des letzteren *Über Klage und Klage lied* erinnert wird, als von zentraler Bedeutung.

newohnt: Die in der Klage sich ausweitende Trauer wird durch die Musik erlöst. In diesem Rahmen vollzieht sich die Darstellung durch die Anspannung und Auflösung des Gefühls, indem die gehörte und wahrgenommene Klage nicht nur Rührung, sondern Musik und Erlösung, und sogar Mysterium der Erlösung wird. Auch in einem anderen Fragment, *Trauerspiel und Tragödie*, das auf lapidare Weise mit den Worten endet: »Der Rest des Trauerspiels heißt Musik« (137), wird der Unterschied zwischen den beiden Darstellungsformen (Klassische Tragödie vs. Trauerspiel) durch zwei alternative Modelle zeitlicher Abfolgen strukturiert. Während die Tragödie faktisch den Übergang von der historischen zur dramatischen Zeit markiert, umfasst das Trauerspiel jenen von der dramatischen zur musikalischen. Sein Schicksal gleicht dem der Musik und nicht zufällig wird diese Gleichsetzung mit der »Auflösung des Trauerspiels in die Oper« besiegelt. Der interessanteste Aspekt dieser Argumentationskette, innerhalb derer die musikalische Zeitlichkeit explizit zur messianischen in Beziehung gesetzt wird, liegt in der engen gegenseitigen Durchdringung von Musik und Erlösung. Und hierbei handelt es sich keineswegs um mühevoll zu Deutungen erhobene Andeutungen, sondern um ein konkretes Konzept, wie durch Benjamins dem Trauerspiel gewidmeten Buch hinreichend belegt ist.

3.

Eine Systematisierung des beschriebenen Ablaufs von Klage und Rührung als Ursprung und Inhalt der Musik sowie der engen Wechselbeziehung zwischen musikalischer Dominanz und dem Prozess der Auflösung des Scheins wird indessen vor allem im dritten Teil des großen Essays zu den *Wahlverwandtschaften* Goethes entwickelt. Der Essay endet nicht zufällig damit, dass Stefan George eine Tafel am Geburtshaus Beethovens in Bonn anbringt: »Doch welcher [Welt] ist es zugeeignet, wenn nicht dieser, der es mehr als Aussöhnung verspricht: die Erlösung« (GS I, 123–201; hier 201). Klage, Rührung und Erlösung sind die drei entscheidenden Elemente einer Argumentationskette, deren Ziel es ist, die sichtbare Schönheit und das rein Sichtbare als solches zu überwinden. Benjamin wendet das Mysterium der musikalischen Erlösung gegen Goethe selbst – »Wie denn der Schein, dem die Rührung verbunden ist,

so mächtig nur in denen werden kann, die, wie Goethe, nicht von Ursprung an durch Musik im Innersten berührt und von der Gewalt lebender Schönheit gefeit sind« (192).⁵ Nur die explizit wahrgenommene Klage kann das durch Musik erzeugte Mysterium der Erlösung hervorrufen. Die intellektuelle und ästhetische Welt Goethes pflegte hingegen die Apotheose des Sehens und des Sichtbaren. Das unterstreichen hinlänglich die Worte des alten Mystikers, die in der Einleitung zur *Farbenlehre* als ideale Leitlinie zitiert werden:

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt uns Göttliches entzücken?⁶

Allein schon der von Goethe gewählte Name, Otilie, der auf die Schutzheilige der Augenleidenden anspielt, der ein Kloster auf dem Odilienberg im Schwarzwald gewidmet ist, ist für Benjamin von Bedeutung. Sie wird »Augen-trost« genannt, für die Männer, die sie erblicken und »... man darf in ihrem Namen auch des milden Lichtes sich erinnern, das die Wohltat kranker Augen und die Heimat allen Scheines in ihr selbst ist« (186). In diesem Bereich liegt auch der wesentliche Unterschied zwischen minimaler und maximaler Rührung, also jener, die durch »dionysische« Erschütterung hervorgerufen als einzige die Überwindung des schönen Scheins sowie die Selbstausslöschung des Scheins in der Versöhnung garantieren kann. Allein die Klage, die aus den Tränen kommt, legt genaues Zeugnis über die Natur der Rührung ab. Benjamin zitiert in diesem Zusammenhang Carl Albrecht Bernouillis Buch *Johann Jakob Bachofen und das Natursymbol*.⁷ Im Kommentar zu Kapitel 141 von *Das*

⁵ Zur kontrovers beurteilten Beziehung von Goethe zur Musik vgl. auch Claus Canisius: *Goethe und die Musik*, München (Piper) 1998.

