

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

MATTHIAS NÖTHER

Operette als Vorhang

Benjamin beobachtet Karl Kraus' Offenbach-Vorlesungen

Die Offenbach-Vorlesungen, der Vortrag Nestroyscher Kuplets sind von allen musikalischen Mitteln verlassen. Das Wort dankt niemals zugunsten des Instruments ab; indem es aber seine Grenzen weiter und weiter hinausschiebt, geschieht es, daß es am Ende sich depotenziert, in die bloße kreatürliche Stimme sich auflöst: ein Summen, das zum Worte sich verhält wie das Lächeln zum Witz, ist das Allerheiligste dieser Vortragskunst. (GS II, 358)

Walter Benjamin hörte Karl Kraus als Vorleser bei einem von dessen Berliner Gastvorträgen im Jahr 1928. Unmittelbar danach hielt Benjamin dieses Erlebnis in dem knappen Bericht »Karl Kraus liest Offenbach« fest. Der Bericht ging später in den Essay »Karl Kraus: Allmensch – Dämon – Unmensch« ein, der in drei Teilen 1931 in der *Frankfurter Zeitung* erstveröffentlicht wurde. Der frühere Bericht findet sich mit einigen geringfügigen, aber durchaus aufschlussreichen Abwandlungen, Umstellungen und Erweiterungen im dritten Teil des Kraus-Essays wieder.

Benjamin hat auch andere Lesungen von Kraus gehört, in denen dieser eigene Texte aus der »Fackel« oder eigene Einrichtungen von Dramen bzw. Lyrik präsentierte. Diese Erlebnisse zusammenfassend, betont Benjamin, dass erst durch das »Ineinandergreifen von mündlicher und schriftlicher Ausdrucksform« bei Kraus »jede Situation in ihren polemischen Möglichkeiten bis auf den Grund ausgeschöpft« (338) werde. Mit seinem Wissen um das performative Gesamtwerk von Kraus wusste Benjamin auch um das besondere Setting der Offenbach-Lesungen, das sich von Kraus' sonstigen Lesungen – aus der »Fackel«, aus Dramen und Lyrik von Goethe, Nestroy, Raimund oder Shakespeare – unterschied: Nur bei den Lesungen aus Jacques Offenbachs Operetten trat Kraus nicht alleine auf, sondern ließ sich von einem Pianisten begleiten. Das Besondere war hier außerdem, dass Kraus nicht aus-

schließlich Texte sprach, sondern auch abseits der gesprochenen Dialoge, in den musikalischen Nummern des Librettos, ins Singen übergang – wenn auch nur zeitweilig. Von den verschiedenen Pianisten, die mit Kraus bei seinen Offenbach-Abenden in Wien und anderen Städten zusammengearbeitet haben – in Berlin zählte Friedrich Holländer zu den regelmäßigen Begleitern –, hat sich nur Georg Knepler explizit zu Kraus' musikalischem Vermögen geäußert: »[Kraus] verfügte über eine gute kräftige Tenorstimme, die unter günstigen Bedingungen – etwa im Crescendo eines Finales – das G mühelos erreichte. Auch lyrische Stücke klangen in seinem Munde gut, und in der Schnellsprechtechnik, die für ausgelassene Stücke Offenbachs so wichtig ist, war er ganz zu Hause.«¹ Selbst Knepler jedoch schickt voraus, dass Kraus zum Gesang »eine zwiespältige Haltung« gehabt habe. Ebenso wie bei anderen Zeugen von Kraus' Offenbach-Vorträgen befinden sich auch in Kneplers Erinnerungen Kraus' sprecherisch-performative Eigenarten des Vortrags im Mittelpunkt – darin setzt auch sein Bericht, der vielleicht am ehesten auf die musikalische Darbietung abzielte, ähnlich anderen Zeitzeugen den Akzent jenseits der Musik.

Somit steht Walter Benjamin, indem er an Kraus' Offenbach-Vortrag – wie eingangs zitiert – das Un- bzw. Übermusikalische betont, unter den Rezipienten nicht allein da. Jedoch hebt wohl kein Autor so explizit wie Benjamin darauf ab, dass es sich bei diesen Offenbach-Lesungen von Kraus um eine imaginäre, ideelle Musik, vielleicht auch um eine Musik in metaphorischem Sinn handele. »Nicht etwa sieht Benjamin den Anteil der Musik [...] bloß zurückgedrängt, sondern er erblickt sie als in etwas ganz anderes transformiert, das seinen Ort nirgends als in der Stimme des Vortragenden hat und darin mit dem gesprochenen Wort untrennbar vereinigt ist.«²

Wer in Benjamins Analysen der geistigen Liaison Kraus-Offenbach nach Ausführungen zu konkret erklingender Operettenmusik sucht, wird nicht fündig werden bzw. Benjamins Anliegen verfehlen. Wenn Benjamin noch die ungewöhnliche Liebeserklärung des Musikhassers Kraus an Offenbach (»die

1 Georg Knepler: *Karl Kraus liest Offenbach. Erinnerungen – Kommentare – Dokumentationen*, Wien (Löcker) 1984, S. 15.

2 Burkhard Müller: *Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums*, Stuttgart (Verlag für Wissenschaft und Forschung) 1995, S. 324.

