

Klein · Hrsg.  
Klang und Musik bei Walter Benjamin

# 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

## Inhaltsverzeichnis

TOBIAS ROBERT KLEIN <i>Aimez-vous Berg?</i> Walter Benjamins akustisches »Betroffensein« . . . . .	7	SIGRID WEIGEL Die Geburt der Musik aus der Klage. Zum Zusammenhang von Trauer und Musik in Benjamins musiktheoretischen Thesen . . . . .	85
KLANGPANORAMA: ERINNERUNG, LEIBLICHKEIT UND DER RHYTHMUS DER STÄDTE		VON OFFENBACH ZUR PASSAGENWELT. BÜHNE, BILD, STIMME	
ASMUS TRAUTSCH Die abgelasschte Stadt und der Rhythmus des Glücks. Über das Musikalische in Benjamins Denken . . . . .	17	MATTHIAS NÖTHER Operette als Vorhang. Benjamin beobachtet Karl Kraus' Offenbach-Vorlesungen . . . . .	97
UTA KORNMIEIER Akustisches in der <i>Berliner Kindheit um neunzehnhundert</i> . . . . .	47	ADRIAN DAUB Erotische Akustik. Walter Benjamin geht (nicht) zur Oper . . . . .	105
ELI FRIEDLANDER Farben und Laute in der <i>Berliner Kindheit um neunzehnhundert</i> . . . . .	55	TOBIAS ROBERT KLEIN »Musik in Passagen«. Walter Benjamin und die Musik in der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts . . . . .	117
»DER REST DES TRAUERSPIELS«. KLAGE UND FEUERSCHRIFT		PRODUKTION UND REPRODUZIERBARKEIT. BENJAMIN ALS ÄSTHETISCHE HERAUSFORDERUNG	
ELIO MATASSI Trauerspiel und Oper bei Walter Benjamin . . . . .	69	SABINE SCHILLER-LERG Ernst Schoen vertont sechs Gedichte von Christoph Friedrich Heinle . . . . .	131
BURKHARD MEISCHEIN Zeichen-Deutungen. Walter Benjamin und Johann Wilhelm Ritter . . . . .	75		

WOLFRAM ETTE Benjamins Reproduktionsaufsatz und die Musik.....	143	TOM ROJO POLLER Radau um K.....	213
RICHARD KLEIN Noch einmal: bewusstmachende oder rettende Kritik. Eine musikphilosophische Lektüre des Disputs zwischen Benjamin und Adorno .....	149	PENG YIN Die Mummerehlen .....	215
DANIELLE COHEN-LEVINAS Die Aufgabe des Musikers. Schönberg und die Wunder des Lumpensammlers .....	167	HEVER PERELMUTER Realität als Traum .....	217
MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO Idiom, Trauerspiel, Dialektik des Hörens. Zur Benjamin-Rezeption im Werk Luigi Nonos .....	179	ASMUS TRAUTSCH Das Wachsen im Nachhall.....	219
DENKKLÄNGE. NEUE ENSEMBLEWERKE AUS ISRAEL UND DEUTSCHLAND ZU WALTER BENJAMINS BERLINER KINDHEIT UM NEUNZEHNHUNDERT		AMIT GILUTZ Safa Brura .....	221
ASMUS TRAUTSCH Das Projekt <i>Denk Klänge für Walter Benjamin</i> 2010 .....	203	Abbildungsverzeichnis.....	223
SARAH NEMTSOV Verlassene Orte .....	205	<i>Denk Klänge für Walter Benjamin</i> – Angaben zu den CDs.....	225
GILAD RABINOVITCH Kleines harmonisches Labyrinth Iib .....	207	Live-Mitschnitt des Hessischen Rundfunks (hr2) vom 20.06.2010 aus dem Kleinen Saal der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Frankfurt a. M.	
ERES HOLZ Trällernde Erinnerung .....	209		
YOAV PASOVSKY Fieber .....	211		

TOBIAS ROBERT KLEIN

## *Aimez-vous Berg?* Walter Benjamins akustisches »Betroffensein«

Dezember 1925, Staatsoper Unter den Linden Berlin: Zwei Tage vor Weihnachten besuchen Theodor W. Adorno und Walter Benjamin die erste auf die aufsehenerregende Uraufführung folgende Vorstellung von Alban Bergs Oper *Wozzeck*: Es dirigiert Erich Kleiber, die Hauptpartien singen Leo Schützen-dorf, Fritz Soot und Sigrid Johanson. Nicht nur auf den »Expertenhörer« Adorno – der in einem an seinen Kompositionslehrer übermittelten Bericht sowohl Benjamins Bestimmung des »Ausdruckslosen«<sup>1</sup> aufgreift, als auch dessen physische Präsenz erwähnt<sup>2</sup> – hinterlässt die Musik einen bleibenden Eindruck. Benjamin erinnert sich dieser Aufführung noch zehn Jahre später in einem seiner Briefe an Adorno<sup>3</sup> und bekennt nach der Lektüre von dessen Berg-Analysen,<sup>4</sup> »dass der überwältigende Eindruck, kraft dessen mich der *Wozzeck* an jenem Abend gefangen nahm, das Signal eines mir unbewussten

1 Den Begriff des »Ausdruckslosen« beschreibt Walter Benjamin in seinem Essay zu Goethes *Wahlverwandtschaften* (GS I, 181) als ästhetisches Analogon der als »gegenrhythmische Unterbrechung« der Dichtung von außen her ins Wort fallenden Hölderlin'schen Zäsur. Vgl. auch Willem van Reijen: »Der Rest des Trauerspiels heißt Musik«, in: *Amor vincit omnia. Karajan, Monteverdi und die Entwicklung der neuen Medien*, hg. v. Herbert von Karajan Zentrum, Wien (Zsolnay) 2000, S. 150–192, hier S. 178–182 u. Sigrid Weigel: *Literatur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München (Fink) 2004, S. 125 f.

2 Henri Lonitz (Hg.): *Theodor W. Adorno – Briefe und Briefwechsel*, Bd. 2: *Theodor W. Adorno – Alban Berg: Briefwechsel 1925–1935*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1997, S. 51: »Übrigens wusste er besser, worum es in ihrem Werk geht, als alle Musiker«.

3 »Sie wissen, wie sein Werk das einzige ist, in dessen Zeichen unsere Gespräche auf dem mir sonst ferner gelegnen Gebiet die gleiche Intensität erreichten wie auf den ändern und besonders das nach der *Wozzeck*-Aufführung wird auch Ihnen noch in Erinnerung sein.« (GB V, 211).

4 Zuerst publiziert in Willi Reich (Hg.): *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor Wiesengrund Adorno und Ernst Krenek*, Wien (Reichner) 1937.

aber bis ins einzelne nennbaren Betroffenseins gewesen ist«. Von der geschichtsphilosophischen Einordnung der Berg'schen Musik, welche »wie die gleichsam namenlose technische Arbeit des Schülers Schönbergs die Tradition des 19ten Jahrhunderts im Namen des Musikers zur Ruhe geleitet und ihren eigenen Klagegesang anstimmen lässt«, führt Benjamin sich dann sogar versucht, den »Begriff des »kleinen Übergangs« [...] der Kompositionslehre abzubauen« (GB V, 565).

Im Gegensatz zu Adorno wird Walter Benjamins Theorie jedoch kaum mit Musik in Verbindung gebracht, sondern vor allem für ihr Bilddenken geschätzt.<sup>5</sup> Auch wenn im *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, in den Erinnerungsszenen der *Berliner Kindheit*, den Häuser- und Gedankenschluchten der *Passagenarbeit* und nicht zuletzt in seinem Briefwechsel durchaus von Musik die Rede ist, rücken Klänge seltener in den Mittelpunkt seiner Schriften und sind in der Rezeption bisher auch weniger beachtet worden. Ohnedies wird derjenige enttäuscht, der gerade von Benjamin – so reizvoll es sein mag, sich solchen Gegenständen widmende Essays zu imaginieren – die Exegese des gängigen musikalischen Kanons erwartet: Keine Abhandlung zu Schuberts Streichquintett schließt an die Interpretation der *Wahlverwandtschaften* an und ebenso vergeblich sucht man nach die Erwägungen zum Trauerspiel auf die Affektkontrolle der *opera seria* oder die des Kraus-Essays auf die Musik des *Fackel*-Habitués Arnold Schönberg übertragenden Arbeiten. Dennoch kommt Musik, Klage und Tönen in Benjamins Reflexionen eine nicht unerhebliche Bedeutung zu. Selten drängen sie sich lautstark in den Vordergrund, erlauben aber – zumal in einer Zeit, in der auch die professionelle Auseinandersetzung mit Musik die ideale Beständigkeit musikalischer Werke und ihrer Texte zunehmend in Zweifel zieht – theoretische Einsichten, über die das auf andere Dinge gerichtete Ohr des Experten achtlos hinweggeht. In Ergänzung zur

5 Vgl. z. B. Walter Schöttker (Hg.): *Schrift – Bilder – Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2004. Erst kürzlich hat ein Aufsatz – freilich unter ausschließlicher Bezugnahme auf in englischer Sprache vorliegende Primär- und Sekundärliteratur – Benjamin-Perzeption von Klängen explizit mit dem Konzept des »dialektischen Bilds« in Verbindung gesetzt. Vgl. Mirko M. Hall: »Dialectical Sonority. Walter Benjamin's Acoustics of Profane Illumination«, in: *Telos* 152 (2010), S. 83–102, darin z. B. S. 95: »Through the interplay of the Then and the Now, Benjamin believed that the dialectical sonority can reveal the hidden utopian potential encoded within the acoustic substratum of history.«

wohlbekannten epistemischen und poetischen Rolle seiner Sprach- und Denkbilder unternimmt dieser Band den ersten systematisch angelegten Versuch, sowohl den kultur- und medienhistorischen Zusammenhängen von Benjamins akustischen Motiven nachzugehen als auch ihre ästhetische Relevanz für die gegenwärtige Produktion und Reproduktion von Klängen zu reflektieren.

Das im Falle des *Wozzeck* anhand eines der avanciertesten musikalischen Kunstwerke seiner Zeit bekundete akustische ›Betroffensein‹ resultiert oft genug freilich aus – im landläufigen Verständnis nicht einmal den Tatbestand des ›Komponierten‹ erfüllenden – akustischen Impressionen. Die im Mittelpunkt der drei ersten Beiträge des Bandes stehende *Berliner Kindheit um 1900* ist dafür ein besonders prägnantes Beispiel.<sup>6</sup> Wie ASMUS TRAUTSCH in seinem umfassenden Beitrag zu Benjamins Musikdenken verdeutlicht, erstreckt sich die nicht primär über Werke, Komponisten und Aufführungen vermittelte Präsenz akustischer Motive bis hin zur Appropriation und Umwertung musiktheoretischer Termini. Die Begriffe Rhythmus und Komposition – letzterer durchaus im Sinne einer ebenso flexiblen wie gekonnten ›motivisch-thematischen Arbeit‹ – sind dabei auch für den Entstehungsprozess der Benjamin'schen Schriften von Relevanz, in denen sich die rhythmische Abfolge der Worte als zentrales Gestaltungsmerkmal erweist. (Rhythmische Prosa, Zeitgestaltung und Rhythmus der Sprache lassen sich zudem bis in die Ästhetik der Frühromantik, den Gegenstand seiner Berner Dissertationsschrift, verfolgen.) Dabei bleibt – wie der folgende Exkurs zu den Termini Echo und Nachhall verdeutlichen mag – der Gebrauch mancher akustischer Metaphern keineswegs nur auf einen Produktionskreis seines Œuvre beschränkt. In der Diskussion des Problems der idiomatischen Übersetzung befindet sich die Dichtung im »inneren Bergwald der Sprache« und die Übersetzung ruft – im Unterschied zum »naiven« und unmittelbaren Umgang des Dichters mit der Sprache – gezielt an nur einer Stelle »wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben mag« hinein, um »versöhnt in der Art ihres Meinens« (GS IV, 16) ein Übereinkommen zu erzielen. Im *Trauerspielbuch* dient der klangentstellend einen semantischen Hintersinn schaffende Nachhall zur Exemplifikation der »Antithetik von Laut und Bedeutung«,

indem »gerade das Echo, die eigentliche Domäne eines freien Lautspiels, von Bedeutung sozusagen befallen wird«. (GS I, 384) In den Thesen »Über den Begriff der Geschichte« führt die klangliche Vorstellung der Vergangenheit schließlich einen auf die Möglichkeit der Erlösung verweisenden messianischen Index mit sich: »Streift denn nicht uns selber ein Hauch der Luft, die um die früheren gewesen ist? ist nicht in Stimmen, denen wir unser Ohr schenken, ein Echo von nun verstummten? [...] Ist dem so, dann besteht eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unseren.« (GS I, 693 f. bzw. WuN IXX, 31)

Das Ohr perzipiert in allen diesen Fällen, zumal aber in zahlreichen Prosa-miniaturen der *Berliner Kindheit*, eine über akustische Reize und die mit ihnen verbundenen Gefühle in Bildern und Worten fortlebende Geschichte: Man denke an das Teppichklopfen in den »Loggien«, Klingeltöne als Schwelle zwischen Vergleich und Neubeginn im »Kaiserpanorama« oder dem wie ein Schlaflied Geborgenheit vermittelten Regenfall im »Fischotter«. Seine sich zu einer *recherche du son perdu* erweiternde Lektüre der *Berliner Kindheit* verbindet Trautsch daher mit Benjamins Idee von einer von allen Sprachen als sich selbst artikulierender »Gefühlston« geteilten Klanglichkeit, die dieser im Kontext der Beschäftigung mit dem Trauerspiel verhandelt. Die sich aus ihr ergebende Überführung der Trauer der stummen Natur über die Klage in (ideale) Musik hat eine radikale Abgrenzung der für Benjamin keiner grammatisch-semantisch geordneten Hierarchie unterliegenden Musik von der einer Verkürzung des Wortklangs zum Mittel betreibenden Verbalsprachlichkeit zur Folge. Eine derartige apodiktische Differenz wird – wenngleich anders als für Satz, Periode oder Phonem zum Wort in der Musik keine offensichtliche Entsprechung existiert –<sup>7</sup> zwar von der Evolutionstheorie<sup>8</sup>, ebenso wie von Verfechtern einer »musikalischen Logik« wie Forkel, Riemann und Schönberg oder der Übertragung der generativen Transformationsgrammatik Noam Chomskys auf tonale Musik in Zweifel gezogen:<sup>9</sup> Sie verdeutlicht jedoch,

<sup>6</sup> Vgl. auch Hall: »Dialectical Sonority« (Anm. 5), S. 85–88.

<sup>7</sup> Maria Langleben: »Textuality in Language and Music«, in: Gian Franco Arlandi (Hg.): *Music and Sciences*, Bochum (Brockmeyer) 1997, S. 246–291.

<sup>8</sup> Vgl. dazu aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive zuletzt Winfried Menninghaus: *Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin (Suhrkamp) 2011, insb. S. 114–129.

<sup>9</sup> Vgl. Tobias Robert Klein: »Musik als Text«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Suppl.-Bd., Kassel u. a. (Bärenreiter/Metzler) 2008, Sp. 588–595.



warum die Märsche, Arien und Ballmusiken seiner Umwelt den theoretischen Ansprüchen Benjamins schwerlich genügten. Der ihn wie Goethes Musensohn an beiden Sohlen beflügelnde Walzer einer Blechkapelle im Tiergarten oder der *Wozzeck*-Abend im wenige Kilometer entfernten Opernhaus erweisen sich so als exemplarische Glücksfälle, bei denen Benjamins messianisch-affektive Erwartungshaltung mit real erklingenden Tönen zusammenfällt.

Wie aus diesen Überlegungen deutlich wird, lässt sich die Auseinandersetzung mit den auralen Ein- und Ausdrücken bei Benjamin – zumal, wo es darum geht, sie gegenüber der bekannten Bedeutung des Bilddenkens zu stärken – weder auf die hehre Tonkunst noch auf die vermeintliche Banalität alltäglicher Gebrauchsmusik beschränken: Nur cursorisch ist in der *Berliner Kindheit* von Offenbach'scher Ballmusik oder den im Zoologischen Garten bzw. dem nahe gelegenen Tiergarten aufspielenden, vom jugendlichen Hörer mit erotischen Phantasien und Gerüchen überzogenen Blechkapellen die Rede. Die aus dem Kontinuum des städtischen Lärms gleichsam herausstechenden auralen Impressionen – so macht UTA KORNEIERS Beitrag unter Rückgriff auf das von Klangdesignern und -ökologen wie Murray Schaffer entwickelte theoretische Vokabular (*soundscape*, *keynote sound*, *sound signals* etc.) deutlich – sind indes ein Teil eines sich in zahlreichen Stücken der *Berliner Kindheit* jenseits eines werk- oder aufführungshaft realisierten Klanggestalt konstituierenden multisensorischen Erfahrungsschatzes des Berliner Bürgerkindes. Auch ELI FRIEDLANDER widmet sich der Perzeption von Farben und Klängen, in denen sich die (allegorisch wahrgenommene) Erinnerung in der *Berliner Kindheit* realisiert. Die erkenntnisgenerierende Relation von Traum und Erwachen überträgt Friedlander dabei auf die unterschiedliche Wahrnehmung von Farben (als Versenkung provozierendes ›Medium an sich‹) und Geräuschen. Letztere greifen im Gegensatz zu Farbeindrücken – wie etwa beim Telefon und dem Glockenton des Kaiserpanoramas – einerseits intermittierend ein, während sich ihre Vibrationen andererseits auf den durch Assoziationen beschwingten Klang von Worten übertragen und eine akustisch-metaphorische Echo- und Resonanzwirkung entfalten. Dabei verlangen Geräusche – anders als visuelle Erinnerungen – ein spezifisches Moment der Konzentration, oder anders gesagt des ›Ohrenspitzens‹, und evozieren zudem eine assoziativ-ästhetische Verortung und Kontextualisierung: Der vom Kontrast der Jahreszeiten noch verstärkte Antagonismus der »Zwei Blechkapellen« lässt sich auf diese Weise als Analogie zu

Benjamins (u. a. gegen Nietzsches wagnerianische *Geburt der Tragödie* gerichtete) Gegenüberstellung von Trauerspiel und Tragödie lesen.

Damit ist zugleich eine Verbindung zwischen den Klangerfahrungen der *Berliner Kindheit* und den über eine akustisch wahrnehmbare Dimension hinausweisenden Bemerkungen zur Musik in den Benjamin'schen Frühschriften etabliert, die in der bekannten Passage im vorletzten Abschnitt des Trauerspielbuchs kulminieren. ELIO MATASSI, der zu den Pionieren der musikphilosophischen Auseinandersetzung mit Benjamin gehört,<sup>10</sup> verdeutlicht ausgehend von biographischen Berührungspunkten, die über den als Lehrer in Haubinda tätigen Musiktheoretiker August Halm bestanden, wie sich seit den Überlegungen zweier früherer Fragmente zum Trauerspiel eine versteckte, doch umso kohärentere Einbindung der Musik in seinem ästhetischen Denken entwickelt. Über die Klage ist die aus dem Naturlaut erwachsende »Erlösung durch Musik« in das Trauerspiel einbezogen, wird im Essay zu Goethes *Wahlverwandtschaften* gegen die Welt des Sichtbaren gestellt und schließlich in der Konfrontation von Nietzsches Tragödientheorie mit der Musikphilosophie des ›genialen‹ Johann Wilhelm Ritter in eine auch in den Beiträgen von Sigrid Weigel und Asmus Trautsch thematisierte Hierarchie von Wort, Sprache und (kreatürlichem) Klang einbezogen. (Nur cursorisch kann hier auf eine weitere Verschränkung verschiedener ästhetischer Diskurse verwiesen werden, die Benjamins Position als historische Vermittlung seiner Interessengebiete charakterisiert. Die einen übersprachlich-klanglichen Status anstrebende *poésie pure* Baudelaires, Mallarmés und der Symbolisten partizipiert an der just aus der Ästhetik der Frühromantik abgeleiteten Theorie einer zweckfrei in sich selbst ruhenden »absoluten Musik«.)<sup>11</sup> Benjamins Bezugnahme auf

10 Vgl. z. B. Elio Mattasi: »Benjamin e la musica«, in: Ferdinando Abbri/ders. (Hg.): *Musica e Filosofia*, Cosenza (Pellegrini) 2000, S. 131–155; ders.: »Walter Benjamin e l'ascolto«, in: *Hortus Musicus* 4 (2003) 14, S. 12 f. u. ders.: »Die Musikphilosophie bei Walter Benjamin und Günther Anders«, in: Bernd Witte/Mauro Ponzi (Hg.): *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*, Berlin (Erich Schmidt) 2005, S. 212–222.

11 Auf diese Verbindung haben bereits hingewiesen: Werner Vordtriede: *Novalis und die französischen Symbolisten*, Stuttgart (Kohlhammer) 1963 u. Carl Dahlhaus: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel (Bärenreiter) 1978, S. 140–152, auch in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Hermann Danuser/Hans-Joachim Hinrichsen/Tobias Pleburch, Laaber (Laaber) 2000 ff., Bd. 4, S. 116–126.

Ritters »Fragmente eines jungen Physikers«<sup>12</sup> gewinnt ihre Bedeutung dabei durch das mit dessen Aufhebung der Trennung von Sprache und Klang geteilte Ziel einer Restitution des »Kreatürlichen«. Auf Musikhistoriker haben die 27 Zeilen dieser wohl längsten musikalischen Referenz Benjamins, soweit sie diese überhaupt zur Kenntnis nehmen, freilich von jeher erratisch gewirkt. Zur abschließenden Einbindung der sich parallel zum (deutschen) Trauerspiel gesamt-europäisch entfaltenden *opera seria* des Sei- und Settecento wird ausgerechnet ein Autor herangezogen, der dem Gesichtskreis von Benjamins Dissertation zur frühromantischen Kunstkritik entstammt. Für die von Ritter offensichtlich ausgehende Faszination lassen sich, wie BURKHARD MEISCHEIN erläutert, indessen handfeste Motive benennen. Ritter versteht die um 1800 zahlreiche seiner Zeitgenossen von Hans Christian Ørsted bis Goethe beschäftigenden Chladnischen Klangfiguren<sup>13</sup> nicht nur als bloße Visualisierung akustischer Proportionen, sondern darüber hinaus als »Hieroglyphenschrift der Natur« und somit als symbolische Allegorie sprachlich unzugänglicher sinnlicher Erfahrungen. Entscheidend für den sich in der plastischen Metapher der »Feuerschrift« niederschlagenden Zeichencharakter des Tones wird fern eines die Stimme gegenüber den Buchstaben privilegierenden »Phonozentrimus«<sup>14</sup> auch hier der Vorgang der Oszillation. Verbunden mit Klang und Sprache erhebt er die Schrift aus dem »Buch der Natur« zur Repräsentation ablesbarer Erfahrungen und Bedeutungen. Lesen, Hören und Sehen erscheinen als Ausprägungen eines prinzipiell gleichartigen und mit galvanischen Prozessen oder der Oxidation (dem Verbrennen) in Analogie gesetzten Vorgangs. Diese nicht gleichförmige, sondern aphoristisch-assoziativ aus dem Moment erwachsene transzendente Erkenntnis – man denke auch hier bereits an den Begriff des »dialektischen Bilds«) sorgt für eine implizite Präsenz der Ritter'schen Gedanken noch im Spätwerk der Pariser Jahre.

12 Vgl. auch Thomas Strässle: »Das Hören ist ein Sehen von und durch innen. Johann Wilhelm Ritter and the Aesthetics of Music«, in: Siobhán Donovan/Robin Elliot (Hg.): *Music and Literature in German Romanticism*, Rochester (Camden House) 2004, S. 27–42.

13 Vgl. zuletzt Søren Møller Sørensen: »Natürlicher Ausdruck – Ausdruck der Natur. Theorien der Klangnatur, Gefühlskommunikation und musikalischen Form um 1800«, in: Tobias Robert Klein/Erik Porath: *Figuren des Ausdrucks. Formation einer Wissenskategorie zwischen 1700 und 1850*, München (Fink) 2012, S. 195–210.

14 Jacques Derrida: *Grammatologie*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974.

SIGRID WEIGEL analysiert Benjamins frühe, mit den Topoi Klage und Trauerspiel eng in Verbindung stehenden Äußerungen zur Musik als ein Seitenstück seiner sprachtheoretischen Arbeiten, was zusätzliche Brisanz im Lichte der – freilich nicht mit deckungsgleicher Übereinstimmung zu verwechselnden – Nähe zwischen deutscher Kultur und jüdischer Tradition gewinnt. Dies zeigt sich zumal anhand der von Benjamin zunächst aus der Differenz des christlichen Trauerspiels zur antiken Tragödie heraus entwickelten Abhandlungen über »Trauerspiel und Tragödie«, zur »Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie« und »Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« von 1916, die nicht ohne Einfluss auf Scholems zwei Jahre später von der jüdischen Überlieferung ausgehende Arbeit über »Klage und Klage lied« blieben.<sup>15</sup> Benjamins bereits mehrfach angesprochene These vom Gefühlsleben des Wortes, das sich über die sprachliche Mitteilung hinaus vom Naturlaut zum Gefühlslaut erweitert, bezeichnet einen fortdauernden Widerstreit zwischen der natürlichen und funktionell-bedeutenden Rolle der Sprache, dessen erlösende Überwindung im lautlichen Verlöschen der Bedeutung den Übergang zur »Musik« markiert. Die diesem Vorgang fehlende affektive Identifikation (im Sinne der aristotelischen Katharsis) tritt deutlich in Benjamins nach der Lektüre von Scholems Arbeit formulierten Kritik der emotionalen Rührung in der Goethe'schen *Elegie* des *Wahlverwandschaften*-Aufsatzes hervor: Die aus der Klage geronnene Musik versteht (auch) Benjamin hier nicht als ein (akustisches) Äquivalent der göttlichen Sphäre, sondern als gen Himmel gerichtete Bewegung zur Sprache, die sich in letzter Instanz dann freilich gegen diese wendet. Benjamin hat diese dialektisch wirkende Konstellation in späteren Arbeiten nicht mehr explizit aufgegriffen, doch wirkt auch sie noch in der Charakterisierung der gegen die Musik am Wort festhaltenden Kraus'schen Offenbach-Lesungen, dessen Vortrag in ein kreatürliches Summen übergeht, implizit fort.

15 Damit ist zugleich eine wissens- und ideengeschichtliche Alternative zu der von Tamara Tagliacozzo in ihrem Aufsatz »Walter Benjamin und die Musik« (in: *Jewish Studies Quarterly* 3 [2006] 13, S. 278–292) vertretenen Position gegeben, die Benjamins Überlegungen zur Musik (allzu einseitig) auf Hermann Cohens *Ästhetik des reinen Gefühls* sowie das »jüdische Bilderverbot« zurückführt und folglich auch das zu diesem Ideenkomplex im Trauerspielbuch tretende Ritter-Zitat (vgl. hierzu die Darstellung v. Burkhard Meischein) nur mehr als »kabbalistische« Zutat identifiziert.

Schon in einem Brief an Alfred Cohn vom 27. März 1928 berichtet Benjamin über den Eindruck einer Kraus'schen Lesung von Offenbachs *Pariser Leben* (GB III, 358). Von hier führen mannigfaltige Spuren zu Siegfried Kracauers kritisch beargwöhnter Offenbach-Biographie und nicht zuletzt zu Benjamins eigener, die Jahre seines Pariser Exils ausfüllenden Passagenarbeit. Die Beschäftigung mit Kraus mündet zunächst aber in seinen zuerst in der *Frankfurter Zeitung* publizierten großen Essay von 1931. Ausgehend von Kraus' sprecherisch-performativen Eigenarten des Vortrags stellt Benjamin, wie MATTHIAS NÖTHER zeigt, besonders dessen »un- bzw. übermusikalische Elemente« als imaginäre, ideelle Musik heraus. Ins Zentrum der Betrachtung rücken – ganz wie bei dem der Musik reserviert gegenüberstehenden Kraus selbst – also nicht im engeren Sinne musikalische Überlegungen, sondern die Physiognomie der Stimme und der musikähnliche sprachliche Tonfall, dem die verachtete Phrase in den Augen von Kraus freilich ihre gefährliche Wirkung verdankt. (Genau dies begründet die ostentative Distanz zu den Gedichten von Heinrich Heine, der Lyrik Stefan Georges oder der Sprechweise des Schauspielers Alexander Moissi.) Auch Nöther weist in diesem Zusammenhang auf Benjamins Betonung der von Kraus betriebenen Reduktion auf die ›bloße kreatürliche Stimme‹ hin, jenes ›Summen‹, das zugleich in Korrespondenz mit Benjamins allgemeinem Kraus-Bild vom ›Mantel des Schweigens‹ zu untersuchen ist. Für Kraus entsteht angesichts der genuinen Einheit des unsinnigen Textes und der per se verbaler Sinnhaftigkeit enthobenen Musik in *La Vie Parisienne* eine fruchtbare Brechung und ein inhaltlicher Mehrwert besonders dort, wo er den Text durch seinen Vortrag von der Musik performativ zu lösen vermag.

Thematisch ist mit Offenbachs Operetten, deren Sommertheater-Vorstellungen untrennbar zur Kraus'schen »Wiener Kindheit um 1880« gehören, sodann auch der Schritt zu Benjamins Beschäftigung mit der Pariser »Urgeschichte des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts« (GB V, 98) bewältigt, in der das Musiktheater als zeitgenössischer Schnittpunkt ästhetischer und sozialer Tendenzen eine auf den ersten Blick allerdings überraschend periphere Rolle spielt. Benjamins anstatt auf das eigentliche Gebäude fast ausschließlich auf die morbide Atmosphäre der *Passage de l'Opéra* gerichtete Faszination bildet den gemeinsamen Ausgangspunkt für die Aufsätze von ADRIAN DAUB und TOBIAS ROBERT KLEIN. Anders als bei der oben geschilderten *Wozzeck*-Aufführung wendet

Benjamin seine Aufmerksamkeit gleichsam ungebeten statt Bühne oder Orchestergraben den ›Übergangszonen‹ der Kulissen, Foyers und Garderoben zu, was als ›Hören von außen‹ (T. W. Adorno) jedoch zugleich die phantasmagorische Wirkung der Oper durchkreuzt und gefährdet. Daub betont in diesem Zusammenhang die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts durch die Totalität der Imagination und den Einsatz der Technik zuspitzende Diskrepanz des Kunsterlebnisses zum Begriff der ›Zerstreuung‹ (vgl. auch den Beitrag von WOLFRAM ETTE), deren Folgen in einer finanziellen und institutionellen Krise des ›Musiktheaters‹ erneut zur Diskussion stehen:<sup>16</sup> Benjamins in Flammen aufgehendes »Theater von Kanton« avanciert in dieser Perspektive zum Gegenmodell des auf die Totalität des Klang- und Kunsterlebnisses hin errichteten Bayreuther Festspielhauses, denn der nicht nur in Franz Schrekers gleichnamiger Oper von innen her die Opernhäuser und Konzertssäle erotisiert durchströmende ›ferne Klang‹ anthropomorphisiert selbst die Gebäude und macht sie zum gleichsam ›mithörenden‹ Objekt. All dies eröffnet offensichtliche Verbindungen zu den akustischen Erfahrungen der *Berliner Kindheit* wie auch den die technischen Illusionen der Passagenwelten illustrierenden Zitate aus Leroux' *Le Fantôme de l'Opéra*. Der Vorgang des ›Hörens von Außen‹ bietet andererseits die erkenntniskritische Möglichkeit, sich dem technisch-architektonischen Zauber zu entziehen und der ästhetischen ›Kontemplation‹ den Prozess zu machen – nicht freilich ohne ihr die Möglichkeit einzuräumen, sich »glänzend [zu] verteidigen und zu behaupten« (GS V, 1036). Dort, wo Daub mit dieser dialektischen Forderung Benjamins endet, setzt der Beitrag von Tobias Robert Klein mit der für ein solches Verfahren erforderlichen Ausleuchtung des musikhistorischen Umfelds der Passagenarbeit ein, was zudem die Relevanz von Benjamins lebhaft rezipierten Bildbegriffen für die Deutung akustischer Phänomene unterstreicht. Anhand zweier in der Passagenarbeit erwähnter Werke – Aubers Oper *La Muette di Portici* und Davids »Ode symphonie« *Le désert* demonstriert sein Beitrag unter Rückgriff auf die Stichworte

<sup>16</sup> Vgl. die u. a. auf Wagners Verdunklung als Fehlentwicklung rekurrende *Royal Philharmonic Society Lecture* »Inclusion or be damned« (Oktober 2003) des Opernregisseurs Graham Vick (verfügbar unter: [www.royalphilharmonicsociety.org.uk/images/uploads/RPS\\_Lecture\\_2003\\_Vick.pdf](http://www.royalphilharmonicsociety.org.uk/images/uploads/RPS_Lecture_2003_Vick.pdf); abgerufen am 2.1.2012) sowie den Kommentar v. Barry Millington: »Damned if you do ...«, in: *Opera* (2003) 54, S. 1478–1482.

*draperie* und *panorama* die Interdependenz von Klang und Bild: So wird die nervös hin- und herwogende Musik Aubers durch bildliche Analogien und Momentaufnahmen in ein politisch erhellendes Bild der Kostümierung und Verkleidung überführt, während Davids mit der »Musik in Passagen« identifizierte Kompositionen umgekehrt vor der Aufgabe stehen, die allmähliche Entwicklung visueller Impressionen in zeitlich vorwärts drängende Tonbewegungen zu übersetzen. Die langjährige Verbindung Davids mit der an anderer Stelle des Passagen-Konvoluts behandelten Bewegung der Saint-Simonisten unterstreicht die Avancen eines neue Konstellationen offenlegenden Re-Arrangements der Passagen-Notate. Gerade die Beschäftigung mit Benjamins verstreuten musikalischen Assoziationen erfordert, verschlungene Trampelpfade zwischen den Bergkämmen der materialistischen und theologischen Exegese seiner Texte freizulegen und diese aktuellen Probleme und Fragestellungen damit zugänglich zu erhalten.

Immer wieder hat Benjamins Œuvre nicht nur bildende Künstler, Literaten und Wissenschaftler, sondern auch Komponisten und Musiker angeregt und beschäftigt. Zu nennen sind hier pars pro toto Brian Ferneyhoughs Oper *Shadowtime* oder Claus Steffen Mahnkopfs *Angelus Novus*.<sup>17</sup> SABINE SCHILLER-LERG, von der eine maßgebliche Studie zu Benjamins Arbeit für den Rundfunk vorliegt,<sup>18</sup> widmet sich zu Beginn einer Reihe von Beiträgen, die sich mit dem kompositorischen und musikästhetischen ›Nachleben‹ Benjamins beschäftigen, dem weithin vergessenen Werk eines Freundes und Zeitgenossen. Lange vor Adorno war Ernst Schoen Benjamins erster Gesprächspartner, dessen primäres Medium trotz beständiger Selbstzweifel die Musik bildete. Der Artikel bleibt dabei nicht auf die Darstellung der Biographie eines heute (zu) wenig bekannten Rundfunkjournalisten, Programmgestalters und – ob seiner vielfältigen Verbindungen in der späten Weimarer Republik – ›Strategen auf dem Gebiet der Musik‹ beschränkt. Im Mittelpunkt steht vielmehr der einer Liedkomposition Schoens zugrundeliegende Versuch, seine Freundschaft mit Benjamin erneut zu festigen. Als Schoen im Jahr 1932 Ge-

dichte von Christoph Friedrich Heinle vertonte, jenes gemeinsamen Jugendfreunds, dessen 18 Jahre zurückliegender Freitod Benjamin für Monate erschütterte, griff er im Augenblick einer schweren persönlichen Krise auf den Gegenstand einer emphatischen gemeinsamen Erfahrung zurück. Kaum zufällig endet seine zyklische Anordnung der vertonten Gedichte – die Benjamin freilich wohl niemals zu Gehör bekam – genau mit jenem Gedicht Heinles, das als wohl deutlichste Vorahnung der Katastrophe des Ersten Weltkrieges gelten kann.

Ein gutes Menschenalter trennt den Rundfunkpionier Schoen von der zersplitterten Medienlandschaft der Gegenwart, in der das Radio noch immer eine bedeutende, obschon den Tagesablauf der meisten Hörer nunmehr ›begleitende‹ Rolle spielt. WOLFRAM ETTE postuliert in seinem Aufsatz eine ästhetische Aktualisierung der bei Benjamin fern von einer Berücksichtigung akustischer Obliegenheiten aus der Analyse visueller Künste hervorgehenden Perspektive auf das ›Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹. Zwar zeugt der Vergleich der verschiedenen Textfassungen von Benjamins spärlichen Bemerkungen zur Reproduzierbarkeit des Tons von ihrer zunehmenden argumentativen Schwächung und Verschränkung innerhalb der konzeptionellen Anlage des Kunstwerkaufsatzes. Doch beschreibt andererseits der anhand des Films, einem Medium das fast alle der von Benjamin gehegten Hoffnungen enttäuschte, entwickelte Begriff der ›zerstreuten Wahrnehmung‹ ein charakteristisches Moment unserer, von der alles durchdringenden Bedeutung der Popmusik geprägten, musikalischen Gegenwart.<sup>19</sup> ›Zerstreuung‹ in einem von Benjamin als Alternative zur ästhetischen Kontemplation beschriebenen Sinne erweist sich damit als ein dezidiertes Kontrastprogramm zu Adornos Kritik der Kulturindustrie: Die unabweislich mit ihr verbundene selektive Wahrnehmung von Fragmenten und Teilstücken garantiert nicht nur deren subjektive Verortung in der empirischen Existenz des Subjektes, sondern eröffnet diesem eine oftmals unterschätzte Gestaltungs- und Partizipationsmöglichkeit, die ihm die auf die auch von Daub beschriebene Unterwerfung des Rezipienten setzende werkgebundene Kunst und Musik versagt: »Noch die passive Konsumtion ist hier in einem Maß

<sup>17</sup> Vgl. auch Gerd Rienäcker: »Benjamin auf der Musikbühne«, in: ders.: *Musiktheater im Experiment. Fünfundzwanzig Aufsätze*, Berlin (Lukas) 2004, S. 261–283.

<sup>18</sup> Sabine Lerg: *Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*, München (Saur) 1984.

<sup>19</sup> Vgl. auch Richard Middleton: *Studying Popular Music*, Milton Keynes (Open University Press) 1990, S. 65.

von produktiver Aneignung bestimmt, das die Konventionen der großen klassischen Musik außer Kurs setzt.«<sup>20</sup>

Als Kontrafakt zu Adornos ausgiebiger Kritik am das ›autonome Kunstwerk‹ preisgebenden zweiten Teil des Reproduktions-Aufsatzes befasst sich RICHARD KLEIN mit Benjamins in ihrer Bedeutung noch keineswegs erschöpfend behandelten Reaktion auf Adornos eine Fülle ›seiner‹ Begriffe und Motive (Allegorie, Mythos, Erwachen, Rettung, zerstreute Wahrnehmung) aufnehmenden Wagner-Studie. Ausgehend von den von Jürgen Habermas gegeneinander ausgespielten Polen einer ›bewusstmachenden‹ und ›rettenden‹ Kritik erläutert Klein, Benjamins Kritik an einer ideologiekritischen Dechiffrierung, die von der ästhetischen Präsenz der Wagner'schen Musik und der für Benjamin theoretisch nicht einholbaren momenthaften Erfahrung absehen muss, was den am Schluss des Buches unternommenen Versuch einer ›Rettung‹ unvermittelt erscheinen lässt.

Fast liegen die Verhältnisse umgekehrt wie ein knappes halbes Jahr später im Falle Baudelaires: Ausgerechnet der Anwalt des Besonderen klagt »Vermittlung« vom Hegelianer ein. Zwar nicht die der ästhetischen Form durch den »gesellschaftlichen Prozess in toto«, sondern eine der Hermeneutik des Objekts selbst, die Verknüpfung negativer und positiver Momente in der künstlerischen Gestalt und ihrer Beschreibungssprache.<sup>21</sup>

Aus Adornos partiellem Scheitern – das mit musikologischen Motiven unter setzt schon Carl Dahlhaus konstatierte<sup>22</sup> – erhält die von Benjamin aufgeworfene Frage nach dem politischen Gehalt von Kunst und dem Verhältnis von Werk und Wirkungsgeschichte eine von Adornos erster monographischer Annäherung an einen ›großen‹ Komponisten nicht abgegoldene Aktualität. Auch dies erklärt, dass die spätere Buchfassung jenes *Versuchs über Wagner* geradezu als ein impliziter Gegenentwurf zu Benjamins Reproduktionsaufsatz erscheint.

DANIELLE COHEN-LEVINAS nimmt in ihrer musikphilosophischen Deutung von Arnold Schönbergs »Methode der Komposition mit zwölf Tönen«,

mehrere Motive Benjamin'schen Denkens auf. So mag man zunächst in der im Titel ihres Beitrages aufgerufenen Figur des »Chiffonier«<sup>23</sup> und seinem erkenntnisgenerierenden Zusammentragen von Versatzstücken der Träume und Warenphantasmagorien des 19. Jahrhunderts eine Parallele zu Schönbergs Verhältnis zur musikgeschichtlichen Überlieferung vermuten. Vor allem aber ist die in dem als Vorarbeit zur Übersetzung von Baudelaires *Tableaux Parisiens* konzipierten Aufsatz »Die Aufgabe des Übersetzers« abstrahierend von der Wortbedeutung und im chiasmatischen Übergang von einer Sprache zur anderen eingeführte Unterscheidung des ›Gemeinten‹ von der ›Art des Meinens‹ von Bedeutung. Als spezifischer ›Schönberg-Moment‹ gilt Cohen-Levinas – trotz oder wegen der expliziten Bezugnahme des Komponisten auf die deutsche Musik seit Bach –<sup>24</sup> eine Trennung der Kompositionsmethode vom durch die Tonalität garantierten metaphorischen Sprachcharakter der Musik, die diese zu sich selbst führt. Cohen-Levinas beschreibt die Ausbildung der Zwölfton-Musik im Sinne einer gleichberechtigten Diachronie von Vertikale und Horizontale als ethische Verpflichtung, was zugleich Fragen zur im größeren Zusammenhang an das Dreieck Nietzsche, Wagner und Heidegger geknüpften Beziehung von Musik und Philosophie – der Spannung zwischen künstlerischen ›Wissen‹ und gedanklicher Reflexion nach sich zieht. Die unerschöpfliche akustische Kombinatorik der Zwölfton-Musik und Schönbergs Versuch der Fokussierung auf die Tonwahrnehmung gewinnt zumal in der Zuspitzung des Opernfragments *Moses und Aron* als ›negatives Wissen der Musik‹ eine wortsprachlich nicht ausdrückbare, an Benjamins Denken indessen anschlussfähige religiöse Dimension. Stellvertretend für die kompositorische Rezeption der die Geschichtsphilosophie und Ästhetik verschränkenden Schriften Benjamins setzt sich MARIO VIERA DE CARVALHO anhand der Begriffe ›Idiom‹, ›Trauerspiel‹ und ›Dialektik des Hörens‹ mit der auch aus einer unmittelbaren politischen Betroffenheit heraus verständlichen Konvergenz von Benjamins

20 Vgl. den Beitrag von Wolfram Ette in diesem Band, S. 143–148.

21 Ebd., S. 152.

22 Carl Dahlhaus: »Soziologische Dechiffrierung von Musik. Zu Theodor W. Adornos Wagnerkritik«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 1 (1970) 2, S. 137–146, auch in: ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 11), Bd. 7, S. 352–361.

23 Vgl. zum erkenntnistheoretischen Potenzial der (metaphorisch wie buchstäblich zu verstehenden) Figur des Lumpensammlers Irving Wohlfahrt: »Et Cetera? Der Historiker als Lumpensammler«, in: Norbert Bolz/Bernd Witte (Hg.): *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München (Fink) 1984, S. 70–95.

24 Vgl. z. B. Hermann Danuser: »Arnold Schönberg und die Idee einer deutschen Musik«, in: Peter Becker/Arnfried Edler/Beate Schneider: *Zwischen Wissenschaft und Kunst*, Mainz (Schott) 1995, S. 253–261.

Philosophie mit der kompositorischen Ästhetik von Schönbergs Schwiegersohn Luigi Nono auseinander. Dessen auf einen idealen Interpreten zugeschnittenes und durch seine Distanz zur musikalischen Notation und zum Werkcharakter gekennzeichnetes Aufsprengen eines idiomatischen Kontinuums konvergiert zum einen mit Benjamins Versuch, durch den »Tigersprung ins Vergangene« (GS I, 695) »die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen« (WuN IXX, 33). Aber auch Nonos zunächst vor allem auf Brecht bezogene Idee einer dem konventionellen Musiktheater entgegengesetzten *azione teatrale* eröffnet durch ihre ›Allegorisierung‹ politischer Gestalten und Vorgänge mit der barocken ›Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt‹ und der mit dem Wort-Ton-Verhältnis übereinstimmenden Tendenz zur ›Sprachertrümmerung‹ offensichtliche Bezüge zu Benjamins *Trauerspielbuch*. Die aus solchen, durch die ›Poetik der Montage‹ und – wie zuvor von Friedlander beschrieben – den Einsatz der Phantasie als deformierendes Element resultierende ›Dialektik des Hörens‹ verweist so zugleich aber auf die eingangs thematisierten elementaren Klangerfahrungen der *Berliner Kindheit* zurück.

Viera del Carvalhos Analyse einer kreativen Zuspitzung Benjamin'scher Motive und Gedanken im Schaffen eines der bedeutenden Komponisten des 20. Jahrhunderts bildet den angemessenen Übergang von den wissenschaftlichen Aufsätzen des Bandes zu den Beiträgen einer Gruppe von jungen israelischen und deutschen Komponisten, die sich auf je eigene Weise mit Benjamins Berliner Kindheitserinnerungen, seinen Radioarbeiten oder Reflexionen zu Geschichte, Sprache und Übersetzung auseinandersetzen. Korrespondenzen zwischen eigenen Kindheitserfahrungen und gegenwärtigen Eindrücken haben neben Benjamins Erinnerungsbildern und seinen theoretischen Reflexionen ihre musikalische Resonanz in neun ca. zehnminütigen »DenkKlängen« gefunden, die zusätzlich zu ihrer klanglichen Realisierung auf den dem Band beiliegenden CDs durch das Ensemble *Adapter* von Kommentaren ihrer Komponisten begleitet werden.

Das vorliegende Buch enthält – unter Berücksichtigung einiger hinzugetretener Texte – Vorträge des Symposions »Benjamin und die Musik«, veranstaltet vom Zentrum für Literatur- und Kulturwissenschaft (ZfL) und der Komponisteninitiative Klangnetz e. V. vom 24. bis zum 26. Juni 2010 in der Berliner Akademie der Künste mit freundlicher Unterstützung der Stiftung

deutsch-israelisches Zukunftsforum, der Israelischen Botschaft, dem Hauptstadtkulturfonds und der Christoph und Stephan Kaske Stiftung. Allen die am Zustandekommen des Symposions und des vorliegenden Bandes mitgewirkt haben, sei hiermit ausdrücklich gedankt. Dies gilt besonders für Sigrid Weigel, die als Direktorin die Fertigstellung des Buches mit großen Interesse verfolgt und vorangetrieben hat. Asmus Trautsch sei gedankt für die Erstellung des musikalischen Teils und die Übersetzung der Texte von Amit Gilutz, Gilad Rabinovitch und Hever Perelmuter, Dirk Naguschewski und Veit Friemert für die Übersetzung der Beiträge von Danièle Cohen-Levinas und Eli Friedlander sowie Bettina Moll für die redaktionelle Einrichtung und das Lektorat des Manuskriptes.