⁶ Johann Wolfgang Goethe: *Farbenlehre*, Stuttgart (Verlag Freies Geistesleben) ⁴1988, S. 57. Vgl. zur Farbenlehre Goethes auch Thea Rehbock: *Goethe und die »Rettung der Phänomene«. Philosophische Kritik des naturwissenschaftlichen Weltbilds am Beispiel der Farbenlehre*, Konstanz (Hockgraben) 1995; Luca Farulli: *L'occhio di Goethe. La teoria dei colori*, Pisa (Edizioni ETS) 1998 und Luigi Marino: »La magia delle luci e delle ombre. Goethe e i colori«, in: Domenico Ferraro e Gianna Gigliotti (Hg.): *La geografia dei saperi. Scritti in memoria di Dino Pastine*, Firenze (Casa Editrice Le Lettere) 2000, S. 269–290.

⁷ Carl Albrecht Bernoulli: *Johann Jakob Bachofen und das Natursymbol. Ein Würdigungsvor-such*, Basel (Schwabe) 1924.

Mutterrecht spricht Bachofen von der Zikade, dem Tier, das ursprünglich der dunklen Erde angehörte und in der mythischen Durchdringung der Griechen in die Hierarchie der himmlischen Symbole erhoben wurde. Ist hier etwa nicht vom gleichen Schicksal wie dem der Otilie die Rede, also dem der sichtbaren Schönheit? Wenn die Rührung authentisch ist, wird sie essenziell zu einem Augenblick des Übergangs von der konfusen Vorahnung eines wahrhaften moralischen Gebildes hin zum einzigen, der »Erschütterung« würdigen Ergebnis – dem Sublimen. Dieser Übergang charakterisiert das Verlöschen der Schönheit. Auch der Schein, der sich in der Schönheit Otiliens offenbart, ist eine Form von Schein, die allmählich verlischt und sich zutiefst von der blendenden Schönheit Lucianens oder der Luzifers unterscheidet. Während die Figur der Helena oder die der berühmteren Mona Lisa bei Goethe das Geheimnis der ihr eigenen Größe der Auseinandersetzung mit beiden Formen von Schein verdankt, wird sie Benjamin zufolge gänzlich von dem einen Schein bestimmt, der verlischt. Dieser erweist sich jedoch als bedeutend, denn »freilich erschließt der die Einsicht im schönen Schein überhaupt und gibt erst darin sich selbst zu erkennen« (193). Die Bestimmung des Scheins liegt in seiner Auflösung und nicht in seiner Bestätigung. Eine entscheidende Rolle in diesem Prozess spielt jedoch die Musik, jene Kunst, die nur peripher mit dem Phänomen des Scheins in Konflikt gerät. Wenn das Genie Goethes sich in einer schöpferischen, plastischen, poetischen Dimension ausdrückt, welche die Sichtbarkeit und ewige Vergegenwärtigung betont, dann drückt die Musik die gesamte potenzielle Andersartigkeit aus und richtet sich auf das innere Hören, die Hellsicht, das Mysterium der Erlösung und die Möglichkeit, der Hoffnung Raum zu geben. Gegenüber der Poesie, jener künstlerischen Form, die Goethe am stärksten zu eigen ist, wird ihr Primat fast lapidar in einem wichtigen Fragment (*Fragment 93*) bestätigt: »Die Musik ist die Vollkommenheit der die Schönheit accidentiell ist« – »[d]ie Poesie ist die Unvollkommenheit der die Schönheit wesentlich ist« (GS VI, 126). Die Schönheit, der Schein sind substanzuell Gefangene der Unvollkommenheit, während die Musik die Vollkommenheit erreichen kann, da sie Schönheit und Schein nur akzidentiell darstellt. Der ewige Konflikt der Beziehung Poesie-Musik wird in Richard Strauss' »Konversationsstück« *Capriccio* in der ersten Szene auf ambivalente Weise ausgetragen, in der der Komponist Flamand und Olivier, ein Dichter, beim erfolglosen Versuch, die Gräfin zu erobern, das ewige Dilemma