Fülle zu allem erbötiger, Schmerz und Lust verbindender Tonfiguren« [Karl Kraus zit. nach: GS II, 356]) zitiert, so mündet sein einziger eigener Versuch, der konkreten Offenbach-Musik habhaft zu werden, in einer bereits prinzipiellen Aussage: »Die Anarchie als einzig moralische, einzig menschenwürdige Weltverfassung wird zur wahren Musik dieser Operetten.« (ebd.) Benjamin trifft sich hier in seiner Reserviertheit gegenüber evidenten musikalischen Phänomenen mit Kraus. Was er vielleicht nicht teilte, waren Kraus' spitzzüngige Ressentiments gegen Musik: »Ich lehne es ab, in der Musik aufzugehen. Die es ist, muss in mir aufgehen.«³

Der Konsum vorhandener Musik, das ist Kraus' Überzeugung, verhindere individuelles Denken und lasse die eigenschöpferische Fähigkeit, die sich wesentlich in Sprachvermögen äußere, verkümmern. Musik hören ist für Kraus nicht bereichernd, sondern Inbegriff der intellektuellen Passivität. Wer nicht denken will, lässt klingen. Das gilt für genuine Kunstmusik wie für ästhetisch geformten Sprachklang, den Kraus, als Literat, nicht selten mit Musik gleichsetzt – und dies nicht nur symbolisch. An den Versen von Heinrich Heine kritisierte Kraus in seinem berühmterichtigten Heine-Pamphlet, dass der Reiz dieses Dichters »ein musikalischer« sei.⁴

Diese Geringschätzung des quasi-musikalischen Reizes von Dichtung wiederum ist verwandt mit Kraus' Kritik des Tonfalls. Der Kampf gegen die journalistische Phrase bildete lebenslang das Zentrum von Karl Kraus' publizistischem Denken und Handeln. Und es war namentlich ihr Klang, also das Musikähnliche des sprachlichen Tonfalls, das der Phrase in den Augen von Kraus ihre gefährliche Dynamik in der öffentlichen Meinung gab. In der von Kraus' immer neu variierten Denkfigur, in der er die verhängnisvolle Abtrennung der Sprache von der Sache anprangert, spielt der Tonfall, das Klingende der Sprache, eine wesentliche Rolle: Die Phrase wird nicht durch infolge eines Ereignisses originär gedachte Gedanken konstituiert, sondern durch einen vorgefertigten Tonfall. Erst so kommt es dazu, dass »die Ereignisse sich gar nicht mehr ereignen, sondern daß die Klischees selbsttätig fortarbeiten.«⁵

Kraus' Kritik der Musik also wird an etlichen Stellen seines Werks mit seiner Kritik der Sprachmusik, des verselbstständigten Tonfalls, zusammengeführt. Bemerkenswert in Hinblick auf Benjamins Kraus-Rezeption in toto ist, dass Benjamin sich den Offenbach-Lesungen über Kraus' »bloße kreatürliche Stimme« nähern will, also den Ton des Sprechens noch vor dem gesprochenen Inhalt in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt. Benjamin wähnt sich ganz offenbar sicher, dass das von Kraus in Politik und Journalismus stets angeprangerte trübe Gemisch von privatem Denken und öffentlichem, politischem Sprechen, welches sich nach Kraus im quasi-musikalischen Eigenleben vorgefertigter Tonfälle äußert, in Kraus' eigener Verwendung von Tonfällen auf irgendeine Art transzendiert wird.

Dies scheint umso bemerkenswerter, als es bei Benjamins Fokussierung auf Kraus' »bloße kreatürliche Stimme« zunächst einmal um nichts anderes als um Kraus' eigenen Tonfall geht. Benjamin betrachtet den Autor Kraus mittels der Offenbach-Lesungen aus einer Perspektive, aus welcher die Worte dieses Autors zunächst dunkel bleiben. Vor Benjamins solchermaßen ausgerichteten Ohren scheint der Autor Karl Kraus also in der Funktion des außergewöhnlich eloquenten Intellektuellen, die er eigentlich einnahm, noch zu schweigen – wenn auch Kraus seine Stimme bereits benutzt.