Berlin, Juni 2012

KLANGPANORAMA  
ERINNERUNG, LEIBLICHKEIT UND  
DER RYTHMUS DER STÄDTE





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

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

### 1. Ein unmusikalischer Denker?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Diese Befunde sprechen dafür, in Benjamin einen Denker zu sehen, für den die Musik keine nennenswerte Rolle spielte. Angesichts seiner von ihm selbst und Adorno konstatierten Distanz gegenüber Musik und Musikern<sup>8</sup> scheint der Grund für diese scheinbar auditiv unsensible Haltung schlicht im individuellen Desinteresse zu liegen, zumal Benjamin die Vernachlässigung der Musik in seinen Schriften mit den meisten modernen Denkern nach Nietzsche diesseits und jenseits des Atlantiks teilt.<sup>9</sup>

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

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

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

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

- 10 Vgl. etwa Rajeev S. Patke: »Benjamin on Art and Reproducibility. The Case of Music«, in: *Walter Benjamin and Art*, hg. v. Andrew Benjamin, New York u. a. (Continuum) 2005, S. 185–208; Arved Ashbey: *Absolute Music, Mechanical Reproduction*, Berkely u. a. (University of California Press) 2010 sowie den Beitrag von Wolfram Ette in diesem Band.
- 11 Elio Matassi: »Gefühl-Rührung-Geheimnis. Il primato della musica in Benjamin e Bloch«, in: *Quaderni di Estetica e Critica, Il sentimento e le forme 2* (1997), S. 117–137; ders.: »Benjamin e la musica«, in: Ferdinando Abbri/ders. (Hg.): *Musica e Filosofia*, Cosenza (Pellegrini) 2000, S. 131–155; Tamara Tagliacozzo: »Musica, tempo della storia e linguaggio nei saggi di Walter Benjamin sul Trauerspiel del 1916«, in: Andrea Pinotti (Hg.): *Giocchi per melanconici. Sull'Origine del dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Mailand (Mimesis) 2003, S. 39–55 (leicht verändert in dtsh. Sprache: »Walter Benjamin und die Musik«, in: *Jewish Studies Quarterly*, 13 [2006] 3, S. 278–292); Elio Matassi: »Musica e redenzione in W. Benjamin«, in: *Nichilismo e redenzione*, hg. v. Raffaele Bruno/Fausto Pellicchia, Mailand (Franco Angeli) 2003, S. 250–259; ders.: *Musica*, Neapel (Guida) 2004; Patke: »Benjamin on Art and Reproducibility« (Anm. 10); Eli Friedlander: »On the Musical Gathering of Echoes of the Voice. Walter Benjamin on Opera and the Trauerspiel«, in: *Opera Quarterly* 21 (2005) 4, S. 631–646; Elio Matassi: »Die Musikphilosophie bei Walter Benjamin und Günter Anders«, in: *Theologie und Politik. Walter Benjamin und ein Paradigma der Moderne*, hg. v. Mauro Ponzil/Bernd Witte, Berlin (Erich Schmidt) 2005, S. 212–222; Elio Matassi: *L'idea di musica assoluta. Nietzsche – Benjamin*, Rapallo (Il Ramo) 2007; Federico Celestini: »Zwischen Konvention und Ausdruck. Walter Benjamin und die Musik«, in: *Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretament der Moderne/Postmoderne*, hg. v. Moritz Csáky/Federico Celestini/Ulrich Tragatschnig, Wien u. a. (Böhlau) 2007, S. 199–211. Bereits früher hat einerseits Marleen Stoessel in ihrem Buch *Aura. Das vergessene Menschliche. Zur Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*, München (Hanser) 1983 mehrfach auf die Bedeutung der Musik für Benjamin hingewiesen und andererseits ist Bertine Menke in einem Exkurs ihres Buchs *Sprachfiguren: Name; Allegorie; Bild nach Benjamin*, München (Fink) 1991 auf die Rolle der Musik in Benjamins Sprachphilosophie zu sprechen gekommen (S. 422–424). Menke war es auch, die später bei dem vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung veranstalteten Benjamin-Festival *NOW – das Jetzt der Erkennbarkeit* (Berlin 2006) zusammen mit Uwe Wirth die Sektion »Akustische Figuren: Stimmen und Geräusche« leitete, in der auditive Dimensionen bei Benjamin untersucht wurden.
- 12 Bspw. Luigi Nonos *Prometeo – Tragedia dell'ascolto* für 5 Vokalsolisten, 2 Sprecher, Chor, Solostreicher, Solobläser, Gläser, 4 Orchestergruppen und Live-Elektronik (1981–1985), Brian Ferneyhoughs *Kurze Schatten II* für Gitarre solo (1983–1989) und seine Oper *Sha-*

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

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

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

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

## 2. Komposition, Tempo und Rhythmik des Denkens

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26 Ebd., 382, S. 544.

Ausdruckslose«, durch das »die erhabne Gewalt des Wahren« (181) den ästhetischen Schein kontinuierlichen Durchflutens des Chaos, aus dem Kunst entsteht, unterbricht. Die Kategorie des Ausdruckslosen nimmt die Idee aus Benjamins Dissertation auf, dass die rhythmische Mechanik einer nüchternen Prosa, die sich einer rationalen Operation verdankt, in der Lage ist, die begeisterte, inspirierte, dem Ausdruckswillen der eigenen Subjektivität vertrauenden Schreibweise zu unterbrechen und den »Kern des Werkes« (106) freizulegen.<sup>27</sup> Durch den Einbruch des Ausdruckslosen wird die Differenz zwischen »wogende[m] Leben« (181) und Kunstwerk rhythmisch wahrnehmbar, wie Benjamin an Hölderlins *Anmerkungen zum Oedipus* deutlich macht: Der schöne Schein der Bewegung, in der Vorstellungen wechseln, muss durch eine »gegenrhythmische Unterbrechung«<sup>28</sup> temporär aufgehalten werden, sodass einzelne Vorstellungen gegenüber ihrer Wechseldynamik, ihrem Fluss, in den Vordergrund treten können – wie etwa eine Zäsur im musikalischen Geschehen einen einzelnen Klang herauszuheben erlaubt, bspw. einen solistischen, mit einer Fermate vom Metrum befreiten Ton in einer sonst bewegungs- und koloraturreichen Arie. Diese Zäsur erkennt Benjamin einerseits im Schweigen des tragischen Helden<sup>29</sup> und andererseits in der Hymnik Hölderlins wieder, wo sie »als Einspruch im Rhythmus vernehmbar« wird (182), als etwas, das »jenseits des Dichters der Dichtung ins Wort fällt«<sup>30</sup>. Obwohl Benjamin kein musikalisches Beispiel anführt, wird man Zäsuren und gegenrhythmische Fügungen, die eine Erwartung von kontinuierlicher Bewegung enttäuschen, auch im ursprünglichen Feld des Rhythmus, der Musik, entdecken dürfen. Schließlich ist sie für Benjamin die Kunst, welcher der Charakter des schönen Scheins, der rhythmisch vom Ausdruckslosen durchbrochen wird, »am min-

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

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

27 Vgl. ebd., S. 104–109.

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

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

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

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

32 Ebd., S. 53 f.

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3. Erinnerung aus dem Nachhall

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### 4. Musik zwischen Lärm und Idee

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die materiale bzw. kausale Verknüpfung von Musik und Schrift, die bei Ritter als elektrische aufgefasst wird, hat Benjamin später als phylogenetische durch das »mimetische Vermögen« des Menschen zu erklären versucht (GS II, 210 ff.). Die »Verspannung [...] zwischen dem Gesprochenen und Geschriebenen« (208) ist in dem 1933 entstandenen Text *Lehre vom Ähnlichen* durch eine unsinnliche Ähnlichkeit gekennzeichnet. Die unbewussten Korrespondenzen zwischen Wortlaut und Schrift hätten über die Zeit der Sprach- und Schriftentwicklung ihre sinnliche Nachvollziehbarkeit verloren, sodass heute die Sprache »das Archiv unsinnlicher Ähnlichkeiten« darstelle (ebd.; 213). Mit Bezug zu den früheren Spracharbeiten Benjamins könnte man vermuten, dass in dem Klang der Worte auf der Schwelle zur Musik ihre sinnlich-übersinnliche Verbindung zur Schrift einerseits und zu ihrer Referenz andererseits besteht. Die einst sinnlichen Formen der Mimesis, etwa der Tanz, sind über die Zeit in das Medium der Sprache »hineingewandert« (213). Insofern nun das Vernehmen der Sprache die Sinne in einer Art ursprünglichen Synästhesie<sup>64</sup> aufeinander bezieht und nicht das Auditive im Sinne einer weiteren Un-

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

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

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

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

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

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

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

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

## 5. Das Gefühl im Ohr. Sinnlichkeit des Übersinnlichen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

S. 280 ff.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

## 6. Musik zwischen transzendentaler Bedingung und leiblicher Wahrnehmung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

83 Ebd., S. 175.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>88</sup> Ebd., S. 224.

<sup>89</sup> Ebd., S. 225.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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 Läterallee 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

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

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

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

13 Karl Kraus: »Die Welt der Plakate«, in: *Die Fackel* vom 26.6.1909 u. d. d. s.: »Grimassen«, in: d. d. s.: *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 Geräuschfundus 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.



ELI FRIEDLANDER

## Farben und Laute in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*

In Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* zitiert das Sich-Erinnern an Erfahrenes häufig sensorische Qualitäten herbei. In der vorliegenden Abhandlung möchte ich die Schilderung der Farben- und Klangräume in der Weise beleuchten, wie sie die Erfahrungswelt der Kindheit mitprägten. Ferner möchte ich untersuchen, wie diese in die Erinnerung überführt und dort zusammgefügt wurden. Des Weiteren habe ich die Absicht, der Frage nachzugehen, in welcher Weise diese Erfahrungsregister an der Realisierung der Vergangenheit in der Erinnerung mitwirkten. Demnach werde ich versuchen, erstens spezifische Textmomente zu interpretieren, in denen die Überführung von Farben und Klängen in die Erinnerung wesentlich ist, und zweitens zu ergründen, inwiefern für Benjamin solche Momente Allegorien der Erinnerung darstellen.<sup>1</sup>

### 1. Zwei Traumbilder

Beginnen möchte ich mit einer allgemeinen, das Thema Erinnerung in diesem Text betreffenden Bemerkung, die ich in Bezug auf zwei Momente der *Berliner Kindheit* veranschaulichen möchte. In ihrer Überschrift führt Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* Zeit, Raum und eine spezifische Erfahrungswelt zusammen: die Kindheit in dieser Stadt zu dieser Zeit. Eine derartige Titelstruktur könnte auf die Einbindung der Lebenswelt in den Er-

fahrungsraum des Einzelnen deuten. Darüber hinaus verweist dies möglicherweise auf eine zu erschließende Ebene oder Dimension in der Erinnerung des Einzelnen, in der sich diese lebensweltlichen Umgebungen selber brechen. Weil Umgebungen dem Kind aber keine Gegenstände von Einbeziehung und Aufmerksamkeit sein können, mag man sich fragen, wie sie denn überhaupt in der Erinnerung aufscheinen können. Und in der Tat, was hieße es für uns, die Umgebungen der Kindheit in Erinnerung zu rufen? Der Gedanke, die Wahrnehmung benötigen einen Gegenstand; Umgebungen jedoch wären zu unscharf, um ihrer habhaft zu werden. Je tiefer die Ebene der wiederbelebten Erfahrung ist, je unabhängiger von bestimmten Gesichtern, Namen, Ereignissen und Geschichten, desto weniger scheint es darüber hinaus in unserer Hand zu liegen, diese zu vergegenwärtigen.

Wichtig ist, dass Benjamin nicht meint, er erinnere sich *an* verschiedene in der Kindheit wahrgenommene Bilder, quasi im Sinne der Vergegenwärtigung früher gesehener Dinge. Benjamin spricht davon, auf welche Weise sich »die Erfahrung der Großstadt in einem Kinde der Bürgerklasse [...] niederschlägt« (GS VII, 385). Mit anderen Worten ist ein Bild im hier verwendeten Sinne nicht das Korrelat einer früheren Wahrnehmung, sondern etwas, das allein in der Erinnerung erscheint, etwas, das Umgebungen bedeutet und erfasst, die möglicherweise keine intentionalen Gegenstände des Bewusstseins sind.

Das Wort »Niederschlag«, das Benjamin hier verwendet, um das In-Erscheinung-Treten der Bilder zu kennzeichnen, deutet darauf hin, dass durch die Anhäufung von Erfahrung und die Sättigung der Erinnerung die Erfahrungsmasse schließlich kondensieren, ihren Aggregatzustand ändern oder in einem Bild ihren Niederschlag finden mag. »Niederschlag« zitiert das Wetter herbei, insbesondere jene Regentage, die u. a. wegen ihrer allumfassenden Eigenschaft von Belang sind, die der Regen der Stadt verleiht. Regen taucht sie in ein uniformes, facettenloses Grau, bringt sie *als* eine Umgebung hervor, verschafft ihr eine Stimmung, die sogar das eigene Zeitempfinden ändert (an Regentagen kann man, wie Benjamin schreibt, vom »Morgen bis zum Abend [...] dasselbe tun« [GS V, 159]). Das Bild jedoch, in welchem diese ganze Umgebung wirklich ihren Niederschlag findet, hat keine ersichtliche Ähnlichkeit mit ihr. Der Fischotter ist »das heilige Tier des Regenwassers« und als solches scheint er die regnerische Umgebung gleichsam in sich aufzusaugen. »Wenn ich in sein Wasser blickte«, so Benjamin, »war mir immer, als stürze Regen in alle Gullys der

---

<sup>1</sup> Meine Erörterung des Stellenwerts, den Benjamin den Farben zumisst, ist in Teilen einer längeren Untersuchung entnommen, die inzwischen unter dem Titel »A Mood of Childhood in Benjamin« in: Hagi Kenan/Ilit Ferber (Hg.): *Philosophy's Mood. On the Affective Grounds of Thinking*, Berlin (Springer) 2011, S. 39–50 erschienen ist.

Stadt, nur um in dieses Becken zu münden und sein Tier zu speisen ... Ob es aber in diesen Abwässern und Wässern sich gebildet habe oder von seinen Strömen und seinen Rinnsele sich nur speise, hätte ich nicht entscheiden können.« Endlos wartete das Kind, um den »gleißende[n] Insasse[n] der Zisterne« – und sei es auch nur für einen Moment – zu erblicken. Huschte das Tier dann einmal zur Oberfläche, so nur, um einen Augenblick später wieder »in der nassen Nacht« zu verschwinden – »als wenn es in seiner Tiefe unentbehrlich sei« (GS VII, 407 f.). Warten und Langeweile sind in diesem Vorgefühl, diesem Wunschbild konzentriert, das zugleich als Allegorie der Notwendigkeit des Wartens dient, der Bürde oder Macht der Vergangenheit, die sich in einem flüchtigen, vergänglichem Erinnerungsbild Ausdruck verleiht.

Nehmen wir ein anderes Erinnerungsbild: das der Schmetterlingsjagd. »Es begann«, so schreibt Benjamin, »die alte Jägersatzung zwischen uns zu herrschen: je mehr ich selbst in allen Fibern mich dem Tier anschmiegte, je falterhafter ich im Innern wurde, desto mehr nahm dieser Schmetterling in Tun und Lassen die Farbe menschlicher Erschließung an und endlich war es, als ob sein Fang der Preis sei, um den einzig ich meines Menschendaseins wieder habhaft werden könne« (392). Nicht allein wird aus der metamorphischen Kreatur par excellence das Objekt einer mimetischen Verwandlung des Kindes, sondern diese Identifikation ist es, die eine tiefere, gestaltlosere Aneignung des Umfelds stützt. Über den Flug der Schmetterlinge gebiete »die Verschwörung von Wind und Düften, Laub und Sonne« (ebd.). Das Wort »Verschwörung« lässt vermuten, dass die Elemente durch irgendeinen geheimen Plan zusammenfinden, dessen Bild der Schmetterling ist. In dem ephemeren Geschöpf verschränken sich diese verschiedenen unfassbaren Dimensionen, sein Flug ermöglicht ihnen, Zugang zum Kind zu finden. Sicher ließen sich die Bewegungen des Schmetterlings unter Rückgriff auf die verschiedenen Faktoren beschreiben, welchen sie in Raum und Zeit ursächlich ausgesetzt sind; der Vorstellungsraum jedoch erschließt sich durch ein Bild – einem Zusammenspiel dessen, was womöglich weder physisch noch psychisch ist. Ein einzelner schillernder Gegenstand wird in seiner Vorstellung von einem Netz überzogen, dessen verschiedene Maschen eine Vielzahl unterschiedlicher Dinge versammeln. Deren Verwandtschaft ist keine Sache von Ähnlichkeit, Vorstellung und metaphorischer Übertragung, sondern hat im Bild ihr Zentrum. Vermöge dieses impliziten Umfelds an Bedeutung erlangt das Bild seine beson-

dere Signifikanz und Anziehungskraft. Es verleiht ihm etwas, das Benjamin in einem andern Zusammenhang ›Aura‹ nennt, und lässt einen Blick erwidern, der uns die Aufmerksamkeit, die wir ihm schenken, mit Bedeutung belohnt – wie auch der Schmetterling, wenn das Kind ihn verfolgt, »die Farbe menschlicher Erschließung« (ebd.) anzunehmen scheint.

Es gibt hier also zwei Bilder, ein Bild des Winters und eines des Sommers (auf den jahreszeitlichen Aspekt von Erfahrung werde ich zu einem späteren Zeitpunkt in meiner Auseinandersetzung mit der Musik zurückkommen). Es ließe sich auch behaupten, das eine sei ein Bild von Entfärbung oder Düsterei, das andere ein solches der Farbenpracht. Dies veranlasst mich, nach dem Ort und der Bedeutung von Farbe in der Welt der Kindheit zu fragen.

## 2. Farbe und Phantasie

»Die Gegenständlichkeit der Farbe«, so Benjamin in einem frühen Fragment mit dem Titel »Die Farbe vom Kinde aus betrachtet«, »hebt die intellektuellen Verbindungen der Seele auf und schafft die reine Stimmung« (GS VI, 111). Von subjektiven Empfindungen und Gefühlszuständen sind Stimmungen u. a. dadurch zu unterscheiden, dass sie affektive Manifestationen des eigenen Umfelds und der eigenen Situietheit in ihm sind. Stimmungen künden von unserem Einklang mit diesen Zusammenhängen oder der Entzweiung von ihnen. Um eine Stimmung zu erzeugen, darf Farbe nicht als eine Eigenschaft einzelner Gegenstände erscheinen, sondern hat die Textur der Erfahrung als eines Ganzen hervorzukehren, das mit seinem Bewusstsein eins ist. Damit ist nicht gemeint, man müsse sich, um eine solche Stimmung zu erfahren, künstlich auf den subjektiven Raum der eigenen Sinneseindrücke konzentrieren (eine solche Haltung würde, wenn überhaupt, nur dazu dienen, die Stimmung zu verschleiern, in der man sich gerade befinden mag). Stimmungen sind keine Achtsamkeit erheischenden Gegenstände, auch verlangt ihre Bekundung keine Aufmerksamkeit. Das Kind kann sich im Einklang mit der Farbe finden, wenn es geistesabwesend, in ihr verloren oder in sie versunken ist, wenn es sich verschiedensten Beschäftigungen und Ablenkungen hingibt.

Die Art, wie Farbe als Stimmung erfahren, als Umgebung aufgenommen werden kann, entspricht dem, was Benjamin allgemeiner mimetisches Vermö-



gen nennt. Das Kinderspiel ist ihm dafür eine der deutlichsten Manifestationen. Dieses »ist überall durchzogen von mimetischen Verhaltensweisen; und ihr Bereich ist keineswegs auf das beschränkt, was ein Mensch dem anderen nachmacht. Das Kind spielt nicht nur Kaufmann oder Lehrer, sondern auch Windmühle und Eisenbahn.« (GS II, 209) In Zusammenhängen wie diesen sprechen wir von kindlichem Vorstellungsvermögen. Andererseits können Kinder nicht Farbe spielen. »Aller Form nämlich, allem Umriß, den der Mensch wahrnimmt, entspricht er selbst in dem Vermögen, ihn hervorzubringen. [...] Dieses Vermögen aber hat an der Welt der Farbe seine Grenze; der Menschenkörper kann die Farbe nicht erzeugen. Er entspricht ihr nicht schöpferisch, sondern empfangend: im farbig schimmernden Auge.« (GS IV, 613) Somit bildet Farbe den Grenzfall des Mimetischen, der, wie das für Grenzfälle allgemein gilt, diesem Vermögen etwas Wesentliches zum Vorschein bringt. Charakteristischere Formen mimetischen Verhaltens gründen in der inneren Beziehung des Einzelnen zu seiner Welt. In der Erfahrung der Kindheit zeigt sich diese Art der Zugehörigkeit des Einzelnen zur Welt in besonders deutlicher Weise.

Um die Rezeptivität der Farbe von den aktiven Formen vorgestellter Identifikation zu unterscheiden, erinnert Benjamin in einem mit »Die Farben« betitelten Abschnitt der *Berliner Kindheit* an eine abwechslungsreiche Verwandlung, die dem Kind geschah, als es in einem verlassenen und morschen Gartenpavillon mit bunten Fenstern umherging: »Wenn ich in seinem Innern von Scheibe zu Scheibe strich, verwandelte ich mich; ich färbte mich wie die Landschaft, die bald lohend und bald verstaubt, bald schwelend und bald üppig im Fenster lag.« (GS VII, 424) Das Bild des Versenktseins in Farbe offenbart einen grundlegenden Unterschied zwischen der Rolle, welche Farbe in der Welt des Kindes spielt, und ihrem Auftreten in der Kunst. Man kann sich bei der Betrachtung eines Bildes in dieses vertiefen, das Kind jedoch vertieft sich in die Farbe, als ob sie seine Umgebung wäre.<sup>2</sup> Dieser Versenkung Ver-

<sup>2</sup> Die Unterscheidung zwischen der Versenkung in das Kunstwerk und der gegensätzlichen Haltung, das Kunstwerk im Betrachter zu versenken, ist von grundlegender Bedeutung für Benjamins Verständnis des Unterschieds zwischen traditionellem ästhetischen Urteil und dessen verwandelter Erscheinung im Film. Vgl. zu diesem Zusammenhang »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (GS I, 571–508, insb. 465).

gleichbares geschieht beim »Tuschen«: »[D]ie Dinge [taten] mir ihren Schoß auf[, sobald ich sie mit einer feuchten Wolke überkam« (ebd.). Die Farbe erweitert, enthüllt und gibt sich gleichsam hin, statt als Erweiterung der Malhandlung zu dienen. Diese überraschende Wendung der Handlung zur bloßen Gebärde ergreift den Blick der Phantasie und nimmt das Kind gefangen.<sup>3</sup>

Obwohl Farbe aufgenommen wird, darf sie doch nicht mit dem bloßen Material des sinnlich Gegebenen verwechselt werden. Die Freude an der Farbe ist keine Sache ihrer angenehmen Wirkung. Wird sie eine Stimmung genannt, so nicht deshalb, weil sie etwa die Annehmlichkeit einer Umgebung bewirkte. Farbe vermittelt uns Erfahrungen, ohne aber in ihrer Erscheinung verführerisch zu sein. Denn sie verspricht nichts jenseits ihrer selbst. Farbe vermag auf die gewöhnlichste und nüchternste Weise zu berauschen und verweist so auf ihre geistige Natur. An eine derart »profane Erleuchtung« erinnert Benjamin im zweiten Teil des »Farben«-Abschnitts, der den Wettkampf zwischen höheren und niederen Sinnen thematisiert. Dieser entwickelt sich, während das Kind einen Goldfaden entknotet, der Schokoladenpäckchen zusammenhält. Jedes dieser Stücke war für sich in farbiges Stanniolpapier verpackt, grün und golden, blau und orange, rot und silber – ein kleines, prächtiges Bauwerk, dessen Zusammensetzung allein farblich geordnet war, nämlich dem Prinzip

<sup>3</sup> »Diese selbstgenügsam prangende Farbenwelt« (GS III, 18) der Kinderbücher – deren leidenschaftlicher Sammler Benjamin war – bietet eine weitere Gelegenheit, den Unterschied zur Malerei zu entfalten. In der Malerei ist Farbe ein Element der Form und gehört zu den Möglichkeitsbedingungen des artistischen Mediums. Während Gemälde aber teilweise als aus ihren Farben zusammengesetzt wahrgenommen werden, wird Farbe selbst nicht als etwas erfahren, das irgendetwas überdeckt, weder einen Hintergrund noch eine andere Farbe. Stattdessen gehört sie in der gleichen Weise zum Kunstwerk wie das Erröten oder Erbleichen zu einem Seelenzustand. Hingegen wurde bei den Illustrationen alter Kinderbücher zuerst die graphische Kontur gedruckt. Die Farbgebung erfährt man, oft in ihren Fehlern und Mängeln, als aufgedruckt oder über den Linien schwebend. Man kann über die wundervolle Farbgebung dieser Illustrationen nicht genug staunen. Hingegen über ein Gemälde zu sagen, es habe wundervolle Farben, verriete nicht nur mangelnden Geschmack, sondern hieße, einen Kategorienfehler zu begehen. Wer in der Malerei die Farbe von der Gestalt oder Form sondert, riskiert, sie zum bloßen Effekt herabzusetzen. Illustrationen hingegen bergen nicht die Gefahr, dass die Farbe das Kommando übernimmt. Weil Illustrationen in Kinderbüchern mit der Schrift die horizontale Ebene teilen, würde es ihrer Bedeutung widersprechen, sie wie ein Gemälde – vertikal – zu betrachten, als etwas, das ausgestellt wird.

folgend, dass keine Stücke der gleichen Farbe einander berühren durften. Der Wettkampf zwischen den Sinnen, zwischen Mund und Auge, ist entschieden, indem die Freude an der Schokolade dadurch gereinigt, man könnte sagen: vergeistigt wird, dass sie in der Erfahrung der Farben aufgeht. Während die Schokolade im Mund schmilzt, wird ihre Süße aufgegriffen, aufgehoben im verwirrenden Erinnerungsbild einer eher im Herzen als auf der Zunge zergehenden Süßigkeit.

Die geistige Natur der Farbe ist damit verbunden, dass sie nicht als Anzeichen eines von ihr Unterschiedenen erscheint: Klänge oder Gerüche führen zurück zu einer unabhängig von ihnen beschreibbaren Quelle; Geschmack und taktil erfassbare Qualitäten lassen sich kaum von den Substanzen trennen, deren Qualitäten sie sind. Farbe jedoch bewahrt sich die Eigenschaft des bloßen Erscheinens und bildet damit eine »Ordnung in unendlichen Nüancen« (GS VI, 110). Farbe erlaubt zahllose kontinuierliche Übergänge, die, so minimal sie auch sein mögen, umgehend offensichtlich sind. Deshalb *kann* Farbe als ein Medium erlebt werden, das fließende und kleinste Übergänge an sich vollzieht. Nicht die Mischung gesättigter Farben sondern die Betrachtung von Transparenzen gibt häufig die Möglichkeit, Unterschiede der Intensität, den Schimmer des Lichtes sowie die feinen und sich wandelnden Nuancen und beständigen Verschmelzungen zu erfahren. Seifenblasen, Schmuckstücke, Abziehbilder, die Laterna Magica ermöglichen den Wasserfarben gleich, wie Benjamin schreibt, eine »reine Anschauung in der Phantasie« (man beachte die Ausdrucksweise). Ihr »Zauber [hängt] [...] am farbigen Schein, am farbigen Glanz, am farbigen Strahl« (GS IV, 614). Aus diesen Erscheinungen hebt Benjamin den Regenbogen als »ein rein kindliches Bild« heraus – ein Bild, dessen Grenzen allein durch Farbe bestimmt sind: »In ihm ist die Farbe ganz Kontur« (GS VI, 110).<sup>4</sup>

4 Die verschiedenen Farben des Regenbogens und ihre geometrische Gestalt mögen uns dazu verleiten, die Farbordnung nach dem Modell der Harmonie zu verstehen (Newton hatte in der Tat versucht, eine Analogie herzustellen zwischen den sieben Farben, die er bei seinen Spektralexperimenten glaubte erkannt zu haben, und der Oktave in der Musik). Nun macht aber die Existenz des Regenbogens erst recht das ohnehin Offenbare deutlich: Während Farbe zur Erfahrungswelt gehört, setzen sich die musikalischen Harmonien nicht aus den Geräuschen, die wir hören, zusammen. Deshalb erregt Musik oft den Eindruck, nicht von dieser Welt zu sein. Ferner besagt die Möglichkeit, Farben auf einem Rad dazustellen, nicht,

Man könnte hier von der Erfahrung müheloser Grenzbeseitigung sprechen, von einer Dimension der Erfahrung, von der man fühlt, der Wandel in sei ihr in besonderem Maße möglich. Aber es ist ein Wandel ohne Zerstörung. »Schmerzlose Entstaltung«<sup>5</sup> hat Benjamin dies genannt, in starkem Gegensatz zu Gefühlszuständen der Angst, Erhabenheit oder Ekstase, in denen wir uns als Welt in ihrer grenzenlosen Totalität Erfahrene vorstellen. In Bezug auf Farbe ist die Erfahrung der Verschmelzung eine solche fortwährende Auflösung, ohne aber in ihr der Versuchung zur Transzendenz zu erliegen. Die Stimmung der Farbe wird, so Benjamin, geschaffen, »ohne darum die Welt aufzugeben« (111).

Beziehungen, welche die Erfahrung farblich vervollständigen, tun dies nicht in Abhängigkeit von der Gesetzmäßigkeit der Erfahrung. Farbe beinhaltet ein Höchstmaß an Empfänglichkeit für Erfahrung, aber weder entspricht ihre Ordnung den *Tatsachen* der Erfahrung, noch ist sie deren bloße Reflektion. Farbe gehört der Erfahrung zu, ist zugleich aber von den kausalen, zeitlichen, räumlichen, begrifflichen und sogar metaphorischen Determinanten verschieden. Genau über diese ihre Selbstgenügsamkeit, Unterscheidungen innerhalb einer Ordnung zu ermöglichen, deren internes Bezogensein sowohl grenzenlos als auch unmittelbar ist, belehrt sie das Kind.<sup>6</sup> »Aus der Erfahrung lernen« bedeutet uns hauptsächlich, widrigen Umständen begegnen zu müssen – sei es mit Hindernissen und Qualen beschäftigt zu sein; sei es mit der abstumpfenden Einübung von Gewohnheiten, die auf den Gesetzmäßigkeiten der Erfahrung beruhen. Meine Beschreibung der Entgrenzung auf dem Feld der Farben berücksichtigt möglicherweise weder die eine noch die andere und überführt Erfahrung in eine Micky Maus-Welt, in der es, wie Benjamin schreibt, sich nicht »lohnt«, »Erfahrungen zu machen« (144). Da alles formbar ist, würde nichts lohnen, erinnert zu werden. Auch würde die Phantasie keine Gelegenheit finden, ihr Vermögen zur Assoziation ins Spiel zu bringen.

dass sie eine quasimathematische Ordnung bilden: »Farbe«, schreibt Benjamin, »verhält sich zu Optik nicht, wie Linie zu Geometrie« (GS VI, 109).

5 Vgl. Benjamins Fragment »Phantasie«: »Alle Entstaltung der Welt wird also in diesem Sinne eine Welt ohne Schmerz phantasieren, welche dennoch vom reichsten Geschehen durchflutet wäre.« (GS III, 115).

6 Farbe ist von zentraler Bedeutung für eine Vielzahl von Bildungsidealen, die von den Ideen Rudolf Steiners bis zu denen des Bauhaus-Konzeptes reichen.

Dennoch ist »Phantasie [...] nur durch [...] Anschauung von Farben [...] zu entwickeln« und »in Zucht zu halten« (110). Damit meint Benjamin nicht, Imagination sei ein schöpferisches Vermögen, das gegebenes Wahrnehmungsmaterial neu formiert. Stattdessen unterscheidet er eine solch formative Einbildungskraft von der Phantasie, die sich in der Beziehung des Kindes zur Farbe offenbart.

Phantasie ist kein formierendes Vermögen, sondern ein Medium der Deformation. Wenn Farbe als eine ihrer deutlichsten Manifestationen verstanden wird, lässt sich mit Phantasie etwas anderes verbinden als bizarre, groteske oder außerirdische Charaktere. Es wäre der mit Farbe verbundene Sinn einer »zusammenhängende[n] Anschauung der Phantasiewelt« (ebd.), der die eigene Deformierung verwirklichte. Die Phantasie würde die Welt nicht im Sinne der eigenständigen Identität raumzeitlich individuierter und voneinander unterschiedener Gegenstände erfassen, sondern – so befremdlich dies auch scheinen mag – als eine sich beständig deformierende, mithin nur sich gleichende Totalität. Die Deformation von Erfahrung wäre kein äußerlicher Wandel, dem Substanzen unterliegen. Sie würde stattdessen in der Vertiefung der inneren Zusammenhänge liegen, die der Erfahrung durch die Farbe ermöglicht wird. So gesehen wäre Farbe das Medium, das Phantasie und Wahrnehmung zusammenführt.

### 3. Exkurs über das Erwachen aus dem Geschmack und dem Geruch der Kindheit

An dieser Stelle nimmt meine Diskussion um die Farben und Geräusche der *Berliner Kindheit* einen kurzen thematischen Umweg, denn ich möchte die Sinnesräume von Geruch und Geschmack mit der Realisierung der Vergangenheit in der Erinnerung in Beziehung bringen. Wie in meiner Diskussion bereits deutlich geworden ist, besteht die ergreifende Macht der Bilder nicht darin, dass die gestaltlose Umgebung, für die sie stehen, vermöge eines narrativen Musters, durch Abfolge und Kausalität zusammengefügt worden wäre. Die Zusammenführung erfolgt vielmehr in der Erinnerung und führt zu einer imaginären, dem Traum verwandten Konfiguration. Die biographischen Umstände – zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort zu sein – schaf-

fen, um hier ein Wortspiel aus dem *Passagen-Werk* zu nutzen, nicht nur einen *Zeitraum*, sondern auch einen *Zeit-traum* (vgl. GS V, 491). Das bedeutet nicht, das Kind erfahre seine Kindheit in der Stadt wesentlich als Traum. Es bedeutet, dass in der Erinnerung die Umgebung anfänglich zutage tritt, indem sich – Träumen ähnlich – verschiedene Elemente zu Bildern zusammenfügen.

Weiter schreibt Benjamin, er halte es »für möglich, daß solchen Bildern ein eigenes Schicksal vorbehalten ist« (GS VII, 385), und deutet damit an, dass die Traumbilder eine weitere Zustandsänderung erfahren oder zur Wahrheit auskristallisieren werden. Angesichts der Traumkonfiguration der Erinnerung der Vergangenheit, mit der Benjamin befasst ist, nennt er deren nunmehriges Auskristallisieren in der Erfahrung »Erwachen«. Hier möchte ich kurz diese eigenartige Beziehung zur Vergangenheit, dem Gegenstück einer Zeit der Bedeutung, charakterisieren, die der Konstitution der Gegenstände der Erinnerung zugehört. Ich werde sie die Zeit der ›Realisierung‹ der Bedeutung nennen, wobei ich auf die Doppeldeutigkeit von ›Realisierung‹ anspiele: einerseits im Sinne von verwirklichen, andererseits als anerkennen bzw. klar erkennen.

Die Realisierung des Bedeutungsumfelds dessen, was erst einmal eine Traumkonfiguration darstellt, ist vielleicht etwas provokant gesagt eine Art Traumerfüllung. Dies mag erklären, warum Benjamin zu Anfang des mit »Wintermorgen« überschriebenen Abschnitts der *Berliner Kindheit* die Welt der Märchen heraufbeschwört: »Die Fee, bei der er einen Wunsch frei hat, gibt es für jeden.« Der Wunsch, den Benjamin meint, kennt jedes Schulkind nur zu gut: Er besteht darin, »ausschlafen zu können«. Er habe diesen Wunsch »wohl tausendmal getan«, schreibt Benjamin, »und später ging er in Erfüllung. Doch lange dauerte es, bis ich sie darin erkannte, daß noch jedesmal die Hoffnung, die ich auf Stellung und ein sicheres Brot gehegt hatte, umsonst gewesen war.« (397 f.).

Der bittersüße Geschmack, den die abschließende Bemerkung hinterlässt, in der man der Wahrheit ins Auge blickt, besagt m. E., dass die ironische Wunscherfüllung mehr als simple Ernüchterung sein kann, dass Erwachen nicht im Zunichtemachen von Hoffnungen bestehen muss. Um diesen intuitiven Gedanken zu rechtfertigen, müsste man sich mit der eigenartigen, hier beschriebenen Zeitstruktur befassen, erstens ganz zu Beginn der Wunscherfüllung, dann in der Beschreibung der Wunscherfüllung und schließlich in der

zwischen Wunsch und Erfüllung etablierten Beziehung. Der Wunsch, schreibt Benjamin, »bildete sich in mir mit der Lampe, wenn sie am frühen Wintermorgen um halb sieben sich meinem Bette näherte und den Schatten des Kindermädchens an die Decke warf.« Das Kindermädchen öffnet die Ofentür und legt einen Apfel in die Ofenröhre. Das »rote[] Flackern auf der Diele«, in dem sich das »Gatter der Kamintür« abzeichnet, wie auch der »schaumige[] Duft« des Apfels, locken das Kind, ohne dass es ganz aufgewacht wäre, aus dem Bett. (Ebd.) Der Duft begleitet das Kind noch auf dem Weg zur Schule, aber erst als es sich auf der Schulbank niederlässt, bricht der Wunsch aus ihm heraus und wird geäußert. Die anfängliche Wunschbildung und dessen letztendliche Formulierung und Äußerung sind voneinander getrennt. Beide unterscheiden sich durch ungeformte Erfahrungen, die sowohl ein Substrat zur Anreicherung von Bedeutung liefern als auch eines, das der Gestaltung der Aura des Wunsches dient. Der Schatten, der Duft und der flackernde Widerschein des Lichts verschaffen dem Wunsch ein Nachleben, das der bloße Gedanke – »Ich wollte *wirklich* nicht zur Schule« –, wie intensiv und oft er auch erscheinen möge, nie zustande brächte.

Eine ähnliche Trennung der Momente besteht in Bezug auf die Erfüllung. Wenn Benjamin schreibt, der Wunsch sei »später [...] in Erfüllung« gegangen, obwohl es »lange dauerte [...], bis [er] [...] sie [die Erfüllung] darin erkannte, daß« ... Dies lässt vermuten, dass die wirkliche Erfüllung des Wunsches nach Schlaf nun nicht mehr zur Debatte steht (weil er fraglos nicht mehr zur eigenen Glücksvorstellung gehört). Der Schwerpunkt der Anerkennung liegt jetzt auf der zeitlich und logisch eigenständigen Möglichkeit, eine bedeutungsvolle Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart herzustellen.

Die Hinterhältigkeit der allumfassenden Zeitlichkeit der Realisierung unterstreicht Benjamin, wenn er schreibt, dass »wenige [...] sich des Wunsches zu entsinnen [wissen], den sie taten; nur wenige [...] darum später im eignen Leben die Erfüllung wieder« erkennen (ebd.). Zwischen Wunsch und Erfüllung besteht eine grundsätzliche Diskontinuität; es fehlt an Zusammenhang in zeitlicher, kausaler und sogar in teleologischer Hinsicht. Darüber hinaus ist die Deformierung der Wunschbilder so zu verstehen, dass wir nicht mehr auf selbstverständliche Weise erkennen können, was eine Möglichkeit ihrer Realisierung wäre. Es ist somit eine List vonnöten, um in den gegenwärtigen Umständen das Scharnier zu erblicken, in welchem sich die Bedeutung der Ver-

gangenheit bewegt, in dessen Betätigung die ungeformten Erinnerungen zu einer sinnvollen Einheit finden.

Man würde Gefahr laufen, Benjamins Leben zu romantisieren oder zu ästhetisieren, wenn man darin mehr als eine Allegorie sähe. Und dennoch liegt der entscheidende Aspekt der Allegorie nicht einfach darin, die Unterscheidung zwischen dem Erwachen der Realisierung und den Leistungen des Wissens zu treffen, sondern auch – vermöge dessen – die Möglichkeit einer bejahenden Einstellung angesichts von Versagen und den Enttäuschungen des Erwachsenseins. Der Geschmack des Apfels, so ließe sich sagen, muss nicht gleichgesetzt werden mit den (bekannten) Konsequenzen jenes Augenblicks im Garden Eden. Weder würde man die Hoffnungen und Wünsche der Vergangenheit als bloße Illusionen abtun wollen, noch sie mit ganzem Herzen akzeptieren und allein den Lebensweg bejahen, auf dem sie, so wie sie sind, verwirklicht werden können. So gestaltet Benjamin sein kleines Bild nach dem Muster einer aus Märchen bekannten Zwickmühle: Angesichts seiner Erfüllung bedauerten wir, den Wunsch jemals gehegt zu haben. Wir hatten sozusagen nicht realisiert, was das für eine Welt wäre, in der sich der Wunsch erfüllt hätte. Obwohl die Erfüllung des geäußerten Wunsches darin besteht, alle Zeit der Welt über schlafen zu können, so ist es doch, und das wird damit betont, der entstehende *Bedeutungskontext* – die Möglichkeit, das Leben nacherzählend gegen den Strich zu bürsten –, der die erwachende Realisierung dieser Vergangenheit konstituieren würde. Zu einem solchen Erwachen würde man nicht gelangen, wenn man einfach dem inneren, im Traumbild verkapselten Telos folgte. Stattdessen wäre es nötig, in seiner Entfaltung eine Möglichkeit zu finden, den Wunsch aufzuheben: auf dass man von seiner Erfüllung verschont bliebe.

Für diese Rettung der Vergangenheit ist mehr erforderlich als die übliche Tugend des Heldenmuts. Wie Benjamin schreibt, polarisiert das Märchen den traditionellen *Mut* des Helden in *Untermut* (d. h. List) und *Übermut*. Der Untermut ist als die List zu verstehen, die nötig ist, um die Schleichwege zu finden, die Gegenwart und Vergangenheit verbinden können. *Übermut* ist erforderlich, um die ernüchternde Interpretation zu bejahen, die die Vergangenheit in der Gegenwart erfährt. Das Modell wahrheitsgetreuer Erinnerung, das mit dieser Form der Bejahung der Vergangenheit korrespondiert, ist nicht das ihres Nacherlebens oder des emphatischen sich Identifizierens mit dem

Selbst, das man einmal war. Benjamins Autobiographie ist so wenig ein regressiver oder sentimentaler Versuch, den Geschmack der Kindheit zurückzugewinnen, wie Prousts Leistung etwa darin bestanden hätte, sich den Geschmack der Madeleine zurückzuerobieren. Wirkliche Einsicht lässt sich stattdessen nur dann erreichen, wenn sich die Vergangenheit im Raum gegenwärtiger Erfahrung verwandelt, wenn der Traum, in welchem das Material der Vergangenheit eine Bedeutung vermöge der Gegenwart aktualisierte, realisiert wird.

#### 4. Akustische Brechungen

Welche Rolle spielen dann aber Geräusche in diesem Schema einer im Sinne von Traum und Erwachen gedeuteten Vergangenheit? Farben bilden, so könnte man behaupten, den Extremfall einer Wahrnehmung und Phantasie zusammenführenden Traumkonfiguration. Die Erfahrung der Welt mittels Farben bringt die Deformierung der erinnerten Erfahrung zum Vorschein. Farben sind die unverfälschte Manifestation der Verwandlung des Wahrnehmungsraums in einen Traumraum, das unverstellte Beispiel der Anschauung in der Phantasie. Geräusche hingegen verweisen in Erinnerung und Wirklichkeit auf das Erwachen. Vor dem Hintergrund der Diskussion um die Farbe wird das Eigentümliche der Geräusche, welche die *Berliner Kindheit* heraufbeschwört, erst recht deutlich. Eine Aufflistung solcher für die Erinnerung bedeutsamen Laute bietet der mit »Die Mummerehlen« überschriebene Abschnitt:

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 Ofen 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. Noch andere Geräusche, wie das Scheppern des Schlüsselkorbs, die beiden Klingeln an der Vorder- und Hintertreppe [...]. (GS VII, 417)

Es sind Geräusche wie etwa Vibrieren, Klingeln, Schlagen, Brechen, Klappern, Knallen, Klirren und Widerhallen. Warum sind es *solche* Geräusche, an

die die *Berliner Kindheit* erinnert, wieso stellen diese die *maßgeblich* erinnerten dar?

Während Farben *als* Umgebung erfahren werden, in die das Kind versunken ist, die es aufnimmt, treten Geräusche zumeist vereinzelt auf und sind umgeben von Leere oder Stille. Sie sind von jeglicher Umgebung abgekoppelt, vom Umfeld getrennt. Die Grundfigur dafür, sich mit den Geräuschen der Erinnerung zu beschäftigen, ist das Hören der Echos aus einer leeren Muschel, weil die Lebensform, zu der sie gehören, sich zurückgezogen hat. Diese Bedingung der Leere oder umgreifenden Stille ist eine solche, die viele ihrer Merkmale bestimmt.

Beginnen möchte ich mit einem Charakteristikum, das vielen Geräuschen gemeinsam ist: dem Vibrieren. Hierbei nehme ich an, dass wir in diesem Geräusch selber eine Art Räumlichkeit verspüren. Die Vibration weist auf eine Art Geräuschhülle hin, als ob das Geräusch nicht eins mit sich wäre, sondern immer ein wenig mehr als es selbst, als ob es sich von sich abheben würde. Wenn wir dies aber nicht im Sinne der Ausbreitung des Schalls in der Luft verstehen, sondern dabei eher an die Übertragung von Geräuschen im Medium der Erinnerung denken, so lässt sich dieses Geräuschmerkmal als Ausdruck der Mitwirkung der Imagination verstehen, als auditives Gegenstück zu dem, was Benjamin den ›Schleier‹ nennt. Eine verschleierte Erscheinung ist eine solche, deren ganzheitlicher Sinn zweideutig ist. Es handelt sich um eine Wesenseinheit oder um eine Einheit mit sich selbst – nur verschleiert. Dieser immanente Doppelsinn ist charakteristisch für die Attraktivität von Schönheit, er charakterisiert sie als Schein. Schönheit ist, so Benjamin, verschleierte Wahrheit. Der Schleier der Imagination zeigt sich für Benjamin in Momenten der Aufregung, des Bebens und Zitterns – der Schleier hebt sich ab, wenn er wallt. Dessen akustisches Gegenstück wäre die Vibration. Das Vibrieren entspräche nicht dem Heben des Schleiers, sondern würde, stattdessen, dass man sich weiter in den lebendigen Schein versenkte, auf dessen Präsenz verweisen und somit eine erste Distanzierung bedeuten.