aufwerfen (Olivier – leise, aber bestimmt: Zuerst die Worte, dann die Musik! Flamand heftig: Zuerst die Musik, dann die Worte!). Benjamin löst diesen Konflikt, wie ein wichtiges Fragment (*Fragment 94*) suggeriert, entschieden zugunsten der Musik (ebd.). Einmal mehr bestätigt sich aber, dass mit der unheilvollen Verwechslung von Analogie und Affinität in der Musik eine vulgäre intellektuelle Unzulänglichkeit begangen wird, da, wie in einem anderen Fragment (*Fragment 24, Analogie und Verwandtschaft*) zu lesen ist, die Musik intrinsisch das reine Gefühl ausdrückt (44). Das Primat der Musik besteht also in der Erlösung, der Hoffnung und der bewussten Auflösung des Scheins, das sich gegenüber jenem in die Irre führenden der Sichtbarkeit, des Scheins und der Vergegenwärtigung durchsetzen muss – ein extatisches und messianisches Primat, das allein das Gefühl in seiner Transparenz und Reinheit, die Rührung in ihrer intensivsten Ausprägung und das Mysterium in seiner ganzen Würde adäquat wiedergeben kann.

Wenn die Bedeutung und zentrale Stellung der Musik einmal erkannt ist, kann mit diesem Zuwachs an Bewusstsein begonnen werden, ihre Bedeutung und die esoterische *Disposition ihrer argumentativen Einführung* zu enthüllen. Das Geheimnis der angewandten triadischen Struktur besteht im oben erwähnten Primat der Musik. Dieses erklärt auf unanfechtbare Weise das erste Element des triadischen Aufbaus, *das Mythische als These*, oder, anders ausgedrückt, das Schicksal einer blinden Schuldhafteit. Die metaphysische Ursprungsschuld, für die es keine wie auch immer geartete Verantwortung geben kann, kann nur durch die Musik wieder erlassen und vergeben werden, die gleichzeitig das Feld der Antithese (Erlösung) aber auch das der Synthese (Hoffnung) umfasst. Der Charakter der Musik als utopische aber auch als konkrete und konstruktive Alternative wird im Schlussteil des Essays über die *Wahlverwandtschaften* bestätigt: »Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben« (GS I, 201). Die Hoffnung schreibt sich an jener Stelle in den Roman ein, wo sich Eduard und Otilie zum ersten und letzten Mal küssen. Genau in dem Moment, in dem sie auf ihre Liebe verzichten, fallen sie einander in die Arme, lassen sich von der Leidenschaft überwältigen. In diesem winzigen Moment ihres Zögerns stürzt das Kind – das Opfer unter ihnen – ins Wasser und ertrinkt. Diesen Moment beschreibt Goethe mit »Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg« (200). Daraus schließt Benjamin dass »die letzte Hoffnung niemals dem eine ist, der sie hegt, sondern

jenen allein, für die sie gehegt wird« (ebd.). Die Hoffnung, die die Protagonisten des Romans hegen, ist die ihrer unerfüllbaren Liebe. Jene, die für sie gehegt wird, ist die ihrer Erlösung. Benjamin präzisiert auf subtile Weise: »Damit tritt denn der innerste Grund für die ›Haltung des Erzählers‹ zutage. Er allein ist's, der im Gefühle der Hoffnung den Sinn des Geschehens erfüllen kann, ganz so wie Dante die Hoffnungslosigkeit der Liebenden in sich selber aufnimmt, wenn er nach den Worten der Francesca da Rimini fällt ›als fiele eine Lichte‹« (ebd.). Hierin zeigt sich der tiefste Beweggrund des Erzählens, das allein durch das Gefühl der Hoffnung die Bedeutung des Geschehens ›erfüllen‹ kann. Freilich gibt es unterschiedliche ›Erzähler‹ und ›Erzählungen‹. Goethe etwa widersteht nicht der Verführung des Scheins. Herausragendes Zeugnis dafür ist das dritte Gedicht der *Trilogie der Leidenschaft*, die für die polnische Pianistin Maria Szymanowska entstand. Die Sicht Goethes auf die Musik als Mittel zur Besänftigung der Mühen und Besorgnisse und als Medium zur Aussöhnung mit der Welt ist für Benjamin zu eng gefasst und oberflächlich. Benjamin schlägt eine entgegengesetzte Richtung ein, weg von einer süßlichen, manierten Ästhetik und hin auf die Emphase der Erlösung, der Hoffnung. Ziel ist die endgültige Befreiung vom Schein: »So entringt sie [die Hoffnung] sich ihm [der Schein] zuletzt und nur wie eine zitternde Frage klingt jenes ›wie schön‹ am Ende des Buches den Toten nach, die, wenn je, nicht in einer schönen Welt wir erwachen hoffen, sondern in einer seligen« (200).