Bevor in Benjamins Kraus-Essay im letzten Drittel die Rede auf Offenbach kommt, nähert sich Benjamin dem Wiener Satiriker in der Tat über die Kategorie des Schweigens, die er über Kraus' berühmtes Weltkriegs-Diktum von 1914 »Wer jetzt noch etwas zu sagen hat, trete vor und schweige«⁶ zu einem entscheidenden Parameter für das Verständnis des Kraus'schen Gesamtwerks macht. In einem für Benjamins eigenes bildliches Denken typischen Schlüsselsatz wird das Schweigen zum Benjamin'schen Topos für Kraus' Denken und seine satirische Praxis schlechthin:

Diese Bewandnis hat es mit allem, was Kraus schrieb: es ist ein gewendetes Schweigen, ein Schweigen, dem der Sturm der Ereignisse in seinen schwarzen Umhang fährt, ihn aufwirft und das grelle Futter nach außen kehrt. Der Fülle seiner Anlässe ungeachtet, scheint jeder einzelne überraschend mit der Plötzlichkeit eines Windstoßes auf ihn hereingebrochen. (338)

3 Karl Kraus: *Aphorismen. Sprüche und Widersprüche, pro domo et mundo, Nachts*, hg. v. Christian Johannes Wagenknecht, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1986, S. 96.

4 Ders.: »Heine und die Folgen«, in: *Die Fackel* (1911) 329/330, S. 25.

5 Ders.: »Aphorismus«, in: ders.: *Aphorismen* (Anm. 3), S. 229.

6 Ders.: »In dieser großen Zeit« (Rede, erstmalig gesprochen am 19. November 1914), zit. nach: ders.: *Die Fackel* (1914) 404, S. 1–19.

Zunächst ist nur zu konstatieren, dass Benjamins Beschäftigung mit Kraus' Gesamtwerk sich in zentralen Punkten dieser Denkfigur verschreibt. Demgegenüber ist zunächst nicht eindeutig zu sagen, ob die von Benjamin bei Kraus' Offenbach-Vorträgen beobachtete Reduktion auf die »bloße kreatürliche Stimme«, jenes »Summen«, in Korrespondenz mit Benjamins allgemeinem Kraus-Bild vom »Mantel des Schweigens« steht. Doch es gibt innerhalb der formalen Gesamtarchitektur des Kraus-Essays Hinweise darauf. Auffällig ist auch, dass Benjamin bereits zu Beginn seines Berichts »Karl Kraus liest Offenbach« auf die Reduktion der Mittel bei Kraus' Offenbach-Lesung abhebt, so dass man annehmen kann, dass diese Reduktion für Benjamin eine wesentliche Motivation ist, sich mit Kraus und Offenbach zu beschäftigen – wenn hier doch die Gelegenheit für eine Explikation seiner zentralen Denkfigur bei der Betrachtung von Karl Kraus liegt.

Beobachtungen zu Art und Stil des Offenbach-Vortrags bezeichnen dramaturgische Eckpunkte in Benjamins Argumentation. Sie bestimmen bereits in »Karl Kraus liest Offenbach« Benjamins Erörterung dieses Vortrags. Gleich zu Beginn jenes knappen Berichts setzt Benjamin ein klares Signal bezüglich der Richtung seiner Reflexion:

Karl Kraus liest Offenbach. Statt der Orchestermusik läßt er einen Klavierauszug spielen, statt des französischen Textes hat er die Übersetzung von Treumann vor sich, statt eines Korps kostümierter Akteure stellt er sich selber im Straßenanzug. Und von sich selber nur Kopf und Arme und Rumpf. Das andere verschwindet hinter dem Tischchen, dessen Decke wie bei dem »stummen Diener«, vor dem die Zauberer manipulieren, auf den Boden herabreicht. (GS IV, 515 f.)

Benjamin betont die Schmucklosigkeit der Veranstaltung. Ebenfalls an dramaturgisch und inhaltlich exponierter Stelle, nämlich zum Schluss seiner Offenbach-Kraus-Betrachtung, stellt er im späteren Essay diese Schmucklosigkeit heraus. Dort, wo Benjamin über einen reinen Bericht weit hinaus und auf den geistigen Hintergrund von Kraus' Vorlesung kommen will, ist es bezeichnenderweise explizit Kraus' sprecherische Performance, die Benjamin als schmucklos beschreibt.

Kraus weist in ihnen [den Offenbach-Vorlesungen; M. N.] die Musik in engere Schranken, als je die Manifeste der George-Schule sich's erträumten. Das kann natürlich über den Gegensatz in beider Sprachgebärde nicht hinwegtäuschen.