Sicherlich sind wirkliche Vibrationen in einigen Geräuschen zu finden, welche die *Berliner Kindheit* erwähnt (so die verschiedenen im Text verzeichneten Klingel- und Glockentöne). Was mir jedoch bedeutsamer als diese erinnerten Vibrationsgeräusche zu sein scheint, sind Geräusche, unter ihnen Worte, denen die Erinnerung die Qualität von Vibrationen verleiht. Einer

dieser Fälle ist das Wort »Brauhausberg«, das den Ort der Schmetterlingsjagd bezeichnet: »Die Luft, in der sich dieser Falter damals wiegte, ist heute ganz durchtränkt von einem Wort [...]. So zittert durch die schmetterlingserfüllte Luft das Wort ›Brauhausberg‹.« (393)

Bedingung einer solcherart vibrierenden Erscheinung ist, wie Benjamin schreibt, »[l]anges Verschwiegenwordensein«, dass das »Wort [...] seit Jahrzehnten nie mehr mir zu Ohren oder über meine Lippen gekommen ist« (ebd.). Als ob der Klang nur dann nachhallen kann, wenn das Wort außer Gebrauch gesetzt worden ist und jedweden Bezug zu anderen Worten verloren hat. Ist das Wort nicht mit anderen Worten zu Sätzen verknüpft, lässt sich eine Beziehung zwischen ihm und dem Bild herstellen. Das Wort ist dabei allerdings nicht im Sinne eines Bilduntertitels zu verstehen oder als dem Bild nur hinzugefügt, sondern in der Weise, dass es das Bild mit den Vibrationen seines Klanges *erfüllt*. Die Resonanz, die der Klang des Wortes erzeugt, erfährt man, während sie das Umfeld erfasst – wie etwa in der Bildsymbolik der mit bunten Schmetterlingen erfüllten Luft. So entsteht eine nicht nach Maßgabe der Erfahrung arbeitende Entsprechung zwischen dem Register der Geräusche und dem der Bilder. Diese Entsprechung hat »Brauhausberg« verklärt und von all dem entlastet, was dieses Wort mit Bier assoziiert. (Hierbei sei angemerkt, dass Synästhesie für Benjamin keine Sache der empirischen Psychologie ist, sondern die Beziehungen zwischen den Erfahrungsdaten betrifft, während diese im Medium der Erinnerung verwandelt werden.)<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Für Benjamin erhält die Erfahrung von ›Entsprechungen‹ in der Tat ihre Bedeutung aus ihrer Beziehung zur Struktur der Erinnerung. Sie entsteht, wie er in Bezug auf Baudelaire schreibt, im Medium der Erinnerung. Die Bildung solcher nichtsinnlichen Ähnlichkeiten – um hier ein anderes Wort für die gleiche Sache zu benutzen – kennzeichnet die Realisierung der Vergangenheit im Medium der Erinnerung. »Es wäre ein Irrtum, die Erfahrung, die in den correspondances beschlossen liegt, als planes Gegenstück zu gewissen Experimenten zu denken, die man mit der Synaesthesie (dem Farbenhören oder Tonsehen) in psychologischen Laboratorien angestellt hat. Bei Baudelaire handelt es sich weniger um die bekannten Reaktionen, aus denen die schöngestige und snobistische Kunstkritik so viel Wesens gemacht hat als um das Medium, in dem solche Reaktionen erfolgen. Dieses Medium ist die Erinnerung und sie war bei ihm von ungewöhnlicher Dichtigkeit. Die korrespondierenden Sinnesdaten korrespondieren in ihr; sie sind geschwängert mit Erinnerungen, die so dicht heranfluten, daß sie nicht aus diesem Leben sondern aus einer geräumigern wie antérieure herzustammen scheinen. Auf dieses Leben spielen die regards familiers an, mit der solche Erfahrungen den Betroffenen ansehen.« (GS V, 464).

Dass Laute vibrieren können, steht im Zusammenhang mit der ihnen eigenen Diskretheit, Unterbrechung oder Vereinzeln. Sie sind schwerlich auf andere Laute bezogen. Aus diesem Grunde sind Melodien etwa der Tanzmusik à la Offenbach oder rhythmische Geräusche wie das Pferdegetrappel auf dem Kopfsteinpflaster für die Erinnerung weniger bezeichnend. Ferner dürfte anhand der Beziehung, die »Brauhausberg« mit der farbenprächtigen Landschaft eingeht, deutlich geworden sein, dass sich Laute den Bildern nicht einfach zuordnen oder diese begleiten. Zuweilen signalisieren sie sogar eine Unterbrechung im Fortgang des Gesehenen, deuten einen Wechsel an. So wird etwa im Abschnitt über das Kaiserpanorama ein Unterschied zwischen den Wirkungen der Begleitmusik im Kinofilm und dem Klingelton aufgemacht, der den Wechsel der Szenerie in der nunmehr veraltenden Apparatur ankündigt.<sup>8</sup> Die musikalische Filmbegleitung stellt eine zu enge Beziehung zwischen den Registern von Klang und Bild, ein Zuviel an Entsprechungen zwischen beiden her – was ermüdend wirkt. Hingegen ist der Klingelton des Panoramas dem Aufwachen verbunden, einem Unterbrechen und Wachrütteln – unmittelbar, bevor der Apparat sich dann in Bewegung setzt.

Die alarmierende, störende Eigenart der Geräusche, ihr Vermögen, wachzurütteln, wie auch ihre Verwandtschaft mit einer Apparatur – all dies sind Themen des Abschnitts über das Telefon. Sein durchdringender Laut raubt nicht nur den Eltern die Mittagsruhe, sondern gleicht einem Alarmzeichen, das den Fortgang der Lebensweise einer ganzen Geschichtsepoche bedroht. Das Geräusch des Telefons signalisiert einen, die wahre Geburt auszeichnenden Zeitumbruch.

Es mag am Bau der Apparate oder der Erinnerung liegen – gewiß ist, daß im Nachhall die Geräusche der ersten Telefongespräche mir anders in den Ohren liegen als die heutigen. Es waren Nachtgeräusche. Keine Muse vermeldet sie. Die Nacht, aus der sie kamen, war die gleiche, die jeder wahren Geburt vorhergeht. Und eine neugeborene war die Stimme, die in den Apparaten schlummerte. (390)

<sup>8</sup> Als ob der Vergleich zwischen dem Klingelton und der fortlaufenden Musik uns die beschleunigte Abfolge von Bildern im Kinofilm im Unterschied zum Bilderwechsel im traditionellen Panorama veranschaulicht. Man beachte, dass auch dies eine Beziehung von Geräusch und Bild darstellt, d. h. eine weitere Instanz von Synästhesie in der Erinnerung.

Diese Zeilen verdichten ein Problemfeld von Klang und Erinnerung, das ich hier im Ganzen nicht darlegen kann. Immerhin möchte ich andeuten, wie es zu explizieren wäre: Die Telefongeräusche »Nachtgeräusche« zu nennen, legt nahe, dass Geräusche dieser Art nicht einem gegebenen Kontext entstammen, dass sie nicht Teil der Lebenswelt oder Existenzweise sind, in der sie vernommen werden. Stattdessen gleichen sie den Sternen, die nachts vor dem Hintergrund der dunklen Himmelsleere sichtbar werden. Es handelt sich um Geräusche, deren Bedeutsamkeit der Zukunft gehört. »Keine Muse vermeldet sie« heißt: Sie sind nicht neu in der Weise, in der ein künstlerisches Gebilde originär ist.<sup>9</sup> Die Tatsache, dass kein Genie an ihrem Erscheinen beteiligt ist, erklärt sich gewiss unter anderem aus der Tatsache, dass Geräusche dieser Art technisch erzeugt und übertragen werden. Wie es keine Muse der Fotografie gäbe, gibt es auch keine fürs Telefon. Ein weiterer bemerkenswerter Fall, in dem Benjamin das Auftreten von Musen leugnet, ist das Übersetzen. Wenn uns das letztere als Modellfall des Nichtinspirierten gilt, ließe sich sagen, die Bedeutung der Geräusche, ihre Neuheit gehöre ihrem zukünftigen Leben oder offenbare sich in ihm.

Dieser Gedanke scheint mir für die Entweder-oder-Struktur im Eröffnungssatz des fraglichen Abschnitts wesentlich zu sein. Allerdings könnte man dazu neigen, diesen folgendermaßen zu interpretieren: Entweder haben sich die Geräte weiterentwickelt und Telefongespräche klingen aus diesem Grunde anders als in der Vergangenheit oder die Telefongespräche der Vergangenheit werden im Medium der Erinnerung entstellt und klingen aus diesem Grunde anders als die in der Gegenwart erfahrenen. Benjamins Formulierung nötigt uns, wie ich glaube, dazu, die Dichotomien von subjektiv und objektiv, Gegenwart und Vergangenheit zu vermeiden. Stattdessen müssen wir erkennen,

<sup>9</sup> Man bemerke, dass Farben in der Welt des Kindes in ihrer Buntheit erfasst werden, nicht aber als inspiriert oder künstlerisch. Es ließe sich einwenden, dass Ausmalen eine mechanische Angelegenheit ist und aus diesem Grunde für die Kindererziehung von geringerem Wert als jene Aktivitäten, welche die Kreativität befördern. Möglicherweise verbirgt aber gerade diese Betonung der Kreativität die charakteristische Funktion der Imagination in der Welt der Kinder. In der Tat unterscheidet eben die Erkenntnis, dass man in Bezug auf Farben nicht aktiv sein kann, diese Arten rezeptiver Phantasie vom schöpferischen Vermögen der Erwachsenen und verleiht ihnen ihren Wert. Für Benjamin ist »das Austauschen eine reine pädagogische Funktion als das Malen« (GS VI, 111).

dass sich die Identität der Vergangenheit insofern ändert, als die Gegenwart deren Potenziale offenbart. Im Gegenzug erschließt sich die Gegenwart im Zuge der Anerkennung ihrer Verwandtschaft mit der Vergangenheit. Die wahre Geburt ist anders gesagt nicht an einer Quelle ausfindig zu machen. Sie kann als solche nur aus der Distanz (an)erkannt werden (was schon von Benjamins berühmter Definition des Ursprungs her deutlich sein dürfte). In der Realisierung des Erweckungspotentials der Technologie vermag deren Vergangenheit als wahre Geburt erscheinen, das bedeutet als eine neue Gestalt der Natur.

Nachtgeräusche oder Nachtklänge treten genau dann in aller Deutlichkeit hervor, wenn die Farbe verschwindet. Im mit »Der Mond« überschriebenen Abschnitt arbeiten Entfärbung und Echo gemeinsam an der Erschaffung eines unheimlichen Gefühls von Weltverlorenheit. Entfärbung meint nicht einfach Dunkelheit sondern erheischt, Dinge in einem anderen Licht zu sehen. Im blassen Schein, den der Mond nachts ins Zimmer und auf die Porzellankanen, marmornen Oberflächen und cremefarbenen Becken des Waschgeschirrs wirft, entfärbt sich für das Kind die Welt. Während die Stimmung der Farbe eine des sich Versenkens ist, schafft die Entfärbung eine Trennung von der Welt. »Wenn [der Mond] im Zimmer stand und ich erwachte, so war ich ausquartiert, denn es schien niemanden als ihn bei sich beherbergen zu wollen.« Als ob das Kind eine »Nebenerde« erwägt, in welcher der Platz, den es als ihm zugehörig erkennt, schon durch das Kind besetzt ist, das es einst war. »Ich mußte mich darein begeben«, schreibt Benjamin. »Trat ich dann ans Bett, so war es immer mit der Angst, mich selbst schon darin ausgestreckt zu finden.« Die das Kind erschöpfende Sorge verschafft ihm die erste Begegnung mit der Metaphysik: Nichts war »mehr vorhanden [von der Welt] als eine einzige verstockte Frage. Sie lautete: warum denn etwas auf der Welt, warum die Welt sei?« (472 f.) In der Entfärbung verliert sich das Gleichgewicht zur Welt, als ob man das Gewebe verlöre, durch das man ihr zugehört. Diese Trennung von der Lebenswelt und die skeptischen Zweifel, die mit dieser Entzweiung verbunden sind, finden ihr Gegenstück in den Geräuschen dieses Textabschnitts.

Dass Laute vibrieren können, wurde schon hervorgehoben. Hier nun wird diese Eigenschaft auf den Übertragungs- oder Kommunikationsmodus der Geräusche bezogen, auf deren mögliche Vervielfältigung und Existenz unabhängig von der Lautquelle. In der Tat pflanzen sich Laute nicht einfach fort.

Stattdessen schafft die Vibration Kommunikation durch den Kontakt direkt aneinander liegender Gegenstände, so dass sich der Klang über verschiedene Medien vom einem zum anderen überträgt. »Wenn ich aus meinem Bett stieg, klirrten [die Porzellankannen], und dieses Klirren pflanzte sich auf dem marmornen Belag des Waschtischs zu seinen Schalen und Näpfen fort.« (427) Die Kommunikation der Geräusche ruft gewissenmaßen ein materielles Echo hervor und mit ihm die Vorstellung, alle Geräusche seien Wiederholung. »Das Glucksen dieses Wassers, das Geräusch, mit dem ich erst die Karaffe, dann das Glas abstellte – alles schlug an mein Ohr als Wiederholung.« (Ebd.) Das Echo hat teil an der unheimlichen Verdopplung der Welt selber, die Gegenstand dieses Abschnitts ist.

Das Echo verschafft ein Gefühl der Ablösung von der Welt und verweist auf die Möglichkeit eines unabhängigen Fortlebens. Für Benjamin ist es ein Bild der Übertragung und des Fortlebens der Vergangenheit. Zwar ist es ein Bild der Verdopplung, im Unterschied aber zur Reflexion ist hiermit keine Verdopplung allein im Raum gemeint, sondern auch eine in der Zeit. Ferner beinhaltet das Echo den Aspekt der Gebrochenheit, denn Kommunikation ist gebrochen, weil sie über verschiedene Medien unterschiedlicher Dichte erfolgt. Auf den Unterschied zwischen Reflexion und Gebrochenheit komme ich hier deshalb zu sprechen, weil er m. E. von zentraler theoretischer Bedeutung für Benjamin ist. Reflexion ist ja der Schlüsselbegriff für das Verständnis der Kunstkritik in der deutschen Romantik, die eine der Formen darstellt, die literarischen Werken ein Fortleben verschafft.<sup>10</sup> Andererseits ist Gebrochenheit unentbehrlich für das Nachdenken über das Erbe Goethes und die Darstellungsweise von Urbildern. Darüber hinaus ist er ein Schlüsselbegriff für Benjamins Theorie der Übersetzung.

Das letzte Merkmal der Geräusche, das ich hier ansprechen möchte, betrifft die Möglichkeit, die es der Konzentration eröffnet. Ihrer Verbreitung und Echowirkung zum Trotz lassen sich Geräusche auch als gesammelt, begrenzt und umschlossen erfahren. In diesem Sinne schreibt Benjamin, dass die sonn-

tägliche akustische »Glockenfracht« der das Haus umgebenden Kirchen in der Loggia bis zum Abend »aufgestapelt« blieb. (413) Noch konzentrierter werden Klang und Ausblick im Abschnitt über den Besuch in Tante Lehmanns Haus erfasst. Deren brüchige, spröde, gläsern klingende Stimme war das Pendant zum Miniatur-Bauwerk. Das steckte in einem gläsernen Kasten und wurde dem Kind bei jedem Besuch zur Unterhaltung vorgeführt. Die Tante »trug Sorge, daß man den großen Glaswürfel vor mich stellte, der ein ganzes lebendiges Bergwerk in sich schloß, worin sich kleine Knappen, Hauer, Steiger mit Karren, Hämmern und Laternen pünktlich im Takte eines Uhrwerks regten« (399). Miniatur ist Konzentration, das Gegenteil von Ausbreitung. Sie ist, so ließe sich sagen, die verkürzte, monadische Zusammenfügung und Darstellung von Weite.

Man könnte darüber spekulieren, ob Benjamins Lärmpsychose, die sein Konzentrationsvermögen beeinträchtigte, mit verantwortlich dafür war, dass er nach Wegen suchte, sein Gehör zu konzentrieren. Jedenfalls sind die Geräusche, welche in der *Berliner Kindheit* als die unangenehmsten geschildert werden, genau jene, die eine diffuse Kulisse bilden. »Im Schwimmbad«, so schreibt er, »widerte mich der Stimmenlärm, der sich in das Brausen der Leitung mischte, am meisten an. Er drang schon aus der Vorhalle.«<sup>11</sup> Wichtig ist ferner, dass er die Auswirkungen dieser Geräusche in eine Analogie zur Göttin Lethe stellt, die »darauf aus war, uns an die Brust zu legen und aus den kalten Kammern uns zu tränken, bis dort oben [d.i. außerhalb des Bades] nichts mehr an uns erinnern werde« (415 f.).

Des Weiteren möchte ich auf die Bedeutung verweisen, die Benjamin Goethes *Neuer Melusine* zugemessen hat – einem Märchen, das von einem Jüngling erzählt, der sich in eine winzig kleine Prinzessin verliebt. Alles an ihr ist liebenswert, zart und vollendet. Dennoch besteht der unstete, zu Ausschweifungen neigende Jüngling keine der Prüfungen, die sie ihm stellt, damit er ihr

10 Reflexion entstammt als Begriff der reflektierenden Urteilskraft der *Kritik der Urteilskraft* von Kant und wird von der Romantik über die Vermittlung Fichtes angeeignet. Für Benjamins Dissertation über den *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* ist er von grundlegender Bedeutung.

11 Gershom Scholem zitiert aus einem Brief, in dem Benjamin über seine Lärmpsychose berichtet: »Ich habe viel gearbeitet, aber dabei, sei es von wirklichem Lärm, sei es von übergroßer Konzentrationsanstrengung wieder einmal meine Lärmpsychose bekommen, so daß ich völlig herunter gekommen bin, jede Stimme [...] mich zur Raserei bringt und ich erwägen muß, nur nachts zu arbeiten, was auch viel Mißliches mit sich bringt. Haben eigentlich andere Leute Ruhe oder nicht?« Gershom Scholem: *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 1975, S. 143).



seine Liebe bekundet. Selbst als er mit ihr geradewegs ins Königreich der Zwerge geht, ist er unfähig, sich den Erfordernissen seiner Miniaturexistenz angemessen zu zeigen und ihnen nicht auszuweichen. Das für den Jüngling am meisten Abstoßende ist bezeichnenderweise die Musik. Vermutlich ist es die akustische Konzentration, welche die Musik bietet, die im größtmöglichen Gegensatz zum ausschweifenden, um nicht zu sagen sentimental charakter des Jünglings steht.

Abgesehen von den Märchen gibt es eine systematische Rechtfertigung dafür, die Musik im Sinne von Sammlung und Konzentration zu begreifen. Schon früh hatte Benjamin den Zyklus der im Gefühlsleben des Wortes auftretenden Verwandlungen verzeichnet und deren wesentliche Abschnitte als den Laut der Natur, dessen Hemmung und Wiederhall in der Trauer und schließlich, vermöge ihrer Beziehungen, die Sammlung des Wiederhalls im reinen Laut des Gefühls bestimmt.<sup>12</sup> Musik ist das unverfälschte Prinzip des

12 Benjamins frühe Abhandlung »Über Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen« (1917) bildet den Kontext, um sowohl die Frage nach dem Wesensverhältnis des Naturlauts zur Musik als auch jene nach dem mimetischen Charakter der Sprache in einem umfassenderen linguistischen oder philosophischen Begründungszusammenhang zu stellen. Die Abhandlung beginnt mit der Behauptung, es gebe »kein Geschehen oder Ding weder in der belebten noch in der unbelebten Natur, das nicht in gewisser Weise an der Sprache teilhätte, denn es ist jedem wesentlich, seinen geistigen Inhalt mitzuteilen« (GS II, 140 f.). Das »geistige Wesen« suche sich verständlich zu machen, es strebe oder trachte aus sich heraus nach Ausdruck. Wenn die Verwirklichung dieses Potenzials im vollendeten Ausdruck des geistigen Wesens besteht, dann ist das Telos der Wesenheiten Bedeutung oder Verständlichkeit. Ohne Mitwirkung des Menschen ist dieses Ziel nicht zu erreichen. Die Zusammenführung der Sprache der geistigen Wesenheiten und der Sprache des Menschen bringt den Menschen in die einzigartige Position, durch *seine* Sprache das Ausdruckspotential der natürlichen Dinge umzusetzen oder zu verwirklichen. Man könnte damit auch sagen, der Mensch habe kein eigenes Wesen. Stattdessen bestände seine Aufgabe darin, den *Wesenheiten* oder der Welt Ausdruck zu verleihen. Mit der Fähigkeit des Menschen, die Natur zu benennen, d. h. ihre Bedeutung in der Sprache zu artikulieren, ist, so Benjamin, dem in der Schöpfung liegenden Streben nach Ausdruck die Möglichkeit auf Verwirklichung gegeben: »Indem er die stumme namenlose Sprache der Dinge empfängt und sie in den Namen in Lauten überträgt, löst der Mensch diese Aufgabe.« (GS II, 151) Benjamin sieht im Sündenfall den fundamentalen Riss, der die Beziehung des Menschen zur Sprache zunichte macht. Der Mensch scheitert an der adamitischen Aufgabe, der Schöpfung Namen zu geben, und wendet sich hauptsächlich der Kommunikation propositionaler Gehalte zu, d. h. den Urteilen. Es ist die propositionale Artikulation von Bedeutung – statt die Ausdrucksrealisierung der natürlichen Wesenheiten zu sein –, welche dieses Bestreben der Kreatur hemmt. Handelt es sich beim

Gefühls, so wie es sich auf dieser letzten Stufe von Sammlung und Konzentration darstellt. Es ist nicht meine Absicht, diesen Gedanken hier im Einzelnen darzulegen. Stattdessen möchte ich nur auf den Unterschied verweisen, der zwischen einer Auffassung besteht, die das Musikalische entweder aus der Idee der Natur begreift oder im letztlich Ekstatischen findet – im Wesentlichen wäre dies eine Identifikation mit dem dionysischen Element der Musik à la Nietzsche –, und einer Auffassung, die wie Benjamins das Musikalische als nüchterne Konzentration bestimmt. Überraschen kann diese Gegenüberstellung eigentlich nicht, wenn man an Benjamins systematischen Widerspruch zu Nietzsche denkt, der insbesondere deutlich wird, wenn er das Trauerspiel gegen die Tragödie stellt. Von Interesse dürfte hingegen sein, dass dieser Gegensatz seinen Wiederhall in der *Berliner Kindheit* findet. Zumindest möchte ich in dieser Weise den Abschnitt »Zwei Blechkapellen« interpretieren, den einzigen der Schrift, der sich der Musik widmet.

Prägnant wird die im Titel angedeutete Dualität durch die unterschiedliche Verortung zweier Musiken: der Marschmusik des Militärorchesters in der Lärterallee des Zoo und dem Wiener Walzer, der die Schlittschuhläufer rund um die Rousseau-Insel begleitet. Zugleich ist das auch die jahreszeitliche Entgegensetzung einer Musik des Sommers und einer des Winters; einer Musik, die

Benennen um die linguistische Form, in der kreatürliche Stimme und Bedeutung zusammenfinden, so verkehren sich im Versagen an der Aufgabe, Dinge zu benennen – d. h. beim Sündenfall der Sprache ins Urteil –, Stimme und Bedeutung zu dialektischen Gegensätzen. Obwohl sie keine Verwirklichung von Bedeutung darstellt, lässt sich Musik so verstehen, dass sie diese Entgegensetzung im Gefühl überwindet. In diesem Sinn besitzt sie für Benjamin eine Endgültigkeit, in der sich ihre rettende Kraft bekundet. Dies zeigt sich in seiner Diskussion des Verhältnisses von Sprache und Bedeutung in Bezug auf das Trauerspiel: »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 Durchgangsstadium im Zyklus seiner Verwandlung und in diesem Wort spricht das Trauerspiel. Es beschreibt den Weg vom Naturlaut über die Klage zur Musik. [...] [Das Trauerspiel] ist Natur, die nur um die Reinheit ihrer Gefühle willen ins Fegefeuer der Sprache steigt [...]. Denn es ist das Trauerspiel nicht der sphärische Durchgang des Gefühls durch die reine Welt der Worte mündend in Musik zurück zur befreiten Trauer des seligen Gefühls, sondern mitten auf diesem Wege sieht sich die Natur von Sprache verraten und jene ungeheure Hemmung des Gefühls wird Trauer.« (GS II, 138) Vgl. dazu auch meine Abhandlung: »On the Musical Gathering of Echoes of the Voice. Walter Benjamin on Opera and the Trauerspiel«, in: *Opera Quarterly* 21 (2005), S. 631–646.

sich »schwül und lockend im Laub- und Zeltdach wiegte«, und einer anderen, »die blank und schmetternd in der kalten Luft wie unter einem dünnen Glassturz stand« (428).<sup>13</sup> (Somit liegt darin auch eine Parallele zur Dualität der Farben des Sommers und des Winters wie auch zur Dualität des Schmetterlings und des Otters.) In beiden Fällen verwandelt die Musik die Körperempfindung, die Körperbewegungen wie auch das Wahrnehmungsvermögen des Körpers.

Im ersten Teil klingt das Militärorchester, das in der Nähe der Tierkäfige spielt, so entmenschlicht wie das Lautgetöse des Schwimmbads. Die Musik mischt sich mit den Rufen und Gerüchen der Tiere. Pauken und Schlagzeug werden als rhythmisches Getrommel erfahren, das sich der Kulisse der Tiereschreie anverwandelt, während die Militärmusik in ihrer Brutalität sogar die Art und Weise beeinflusst, wie sich Sehen und Auratisches verflechten. Dieser Mangel an Grenzziehung zwischen menschlicher ›Musik‹ und tierischen ›Geräusch‹ wie auch jener zwischen den verschiedenen Sinnesräumen findet seinen weiteren Widerhall in der Schwierigkeit des Jungen zur Selbstkontrolle, seine erotischen Regungen zu verbergen: »Und derart angestrengt war sein Bestreben, weder im Tonfall noch im Blick sich zu verraten, daß er von der Vorübergehenden nichts sah.« (Ebd.) Von der Innigkeit des erwiderten Blicks weiß, so ließe sich sagen, diese Art Musik gar nichts.

Diese ausschweifende Musik steht im Gegensatz zur kühlen Wahrnehmung klarer Grenzen, die sich verbindet mit der zweiten Bleckkapelle, welche auf der Rousseau-Insel aufspielt. Jene Wahrnehmung von klanglicher Konzentration und Zurückhaltung, wenn nicht gar Miniaturisierung, findet im Gedankenbild des Glassturzes ihren Ausdruck. Wie der Glaskasten das Miniaturbergwerk enthält, birgt er die Musik. Zugleich verbindet sich mit dieser ein gewandeltes Sehen, die Möglichkeit einer Überschau, eines allumfassenden Blicks. Während auf der Läteralle der Blick vor Verzückerung sein Objekt verliert, hat man um die Rousseau-Insel herum die Möglichkeit distanzierter Überschau, einer Aufmerksamkeit, dem Blick von den Sitzbänken, die um das

»Rondell der Buddelplätze« angeordnet sind (ebd.). Die Insel selbst dient – wie ich annehme – hier als ein Symbol für die Möglichkeit einer konzentrierten Existenz. Diese spezifische Insel im Berliner Tiergarten ist nach der »Ile des peupliers« bei Ermenonville benannt, auf welcher Rousseau zuerst begraben wurde. Ermenonville ist auch der Ort, an dem Rousseau die letzten Monate seines Lebens verbrachte. Hier schrieb er seine *Träumereien eines einsamen Spaziergängers*, deren berühmter fünfter Spaziergang sich dem der Besinnung zuträglichen Dasein auf der Petersinsel im Bieler See widmet.

Die bedeutsamste Verwandlung aber, welche durch die Musik herbeigeführt wird, betrifft die Körperwahrnehmung. Die mehr als menschliche Anmut und Schnelligkeit, zu welcher das Eislaufen der menschlichen Bewegung verhilft, übersetzt sich in den normalen, aber nunmehr von der Last der Schlittschuhe befreiten Gang. Auf dem Weg nach Hause folgt die Musik dem Jungen, dem es ist, »als wüchsen Flügel« ihm »an beiden Sohlen« (ebd.). Während die Sommermusik den Menschen durch ihre Ähnlichkeit mit dem Tier entstellt, lässt sich der Verweis auf die an den Sohlen wachsenden Flügel als Hebung des menschlichen Vermögens verstehen, als Bild des Boten Hermes, eine höhere Seinsweise verkündend. Als die Musik den Jungen auf dem Nachhauseweg begleitet, zeigt sich, dass sie nicht nur dem Eislaufen dienlich ist. Aber sie hat hier auch nicht das Tempo bloßen Gehens, sondern begleitet ein solches, das sich vom alltäglichsten, banalsten oder eintönigsten zum festlichen verwandelt hat.

Übersetzung aus dem Englischen von Veit Friemert

<sup>13</sup> Benjamin verfasste die *Berliner Kindheit* während seiner Aufenthalte auf Ibiza. Er schrieb dort u. a. auch einen mit »In der Sonne« betitelten Text, der um die Möglichkeit konzentrierten Denkens unter südlichen Temperaturen kreist. Geräusche, insbesondere Summen und Rauschen, sind für diesen Text von zentraler Bedeutung.

»DER REST DES TRAUERSPIELS«  
KLAGE UND FEUERSCHRIFT



## 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*<sup>1</sup> 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*<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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-

---

<sup>4</sup> 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).<sup>5</sup> 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?<sup>6</sup>

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*.<sup>7</sup> Im Kommentar zu Kapitel 141 von *Das*

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

<sup>6</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Farbenlehre*, Stuttgart (Verlag Freies Geistesleben) <sup>4</sup>1988, 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.

<sup>7</sup> 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 substanzial 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.<sup>8</sup>

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)<sup>9</sup>, 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 zugeordnet. 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«<sup>10</sup>.

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.

BURKHARD MEISCHEIN

## Zeichen-Deutungen

### Walter Benjamin und Johann Wilhelm Ritter

Von den unmittelbar auf Musik und Klang bezogenen Passagen im Werk Walter Benjamins besteht die längste zu einem bemerkenswert großen Teil aus Zitaten: In dem 1924/25 geschriebenen *Ursprung des deutschen Trauerspiels*<sup>1</sup> (GS I, 203–430; hier 387–389) bringt Benjamin auf 96 Zeilen, die dem Abschnitt über die Oper folgen und sich mit Klang und Schrift befassen, 27 Zeilen mit Zitaten aus den *Fragmenten aus dem Nachlasse eines jungen Physikers*<sup>2</sup> von Johann Wilhelm Ritter. Ritter, heute weitgehend in Vergessenheit geraten, war Naturwissenschaftler und philosophierender Schriftsteller, ein spekulativer, perspektivenreicher Denker der Romantik, ein universell interessierter, zugleich aber auch schwer verständlicher Autor. Er bot Benjamin mit seinen Ideen und Assoziationen eine Fülle von Anknüpfungsmöglichkeiten, und es waren vor allem die auf Musik, Klang, Schrift und Sprache bezogenen und an ältere akustische Experimente anknüpfenden Ideen und Assoziationen Ritters, die Benjamins Aufmerksamkeit auf sich zogen.<sup>3</sup>

- 1 Zur Beziehung zwischen Musik und Trauerspiel bei Benjamin vgl. auch Tamara Tagliacozzo: »Walter Benjamin und die Musik«, in: *Jewish Studies Quarterly* 13 (2006) 3, S. 278–292. Hier wird allerdings zu stark auf die jüdisch-messianische Komponente bei Benjamin abgehoben; zu Ritter vgl. insb. S. 288–290.
- 2 Johann Wilhelm Ritter (Hg.): *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur*, 2 Bde., Heidelberg (Mohr & Zimmer) 1810. Eine Faksimile-Ausgabe erschien 1969, herausgegeben und mit einem gewichtigen Nachwort versehen von Heinrich Schipperges in der Reihe *Deutsche Neudrucke, Reihe Goethezeit*. Alle hier folgenden Zitate und Belege nach dieser Ausgabe mit dem Kurztitel »Ritter: *Fragmente*«. Ein Neudruck erschien 1984 in Leipzig, herausgegeben von Steffen und Birgit Dietzsch (Gustav-Kiepenheuer-Bücherei 42).
- 3 Zusammenfassend behandelt Thomas Strässle Ritters Verhältnis zur Musik und weist auf die Beziehung zu Benjamin hin. Vgl. ders.: »Das Hören ist ein Sehen von und durch innen. Johann Wilhelm Ritter and the Aesthetics of Music«, in: Siobhán Donovan/Robin Elliot (Hg.): *Music and Literature in German Romanticism*, Rochester (Camden House) 2004,

Ritter spielt bei einer ganzen Reihe von auch für Benjamin wichtigen Autoren eine doch bemerkenswerte Rolle. Für Novalis ist Ritter, wie er im Brief an Dietrich von Miltitz vom 31.1.1800 schreibt, »von Geist und Herz der herrlichste Mensch von der Welt«,<sup>4</sup> und er nimmt in einer ganzen Reihe seiner Fragmente auf Ritter Bezug.<sup>5</sup> Goethe charakterisiert ihn im Brief an Schiller vom 28.9.1800 als »eine Erscheinung zum Erstaunen, ein wahrer Wissenshimmel auf Erden«<sup>6</sup> und korrespondiert auch selbst mit Ritter. E. T. A. Hoffmann nimmt, ohne Ritters Namen zu nennen, auf ihn Bezug und spricht in »Johannes Kreislers Lehrbrief« vom »geistreichen Physiker« an einer Stelle, in der er Ritter zitiert.<sup>7</sup> Hans Christian Andersen schließlich lässt sich durch Ritters und Ørstedes Spekulationen über den Klang zu seinem Märchen »Die Glocke« anregen.<sup>8</sup>

Im späteren 19. Jahrhundert wurde Ritter im Zuge von Neukantianismus und verstärkter historischer Interessen der Naturwissenschaften wiederentdeckt und neu bewertet; 1896 wurde erstmals eine seiner Schriften neu gedruckt. Viele der Bewertungen in diesem nun stark veränderten geistigen Umfeld fallen allerdings, anders als die älteren, ausgesprochen negativ aus. Ritters

---

S. 27–42. Als erster hatte allerdings Walter Salmen auf Ritters Beziehung zur Musik hingewiesen, allerdings mit einem (für den sonst so originellen Autor erstaunlich) fehlenden Problembewusstsein. Vgl. ders.: »Fragmente zur romantischen Musikanschauung von J. W. Ritter«, in: Christoph Hellmut Mahling (Hg.): *Zum 70. Geburtstag von Joseph Müller-Blattau*, Kassel (Bärenreiter) 1966, S. 235–241.

- 4 *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 1, hg. v. Richard Samuel/Hans-Joachim Mähl, München u. a. (Hanser) 2004, S. 729.
- 5 Die Bezugnahmen Novalis' auf Ritter spiegeln sich im Register der Ausgabe der Schriften: *Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, begründet v. Paul Kluckhohn/Richard Samuel, Bd. 5: *Materialien und Register*, Stuttgart u. a. (Kohlhammer) 1988, S. 901.
- 6 Johann Wolfgang von Goethe: *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805 (= Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, Bd. 8.1), hg. v. Manfred Beetz, München (Hanser) 1990, S. 820.
- 7 E. T. A. Hoffmann: »Johannes Kreislers Lehrbrief«, in: ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier (= Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 2.1), hg. v. Hartmut Steinecke, Frankfurt a. M. (Deutscher Klassiker Verlag) 1993, S. 447–455; hier S. 453; vgl. dazu Thomas Strässle: »Johannes Kreisler im Dialog mit einem »geistreichen Physiker«, in: *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch* 10 (2002), S. 96–119.
- 8 John L. Greenway: »Reason in Imagination is Beauty: Ørsted's Acoustics and H. C. Andersen's »The Bell«, in: *Scandinavian Studies* 63 (1991), S. 318–325.

Texte gelten den modernen Naturwissenschaftlern als schwierig und sprachlich ungeschickt, ja als provokativ. Rudolf Haym verurteilte Ritter 1870 und sprach von der »krankhaften Verworrenheit des Ritterschen Geistes«<sup>9</sup> und schrieb: »Am seltensten begegnet der Versuch, irgend einen Begriff durch schärferes Denken zur Klarheit zu bringen.«<sup>10</sup> Der Physiker und Historiker seines Faches Emil Du Bois-Reymond äußerte sich so:

Ungleich tiefer [als Volta] freilich schaute in diesem Punkte [der Nervenregung] unser Ritter, aber er wusste seine Betrachtungen in ein so wunderbares und undurchdringliches Dunkel zeitgemäßer Philosopheme zu verkleiden, dass viel guter Wille dazu gehört, die darin versteckte Wahrheit zu entziffern, und dass sie jedenfalls wirkungslos an seiner Mitwelt und seinen Nachfolgern vorüberging.<sup>11</sup>

Wann Walter Benjamin erstmals auf Ritter aufmerksam wurde, ist unklar. Möglicherweise wurde er im Zusammenhang der Studien zu seiner Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1918/19; GS I, 7–122) auf ihn gelenkt. Definitiv ins Blickfeld Benjamins getreten ist Johann Wilhelm Ritter aber im Jahre 1924 bei der Arbeit am Trauerspiel-Buch. Am 5. März dieses Jahres schrieb er im Brief an Gerhard Scholem:

Das letzte Kapitel [des Buches über das Trauerspiel] führt reißend in die Sprachphilosophie hinein, indem es sich dabei um das Verhältnis von Schriftbild zu Sinnbestand handelt. Die Bestimmung der Arbeit ebenso wie ihr Entstehungsrhythmus erlaubt mir natürlich nicht, eine durchaus selbständige Entfaltung von Gedanken zu dieser Frage zu geben, die Jahre der Besinnung und des Studiums erfordern würde. Aber historische Theorien darüber gedenke ich in einer Anordnung vorzulegen, mit welcher ich die eigne Überlegung vorbereiten und andeuten kann. Ganz erstaunlich ist in dieser Hinsicht Johann Wilhelm Ritter, der Romantiker, in dessen »Fragmenten eines jungen Physikers« Du im Anhang Erörterungen über die Sprache findest, deren Tendenz ist, das Schriftzeichen als ebenso natürliches oder offenbarungshaftes Element (dies beides im

Gegensatz zu: konventionellem Element) zu statuieren wie von jeher für die Sprachmystiker das Wort es ist und zwar geht seine Deduktion nicht etwa vom bildhaften, hieroglyphischen der Schrift im gewöhnlichen Sinne dabei aus, sondern von dem Satze daß das Schriftbild Bild des Tones ist und nicht etwa unmittelbar der bezeichneten Dinge. Das Buch von Ritter ist ferner unvergleichlich durch seine Vorrede, die mir ein Licht darüber aufgesteckt hat, was eigentlich romantische Esoterik wirklich ist. Dagegen ist Novalis ein Volksredner. (GS II, 437)

Und im »Allegorie und Trauerspiel« betitelten Abschlusskapitel der Schrift zitiert Benjamin wie gesagt denn auch Ritter ausgiebig dort, wo er auf die Musik zu sprechen kommt, spricht von der »Darlegung des genialen Johann Wilhelm Ritter«, die die Perspektive einer »fundamentalen geschichtsphilosophischen Auseinandersetzung über Sprache, Musik und Schrift« (GS I, 387) eröffne und der mit seinen Darlegungen »mitten ins Zentrum allegorischer Anschauung« (388) treffe. Ritters Werk sei »ein unverkennbares Denkmal der Verwandtschaft von Barock und Romantik« (ebd.), und Benjamin schließt:

Mit dieser Ausführung schließt die virtuelle romantische Theorie der Allegorie gleichsam fragend ab. Und jede Antwort hätte diese Rittersche Divination unter die ihr gemäßen Begriffe zu bringen; Laut- und Schriftsprache, wie auch immer einander zu nähern, so doch nicht anders als dialektisch, als Theses und Synthesen, zu identifizieren, jenem antithetischen Mittelgliede der Musik, der letzten Sprache aller Menschen nach dem Turmbau, die ihr gebührende zentrale Stelle der Antithesis zu sichern und wie aus ihr, nicht aber aus dem Sprachlaut unmittelbar, die Schrift erwächst, zu erforschen. Aufgaben, die weit über das Bereich romantischer Intuitionen wie auch untheologischen Philosophierens hinausliegen. (Ebd.)

Im Oktober 1926 gibt es noch ein weiteres bemerkenswertes Echo der Ritter-Lektüre, als Benjamin an Hugo von Hofmannsthal im Zusammenhang einer Charakterisierung seines Buches schreibt: »Endlich frappte mich Ihr Brief mit dem Hinweis auf das eigentliche, so sehr versteckte Zentrum dieser Arbeit: die Darlegung über Bild, Schrift, Musik ist wirklich die Urzelle der Arbeit« (GB III, 209). Auch in späteren brieflichen Äußerungen wird Ritter gelegentlich genannt, und 1928 gelingt es Benjamin, dessen bibliophiler Sammeleifer stets auf die romantische Moderne einerseits, auf Werke barocker

<sup>9</sup> Rudolf Haym: *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Berlin (Gaertner) 1870, S. 616.

<sup>10</sup> Ebd., S. 617.

<sup>11</sup> Emil du Bois-Reymond: *Untersuchungen über thierische Elektrizität*, Bd. 1, Berlin (Reimer) 1848, S. 263. Vgl. in diesem Band auch S. 317.

Spekulation und Emblematik andererseits gerichtet war, eines der seltenen Exemplare von Ritters Schrift auf einer Auktion zu erwerben.<sup>12</sup>

\*\*\*

Wer war dieser heute doch weitgehend unbekannt Autor? Johann Wilhelm Ritter wurde am 16.12.1776 als Sohn eines Landpfarrers in Schlesien geboren und erhielt dort eine pharmazeutische Ausbildung, durch die er mit naturwissenschaftlichen Verfahrensweisen und Experimenten vertraut wurde.<sup>13</sup> 1796 begann er ein Studium der Naturwissenschaften und der Medizin in Jena, wo er mit einem offenbar weithin beachteten Vortrag über den Galvanismus, also über die durch Kontakte ungleichartiger Substanzen erzeugte Elektrizität, bekannt wurde. Ritter lebte fortan als Privatgelehrter in Jena, Gotha und Weimar. Eine geplante Promotion scheiterte, offenbar an den von Ritter nicht aufzubringenden Gebühren. Im Jahr 1804 erfolgte Ritters erste und einzige feste Anstellung, nämlich an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München. Hier beschäftigte er sich unter anderem mit auch damals schon als hoch problematisch geltenden Versuchen zum Magnetismus und mit Wünschelrutenversuchen, aber auch weiterhin mit dem Galvanismus. Dabei ging Ritter offenbar in allen Versuchen seines Forschungsprogramms mit äußerster Strenge gegenüber sich selbst vor und unterwarf sich all den Torturen, die er dabei für notwendig hielt.<sup>14</sup> Aber auch die Münchner Stellung war nicht geeignet, Ritter aus seiner stets prekären wirtschaftlichen Lage zu befreien; im Januar 1810 starb Ritter im Alter von 33 Jahren und völlig verarmt an Lungenschwindsucht.

Ritter veröffentlichte in 14 Schaffensjahren über 5.500 Druckseiten, 6 umfangreiche Monographien, die *Beyträge zur nähern Kenntniss des Galvanismus* sowie 87 Aufsätze. Ritter entdeckte die Polarisations säule, aus der schließlich der Akkumulator hervorging, wies experimentell die Existenz der ultraviolet-

ten Strahlung nach, er beschäftigte sich aber auch mit Wünschelrutengang und Wasserfindung, was ihm schon zu Lebzeiten scharfe Anfeindungen einbrachte. Sein Hauptarbeitsgebiet war aber die Elektrochemie, und unter dem Einfluss Schellings suchte er nach die gesamte Natur durchdringenden Zentralphänomenen, die er schließlich im Galvanismus und in der Oszillation gefunden zu haben glaubte. Durch weit gespannte Analogien wurden galvanische Prozesse, Oxidation und Deoxidation, Abbrennen, Atmen, aber auch das Schreiben, das Hören, das Lesen analog gesetzt, das eine sollte das andere erhellen, und Ritter versuchte, möglichst viele Parallelen zu durchdenken und experimentell aufzuhellen, um zu einem vertieften Verständnis der all diese Phänomene verbindenden Kräfte zu kommen. Ritter gelangte aus dieser Sicht heraus zu zahlreichen sehr modern anmutenden Gedanken, Begriffen und Entdeckungen. Viele seiner Beobachtungen und Experimente haben später eine Bestätigung gefunden, und noch Begriff und Idee des »Halbleiters« finden sich bei Ritter und stehen in Beziehung zu seinen durch Spekulation genährten Experimenten.<sup>15</sup>

Ritter gehört jedenfalls in einen Kontext, der mit dem Stichwort »Naturphilosophie« nur sehr unzureichend beschrieben ist.<sup>16</sup> Zu seinem geistigen und teilweise auch persönlichen Umfeld gehören Hans Christian Ørsted,<sup>17</sup> Schelling, Schleiermacher, Lichtenberg und Novalis, mit denen er Denk- und Darstellungsweisen teilt und die sich zumindest teilweise den gleichen Fragen zugewendet haben.<sup>18</sup> Für eine irgendwie geartete musikalische Tätigkeit da-

12 Benjamin berichtet vom Erwerb der »wunderbare[n] und höchst seltne[n]« Bände im Brief an Alfred Cohn vom 18.5.1928 (GB III, 376).

13 Vgl. Klaus Richter: *Das Leben des Physikers Johann Wilhelm Ritter*, Weimar (Böhlau) 2003.

14 Heiko Weber: *Experimentalprogramme der frühen Naturwissenschaften. Johann Wilhelm Ritter (1776–1810) und Joseph Weber (1753–1810)* (Diss.), Jena (Friedrich-Schiller-Universität Jena) 2004.

15 Vgl. Johann Wilhelm Ritter: *Beyträge zur nähern Kenntniss des Galvanismus und der Resultate seiner Untersuchung. Zweyten Bandes drittes, viertes und letztes Stück*, Jena (Frommann) 1805, S. 33 sowie ders.: *Fragmente* (Anm. 2), Bd. 1, S. 170.

16 Vgl. Heiko Weber: »Johann Wilhelm Ritter«, in: *Naturphilosophie nach Schelling*, hg. v. Thomas Bach/Olaf Breidbach, Bd. 17: *Schellingiana. Quellen und Abhandlungen zur Philosophie F. W. J. Schellings*, Stuttgart u. a. (Frommann-Holzboog) 2005, S. 507–535.

17 Zur Zusammenarbeit zwischen Ritter und Ørsted vgl. Dan Ch. Christensen: »The Ørsted-Ritter Partnership and the Birth of Romantic Natural Philosophy«, in: *Annals of Science* 52 (1995), S. 153–185.

18 Vgl. Johannes Michael Dittmer: *Schleiermachers Wissenschaftslehre als Entwurf einer prozessualen Metaphysik in semiotischer Perspektive. Triadizität im Werden*, Berlin u. a. (De Gruyter) 2001. In dieser grundlegenden und überaus detaillierten Arbeit werden Schleiermachers Positionen u. a. mit denen Ritters verglichen. Zum Kontext des zeitgenössischen und auf die naturwissenschaftlichen Seiten der Musik bezogenen Diskurses vgl. Myles W. Jackson: *Har-*

gegen gibt es keine belegten biographischen Anknüpfungspunkte, jedoch schreibt Ritter, dass er, »obwohl nie selber Musikanter, mit großer Liebe an Schrift und Ton hing«. <sup>19</sup>

Aus dem umfangreichem Werk Ritters sind Benjamin wohl nur die *Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* bekannt geworden; seine Erwähnungen beziehen sich ausschließlich auf ein Kapitel, das den »Anhang« des zweiten Bandes bildet und das 45 kleinformatige Seiten umfasst. Ritter selbst spricht in Bezug auf diese Passage von einem »längern Aufsatz, oder, wenn man will, eine ganze Reihe von Fragmenten« <sup>20</sup>, erwähnt »etliche Extravaganzen in der Mitte« <sup>21</sup>, glaubt aber, dass dieser Text »gewiß manches Gescheute enthält, was einleuchten kann, wenn anders Vieles nicht zu kurz gesagt, und, was die ewige Klage seyn wird, die Prämissen nicht zu unvollständig aufgeführt sind; indessen schrieb er ja nur immer für sich.« <sup>22</sup> Und zum Anlass der Entstehung bemerkt Ritter: »Der Aufsatz selbst entstand auf Anlaß der Oersted'schen Tonabhandlung in Gehler's Journal, B. VIII, H. 2«. Und Ritter fährt fort:

Er kann zugleich ein Bild von der Ordnung geben, in welcher überhaupt in seinen Papieren die Fragmente sich folgten, wiewohl er diesmal nur in der Sphäre desselben Gegenstandes bald hier, bald dort, war. [...] Er ist noch im März d. J. geschrieben, und zusammen binnen sechs Tagen. Erst vor kurzem bekam ich ihn und andere spätere Aufsätze in meine Hände, sonst hätte ich ihn gleich den übrigen Fragmenten, die sich auf Ton und Schrift beziehen, folgen lassen; auch zog ich ihn verschiednen andern vor, da [...] verschiedene darin aufgestellt Ansichten sogleich einer weiteren Ausführung und Verwendung fähig sind. <sup>23</sup>

Und in der Tat gibt es in dem Buch auch noch einige andere Stellen, die sich mit Oszillation, mit Klang und Musik beschäftigen, insbesondere am Ende des ersten Bandes; ob Benjamin auch diese zur Kenntnis genommen hat, ist

*monious Triads. Physicists, Musicians, and Instrument Makers in Nineteenth-Century Germany*, Cambridge/Mass. u. a. (MIT Press) 2006.