Wenn sich Schreiben und Narration nicht der Faszination des Scheins entziehen können, dann bleibt die Musik als einzige ästhetische Form gegen diese Verführung gefeit:

Heiler als Leidenschaft doch nicht hilfreicher führt auch Neigung nur dem Untergang die entgegen, die der ersten entsagen. Aber nicht die Einsamen richtet sie zugrunde wie jene. Unzertrennlich geleitet sie die Liebenden hinab, ausgesöhnt erreichen sie das Ende. Auf diesem letzten Weg wenden sie einer Schönheit sich zu, die nicht mehr dem Schein verhaftet ist, und sie stehen im Bereich der Musik. (191)

Die Musik erscheint also als einzige (in dieser Lesart nicht mehr, oder nicht nur) Kunst, die sich dem Mysterium der Hoffnung öffnet. Dies belegen explizit die von Benjamin erwähnten Verszeilen Stefan Georges von der Tafel des Beethoven-Geburtshauses in Bonn:

Eh ihr zum kampf erstarkt auf eurem sterne
Sing ich euch streit und sieg von oberen sternem.
Eh ihr den leib ergreift auf diesem sterne
Erfind ich euch den traum bei ewigen sternem (201)

4.

Die thematische Zentralität der Musik findet einen direkten Anknüpfungspunkt im *Trauerspielbuch*, wo Benjamin proklamiert: »...Demungeachtet aber ist die Musik – nicht dem Gefallen der Autoren, sondern ihrem eigenen Wesen nach – dem allegorischen Drama innig vertraut« (GS I, 387); ein weiterer Passus zeugt von der gleichen Entschiedenheit: »Einer fundamentalen geschichtsphilosophischen Auseinandersetzung über Sprache, Musik und Schrift allein wäre es unternehmbar« (ebd.). Für eine solche Analyse ist es unabdingbar, von den Einflüssen Wagners und Nietzsches abzusehen und sich für die Auseinandersetzung mit der romantischen Musikphilosophie (Johann Wilhelm Ritter und Chladni) zu öffnen, die eine »Wahlverwandtschaft« mit dem Barock verbindet. In erster Linie werde ich hier versuchen, hierfür sowohl die Belege, als auch ihre Implikationen für Benjamins Argumentationsstruktur nachzuvollziehen. Ausgangspunkt soll dabei eine Überlegung zu den Gründen sein, die am Ende des Jahrhunderts dazu führten, dass sich »das Drama in der Oper auflöst«: »Zur Oper drängte ferner die musikalische Overtüre, die dem Schauspiel bei Jesuiten und Protestanten voranging. Auch die choreographischen Einlagen wie der im tieferen Sinn choreographische Stil der Intrige sind dieser Entwicklung [...] nicht fremd« (385). Diese Analyse scheint von dem Anliegen Nietzsches unterstützt, das »Gesamtkunstwerk« Wagners der klassischen Oper entgegenzusetzen, die der Barock vorbereitete. Der Bruch erfolgte dabei durch die radikale Verwerfung des »Rezitativs«, dessen Anliegen es war, den »ursprünglichen Klang des Kreatürlichen« wiederherzustellen. In diesem Zusammenhang wird eine lange Passage des XIX. Paragraphen der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste* der Musik angeführt:

Man durfte sich ... dem Traume überlassen, jetzt wieder in die paradiesischen Anfänge der Menschheit hinabgestiegen zu sein, in der nothwendig auch die Musik jene unübertroffene Reinheit, Macht und Unschuld gehabt haben müsste,