Vielmehr besteht die genaueste Verbindung zwischen den Bestimmungsgründen, die Kraus die beiden Pole des sprachlichen Ausdrucks – den depotenzierten des Summens und den armierten des Pathos – zugänglich machen und denen, die seiner Heiligung des Worts verbieten, die Formen des Georgeschen Sprachkultus anzunehmen. Dem kosmischen Auf und Nieder, das für George »den Leib vergottet und den Gott verleibt«, ist die Sprache nur die Jakobsleiter mit den zehntausend Wortsprossen. Demgegenüber Kraus: seine Sprache hat alle hieratischen Momente von sich getan. Weder ist sie Schauplatz der Seherschaft noch der Herrschaft. (GS II, 359)

Benjamin unterscheidet hier nicht nur zwischen Kraus' und Georges Sprechen, sondern macht eine Dreifachdifferenzierung. Mit den »beiden Polen« des Kraus'schen Sprechens, dem »Pathos« und dem körperlosen »Summen« sind Kraus' Lesungen aus eigenen »Fackel«-Texten einerseits, die Offenbach-Lesungen andererseits gemeint. Benjamin versteht sprecherisches Pathos hier in einem ursprünglichen Sinn des Wortes, der an dessen griechischer Herkunft orientiert ist: als Leidenschaftlichkeit des Sprechens. Denn Kraus bringt sich in seinen verfremdenden Zitaten aus lügenhaften Zeitungstexten, die den Mittelpunkt der berühmten »Fackel«-Lesungen darstellen, als leidenschaftlich moralisierende Person ein. Das Sprechen von Stefan George, jenes Dichters mit der priesterhaften Attitüde und dem eingeschworenen Jüngerkreis, würde man heute wohl im landläufigen Sinne ebenfalls als pathetisch bezeichnen – weil dieses Attribut heute als Synonym für viele öffentliche Sprechstile der wilhelminischen und der Zwischenkriegszeit gebraucht wird, die sich aus einem Habitus des Erhabenen speisten. Genau dies – und keineswegs Leidenschaftlichkeit, die aus textlichen Inhalten motiviert war – scheint bei George der Fall gewesen zu sein: »[D]er Ton seiner Stimme wechselte seine Höhe und Tiefe nur in ganz seltenen Abständen, wurde dann streng beibehalten, fast wie eine gesungene Note, ähnlich dem Reponsorium in der katholischen Kirche, und trotzdem bebend vor Empfindung und wiederum hart, dröhnend.«⁷

Wort- und Versklang scheinen in diesem Vortrag über ein sinnhaftes Erfassen des Textes die Oberhand zu gewinnen und sich auf musikalische Art zu emanzipieren. Gemäß der Suche nach dem »Ursprung« des in Sprache gebrachten Gedankens, in welcher Suche Walter Benjamin in Karl Kraus einen

7 Sabine Lepsius: *Stefan George. Geschichte einer Freundschaft*, Berlin (Die Runde) 1935, S. 17.

Wahlverwandten sah,⁸ zitiert Benjamin Kraus' Feststellung, dass bei George »das Ziel noch vor dem Weg gefunden« (360) werde. Tatsächlich hat man bei den Beschreibungen von Georges Sprechen (Aufnahmen gibt es nicht) den Eindruck, dass Texte vom Dichter wie präexistente musikalische Partituren behandelt wurden, während Kraus – das wird in seinen Aufnahmen durchaus deutlich – auch noch in seinem Pathos beim Klassikerlesen um ein aktives Wiedererinnern des zum Gelesenen gehörigen gedanklichen Inhalts bemüht war.⁹

Wenn Benjamin im letzten Teil des Essays Kraus' Sprechklang, das quasi körperlose »Summen« der Offenbach-Vorträge, gegen Stefan George in Stellung bringt, dann wirft er in gleichem Zug George vor, die Sprache instrumentell zu behandeln. Namentlich mit seiner sehr unmittelbaren Musikalisierung beim Sprechen sei sie ihm die »Jakobsleiter mit den zehntausend Wortsprossen« (359). In Georges Sprachkult, den er ironisch als »kosmisches Auf und Nieder« beschreibt, sieht Benjamin die bloße Behauptung jener Heiligung des Wortes, die er bei Kraus vorfindet. Benjamin selbst suchte in seiner frühen »Lehre vom Ähnlichen« das Prinzip der mimetischen Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichneten zu definieren – auf Grundlage eines angenommenen komplexen Systems der »unsinnlichen Ähnlichkeiten« (209 ff.) zwischen Dingen, Sprachlauten und Schrift. Wohl nicht zuletzt vor diesem Hintergrund ist ihm Georges sprachmusikalisch-gegenständliche Beschwörung der Dingwelt, die »Vergottung des Leibes«, zu oberflächlich und eindimensional. Der Sprachlaut hat für Benjamin eben gerade keine mystische Qualität. Vielmehr sei er das Symbol dafür, dass die »magische Gemeinschaft« der menschlichen Sprache mit den Dingen »immateriell und rein geistig ist« (147).