<sup>19</sup> Ritter: *Fragmente* (Anm. 2), S. CVI.

<sup>20</sup> Ebd., S. CIV.

<sup>21</sup> Ebd., S. CV.

<sup>22</sup> Ebd., S. CIV.

<sup>23</sup> Ebd., S. CV f.

unklar. Und ein weiteres von Ritter mit einbezogenes Thema, die Vorstellungen einer kosmologischen, der »Sphärenmusik« <sup>24</sup>, scheint für den offenbar selektiv und auf seine aktuellen Interessen hin lesenden Benjamin keine Rolle zu spielen, er erwähnt es nicht.

Wie nun schon verschiedentlich bemerkt: Ritter ist ein problematischer, oft bis zur Grenze zum zumindest scheinbar Sinnlosen esoterischer Autor. Er mischt Beobachtungen, Ideen, Spekulationen und gewagteste Bezüge miteinander, schreibt einen aphoristischen Stil, in dem kaum eine Idee systematisch entwickelt und in ihren Voraussetzungen und Bezügen dargelegt wird. Das von Benjamin ins Licht gerückte Kapitel umfasst unterschiedlich kurze Notizen, Aphorismen, Fragen, Vorschläge für weitere Experimente, Spekulationen über Bezüge zwischen unterschiedlichsten Gebieten und trägt über weite Strecken einen geradezu mystischen Charakter. Einer systematischen Theoriebildung geht Ritter hier wie andernorts aus dem Weg. Gleichwohl gruppieren sich die Überlegungen um gedankliche Zentren: Polaritäten spielen eine große Rolle, und vor allem die Suche nach zentralen Phänomenen, nach zusammenfassenden, übergreifenden und die unterschiedlichsten Beobachtungen verbindenden Aspekten. Der Text spiegelt Ritters unendlichen Wissensdrang, seine denkerische Abenteuerlust, die unablässige Konzeptionierung neuer Experimente, die dialektische Spannung des experimentell Erkannten zum Unerforschlichen, aber auch die Reflexion auf die Begrenzung des Erkennbaren durch das spezifische Sein des Menschen. Besonders lagen Ritter polare Begriffsbildungen nahe, und das analogische Denken, das prinzipiell alles mit allem verknüpfen konnte, entzündete sich an den Entsprechungen und Verhältnissen auf den unterschiedlichsten Ebenen.

Ausgangspunkt von Ritters Spekulationen sind Experimente, die erstmals 1787 <sup>25</sup> von dem Akustiker Ernst Florens Friedrich Chladni (1756–1827) beschrieben worden sind. Dabei geht es um die sogenannten »Chladnischen Figuren« oder auch »Chladnischen Klangfiguren«. Es handelt sich um Versuchsanordnungen Chladnis, mittels derer die Bewegungsformen schwingender Platten sichtbar gemacht werden konnten. Chladni hatte ein in der Mitte

<sup>24</sup> Vgl. ebd., Bd. 1, S. 225 f.

<sup>25</sup> Ernst Florens Friedrich Chladni: *Entdeckungen über die Theorie des Klanges*, Leipzig (Weidmann und Reich) 1787 (Nachdruck Leipzig 1980).

oder am Rand fixiertes ebenes Kontinuum, eine Platte etwa aus Glas oder Metall, mittels eines Geigenbogens zum Schwingen angeregt. Durch aufgestreuten feinen Sand oder Pulver machte er die entstehenden und für jeden Ton individuellen Schwingungen sichtbar: Der Sand sammelte sich an den Stellen der Platte, die sich nicht bewegten, er ordnete sich, indem er sich an den Knotenlinien anhäufte. Dadurch entstanden komplexe und bei steigender Tonhöhe komplizierter und vielfältiger werdende, zugleich ästhetisch ansprechende Schwingungsbilder, auf denen sich die Knotenpunkte und Knotenlinien klar abzeichneten. Diese Bilder trafen um 1800 mit einem Interesse am *Corpus Hermeticum*, aber auch an den Traditionen anderer privilegierter Deuter der Weisheiten der Natur zusammen und konnten von daher in einer Weise interpretiert werden, die ihr erster Beobachter nicht hatte voraussehen können. Denn Chladni hatte sich auf die akustische Seite dieses Phänomens beschränkt; eine erste Erweiterung der Perspektiven auf die von Chladni beschriebenen Phänomene erfolgte durch den mit Chladni befreundeten Hans Christian Ørsted, der anlässlich ähnlicher Versuche die Beteiligung elektrischer Phänomene vermutete: Da sich die Teilchen von den schwingenden Platten nicht gleichmäßig lösten, schloss er, dass es sich nicht nur um mechanische Phänomene handeln könne.<sup>26</sup> Beide aber fassten die Klangfiguren bloß als externe Visualisierungen akustischer Verhältnisse auf.

Ritters Gedanken und Assoziationen gehen nun weit über die Sphäre der Akustik hinaus. Sie gehen von den experimentellen Beobachtungen Ritters und Ørsteds aus, durchdringen sie aber in spezifischer und für Ritter charakteristischer Weise. Offenbar inspiriert durch Überlegungen über die Kommunikation zwischen Mensch und Natur durch Symbole, Hieroglyphen und Metaphern wandte Ritter sich den Chladnischen Klangfiguren zu und suchte, indem er über sie und die sich ergebenden Konsequenzen nachsann, nach Alternativen zum bloß registrierenden und mathematischen Denken bei der Untersuchung dieser Zeichen. Er sah in den Figuren offenbarungshafte Phänomene und hoffte, neue Zugänge zur Natur über Parallelen zwischen den Klangfiguren und lesbaren Texten gewinnen zu können. Dabei hoffte er auf

Klärung durch Introspektion, durch den Blick ins Innere des Menschen und den Rückbezug der äußeren Erfahrungen auf innere, auf psychische Regungen: »Schön wäre es, wie, was hier äußerlich klar würde, genau auch wäre, was uns die Klangfigur innerlich ist: – Lichtfigur, Feuerschrift.«<sup>27</sup> Ritter aber geht in seinen Spekulationen noch sehr viel weiter, und das ist bezeichnend für seinen ganzen Zugang zu solchen Phänomenen. Ritter verbindet experimentelle Forschung stets einerseits mit persönlicher Introspektion, andererseits aber auch mit mystischer Schau. Er bildet in seinen Aphorismen multiperspektivische Texte, in denen neben vielfältigen Assoziationen zwischen Bestandteilen verschiedenster naturwissenschaftlicher Gebiete schließlich auch literarische bzw. ästhetische Absichten ihren Niederschlag finden. An zahllosen Punkten setzt sein alles mit allem kombinierendes Denken ein, stets folgend seinem Grundsatz: »Alles Einzelne in der Natur ist Brechungsmedium für alle Strahlen des Universums.«<sup>28</sup> Offenbar reichen für ihn die Experimente allein nicht hin, um die Bedeutung der Phänomene zu erschließen. Chladnis Figuren werden unter dieser Perspektive Symbole einer endlosen Kette von Allegorien. Der Signifikant, das Universum, ist unausschöpflich und wird immer der exakten Beschreibung und dem rationalistischen Verständnis trotzen. Die Klangfiguren sind offen für Annäherung durch Intuition und Verstand, aber sie behalten einen Moment von Mystik. Das wird etwa dort deutlich, wo Ritter dem Ton ein eigenes Leben, ein eigenes Bewusstsein zuspricht:

Wie das Licht, so ist auch der Ton Bewußtseyn. Jeder Ton ist ein Leben des tönenden Körpers und in ihm, was so lange anhält, als der Ton, mit ihm aber erlischt. Ein ganzer Organismus von Oscillation und Figur, Gestalt, ist jeder Ton, wie jedes Organisch-Lebendige auch. Er spricht sein Daseyn aus. Es ist gleichsam Frage an die Somnambule, wenn ich den zu tönenden Körper mechanisch afficire. Er erwacht vom tiefen, gleichsam Ewigkeits-Schlaf; er antwortet; und im Antworten ist er nicht sowohl sich seiner, sondern, das Leben, der Organismus, der oder das in ihm hervorgerufen wird, ist sich seiner bewußt.<sup>29</sup>

26 Hans Christian Ørsted: »Forsøg over Klangfigurerne«, in: *Det Kongelige Danske Videnskaber-nes. Selskabs Skrifter for Aar 1807 og 1808*, Bd. 5, Kopenhagen 1810, S. 31–64.

27 Ritter: *Fragmente* (Anm. 2), Bd. 2, S. 227.

28 Ebd., Bd. 1, S. 166.

29 Ebd., Bd. 2, S. 232.

Ritter wendet sich der Erforschung des Inneren zu, übersteigt das unmittelbar Gegebene auf tiefer Liegendes hin. Für ihn öffnet sich in den Experimenten ein ganzer Kosmos von Assoziationen und Bezügen. Er sieht in den Klangfiguren Ausdrucksmittel, die eine Lesbarkeit der Natur möglich zu machen scheinen, er reflektiert die Überlegenheit »natürlicher« Ausdrucksmittel (wie sie in den Experimenten sichtbar geworden sind) gegenüber der »künstlichen« Sprache und gegenüber dem bloß rechnenden Verstand: Der sinnlichen Erfahrung erschließen sich in den Klangfiguren Bereiche, die dem bloß mathematischen Verstande nicht erreichbar sind. Ørsteds und Ritters Beobachtungen sind nicht auf mathematische Prinzipien reduzierbar, sie folgen nicht rationalistischen Prinzipien, wie auch die Klangfiguren sich nicht der Logik der Oktavteilung fügen. Der Mensch ist nicht mehr nur auf mathematische Abstraktionen angewiesen, sondern kann versuchen, die Sprache der Natur mittels seiner Sinnesorgane und der Intuitionen seines Verstandes aufzufassen.

Betroffen sind dadurch Fragen der Methode, aber auch des Theorierahmens der Wissenschaften insgesamt. Ritter geht in beiden Fällen ganz eigene Wege. Spezielle, materiale Probleme werden nicht isoliert behandelt, sondern in extremer Vernetzung mit unterschiedlichsten Bestandteilen der philosophischen und literarischen Tradition. Die Entdeckungen und Einzelbeobachtungen werden auf die Theorie als Ganzes projiziert mit einem nur denkbar weiten Horizont, der prinzipiell alles mit allem zu verknüpfen bereit und imstande ist. Ritter zielt nicht nur darauf, Fragen zu bündeln, sondern er versucht, produktive Lösungsansätze und -modelle anzubieten, die einerseits im Einklang mit den Ergebnissen des experimentellen Vorgehens stehen, andererseits aber Relevanz auch für erkenntnistheoretische und metaphysische Aspekte besitzen sollen. Es sind nicht unmittelbar die elementaren Eigenschaften der Materie, die zur Erklärung der beobachteten Phänomene herangezogen werden, sondern die Bewegungen im Medium konstituieren die Zusammenhänge. Prozesse und Prozessregeln sowie Eigenschaften des Mediums stehen im Focus seines Interesses, weniger die Besonderheiten der reinen Stofflichkeit. Und schließlich bilden organische Vorstellungen mit ihrer überall vorauszusetzenden Wechselbeziehung aller Teile einen wichtigen Bezugsrahmen des Denkens. Überwölbt wird alles durch Ritters Hang zur Spekulation: Jede gemachte Beobachtung treibt ihn weiter zu neuen Assoziationen und Bezügen, die er in

neuen Experimenten zu verifizieren sucht. Dabei lässt er sich nicht durch scheinbare disziplinäre Grenzen aufhalten. In solcher Weise werden unterschiedlichste Kontexte und Ebenen mit in die Reflexion einbezogen. Entscheidend ist immer das Beziehungsgefüge, der relationale Zusammenhang, in dem ein bestimmtes Phänomen steht, das gerade experimentell ins Auge gefasst wird. Ritter durchdenkt in höchst individueller Weise die Möglichkeiten und Grenzen der Erkenntnis, der Sprache, des Zeichens und des Experiments. Dabei stehen Transformations- und Integrationsleistungen im Mittelpunkt, weniger die materiale Verfasstheit: Am Einzelnen sichtbar werdende Tätigkeits- und Erscheinungsformen sind wichtiger als der detaillierte Zugschnitt des individuellen Phänomens, der Akzent verlagert sich von den Dingen auf die Relationen, die sie eingehen.

Der Mensch ist in Ritters Sicht nicht mehr privilegiert als einzige zeichenverwendende Instanz. Der menschliche Zeichengebrauch ist isolierte, abge-spaltene Einzelentwicklung, selbst Produkt von Zeichen- und Sprachprozessen. Eine Klangfigur ist, anders als ein rationalistisches Symbol, rätselhaft und für Interpretationen offen, sie bezieht sich schließlich auf den Ton, mithin einen Gegenstand, der ebenfalls vielfältig aufgefasst und von keiner exakten Beschreibung vollständig getroffen werden kann. Die Experimente Chladnis offenbaren Ritter Metaphysisches und Spirituelles. Der Ton, die Musik, sie stehen dem Reich der Empfindungen, den unkörperlichen inneren Regungen und dem Transzendenten näher als das Wort. Töne begrenzen nicht, sie entgrenzen und sind dem menschlichen Innern eher adäquat als jede andere Bekundungsform. Die Repräsentation durch den Ton steht in Beziehung zum Verhältnis des Tons zur Natur. Deshalb ist das richtige Verständnis akustischer Phänomene, zu dem die Klangfiguren wichtige Hinweise geben, von so großer Bedeutung für das Verständnis unterschiedlichster Phänomene:

Das Gehör ist ein so äußerst reichhaltiger Sinn. Es fehlt noch an irgend einer Anleitung, ihm näher zu kommen. Vom Lichte sehen wir, Herschel's und Ritter's Entdeckungen zu Folge, nur die Hälfte, und vielleicht noch weniger. Aber es soll ein Sinn seyn, der uns *Alles* beybringt. Direct, dynamisch, geht es nicht; mechanisch muss es geschehen. In jedem Körper ist Alles, so auch das Unsichtbare, enthalten. [...] Das Hören ist ein Sehen von innen, das innerster Bewußtseyn. Darum läßt sich auch mit dem Gehör tausend mal mehr ausrichten, als mit irgend einem andern Sinn. Der Gehörsinn ist unter allen



Sinnen des Universums der höchste, größte, umfassendste, ja es ist der *einzig* allgemeine, der universelle Sinn. Es gilt keine Ansicht des Universums ganz und unbedingt, als die akustische.<sup>30</sup>

Die akustische Referentialität hat dabei zwei Voraussetzungen: Musik und Ton drücken einerseits das Innere aus, und andererseits ist der Ton hervorgehoben durch Oszillation. Sprache wird als direkte Transformation der inneren Bedingungen der Natur angesehen, und der Buchstabe – das zentrale Element der Schrift – ist Schwingung, wie die Schwingung Schrift ist. Sprache ist Schwingung, durch sie bedingt und hervorgerufen: »Das Wort schreibt, der Buchstabe tönt.«<sup>31</sup> Ton ist Schrift, und Schrift ist Ton: »Wort und Schrift sind gleich an ihrem Ursprunge eins, und keines ohne das andere möglich.«<sup>32</sup> Und: »Mensch und Ton sind durchaus gleich unerschöpfbar, und gleich unerschöpflich in ihrem Werk und ihrem Wesen.«<sup>33</sup> Musik sei die erste und allgemeine Sprache des Menschen, und der Gehörssinn sei »der einzige allgemeine, ganz universelle Sinn«<sup>34</sup>. Ritter sucht in den Klangbildern nach Ursprünglichkeit, nach dem, was noch ungeschieden die Sphären des Irdischen und Überirdischen zeigt. Irdisches und Überirdisches scheinen in ihnen, im Gegensatz zu den so sehr vermittelten Sprachen und Schriften des Menschen, noch nicht geschieden. Der alte Topos vom Buch der Natur, von der Lesbarkeit der Welt, spielt auch für Ritter eine wichtige Rolle. ›Lesen‹ ist Erkennen, Vergleichen, Spekulieren, Experimentieren. Das Lesen im engeren Sinne ist eine ausgegrenzte, isoliert weiterentwickelte Form des Lesens im weiteren Sinne. Wortlosigkeit und Sprachferne, Inkommensurabilität bei gleichzeitiger ästhetischer, sinnlicher Wirksamkeit und geistiger Anregung, das sind wichtige Aspekte der Klangfiguren in Ritters spezifischer Perspektive. Der Ton ist ihm Artikulationsmedium des Irrationalen und Numinosen. Naturphänomene wie die Chladnischen Klangfiguren gelten Ritter als eine Totalität von bedeutsamen Chiffren, als sprachanaloge Manifestationen des schöpferischen Logos, als ein Universum göttlicher Zeichen. Die Experimente Chladnis und Ørstedts, die er

durch eigene Vorschläge ergänzt, dienen ihm dazu, wenigstens Fragmente dieser göttlichen Ursprache sichtbar zu machen und die Entfremdung des Menschen von ihr zu überwinden. Lesen, Übersetzen, der Töne in Bilder, der Sachen in Namen, der Bilder in Zeichen – das sind Themen Ritters, die er im Kontext der Chladnischen Figuren entfaltet. In den Figuren vermutet er eine Sprache der Natur, in ihnen spricht die Natur, wie immer auch verrätselt, und die Zeichen haben einen Ursprung in der Natursprache.

Das ist bezeichnend für Ritters Zugang insgesamt: Verstehen ist ihm kein gleichförmiger Erkenntnisprozess, sondern eine momenthafte Aufhellung vielfältiger Bezüge. Das wirkliche Erkennen der Klangfiguren berührt geheimnisvolle Bereiche und ist gleichwohl experimentell vielfach erforscht, es wirkt im Großen wie im Kleinen, stellt unterschiedlichste Bezüge her, ohne sie zu fixieren, und bietet eine ganze Reihe hermeneutischer Möglichkeiten. Die Figuren können naturwissenschaftlich aufgehellt werden, sie enthüllen mystische Bereiche, sie stehen im Kontext zu künstlerischen Phänomenen, auch in Bezügen zur kulturellen und literarischen Tradition, und sie öffnen Perspektiven auf psychische und physiologische Analogien.

\*\*\*

Ritters Denken pulsiert beständig zwischen Starre und Verflüssigung, zwischen Systematik und unendlicher Auflösung, zwischen Bedingtem und Unbedingtem. Deshalb ist die Form des Aphorismus in besonderer Weise geeignet für solche perspektivenreiche Denkweise. Das auf Laut und Ton gerichtete und bereits zitierte Fragment enthält zu den bereits genannten noch andere Aspekte. Sein Mittelteil lautet: »Bei der Oszillation, Vibration, u.s.w., schwingt alles. Alles wirkt nach *einem* Schema samt und sonders zugleich. Darum kommt's auf diesem Wege *ganz* in den Menschen. Die Ortsveränderung bringt tausend chemische, elektrische, magnetische Prozesse hervor. Alles, was nur irgend erregt werden kann, *wird* hier erregt. So klingt hier alles, alles wird gewußt, gefühlt.«<sup>35</sup> Ritter findet in der Oszillation, in der Bewegung, der Schwingung, der Ortsveränderung, eine Art Universalschlüssel, einen Zugang, der vielfältig und unendlich erweiterbar ist, auf keine Besonderheit

30 Ebd., Bd. 1, S. 223 f.

31 Ebd., Bd. 2, S. 242.

32 Ebd., S. 229.

33 Ebd., S. 236.

34 Ebd., Bd. 1, S. 224.

35 Ebd., S. 223 f.; Hvh. i. O.

zu reduzieren, ein Medium, das alle Phänomene durchwirkt. Oszillation, Schwingung bringt Ton hervor, der Grundstoff jeder Musik und zugleich auch jeder Sprache ist. Chladni hat die Schwingungen sichtbar gemacht, und auch die Schrift interpretiert Ritter als Derivat solcher Klangfiguren, als Abbilder, die in irgendeiner Weise zurückgebunden sind an die Schwingungen. Die Oszillation bietet ihm vielfältige und stets erweiterbare Anschlussmöglichkeiten und öffnet dem denkenden, beobachtenden und experimentierenden Forscher einen unerschöpflichen Fundus an Formen, Bezügen, Bildern, Wirkungen, Symbolen und Metaphern. Die einzelne Erscheinung ist stets Aktualisierung, Besonderung, Isolation, aber die nicht-determinierende Sprache der Schwingung bildet das notwendige Fundament jeder dieser Erscheinungen. Die historische Entwicklung der einzelnen Ausdrucksformen der Oszillation ist für Ritter eine Entwicklung der Entfremdungen, der Entfernung von der Ursprünglichkeit, die einerseits zu Formenreichtum führt, andererseits aber das Erkennen des Ursprungs erschwert. »Je näher die gegebene Ordnung der Weltkörper der Gottheit, desto weniger Individuen. Je entfernter von ihr, desto mehr. Und mit den Individuen wächst wiederum die Mannigfaltigkeit der Individualität auf dem einzelnen Individuum.«<sup>36</sup> Die abgetrennten Elemente haben sich isoliert weiterentwickelt und scheinen selbstständig geworden zu sein; ihr Bezug zur ursprünglichen Sprache und zu der ihnen allen zugrunde liegenden Oszillation muss immer wieder neu erschlossen und reflektiert werden. Der erkennende Geist ist immer erneut aufgerufen, den jeweiligen Schlüssel zu suchen, der das einzelne Phänomen zurückzubeziehen hilft auf seinen Ursprung und damit die Fülle der Bezüge offenzulegen versteht. Metaphern, Symbole, Allegorien, Musik, Sprache, Schrift, Klangfigur, Ton, sie alle sind Manifestationen, Isolationen, Herausstrennungen, weiterentwickelte Teile des ursprünglichen, durch Oszillation gestifteten Zusammenhangs. Sie sind plastisch gewordene und sinnlich greifbare Manifestationen dieses zugrunde liegenden Prinzips, sie sind notwendig, um die Sprache der Natur und der Oszillation dem Menschen greifbar, erfahrbar zu machen. Jedes endliche Einzelne aber verweist auf das Unendliche, das Ursprüngliche.

<sup>36</sup> Ebd., Bd. 2, S. 174 f.

Ritter wählt mit dem Phänomen der Oszillation, mit der Annahme eines stufenlosen Kontinuums elektromagnetischer Schwingungen, ein sehr leistungsfähiges Paradigma. Die Oszillation gibt ihm die Möglichkeit, mit einem einheitlichen Zugriff die unterschiedlichsten Phänomene aufeinander zu beziehen. Elektrische, chemische, klangliche, magnetische und optische Phänomene werden vergleichbar und ineinander überführbar. Im Kontinuum der Oszillation differenzieren sich Wellenbereiche und Schwingungsspektren, die den menschlichen Sinnen nur teilweise greif- und fühlbar werden. Die Klangfiguren offenbaren das Korrespondenzverhältnis zwischen akustisch wahrnehmbaren Tönen und visuell wahrnehmbaren Bildern, zwischen Klang und Licht. Ritter sah hier die prinzipielle Gleichartigkeit und Vergleichbarkeit von optischen und akustischen Phänomenen offenbart: »Schön wäre es, wie, was hier *äußerlich* klar würde, genau auch wäre, was *uns* die Klangfigur *innerlich* ist: – *Lichtfigur*, *Feuerschrift*. Jeder Ton hat somit seinen Buchstaben immediate bey sich; und es ist die Frage, ob wir nicht überhaupt nur *Schrift* hören, – *lesen*, wenn wir hören, – *Schrift sehen!* – Und ist nicht jedes Sehen mit dem *innern* Auge *Hören*, und Hören ein Sehen von und durch *innen*?«<sup>37</sup> Akustische Phänomene unterscheiden sich von optischen oder thermischen durch Wellenbereich und Amplitude, allen aber ist die Grundlegung durch die Schwingungen gemeinsam. Lesen, Hören und Sehen referieren so auf einen prinzipiell gleichartigen Vorgang. Die verschiedenen Arten der Zeichenwahrnehmung sind ineinander überführbar, transformierbar:

Wie es eine allgemeine Sprache, und wieder besondere giebt, so muss es auch eine allgemeine Schrift, und wieder besondere geben. Ihr nächstes Verhältniß zu einander wäre das von Note zu Buchstabe. Überall aber muß die Schrift das von der Sprache, dem Ton, dem Wort, selbst, Geschriebene, seyn. Hier erhält man dann für die Musik, oder die allgemeine Sprache, die Hieroglyphe, oder die völlig vollständig den ganzen Ton, den ganzen Accord, u.s.w. ausschreibt [...].<sup>38</sup>

Dies ist eben möglich durch die überall herrschende Oszillation, durch Schwingungsvorgänge, die ineinander übergehen und ineinander transformiert werden können. Diese Denkweise wird nun von Ritter universalisiert

<sup>37</sup> Ebd., Bd. 2, S. 227 f.

<sup>38</sup> Ebd., S. 246.

und auf den ganzen Kosmos bezogen, der als ein lebendiger, oszillierender Organismus begriffen wird, und selbst die sozialen Verhältnisse spiegeln sich in den Tonverhältnissen:

Töne sind Wesen, die einander verstehen, so wie wir den Ton. Jeder Accord schon mag ein Tonverständnis unter einander seyn, und als bereits gebildete Einheit zu uns kommen. Accord wird Bild von Geistergemeinschaft, Liebe, Freundschaft, u.s.w. Harmonie Bild und Ideal der Gesellschaft. Es muß schlechterdings kein menschliches Verhältniß, keine menschliche Geschichte geben, die sich nicht durch Musik ausdrücken ließe. Ganze Völkergeschichten, ja die gesammte Menschengeschichte, muß sich musikalisch aufführen lassen, und vollkommen identisch. Denn der hier sprechende Geist ist derselbe, wie der unsere, und seine Verhältnisse zu seinen Geschwistern sind dieselben, wie die unsrigen zu unsern Geschwistern.<sup>39</sup>

In jedem nur denkbaren Aspekt sucht Ritter nach anschlussfähigen Phänomenen. Er zielt schließlich in gewisser Weise auf eine semiotische Verfasstheit des Universums. Das Verstehen wird zu einem schwerwiegenden Problem, weil das Sprachverstehen nur einen Aspekt des Zugangs zum Universum des Sinns und der Verknüpfungen umfasst. Ton, Sprache und Zeichen sind ihm Teile eines universellen Zusammenhangs, eines kosmologischen Sprechprozesses im weitesten Sinne.

Der Theorierahmen von Ritters Denken geht weit über das rationale Verständnis hinaus und bezieht Mystisches und Irrationales ein. Ritters Spekulationen berühren sich hier mit anderen Strömungen der gemeinromantischen Suchbewegung im Hinblick auf die Ursprache der Menschheit. Ritter sieht in den von Chladni entdeckten Phänomenen das Konzept einer Hieroglyphenschrift in der Natur. Dazu kommt aber noch etwas anderes. Musik und Ton bieten sich als Einbruchsstellen des Mystischen und Naturhaften besonders an, hat doch die Musik im romantischen Verständnis stets eine Sonderstellung, weil in ihr in besonderer Weise Ordnungsstrukturen und Rationalität einerseits mit Vorreflexivität und dem Unerklärbaren andererseits verbunden ist. Der ›Ton‹ wird dem Licht analog gesetzt, über den Ton können wir ins Innere einer Erscheinung gelangen: »Jeder tönende Körper, oder vielmehr sein

Ton, ist gleichsam der gefärbte Schatten seiner innern Qualität.«<sup>40</sup> Insofern offenbaren die Chladnischen Figuren das Innere, machen es sichtbar, und nicht zufällig nähert sich diese Vorstellung vom Ton der Eichendorff'schen »Wünschelrute«:

Schläft ein Lied in allen Dingen,  
Die da träumen fort und fort,  
Und die Welt hebt an zu singen,  
Triffst du nur das Zauberwort.

\*\*\*

Es wird inzwischen klar geworden sein, an wie vielen Stellen sich Ritters Denkweisen mit denen Benjamins berühren. Benjamin ist wie Ritter fasziniert von den dunklen Aspekten einer Sache und hofft, sie von hier aus aufschließen zu können. Die scheinbar klaren, simplen Verläufe, Erklärungen und Zusammenhänge sind ihm suspekt. Auch Benjamin beschäftigt sich immer wieder mit der Bedeutungsproduktion, mit dem geheimen Wissen von Bildzeichen und der mit ihnen verbundenen Hoffnung auf transzendente Erfahrungen. Dabei ist auch Benjamins Denken gegenüber der wissenschaftlichen Rationalität, der Diskursivität und der rationalistischen Logik misstrauisch. Auch Benjamin interessiert sich für Konstellationen mehr als für die Dinge selbst, mit denen er dabei in Berührung kommt. Sinn haftet nicht an den einzelnen Elementen, sondern an ihrer Konfiguration, die sie in einem dynamischen und sich verändernden Wissensraum einnehmen. Das, was im Verhältnis zwischen Zeichen und Gemeintem nicht bloß rein konventionell ist, unterliegt besonderem Interesse, und Bilder, die als komplexe Schriftzeichen gelesen werden können, werden als Einbruchsstellen des Metaphysischen interpretiert:

Die Heiligkeit der Schrift ist vom Gedanken ihrer strengen Kodifikation untrennbar. Denn alle sakrale Schrift fixiert sich in Komplexen, die zuletzt einen einzigen und unveränderlichen ausmachen oder doch zu bilden trachten. Daher entfernt sich die Buchstabenschrift als eine Kombination von Schriftatomen am

<sup>39</sup> Ebd., S. 233.

<sup>40</sup> Ebd., Bd. 1, S. 162.

weitesten von der Schrift sakraler Komplexe. Diese prägen in der Hieroglyphik sich aus. Will die Schrift sich ihres sakralen Charakters versichern – immer wieder wird der Konflikt von sakraler Geltung und profaner Verständlichkeit sie betreffen – so drängt sie zu Komplexen, zur Hieroglyphik. Das geschieht im Barock. (GS I, 351)<sup>41</sup>

Wie auch immer zerstückelt, entseelt und aus dem Kontext herausgerissen, der Betrachter vermag in solchen Komplexzeichen wie den Klangfiguren etwas zu erfahren, was über das, was ihm etwa die Notenschrift zu bieten vermag, weit hinausgeht. Der Ton ist sichtbar in einer nicht arbiträren Form, er ist sichtbar in einem Bildzeichen, dem er ganz unmittelbar und nicht bloß zufällig bzw. aufgrund bloßer Vereinbarung entspricht.

Zugleich zweifelt Benjamin, und auch darin Ritter ähnlich, an der Reichweite der traditionellen Begriffe und Denkformen, die im optimistischen Zugriff des Ganzen teilhaftig werden zu können hofften, und Benjamin akzentuiert stets die Relevanz der Randbezirke gerade auch der Kunstwissenschaften: »Hier zeigt es sich, daß nicht der Blick fürs ›Große Ganze‹ oder für die ›umfassenden Zusammenhänge‹, wie sie einst die behäbige Mittelmäßigkeit der Gründerzeit für sich in Anspruch nahm, das Merkmal des neuen Forschergeistes ist. Vielmehr hat er den strengsten Prüfstein darin, in Grenzbezirken sich daheim zu fühlen.« (GS III, 363–374; hier S. 374) Ritters unkonventioneller Zugang zum Zeichencharakter der Musik, der völlig anders als in den Termini der Repräsentationalität interpretiert wurde, musste Benjamins Interesse wecken. Und einmal aufmerksam geworden, fand Benjamin bei diesem Autor weiteste Assoziationsräume, die gerade in die Bereiche der Randgebiete und Grenzbezirke hineinreichten und mit denen der Autor in extremer Weise die gängigen Disziplinergrenzen überschritt. Ritter öffnete ein unübersehbar großes, heterogenes Feld von Interessen, in dem sich die Bestandteile doch in einer mehr oder weniger großen Nähe zum Klang, zum Ton befinden. Ausgehend von den Chladnischen Klangfiguren durchdenkt Ritter unterschiedlichste Funktionsweisen, Formen und Elemente und ihre Beziehungen zum

Mystischen, zum Unbewussten und Naturhaften. Wahrnehmung, Verständigung, Handlung und Interaktion erscheinen ihm als Selektion von Möglichkeiten, die die Oszillation bietet, als Konkretisierung und Materialisierung, die aber immer zurückgebunden bleiben an ihr Medium und seine tief reichenden Wurzeln. Dies blieb anregend und faszinierend für Benjamin, und nicht zuletzt mag er eine persönliche Verwandtschaft empfunden haben zu diesem schwierigen Autor und seinem rätselhaften Werk.

<sup>41</sup> Vgl. auch Christian J. Emden: »Kulturwissenschaft als Entzifferungsunternehmen. Hieroglyphik, Emblematisierung und historische Einbildungskraft bei Walter Benjamin«, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.): *Hieroglyphen. Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*, München (Fink) 2003, S. 297–326.

SIGRID WEIGEL

## Die Geburt der Musik aus der Klage Zum Zusammenhang von Trauer und Musik in Benjamins musiktheoretischen Thesen

### Zwischen Athen und Jerusalem

»Vom Naturlaut über die Klage zur Musik« (GS II, 138), so lautet eine einprägsame Wendung aus Überlegungen des jungen Benjamin zur Musik, die aus dem Jahre 1916 stammen, aufgeschrieben in unmittelbarer Nähe zur Ausarbeitung seiner frühen Sprachtheorie. Zwar hat Walter Benjamin keine zusammenhängende, geschlossene Musiktheorie vorgelegt, doch bilden Ausführungen zur Musik eine Art Seitenstück zu seiner Sprachtheorie. So gehören Erörterungen zum Verhältnis von Sprache, Affekt und Musik zu den Leitmotiven in denjenigen Schriften, die zwischen 1916 und 1926 entstanden sind. Diese musiktheoretischen Reflexionen in Benjamins Frühschriften lassen sich unter das Motto einer »Geburt der Musik aus der Klage« stellen. Mit dieser Grundthese befinden sie sich in deutlicher, wenn auch unausgesprochener<sup>1</sup> Gegenstellung zu Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1871). Während Friedrich Nietzsche bekanntlich vom Widerstreit zwischen einer dionysisch rauschähnlichen und einer apollinisch traumähnlichen Natur der Griechen ausgeht, den Ursprung der Tragödie aus den dionysischen Dithyramben, aus Gesang, Tanz und Musik, ableitet und ihre Transformation

1 Inwieweit Benjamin 1916, als seine Erörterungen über Trauerspiel und Tragödie entstanden, mit Nietzsches *Geburt der Tragödie* wirklich bekannt war, ist unklar. Zwar taucht in den Briefen und Reden des Studenten der Name Nietzsche hin und wieder auf; doch eine intensivere Auseinandersetzung mit Friedrich Nietzsche scheint erst nach der Lektüre des Briefwechsels zwischen Nietzsche und Overbeck eingesetzt zu haben, von der Benjamin in einem Brief vom 23.12.1917 an Gershom Scholem schreibt: »Ferner lese ich den erschütternden Briefwechsel Nietzsches mit Franz Overbeck, das erste wirkliche Dokument seines Lebens das ich kennen lerne.« (GB I, 410).

zur Kunstform dort gegeben sieht, wo der aus der »dionysischen Musik« entstandene Chor um den »apollinischen Teil« des Dialogs ergänzt wird,<sup>2</sup> geht der junge Benjamin von einem gänzlich anderen Gegensatz aus, dem von »Trauerspiel und Tragödie«. Dabei betrachtet er die Tragödie – in der Nachfolge von Hölderlins Anmerkungen zu dessen Sophokles-Übersetzungen – vor allem als eine Form, die durch die Wechselrede und das Gesetz des gesprochenen Wortes gekennzeichnet ist. Im Unterschied zu Nietzsche bezieht Benjamin sich nicht auf die dionysischen Kulte und Bocksgesänge; auch leitet er seine These von der Geburt der Musik aus der Klage nicht aus dem der Totenklage entsprungenen Gesang des Orpheus ab. Überhaupt ist auffällig, dass er keinen gattungsgeschichtlichen Zugang wählt. Seine zu Nietzsches Sicht genau umgekehrte Entstehungsthese – eben der Musik aus dem Drama, nicht des Dramas aus der Musik – entspringt einer anderen Urszene. Es ist das barocke Trauerspiel, das bei ihm – um im Bild zu bleiben – als Geburtshelferin bei der Entstehung von Musik und Oper aus der Sprache der Trauer entsteht. Sein Nachdenken über Musik entwickelt Benjamin dabei am Leitfaden des Gefühls. Denn in den zwei kleinen Aufsätzen, die Benjamin 1916 dem Thema »Trauerspiel und Tragödie« widmet, geht es nicht um den Unterschied zweier Gattungen, sondern um die entgegengesetzte Zeitstruktur und um verschiedene Ausdrucksweisen von »Tragischem« und dem »Traurigen« überhaupt.

Ohnehin handelt es sich um eher theoretische Ausführungen, die sich nicht auf einzelne Ausprägungen aus der Musikgeschichte beziehen. In seinen Briefen präsentiert sich der Student als jemand, der mit den »Berliner Opernaufführungen« und dem Repertoire vertraut ist, auch während seiner auswärtigen Studienjahre in die Oper geht. Doch werden Oper und Musik immer zu jenen Themen gehören, die er eher am Rande behandelt. Wenn er sich in dem späteren Briefwechsel mit Adorno ausführlich zu Wagner, Alban Berg und anderen Komponisten äußert, dann überlässt er dabei dem Briefpartner doch immer die Position des Eingeweihten, demgegenüber er sich selbst als jemand darstellt, dem sich das »musikalische Material« zum Teil entziehe (so etwa im Brief an Adorno vom 2.11.1937, GB V, 592), womit er zum Ausdruck bringt, dass ihm ein musikwissenschaftlicher Zugang fernliegt. Dennoch wird er bei

2 Friedrich Nietzsche: »Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus«, in: ders.: *Werke in sechs Bänden*, hg. v. Karl Schlechta, München (Hanser) 1980, Bd. 1.

seinen Ausführungen zu Klage und Musik oder zu Trauerspiel und Oper an tatsächlich Gehörtes gedacht haben – vielleicht am ehesten an Opern von Gluck, dessen ›Opernreform‹ unter dem Zeichen des Gefühlsausdrucks stand. Doch in den genannten Aufsätzen Benjamins fehlen jegliche musikgeschichtlichen Referenzen.

Erst in dem ein Jahrzehnt später publizierten Trauerspielbuch, in dem er auf das Thema von Trauer, Sprache und Musik zurückkommt, wird Benjamin sich explizit mit Nietzsche auseinandersetzen. Im ersten Teil dieses Buches, der das Thema von »Trauerspiel und Tragödie« wieder aufnimmt und fort-schreibt, kritisiert er Nietzsches, da dieses sich gegenüber den geschichts- und religionsphilosophischen Problemen der Tragödie (wie etwa der »Lehre von der tragischen Schuld«) verschließe (GS I, 283). Während er hier das Trauerspiel noch einmal der Tragödie und dem tragischen Wort entgegensetzt, argumentiert Benjamin im zweiten Teil zu »Allegorie und Trauerspiel« auch gegen die operngeschichtlichen Urteile in Nietzsches *Geburt der Tragödie* und entwickelt in diesem Zusammenhang auch eigene Überlegungen zur Geschichte der Oper. Seine frühe These von der Entstehung der Musik aus Trauer und Klage erhält hier eine gattungsgeschichtliche Ergänzung, wenn es heißt, dass das Trauerspiel des 17. Jahrhunderts mit Elementen wie den ›Reyen‹, den oratorischen Sprechchören und choreographischen Einlagen, zur Auflösung dieses Genres führt und zur Oper drängt: »Die phonetische Spannung in der Sprache des XVII. Jahrhunderts führt geradezu auf die Musik als Widerpart der sinnbeschwerten Rede.« (GS I, 385) Damit nimmt Benjamin eine ganz eigene Urszene in den Blick, die sich auch von der üblichen Historiographie der Oper unterscheidet. Wird doch die Entstehung des Musikdramas gemeinhin auf jenes Missverständnis zurückgeführt, das dem Projekt einer Wiederentdeckung der antiken Tragödien im ausgehenden 16. Jahrhundert in der Florentiner *Camerata* einherging, weil deren *Riforma melodramatica* unter der Annahme stattfand, dass die Griechen und Römer ihre Tragödien »vollständig sangen«.<sup>3</sup> Benjamin verlagert die Szene also und verschiebt sie sowohl von

Athen, dem Schauplatz der Dionysien, als auch von der italienischen Ursprungsszene der Oper nach Norden, ins deutsche Barock.

Vorerst jedoch stehen in den frühen Aufsätzen seine Überlegungen im Zusammenhang grundlegender, nahezu absoluter Aussagen, sowohl über das Verhältnis von *Trauerspiel und Tragödie* wie auch die *Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*, – so die beiden einschlägigen Titel aus einer Reihe von fünf Arbeiten, die der junge Benjamin im Jahre 1916 geschrieben hat. Die Reihenfolge, in der sie in einem Brief an Herbert Belmore (alias Blumenthal) aufgeführt werden (GB I, 350), beschreibt dabei einen thematischen Bogen von der Antike über das Trauerspiel zur biblischen Sprache. Die erste Arbeit, *Das Glück des antiken Menschen*, handelt von der *hybris*, als die den Griechen der »Versuch« erschien, »sich selbst – das Individuum, den inneren Menschen – als Träger des Glücks darzustellen« (GS II, 128), weshalb das Glück den antiken Menschen nur in Gestalt des Sieges heimsuchen konnte. Die zweite Arbeit, *Sokrates*, teilt mit Nietzsche den antisokratischen Gestus. Allerdings sieht Benjamin in Sokrates nicht die Verkörperung eines der Philosophie geschuldeten Untergangs der Tragödie; vielmehr wird Sokrates bei ihm zur Zielscheibe einer beißenden Kritik am Prinzip des pädagogischen Eros, weil in der sokratischen Frage die erotische ebenso wie die wissenschaftliche Frage verraten und zum Mittel degradiert werden, womit sie in einem diametralen Gegensatz zur heiligen Frage stehe, so Benjamin. Die heilige Frage nämlich zeichne sich dadurch aus, dass sie auf Antwort wartet. Während die dritte und vierte Arbeit Tragödie und Trauerspiel – im Hinblick auf Zeit und Sprache – einander gegenüberstellen, schließt die fünfte und umfangreichste Arbeit, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, an darin entwickelte Motive zum Trauerspiel an. Auf dem biblischen Schauplatz der adamitischen Sprache tauchen dort Trauer und Klage wieder auf, und zwar in den Ausführungen zur Traurigkeit und Klage der stummen, überbenannten Natur. Benjamins These von der Geburt der Musik aus der Klage ist damit zugleich auch eine – bislang weniger beachtete – Szene aus der Geburt seiner eigenen Sprachtheorie. In ihr stellt das Trauerspiel gleichsam eine Mitte dar zwischen antikem und biblischem Schauplatz, zwischen Athen und Jerusalem.

<sup>3</sup> So der Musiker Jacopo Peri, einer der Akteure der frühen Stunde der Operngeschichte, zit. nach: Tim Carter: »Das siebzehnte Jahrhundert«, in: Roger Parker (Hg.): *Illustrierte Geschichte der Oper*, Stuttgart (Metzler) 1998, S. 11. Auf diese »Genesis der Oper« bezieht sich

auch Nietzsches *Geburt der Tragödie* im 19. Abschnitt, in dem die Oper als »Geburt des theoretischen Menschen« interpretiert wird (Nietzsche: »Die Geburt« [Anm. 2], S. 103).

So deutlich die Gegenstellung zu Nietzsche ist, die Benjamins These von der Geburt der Musik aus der Klage einnimmt, so wenig lässt sich behaupten, er habe seine Auffassung umgekehrt aus der jüdischen Tradition gewonnen, etwa aus der Tradition der *Kina*, der Klagelieder. Als ihm Gershom Scholem im März 1918 ein Manuskript über *Klage und Klagelied* schickt, das dieser zusammen mit der Übersetzung einiger hebräischer Klagelieder geschrieben hat, muss Benjamin nämlich bekennen, dass seine zwei Jahre zuvor aufgeschriebenen Gedanken zu demselben Problem »ohne Beziehung zum hebräischen Schrifttum« entstanden seien, welches »wie ich nun weiß der gegebne Gegenstand solcher Untersuchungen ist«. Und dabei konkretisiert er seine eigene Frage, indem er aus seinem zurückliegenden Text zitiert: die »Frage, ›wie Sprache überhaupt mit Trauer sich erfüllen mag und Ausdruck von Trauer sein kann« (GB I, 442). Im Rückblick kann er seine Gegenstellung zur antiken Schlüsselszene nun mit einem Argument erklären, das Scholem ihm zugespielt hat: »Aus meinem Wesen als Jude heraus war mir das eigene Recht, die ›vollkommen autonome Ordnung‹ der Klage wie der Trauer aufgegangen.« Dennoch will er seine eigene Arbeit nicht dem Scholem'schen Vorhaben zuordnen, sondern betont in Abgrenzung zu dessen Aufsatz die gänzlich andere Genese der eigenen Überlegungen, die einem vollkommen anderen historischen Zusammenhang entspringen:

Im Deutschen tritt nämlich die Klage sprachlich hervorragend nur im Trauerspiel hervor und dieses steht im Sinne des Deutschen der Tragödie fast nach. Damit konnte ich mich nicht versöhnen und sah nicht daß die Rangordnung im Deutschen ebenso legitim ist wie im Hebräischen wahrscheinlich die entgegengesetzte. Jetzt sehe ich nun in Ihrer Arbeit daß die Fragestellung die mich damals bewegte auf Grund der hebräischen Klage gestellt werden muß. (443)

Allerdings, so fügt er an, könne er in Scholems Ausführungen auch keine Lösung sehen, und öffnet stattdessen das Feld für »eine Reihe schwerer Fragen«.

Aus Benjamins Reaktion ergibt sich für uns die Frage, inwieweit der auf diese Weise ins Hebräische und in die jüdische Tradition verschobene Fragehorizont im Folgenden für Benjamins Überlegungen zu Klage, Trauer und Trauerspiel bedeutsam werden sollte. Im Trauerspielbuch jedenfalls haben sie keinen direkten, thematischen Niederschlag gefunden. Und noch nach Ab-

schluss des Trauerspielbuchs bewertet Benjamin diese Verlagerung seiner Fragen ins Hebräische als uneingelöste Aufgabe, wenn er am 30.10.1926 in einem Brief an Hugo von Hofmannsthal schreibt:

Endlich frappte mich Ihr Brief mit Ihrem Hinweis auf das eigentliche, so sehr versteckte Zentrum dieser Arbeit: die Darlegung über Bild, Schrift, Musik ist wirklich die Urzelle der Arbeit mit ihren wörtlichen Anklängen an einen jugendlichen Versuch von drei Seiten »Über die Sprache in Trauerspiel und Tragödie«. Die tiefere Ausführung dieser Dinge würde mich freilich aus dem deutschen Sprachraum in den hebräischen führen müssen, der, aller Vorsätze ungeachtet, bis zum heutigen Tage immer noch unbetreten vor mir liegt. (GB III, 209)

Allein die Art und Weise, wie Benjamin diese zehn Jahre zuvor formulierte »schwere Frage« im Gedächtnis ist, deutet auf ihre Bedeutung. Und tatsächlich sollten die Klagelieder der jüdischen Tradition wie auch das Hebräische durch die Lektüre von Scholems sprach- und dichtungstheoretischen Ausführungen zur *Kina* für Benjamin im Folgenden zu einem faszinierenden Horizont werden. Vor ihm konnte er zumindest das eigene Vorhaben einer Aufwertung des Trauerspiels gegenüber der Tragödie weiter verfolgen. Wie die Zeugnisse aus der gemeinsamen Berner Studienzeit belegen, die vor allem durch Scholems Aufzeichnungen überliefert sind, spielten Klage und Klagelied eine wichtige Rolle in den Gesprächen und Lektüren der Freunde. So kann man z. B. unter dem 10. Mai 1918 in Scholems Tagebuch den Eintrag lesen: »Walter las einige Gedichte vor, ich die *kina* Davids, und wir sprachen von den Klageliedern.«<sup>4</sup> Und in seinem autobiographischen Erinnerungsbuch *Walter Benjamin. Geschichte einer Freundschaft* (1975) findet sich folgende Szene: »Bei einem Gespräch über Klagelieder – ein Thema, das mich damals, vom Hebräischen her, tief beschäftigte – sagte er mir, in Rilkes *Malte Laurids Brigge* stehe ein wunderbares Klagelied. Ich suchte das Buch auf: die Stelle enthielt, zwar als Zitat, aber ohne Quellenangabe, das 30. Kapitel des Buches Hiob!«<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Gershom Scholem: *Tagebücher nebst Aufsätzen und Entwürfen bis 1923. 2. Halbband 1917–1923*, hg. v. Karlfried Gründer u. a., Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000, S. 224.