von der die Dichter in ihren Schäferspielen so rührend zu erzählen wussten ... Das Recitativ galt als die wiederentdeckte Sprache jenes Urmenschen; die Oper als das wiederaufgefundene Land jenes idyllisch oder heroisch guten Wesens, das zugleich in allen seinen Handlungen einem natürlichen Kunsttriebe folgt, das bei allem, was es zu sagen hat, wenigstens etwas singt, um, bei der leisesten Gefühlserregung, sofort mit voller Stimme zu singen ... Der kunststohm mächtige Mensch erzeugt sich eine Art von Kunst, gerade dadurch, dass er der unkünstlerische Mensch an sich ist. Weil er die dionysische Tiefe der Musik nicht ahnt, verwandelt er sich den Musikgenuss zur verstandesmäßigen Wort- und Tonrhetorik der Leidenschaft im *stilo rappresentativo* und zur Wohllust der Gesangeskünste; weil er keine Vision zu schauen vermag, zwingt er den Maschinisten und Decorationskünstler in seinen Dienst; weil er das wahre Wesen des Künstlers nicht zu erfassen weiss, zaubert er vor sich den »künstlerischen Urmenschen« nach seinem Geschmack hin d. h. den Menschen, der in der Leidenschaft singt und Verse spricht.⁸

Um diese Perspektive Nietzsches und in der Folge die Benjamins mit größerer Schärfe entschlüsseln zu können, ist es erforderlich, zunächst einen Schritt zurück zu tun. In der Einleitung einer Vorlesung zu *König Ödipus* fokussiert Nietzsche noch deutlicher den Beginn der »Kultur der Oper« auf die Person Claudio Monteverdis. Nietzsche bezieht sich darin auf den bekannten Passus des III. Buches von Platons *Staat* (398d I–2)⁹, in dem die Essenz der Musik dem Primat des Wortes untergeordnet wird. Harmonie und Rhythmus beschränken sich darauf, das Wort treu zu »begleiten«, so wie der Diener den Herrn begleitet. Damit wird der Musik eine reine Hilfs- und Begleiterfunktion zugedacht. Auch in Paragraph XIX der *Geburt der Tragödie* greift Nietzsche den platonischen Kontext polemisch auf und attackiert erneut den *stilo rappresentativo* (das Melodram), den er mit großer Luzidität als zwitterhaften Stil benennt, in dem »die Musik als Diener, das Textwort als Herr betrachtet, die Musik mit dem Körper, das Textwort mit der Seele verglichen wird«¹⁰.

8 Friedrich Nietzsche: *Der Geburt der Tragödie. Unzeitgemässe Betrachtungen I–III* (1872–1874), in: ders.: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Dritte Abteilung, Erster Band, Berlin u. a. (De Gruyter) 1972, S. 118 f., passim. Die Auslassungen im Zitat entsprechen den von Benjamin in GS I, 386 vorgenommenen Kürzungen.

9 Vgl. Platon: *Der Staat*, in: ders.: *Sämtliche Dialoge* (1923), Bd. 5, übers. v. Otto Apert, Hamburg (Meiner) 2004, S. 102–104.

10 Ebd., S. 122.

Interessant ist, dass eine Umkehrung der Platon'schen Hypothese gerade bei Johann Wilhelm Ritter zu finden ist, jenem Autor, den Benjamin in einem Teil des *Trauerspiel*-Buches unmittelbar hinzuzieht. Im Anhang der *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* nämlich wird eine radikal »pyramidale« Konzeption der Sprache entworfen, die ihren Höhepunkt im Klang hat, und somit also auf das Verhältnis Klang–Wort Bezug genommen. Ritter unterscheidet in seinem »pyramidalen« System drei Ebenen: a) die anorganisch-universale Dimension, also den reinen Klang und die Musik; b) die Tierwelt, der eine erste Form der Trennung zwischen Sprache und Klang entspricht; c) die menschliche Dimension, in der eine Aufspaltung zwischen Sprache und Klang vollzogen ist. Die reine Musikalität wiederzugewinnen heißt deshalb, sich Benjamins Vorschlag anzunähern, den Urlaut des Kreatürlichen wiederzuerwecken. Sie darf keinesfalls gleichgesetzt werden mit »der sinnlichen Vorliebe für den reinen Klang«, die eine nicht unbedeutende Rolle beim Niedergang des barocken Dramas spielte. Während das Vertrauen auf die Rückkehr des Tragischen (in Wagners Musikdramen) noch vom Ästhetizismus verzärtelt erscheint, steht eine Alternative, die auf theoretischer Ebene mit Johann Wilhelm Ritter entwickelt und eine prägnante Anwendung bei E. T. A Hoffmann und in der mystisch-monumentalen Symphonik Bruckners findet, Benjamins Konzept daher am nächsten.