Innerhalb von Benjamins umfassender Physiognomie des Sprechers (und damit des Denkers) Karl Kraus ist seine Beschäftigung mit den Offenbach-Vorlesungen nicht hoch genug einzuschätzen, auch für Benjamins eigene zentrale Denkfiguren, namentlich sein Sprachverständnis. Dass Kraus' Sprechstil bei Offenbach gewissermaßen anti-pathetisch und anti-musikalisch beschaffen ist, ist für Benjamin nicht die letzte, vielleicht sogar eine entscheidende Motivation dafür, dass er die Offenbach-Vorlesungen einer genaueren Betrachtung unterzieht. Das, was für Benjamin bei Georges Sprechen die Musikalisierung des Textes ausmachte, nämlich die Verkörperlichung, Vergegenständlichung und, polemisch gesagt, Verdinglichung der Worte mittels der Fokussierung des Sprechers auf den Wort- und Versklang, das sieht Benjamin in Karl Kraus' Offenbach-Vorlesungen schon im äußeren Setting konsequent eliminiert.

Die Feststellung, dass in Kraus' Offenbach-Vorlesungen keineswegs durch die Körperlichkeit von Stimmklang ein imaginärer Ersatzraum zum Saal eines Opernhauses aufgebaut werden soll, klingt also am Anfang von Benjamins Bericht und am Ende des Essays ähnlich herausgehoben an. Diese Feststellung war nicht nur für Benjamin wichtig, sondern auch für Kraus selbst. In diese Richtung gehen Kraus' mehrmals wiederholte öffentliche Richtigstellungen, dass er Sprechtonfälle nicht gezielt inszeniere, sondern improvisiere – auch wenn er Theaterrollen offenbar virtuos nachahmte.¹⁰ Besonders insistierte Kraus darauf, keine sprecherische Ausbildung zu haben. Es sei niemals »ein ›Unterricht‹ genossen worden, mit Atemübung, Abrichten des Gaumens und der Zunge und sonstigen Versuchen an der Naturverlassenheit. (...) Aus der Stimme wird nichts, was nicht in ihr ist; was sie aber hat und vermag, wird weder durch den ›Stimmbildner‹ gefördert noch durch einen Schnupfen

8 Christian Schulte: *Ursprung ist das Ziel. Walter Benjamin über Karl Kraus*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2003, S. 110 f.

9 »Der Gedanke ist in der Welt, aber man hat ihn nicht. Er ist durch das Prisma stofflichen Erlebens in Sprachelemente zerstreut, der Künstler schließt sie zum Gedanken. Der Gedanke ist ein Gefundenes, ein Wiedergefundenes. Und wer ihn sucht, ist ein ehrlicher Finder, ihm gehört er, auch wenn ihn vor ihm schon eine anderer gefunden hätte.« (Karl Kraus: »Heine und die Folgen«, in: ders.: *Die Fackel* [1911] 329/330, S. 21).

10 Der Aspekt des dezidiert Nicht-Inszenierten der Offenbach-Abende wird durch den Kabarettisten Friedrich Holländer, der Kraus bei seinen Berlin-Gastspielen mehrmals begleitete, bestätigt: »Diese Offenbach-Abende (...) waren jedesmal wie eine Improvisation aus dem Nichts. Man wußte nie vorher, was für ein Tempo er nehmen würde; es hieß: mitspringen, mitdenken, mitschmecken. Die ›Briefarie‹ klang oft, als sei sie eben geboren, ihm in diesem Augenblick geschenkt worden, ihm in dieser besinnlichen Sekunde selbst eingefallen.« Friedrich Holländer: *Von Kopf bis Fuß. Mein Leben mit Text und Musik*, hg. v. Volker Kühn, Bonn (Weidle) 1996, S. 160.

verhindert.«¹¹ Diese Selbstbeschreibung, mit der Kraus das Zweckhafte, Zweitrangige seiner eigenen sprecherischen und körperlichen Performanz betonen will, passt auch zu den Tiefenschichten des geistigen Bildes, das Benjamin von Kraus' Offenbach-Vortrag zeichnet.

Benjamins Beobachtung eines fast tonlosen »Summens« von Kraus – jener »bloßen Kreatürlichkeit der Stimme« – kann dieses geistige Bild wohl bestmöglich erschließen.

»Die Stimme von Kraus sagt diese Musik eher, als daß sie sie singt. Schneidend umpfeift sie die Grate des schwindelnden Blödsinns, erschütternd hallt sie aus dem Abgrund des Absurden wider und summt, wie der Wind im Kamin, in den Zeilen des Frascata ein Requiem auf die Generation unserer Großväter.« (356 f.)

Diese Passage beschließt den kurzen Bericht von 1928 – Benjamin hatte offenbar eine Kraus'sche Darbietung von Offenbachs Operette »Pariser Leben« besucht – und wurde von Benjamin später unverändert in den großen Kraus-Essay übernommen. Benjamin nutzt also Kraus' Selbstverständnis als explizit unprofessioneller Sprecher für seine Argumentation: Der Hinweis auf die Kraus'sche Spartanik der stimmlichen und theatralen Mittel hat auch hier eine herausgehobene dramaturgische Stellung.