<sup>5</sup> Ders.: *Walter Benjamin. Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1975, S. 84.

Ähnlich wie später andere Felder der gemeinsamen intellektuellen Neugier, zuallererst die Literatur Franz Kafkas, bildet die Klage in den ersten Jahren der Freundschaft eine heiße Zone des Gedankenaustausches, wo gegenseitige Inspiration, Annäherung und Abgrenzung verhandelt werden. Die Bedeutung dieser von beiden Seiten mit äußerster Behutsamkeit geführten Dialoge – achtsam und auf der Hut zugleich – geht deshalb über biographische oder anekdotische Interessen hinaus, weil sie symptomatisch ist für brisante Fragen der Nähe und Distanz zwischen jüdischer Tradition und deutscher Kultur. Benjamins Antwort auf Scholems Manuskript *Klage und Klagelied* mündet dann auch im Gestus eines gewichtigen Fragezeichens: »Im besonderen bemerke ich nur, dass ich die eindeutige Beziehung von Klage und Trauer in dem Sinne, dass jede reine Trauer in die Klage münden müsse doch bezweifle. – Es ergeben sich hier eine Reihe so schwerer Fragen dass man wirklich von ihrer schriftlichen Erwägung abstehen muß.« (GB I, 443) Während die durch Scholems Aufsatz eröffnete Perspektive, das Thema von Trauer und Klage »auf Grund der hebräischen Klage« zu stellen, für Benjamin also die Abgrenzung seiner Fragen vom Deutungsmuster ›Antike‹ verstärkt, behauptet er gegenüber dem Freund zugleich ein eigenes Gebiet, das jenseits der Grenzen der jüdischen Überlieferung liegt, mit ihm aber einen gemeinsamen Bezugspunkt teilt, den des Nachlebens der biblischen Tradition. Ein solches Gebiet hat der junge Benjamin ausgerechnet im deutschen Trauerspiel christlicher Provenienz gefunden. Dieses ist ihm Schauplatz eines vielfältigen Widerstreits, wenn nicht Abgrunds: zwischen Natur und Sprache, zwischen Laut und Bedeutung, zwischen Kreatur/Schöpfung und Geschichte.

### Der Rest heißt Musik

Ausgangspunkt der kleinen Arbeit, die der junge Benjamin über *Trauerspiel und Tragödie* geschrieben hat, ist die Zeit. Dabei ordnet er die tragische Zeit dem Gebiet der Geschichte zu, unterscheidet sie von der messianischen Zeit und charakterisiert die Tragödie als geschlossene Form. Demgegenüber sieht er das Gesetz des Trauerspiels in der Wiederholung und beschreibt dessen Form als ungeschlossen, weil sich »die Idee seiner Auflösung nicht mehr innerhalb des dramatischen Bezirks« abspielt. In der Schlusspassage heißt es

dann: »Und dies ist der Punkt, an dem sich – von der Analyse der Form aus – der Unterschied zwischen Trauerspiel und Tragödie entscheidend ergibt. Der Rest des Trauerspiels heißt Musik.« Und weiter: »Vielleicht steht [...] das Trauerspiel am Übergang von der dramatischen Zeit in die Zeit der Musik.« (GS II, 137) Damit ist das Thema der unmittelbar anschließenden Arbeit über die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie angestimmt.

Darin geht es um das, was Benjamin das Rätsel des Trauerspiels nennt, nämlich um die Grundfrage, »Wie Sprache überhaupt mit Trauer sich erfüllen mag und Ausdruck von Trauer sein kann, [...] wie Trauer als Gefühl in die Sprachordnung der Kunst den Eintritt findet?« (138). Benjamin verfolgt diese Frage, indem er – neben dem Wort als Träger der Bedeutung – nach einer anderen Existenzweise des Wortes fragt. Diese sieht er in dem »Wort in der Verwandlung«, das er als sprachliches Prinzip des Trauerspiels charakterisiert – und auf diese Weise im Wort ein gleichsam gefühlsbegabtes Wesen entdeckt:

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 Durchgangsstadium im Zyklus seiner Verwandlung und in diesem Wort spricht das Trauerspiel. Es beschreibt den Weg *vom Naturlaut über die Klage zur Musik*. Es legt sich der Laut im Trauerspiel symphonisch auseinander, und dies ist zugleich das musikalische Prinzip seiner Sprache und das dramatische seiner Entzweiung und seiner Spaltung in Personen. (Ebd., Hvh. S. W.)

Der Eintritt des Gefühls, insbesondere der Trauer, in die Sprachordnung der Kunst bringt somit die Beziehung zwischen Laut und Bedeutung in Bewegung; die Trauer bricht gleichsam in die Einheit der Sprache ein. Bemerkenswert ist das Bild eines symphonischen Auseinandertretens, eine chiasmatische Figur, die Benjamin dafür findet: *sym-phonisches*, das heißt zusammen-klingendes Auseinandertreten. Dies sei das musikalische Prinzip der Sprache im Trauerspiel. Das Trauerspiel wird von Benjamin auf diese Weise als eine Ordnung beschrieben, die aus zwei Prinzipien gebildet ist, dem zerstörenden Widerspiel der zwei Dimensionen der Sprache, Wort und Bedeutung, und dem in der Musik sich schließenden Kreis des Gefühls. (139)

Über die Figur des symphonischen Auseinandertretens hinaus gelangt erst in der Schlusspassage dieses Textes die akustische Dimension der Musik ins Spiel. Es käme, so Benjamin, gleichermaßen auf das Vermögen der Sprache



und des Gehörs an: »Ja endlich kommt alles auf das Ohr der Klage an, denn erst die tiefst vernommene und gehörte Klage wird Musik. Wo in der Tragödie die ewige Starre des gesprochenen Wortes sich erhebt, sammelt das Trauerspiel die endlose Resonanz seines Klanges.« (140) Es ist also die Klage, mit der sich Benjamins Text dem Ohr, dem Gehörten und der Resonanz zuwendet. Klage und Klang hängen somit aufs Engste zusammen. – Die Klage wird in Benjamins nachfolgenden Schriften immer wieder eine prominente Stellung einnehmen, und zwar an den Schwellen zwischen sprach- und geschichtstheoretischen Konstellationen. Als Klang verweist die Klage in die Welt der Musik. Als Sprache der Natur verweist die Klage in das Reich der Schöpfung. In Benjamins späteren Schriften begegnet sie vor allem als Stimme der Kreatur, die sich an die Schöpfung adressiert.<sup>6</sup>

Doch noch einmal zurück zur *Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie*. Benjamin entwirft in diesem frühen Seitenstück zu seiner Sprachtheorie keineswegs die Idee einer Transzendenz der Gefühle und ihrer Aufhebung in Musik. Vielmehr häufen sich in den Ausführungen, die auf die Formel »vom Naturlaut über die Klage zur Musik« folgen, Begriffe wie Hemmung, Stocken oder Stauung; sie charakterisieren jene Konstellation, die dem Gegenüber von Gefühlsausdruck und Sprachgehalt entspringt. So beschreibt Benjamin, wie die Bewegung vom Naturlaut zum Gefühlslaut auf dem halben Weg zur Erlösung gehemmt wird, und zwar durch die Sprache, genauer durch die Welt der Bedeutung: »Mitten auf diesem Weg sieht sich die Natur von Sprache verraten und jene ungeheure Hemmung des Gefühls wird Trauer.« (138) Und weiter: »Trauer erfüllt die sinnliche Welt, in der Natur und Sprache sich begegnen.« (139) Die Trauer ist hier also ein Effekt, der aus dem Widerstreit zwischen Natur und der (Signifikat-Seite der) Sprache hervorgeht. An dieser Stelle nun kommt die Musik ins Spiel. Für die – innerhalb der Logik des Spiels notwendige – Erlösung tritt in Benjamins Lesart des Trauerspiels nämlich eine *Auflösung* ein, eine Auflösung der Spannung des Gefühls wie auch des Widerstreits zwischen Wort und Bedeutung; diese ist es, die als erlösender Übergang in Musik gedeutet wird. Das Medium, in dem diese Bewe-

gung sich entfaltet, ist also der sprachliche Ausdruck des Gefühls, nicht aber die Sprache als Träger von Aussagen oder Gewissheiten. Der Rest ist Musik:

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. Mitten 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 Gefühls über, in Musik. (139)

Die in der Schlusspassage der vorausgegangenen Arbeit formulierte These, das Trauerspiel stehe am Übergang von der dramatischen Zeit in die Zeit der Musik, wird hier also in Gestalt eines rhythmischen Modells konkretisiert: das Trauerspiel, beschrieben als sprachlich-affektiver Rhythmus von Verwandlung, Hemmung und Auflösung, dessen Bewegung in Musik übergeht: »Vom Naturlaut über die Klage zur Musik.« Damit verlagert Benjamin das Konzept der »Erlösung«, auf dem das christliche Trauerspiel mit seinem Verweis auf eine religiös gedachte Transzendenz beruht, in eine Ökonomie der Affekte: als Affektspannung und Affektlösung im Medium einer Sprache, die in Musik mündet.

In dieser Betrachtung des Trauerspiels und der These einer aus dem Verfall der Gattung entstehenden Oper wird die Abkunft von Benjamins Überlegungen aus einer Affekttheorie des Dramas deutlich. Allerdings findet die Nähe zu einer sich auf Aristoteles berufenden Tradition in dem entscheidenden Unterschied ihre Grenze, dass die Auflösung der Spannung hier, bei Benjamin, nicht den Weg über ein identifikatorisches Mitfühlen mit den Protagonisten nimmt (Mitleid und Schrecken) und dass ihr keine moralisch reinigende Wirkung zugeschrieben wird, wie in der *Katharsis*. Vielmehr werden Spannung und Lösung der Affekte unmittelbar am Leitfaden der Gefühle diskutiert, im Medium einer Sprache, die in Musik übergeht.

Wenn die Musik in diesem Zusammenhang als »erlösendes Mysterium« bezeichnet wird (139), dann nimmt sie hier schon eine ähnliche Stellung ein, wie sie später in der Arbeit über *Goethes Wahlverwandtschaften* die Hölderlin'sche Zäsur erhalten wird, Figur einer gegenrhythmischen Fügung. Benjamin stellt die Zäsur, ein Augenblick von Hoffnung, dort dem als »nazarenisch« kritisierten Ende von Goethes Roman entgegen, in dem die Märtyrerin Ottilie und ihr Geliebter im Jenseits vereint werden. In seinem Aufsatz zu den *Wahlver-*

<sup>6</sup> Vgl. dazu Sigrid Weigel: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a. M. (Fischer) 2008.

*wandtschaften* heißt es: »Das Mysterium ist im Dramatischen dasjenige Moment, in dem dieses aus dem Bereiche der ihm eigenen Sprache in einen höheren und ihr nicht erreichbaren hineinragt.« (GS I, 200) Insofern tritt in den Ausführungen des jungen Benjamin die Musik, die die Hemmung der Trauer auflöst und den Widerstreit zwischen Laut und Bedeutung »erlöst«, an die Stelle einer christlichen Erlösung bzw. einer Aufhebung in Transzendenz.

Dass diese Vorstellung vom erlösenden Mysterium der Musik keineswegs auf ein Programm der Musikreligion bzw. einer Sakralisierung von Musik hinausläuft, das lässt sich in dem mehr als fünf Jahre später entstandenen Essay über *Goethes Wahlverwandtschaften*<sup>7</sup> auch an Benjamins kritischer Lektüre von Goethes *Elegie* studieren, insbesondere des dritten Gedichts der Trilogie mit dem Titel *Aussöhnung* und den Versen: »Da schwebt hervor Musik mit Engelsschwingen / [...] Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen / Den Götterwert der Töne wie der Tränen.« Seine Kritik an Goethes Versen mündet in einer Kritik der Rührung, einer buchstäblichen Verschleierung des Blicks durch die Tränen in der Musik. »Weder Schuld noch Unschuld, weder Natur noch Jenseits sind ihr streng unterschieden.« So Benjamin, und weiter: »Aber Rührung ist nur der Schein der Versöhnung.« (192) Wenn er diese Beobachtung mit der trügerischen Harmonie im Flötenspiel der Liebenden erläutert und hinzufügt: »Von Musik ist ihre Welt ganz verlassen«, dann grenzt er einen emphatischen Begriff der Musik von solchen Tönen ab, die als Mittel der Rührung dienen und metaphorisch mit Tränen vertauschbar sind, so wie in Goethes »Götterwert der Töne und der Tränen«. Benjamins bündiges Resümee lautet: »Die tränenvolle Klage: das ist Rührung.«

Die Kritik an einer Vorstellung, die Tönen und Tränen einen Götterwert zuschreibt, womit jene ja zu einer Art Münze im Tauschverkehr mit dem Himmel werden, bildet im Goethe-Essay eine Parallele zur Kritik an der Dichterkonzeption der George-Schule. Deren Bild des Dichters als Heros und Halbgott bewertet Benjamin als Verwechslung mit einem »göttlichen Mandat« (159). Für diese Abgrenzung des eigenen Klagebegriffs an der Schwelle zwischen Natur und Musik gegenüber jener tränenvollen Klage der Rührung im Goethe-Essay, die sich mit dem Götterwert der Töne verbindet, hat die Lektüre von Scholems Arbeit *Über Klage und Klagelied* sicherlich keine ge-

ringe Rolle gespielt. Ganz im Gegensatz zum Goethe'schen Götterwert der Töne beschreibt Scholem die Klage nämlich als eine Ausdrucksform, die nicht göttergleich ist, sondern sich umgekehrt an Gott adressiert. In den Gesprächen mit Scholem während der gemeinsamen Studienzeit in Bern hat Benjamin seine Formel »vom Naturlaut über die Klage zur Musik« vor einem Horizont überdenken können, in dem die Frage der Klage »auf Grund der hebräischen Klage« gestellt wird.

### Das Verlöschen der Bedeutung im Laut

In seinem Aufsatz über *Klage und Klagelied* beschreibt auch Scholem die Klage als Sprache für die Trauer, genauer für das geistige Wesen der Trauer: »Es ist aber das geistige Wesen, dessen Sprache die Klage ist, die Trauer.«<sup>8</sup> Und auch sein Text formuliert grundlegende, absolute Aussagen über die Klage; er situiert sie allerdings in einem gänzlich anderen Horizont. So wird die Klage bei ihm als eine Sprache eingeführt, die auf der Grenze zwischen zwei Reichen liegt, dem Reich des Offenbarten und dem des Verschwiegenen. Wenn er die Offenbarung als Geburt der Sprache betrachtet bzw. als »Stufe, auf der jede Sprache absolut positiv wird«, dann besetzt die Klage für ihn den genauen Gegenpol, nämlich »die Stufe, auf der jede Sprache in wahrhaft tragischer Weise den Tod erleidet«.<sup>9</sup> Scholem nennt dies die »tragische Paradoxie« der Klage.<sup>10</sup> Es ist diese Komponente des Tragischen, von der Benjamin sich in seinem Antwortschreiben abgrenzt. Dagegen musste ihm das Bild entgegenkommen, in dem Scholem die Klage als Tod der Sprache entwirft: als eine Bewegung auf die Sprache hin, die sich gegen die Sprache selbst richtet – ähnelt diese Art des Widerstreits der Sprache mit sich selbst doch seiner eigenen Darstellung. Scholems Text, den ich an anderer Stelle ausführlich diskutiert habe,<sup>11</sup> umkreist vor allem eine Figur: die Klage als eine Sprache, in der der

8 Scholem: *Tagebücher 1917–1923* (Anm. 4), S. 129.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 131.

11 Vgl. dazu Sigrid Weigel: »Gershom Scholems Gedichte und seine Dichtungstheorie. Klage, Adressierung, Gabe und das Problem einer Sprache in unserer Zeit«, in: Stéphane Mosès/Sigrid Weigel (Hg.): *Gershom Scholem. Literatur und Rhetorik*, Köln (Böhlau) 2000.

7 Geschrieben 1921/22, publiziert 1924/25.

Ausdruck erlischt bzw. ins Schweigen fällt; anders gesagt: die Klage als sprachlicher Moment einer verlöschenden Bedeutung, der, indem er sich wiederholt, zum Rhythmus eines ewig verlöschenden Sinns wird. »Immer ist es der nicht leere, aber erloschene Ausdruck, in dem sich ihr Sterbenwollen und Nichtsterbenkönnen verbinden. Der Ausdruck des innerlichst Ausdruckslosen, die Sprache des Schweigens ist die Klage.«<sup>12</sup>

Erst der zweite Teil von Scholems Text führt mit den hebräischen Klageliedern die religionsgeschichtlichen Quellen ein, aus deren Studium er seine Überlegungen abgeleitet hat. Als Beispiele nennt er die Totenklage Davids um Saul und Jonathan, die Klagelieder um die Zerstörung des ersten Tempels, die Klage Jehuda Ben Halevis um Jerusalem in der Zionide und diejenige des Rabbi Meir von Rothenburg um die Verbrennung der Thora. Letztere hat er selbst übersetzt:

Kaum wohl gibt es in den menschlichen Sprachen ein Wort, das mehr weint und schweigt als das hebräische Wort *ekha* (»Wie«), mit dem die Totenklagen beginnen – , die unendliche Gewalt, mit der jedes Wort sich selbst verneint und in die Unendlichkeit des Schweigens zurücksinkt, in der die Leere zur Lehre wird, vor allem aber die Unendlichkeit der Trauer selbst, die in der Klage sich als Rhythmus vernichtet, erweisen sich als Dichtung.<sup>13</sup>

Gegenüber dem Versinken der Worte ins Schweigen, die den Rhythmus des Klagelieds ausmachen, hebt Scholem die Tradierbarkeit der Klage hervor, die er darin gegeben sieht, dass ein ganzes Volk in der Sprache des Schweigens redet. Als Dichtung des jüdischen Volkes stellen die Klagelieder für ihn eine Überlieferung dar, die im stetig wiederholten Ersterben des Sinns ihre besondere Ausdrucksform gefunden hat. Und so endet sein Text denn auch mit dem Postulat einer Versöhnung: »daß zwar die Sprache den Sündenfall erlitten hat, das Schweigen aber nicht«.<sup>14</sup>

Nicht nur im Zitat des Sündenfalls in dieser Schlussformel werden die Spuren sichtbar, die die Lektüre von Benjamins umfangreichster Arbeit aus der Fünferreihe des Jahres 1916, der Aufsatz *Über die Sprache überhaupt und über*

*die Sprache des Menschen*, bei Scholem hinterlassen hat. Dieser hatte den Text im Dezember 1916 von Benjamin erhalten. Darin bezeichnet Benjamin die Klage als undifferenziertesten, ohnmächtigsten Ausdruck der Sprache, »sie enthält fast nur den sinnlichen Hauch« (GS II, 155). Nachdem Benjamin die eigenen Überlegungen zum Sündenfall des Sprachgeistes (bei ihm an der Schwelle von der adamitischen Sprache zur Sprache der Zeichen), zum Widerstreit zwischen Wort und Bedeutung und zur Klage der Natur nach den Berner Dialogen erneut durchdenkt und sie nun im Horizont der hebräischen Klagelieder und angereichert durch die Figur des Verlöschens reflektiert, bezieht er sie im Goethe-Essay noch einmal auf das Thema der Musik. Im Anschluss an die bereits erwähnten kritischen Erörterungen zur Rührung – »die tränenvolle Klage: das ist die Rührung« – zitiert er den Mythos der Zikaden (nach Bernoullis Bachofen-Lektüre): »Es ist ›das Leben der Zikade, die ohne Speis und Trank singt, bis sie stirbt.« (GS I, 192) Fällt im Mythos der Zikaden das Verlöschten des Lebens mit dem Verlöschten ihres Gesangs zusammen, so tritt mit dem Thema von Musik und Stimme nicht nur das Gefühl in die Sprachtheorie ein, sondern auch der Leib und damit das Leben.

Während sich die theoretischen Erörterungen von Musik in den späteren Schriften eher verlieren, sollte die Klage, von den Frühschriften ausgehend, zu einer der zentralen Figuren in Benjamins Denken werden, ebenso wie das Ausdruckslose bzw. das Verlöschten – das Verlöschten des Sinns ebenso wie das Verlöschten des kreatürlichen Lebens. Man denke etwa an den »Rhythmus der messianischen Natur« im *Politisch-Theologischen Fragment*. Ähnlich wie Scholem das Überleben des Volkes in der Tradierung des verlöschenden Sinns gesehen hatte, beschreibt Benjamin hier – in einer Engführung von messianischem Geschichtsdenken und Freud'schem Triebkonzept<sup>15</sup> – die Ewigkeit des Untergangs als »Rhythmus dieses ewig vergehenden, in seiner räumlichen, aber auch zeitlichen Totalität vergehenden Weltlichen« und gibt diesem »Rhythmus der messianischen Natur« den Namen Glück. (GS II, 204)

12 Scholem: *Tagebücher 1971–1923* (Anm. 4), S. 131.

13 Ebd., S. 132.

14 Ebd., S. 133.

15 Vgl. dazu Sigrid Weigel: »Treue, Liebe, Eros. Benjamins Lebenswissenschaft«, in: *DVjSch* 4 (2010), S. 580–596.

## Benjamin zu Kraus' Offenbach-Vorlesungen

Im Text über *Karl Kraus* verbinden sich beide Motive, Klage und Verlöschen, wenn Benjamin dessen Gestalt einerseits auf der Schwelle von Schöpfung und Weltgericht, von Klage und Anklage positioniert (GS II, 349) und andererseits die stimmliche Vortragsweise von Kraus schildert, die sich, so Benjamin, zwischen Depotenzierung und Pathos bewege. (358) Im März 1928 hatte Benjamin in Berlin eine von Kraus' Offenbach-Vorlesungen besucht und am folgenden Tag seinen Eindruck von dem Abend in einem Brief an Alfred Cohn festgehalten:

Gestern abend las Kraus als viertes und letztes in der Reihe seiner Offenbach-Vorlesungen das »Pariser Leben«. Es war die erste Operettenvorlesung, die ich von ihm hörte und ich will Dir hier von dem Eindruck, den sie mir machte, um so weniger schreiben, als sie gerade jetzt eine ganze Ideenmasse – Du weißt, aus welchem Bereich – in Bewegung setzte, so daß ich Mühe habe, über meine Gedanken den Überblick zu behalten. (27.3.1928; GB III, 358)

Ihm sei zu der Vorlesung sehr viel eingefallen und er wolle unbedingt darüber schreiben. Nach den üblichen Schwierigkeiten erschien seine Besprechung im April in der *Literarischen Welt* (allerdings gekürzt um die Passage, in der es um Kraus' Polemik gegen Alfred Kerr ging).<sup>16</sup> Darin charakterisiert Benjamin Kraus' Summen als »Requiem auf die Generation unserer Großväter« (GS IV, 517). Es ist auffällig, dass Benjamins Auseinandersetzung mit Kraus' Offenbach-Vorlesungen um das merkwürdige Verhältnis von Vortrag und (fehlender) Musik in diesem Szenario kreist. Ein Jahrzehnt später wird er im Zusammenhang mit einer Kritik an Kracauers Offenbach-Buch in einem Brief an Adorno vom 9.5.1937 die Überzeugung formulieren, dass es nicht möglich sei, »Wesentliches über das Werk von Offenbach unter Absehung von der Musik *objektiv oder theoretisch* auszusagen«. Hingegen sei das, wie Karl Kraus

gezeigt habe, *praktisch und subjektiv* möglich. (GB V, 526, Hvh. S.W.) Ihn interessiert also gerade Kraus' Vortrag, der sich unter Absehung von der Musik dennoch auf dem Wege zur Musik befindet, nämlich indem er die Sprache in Gestik und Summen auflöst, indem er die »innere Musik« von Offenbach Operetten mehr sage als singe, so Benjamin in seinem Artikel in der *Literarischen Welt*, wo er schildert, wie Karl Kraus Offenbach liest. Anstelle der Orchestermusik lasse er einen Klavierauszug spielen und lese die deutsche Übersetzung, wobei von ihm selbst nur Kopf und Arme und Rumpf zu sehen seien, da alles andere hinter dem Tisch und der bis zum Boden reichenden Decke verschwinde, »wie bei dem »stummen Diener«, vor dem die Zauberer manipulieren«. Tatsächlich spreche er nicht Offenbach, sondern dieser spreche aus ihm heraus. Die Szene erscheint wie eine Umkehr der frühen Aufsätze zum Trauerspiel, indem die Konstellation einen Gegensatz zur »Auflösung« der Sprache in der Musik beschreibt; denn Benjamin hebt hervor, wie Kraus die »Stimmung« zerstört: »Darin ist er 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 Marionette ist in seine Hände gefahren.« (GS IV, 515 ff.) In dem einige Jahre später geschriebenen Kraus-Essay (1931) wird die Szene wieder aufgenommen. Kraus weise die Musik in engere Grenzen als je die Manifeste der George-Schule es sich erträumten. Wieder, wie im Goethe-Aufsatz, lautet das Urteil hier »von Musik verlassen«:

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 Wort sich so verhält wie sein Lächeln zum Witz, ist das Allerheiligste dieser Vortragskunst. (GS II, 358)

Insofern beschreibt die Kraus'sche Vortragskunst den genau umgekehrten Weg zur Geburt der Musik aus der Klage: Von aller Musik verlassen, verlieren sich seine Worte im Summen und nähern sich so der Stimme der Kreatur wieder an. Damit berührt sich der Benjamin'sche Bogen dann doch mit einer operngeschichtlichen Perspektive, wie sie etwa Michel Poizat in seinem Buch *L'Opéra, ou Le Cri de l'ange* (1985) aufzeigt. In Poizats psychoanalytisch und

<sup>16</sup> Zu dieser Geschichte, die in diesem thematischen Zusammenhang nicht zentral ist, vgl. die einlässliche Darstellung von Alexander Honold: »Karl Kraus«, in: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Burkhardt Lindner, Stuttgart u. a. (Metzler) 2006, S. 522–539, insb. S. 525 ff.

kulturgeschichtlich argumentierender Operngeschichte, die sich für religionsgeschichtliche Voraussetzungen des musikalischen Ausdrucks interessiert und sich auf die Stimme konzentriert, spannt sich der Bogen von der Rede über den Gesang zum Schrei.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Michel Poizat: *L'Opéra, ou Le Cri de l'ange: essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris (A. M. Métailié) 1986.



VON OFFENBACH ZUR PASSAGENWELT  
BÜHNE, BILD, STIMME





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.«<sup>1</sup> 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.«<sup>2</sup>

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.«<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup>

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.«<sup>5</sup>

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«<sup>6</sup> 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.«<sup>7</sup>

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,<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup>

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.<sup>10</sup> 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.«<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

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.«<sup>13</sup>

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«<sup>14</sup>. 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.«<sup>15</sup>

Vernünftiger Diskurs im Musiktheater – ob nun in den sprechtheateraffinen Operetten von Johann Strauß' Sohn, Verdis Shakespeare-Adaptionen oder bei den fortwährend rasonierenden 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.«<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

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)

<sup>15</sup> Ebd., S. 439.

<sup>16</sup> Ebd., S. 438.

<sup>17</sup> 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?«<sup>18</sup>

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 ...«<sup>19</sup> 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.

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

<sup>19</sup> 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.





ADRIAN DAUB

## Erotische Akustik Walter Benjamin geht (nicht) zur Oper

Warum geht Benjamins Flaneur nicht zur Oper? Wir kennen seine Routen durch das Paris Haussmanns; wir kennen die Stationen seines Weges, in den Passagen, den Panoramen, den Bordellen. Die Avenue de l'Opéra, mit ihren geraden Sichtlinien und den nahen Warenhäusern ist ihm vertraut, der Gang ins Gebäude selber aber scheint ihm fremd. Im *Passagenwerk* wird die Oper dreimal erwähnt, Wagner zweimal – mit Oper ist jedes Mal das Gebäude gemeint, die Wagner-Passage ist ein Zitat von Adorno. Klang, Musik, Gehör – das alles fehlt bei Benjamin, oder ist zumindest erstaunlich selten. Das lässt einerseits die Vorstellung, mit Benjamin gewappnet in die Oper zu gehen, als etwas absurd erscheinen, andererseits vermittelt es den Eindruck, als ob es zwischenzeitlich zum Klischee verkommen sei, mit Adorno in die Oper zu gehen.

Im Folgenden möchte ich aber versuchen, eine Benjamin'sche Sicht auf die Oper zu entwickeln.<sup>1</sup> Dennoch glaube ich nicht, dass man bei einem solchen Unterfangen die theoretische Taubheit Benjamins, sein genuines Desinteresse an Musik und Oper, einfach falsch korrigieren kann, ganz so als wäre Benjamin selber vielleicht dazu gekommen, hätte er mehr Zeit und Welt gehabt. Das hieße also, wir müssen mit Benjamin die Oper denken, und mit Benjamin die Oper nicht denken, uns mit Benjamin der Oper verschließen, sie ignorieren. Das klingt paradox, aber glücklicherweise war Benjamin ja Dialektiker. In einer bisher ungedruckten Vorlesungsreihe zur Dialektik wandelt Theodor W. Adorno in den Spuren seines toten Freundes – er flaniert, und

zwar in die Oper. Ich glaube, dass Adorno uns hier einen ersten Wink gibt, wie Benjamin zur Oper gegangen sein könnte – nämlich gar nicht.

Ich habe deshalb das Experiment angestellt, über Musik Reflexionen, Betrachtungen anzustellen, die ich »Musik von Außen« nannte, und zwar im wörtlichen und im übertragenen Sinn, also in dem wörtlichen zunächst einmal, Musik sich so anzuhören, wie sie nicht etwa in einem Opernhaus oder in einem Konzertsaal klingt, sondern wie eine Oper klingt, wenn man es etwa versäumt hat, nach dem Ende der Pause sofort in seine Loge sich zurückzugeben und dann dieses Getöse von außen vernimmt, das Gefühl, dass dabei eine Seite der Musik herauskommt, die man sonst nicht sieht, und, allgemeiner gesprochen, war mir aufgegangen, dass über ein Phänomen etwas nur auszusagen ist, wenn man es zugleich gewissermaßen von außen ebenfalls sieht und nicht nur von innen.<sup>2</sup>

Im Dienste der Dialektik praktiziert Adorno hier das Zuspätkommen als hermeneutische Strategie. Obleich die gedoppelte Wahrnehmung in letzter Instanz natürlich dem Werk Hegels entspringt, ist diese Strategie selber ein Manöver aus dem Repertoire des Flaneurs, in dem, wie Benjamin im *Passagenwerk* zitiert, »le fait seul de tourner à droite ou à gauche constituait déjà un acte essentiellement poétique« (GS V, 547). Hier ist es also bereits das Zuspätkommen, das dem Verspäteten neue »poetische« Wahrnehmungen ermöglicht. Wohlgemerkt: der Opernbesucher, anhand dessen Adorno die Dialektik der Immanenz und Transzendenz verdeutlichen will, bleibt draußen – er erkennt Oper, indem er nicht hingeht. In einem Text Benjamins, von dem ich nicht weiß, ob Adorno ihn gekannt hat, passiert Ähnliches. Im *Moskauer Tagebuch* beschreibt Benjamin einen Opernbesuch:

Der Administrator empfängt uns. Er ... führt uns durch alle Räume[,] zeigt uns auch den Konzertsaal. Im Vestibül liegt ein außerordentlich auffallender, wenig schöner Teppich. [...] Unsere Plätze sind in der zweiten Reihe [...] In einer Pause gehen wir ins Vestibül. Es gibt aber drei. Sie sind viel zu lang und ermüdend Asja [...]. Am Schluß ist die Beschaffung der Garderobe sehr schwierig. Zwei Theaterdiener bilden mitten auf der Treppe einen Kordon, um den Zustrom der Leute zu den winzigen Garderobenräumen zu regeln. (GS VI, 298)

<sup>1</sup> Einzelne Teile dieses Aufsatzes sind auf Englisch in folgenden Texten erschienen: Adrian Daub: »Adorno's Schreker: Charting the Self-Dissolution of the Distant Sound«, in: *Cambridge Opera Journal* 18 (2006) 3, S. 247–271; ders.: »Sonic Dreamworlds: Benjamin, Adorno and the Phantasmagoria of the Opera House«, in: Rolf Goebel (Hg.): *A Companion to The Works of Walter Benjamin*, New York (Camden House) 2009, S. 273–293.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno Archiv: *Vorlesungstranskript 3179*, S. 153.

Ich habe Benjamins Bericht leicht gekürzt, habe aber seine wohl größte Auffälligkeit beibehalten: Benjamin berichtet vom Vestibül, vom Teppich, von den Sitzen, widmet sich ausgiebigen Beschreibungen der Pausen und der Garderobe – doch von der Aufführung selber ist so gut wie gar nicht die Rede. Man kann hier von einer Allergie Benjamins sprechen, wie Lutz Koepnick das getan hat – andererseits aber ist auffällig, dass Benjamin hier eigentlich genau dasselbe tut wie Adornos zu spät gekommener Flaneur. Benjamin ist zwar rechtzeitig da, doch man hat das Gefühl, dass der, der hier brav auf seinem Platz in der zweiten Reihe der Oper lauscht, doch alles daran setzt, alles mit den Augen und Ohren eines im Vestibül mit dem »wenig schönen Teppich« Gebliebenen zu sehen und zu hören.

In dieser Hinsicht praktiziert Benjamin in den *Moskauer Tagebüchern* genau das, was Adorno »Musik von Außen« nennt – mit dem Unterschied freilich, dass bei ihm selbst »das ferne Getöse« der Oper nicht in den Bericht hineinspielt. Adornos Klang-Flaneur hört dagegen Musik, Lärm, Applaus, Schuhe auf Parkett – nichts allzu deutlich, darf man annehmen, sondern eher so, wie Benjamins »zu spät gekommenes Kind«: »In den Flur dringt aus den Klassentüren, wo es vorbeistreicht, Murmeln von geheimer Beratung[:] oder es schweigt, als erwarte man einen« (GS VII, 395). Oder wie »die Musik, die einer unter dem Einfluß von Haschisch hört« (GS V, 462), die Benjamin in der Lyrik Baudelaires hört – eine »allegorische Zerstückelung«, wie er vermerkt. Als eine »zerstückelte« Allegorie behandelt auch der zu spät eintreffende Flaneur das Opernhaus: Deshalb ist auch das »Experiment« der »Musik von Außen« theoretisch anscheinend viel produktiver als die Alternative, schnellstmöglich in »seine Loge sich zurückzugeben«<sup>3</sup>. Aber was bekommt der sich Verspätende aus der Distanz zu hören, was dem durchschnittlichen, das heißt im Konzertsaal befindlichen Zuhörer verborgen bleibt? Wie kann fernes »Getöse« als Evidenz fungieren?

### Die Oper als ›Zaubertheater‹

Le gaz a remplacé l'huile, l'or a détrôné la boiserie, le billard a bloqué le domino et le trictrac; où l'on entendait que le vol des mouches, on écoute les mélodies de Verdi ou d'Aubert. (701)

Die Oper, die Benjamin nicht betritt, das Konzerthaus, vor dem Adorno bei der Garderobe verharrt, das ist, um einen Terminus zu bemühen, den beide Denker verwenden, dem sie aber je verschiedene Valenzen zumessen, die Oper als »Phantasmagorie«. »Phantasmagorie« ist die ästhetische Entsprechung des Fetischcharakters der Ware: der Warenfetischist dichtet der Ware ein Leben an, das sie in Wirklichkeit nicht besitzt; die Phantasmagorie versteckt dementsprechend all diejenigen ästhetischen Prozesse, die sie überhaupt erst ins Leben rufen. Die Phantasmagorie tut so, als ob sie immer schon da gewesen sei, vertuscht das, was hinter den Szenen vorgeht und was die Phantasmagorie doch in ihrer technischen Perfektion überhaupt erst möglich macht.

Dass Musik von Anfang an fester Bestandteil der Phantasmagorie war, stellt Benjamin wiederholt fest. Zugegebenermaßen beziehen sich seine Beispiele häufig nicht auf musikalische Hochkultur: »Und doch gab es Musik im Geiste der Passagen, eine panoramatische Musik, die man jetzt nur noch in altmodisch-vornehmen Konzerten, etwa von der Kurkapelle in Monte-Carlo zu hören bekommt.« (270) Dennoch verweist Benjamin auch auf Werke, die noch heute bekannt sind und die im 19. Jahrhundert mit den neuen Formen der Mediatisierung in Kontakt kamen. Im Konvolut Q des *Passagenwerkes* zitiert er August Lewald, der »eine neue Art von Concerten« beschreibt, welche »diesen Winter in Paris die Modewelt unterhalten«. »Alles, was die Musik ausdrückt, soll während derselben durch Transparentgemälde [...] zur Anschauung gebracht werden. Haydn's Schöpfung wird einstudirt und muß, von passenden Phantasmagorien begleitet, die Sinne der Zuhörer doppelt umstricken.« (658) Obwohl Benjamin das Zitat unkommentiert lässt, ist es doch eindeutig deswegen in die Sammlung aufgenommen, weil hier so etwas wie die Urform des Gesamtkunstwerks beschrieben wird – allerdings jenseits aller ästhetischen Ideologie (Haydn's Oratorium wird ja vom Modus der Aufführung nicht tangiert), sondern primär als technologische Herausforderung, ein Teil der »Modewelt«, nicht der Kunstwelt.

Eine Benjamin'sche Analyse des Phänomens der Phantasmagorie in der Oper des 19. Jahrhunderts – und ich meine mit ›Oper‹ sowohl das Musikstück, das aufgeführt wird, als auch den Ort der Aufführung selber – muss folglich von der Tatsache ausgehen, dass die ›Oper‹ mit Beginn des 19. Jahrhunderts nicht nur ein ästhetisches Problem darstellte, sondern auch ein kognitives. Fragen der Aufmerksamkeit, Hörbarkeit und Ablenkung waren nicht nur in Interieurs, Weltausstellungen, Panoramen und Passagen wichtig, son-

<sup>3</sup> Ebd., S.153.

dern eben auch im Opernhaus. Diese Fragen drehen sich vornehmlich um den Aufbau einer künstlichen (und künstlerischen) Geographie im Konzertsaal, der aber die wortwörtliche Verdunkelung oder Unsichtbarmachung der tatsächlichen Geographie des Opernhauses zur Voraussetzung hatte.

James H. Johnson hat die Ursprünge dieser Entwicklung dort, im 19. Jahrhundert, verortet, wo auch das Paris der *Passagen* seinen Ursprung hat. Johnson geht der Frage nach, »wieso das französische Publikum verstummte«,<sup>4</sup> und zwar innerhalb einer Generation, in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Die hierarchische Struktur, deren semiotische Verbindlichkeit in den Jahren der Revolution und des Kaisertums stark gelitten hatte, wurde, so Johnson, auf das Verhältnis zur Kunst verlagert – von nun an entschied sich Klasse nicht mehr (nur) an der edlen Geburt, sondern ob man bei einer Beethoven-symphonie tuschelte. Die neue Stille in der Oper ist also der neuen Klasse geschuldet, die ihr Selbstverständnis über eben jene bezieht und präzisiert. Von einer ähnlichen Idee scheint auch Benjamin auszugehen: Die oben zitierte Stelle aus der *Histoire des Cafés de Paris* dürfte ihn interessiert haben, weil sie suggeriert, dass Billard, Gasbeleuchtung und Verdi Aspekte ein und desselben historischen Umbruchsprozesses sind.

Aber Benjamin geht es, wie im *Passagenwerk*, generell nicht um historische Rekonstruktion als Selbstzweck: Die Entwicklung, die seine Notizen und Zitate in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verorten, hat in der zweiten Hälfte und darüber hinaus Folgen, die bis in Benjamins Gegenwart reichen. Denn just in dieser Zeit beginnt sich auch das musikalische Kunstwerk selber zu wandeln; während das Publikum langsam verstummt, wird die Musik in bisher unbekannte Dimensionen erweitert und differenziert – in Deutschland wird der Begriff der ›Klangfarbe‹ zentral, also dessen, was ein Instrument klanglich vom anderen unterscheidet, in Frankreich begründet Berlioz die moderne Instrumentationslehre, die in Wagner ihren vorläufigen Höhepunkt erreichen wird. Insofern scheinen Benjamins spärliche Erwähnungen der Musik im *Passagenwerk* darauf hinauszulaufen, einen Bogen zwischen den medientechnischen Innovationen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und der Radikalisierung eben jener Tendenzen im Fahrwasser Bayreuths zu schlagen:

Die tatsächliche Geographie des Opernhauses wird zunehmend unterdrückt, demgegenüber aber eine musikalische Simulation einer solchen Geographie gestärkt.

Was Adorno mehr als Benjamin interessiert haben dürfte, ist die Tatsache, dass kompositorische Technik und Bühnendramaturgie in der zweiten Jahrhunderthälfte sich dieses Phänomens nicht nur bedienten, sondern es auch kritisch zu reflektieren suchten. Von Anfang an verlangte das Wagner'sche Musikdrama nach einer Infrastruktur, die ihm gerecht würde und seine kognitiven Valeurs nicht verfälschte. Wagner fand, »dass Werke, welche schon ihrer Originalität wegen die höchste Korrektheit der Aufführung erfordern, um auf das Publikum den richtigen Eindruck zu machen«, den traditionellen Hoftheatern »zunächst [...] nicht übergeben werden dürfen«.<sup>5</sup> Modernes Opernhaus und Musikdrama sind ko-konstitutiv, Technologie und Kompositionstechnik, die sich gegenseitig bedingen. Das Opernhaus, welches, in Benjamins Terminologie, noch zum Höhepunkt der *Grand Opera*, eine poröse Sphäre der ›Zerstreuung‹ war, wurde in Wagners Festspielhaus in einen verdunkelten, von der Welt abgeschotteten Ort der Kontemplation verwandelt. Die Türen verschlossen, der Kronleuchter verdunkelt (oder in der Decke versenkt), Getuschel und *Claque* verboten – das Opernhaus der Jahrhundertwende sah dem des frühen 19. Jahrhunderts ungefähr in dem Maße ähnlich wie ein modernes Passagierflugzeug der Titanic.

Wie im Passagierflugzeug verschworen sich auch im Opernhaus Design und Disziplin: Das 19. Jahrhundert diszipliniert die Masse, richtet sie zum Publikum ab, Zuschauer, die sich ganz dem Spektakel zu ergeben haben. In Gottfried Sempers zweiten Bau der Dresdener Oper wird diese Neuausrichtung sinnfällig. Die beiden Foyers auf der zweiten Etage des Gebäudes sind ihres Namens fast nicht wert: riesige und verschachtelte Treppenhäuser, die das Verweilen unmöglich machen. Die soziale Funktion des Theaters wird stark reduziert, das Gebäude ist ganz auf die möglichst effiziente Beförderung der Zuschauermassen in den Konzertsaal selber ausgerichtet. Doch auch im Auditorium herrscht nun ein anderer Ton. Arthur Schopenhauer z. B. schimpft auf jene Frauen, die selbst »unter den schönsten Stellen der größten Meister-

<sup>4</sup> James H. Johnson: *Listening in Paris. A Cultural History*, Berkeley (University of California Press) 1995, S. 1.

<sup>5</sup> Richard Wagner: *Schriften und Dichtungen*, Leipzig (Breitkopf & Härtel) o. J., Bd. 9, S. 316.

werke [...] ihr Geplapper fortsetzen.«<sup>6</sup> Das maskuline Meisterwerk bedarf der absoluten Stille und Hingebung, das weibische Getön, chaotisch ungebündelt, ist, so der Philosoph, diesem Meisterwerk geradezu gefährlich. Dass sich in diesen misogynen *topos* auch nationalistische Konnotationen einschleichen, kann im 19. Jahrhundert nicht verwundern. So beschreibt Wagner das italienische Publikum, welches, »von Zeit zu Zeit in Pausen der Unterbrechung der Konversation« der tatsächlichen Oper zuhört: »[W]ährend der Konversation und der gegenseitigen Besuche in den Logen fuhr die Musik fort, und zwar mit der Aufgabe, [...] durch ihr Geräusch die sonst schüchterne Unterhaltung zum lauterem Ausbruch zu bringen.«<sup>7</sup>

Was Wagner und Schopenhauer hier propagieren, das könnten wir ›Musik von Innen‹ nennen, in welcher der ›Zauberkreis‹ der Oper all das vergessen macht, was sowohl für Wagners ›italienisches Publikum‹ als auch für Benjamin und Asja Lacis zentraler Bestandteil der Opernerfahrung ist: der Teppich im Foyer, die Garderobe, die Sitzreihen. Adornos Klang-Flanerie, die »Musik von Außen«, ist die Anamnese dessen, was in der nachwagnerschen Oper brutal verdrängt wird. Wenn Benjamin in seinem Radiobeitrag zum »Theaterbrand von Kanton« das chinesische Theater beschreibt, scheint er einen Gegenentwurf zu eben jenem modernen Opernhaus zu liefern: »Auf die Feierlichkeit aber pfeifen sie. Denn dazu sind sie viel zu große Theaterkenner, um nicht die Freiheit zu verlangen, jederzeit ihre Meinung über die Vorstellung kundzugeben.« Wie anders dagegen stellt sich das Opernhaus nach Bayreuth dar: Die Zuhörer sitzen wie die Sardinen in den Reihen im zappendusteren Raum, geräuschlos und ohne einander anzusehen, es sei denn um den Vorder- oder Hintermann bei Hüsteln oder Tuscheln strafend anzustarren. Die Musik dagegen dominiert absolut, verlangt ungeteilte, ständige, bedingungslose Aufmerksamkeit.

Sogar über die Phantasie des Publikums wird in diesem Opernhaus anders verfügt: Der Musikkritiker Paul Bekker, mit dessen Artikeln Benjamin zumindest flüchtig vertraut gewesen sein dürfte (da sie mehrfach neben denen seines Freundes Adorno in den *Musikblättern des Anbruch* erschienen), charakteri-

sierte die nachwagnersche Oper als ›Zaubertheater‹. Was ihr Bühnenblendwerk von den konstitutiven Illusionen der Oper als Form abhebt, ist, was die nachwagnersche Illusion vom Publikum verlangt: nämlich die Illusion als Realität zu verkennen. »Es ist ein Unterschied, ob der Zauber als solcher geglaubt werden soll oder nicht.«<sup>8</sup> Nicht umsonst sieht sich der verständnislose Zuschauer in den Opern Wagners immer wieder allegorisiert: Ebenso wie Parsifals Unverständnis den Ritualen der Gralsburg gegenüber seine moralische Unreife bezeugt (und Kundrys Lachen über das Spektakel der Kreuzigung ihre moralische Verwerflichkeit), genauso wird vom Publikum verlangt, dass es der Bühnenhandlung des ›Weihfestspiels‹ in einem sehr viel emphatischeren (und quasi religiösen) Sinn *glauben* soll, um sie überhaupt verstehen zu können.

In diesem Opernhaus sind das Publikum und seine Reaktionen nicht Teil des Ereignisses, sondern lenken von ihm ab, der *sensus communis* soll bitte bis zum Pausensekt oder besser noch bis nach der Vorstellung warten. Denn Applaus oder Buhrufe werden im späten 19. Jahrhundert immer mehr geahndet. Der applauslose *Parsifal* ist hier nur das extremste Beispiel: Sogar der Meister selber soll von seinem Publikum angezischt worden sein, als er den Blumenmädchen des zweiten Akts begeistert zuklatschte.<sup>9</sup> Während Gustav Mahler noch seinen Kreuzzug gegen die *Claque* an der Wiener Hofoper führte, dachte die *Österreichische Volkszeitung* im Oktober 1897 schon weiter: Der *Claqueur* war nur die Spitze des Eisbergs, eigentlich galt es, alle jene Zuschauer zu vertreiben, die ihre Freude oder ihr Missfallen an der Aufführung öffentlich machten – die *Volkszeitung* taxonomierte die Störenfriede wie folgt: der *tapegeur*, der klatscht, der *pleureur*, der weint, der *chatouilleur*, der mit dem Publikum in Zwiesprache tritt.<sup>10</sup> All diesen Spezies und ihrem ganzen Ökosystem drohte um diese Zeit schon das Aussterben, in jedem Fall waren sie gefährdete Arten.

Im »Theater von Kanton« wird die Präsenz nicht allein auf der Bühne produziert, sondern sie umfasst vielmehr, genau wie in der *Claque*, beim *tapegeur*

6 Arthur Schopenhauer: »Ueber die Weiber«, in: ders.: *Parerga und Paralipomena*, Leipzig (Brockhaus) 1874, S. 655.

7 Wagner: »Zukunftsmusik«, in: ders.: *Schriften und Dichtungen* (Anm. 5), Bd. 7, S. 124 f.

8 Paul Bekker: »Wagner Heute«, in: *Musikblätter des Anbruch* 15 (1933) 1, S. 3–6.

9 Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München (Piper) 1980, S. 506.

10 »Nieder mit der Claque!«, in: *Österreichische Volkszeitung* vom 12.10.1897, S. 5 f.; zit. in: Sandra McColl: *Music Criticism in Vienna, 1896–97*, Oxford (Oxford University Press) 1996, S. 79.

oder der Seitensicht, das ästhetische Phänomen und seine Wahrnehmung und Verarbeitung zugleich. Diese Differenzierung der Subjekt-Objektivität kassiert das nachwagnersche Opernhaus im Interesse einer sekundären: der Scheinferne. Was im »Theater von Kanton« als ferner Klang auf die Bühne drang, das war Gegenklang – Applaus, Protest, Unterhaltung; im modernen Theater ist diese Ferne dem Publikum abhandengekommen und dem Gesamtkunstwerk zum Lehen gegeben. Gleichzeitig macht jenes aber von dieser Ferne umso differenzierteren Gebrauch: Tatsächlich macht gerade die Oper, welche den realen Innenraum des Theaters verdrängt, die ›Ferne‹, die simulierte Geographie jenseits der Bühne umso besessener zum Thema und zum Ziel häufig erotischen Verlangens.

Was genau hinter den Szenen vorgeht, was genau die Phantasmagorie veruscht, das hängt davon ab, wer den Terminus verwendet. Bei Adorno, im *Versuch über Wagner* bis hin zur *Ästhetischen Theorie* ist das vornehmlich die Technik des Komponisten und Librettisten, unter Umständen die des Regisseurs und des Orchesters; in Benjamins *Passagenwerk* hingegen bezieht sich der Begriff nicht auf künstlerische Technik, sondern vor allem auf Technologie. Der Unterschied deckt sich grundsätzlich mit der Doppelbedeutung des Ästhetischen: Bei Adorno beziehen sich die ästhetischen Produktionsmittel auf ein Kunstwerk; bei Benjamin hingegen sind die ästhetischen Produktionsmittel auf die *Aisthesis*, d. h. auf eine Sinneserfahrung schlechthin, ausgerichtet. Dementsprechend sind auch jene ästhetischen Techniken, durch welche ein Werk phantasmagorisch wird, verschieden: In Adornos Wagnerbuch sind das Harmonie, Stillstand, die doppelte Belegung von Instrumentalstimmen und das Leitmotiv.

Doch die moderne Oper ist auch eine Sache »komplizierter Maschinerien, riesenhafter Statistenaufgebote, raffinierter Effekte« (GS I, 697), wie Benjamin es bezeichnet. Adorno, dem die Nebelmaschinen und Wagnertuben, die schwebenden Rheintöchter und die Lichteffekte Bayreuths gut bekannt waren, wusste das, hatte aber in seinen Texten zur Oper wenig dazu zu sagen. Benjamin andererseits, zumindest im *Passagenwerk*, akzentuierte die Totalität der Sinneserfahrung, die die Phantasmagorie vermittelt, vornehmlich visuell und unabhängig von Kunsterfahrung.

Die Phantasmagorie schneidet uns von der Realität ab, doch sie tut dies nur, um uns umso kunstvoller wieder eben jener Realität zuzuführen. Die

moderne Akustik kassiert die tatsächliche Geographie ums Opernhaus (was Fredric Jameson *cognitive map* genannt hat); doch in der dadurch entstehenden Stille entwirft die Oper oder die Symphonie ihre eigene Geographie, eine anästhetische. Denn die kognitive Autarkie des Konzerthauses ermöglicht, was Adorno als »symphonische Räumlichkeit«<sup>11</sup> bezeichnet hat: Weil die Membran zwischen Konzerthalle einerseits und Foyer, Garderobe andererseits undurchlässig geworden ist, kann Musik nun in ihrem »Zauberkreis« (GS XVI, 310) ihr eigenes künstliches Außen simulieren.

Adorno bemerkt in einem frühen Essay zu Franz Schreker, dass die Neudeutsche Schule bis zu Schreker an der Idee eines ›fernen Klanges‹ festgehalten habe, in dem ›Musik verräumlicht innehält‹. Schon auf einem rein empirischen Niveau lässt sich die Zentralität der Idee der Ferne in der Musik der Jahrhundertwende festhalten. So klingen in Mahlers Symphonien Hörner, Trompeten und andere Instrumente fast schon routinemäßig ›von Ferne‹, d. h. von hinter der Bühne, in den Zuschauerraum, so z. B. das berühmte Postillonshorn im Scherzo der Dritten. Das Horn kommt aus der Ferne und tritt in einen Dialog mit den Hörnern des Orchesters ein. Adorno selbst kommentiert, dass dieser Dialog ›das Unversöhnte versöhnt‹ – er erschafft eine illusorische räumliche Ganzheit, einen Dialog zwischen Ferne und Hier.

Gerade die Oper der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entdeckt diese immanente Ferne für sich: Fernchöre und Fernorchester waren besonders in der italienischen Oper sehr häufig, so beispielsweise die Sturmszene in *Rigoletto*, die Fernchöre in *Aida* und der berühmte *Coro a bocca chiusa*, der den zweiten Akt der *Madame Butterfly* beschließt. An *Aida* kann man paradigmatisch die veränderte Funktion des Fernchors ablesen: Während die Liebhaber eingeschlossen in ihrer Gruft harren, hört man von ferne den Gesang der Höflinge. Die Verwendung des Fernchores ist einem Realismus geschuldet, der der Oper als Form eigentlich völlig fremd ist: Im Normalfall zeichnet sich Oper ja durch die Entzweiung der Stimme vom sie produzierenden Körper aus. Hier aber hört man aus der Stimme die physische Distanz: Das Rumoren der Höflinge, das Summen des Windes, der Gesang der Engel, all dies wird

11 Theodor W. Adorno: »Radio Voice«, in: ders.: *Current of Music. Elements of a Radio Theory*, hg. v. Robert Hullot-Kentor, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2006, S. 229.

vis-à-vis der Bühnenhandlung verortet – ein aufmerksamer Zuhörer könnte möglicherweise gar einen Lageplan der Nebenschauplätze skizzieren.

In seinem Essay zur »Naturgeschichte des Theaters« beschreibt Adorno die »Dialektik der Kuppel« (311) des Opernhauses. Unter diesem Stichwort beschäftigt er sich mit dem audiovisuellen Spektakel des Theaters unter emphatisch Benjamin'schen Gesichtspunkten. Genauso wie Benjamins »Theaterbrand von Kanton« sich im Theater »nicht etwa für die Stücke, die aufgeführt werden, oder die Schauspieler« interessiert, »sondern vor allem die Zuschauer und den Raum selbst« (GS VII, 226), geht es der »Naturgeschichte« Adornos darum, die Aufführung mit den allerelementarsten Produktionsmitteln zu verknüpfen – dem Gebäude, in dem die Aufführung stattfindet. Wie aber ist dieses Gebäude selber »phantasmagorisch«?

Ein Opernhaus bedarf zunächst einmal einer Art Schutzschild gegen ein ›Außen‹, also gegen all das, was von der Opernerfahrung ablenken kann. ›All das‹, das ist sowohl bei Adorno als auch bei Benjamin die vergesellschaftete Welt; wir durchqueren das Foyer mit seinem »wenig schönen Teppich« und betreten die ›autonome‹ Sphäre der Kunst; wir lassen die schnöde Not- und Verstandeswelt, wie Hegel sie nannte, zurück, aber eben auch die Bettler, die Obdachlosen, die Taxifahrer, die draußen vorm Opernhaus lauern. Wir bezahlen gutes Geld, um mehrere Stunden in einer Umgebung zu sein, zu der die Außenwelt, die moderne Großstadt keinen Zugang hat. Straßenlärm, Flugzeuge, all das bleibt draußen. Doch damit nicht genug: Wir ersetzen nicht nur den Lärm draußen mit einem ruhigeren Innenraum, wir ersetzen auch das Chaos der Außenwelt mit einer durchgängig und einheitlich strukturierten Erfahrung, nämlich der Oper. Draußen laufen unsere Sinne asynchron nebeneinander her, dominieren oder verwirren einander, Ohr und Nase ringen um Aufmerksamkeit, Unachtsamkeit ist tendenziell gefährlich. Wir sammeln Sinnesindrücke, aber wir haben keine strukturierten Erfahrungen im Sinne Deweys mehr.<sup>12</sup>

Schopenhauer, einer der ersten, die sich dem Lärmproblem transzendentalphilosophisch näherten, behauptete, dass die Schocks des modernen Lebens, die Vereinigung unserer Sinne im ›Geist‹ verhindern. Lärm, so Schopenhauer, verhindert die Vereinigung der Sinnesindrücke zu einem kohärenten Ganzen

(einem Objekt) und andererseits die Vereinigung selbiger Eindrücke an einem einheitlichen Fluchtpunkt (dem Subjekt). Genau hier wird die Verbindung zwischen Benjamin'scher Schockästhetik einerseits und Wagner'schem Gesamtkunstwerk andererseits klar: Die Phantasmagorie schafft eine künstliche Totalität aus einer Erfahrung, der in Wahrheit »das Schockerlebnis zur Norm geworden ist«, wie Benjamin schreibt. In der Welt draußen werden wir, so Benjamin im Baudelaireaufsatz, um Erfahrung ›betrogen‹; drinnen belohnt man uns mit einer Erfahrung, die in der Moderne (draußen) konstitutiv unmöglich geworden ist.

Adornos »Dialektik der Kuppel« liegt beschlossen in der Doppelfunktion der Kuppel als »Trennwand und Reflektor« (GS XVI, 315). Weder die antiken Theater noch Shakespeares Globe Theater hatten Kuppeln; das Ritual, von dem jegliches Theater abstammt, konnte somit direkt und ohne Verfälschung in den Götterhimmel ziehen, auf den alles Ritual schlussendlich ausgerichtet ist. Die Kuppel ist somit, einfach weil sie da ist, ein Index dafür, dass wir konstitutiv vom Himmel, d. h. also von dem, was Lukács als ›Totalität‹ bezeichnet hat, abgeschnitten sind. Der antike Zuschauer stand über den Theaterritus in Verbindung mit einer ungebrochenen Totalität der Sinne und der Bedeutungen; der moderne ist von beiden abgeschnitten. Allerdings ist die Kuppel, so Adorno, auch ein ›Reflektor‹: Der Klang, der aus dem antiken Theater gen Firmament zog, versickert heute nicht im Ungefähren. Stattdessen reflektiert die Kuppel ihn auf uns, das Publikum, zurück. Dieser Klang, unser Klang, steht uns als technologisch produzierte ›zweite Natur‹ gegenüber.

Doch damit nicht genug, der Klang der von der Kuppel auf uns zurückgeworfen wird, verleugnet seinen Ursprung in menschlicher Kehle oder im Orchestergraben, plustert sich als Himmelsklang auf. Man denke nur an die berühmte Gralszene in Wagners *Parsifal*. Die Enthüllung des Grals wird von den auf der Bühne Stehenden fast wortlos vollzogen, dagegen kommentieren jedoch mehrere unsichtbare Stimmkörper das Geschehen geradezu penetrant. Da ist zunächst einmal ein Chor von »Jünglingen«, der, so das Libretto, »aus der mittleren Höhe der Kuppel vernehmbar« ist. Einige Takte später sind aus den »Jünglingen« »Knaben« geworden, die »aus der äußersten Höhe der Kuppel«<sup>13</sup>

<sup>12</sup> John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1987.

<sup>13</sup> Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig (E. W. Fritsch) 1898, Bd. 9, S. 340.

singen. Zuletzt ist dann Tituel zu hören, dessen Stimme »wie aus einem Grabe herausdringt«. Zumindest in Bayreuth, wo das »Bühnenweihfestspiel« ja dreißig Jahre lang ausschließlich gegeben werden durfte, war also die überwältigende Mehrheit der an der Szene beteiligten Belegschaft gar nicht auf der Bühne zu sehen: das Orchester klingt aus seiner Versenkung, »Knaben« und »Jünglinge« tönen aus der »Kuppel« herunter und Tituel singt von unten herauf. Hier wird also das, was menschliche Arbeit geschaffen hat, zum göttlichen fernen Klang erhoben, Technologie spiegelt uns die Transzendenz vor, die sie uns faktisch vorenthält.

Applaus, so notiert z. B. Adorno in der »Naturgeschichte des Theaters« war einst rein rituellen Charakters – vielleicht ein Anruf an die Götter, vielleicht ein Ruf nach einem Opfer. Heute brandet der Applaus uns entgegen, seiner mythischen Kraft weiterhin inne, aber von einem Draußen, auf das sein Ruf sich beziehen könnte, dank der Kuppel losgelöst. Was wir im Applaus erleben ist keine Kommunikation mit der Totalität, sondern nur das lautstarke Einvernehmen mit dem Rest des Publikums, eine Identität nicht mit dem Kosmos, sondern nur mit einer Gruppe Menschen, die Glück oder Stehvermögen genug hatten, Karten zu ergattern. Und das Dämonische, Atavistische, das diesem lautstarken Einvernehmen innewohnt, erkennt nur der, der außerhalb des Zauberkreises steht – der das ferne, manegenhafte Brüllen von der Garderobe oder dem Foyerteppich her mitbekommt. Je stärker die Integration drinnen, desto explosiver die Perspektive des Flaneurs draußen.

Phantasmagorie ist sowohl für Benjamin, als auch für Adorno eine Form der Schockbewältigung. Das Opernhaus ist ein Aspekt dessen, was Susan Buck-Morss als Benjamins »Anästhetik« bezeichnet hat. Wir schützen uns vor Schocks, indem wir uns ihnen systematisch, in einem sicheren, technologisch simulierten Kontext, sozusagen im homöopathischen Verfahren, aussetzen. Die phantasmagorische Techno-Totalität soll nicht nur den Lärm der Außenwelt ausblenden; schlussendlich sollen wir uns durch sie an eben jenen Lärm gewöhnen. Denn schließlich setzt die Totalität Bayreuths dem Lärm draußen nicht Stille entgegen, sondern lediglich genauer strukturierten Lärm. Der »Zauberkreis« und sein simuliertes Außen sind Homöopathie für die Welt der Moderne. Gerade die Stilllegung des realen Außenbezirks gibt dem Garderobenzuhörer seine Macht, gibt seiner Wahrnehmung solche Sprengkraft – er hört zu von einem Ort, der gar nicht existieren soll.

## Klang, Ferne, Eros: Die Phantome der Oper

Und doch wäre es Benjamin'schem Denken absolut fremd, einfach einen archimedischen Punkt außerhalb des Phänomens für sich in Anspruch zu nehmen, ohne die »Logik des Dings« und die ihm gegenüber freigesetzte Libido ernst zu nehmen. Nicht soll also die Erotik der Oper als reine Akustik entlarvt werden, sondern auch die Akustik selbst als Ziel der Erotik verstanden werden. Insbesondere in der *Oper* der Jahrhundertwende wird die Frage nach der Ferne fast eine Obsession. Nirgendwo aber wird die technologische Phantasmagorie des Opernhauses emphatischer zum Thema gemacht als in der Opern Franz Schrekers. Wenn Adorno auf die Idee des »fernen Klanges« hinweist, so spielt er damit natürlich vornehmlich auf Schrekers Oper mit eben jenem Titel an. In Schrekers Oper sucht der Held Fritz nach dem »fernen Klang« des Titels, der immer von jenseits der Bühne lockt: Manchmal kommt er aus dem Orchester, manchmal vermerkt die Partitur, dass er hinter den Kulissen hervortönen soll. Fritz komponiert eine Oper, um diesen »fernen Klang« endlich einfangen zu können.

Eben jenes Paradoxon, dass der Innenraum, der in Orchestergraben, hinter Schalldämpfern und über Kristalllüstern verschwindet umso besessener zum Sehnsuchtsziel des technologischen Spektakels wird, scheint Benjamin bewusst gewesen zu sein. Denn wenngleich das *Passagenwerk* sich dem Weg in die Oper resolut verschließt, findet es doch immer wieder Hintertüren und Schleichwege ins Gebäude, und diese Schleichwege haben konstitutiv mit der Reibung zwischen simuliertem Innenraum und realem zu tun. Gaston Leroux' *Phantom der Oper* ist so eine Hintertür, und Benjamin scheint sich für den Roman aus ähnlichen Gründen zu interessieren wie Adorno für Schrekers *Fernen Klang*. Benjamin selbst nennt Leroux' Klassiker »einen der großen Romane über das neunzehnte Jahrhundert« (GS IV, 89). Aber welcher Art ist Christines Dialog mit ihrem Phantom und mit seiner Oper?

*Das Phantom der Oper* erschien 1910, zu einem Zeitpunkt also, an dem die Verdrängung der tatsächlichen Topographie des Opernhauses soweit fortgeschritten war, dass diese Topographie im eigenen Gebäude wie ein Phantom umherspuken konnte. Leroux' Christine lässt sich von einem fernen Klang leiten, dem des Engels der Musik, von dem ihr sterbender Vater ihr einst erzählt hatte. Als eine mysteriöse Stimme (zunächst wirklich nur als »die Stimme«

bezeichnet) aus der Ferne des Opernhauses an sie herantritt, nimmt Christine an, es handele sich um den Engel der Musik, und sie versucht nicht etwa den *Ursprung* dieser fernen Stimme (das Phantom also) festzuhalten oder zu finden, sondern vielmehr den fernen Klang auf der Bühne zu reproduzieren. In einer bravourösen Leistung bei einer Operngala gelingt Christine genau das, und die Fähigkeit den weltfernen und scheinbar metaphysischen Klang körperlich präsent zu machen, macht sie zum Star.

1922 schreibt Paul Bekker einen »Brief in die Ferne«, wie er im Untertitel heißt. Der Essay, »Klang und Eros« betitelt, ist gerichtet an einen »lieben Freund«, der in einer »unbekannten und doch vertrauten Ferne« weilt: »Ich kenne Ihren Namen nicht, weiß nicht, wo Sie wohnen, aber ich habe den Glauben, dass Sie irgendwo vorhanden sind.«<sup>14</sup> Wieso sollte »Klang und Eros« als Brief geschrieben sein, dazu noch als Brief an einen fernen Unbekannten? Die Antwort scheint im Zusammenspiel der »Ferne« und des »Klangs« zu liegen: Der Eros des Klangs hat etwas damit zu tun, dass er in die Ferne hinauszieht, von der wir nicht genau wissen, wo sie ist, und auf deren Vorhandensein wir doch irgendwie zählen müssen. Wie ein Brief, sobald vom Absender losgelassen, jedem und allen zufallen kann, wird der Klang in eine Sphäre der Promiskuität entlassen, in der er sich jedem in Hörweite erschließt.

Bekker beschreibt hier ein Verhältnis von Klang und Erotik, das in dem, was er »Zaubertheater« nennt, gerade im Begriff ist, vollständig zu verschwinden. Denn jene potenzielle Promiskuität scheint dem phantasmagorischen fernen Klang zu fehlen. Der ferne Klang erschließt sich gerade nicht verschiedenen Lesarten, sondern kontrolliert aufs Genaueste, wo und wie er rezipiert wird. Einen »Brief« in die Ferne stellt der Klang nicht dar, es sei denn einen per Einschreiben. Bekkers ferner Klang ist emphatisch erotisch:

Von fernher klingt der Gesang einer Frauenstimme. Ein seltsamer, schwerer Duft strömt aus ihr. Was ist das? Der Reiz der Melodie kann es nicht sein, wenn ich sie für mich wiederhole, ist der eigentümliche Zauber entwichen. Auch der Klang als physikalisches Phänomen erklärt die Wirkung nicht, denn die nachspielende Violine gibt sofort einen veränderten Eindruck.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Paul Bekker: *Klang und Eros*, Stuttgart u. a. (Deutsche Verlags-Anstalt) 1922, S. 336.

<sup>15</sup> Ebd., S. 339.

Bekkers Antwort ist: »Hier klingt das Geschlecht, wir sind in der unmittelbaren Wirkungssphäre des menschlichen Eros.«<sup>16</sup> Bekker antizipiert an dieser Stelle, was Roland Barthes später als *grain de la voix* (Körnung der Stimme) bezeichnen wird: In der Stimme spricht sich ein menschlicher Körper aus, in den unbeschreibbaren Feinheiten der Stimme folgen wir seinen Organen, Muskeln, Sehnen. Eben jener Natur ist z. B. Fritzens »ferner Klang« nicht, und Ähnliches gilt für die überwältigende Mehrzahl der fernen Klänge um die Jahrhundertwende. Glockenspiele, Hörner, Bässe, Knabenchöre – aus der »Ferne« klingt immer ein Entkörperlichtes herüber, die von Bekker vernommene Frauenstimme so gut wie nie. Puccinis *Coro a bocca chiusa* schwebt auf die Bühne als Signum des Schicksals, der Erinnerung, des Unbewussten, der Natur – nur eben als eines nicht: als klar identifizierbare Botschaft mit klar definiertem Absender. Und ob Cio-Cio-San die Botschaft hört, wie sie sie hört, und was sie ihr entnimmt, bleibt unklar.

Da Schreker die Tonfarben Wagners übernimmt und übersteigert, ist es bei ihm (wie übrigens auch bei Mahler) immer wieder unmöglich, überhaupt mit Sicherheit sagen zu können, von welchem Instrument der Klang aus der Ferne überhaupt produziert wird – Bekker sagt, man könne die Frauenstimme auf der Violine nicht »unverändert« wiedergeben; im *Fernen Klang* allerdings nähern sich stattdessen Violine und Stimme an, eines klingt wie das andere. Dennoch folgt Fritz seinem fernen Klang mit einer erotischen Besessenheit; doch der Eros ist ein anderer. Der Eros, den Bekker der herüberklingenden Stimme attestiert, speist sich aus dem Körper, der den Klang hervorgebracht hat. Genau das macht der phantasmagorische ferne Klang unmöglich; seine Erotik bezieht sich nicht auf einen Körper, sondern auf ein Entkörperlichtes. Oder genauer: Hinter der Sehnsucht nach dem Dialog mit dem Technologischen in der technologisch produzierten Ferne versteckt sich die Begierde auf Entkörperlichung – Fritzens Suche nach dem »fernen Klang« ist, so wird zum Ende des Oper klar, nichts anderes als was Freud als den ozeanischen Todestrieb beschrieben hat.

Die chiasmusartige Verschränkung des Organischen und Anorganischen ist in Benjamins Passagenwerk ein zentrales Konstruktionsprinzip: »[D]iese Niederschrift, die von den pariser Passagen handelt«, schreibt Benjamin im Kon-

<sup>16</sup> Ebd.



volut N, »ist unter freiem Himmel begonnen worden« (GS V, 571), doch die *plein air*, die er meint sind die Lichtschächte und die bemalten Eisenkonstruktionen der *Bibliothèque Nationale* an der *Rue de Richelieu*.

Diese »naturgeschichtliche« Betrachtungsweise hat Benjamin in den dialektischen Bildern der *Berliner Kindheit* eingefangen: »Der Esstisch, unter den [das Kind] sich gekauert hat, lässt es zum hölzernen Idol des Tempels werden, wo die geschnitzten Beine die vier Säulen sind.« (GS VII, 418) Eine Anlehnung ans Material, eine Art Mimikry, die das Unbelebte belebt – genau dies verlangen die ›fernen Klänge‹ der Oper um die Jahrhundertwende auch. Der Mensch muss Material werden, bevor das Material mit ihm spricht.

So tauschen auch im Opernhaus des ausgehenden 19. Jahrhundert das menschliche Sensorium und Material in ähnlicher Weise gerne die ›Plätze‹, was unter Architekten und Theatermenschen beliebt war und häufig praktiziert wurde. Es war die Geburtsstunde der modernen Akustik, und die Tatsache, dass die Anwesenheit von bis zu über tausend menschlichen Körpern den Klang eines Saales verändern konnte, machten sich Architekten und Direktoren schnell zunutze – aus eben diesem Grunde fanden Generalproben in Bayreuth vor Publikum statt. Aber auch Architekten begannen, sich mit diesem Phänomen zu beschäftigen: Kein geringerer als Adolf Loos kritisierte die Abrisspläne des Bösendorfersaals im Wiener Palais Lichtenstein. Ob Benjamin seine Schrift kannte, ist unklar. 1930 hatte Franz Glück, Direktor der Historischen Museen in Wien, Benjamin seine Edition der Loos'schen Schriften geschickt.<sup>17</sup> Benjamin bedankte sich für die Übersendung seines »prächtigen Loos« und stellte klar, »wie wichtig gerade im Augenblick die genaue Bekanntschaft mit diesem Manne und seinem Schaffen« sei. (GB III, 559) Obwohl ein Fragment von 1932 sich eher kritisch über Loos (oder zumindest Glücks editorische Einleitung [GS VI, 127]) äußert, macht sich Benjamins Krauss-Essay Loos' Charakteristik der historistischen Ornamentik zu eigen. (GS II, 336) In demselben Brief an Glück versprach Benjamin: »Ein ausführlicher Hinweis auf Loos meinerseits ist aber nur eine Frage der Zeit.« (GB III, 560) Zu diesem »ausführlichen Hinweis« kam es zwar nicht, aber Loos scheint

doch für das Passagenwerk ein wichtiger Orientierungspunkt geblieben zu sein.

Die Problematik des Ornaments steht auch hinter Loos' Kritik an den Abrissplänen.<sup>18</sup> Einerseits muss das überraschen: Der Modernist interveniert zugunsten eines alten, ursprünglich gar nicht als solchen konzipierten Konzertsaals, von dem er zugibt, dass wenn man einen neuen Saal baute, »mit den genauen abmessungen des alten«, dieser »vollständig unakustisch wäre«, und kritisiert die Pläne, einen neuen, höheren akustischen Ansprüchen genügenden, zu bauen. Andererseits spielt Loos hier, wie auch im berühmten Ornamentaufsatz, das organisch Gewachsene gegen das historistisch Aufgesetzte aus, denn seiner Auffassung nach, kann man Akustik nicht *per fiat* erschaffen, sondern nur als Sediment der spezifischen Klanggeschichte eines Saales verstehen. Loos verteidigt den Saal und seine Akustik nicht als »eine Sache der Pietät«, wie er schreibt, sondern als »eine frage der Akustik«. Welchem Mysterium also ist die besondere und schützenswerte Akustik dieses doch eigentlich so misslungenen Saales geschuldet?

Haben sich unsere ohren geändert? Nein, das material, aus dem der saal besteht, hat sich geändert. Das material hat durch vierzig jahre immer gute musik eingesogen und wurde mit den klängen unserer symphoniker und den stimmen unserer sänger imprägniert. Das sind mysteriöse molekularveränderungen, die wir bisher nur am holze der geige beobachten konnten.<sup>19</sup>

Opernarchitektur ist keine Invariante, ihre Akustik kann nicht wissenschaftlich gemessen, erfasst und simuliert werden. Stattdessen polt das alltägliche Klangbad während Proben und Aufführungen die Physik des Saales durch ›mysteriöse Molekularveränderungen‹ vollständig um. Es ist eine geisterhafte Kraft, die Loos hier als ›Mysterium der Akustik‹ beschwört – weder an die tatsächliche Architektur, noch an die nachweisliche Geschichte des Saales gebunden, und doch mit beiden seltsam verwoben. Das akustische ›Mysterium‹ des Bösendorfersaals ist zutiefst phantasmagorisch.

<sup>17</sup> Heinrich Kulka (Hg.): *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*, Wien (Schroll) 1931, vgl. auch GB V, 315.

<sup>18</sup> Adolf Loos: »Das Mysterium der Akustik«, in: ders.: *Trotzdem* (1931), Wien (Prachner) 1988, S. 116.

<sup>19</sup> Ebd., S. 126.

Wenn der Bösendorfersaal besser klingt, weil er gebeizt wird von schönen und künstlerischen Klängen, dann zeigt er sich der physischen Abrichtung ebenso geneigt wie das menschliche Ohr. In einer um dieselbe Zeit geschriebenen Glosse über »Die kranken Ohren Beethovens« beschreibt Loos das menschliche Ohr als analog: Im frühen 19. Jahrhundert »nahmen die bürger an [Beethovens] kompositionen anstoß«, denn »der Mann hat kranke ohren. Schreckliche dissonanzen heckt sein Gehirn aus«. <sup>20</sup> Aber im Laufe des Jahrhunderts verschwand nach und nach dieses Missfallen: »[S]ie sind alle krank geworden. Sie haben alle die kranken ohren Beethovens«. <sup>21</sup> Einhundert Jahre Musik haben »alle anatomischen details, alle knöchelchen, windungen, trommelfelle und trompeten« verformt. Die Innenarchitektur des menschlichen Ohrs kann durch ein Jahrhundert Beethoven umgemodelt, ja molekular verändert werden. Für Loos ist auch der Klang des Opernhauses eine *physische* Kraft. Dabei sticht ins Auge, dass bei Loos sowohl die Innenarchitektur des Konzertsaals als auch das menschliche Ohr keine akustischen Invarianten sind, sondern von Klangphänomenen *physisch* gemodelt und deformiert werden können.

Wie bei Benjamin ähneln sich Ohr und Raum einander an; das Ohr lässt sich biegen und schmirgeln wie ein Stück Material, der Raum hört nicht nur die Musik, die in ihm gespielt wird, sondern sogar ihre Qualität. Umgekehrt wird der Mensch zum akustischen Faktor: Das Holz des Konzertsaals wird bei Loos zum Zuhörer, der Zuhörer bei Wagner zum Material. Menschliches Organ und Konzertsaal werden miteinander identisch. Wie der Detektiv des *Passagenwerks* oder das Kind, das in der *Berliner Kindheit* beim Versteckspielen »in die Stoffwelt eingeschlossen« wird, schmiegt sich der Zuhörer dem Material bis zum Mimikry an. Die Loos'sche Charakteristik der transformativen Kraft des Klangs fußt auf einer Fantasie der erotischen Verschränkung der Nähe und der Ferne, des Organischen und des Anorganischen. Dem zärtlichen Wechselspiel von Muskeln und Holz, diesem lustvollen Changieren, wohnt eine Erotik inne, die der Benjamin'schen *Passagen* stark ähnelt. Benjamins Diagnose der »Weibsauna der Passagen« (GS V, 617) beschreibt eine analoge Lust, Frauentypen in Jetons zu verwandeln und in der Dirne die

Allegorie des Schicksals zu sehen (612) oder die Liebe zur Prostituierten als »Apotheose der Einfühlung in die Ware« (637).

Auch das von Loos gewählte Wort »imprägnieren« ist weniger unschuldig, als es scheint. Imprägnieren heißt, eine Substanz mit einem Film zu überziehen, aber genau dies beschreibt Loos ja nicht. Seine »gute Musik« *dringt ein* in die Substanz des Bösendorfersaals und verändert diese bis in ihre molekulare Struktur hinein. Der Leser sieht, worauf ich hinaus will, denn »imprägnieren« stammt natürlich ab von einem spätlateinischen Wort für »schwängern« – und dies trifft das, was Loos hier beschreibt schon viel eher. Ein Formendes beriebelt das tumbe Material des Bösendorfersaals, dringt in es ein und verändert, verformt seine materielle Beschaffenheit – dieses Bild der Befruchtung war von Aristoteles bis zu den Romantikern bestimmend. Und gerade bei dem von »Wohlartung« und »Entartung« faszinierten Loos wirkt die gute musikalische Form in der Eugenik (oder eher »Euplastik«) des Konzertsaals nach: »Gute Musik muss man drinnen machen. Denn die seelen der menschen kann man wohl betrügen, aber nicht die seele des materials.« <sup>22</sup> Allerdings ist sich Loos sicher, dass diese »Seele« nicht im Faktor Arbeit oder Architektur dingfest zu machen ist, sondern in dem »Interieur« des Saales. Opernbesucher sind, wie Benjamins spielendes Kind, Fetischisten und Animisten, die die tote Materie zum Leben erwecken oder lebendiges Fleisch in den Schlummer anorganischer Materie versenken.

Eben diesen Zusammenhang von Erotik und Material allegorisiert Leroux' Erik: In ihm glaubt Christine mit dem Gebäude selbst zu kommunizieren, mit der Kunst als Gebäude – wohlgemerkt nicht mit der tatsächlichen Architektur der Foyers, der Garderobe, der Versenkungen und der Hinterbühne, sondern der imaginären Architektur der Oper als Kunsttempel mit eigenen Engeln. Benjamin scheint sich insbesondere für eine Szene im dreizehnten Kapitel des Buches zu interessieren, in der Erik, das Phantom, der unschuldigen Christine seine Folterkammer zeigt: Was sie für ein Diorama, eine Simulation eines Tropenwaldes hält, ist in Wahrheit ein Spiegelkabinett, das einen einzelnen Eisenbaum hundertfach reproduziert und elektrisch beleuchtet. Christine bemerkt, es sei »wie im Musée Grevin«; wie Benjamin in den Noti-

<sup>20</sup> Ebd., S. 128.

<sup>21</sup> Ebd., S. 129.

<sup>22</sup> Ebd., S. 126; Hvh. i. O.

zen zum *Passagenwerk* vermerkt, war Musik eben auch ein Teil des *cabinet des mirages* im Musée Grevin. (538)

Dass Erik hier eine Art Proto-Panorama präsentiert, dürfte Benjamin natürlich besonders interessiert haben, aber Erik führt Christine in dieser Szene auch in das tiefste Mysterium der Oper ein: die Pseudo-Geographie, die in der undurchdringlichen Architektur des Opernhauses schlummert und die, bei aller magischen Anziehungskraft, auch etwas Dämonisches hat.

Geradeso wie, laut Loos, jedes Mal wenn ein Pianist im Bösendorfersaal eine Klaviertaste anrührt deren Klang die »töne Liszts und Meschaerts«<sup>23</sup> aktiviert, deren Geist in den Balken, dem Gips und dem Stein des Saals schlummert, erlaubt es ebenso Leroux' Phantom Christine, direkt mit der Substanz des Opernhauses in Dialog zu treten.

Allerdings stellt sich natürlich heraus, dass die Bedingung der Möglichkeit der scheinbaren Körperlosigkeit der Phantomstimme nicht metaphysischer Natur ist, sondern vielmehr architektonischer: Erik (das Phantom) war am Bau der Opéra Garnier beteiligt und hat das Gebäude mit einem ausgeklügelten System von Falltüren und Geheimgängen gespickt. Christines erotisches, ästhetisches und wohl auch nostalgisches Verlangen nach dem Engel der Musik, den sie in der metaphysischen Welt hinter der Bühne wähnt, der sich aber in Wirklichkeit in den Eingeweiden des Opernhauses selber versteckt hält, weist somit auf die zentrale Paradoxie des Opernhauses nach Wagners hin: dass Transzendenz durch immer genialere Technik inszeniert wird – Christines Verlangen will auf einen Engel, ein Transzendentes hinaus, findet sich aber schlussendlich mit einem Spiegelkabinett konfrontiert.

Dass diese Desillusionierung auch darin besteht, dass Eriks ferne »Stimme« sich in ein Spiegelkabinett technischer Tricks auflöst, mag dabei für die fernen Klänge der Jahrhundertwende als paradigmatisch gelten. Glockenspiele, Hörner, Bässe, Knabenchöre – aus der »Ferne« klingt immer ein Entkörperlichtes herüber, die Götter- und Frauenstimmen der Mozartopern hingegen so gut wie nie. Da die Wagner-Nachfolge (insb. Pfitzner, Schreker u. Strauss) die Tonfarben Wagners übernehmen und übersteigern, ist es bei ihnen (wie übrigens auch bei Mahler) immer wieder unmöglich, überhaupt mit Sicherheit sagen zu können, von welchem Instrument der Klang aus der Ferne über-

haupt produziert wird. Unser Verlangen nach dem fernen Klang ist somit immer auf ein äußerst diffuses, technologisch konnotiertes Etwas gerichtet – es bezieht sich letztendlich wohl auf akustische Technik selber. Phantasmagorische Erotik bezieht sich nicht auf einen Körper, sondern auf ein Entkörperlichtes. Oder genauer: Hinter der Sehnsucht nach dem Dialog mit dem Technologischen in der technologisch produzierten Ferne versteckt sich die Begierde auf Entkörperlichung. So ist Fritzens Suche nach dem »fernen Klang« in Schrekers Oper, so stellt die Oper am Ende klar, nichts anderes als das, was Freud als den ozeanischen Todestrieb beschrieben hat.

Wie aber können wir dem konstitutiven Identitätswahn der modernen Oper entkommen? Adornos »Naturgeschichte des Theaters« gibt eine äußerst Benjamin'sche Antwort: Wir untergraben die Arbeit an der Identität, indem wir reale Distanz gegenüber der phantasmagorischen ausspielen. Das moderne Opernhaus erzielt seinen Effekt dadurch, dass unsere Körper an einem bestimmten Ort, auf ein bestimmtes Geschehen ausgerichtet und mit einer bestimmten Art Aufmerksamkeit dem Spektakel begegnen. Wir können dies aushebeln, indem wir dort hinsehen, wo wir nicht hinsehen sollen, indem wir auf das aufpassen, auf was wir nicht aufpassen sollen und dahin gehen, wo wir nicht hin sollen. Wir könnten uns, wie Benjamin das in der Moskauer Oper macht, dem Teppich im Foyer zuwenden, den Sitzreihen oder der Garderobe. Wir können uns im Sitz umdrehen und statt dem Spektakel dem Zusehen zusehen.

Dass Stille und klangliche Differenzierung voneinander abhängig sind, zeigt dieses Beispiel auch: Im Falle der *Butterfly* nutzte das Mailänder Premierenpublikum die relative Ruhe des *coro a bocca chiusa*, um lautstark zu protestieren – die Aufführung geriet zum Fiasko, der Hauptdarsteller verließ in Tränen die Bühne.<sup>24</sup> Die Möglichkeit, so Widerstand gegen die Phantasmagorie der Oper zu leisten, findet sogar in den Opernplots der Jahrhundertwende ihren Niederschlag: Schrekers Fritz will den »weltfremden Klang«, den er hinter der Bühne hervortönen hört, in eine Oper bannen. Im dritten Akt des *Fernen Klangs* hören wir eben jene Oper aus der Ferne herübertönen. Die Handlung selbst entfaltet sich in einem Café nahe der Oper und aus der Dis-

23 Ebd., S. 127.

24 Mary Jane Philips-Matz: *Puccini. A Biography*, Chicago (Northeastern University Press) 2002, S. 144.

tanz kommen Brocken der Oper herübergeweht sowie Applaus und schließlich auch Buh-Rufe. Fritzens Oper, so stellt sich heraus, klingt genau wie der erste Akt des *Fernen Klangs* selber. Hier hört also das Publikum in seiner Phantasmagorie selber »Musik von Außen« – in einem Restaurant statt in einem Foyer oder einer Garderobe, aber jenseits des theatralisch-technologischen ›Zauberkreises«.

Wenn wir zurückdenken an die kleine Vignette, die Adorno in seiner Vorlesung erwähnt, und an die Methode, Musik »von Außen« zu hören, so wird klar, dass sein Vorschlag eine Theoretisierung eben jener räumlichen Verrückung darstellt. »In der Passagenarbeit«, schreibt Benjamin, »muß der Kontemplation der Prozeß gemacht werden. Sie soll sich aber glänzend verteidigen und behaupten« (1036). Anklage und Verteidigung der Kontemplation – zwischen diesen beiden Polen bewegen sich sowohl Adorno als auch Benjamin in ihren Darstellungen der Phantasmagorie Oper. Denn was soll »Musik von Außen« anderes sein, als sich selbst beim Zuhören zuzuhören und sich darüber klarzuwerden, dass jede scheinbar unmittelbare Verbindung von Klang und Ohr durch technologische Kräfte vermittelt ist? Adorno besteht darauf, dass wir eine Art Doppelposition vis-à-vis der Oper einnehmen müssen, der dialektischen im Denken analog. Der Standpunkt außerhalb des Phänomens ist somit nur ein Teil unserer Beschäftigung mit ihm. Das Ding selber kann nur verstanden werden, wenn wir unserem Zu-spät-Kommer, unserem Klang-Flaneur, doch noch in den Zauberkreis folgen – und doch des Foyers, der Garderobe und des Teppichs gedenken.

TOBIAS ROBERT KLEIN

## »Musik in Passagen«

### Walter Benjamin und die Musik in der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts

In einer fast beiläufig formulierten Bemerkung zur Methode seiner Passagenarbeit spricht Benjamin von der »Notwendigkeit, während vieler Jahre scharf auf jedes zufällige Zitat, jede flüchtige Erwähnung eines Buches hinzuhören« (GS V, 587). Dass – wie in nicht wenigen Prosaminaturen der *Berliner Kindheit*<sup>1</sup> – auch für die aufwendige Zusammenstellung der Exzerpte eine ohrenfällige Metapher zur Anwendung gelangt, unterstreicht die Notwendigkeit, sich mit der Bedeutung musikalisch-akustischer Impressionen für seine Vermittlung von Traum, Mythos, Bild und Warenwelt zu befassen. Das bisherige Desinteresse an einem solchen Versuch teilt die kaum mehr überschaubare Benjamin-Exegese<sup>2</sup> mit der musikologischen Literatur, deren Zurückhaltung indessen recht einfach zu erklären ist: Die aus ihrer Sicht für eine musikgeschichtliche Kontextualisierung des Dioramas oder die ästhetischen Konsequenzen des ›Chocks‹ in Frage kommenden Komponisten werden in der Passagenarbeit fast sämtlich übergangen. Als die intellektuellen Residuen der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts kompilierender Flaneur<sup>3</sup> und Chiffonnier<sup>4</sup>

ist Benjamin nur bis in die vom Boulevard Haussmann verdrängte Passage de l'Opéra gelangt, deren vom allmählichen Verfall geprägte Atmosphäre schon Aragon zu den subjektiv-surrealistischen Visionen seines *Paysan de Paris* inspirierte.<sup>5</sup> Was sich innerhalb der Pariser Musiktheater ereignete, findet mit einer Ausnahme sein Interesse hingegen ebenso wenig, wie die Musikforschung die sich in den Bühnenwerken Aubers, Meyerbeers oder Halevys manifestierende »Verstädterung der Oper«<sup>6</sup> ohne eine nennenswerte Auseinandersetzung mit dem Passagenprojekt untersuchte. Und während dessen 1935 verfasstes Exposé die Namen Offenbach und Wagner immerhin im Kontext der ironischen Utopie des Weltausstellungstaumels<sup>7</sup> oder Baudelaires mit dem Gesamtkunstwerk assoziierter Flucht vor dem gesellschaftlichen Dasein der Künste<sup>8</sup> erwähnt, fehlt der gerade für die musikalische Umsetzung der von Benjamin als

---

pensammler«, in: Norbert Bolz/Bernd Witte (Hg.): *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, München (Fink) 1984, S. 70–95.

- 5 Vgl. Margaret Cohen: *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley u. a. (University of California Press) 1993 sowie zu der aus der surrealen Wahrnehmung resultierenden »Destruktion des Scheins« Josef Fürnkäs: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstrasse und Pariser Passagen*, Stuttgart (Metzler) 1988, insb. S. 277–282. Seinen terminologisch nicht völlig präzisen Hinweis auf »Tonleitern im Worte ›passage« (1007) hat Benjamin ebenfalls nicht näher ausgeführt.
- 6 Anselm Gerhard: *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart (Metzler) 1992.
- 7 Vgl. GS V, 52: »Offenbach schreibt dem pariser Leben den Rhythmus vor. Die Operette ist die ironische Utopie einer dauernden Herrschaft des Kapitals.« Schon ein aus dem Frühstadium des Passagenprojekts stammender Brief an Alfred Cohn vom 27. März 1928 (GB III, 358) weist auf die Inspiration hin, die Benjamin durch eine Berliner Lesung von Offenbachs während der Weltausstellung von 1867 aufgeführten *Pariser Leben* durch Karl Kraus empfing. In einem späterem Stadium der Arbeit werden dann auch einzelne Zitate aus der von Benjamin misstrauisch beargwöhnten ›Gesellschaftsbiographie‹ Kracaers: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (Amsterdam [De Lange] 1937) in das Exzerptenkonvolut aufgenommen.
- 8 Vgl. GS V, 56: »Die Nonkonformisten rebellieren gegen die Auslieferung der Kunst an den Markt. Sie scharen sich um das Banner des ›l'art pour l'art‹. Dieser Parole entspringt die Konzeption des Gesamtkunstwerks, das versucht, die Kunst gegen die Entwicklung der Technik abzudichten. Die Weihe, mit der es sich zelebriert, ist das Pendant der Zerstreung, die die Ware verklärt. Beide abstrahieren vom gesellschaftlichen Dasein des Menschen. Baudelaire unterliegt der Betörung Wagners.« Diese vom zeitgenössischen Wagner-Kult noch beförderte Sicht auf die Idee des ›Gesamtkunstwerks‹ wird von Adorno schon in seinem ausführlich auf das Exposé eingehenden Brief vom 2. August 1935 an Benjamin – mit Recht –

1 Vgl. hierzu die Beiträge von Asmus Trautsch, Uta Kornmeier und Eli Friedlander in diesem Band.

2 So verzichtet Susan Buck-Morss in ihrer umfangreichen Gesamtdarstellung *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagenwerk* (aus dem Engl. übers. v. Joachim Schulte, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 1993) gänzlich auf die Einbeziehung klanglich-musikalischer Aspekte. Neuerdings hat Mirko M. Hall – freilich unter ausschließlicher Bezugnahme auf in englischer Sprache vorliegende Primär- und Sekundärliteratur – in seinem Aufsatz »Dialectical Sonority. Walter Benjamin's Acoustics of Profane Illumination«, in: *Telos* 152 (2010), S. 83–102 Benjamins Perception von Klängen mit dem Konzept des »dialektischen Bilds« in Verbindung gesetzt.

3 Willi Bolle: *Physiognomik der modernen Metropole. Geschichtsdarstellung bei Walter Benjamin*, Köln u. a. (Böhlau) 1994, S. 354 ff.