Der von Benjamin als »Summen« bezeichnete Sprechstil ist wohl tatsächlich der »trockendste« Sprechstil, den Kraus je öffentlich gepflegt hat. Er diente dem Anliegen, das Kraus bei seinen Offenbach-Lesungen hatte. Es war der Unsinn der Operettenhandlung, auf den es Kraus ankam. Diesen Unsinn fand er exemplarisch in Jacques Offenbachs »La vie parisienne«:

An der Regellosigkeit, mit der sich die Ereignisse in der Operette vollziehen, nimmt nur ein verrationalisiertes Theaterpublikum Anstoß. Der Gedanke der Operette ist Rausch, aus dem Gedanken geboren werden; die Nüchternheit geht leer aus. Dieses anmutige Wegspülen aller logischen Bedenken und dies Entrücken in eine Konvention übereinanderpurzelnder Begebenheiten, in der das Schicksal des Einzelnen bei einem Chorus von Passanten die unwahrscheinlichste Anteilnahme findet, dies Aufheben aller sozialen Unterschiede zum Zweck der musikalischen Eintracht und diese Promptheit, mit der der Vorsatz eines Abenteuerlustigen: »Ich stürz' mich in den Strudel, Strudel hinein« von

den Unbeteiligten bestätigt und neidlos unterstützt wird, so daß die Devise: »Er stürzt sich in den Strudel, Strudel hinein« lauffeuerartig zu einem Bekenntnis der Allgemeinheit wird – diese Summe von heiterer Unmöglichkeit bedeutet jenen reizvollen Anlaß, uns von den trostlosen Möglichkeiten des Lebens zu erholen.¹²

Die Passage erscheint wie ein schriftliches Pendant zu Kraus' mündlichem Vortrag von Offenbach-Texten: Kraus verdeutlicht den Unsinn eines dümmlichen Operettenlibretto-Zitats, indem er dieses Zitat mit dem Inhalt und dem Stil essayistischen Argumentierens konfrontiert. Diesem Stil entspricht in den Vorträgen dann ein betont nüchternes Lesen, welches das Unsinnige des Operettentexts unterstreicht. Eben aufgrund dieses Unsinnig hielt Kraus ein Stück wie »La vie parisienne« für das Extrakt eines angenommenen »goldenen Zeitalters« der Operette – »wo Einheit waltet, wo eine Realität, die losgelöst vom Klangzauber den kahlen Unsinn vorstellte, zu einem grotesken Märchen wird, darin er in Blüte prangt.«¹³

Bei Offenbach war der Text in Kraus' Augen zu Recht unsinnig, weil er möglichst ungefiltert in Musik, die für Kraus per definitionem unsinnig war, aufgehen sollte. Dass dieses »Aufgehen« in neueren Operetten fehle, spricht in Kraus' Augen für eine »Entartung des Genres«¹⁴. Den älteren französischen Operetten von Jacques Offenbach und Charles Lecocq – aus den 1860er bis 1880er Jahren – stellt Kraus die neueren, inhaltlich schlüssigeren »Salonoperetten« von Johann Strauß entgegen – was diese Werke in den Augen von Kraus abwertet. Im Gegensatz zu den absurden Fabelfiguren Offenbachs, deren singende Äußerung für Kraus ein konsequenter Bestandteil ihrer konsequent realitätsfernen Bühnenwelt ist, brächten nun »Attachés und Leutnants [...] sachlich in Tönen vor, was sie uns zu sagen haben. Psychologie ist die ultima ratio der Unfähigkeit, und so wurde auch die Operette vertieft. (...) Der Drang, das Leben der musikalischen Burleske zu verifizieren, hat die Gräßlichkeiten der Salonoperette erschaffen, die von der Höhe der »Fleder-

12 Ders.: *Theater der Dichtung. Jacques Offenbach*, hg. v. Christian Wagenknecht, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1994, S. 438.

13 Ebd., S. 441.

14 Ebd.

11 Karl Kraus: *Die Fackel* (1936) 917, S. 37.

maus« – des Übels Urquell – über die Mittelmäßigkeit des ›Opernballs‹ in die Niederung der ›Lustigen Witwe‹ führen.«¹⁵

Vernünftiger Diskurs im Musiktheater – ob nun in den sprechtheateraffinen Operetten von Johann Strauß' Sohn, Verdis Shakespeare-Adaptionen oder bei den fortwährend räsonierenden Protagonisten der Wagner'schen Musikdramen – scheint für Kraus ein mutwilliges Zusammenführen divergenter Sphären zu sein. »Der aufgeweckte Verstand« des neuen Musikdramatikers habe »den Unsinn entlarvt und seine Rationalisierung durchgesetzt. Der Unsinn, der früher das Element war, aus dem Kunst geboren wurde, brüllt losgebunden auf der Szene.«¹⁶ Kunst, und also auch Musiktheater, besitzt für Kraus nur als homogen, also durchgängig Unvernünftiges Geltung. Musik hat für ihn nur in der Sphäre des Unvernünftigen ihren natürlichen Lebensraum, und nur in der klassischen Operette Offenbachs – wo dieses Unvernünftige bereits durch das Libretto vorgegeben ist – ihre Berechtigung.