4 Vgl. zum erkenntnistheoretischen Potenzial der (metaphorisch wie buchstäblich zu verstehenden) Figur des Lumpensammlers Irving Wohlfahrt: »Et Cetera? Der Historiker als Lum-

zentrale Erkenntnisquelle erachteten Dialektik von »Traum« und »Erwachen« (vgl. z. B. 490–510, 579–580) unverzichtbare Hector Berlioz. Hier verbirgt sich – denkt man an Werke wie die *Symphonie Fantastique*, *Lelio* oder *Harold en Italie* – eine auch von der Berlioz-Literatur noch gänzlich unbeachtete Konstellation.<sup>9</sup> Benjamins Einbindung eines kompositorischen Zeitgenossen in eine divergente Gedankenstränge zusammenführende Metapher oder ein »dialektisches Bild« erfordert demgegenüber eine präzise Kontextualisierung: So erscheinen in einer der mythologisierenden Eisenbahnepisoden Orpheus, Eurydike und Hermes auf dem Bahnsteig, wo eine sich aus dem aufgetürmten Gepäck formende Kofferkrypta die zum Melodram geronnene antike Urgeschichte christlich sublimiert (512). In ihrer ersten Ausarbeitung stand gerade diese Textpassage allerdings noch in einem sichtbar anderen Zusammenhang:

Orpheus, Eurydike, Hermes auf dem Bahnhof. Orpheus der Zurückbleibende. Eurydike unter (?) Küssen. Hermes Stations-Vorsteher mit der Signalscheibe. Dies ein neoklassizistisches Motiv. Mit dem Neoklassizismus von Cocteau, Strawinsky, Picasso, Chirico etc hat es diese Bewandnis: der Übergangsraum des Erwachens, in dem wir jetzt leben, wird mit Vorliebe von Göttern durchzogen. Dieses Durchziehen des Raumes durch Götter ist blitzartig zu verstehen. Auch darf dabei nur an bestimmte Götter gedacht werden. Vor allem an den Hermes, den männlichen Gott. Es ist bezeichnend, daß im Neoklassizismus die Musen, die für den humanistischen so wichtig sind, nichts bedeuten. [...] Das worin der Neoklassizismus grundsätzlich fehlt, ist, daß er den vorbeiziehenden Göttern eine Architektur baut, die die Grundbeziehungen ihres In-Erscheinung-Tretens verleugnet. (Eine schlechte, reaktionäre Architektur.) (1011 f.)

So schlagend Benjamins Phillipika gegen das reaktionäre Moment des Neoklassizismus auf den ersten Blick erscheint: Im Hinblick auf Igor Strawinsky erweist sie sich, denkt man außer an auf den durch die Verbindung mit Coc-

teau angespielten *Rex Oedipus*<sup>10</sup> auch an die nur wenig später entstandene Ballettmusik *Apollon Musagette*, als unzutreffend: Das 1927/28 in Nizza komponierte und anschließend in Washington und Paris aufgeführte Werk rekurriert in einem Prolog und mehreren Pas und Variationen für Apollo und die Musen Kalliope, Polyhymnia und Terpsichore auf Bach und die musikalisch-metrischen Formen der französischen Klassik des 17. Jahrhunderts.<sup>11</sup> Trotz derartiger musikgeschichtlicher Leerstellen wäre es gleichwohl verfehlt, den musikalischen Gehalt der Passagenarbeit auf elementare Klangimpressionen oder eine an Prousts »histoire sentimentale des sociétés« erinnernde Präferenz für die von den musikalisch Gebildeten verschmähten Formen »leichter« Musik zu reduzieren.<sup>12</sup> Mehrere von Benjamins sich zu den Zitaten längst verflossener Couplets oder den Anspielungen auf Musik in seiner kritischen Kompilation von Fouriers futuristischen Gesellschaftsbildern gesellende akustische Referenzen sind auf das Schaffen an den Rand des Kanons gedrängter Komponisten wie Auber und David bezogen. Sein um die »Tendenz des musikalischen Materials« oder den Werkcharakter wenig bekümmertes Zugang eröffnet eine von der konventionellen Historiographie über lange Zeit hin vernachlässigte Perspektive auf ihre Musik.

### »Draperie«: Der Klang als Bild

Auch die musikhistorische Annäherung an Benjamins Passagenarbeit profitiert indessen von der nochmaligen Präzisierung der Bedeutung des Bildbegriffs in seinen Schriften.<sup>13</sup> Sigrid Weigel hat Benjamins Bilderdenken als Er-

infrage gestellt. (Vgl. Henri Lonitz [Hg.]: *Theodor W. Adorno – Walter Benjamin – Briefwechsel*, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 1994, S. 150).

9 Vgl. als Beitrag der konventionellen Musikologie zur Tradition der Traumscene in der (französischen) Musikgeschichte Sabine Henze Döhring: »Das verdichtete Bild. Traumvisionen in der Musik«, in: Klaus Hortschansky (Hg.): *Traditionen – Neuansätze. Für Anna Amalie Abert (1906–1996)*, Tutzing (Schneider) 1997, S. 315–327.

10 Dessen aufsehenerregende szenische Uraufführung an der von Otto Klemperer geleiteten Krolloper wurde auch von nicht eng mit dem Musiktheater verbundenen Berliner Intellektuellen wie Benjamin registriert. Vgl. Hans Curjel: *Experiment Krolloper*, aus dem Nachlass hg. v. Eigel Kruttge, München (Prestel) 1975, S. 69–77 u. S. 230–237.

11 Vgl. Theo Hirsbrunner: *Igor Strawinsky in Paris*, Laaber (Laaber) 1982, S. 136–138.

12 Marcel Proust: »Lobrede auf die schlechte Musik«, in: ders.: *Freuden und Tage und andere Erzählungen und Skizzen aus den Jahren 1892–1896*, hg. v. Luzius Keller, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1988, S. 166–168.

13 Vgl. Cornelia Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin (Akademie-Verlag) 2004 sowie ergänzend dazu die Überlegungen von Anthony Auerbach: »Imagine no Meta-

gebnis einer methodischen Prädisposition geschildert, die sich dadurch auszeichnet, »dass sein historischer Blick durch die Betrachtung von Bildern geschult ist; er favorisiert die Gleichzeitigkeit vor der Kontinuität, den Schauplatz vor der Abfolge, die Gesten vor der Aussage, die Ähnlichkeit vor der Konvention, kurzum: die Bilder vor den Begriffen«. <sup>14</sup> Auf die Wirkung von Klängen und Tönen übertragen erscheint eine solche, sowohl bezüglich der visuellen Repräsentation motorisch-akustischer Vorgänge <sup>15</sup> als auch der zunehmenden Kritik einer strukturorientierten Musikbetrachtung anschlussfähige Perspektive, <sup>16</sup> vor allem hinsichtlich der auditiven Repräsentation der Tableaux, Panoramen und Massenszenen der Grand Opéra <sup>17</sup> von Interesse – szenische Arrangements, in denen »das Vergnügen an einer [staunenerregenden] Technik«, einhergeht mit dem »Genuß eines Luxus, durch den man sich in seinem sozialen Status bestätigt fühlte«. <sup>18</sup> Unter den fast tausend für die Passagenarbeit exzerpierten Titeln fehlen die nicht weniger als fünf Bände umfassenden *Mémoires d'un Bourgeois de Paris* von Louis Véron, der zwischen 1831–1836 als »directeur-entrepreneur« der nach der Julirevolution privatisierten Opéra amtierte. Offensichtlich hat Benjamin diese für seine Analyse kollektiver Wunsch- und Zauberbilder, welche die »Unfertigkeit des gesell-

schaftlichen Produkts« und »die Mängel der gesellschaftlichen Produktionsordnung« sowohl »aufzuheben« als auch zu »verklären« suchen (46 f.) überaus ergiebigen Erinnerungen nicht gekannt. Ideell gehört Vérons Beschreibung der Opernkulissen als ›Urgeschichte‹ der in den medialen ›Traumfabriken‹ des 20. Jahrhunderts vorangetriebenen Simulation von Realität freilich unmittelbar in die in der Passagenarbeit verhandelten Problemzusammenhänge hinein. Mit kaum unterdrücktem Stolz betont Véron, dass gerade die natürliche und authentische Wirkung szenischer Arrangements den Einsatz einer industriell ineinander verschachtelten menschlichen Maschinerie verlangt.

L'art de la mise en scène consiste à tromper l'œil du spectateur et à simuler les objets réels avec adresse, et même avec talent. On assiste, dans les coulisses, à tous ces secrets, à tous ces *trucs*. Le bruit du canon est simulé par des coups frappés sur une grosse caisse, suspendue pour qu'elle soit plus sonore. La flamme subite, rapide, fugitive, produite par la poudre de licopode en combustion, simule les éclairs. On imite les éclats de foudre par de larges plaques de tôle qui se choquent en tombant les unes sur les autres. Les maîtres de chant ont souvent mission, dans les coulisses, de sonner les cloches, d'agiter des chaînes en mesure, et de frapper les coups de tam-tam notés sur la partition. La fusillade des *Huguenots* est produite par la mise en mouvement d'une sorte de grande *crecelle*. L'éclairage de la scène constitue un service des plus importants. C'est sous ma direction que le gaz a été employé pour la première fois dans les coulisses de l'Opéra français, soit dans des boîtes fermées placées dans les cintres pour produire l'effet du *clair de lune* dans la décoration du cloître de *Robert-le-Diable*, soit sur des portants, soit dans des rampes cachées sous les frises. <sup>19</sup>

»Die Passagen sind der Schauplatz der ersten Gasbeleuchtung« (45). Die von dem seit 1819 auch in die Pariser Theater eindringenden künstlichen Licht <sup>20</sup> ausgehende Faszination veranlasst Benjamin, den visuellen Eindruck der in

- phors. The Dialectical Image of Walter Benjamin«, in: *Image & Narrative* 18 (2007), verfügbar unter [www.imageandnarrative.be/thinking\\_pictures/auerbach.htm](http://www.imageandnarrative.be/thinking_pictures/auerbach.htm), abgerufen am 20.03.2011 u. Eli Friedlander: The Measure of the Contingent: »Walter Benjamin's Dialectical Image«, in: *boundary 2* 3 (2008) 35, S. 1–26 sowie Bolle: *Physiognomik* (Anm. 3), S. 32 f.
- 14 Sigrid Weigel: *Walter Benjamin – Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*, Frankfurt a. M. (Fischer) 2008, S. 267.
- 15 Vgl. z. B. Neil P. McAngus Todd: »Motion in Music. A Neurobiological Perspective«, in: *Music Perception* 17 (1999), S. 115–126 und Robert O. Gjerdingen: »Apparent Motion in Music?«, in: Niall Griffith/Peter M. Todd (Hg.): *Musical Networks: Parallel Distributed Perception and Performance*, Cambridge/Mass. (MIT Press) 1999, S. 141–174.
- 16 Vgl. Andrew dell'Antonio (Hg.): *Beyond Structural Listening. Postmodern Studies of Hearing*, Berkeley (University of California Press) 2004.
- 17 Karin S. Pendle/Stephen Wilkins: »Paradise found. The Salle Le Peletier and French grand Opéra«, in: Mark A. Radice (Hg.): *Opera in context. Essays on historical staging from the late Renaissance to the time of Puccini*, Portland (Amadeus) 1998, S. 271–307.
- 18 Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), Wiesbaden (Athenaion) 1980, S. 103 u. in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Hermann Danuser/Hans-Joachim Hinrichsen/Tobias Plebuch, Laaber (Laaber) 2000 ff., Bd. 5, S. 127.

- 19 Louis Véron: *Mémoires d'un Bourgeois de Paris*, Paris (Librairie Nouvelle) 1856, Bd. 3, S. 251 f.
- 20 Matthias Brzoska: »Vertontes Licht: Die Gasbeleuchtungsära auf der Bühne des Musiktheaters«, in: Elisabeth Schmierer (Hg.): *Töne, Farben, Formen. Über Musik und die Bildenden Künste. Festschrift Elmar Budde zum 60. Geburtstag*, Laaber (Laaber) 1995. Vgl. allgemein auch Wolfgang Schivelbusch: *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, München u. a. (Hanser) 1983.

zahlreichen Aufzeichnungen zu Baudelaire, den »Beleuchtungsarten« und dem frühen Entwurf »Der Saturnring oder etwas vom Eisenbau« (698–707 bzw. 1060–1063) aufscheinenden Gasflamme durch eine über mythologische Kontinuitäten etablierte akustische Illusion zu ergänzen: »Wer 1817 die Passage des Panoramas betrat, dem sangen auf der einen Seite die Sirenen des Gaslichts und gegenüber lockten als Ölfammen Odaliskinnen« (700). Auch in der Opéra erhellt das künstliche Licht die Szenerie nicht im Sinne illuminierender Aufklärung, sondern rechnet mit einer die detailgetreue Wahrnehmung bloß suggerierenden Blendung des Betrachters. Sein realistisches Illusionstheater beschreibt Véron unverhohlen als ein noch die Gesichtszüge der Darsteller verzerrendes Reversbild der alltäglichen Erscheinung:

Celui qui hante les coulisses s'expose à plus d'un désappointement, à plus d'une déception; telle artiste, dont la beauté éblouit au théâtre, est quelquefois laide à la ville. Telle autre, charmante à la ville, est loin de plaire au théâtre. Les traits fins et délicats, vus de loin, perdent leur grâce et leur charme; les traits fortement accentués prennent au contraire sur la scène d'heureuses proportions: de grands yeux, un grand nez, une grande bouche ne donnent à la physionomie que plus d'expression et de caractère.<sup>21</sup>

Während nun der Name Giacomo Meyerbeers,<sup>22</sup> des wichtigsten Komponisten für die sich mit Verons Übernahme der Intendanz historischen Stoffen zuwendenden Traum- und Schockwelten der Grand Opéra im Passagenfragment allerdings fehlt, taucht ein weithin als eigentliche Geburtsstunde der Gattung beschriebenes,<sup>23</sup> auf den Bühnen der 1930er Jahre jedoch rar gewordenes Werk inmitten von Aufzeichnungen zur Mode dennoch auf:

1828 fand die Uraufführung der *Stimmen von Portici* statt. Das ist eine wallende Musik, eine Oper aus Draperien, die sich über den Worten heben und senken. Sie mußte in einer Zeit Erfolg haben als die Draperien ihren Triumph-

zug (zunächst als türkische Shawls in der Mode) antraten. Diese Revolte, deren erste Aufgabe es ist, den König vor ihr selbst in Sicherheit zu bringen, erscheint als Vorspiel derjenigen von 1830 – einer Revolution, die doch wohl nur Draperie vor einem Revirement in den herrschenden Kreisen war. (120)

Benjamins Notiz folgt sichtlich weder einer werk-, noch einer komponistenorientierten Perspektive.<sup>24</sup> Der Name des Komponisten der am 29. Februar 1828 mit großem Erfolg in dem Salle Le Peletier aufgeführten Oper, Daniel François Esprit Auber (1782–1871), wird von ihm ebenso wenig genannt wie die Namen des Librettisten Eugène Scribe oder der Bühnenbildner Charles Duponchel und Pierre Cicéri. Die Musik der Oper steht ihres werkbezogenen Sozialprestiges entkleidet und von einer ästhetischen Axiologie der Unterhaltungs- und Kunstmusik gelöst auf einer Ebene mit den anderenorts zitierten Couplets oder der ein boudoirartiges Blumenarrangement aus der Ferne durchdringenden Ballmusiken (291).

Den Gegenstand des bis 1882 in Paris mehr als fünfhundertmal gespielten Werkes bildet ein historisch verbürgter Fischeraufbruch im Neapel des Jahres 1647, wobei persönliche Verstrickungen wie die Beziehung Fenellas, der Schwester des Rädelführers Massaniello zum Sohn des Spanischen Vizekönigs die soziale Brisanz des Stoffes im politisch unruhigen Pariser Umfeld entschärfen.<sup>25</sup> So sehr Benjamins Charakterisierung der Oper als verkleidende »Draperie« dabei auf Kostüme und Figurinen zurückgeführt werden kann, so sagt sie zugleich auch etwas über den treffend als »wallend« bezeichneten Kompositi-

21 Véron: *Mémoires* (Anm. 19), S. 253.

22 Vgl. einführend Reiner Zimmermann: *Giacomo Meyerbeer. Eine Biografie nach Dokumenten*, Berlin (Parthas) 21998.

23 Vgl. Ludwig Finscher: »Aubers La Muette di Portici und die Anfänge der Grand Opéra«, in: Jürgen Schläder/Reinhold Quandt (Hg.): *Festschrift Heinz Becker*, Laaber (Laaber) 1982, S. 87–105, auch in ders.: *Geschichte und Geschichten. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, hg. v. Hermann Danuser, Schott (Mainz) 2003, S. 340–354.

24 Benjamin kannte die *Stimme von Portici* möglicherweise durch eine Berliner Produktion, die am 14. Juni 1929 – zu einer Zeit, als er bereits selbst als freier Mitarbeiter des Rundfunks tätig war – mit dem aufstrebenden Tenor Joseph Schmidt in der Partie des Massaniello gesendet wurde. Eine Inszenierung des Werks in der Krolloper folgte im April 1930.

25 Vgl. Herbert Schneider/Nicole Wild (Hg.): *La Muette de Portici: kritische Ausgabe des Librettos und Dokumentation ihrer ersten Inszenierung*, Tübingen (Stauffenberg) 1993 u. Dietmar Rieger: »La Muette de Portici von Auber/Scribe. Eine Revolutionsoper mit antirevolutionärem Libretto«, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 10 (1986), S. 349–359 sowie Jane F. Fulcher: *The Nation's Image. French grand opera as politics and politicized art*, Cambridge (Cambridge University Press) 1987, S. 46. Zu den Vorbildern und Vorstufen der *Muette* – einschließlich von Michele Carafas Oper *Masaniello, ou le Pêchant Napolitain* (1827) – vgl. auch Sarah Hibberd: »La muette and her context«, in: David Charlton/Jonathan Cross (Hg.): *The Cambridge companion to grand opera*, Cambridge u. a. (Cambridge University Press) 2003, S. 150–154.



Abb. 1a: Daniel François Esprit Auber: *La muette de Portici*, Auszug aus dem Klavierauszug des Finales des 3. Akts (No. 12).

onsstil Aubers aus. Dessen pittoresker und illustrierender Charakter wird nicht zuletzt dadurch hervorgerufen, dass die zuerst von der Ballerina Lise Noblet verkörperte Fenella als eine stumme Rolle angelegt ist. Dies war im Kontext der Pariser Theatertradition zwar durchaus kein Novum,<sup>26</sup> in der vom Gesang geprägten Oper – gleichsam als Stummfilmpartitur *avant la lettre* – jedoch gänzlich ohne Vorbild. Aus der kompositorischen Vermittlung zwischen Sprache und Gebärde resultiert eine melodramartig-illustrierende und

26 Vgl. Marian Smith: »Three Hybrid Works at the Paris Opéra, ca 1830«, in: *Dance Chronicle* 24 (2001), S. 7–53 u. Maribeth Clark: »The body and the voice in *La muette de Portici*«, in: *19th-century music* 27 (2003) 2, S. 116–131.



Abb. 1b: Kostümskizzen von Hippolyte Le Comte.

agitierend bewegte Musik (Fenellas Erscheinen in der vierten Szene des 1. Aktes weitet sich zu einer fast arienartigen Soloszene aus), deren Technik Mary Ann Smart als heutigen Hörern durch Wagners Kompositionen und die Filmmusik Hollywoods ungleich vertrauterer Verfahren melodisch-rhythmischer Suspensionen beschreibt: »These long stretches of agitated music are built on a single short motive repeated or sequenced, often colored by melodic suspensions and underpinned by a motor rhythm.«<sup>27</sup> Noch das musikalisch konzentrierte Notenbild des Klavierauszugs bewahrt in der graphischen Ver-

27 Mary Ann Smart: *Mimomania – Music and Gesture in Nineteenth century Opera*, Berkeley (University of California Press) 2004, S. 60.

bindung der Töne einen guten Teil jener psychologisch-affektiven Dynamik, die gleichfalls aus dem Wogen der Kostüme spricht.<sup>28</sup>

Die Führung der Orchesterstimmen in der *Muette* tendiert überhaupt dazu, ein harmonisch konventionelles Akkordgerüst durch Läufe und Spielfiguren zu überlagern – also durchaus im Sinne einer Musik, die sich »über den Worten hebt und senkt«. Schon Zeitgenossen erkannten hierin eine wesentliche Ursache für ihren durch die beständige Unterbrechung periodischer Verläufe als nervös beschriebenen Charakter,<sup>29</sup> dessen gestischer Ursprung zudem eine Verbindung zu Benjamins Physiognomik etabliert, welche die visuelle »Stillegung« einer über innere Bilder vermittelten »leiblichen Welterfahrung« beschreibt.<sup>30</sup> Exemplarisch lässt sich die Bedeutung dieser zunächst die Körpersprache Fenellas illustrierenden, dann aber die allgemeine Erregung instigierenden und vorwegnehmenden Orchesterfiguren anhand des Beginns des zum offenen Aufruhr führenden Finales des dritten Aktes demonstrieren: Auf ein achttaktiges Vorspiel mit über einem C-Dur-Orgelpunkt wogenden Achttaktfiguren (»Fénella aperçoit. Selva. Trompée par son uniforme, elle le regarde d'abord avec curiosité«) folgt ein in den Auftritt Fenellas und der sie verfolgenden Soldaten einfallender Frauenchor, an den sich seinerseits ein hektischer Dialog zwischen Selva und Massianello anschließt. In diesem modulierenden Abschnitt greifen die im Tempo und artikulatorisch bis zum Tremolo gesteigerten Läufe mehrfach den sich auf der Szene entladenden Emotionen voraus: Fallenden Sechzehntelfiguren bei Fenellas Erscheinung (»Fénella se lève [épouvantée] et court se réfugier au milieu de ses compagnes, par ses gestes elle les supplie de la protéger«) folgen Tremoli, auf- und abwogende Streicher-

läufe einschließlich einer während des Frauenchors repetierten Violinfigur und die finale Klimax mit sequenzierten Sechzehntelketten über einem G-Dur Fundament, die unmittelbar in die vom gesamten Orchester begleitete Empörung der Volksmassen mündet (Allegro Vivace, C-Dur): »Tout le Paysans qui étaient restés au fond du Théâtre s'avancent en tirant leurs armes.«<sup>31</sup>

In charakteristischer Weise für die durch Bilder als »Dialektik im Stillstand« (577 f.) – eine Formulierung, die Benjamin erstmals im Zusammenhang mit Brechts epischen Theater verwendete<sup>32</sup> – ermöglichte »lisibilité de l'histoire«<sup>33</sup> transferiert Benjamins Imagination seine »Sicht« der Oper auf eine politische Konstellation. Es ist allerdings nicht die im Zusammenhang mit Aubers Oper von je her zitierte, der belgischen Erhebung gegen die Herrschaft der Niederlande vorausgehende Brüsseler Aufführung,<sup>34</sup> sondern – wie auch in Richard Wagners Würdigung der *Muette*<sup>35</sup> – die Pariser Juli-Revolution des Jahres 1830, auf die sein Kommentar hier anspielt. Die paradoxe Aufgabe der Revolte, den König vor ihr selbst in Sicherheit zu bringen, entspricht dem als Verhüllung empfundenen Beginn des Bürgerkönigtums Louis Phillippe, eine Ära, in der sich der alsbald in die Phantasmagorien der Ware versenkende »Privatmann den geschichtlichen Schauplatz [betritt]« (52) und die französische Kapitale zugleich zum Aktionsfeld literarischer und sozial-technologischer Träumer und Visionäre wie Fourier oder Baudelaire avanciert. Die zur Beschreibung des Vorgangs verwendete Metapher der »Draperie« verbindet im »wallen« eine momenthafte sensuell-motorische Erfahrung mit dem dynamischen Charakter von Aubers Musik und ermöglicht es Benjamin zugleich,

28 Vgl. zur Visualisierung akustisch-motorischer Bewegung bereits Erich M. von Hornbostel: »Melodischer Tanz«, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 12 (1903/4), S. 482–488, auch in: ders.: *Tonart und Ethos – Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hg. v. Erich Stockmann, Leipzig (Reclam) 1988, S. 76–85 sowie zu ihrer (asymmetrisch verschobenen) Wahrnehmung im Zuge der Veränderung verschiedener musikalischer Parameter Zohar Eitan/Roni Y. Granot: »How Music Moves: Musical Parameters and Listeners Images of Motion«, in: *Music Perception* 23 (2006), S. 221–248.

29 Vgl. Finscher: »Aubers La Muette di Portici« (Anm. 23), S. 353. Gerhard: *Verstädterung* (Anm. 6), S. 116 f. Der Autor betrachtet die sich rasch einander ablösenden Einsätze von Chor, Orchester und Solisten sogar als unmittelbares Resultat der zunehmende Urbanisierung und Expansion der französischen Hauptstadt.

30 Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern* (Anm. 13), S. 196–198.

31 Dieses Zitat sowie die beiden anderen Zitate s.o. in Klammern entstammen den Szenenanweisungen aus dem Erstdruck der Partitur, Paris (Troupenas) 1828.

32 Vgl. Benjamins Aufsatz: »Was ist das epische Theater?« (GS II, 531) u. dazu auch Fürnkäs: *Surrealismus* (Anm. 5), S. 277.

33 Vgl. zur »Lesbarkeit der Geschichte« zuletzt Georges Didi-Huberman: *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire 2*, Paris (Minuit) 2010.

34 Vgl. z. B. Hans de Leeuwe: »Revolution durch Oper? Aubers Stimme von Portici 1830 in Brüssel«, in: *Maske und Kothurn* 30 (1980), S. 267–284 u. Vincent Adoumié: »Du chant à la sédition. La Muette de Portici et la révolution belge de 1830«, in: Jean Quéniart (Hg.): *Le chant, acteur de l'histoire. Actes du colloque tenu à Rennes du 9 au 11 septembre 1998*, Rennes (Presses universitaires de Rennes) 1999, S. 241–252.

35 Richard Wagner: »Erinnerungen an Auber«, in: ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig (Fritzsch) o. J., Bd. 9, S. 58.

Abb. 2: Daniel François Esprit Auber: *La muette de Portici*, Auszug aus der Orchesterpartitur des Finales des 3. Akts (No. 12), Beginn der Volkserhebung.

die Oper im Kontext der Erörterung des bis hin zu den »Thesen über den Begriff der Geschichte« immer wieder thematisierten »dialektische[n] Schauspiel[s] der Mode« (112) zu behandeln: Eher als in Form einer (platonischen) Idee, zeigt sich das »Ewige« in »einer Rüsch am Kleid« (578)<sup>36</sup> – zentral sind zumal für den späten Benjamin die materiellen und warenartigen Korrelate von Träumen und Ideen. Und so erscheint der Machtwechsel von 1830 als eine auf der Opernbühne vorweggenommene Kostümierung, die ein bloßes Revirement künstlerisch als Revolution verkleidet.

### »Panorama«: Das Bild als Klang

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nehmen die vormals mondänen Passagen zunehmend den Charakter eines dem technologischen Wandel architektonisch entzogenen Rückzugsraums an. Mehrere Jahre vor der Niederschrift der sich in der *Berliner Kindheit* neben maschinell erzeugter Karussellmusik behauptenden »Blechkapellen« (GS VII, 428), beschreibt Benjamin in einem just im Berliner Tiergarten, in der Nähe der Krolloper verfassten Brief an Siegfried Kracauer das Spiel solcher Ensembles als durch ihr Unzeitgemäßes die Schwelle zwischen Aktualität und Erinnerung akustisch transzendierendes Erlebnis:

Ich erbaue mich an dem Gedanken, dass in Krolls Garten die Berliner ein Diorama bewundert haben und lasse neben manch störenden Geräusch an Sonntagnachmittagen – an denen bekanntlich wie in Vineta die Glocken, längst verflossene Militärkapellen zu spielen beginnen – im ländlichen Bukett die ineinandergeflochtenen Weisen der Garderegimenter mir ins Zimmer kommen. (GB III, 361)

In den Pariser Exzerpten treibt der technische Fortschritt menschliche Ensembles in die »raumgewordene Vergangenheit« (GS V, 1041) der Passagen zurück, die so zu einem historischen Fluchtpunkt der industriellen Verdinglichung der Tonkunst avancieren:

<sup>36</sup> Vgl. auch Wohlfahrt: »Et Cetera?« (Anm. 4), S. 84.

Musik in Passagen. Musik scheint sich in diesen Räumen erst mit ihrem Untergange angesiedelt zu haben, erst als Musikkapellen selber sozusagen altmodisch zu werden begannen, weil die mechanische Musik im Aufkommen war. So daß sich also diese Kapellen in Wahrheit eher dahin geflüchtet hätten. (Das »Theatrophon« in den Passagen war gewissermaßen der Vorläufer des Grammophons.) Und doch gab es Musik im Geiste der Passagen, eine panoramatische Musik, die man jetzt nur noch in altmodisch-vornehmen Konzerten, etwa von der Kurkapelle in Monte-Carlo zu hören bekommt: die panoramatischen Kompositionen von David z. B. – Le desert, Christoph Colomb, Herculanum. Man war sehr stolz, als in den sechziger (?) Jahren eine politische Araberdeputation nach Paris kam, ihr »Le desert« in der großen Oper (?) vorspielen zu können. (270)

Benjamin erweitert diese mediengeschichtliche Beobachtung – das als Vorläufer des Grammophons bezeichnete »Theatrophon«<sup>37</sup> verweist auf die von Clément Aden seit 1881 vorgenommene telephonische Übertragung von Aufführungen der Opéra – mit dem Hinweis auf eine gleichfalls überkommene, durch ihren panoramatischen Charakter dem Geist der Passagen entsprechende Musik. Der in diesem Zusammenhang erwähnte Komponist Félicien César David (1810–1876), eine durch die spätere Vereinigung zweier ursprünglich getrennter Exzerpte (GS V, 1003 bzw. 1005 f.) noch betonte Wahl, führt unmittelbar zum Problem der von sozialen wie technologischen Entwicklungen keineswegs unbeeinflussten musikalischen Umsetzung visueller Impressionen. 1831 schloss sich der gerade 21-jährige Musiker der utopistisch-religiösen Bewegung der Saint-Simonisten an und reiste nach deren Verbot zusammen mit anderen Mitgliedern der Sekte über Konstantinopel, Smyrna, Jaffa und Kairo bis ans Rote Meer. (Dorothy Hagans Biographie des Komponisten enthält eine eindringliche Schilderung dieser Ideen einer ökonomischen Erschließung der arabischen Welt mit der Suche nach dem »weiblichen Messias« und mythischer Gemeinschaftserfahrung verbindenden Expedition).<sup>38</sup> 1835 kehrte David nach Paris zurück, wo es ihm schließlich im Dezember 1844 gelang, seine orientalisierende Ode-Symphonie *Le désert* in

37 Carolyn Marvin: *When Old Technologies Were New. Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York (Oxford University Press) 1988, S. 209–212.

38 Dorothy V. Hagan: *Félicien David: 1810–1876. A composer and a cause*, Syracuse (Syracuse University Press) 1985, S. 45–55.

Abb. 3: Félicien César David: *Le Désert*, Le lever du soleil / Sonnenaufgang, Auszug aus der Orchesterpartitur.

Abb. 4: Félicien César David: *Le Désert*, Chant du Muezzim / Gesang des Muezzim, Auszug aus der Orchesterpartitur.

der *Salle du Conservatoire* zur Aufführung zu bringen.<sup>39</sup> Der Gegenstand des auf einen Text von Auguste Colin komponierten Werkes, eine sich zur Nachtruhe begebende und am folgenden Morgen zur Weiterreise aufbrechende Wüstenkarawane, führte zu von religiösen Anspielungen durchsetzten Naturdarstellungen: Endlose Dünenlandschaften, ein Sandsturm (dessen heißer Wind als Strafe Gottes weht) und ein majestätischer Sonnenaufgang prägen Davids musikalisches Panorama ebenso wie exotistische Episoden,<sup>40</sup> zu denen ein lasziv-orientalisierender »danse de almeés«, der mehrfach wiederkehrende Karawanenchor und der vom Minarett herabtönende Gebetsruf zählen. Die musikalische Illustration des Sonnenaufgangs, die über crescendierenden Streichertremoli gesteigerte Wiederholung eines in mehreren Varianten von solistisch besetzten Bläsern auf das restliche Orchester übergreifenden viertaktigen Motivs, geht dem Gesang des Muezzins dabei unmittelbar voran. Dessen von den rhythmisch diffizilen Chromatismen der Vokallinie durchsetztes harmonisches Fundament wendet sich anschließend in einem knappen, strukturell verdichteten Orchesternachspiel von h-moll zum a-moll/A-Dur des sich anschließenden Chors zurück. Die Karawane zieht weiter:

Die Bühnenbilder zu Davids 1859 in Paris uraufgeführter Oper *Herculeum* aber auch die visuellen Paratexte des Druckes der *Desert-Symphonie* gehören durch ihre mimetische Appropriation fremden Terrains in die Benjamin mindestens seit seiner »Kleinen Geschichte der Photographie« beschäftigende Entwicklung visueller Reproduktionstechniken,<sup>41</sup> die in Form exzessiver Tonmalerei auch von akustischen Gestaltungsmitteln Besitz ergreift.

39 Vgl. für eine nähere Beschreibung des Werkes sowie seiner Rezeption (einschließlich der enthusiastischen Zustimmung des sich durch den Erfolg Davids ein stärkeres Interesse für seine Werke erhoffenden Berlioz) Hagan: *Félicien David* (Anm. 38), S. 70–84 sowie auch Peter Gradenwitz: »Félicien David (1810–1876) and French Orientalism«, in: *The Musical Quarterly* 62 (1976), S. 471–506.

40 Vgl. auch Ralph P. Locke: »Cutthroats and casbah dancers, muezzins and timeless sands. Musical images of the Middle East«, in: *19th-century music* 22 (1998/99), S. 20–53.

41 Rolf H. Krauss: *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Ostfildern (Cantz) 1998.



Abb. 5a: Titelblatt der Partitur von *Le Désert* mit einer Lithographie von Célestin Nanteuil.

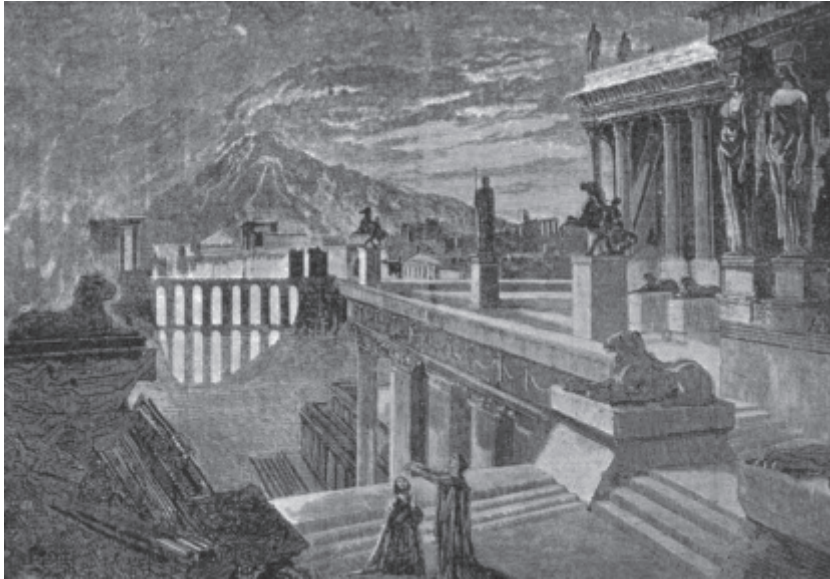


Abb. 5b: Zeitgenössische Gravur des Bühnenbilds zum 4. Akt von Davids Oper *Herculanum*.

Louis Daguerres dioramatisches Arrangement *L'Eruption de Vesuve* – seine Erfahrungen als Bühnenbildner nutzte der Entdecker des fixierten Lichtbildes zunächst für seine fast immer von Musik begleiteten Dioramen<sup>42</sup> – bildete ein wichtiges Vorbild schon für den Ausbruch des Vulkans im Schlussbild der *Muette di Portici*.<sup>43</sup> Während aber Aubers von konventionellen Orchesterformeln gekennzeichnete Gestaltung der Szene auf illustrative Mittel noch

42 Barry V. Daniels: »Cicéri und Daguerre. Set Designers for the Paris Opera 1820–1822«, in: *Theatre Survey* 22 (1981), S. 69–90. Vgl. zu Daguerres Panoramen auch GS V, 48 f.

43 Nachdem ihr Bruder Massianello während seines Versuches, die Prinzessin vor der aufgeputschten Volksmenge zu retten, ums Leben gekommen ist, stürzt sich Fenella – als Opfergabe an die parallel zum politischen Aufruhr in Unordnung geratene Natur – in den ausbrechenden Vesuv.

verzichtete,<sup>44</sup> ist David geradezu als »father of descriptive music«<sup>45</sup> bezeichnet worden. Seine durch Orgelpunkte, Oktavverdoppelungen, Ostinati oder die Alteration oder Auslassung einzelner Skalentöne geprägte Kompositionstechnik – Gestaltungsmittel, die für seine Werke wichtiger sind, als die von der Musiktheorie als zentraler Parameter präferierte harmonische Originalität – ist nicht zuletzt das Resultat seiner Bemühungen, visuelle Erfahrungen in das zeitlich flüchtige Medium der Musik zu übersetzen.<sup>46</sup> Hat nun gerade diese offensichtliche Affinität seiner Musik zum Panorama dafür gesorgt – der mit einem Fragezeichen versehene postkolonial-exotistische Einschlag<sup>47</sup> spielt in der Passagenarbeit eine eher untergeordnete Rolle –, das David anders als der in der Historiographie ungleich präsentere Berlioz Eingang in die Pariser Exzerpte gefunden hat? In einer unscheinbaren, auf eine Biographie des Ökonomen und früheren Saint-Simonisten Michel Chevalier (732) zurückgehenden Notiz erscheint David auch innerhalb der Aufzeichnungen Benjamins zur sarkastisch als »Heilsarmee in der bürgerlichen Gesellschaft« (734) charakterisierten *église saint-simonienne*. Der Musikhistoriker Ralph Locke hat auf die offensichtliche Analogie zwischen der Wüstenkarawane und der Saint-Simonistischen Orientexpedition hingewiesen und die Beziehung der musikalischen Gestaltung der Symphonie zu deren früheren Kultmusiken betont:

In the choral movements David returned to the choral style (and the all-male forces) that had characterized his pieces for Menilmontant. [the base of the sect in Paris] The spoken narration (over held chords in the low strings) was clearly a gesture toward direct communication with the audience, and the Oriental numbers for orchestra or for tenor and orchestra were not only appealingly novel in melody and rhythm but clothed in effective instrumental colors [...] Less obvious, perhaps was the Saint-Simonian origin of the narration-overchords. David was very proud of this feature, feeling that it transformed his

44 Vgl. auch Hibberd: »La muette and her context« (Anm. 25), S. 162 f.

45 Hagan: *Félicien David* (Anm. 38), S. 122.

46 Vgl. die zusammengestellten Kommentare zu Davids bildorientierten Kompositionsstil in der sich einer weiteren Ode-Symphonie aus seiner Feder widmenden Arbeit von Annegret Fauser: »Hymns of the Future«. Félicien David's ›Christophe Colomb‹ as a Saint-Simonian Symphony«, in: *Journal of Musicological Research* 28 (2009), S. 1–29.

47 Die in Benjamins Notiz erscheinende Anspielung auf die »Araberdeputation« geht vermutlich auf einen Bericht Théophile Gautiers über die Pariser Erstaufführung von *Le désert* zurück.

vocal-orchestral work into the first example of an entirely new genre, to which he gave an entirely new name: *ode-symphony*. But it should not take away from David's achievement to suggest that he had, with Barrault and with Duveyrier, combined music and spoken text twelve years earlier at Menilmontant.<sup>48</sup>

Auf ein derartiges, zum exotistisch-musikalischen Diorama denaturiertes »Nachleben der Religion« wird von Benjamin zwar ebenso wenig eingegangen, wie auf die mögliche Verbindung der gestischen Musik der *Muette di Portici* mit seiner aus der Auseinandersetzung mit Sprachphilosophie, Graphologie und dem epischen Theater Bertolt Brechts hervorgehenden Theorie der Physiognomik.<sup>49</sup> Doch eröffnen solche unausgeschöpften Querverbindungen zugleich die Möglichkeit, das sich über die Passagen-Konvolute spannende thematische Netz durch virtuelle Material- und Übertragungszeichen<sup>50</sup> stetig zu erweitern. Gerade die ob ihrer peripheren Stellung im Benjamin-Universum mit der Mühe einer in divergente Bereiche seines Denkens ausschwärmenden Lektüre verbundene Musik unterstreicht so die Notwendigkeit einer Fortsetzung der Passagenarbeit durch ihre Leser.

48 Ralph P. Locke: *Music, musicians and the Saint-Simonians*, Chicago (University of Chicago Press) 1986, S. 209.

49 Vgl. besonders Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern* (Anm. 13), S. 194–211 sowie Bolle: *Physiognomik* (Anm. 3), S. 30–42.

50 Zur Anlage und Verbindung von Benjamins überlieferten Manuskripten vgl. zusammenfassend Timo Skrandies: »Unterwegs in den Passagen Konvoluten«, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart (Metzler) 2006, S. 274–284, hier S. 277 sowie Ursula Marx: »Lumpensammlung. Die Passagenarbeit«, in: *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*, hg. v. Walter-Benjamin-Archiv, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2006, S. 196–205.





PRODUKTION UND  
REPRODUZIERBARKEIT  
BENJAMIN ALS ÄSTHETISCHE  
HERAUSFORDERUNG



SABINE SCHILLER-LERG

## Ernst Schoen vertont sechs Gedichte von Christoph Friedrich Heinle

In der Benjaminforschung hat der Name Ernst Schoen einen guten, wenn auch nur einen marginalen Klang. Schoen, der zwei Jahre jüngere Schulfreund Walter Benjamins, der distanzierte Beobachter in jugendbewegter Zeit, Mitspieler in der erotisch aufgeladenen Atmosphäre wechselnder Freundschaften und später der wichtige Mann beim Rundfunk – damit ist auch schon die Rolle, die er in diesem Forschungszusammenhang bisher spielte, umrissen. Dass er Komponist und Schriftsteller war, wird seinem Namen zwar gern erklärend hinzugefügt, aber selten hat jemand etwas von ihm gelesen, geschweige denn eine Komposition gehört. Noch weniger bekannt ist, dass er am Ende verletzt und resigniert zu jenen Heimkehrten gehörte, deren Remigration als gescheitert angesehen werden muss.<sup>1</sup>

Er sei einer der ersten Ebenbürtigen gewesen, die Benjamin kennengelernt habe, hatte Theodor Adorno von ihm gesagt, und dass er es liebte »ohne Resentiment zurückzutreten [...] bis zur Selbstauslöschung« (GB I, 19). Diese Charakterisierung Ernst Schoens in der ersten Ausgabe der Benjaminbriefe kann wie ein verspäteter Nachruf auf den sechs Jahre zuvor gestorbenen Schoen gelesen werden. Sie dürfte sich sogar nicht nur auf das Verhältnis zwischen Walter Benjamin und Ernst Schoen bezogen haben, sondern durchaus auch auf Adornos eigene frühe Erfahrung mit dem älteren Ernst Schoen.

Wer immer Ernst Schoen beschrieben hat, erinnerte sich zuerst daran, dass er bescheiden war, vornehm in seiner inneren Haltung, »seines eigenen We-

<sup>1</sup> Sabine Schiller-Lerg: »Ein Freund überlebt. Erste biographische Einblicke in seinen Nachlass«, in: Klaus Garber/Ludger Rehm (Hg.): *global Benjamin*, München (Fink) 1999, S. 982 sowie Sabine Schiller-Lerg/August Soppe: »Ernst Schoen (1894–1960). Eine biographische Skizze und die Geschichte seines Nachlasses«, in: *Mittelungen Studienkreis Rundfunk und Geschichte* 20 (1994) 2/3, S. 79.

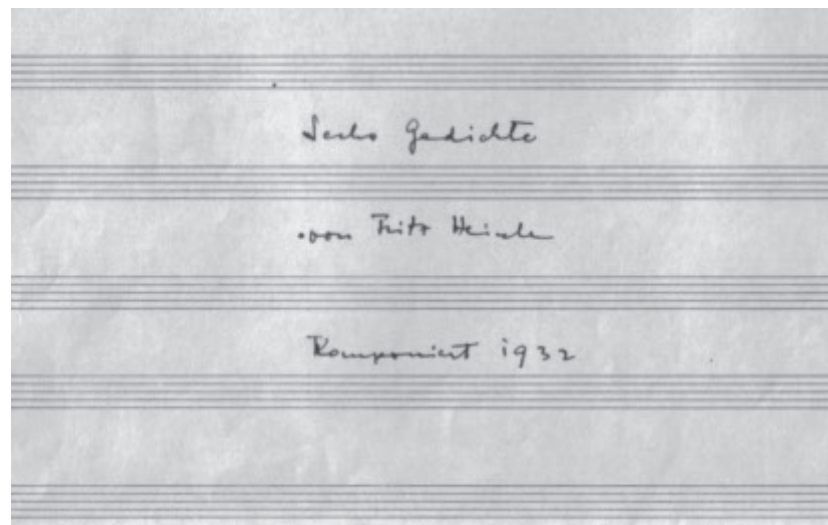


Abb. 1: Titelblatt der Kompositionen von Ernst Schoen.

sens sicher« (GB I, 19), wie Adorno die unantastbare Integrität Schoens auslegte, dabei ungemein gebildet, aber unaufdringlich. Er sprach mehrere Sprachen, war charmant und höflich, besonders Frauen gegenüber, humorvoll, mit großem Sprachwitz begabt, sensibel und einfühlsam, und er spielte hervorragend Klavier, Bach ebenso gut wie Jazz. Sein nervöses, durch Erfahrungen im Ersten Weltkrieg verstärktes, Sprachleiden, das einem Stottern ähnelte, konnte er – sogar später am Mikrofon – mit einem eigenen Sprechrhythmus überspielen. Es hinderte ihn aber, sich spontan in Gespräche einzubringen, was den Eindruck einer Reserviertheit noch verstärkte. Seine Ironie und sein oft überpointierter Sarkasmus werden in seinen Kritiken, Briefen und Tagebüchern und vor allem in seinen späten Gedichten erkennbar.<sup>2</sup> Schoens literarische und poetische Produktion blieb zumeist ungedruckt. Seine musik- und

<sup>2</sup> Ernst Schoen: *Nachlass*, Bundesarchiv Koblenz, N 1403.

medienkritischen Artikel allerdings waren vor dem Krieg in der Fachpresse gern gesehen. Vorlagen dieser Artikel ebenso wie Typoskripte eigener Sendungen aus der Frankfurter Rundfunkzeit sind mit wenigen Ausnahmen nicht erhalten. Seine Aufträge für die BBC während und nach dem Krieg dagegen sind im Nachlass gut dokumentiert. Die intensiven und vielfältigen Bemühungen Ernst Schoens um die Musik, vor allem auch um ihre neuen Strömungen, blieben bislang unbeachtet.

Zu Schoens musikalischer Sozialisation findet sich bei Walter Benjamin ein Hinweis, denn er verfolgte einführend, mit einer klanglich-akustischen Affinität, wie sein Freund, immer wieder an sich zweifelnd, mit seiner musikalischen Begabung gerungen hat. Die Kontinuität und ungebrochene Vertraulichkeit dieser Freundschaft, aus der Jugendzeit über die spätere Frankfurter Zusammenarbeit bis in die Jahre des Exils, zeigen eine gegenseitige Anteilnahme sowohl an der jeweiligen Lebenssituation als auch an den einzelnen Schaffensprozessen. Diese ist letztlich eingegangen in Ernst Schoens Vertonung der sechs Gedichte von Fritz Heinle.