Nur angesichts der genuinen Einheit des unsinnigen Textes und der per se unsinnigen Musik in den Offenbach-Operetten entsteht für Kraus eine bewusste, fruchtbare Brechung und ein inhaltlicher Mehrwert, wenn er den Text durch seinen nüchternen Vortrag von der Musik performativ ablöst.

In der zuvor zitierten Passage beschreibt Benjamin Kraus' »Interpretation« der Arietta des Barons Gondremarc aus Offenbachs »Pariser Leben«, worin dieser den Brief seines Freundes Frascata zitiert. Diese Beschreibung kann in Ansätzen nachvollzogen werden, weil Kraus gerade diese Musiknummer einige Jahre später für die Schallplatte aufnahm. Frascata, Ex-Geliebter der Pariser Lebedame Métella, bittet seine Verflozene in einem Brief wortreich, den schwedischen Baron Gondremarc in den Amüsierbetrieb von Paris einzuführen. Damit sind bereits innerster Kern der Handlung und Anlass des Singens an Banalität kaum zu übertreffen. Kraus indessen, in der Tat eher sprechend als singend, gibt todernt Offenbachs Vertonung des Briefs wieder.¹⁷

Für Benjamin ist diese lakonische Wiedergabe der übersetzten Offenbach-Texte ein besonders bezeichnendes Beispiel der mimetischen Satiretechnik

von Kraus, die im »Schweigen« über das grelle Zitierte besteht. So stellt er Kraus' Praxis der »schweigenden« Offenbach-Lesung explizit dessen Arbeit an der *Fackel* gegenüber:

Kraus ist als Vortragender so wenig ›Virtuose‹ wie als Autor ein ›Sprachbeherrscher‹. Er bleibt in beiden Fällen identisch: der Interpret, der den Schurken ertappt, indem er zwischen zwei roten Umschlagseiten – wie oft nicht wortlos – ihn nachdruckt, der ein Werk wie Offenbachs feenhaft ausstattet, indem er es spricht. Aber er spricht ja in Wahrheit nicht Offenbach; er spricht aus ihm heraus. (GS IV, 516)

Damit betont Benjamin zugleich das Besondere der Offenbach-Vorlesungen innerhalb des Kraus'schen Gesamtwerks wie ihr lückenloses Aufgehen im Allgemeinen dieses Gesamtwerks. Das Besondere zeigt sich darin, dass Benjamin das Thema »Kraus liest Offenbach« in seinem Kraus-Essay nicht als Aperçu, sondern als echte Pointe behandelt. Denn erst die Beschreibung der Vorlesungen vollendet Benjamins Bild von Kraus: jenes Bild vom Schweigen, »dem der Sturm der Ereignisse in seinen Umhang fährt, ihn aufwirft und das grelle Futter nach außen kehrt«. In den Offenbach-Vorlesungen benötigt Kraus nicht, wie bei seinen Zitationen korrumpierter Zeitungstexte, einen »Stacheldraht redaktioneller Bekanntmachungen«, mit denen er die Zitate »umzäunt« (GS II, 338) – in den Offenbach-Vorlesungen vielmehr schweigt Kraus außerhalb des Operettentextes tatsächlich.

Doch Benjamin baut sein anfängliches Bild vom Mantel des Schweigens mittels des Themas »Kraus liest Offenbach« auch weiter aus – und kommt so gleichzeitig zurück auf diese seine allgemeine Grundfigur, mit der er die satirische Praxis von Kraus anfangs umriss: Ganz offensichtlich verwandt mit dem Bild vom »Mantel« ist nämlich dasjenige vom »Vorhang«, in den sich, so Benjamin, Offenbachs Werk im Mund von Kraus »auf Augenblicke verwandelt«:

[U]nd mit den wilden Gebärden des Marktschreiers, die den ganzen Vortrag begleiten, reißt Kraus diesen Vorhang beiseite und gibt den Blick ins Innere seines Schreckenskabinetts auf einmal frei. Da stehen sie: Schober, Bekessy, Kerr und die andern Nummern, nicht mehr die Feinde, sondern Raritäten, Erbstücke aus der Welt Offenbachs oder Nestroys, nein, ältere, seltenere, Penaten der Troglodyten, Hausgötter der Dummheit aus vorgeschichtlichen Zeiten. (357)

¹⁵ Ebd., S. 439.

¹⁶ Ebd., S. 438.

¹⁷ Kraus spricht die Ariette (Gondremarc's »Briefarie«) aus »Pariser Leben«, in: *Karl Kraus liest: Goethe, Shakespeare, Offenbach, Raimund*, CD (Preiser Records) 1996.

Der »Vorhang Offenbach« also erhebt durch seine historische Patina das, was er zunächst verbirgt und schließlich schweigend enthüllt, in den Rang des Überzeitlichen, Allgemeinmenschlichen. Die Funktion, die Kraus den Offenbach-Operetten in seinen Lesungen zuweist, ist in Benjamins Augen diejenige der Katharsis: Alle Elemente menschlicher Dummheit, die für Kraus sonst Anlass schärfster Satire sind, sind in den Offenbach-Operetten ebenso vorhanden wie in den Wiener Zeitungen, doch nehmen sie sich hier selbst nicht ernst. Der Wiener Polizeipräsident Johann Schober, der 1927 beim Brand des Wiener Justizpalasts in die Menge schießen ließ und die persönliche Verantwortung dafür ablehnte oder der Zeitungsredakteur Imre Bekessy, der zahlreiche Personen durch öffentliche Ausbreitung ihres Privatlebens zu verunglimpfen suchte: Die Offenbach-Operetten unterscheiden sich von alldem nicht – hier wie dort liegen, so Benjamin, die »öffentliche und private Zone [...] im Geschwätz dämonisch ineinander« (356).

Ist das Schweigen für Kraus das zentrale Mittel der Satire, so ist die Bloßstellung des Geschwätzes, das Plädoyer für die Trennung von öffentlicher Meinung und privatem Lebensentwurf der Zweck von Kraus' Satire gewesen, lebenslang. Um ins Zentrum von Kraus' Denken zu treffen, ist es kein Zufall, dass sich Benjamin gerade mit einer solchen Offenbach-Lesung von Kraus auseinandersetzt, in der die Handlung der Operette selbst das trübe Gemisch von öffentlicher und privater Meinung beinhaltet: Offenbachs »La vie parisienne«, das Kraus in Karl Treumanns deutscher Übersetzung »Pariser Leben« (Wien 1867) las. Der schwedische Baron de Gondremarck und seine Frau bringen ihr privates positives Vorurteil von Paris auf ihrer Reise in die französische Hauptstadt mit, reden die ganze Zeit von kaum etwas anderem, ignorieren die Realität der Stadt weitgehend und reisen gerade deshalb am Ende mit vielen positiven Erlebnissen wieder ab. »Der besondere Witz besteht darin, ein schiefes schönes Fernbild der Stadt mit einem nicht ganz so schiefen, aber immer noch schönen Nahbild zu kreuzen: Wie sehen und erleben Fremde ihr mitgebrachtes Klischee vom prachtvollen, weltläufigen, verworfenen Pariser Leben, und wie führen und erleben es die Einheimischen selbst?«¹⁸

Unter denen, die Karl Kraus gehört haben, ist oft von seinen Händen die Rede gewesen, von ihrer Schönheit und Ausdruckskraft. »Durch Gebärden und Bewegungen seiner nervösen Hände, durch keine Veränderung seiner Haltung charakterisierte er die handelnden Personen und verteilte sie unmißverständlich auf der imaginären Bühne ...«¹⁹ Doch nur Walter Benjamin hatte die Fähigkeit, in solcher Einzelbeobachtung alle Elemente, die ihm bezüglich Kraus als Denker wichtig waren, in eins zusammenzuschließen. Kraus sei, so Benjamin bereits im Bericht von 1928, »einzig und allein dem Puppenspieler vergleichbar. Bei ihm, nicht im Habitus des Operettenstars, liegt der Ursprung seiner Mimik und seiner Geste. Denn die Seele der Marionetten ist in seine Hände gefahren.« (GS IV, 517) Dies mag zum einen ein weiterer jener für Benjamin so wichtigen Hinweise auf Kraus' maximale theatrale Sparsamkeit sein und damit auf die Kraus-typische Form: Der Satiriker reduziert sein darstellerisches Reservoir weitestgehend und bringt sich selbst hinter dem satirisch ausgestellten Fremdtext nahezu zum Schweigen. Doch gleichzeitig mit dem Hinweis auf die Form ist dies auch einer auf die inhaltliche Botschaft, die Kraus aus Offenbach zog: Der »Habitus des Operettenstars« dürfte auch noch lange nach 1900 Synonym für besonders schlechte Schauspielerei gewesen sein und damit ein Synonym für eine größtmögliche Vermischung von öffentlichem und privatem Habitus. Benjamin macht klar, dass Kraus sich in der Knappheit seiner Darstellung von Offenbach-Figuren einen Panzer anlegt, der ihn selbst vor dieser Vermischung schützt.

18 Volker Klotz: *Jacques Offenbach. »La Vie parisienne«*, in: Carl Dahlhaus u. a. (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München (Piper) 1991, S. 534.

19 Ernst Krenk: *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, hg. v. Gladys N. Krenk, übers. aus dem amerik. Engl. v. Friedrich Saathen, Hamburg (Hoffmann und Campe) 1998, S. 174.