Im Freundeskreis Benjamins war Schoen, lange bevor Theodor Adorno mit Benjamin über Musik sprach, der Einzige, der sich ernsthaft mit diesem Gebiet befasste – ein Gebiet, das Benjamin eher fern lag, wie er bekannte (GB V, 211). Auch aus seiner Unbeholfenheit, sich zu musikalischen Sujets zu artikulieren, machte Benjamin keinen Hehl (566). Immerhin gab es in Haubinda den Musikwissenschaftler August Halm (1869–1929), der die Gesetze der Musik in einen lebensphilosophischen Zusammenhang stellte und der auf den jungen Benjamin einen nachhaltigen Eindruck gemacht hatte. In der Rundfunksendung *Das dämonische Berlin* setzte er 1930 diesem Musiklehrer, der ein Jahr zuvor gestorben war, ein kleines literarisches Denkmal (GS VII, 86).<sup>3</sup> August Halms Theorien über den Zusammenhang von Musik und Literatur waren für Ernst Schoen und für Benjamin eine eingehende Lektüre wert. Als 1913 Halms Buch *Von zwei Kulturen der Musik* erschien, »Dem Schöpfer der Freien Schulgemeinde Dr. Gustav Wyneken« gewidmet, hatte Ernst Schoen es sogleich erstanden und fachgerecht durchgearbeitet.<sup>4</sup> Die

zwei Kulturen der Musik sind die zwei Ideale des Komponierens: Form und Stil. Schoen setzte sich mit Halms Thesen auseinander und scheint die Lektüre am Klavier nachvollzogen zu haben. »Musikalische Formen sind Lebensgesetze der Tonkunst, produktive Kräfte, um welche diese von den anderen Künsten wohl beneidet werden darf.«<sup>5</sup> Solche Stellen im Text wurden von ihm mit Nachdruck unterstrichen, während ein kritisches Fragezeichen kommentiert, das Sonett sei keine Form, sondern nur »eine Technik, eine bestimmte Zahl und Ordnung der Verse und des Reims«.<sup>6</sup> Es war die Zeit, in der das Ringen um Form und Sprachausdruck im Gedicht einen nicht unwesentlichen Teil der Kommunikation zwischen den Freunden Benjamin und Schoen ausmachte. Ein Jahr später, 1914, hatte Benjamin dann versucht sich mit »hinreißenden Terzen und Oktaven« auf die Lektüre des Halm-Buches praktisch vorzubereiten (GB I, 222). Allerdings dürfte diese Absicht weniger einem aufrichtigen Interesse an der Musik geschuldet gewesen sein, als einer Frau, die sich bestens auf das Klavierspiel verstand. »Ich habe jetzt die glückliche Gelegenheit«, schrieb Benjamin an Schoen, »es mit einem befreundeten Ehepaar durcharbeiten zu können, zu welchem Zwecke ich Noten und alles andere lerne, außer Klavierspiel, da ich dazu noch nicht die Zeit habe« (231). Gemeint waren Max und Dora Pollock, für die Benjamin bereits zu dieser Zeit ein lebhaftes Interesse zeigte. Ernst Schoens musikalische Ambitionen und seine Kontakte zur Musikerszene waren für Dora äußerst reizvoll. Beide verband, auch nach Doras Eheschließung mit Walter Benjamin, mehr als die Musik. Später im Londoner Exil, wo sie sich noch einmal trafen, war von der einstigen Leidenschaft nichts geblieben. Nach ihrem Wiedersehen »ein halbes Leben später« begrub Ernst Schoen sie in einem Sonett.<sup>7</sup>

Während des Ersten Weltkriegs, als Benjamin sich in der Schweiz aufhielt, wusste er um die gravierende Unsicherheit Ernst Schoens, der sich während der Kriegsjahre in einer schwerwiegenden Sinnkrise befand. Sollte er das Studium der Philosophie, Geschichte und Kunstgeschichte fortsetzen oder sich

5 Ebd., S. 28.

6 Ebd., S. 29.

7 Momme Broderson: *Spinne im Netz. Walter Benjamin Leben und Werk*, Bühl-Moos (Elster) 1990, S.140 sowie Ernst Schoen: »Dort schwang sich still im Mondeslicht ...« (1945) [auf Dora Benjamin], in: Garber/Rehm (Hg.): *global Benjamin* (Anm. 1), S. 988.

3 Vgl. auch Sabine Schiller-Lerg: *Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*, München (Saur) 1984, S. 104 ff.

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

gänzlich der Musik widmen? Nicht nur der ewige Selbstzweifel über die Tragfähigkeit seines musikalischen Talents stand einer klaren Entscheidung im Weg, es war auch das Risiko einer künstlerischen Existenz, dem er sich nicht gewachsen sah. 1917 brachte Benjamin es in einem Brief auf den Punkt, Schoen habe das Gefühl, seinen »Bedingungen der bloßen Beschäftigung mit der Musik noch nicht gewachsen zu sein« (386). Benjamin wusste, dass dem Freund die Eitelkeit fehlte, und ein hoch angelegter Maßstab seine Zweifel verstärkte. Damit hatte er Grundsätzliches in Schoens Persönlichkeit berührt. »Ihr Rückgrat wird«, schrieb Benjamin weiter, »weil Sie verzichten können und *keinesfalls niemals* [Hvh. i. O.] falsche Fülle behaupten werden gerade bleiben.« Dabei bezog sich das Bild des Rückgrats auf eine Begegnung Benjamins mit einem jungen Musiker, den er Jahre zuvor als »stillen Knaben, den schon damals die Musik allein beschäftigte«, in Haubinda getroffen hatte.

Aber lassen Sie es mich aussprechen: er hatte einen Buckel bekommen. [...] Es schien mir dieser Buckel plötzlich eine Eigentümlichkeit der meisten modernen Menschen die sich der Musik widmen. Sie sind innerlich verwachsen; als trügen sie etwas Schweres auf etwas Leeren. Dieser »Buckel« und was damit zusammenhängt ist eine besondere Form der mir verhassten Sokratik, der modernen, der »Schönhässlichkeit«. (Ebd.)

Bei diesem jungen Musiker handelte es sich um den vier Jahre jüngeren, körperlich labilen, vom frühen Klavierspiel gekrümmten Musiker Werner Richard Heymann, der wenig später der erfolgreichste Schlager- und Filmkomponist der Weimarer Zeit werden sollte.<sup>8</sup> Benjamin schien nicht zu wissen, dass seine Auslegung einen Komponisten betraf, der sich, wie Schoen, zunächst ganz der klassischen Musik gewidmet hatte und in Berlin auch in den Schülerkreis jener Komponisten gehörte, die an der Gründung der deutschen Sektion der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* beteiligt waren. 1922 hatte Edgar Varèse sie initiiert und dafür auch Paul Juon gewonnen, den Lehrer Heymanns. Paul Hindemith, Ferruccio Busoni, Hermann Scherchen, Arnold Schönberg, Hermann Springer, der Lebensgefährte von Schoens Mutter, und viele andere sahen in der Gründung dieses deutschen Ablegers der *Inter-*

<sup>8</sup> Werner Richard Heymann: *Liebling, mein Herz lässt dich grüßen*, hg. v. Hubert Ortkemper, Berlin (Henschel) 2001.

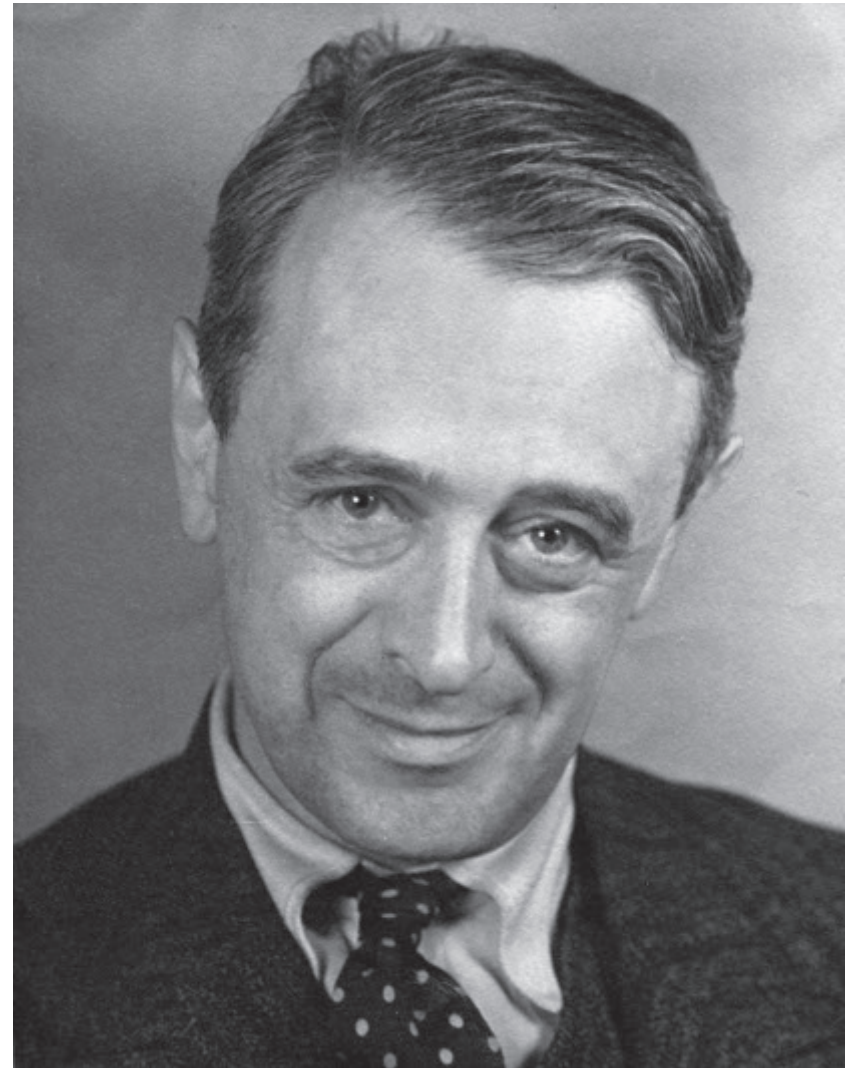


Abb. 2: Ernst Schoen um 1932.

*national Composers' Guild* ihre Ideen gebündelt. Die traditionelle Form hatte hier ebenso ihren Raum wie alle Grenzüberschreitungen. Der kreative Stimulus einer Werkstatt, aus der immer wieder gemeinsame Konzerte hervorgingen, wollte die übliche Schulbildung unterlaufen.<sup>9</sup>

Ernst Schoens frühe Kontakte in diese Kompositions-Avantgarde, die sich ihm bereits in der Schulzeit durch seinen Schulfreund Benvenuto Busoni boten, waren später für ihn das Entree als Mitarbeiter in diese neugegründete *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* und kurz darauf auch in den Frankfurter Rundfunk. 1924 waren in Frankfurt beim neuen Medium Rundfunk sein Sachverstand und seine Vielseitigkeit als Programmverantwortlicher ebenso sehr gefragt wie seine weitgestreuten, prominenten Verbindungen in alle künstlerischen und publizistischen Bereiche. Es steht außer Frage, dass seine Verdienste als kluger Förderer mit einer gezielten Programmpolitik, die ihm auch im Ausland Anerkennung brachte, bedeutender waren als seine Kompositionen, literarischen Arbeiten oder Übersetzungen, mit denen er kaum nachhaltig in Erscheinung trat.<sup>10</sup>

Die bisher in der Forschung unbeachtet gebliebene musikpublizistische Arbeit Ernst Schoens begann mit seiner Beschäftigung beim Rundfunk intensiver zu werden. Viele seiner Artikel in den Fachzeitschriften befassen sich mit *Musik und Rundfunk*. Dass die Probleme, die in dieser Kombination entstanden, nicht nur musikalisch zu behandeln seien, sondern soziologisch angegangen werden müssten, der wirtschaftliche, pädagogische und besonders auch der technische Zusammenhang ebenso Berücksichtigung zu finden hätte, mit solchen Positionen hat sich Ernst Schoen frühzeitig zu Wort gemeldet und profiliert.

Dabei war sein Bekenntnis zur Neuen Musik entschieden und eindeutig, immer unterfüttert mit einer kenntnisreichen Argumentation entlang ihrer Traditionslinien. Die Gestaltung eines Musikprogramms im Weimarer Rundfunk, das jedem etwas bieten musste, aber auch, so Schoen im Gespräch mit Walter Benjamin, »noch ein bisschen mehr (nämlich von dem, was wir wol-

len)«, war eine Gratwanderung (GS IV, 549). Die Durchlüftung des Programms in eine Aktualität versuchte er konsequent im Wort- wie im Musikprogramm umzusetzen. »Wenn er auch immer wieder auf die Bedeutung der neuen Musik hinwies, so kann sich sicher niemand beklagen, dass die historisch bedeutenden Namen dadurch zu kurz gekommen seien, denn er hat sich unablässig bemüht, stets erneut die großen Entwicklungslinien aufzuzeigen, die das Heutige einem populären Verständnis umso eher nah bringen«,<sup>11</sup> so wurden die ersten fünf Frankfurter Jahre Schoens in der Rundfunkpresse zusammengefasst und er als Nachfolger des ersten Intendanten Hans Flesch, einem Schwager Paul Hindemiths, begrüßt. Mit Schoens Einsatz für die moderne Richtung der Musik und ihrer Vertreter, entwickelte sich der Frankfurter Rundfunk zu einem eigenen viel beachteten Aufführungsort. Die »systematische[n] Pflege moderner Musik«, die hier betrieben wurde, erfüllte damit, wie es anerkennend in den Mitteilungen der deutschen Sektion der IGNM hieß, »einen wichtigen Teil ihrer kulturellen Mission«.<sup>12</sup>

Das allerdings bedeutete, Strategie auf dem Gebiet der Musik zu sein. Schoens Berichte über die internationalen Musikfeste, kamen gut an, z. B. 1925 aus Venedig, wo er Stravinsky wiedertraf, für dessen »Les Noces« er die deutsche Nachdichtung übernommen hatte.<sup>13</sup> Viel gelobt wurden auch seine Programmansagen und Einführungsvorträge, die den Zugang zu den musikalischen Beiträgen erleichtern sollten. Schoen selbst hielt viele dieser Vorträge, vergab sie aber auch an andere, etwa an Adorno oder an die Komponisten oder Dirigenten der jeweiligen Aufführung oder auch an Musikkritiker.

Große Beachtung fand etwa Arnold Schönbergs begleitender Vortrag zu seinen *Variationen für Orchester op. 31* mit dem Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt unter der Leitung von Hans Rosbaud am 23.3.1931.<sup>14</sup> Rosbaud

9 Heinz Thiessen: »Eduard Erdmann in seiner Zeit«, in: Christoph Bitter/Manfred Schlösser (Hg.): *Begegnungen mit Eduard Erdmann in seiner Zeit*, Darmstadt (Erato) 1968, S. 45.

10 August Soppe: *Rundfunk in Frankfurt am Main 1923–1926*, München u. a. (Saur) 1993.

11 Conrad: »Ernst Schoen, künstlerischer Leiter des Frankfurter Senders«, in: *Südwestdeutsche Rundfunkzeitung* vom 19.5.1929, S. 4.

12 Heinrich Strobel: »Neue Musik in dieser Spielzeit«, in: *Mitteilungen der Sektion Deutschland e. V.*, 1931, hg. v. der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, 4 (1931) 3, S. 3–6; Akademie der Künste, Berlin, Heinz-Tiessen-Archiv, Nr. 2109.

13 Igor Strawinsky. *Die Hochzeit (Les Noces)*. *Russische Tanzszenen mit Gesang und Musik*, dtsch. Nachdichtung v. Ernst Schoen, Textbuch, Mainz (Schott) 1922.

14 Joachim-Felix Leonhard: *Programmgeschichte des Hörfunks in der Weimarer Republik*, München (Saur) 1997, S. 867.

war als Schüler von Bernhard Sekles mit der Zweiten Wiener Schule bestens vertraut. Schoen verfolgte damals fast missionarisch die Idee, der Neuen Musik im Rundfunk eine Bühne zu bieten, fand dafür allerdings nicht uneingeschränkt Unterstützung, auch nicht durch Rosbaud. Er kritisierte in der Programmauswahl immer wieder die Bevorzugung von Hindemith und Krennek und den Umstand, dass auch Kompositionen von Schoen selber gesendet wurden.<sup>15</sup> »Wem es überhaupt gestattet war«, schrieb Ernst Schoen rückblickend 1933 bereits in England, »die Musik um Schönberg zu propagieren, der tat dies in einer Art Kulturkampf gegen die von Stravinsky, Hindemith oder Weill, und umgekehrt. Die Vertreter der neuen Musik standen in Front gegen die Verteidiger der Konvention, die eines neuen Musikstils gegen die von Konzert und Oper. Kunstanschauung war Weltanschauung«.<sup>16</sup>

Kaum ein Artikel Schoens in der Fach- und Rundfunkpresse zu musikalischen Themen versäumte es, auf die modernen Komponisten und ihre Werke zu verweisen. Für das neue Medium allerdings propagierte er die »kleine Form«, durchaus im Einklang mit den zeitgenössischen Komponisten. Die Rundfunkmusik habe Rücksicht zu nehmen auf die Wirkungsminderung durch die noch unzulängliche Übertragung (550). Es war Schoens Anspruch, auf das Medienpublikum zu reagieren, das »Kürze, Einfachheit und Verständlichkeit fordere«.<sup>17</sup> Hiermit wird nur sehr verkürzt sein medientheoretisches Konzept angedeutet, das in der besonderen Wirkung der ausschließlich akustischen Wahrnehmung des Hörfunks die große Möglichkeit eines politischen Ansatzes sah. Mit der populären, pädagogischen Aufbereitung von Stoffen wendete sich Schoen entschieden gegen eine dozierende Attitüde. Davon hatte er auch Walter Benjamin überzeugen können, der diese »neue Volkstümlichkeit« in seiner Rundfunkarbeit umsetzte und reflektierte.<sup>18</sup> Brechts Lehrstücke, die Schoen gesendet hatte, waren ebenfalls ein Beispiel für das Machbare, das konkrete Angebot einer reinen Hörsituation. Schoen selber

reagierte im Musikprogramm mit Bearbeitungen musikalischer Werke und mit einer eigenen Rundfunkkantate *Der Tag des Herrn Karl*, die am 30.5.1932 gemeinsam mit Hanns Eislers *Tempo der Zeit* in Zusammenarbeit mit dem Landestheater Darmstadt aufgeführt und gleichzeitig im Südwestdeutschen Rundfunk, Frankfurt übertragen wurde.

Die Bühne für diese Aufführung war geteilt, auf der einen Seite für das anwesende Publikum ein Bühnenbild mit Lichtbildprojektionen und getanzer Handlung, auf der anderen Seite für die Hörer an den Lautsprechern das Orchester und die Sänger. Für den Zuschauer war folglich auch die Sendesituation erkennbar.<sup>19</sup> *Der Tag des Herrn Karl* ist als Textvorlage im Nachlass erhalten, auch die Instrumentierung, die Noten aber leider nicht. Von der Kritik wurden der Komposition Schoens ihre Kompromisse vorgehalten, zwischen Hindemith und Benatzky, modern, zuweilen atonal, manchmal operettenhaft beschwingt mit Jazzelementen; aber er wurde auch gelobt: »Während Schoen ohne weltanschauliche Gebärde spottet, erhebt Hanns Eisler [...] den moralischen Zeigefinger.«<sup>20</sup> Immerhin wurde dieses Experiment als eigenständige Rundfunkmusik auch in England wahrgenommen. Schon ein Jahr später war er in London auf dieses Renommee angewiesen. 1933 musste Ernst Schoen nach zweimaliger Inhaftierung Deutschland verlassen.

Bei der BBC hatte Edward Clark, ein Schüler und Mitarbeiter Schönbergs in Berlin und ebenfalls in der IGNM engagiert, seit 1924 eine vergleichbare Position wie zuvor Ernst Schoen in Frankfurt. Beide waren eng miteinander befreundet und die Besonderheit einer Rundfunkmusik war ihr gemeinsames Interesse, außerdem verband sie eine große Passion für die Neue Musik.<sup>21</sup> Auch Hanns Eisler kannte Clark aus Berlin und hatte bereits Ende der Zwanzigerjahre einige Aufführungen beim englischen Sender.<sup>22</sup> Als Emigranten

15 August Soppe: *Rundfunk in Frankfurt am Main 1923–1926*, München (Saur) 1993.

16 Ernst Schoen: »England: Blick auf den Rundfunk«, in: *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* 15 (1933) 9–10, S. 157 f.

17 Ders.: »Aufgaben und Grenzen des Rundfunk-Programms«, in: *Südwestdeutsche Rundfunkzeitung (SRZ)* vom 25.5.1930, S. 21–25.

18 Sabine Schiller-Lerg: »Die Rundfunkarbeiten«, in: Burkhardt Lindner (Hg): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart (Metzler) 2006, S. 406–420, hier S. 406.

19 Heiner Boehncke/Michael Crone/Hans Sarkowicz: *FunkBilder, Fotos und Texte zur Geschichte des Rundfunks in Hessen*, Frankfurt a. M (Eichborn) 1990.

20 A. H.: »Hessisches Landestheater«, in: *Frankfurter Generalanzeiger* 57 (1932) 125, Ausgabe vom 31.5.1932, S. 3 sowie v. H.: »Hessisches Landestheater Kleines Haus – Montag, den 30. Mai 1932 Kammeroper-Abend«, in: *Darmstädter Tagblatt* 195 (1932) 125, Ausgabe vom 31.5.1932, S. 2 f.

21 Ernst Schoen: »England« (Anm. 16), S. 157 f.

22 Albrecht Dümling: »Brückenbauer und Wegbereiter. Edward Clark, Eislers Freund und Förderer«, in: *Eisler-Mitteilungen* 17 (2010) 49, S. 9 f.

trafen sich nun Hanns Eisler und Ernst Schoen in London wieder und setzten ihre Zusammenarbeit fort. Für den Film *Abdul the Damned*, zu dem Eisler die Musik schrieb, steuerte Schoen den Text des inzwischen berühmten *Freedom-Songs* bei. In der Forschung allerdings wird diese Zusammenarbeit nicht beachtet.<sup>23</sup> Eisler schätzte Schoen sehr, wusste zumindest Walter Benjamin zu berichten, und Schoen hatte vorübergehend die Hoffnung durch Eisler in Moskau eine Anstellung zu bekommen (GB V, 147). Auch wollte Eisler noch in London zu Schoens Hörspiel *Gullivers Reise* die Musik schreiben, ein Vorhaben, das offenbar nicht ausgeführt wurde oder verschollen ist.<sup>24</sup> Zweifellos fühlte sich Ernst Schoen dem Kompositionsstil Hanns Eislers am nächsten. Sein *Antihitler-Lied* und das *Heimkehrerlied* lassen in ihrem stakkatohaften Sprechgesang und ihrer starken Rhythmik den Gleichklang eines Stils erkennen.<sup>25</sup>

Schoen wusste noch aus seiner Frankfurter Zeit, welches Interesse bei der BBC, die keine eigene Opernabteilung hatte, für die Rundfunkoper bestand. Mit seinem Projekt einer Opera-Group nahm Schoen nun eine alte Idee wieder auf. Seine musikalische Rundfunkpräsentation, begleitet von Einführungsvorträgen, war seiner Zeit weit voraus. Moderationen, wie sie heute üblich sind, waren für ihn der Weg, ein Hörpublikum überhaupt an die Musik heranzuführen oder ihm neue Klangformen zu erschließen. Für Schoen gab es kein Massenmedium, sondern vielmehr ein auf einzelne Hörerinteressen zugeschnittenes Programm, dessen Aufgabe es allerdings auch war, ein Interesse zu generieren. Diesen programmatischen Ansatz griff Schoen nun bei der BBC wieder auf. Es bot sich die Gelegenheit, zusammen mit Georg Knepler als Dirigent und Begleiter eine Kammeropernguppe mit ausgebildeten und halbprofessionellen Musikern und Sängern zu gründen.

Für Produktionen dieser Gruppe, die die »kleine Form« mit Bearbeitungen wieder aufnahmen, etwa *Mother Reynard* von Igor Stravinsky oder *Dido and Aeneas* von Henry Purcell, zuvor schon in Darmstadt aufgeführt und gesendet, bemühte sich Schoen unentwegt um neue Aufführungsmöglichkeiten. Sie

boten geringe Verdienste, erlaubten zugleich die Betätigung im vertrauten Bereich von Rundfunk und Musik. Auch die geplante Bearbeitung einer Monteverdi-Oper mit Edward Clark gehörte dazu.<sup>26</sup> Den zwölf Jahre jüngeren österreichischen Musiker Knepler, der zwei Jahre später als Ernst Schoen nach England gekommen war und bis dahin keinen Kontakt zur BBC gehabt hatte, lobte Schoen in seiner Korrespondenz als ausgezeichneten Musiker und famosen Menschen. Als Schoen jedoch 1952 nach Deutschland zurückkehrte, war das Verhalten Georg Kneplers und auch Ernst Hermann Meyers, der ebenfalls von Schoens BBC-Kontakten profitiert hatte, eine große Enttäuschung.<sup>27</sup>

Die kleinen Operaufführungen für die BBC oder Vorträge blieben besondere Einzelfälle im Programm. Absagen und nicht realisierbare Vorhaben waren der Alltag. Bemühungen, etwa gleich nach seiner Ankunft in London 1933 dem Wunsch Arnold Schönbergs nachzukommen, dessen Vorträge mit Musikbeispielen, wie sie zuvor schon im Frankfurter Rundfunk von Schoen gesendet worden waren, auch bei der BBC unterzubringen, schlugen fehl.<sup>28</sup> Ebenso wenig gelang es, Walter Benjamins *Berliner Kindheit*, die von Paris nach London geschickt wurde, in einzelnen Stücken im Rundfunk zu senden oder besser noch einen Verlag dafür zu finden. Schoen bot Benjamin wie auch Schönberg an, die Übersetzung zu übernehmen.<sup>29</sup>

Im exklusiven *BBC Yearbook 1934* konnte Ernst Schoen, »formerly Programme Manager of Frankfurt Broadcasting Station«, immerhin einen Beitrag über die Rundfunkoper in Deutschland platzieren, und auch im darauffolgenden Jahr war er mit einem Aufsatz im *B.B.C. Annual* vertreten: »Music for Broadcasting. Should it be Specially Arranged?«.<sup>30</sup> Im *Anbruch* berichtete er

23 Peter Schweinhard: »Better Don't Joke! Eislers britische Filmarbeiten«, in: *Eisler-Mitteilungen* 17 (2010) 49, S. 16 f.

24 »Ernst Schoen an Benjamin, 20.7.1935«, Walter Benjamin Archiv Berlin, Bestand II 105.

25 Ernst Schoen: *Kompositionen Nachlass*, Bundesarchiv Koblenz, N 1403.

26 »Ernst Schoen an Benjamin, 28.4.1933«, Walter Benjamin Archiv Berlin. Bestand II 105.

27 »Ernst Schoen an Ernst Meyer und Georg Knepler, 7.8.1950«, Korrespondenz, Bundesarchiv Koblenz, N 1403.

28 »Arnold Schönberg an Ernst Schoen, 25.9.1933; 3.10.1933; 14.10.1933«, Arnold Schönberg Center Wien.

29 »Ernst Schoen an Benjamin, 28.4.1933; 27.8.1933; 24.10.1933; 14.1.1933«, Walter Benjamin Archiv Berlin, Bestand II 105.

30 Ernst Schoen: »Broadcast Opera in Germany«, in: *The BBC Year-Book 1934*, London (The British Broadcasting House) o. J., S. 67 u. ders.: »Music for Broadcasting. (2) Should it be Specially arranged?«, in: *B.B.C. Annual 1935*, London (The British Broadcasting Corporation Broadcasting House, WI) o. J., S. 171.



über die konzertante Aufführung von Alban Bergs *Wozzeck* im Londoner Rundfunk unter Adrian Boult.<sup>31</sup> Während des Krieges weitete sich Schoens Tätigkeit mit Beiträgen für die deutsche Stunde der BBC erheblich aus. Auch nach dem Krieg, zumindest bis zu seiner Rückkehr nach Deutschland, blieb er neben literarischen Themen seinem ureigenen Sujet treu: *The Social Task of Music* war am 29.4.1948 über die BBC zu hören. Wieder waren es der *Wozzeck* Alban Bergs und seine *Lyrische Suite*, Schoenbergs frühe Streichquartette, Bartòks Concerto für Orchester und Kompositionen von Janacek, die Schoen durch ihre »Gebundenheit an eine Grundtonart« als das Beste hervorhob, das die »Nachfahren der romantischen Musik« schufen.<sup>32</sup>

Schoens Engagement für die Neue Musik kam nicht von ungefähr. Seine erste musikalische Bildung hatte er Ferruccio Busoni zu verdanken, und in Edgar Varèse fand er einen Lehrer, der ihn weiterführte und ihm neue Perspektiven in der Musik eröffnete.

Der frühe Unterricht bei Busoni, wahrscheinlich ab 1907, dürfte den 13-jährigen Schoen nachhaltig geprägt haben, weniger im kompositorischen Stil als vielmehr im Umgang mit Musik überhaupt. Busoni forderte von seinen Schülern das intensive Studium alter Meister. In ausführlichen Gesprächen erwartete er eine Belesenheit auf jedem Gebiet und verlangte nicht nur Bekenntnis sondern auch Gesinnung. »Einfall ist gleich Begabung. Gesinnung ist Sache des Charakters, Richtung ist Merkmal der Zeit; die Form erhebt den Einfall, Gesinnung und Richtung zum Rang des Kunstwerks.«<sup>33</sup> Als Klavier- und Kompositionslehrer war Busoni offenbar daran gelegen, die jungen Musiker an eine erkennbare Eigenständigkeit heranzuführen und, wie er selber, aus den »Grenzen der traditionellen Instrumentaltechniken, der traditionellen Tonskalen, der traditionellen Musikformen« herauszustreben und sich dazu zu bekennen.<sup>34</sup> Auch zeitgenössische Gesprächspartner Busonis zitierten den Komponisten in diesem Sinn: »...immer arbeiten, immer üben, immer den-

ken, damit die in euch lebende Idee die erschaffene Form finde. [...] Absicht ist unzulänglich, Können unentbehrlich; Phantasie und Empfindung sind angeboren, aber nur die Gestaltung macht sie zur Kunst.«<sup>35</sup> Seine ironischen Kommentare waren bei Busonis Schülern einerseits gefürchtet, andererseits wurden seine kulturelle Universalität und Offenheit für alles Neue bewundert, wie er überhaupt als »genialer Klaviervirtuose« und Komponist von der nachfolgenden Pianistengeneration überaus verehrt wurde.<sup>36</sup> Kurt Weill sagte später in einem Interview, er selber und auch Eisler stünden zweifellos in der Tradition Busonis.<sup>37</sup> Darüber hinaus scheint Busonis Forderung nach einer gradlinigen, persönlichen, der bedingungslosen Offenheit verpflichteten Haltung den jungen Schoen im Kern berührt zu haben. Das Laute und Eitle war seine Sache nicht, aber die Gradlinigkeit und Universalität wurden ihm zum Maßstab.

Schoen wurde ungefähr zur gleichen Zeit von Busoni als Schüler angenommen, wie der elf Jahre ältere Edgar Varèse, der seit 1908 in Berlin lebte, bereits arriviert war und seine Kompositionsstudien bei Busoni fortsetzen wollte. Schoen wechselte schon bald als erster Kompositionsschüler zu Varèse, mit dem er lebenslang befreundet blieb. Er machte auch Walter Benjamin mit ihm bekannt.<sup>38</sup> Beide Lehrer, Busoni und Varèse bestimmten seinen Anspruch an sich selber entscheidend mit, immer zweifelnd, ob er ihm je gerecht werden könnte.

Mehr als dreißig Jahre später, 1948, wieder eine Zeit der existentiellen Suche und Neuausrichtung, wurde ihm diese tiefe Verunsicherung in einem Traum noch einmal vor Augen geführt. Inzwischen jedoch war sein Urteil als Kritiker radikaler und unnachgiebig geschärft, gänzlich unabhängig von einer Unzulänglichkeit eigener kompositorischer Bemühungen. In seinem Traumtagebuch hielt er folgenden Traum fest: Er ging nach langen Jahren wieder zu Busoni auf einen Empfang mit dem Gefühl unwillkommen zu sein. Aufgeta-

31 Ders. »London: Alban Berg »Wozzeck«, in: *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* 16 (1934) 3, S. 52.

32 Ders.: »The Social Task of Music. German Talk, 29.4.1948«, Bundesarchiv, N 1403.

33 Ferruccio Busoni, zit. nach: *Ein Testament mitgeteilt von Vladimir Vogel*, in: Ernst Schoen Nachlass N 1403.

34 Hans Tiessen: »Ferruccio Busoni. Zum Tode des Künstlers«, in: *Darmstädter Tageblatt* vom 30.7.1924.

35 Gisella Selden-Goth: *Ferruccio Busoni. Der Versuch eines Porträts*, Leipzig (Tal) 1922.

36 Tiessen: »Ferruccio Busoni« (Anm. 34).

37 Ralph Winett: »Interview mit Kurt Weill. Der Komponist der Stunde«, in: *Kurt Weill: Musik und Theater. Gesammelte Schriften. Mit einer Auswahl von Gesprächen und Interviews*, hg. v. Stephen Hinton/Jürgen Schebera, Berlin (Henschel) 1990, S. 324.

38 »Ernst Schoen an Benjamin, 24.10.1933«, Walter Benjamin Archiv Berlin, Bestand II 105.

kelte Damen, auch Frau Busoni darunter, und eine mondäne Menge kamen ihm entgegen. Er glaubte zu hören: »[N]anu, ist der auch mal wieder da? Wahrscheinlich um Varèse zu sehen«. Varèse erschien, überraschend jung, aber höflich und kühl. Er ging durch einen großen Prachtsaal, der ihm von früher bekannt war, wo ein Orchester probte und er nur dachte, oje, wieder keine eigene Musik und so unbedeutend. Weiter innen im Haus, fand er dann Benni Busoni, seinen Schulfreund, aber auch der, umgeben von Bewunderern, eher abweisend. Dann gab er jemandem, der mit ihm gekommen war und der abseits saß, vielleicht Knepler, wie Schoen selber beim Notieren des Traums vermutete, einen Wink und sie gingen.<sup>39</sup>

Ein Meisterschüler war Ernst Schoen weder bei Busoni noch bei Varèse. Als seine beiden Lehrer nach dem Ersten Weltkrieg wieder in Berlin waren und mit Musikern ihrer Meisterklassen die IGNM als deutschen Zweig der *International Composers' Guild* gründeten, gehörte auch Ernst Schoen wieder zu diesem Kreis. Er traf Schönberg das erste Mal, begegnete Ernst Krenek, Hans Tiessen, Eduard Erdmann, Kurt Weill, Stefan Wolpe, Wladimir Vogel. Musiker der letzten Meisterklasse von Busoni waren zum Teil auch Mitglieder der sogenannten *Novembergruppe*, bei deren Konzerten später auch Kompositionen von Ernst Schoen gespielt wurden, am 14.12.1927 beispielsweise in Berlin, ein Konzert, auf das Walter Benjamin Grete Radt zwei Tage zuvor aufmerksam machte (GB III, 313). Ob Benjamin selber dieses Konzert auch besuchte, wissen wir nicht. Dann aber trat Schoen, wie so oft in seinem Leben, in die zweite Reihe, er diente der IGNM als Sekretär, war – wie auch später beim Rundfunk – der Organisator, Multiplikator und kritische Begleiter. Für eine eigene kompositorische Entwicklung seines Talents blieb keine Zeit oder sein Anspruch und seine Bescheidenheit erlaubten ihm keine eindeutige Entscheidung.

Einige dieser Musiker blieben Freunde, wie Wladimir Vogel oder Edgar Varèse, andere schrieb er mit einem Sonett in die Erinnerung, wieder andere versanken, nicht eines Wortes wert in Vergessenheit. Walter Benjamin und Bert Brecht blieben in diesem Geflecht von Freunden, Kollegen und Genossen stets eine Ausnahme. In einem Sonett aus dem Jahr 1946 auf Varèse, dem »Ingenieur der Harmonie«, wie er dort genannt wird, das zugleich auch ande-

ren vergangenen Freunden zgedacht zu sein scheint, klingt zum ersten Mal bittere Erfahrung mit Weggefährten durch, um ihnen jedoch sogleich wieder die führende Rolle zu überlassen:

Hab ich euch kluge Freunde überschätzt  
Ihr Schöpfer deren Ziel so hoch gesetzt  
Ich durfte nur für euer Wirken werben  
Doch traure ich bis an mein Ende jetzt  
Dass euer Hochflug schmachlich sollte sterben  
Als Todeshauch auf einem Spiegelscherben

Das Sonett und das erzählende Prosagedicht »das Schema in das wir unsern Lebensgang einzeichnen«, wie Benjamin es in früheren Jahren formuliert hatte, wurde nach dessen Tod eine kontinuierliche, fast therapeutische Ausdrucksform für Ernst Schoen (GB I, 329). Es scheint, als habe Schoen im Exil die poetische Sprache wiedergefunden, mit der die Freunde einst versuchten, Erfahrung und Erkenntnis zu bannen, inzwischen allerdings durchzogen von bitterer Dissonanz, von Resignation und Trauer. Auch Fritz Heinles wird mit zwei Sonetten gedacht.<sup>40</sup> Diese späten Gedichte Ernst Schoens auf *Menschen*, die ihm nahe waren, zusammengefasst in einem *Alphabet der Erinnerung*, sind Miniaturen verlorener Lebenszeit.

In einem *Deutschlandtagebuch* von 1947 begegnete er seinem Land wieder, besuchte Opernaufführungen in Düsseldorf und Berlin, fahndete nach einem vertrauten kulturellen Erbe, das irgendwie unbeschadet über die dunkle Zeit gekommen sein könnte, ohne wirklich fündig zu werden. Im Unterschied zu seiner lyrischen Produktion hat Ernst Schoen nach seiner endgültigen Rückkehr nach Deutschland, 1952, konsequent nicht mehr komponiert. Für seine tiefe, unsäglich Verletzttheit und Bitternis fand er offenbar keine eigene musikalische Sprache, oder – was eher zu vermuten ist – er wollte gerade sie davon freihalten.

Die Musik war für ihn nur mehr Rückzug in eine ihm vertraute Welt, die am wenigsten beschädigt war. Auf einem kleinen Stutzflügel spielte er in sei-

39 Ernst Schoen: *Ewig Berufne Auserwählte nie ...* (1946) [auf Edgar Varèse], Bundesarchiv, N 1403.

40 Ders.: »Friede mit Dir ...« (1945) u. »Williger Jünger unbotsamer Sohn ...« (1945) [beide auf Fritz Heinle], in: Garber/Rehm (Hg.): *global Benjamin* (Anm. 1), S. 986 f.

ner letzten Wohnung in der Ravensberger Straße in Berlin am liebsten Bach und näherte sich hierin seinem ersten Lehrer Busoni wieder an.

Im Unterschied zu seinem musikpublizistischen Wirken geben die Quellen nicht viel her, um über Ernst Schoen als Komponist ernsthaft urteilen zu können. Nur wenige seiner eigenen Kompositionen sind überliefert, einige aus seiner Frankfurter Rundfunkzeit und einige aus der Zeit des Exils in England. Immerhin zeigen sie ein kompositorisches Spektrum von der Kammermusik bis zum politischen Lied.

Dass ausgerechnet die Vertonungen der sechs Gedichte von Fritz Heinle aus dem Jahr 1932 erhalten geblieben sind, ist nicht verwunderlich. Sie dürften ihm aus verschiedenen Gründen besonders wertvoll gewesen sein.

Warum aber holte Schoen ausgerechnet im Jahr 1932, 18 Jahre nach Heinles Selbstmord dessen Gedichte für eine Vertonung wieder hervor? Was Ernst Schoen und Walter Benjamin verband, ist bekannt, wie aber gehörte Fritz Heinle in diese Beziehung? Heinle hatte offenbar in seinen Gedichten einen Ton gefunden, in dem die Unbefangenheit der Jugend sich mit einer vorausgeahnten, nie erlebten Erfahrungstiefe des Alters verschränkte. Es war diese Engführung, die Ernst Schoen, der traumatisiert aus dem Ersten Weltkrieg zurückgekehrt war, in seinen Zweifeln, Entscheidungen und Depressionen nie mehr losließ. Für Benjamin erwuchs aus der Kongruenz von Heinles Leben und Werk und seinem selbstgewählten Ende, ein bleibender von keiner Kritik zerstörbarer Zauber. Aber jenseits von der Verklärung und Stilisierung eines jungen Dichters und einem einstigen Überschwang der Bewertung, verband sich jetzt 1932 in den Gedichten Heinles für Benjamin und Schoen Erinnerung und Erfahrung – wie schon einmal – mit der spürbaren Ahnung von Verlust, gar Untergang.<sup>41</sup>

Im ersten Viertel des Jahres 1932 sahen sich Benjamin und Schoen noch mehrfach in Frankfurt. Im Januar stand Benjamin selbst vor dem Mikrofon in einer Sendung mit Publikum. Im März ging sein *Radau um Kasperl* mit anschließender Diskussion zwischen Autor und Hörern mit großem Erfolg über den Frankfurter Sender. Im Mai war Benjamins und Schoens gemeinsames Hörspiel *Das kalte Herz* zu hören, zu dem Schoen die Musik geschrieben hatte

<sup>41</sup> Erdmut Wizisla: »Fritz Heinle war Dichter. Walter Benjamin und sein Jugendfreund«, in: Lorenz Jäger/Thomas Regehly (Hg.): »Was nie geschrieben wurde, lesen«, Bielefeld (Aisthesis) 1992, S. 115.



Abb. 3: Notenblattausschnitt: »Entronnen aller Gnade«, Sonett I.

und ebenfalls im Mai hatte auch noch die Aufführung von Schoens Rundfunkkantate Erfolg, aber der Druck auf ihn wurde größer und die Vorzeichen einer Ausgrenzung waren unverkennbar.

1932 war nun auch das Jahr, in dem Walter Benjamin seinen Selbstmord im Juli in Nizza mit einiger Akribie vorbereitete und auch Ernst Schoen mit letzten Zeilen bedachte: »Lieber Ernst, ich weiß, du wirst freundlich und nicht ganz selten an mich zurückdenken. Dafür danke ich Dir. Dein Walter.« (GB IV, 117)

Sein Selbstmordplan im Juli wurde nicht ausgeführt, blieb jedoch eine latente Option für Benjamin. Er reiste von Frankreich nach Italien und kehrte erst im November 1932 nach Deutschland zurück. In Frankfurt bei Ernst Schoen machte er Station, bei eben dem Freund, der ihm einfühlsam und sensibel verbunden war. Ihm dürfte die große Krise Benjamins nicht verborgen geblieben sein, umso mehr, als in der *Berliner Chronik*, die Benjamin aus

Italien mitbrachte, Fritz Heinle seinen ganz eigenen Erinnerungsraum erhielt. Wahrscheinlich las Benjamin dem Freund, der die hier erinnerte Zeit aus nächster Nähe miterlebt hatte, erste Stücke vor, nicht zuletzt auf ihre mögliche Rundfunktauglichkeit hin. Schoen kannte und besaß Gedichte von Fritz Heinle und es ist denkbar, dass er, mehr noch als Benjamin, von der Klangstärke dieser Lyrik angesprochen war.

1932, die eigene ungewisse Zukunft bereits vor Augen, erlebte Schoen nun den Freund Benjamin in einer existenziellen Krisenstimmung. Im gemeinsamen Durchschreiten eines Erinnerungs panoramas, wird die Leichtigkeit der Heidelberger Jahre ebenso wie der Selbstmord Heinles wachgerufen. Das war der gegebene Anlass, für Heinles Gedichte endlich eine Notensprache zu finden. So gesehen hat Ernst Schoen den innig geliebten Freund Walter Benjamin in seine Musik mit aufgenommen. Ebenso wie die frühen Briefe Benjamins, die Schoen wie einen Schatz über die wechselvollen Stationen seines Exils rettete, hütete er auch die Notenvorlage dieser Komposition.

Die Musik, am Klavier komponiert, verlangt der Singstimme viel ab. In ihrem atonalen Anklang besteht die Komposition auf ihrer Eigenständigkeit. Weniger der sprachstilisierte Text ist hier die Leitfigur, als vielmehr das aus der Erinnerung hervorbrechende Schicksal des Dichters, zu dem, schmerzlich gebrochen, 1932 eine Parallelität droht. Die stimmlichen Lagen verändern sich abrupt, die Tonabstände sind gewaltig, große Intervalle werden manchmal mit Zäsuren vorbereitet, springen dann aber wieder unvermittelt aus einer klanglichen Linie. Diese Komposition zeigt bestens, welche stilbildende Schule sich Schoen verbunden fühlte.

2009 wurden diese Vertonungen nach den überlieferten Noten vom Südwestdeutschen Rundfunk eingespielt und konnten zum ersten Mal in einem Hörfunkfeature »Ach..., dass ich mein Volk nicht mehr lieben darf ...« Die gescheiterte Rückkehr Ernst Schoens« aufgeführt werden. Die Sopranistin Kirsten Drope, aus dem Vokalensemble des SWR wurde am Klavier begleitet von der Pianistin Juliane Ruf.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Sabine Schiller-Lerg/Wolfgang Stenke: »Ach, dass ich mein Volk nicht mehr lieben darf ...« Die gescheiterte Rückkehr Ernst Schoens«, Hörfunkfeature DLR, WDR, RBB, Erstsendung SWR am 28.4.2009.



Abb. 4: Notenblattausschnitt: »Jubel wurde aus-geschenkt«, Sonett VI.

Die Anordnung der vertonten Gedichte ist in der Notenüberlieferung eigenständig. Drei dieser Gedichte sind in dem Zyklus *13 Gedichte* von Friedrich Heinle enthalten,<sup>43</sup> die anderen drei sind allein in der Vorlage von Ernst Schoen überliefert (vgl. GS VII, 572 f.). Bezeichnenderweise endet Ernst Schoen in seiner Zählung 1932 mit jenem Gedicht von Heinle, in dem die Ahnung des Krieges durchklingt.

<sup>43</sup> Friedrich Heinle: »13 Gedichte«, in *Akzente Zeitschrift für Literatur* 3 (1984) 1, S. 3 ff.

VI  
 Jubel wurde ausgeschenkt  
 Die noch eben heiter  
 Deine Stirne hingesenkt  
 Trifft Getrapp der Reiter  
 Überdenkend die im Bett  
 Leere Lust zu büßen  
 Jeder ehrliche Kadett  
 Wird vom Pferde grüssen

Heinle, »der wie ein Seher sang«, und dessen Voraussicht auf den Erstem Weltkrieg nun in Schoens Komposition eine musikalische Evozierung erfuhr, blieb für ihn das Medium, in dem sich seine uneingeschränkte Freundschaft und Loyalität zu Benjamin manifestierte.<sup>44</sup> Die musikalische Version der Gedichte nimmt die Brüche vorweg, die beider Lebenswege, Benjamins und Schoens, in den folgenden Jahren bestimmen sollten. Ob Benjamin Schoens Vertonung je gehört hat, ob sie bereits bei seinem letzten Besuch in Frankfurt entstand, bleibt ungewiss. Diese sechs vertonten Gedichte Heinles sind jedoch ein Dokument für Schoens einfühlsame Fähigkeit als Komponist wie als Lyriker. In der Konstellation der Freunde, in der Heinle und Benjamin ihrem Leben selber ein Ende setzten, blieb Ernst Schoen derjenige, der am Überleben zugrunde ging, dem Erinnerung zum bleibenden, chronischen Schmerz wurde.

Nun denk ich täglich ferner Freund an dich  
 Der ich von Krieg zu Kriege weiterlebte<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Schoen: »Williger Jünger ...« (Anm. 40).

<sup>45</sup> Ders.: »Friede mit Dir ...« (Anm. 40).



## Benjamins Reproduktionsaufsatz und die Musik

Es ist keine sehr originelle Einsicht, dass die grundlegend neuen Perspektiven auf die Kunst des 20. Jahrhunderts, die Walter Benjamin in seinem Aufsatz über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« skizziert hat, am Paradigma der visuellen Künste gewonnen wurden. Das lässt sich exemplarisch am Begriff der Aura demonstrieren, der für Benjamins Theorie des traditionellen Kunstwerks von zentraler Bedeutung ist. Allein das Bild, das als Unikat durch die Räume und Zeiten wandert und sich dabei mit historischer Substanz sättigt, ist Träger der Aura. An einer Stelle des Reproduktionsaufsatzes heißt es:

Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der ersteren fundiert ist, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere, die geschichtliche Zeugenschaft der Sache ins Wanken. (...) Man kann, was hier ausfällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. (GS I, 477)

Der Eindruck, dass dies am allerbesten auf Gemälde oder Skulpturen passt, verstärkt sich noch an der berühmten Stelle, an der Benjamin den Begriff der Aura an der Aura natürlicher Gegenstände illustriert und, wie es da heißt, diese »Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag« (479), von einem rein visuellen Eindruck herleitet.

Es liegt auf der Hand, dass es die Aura, so wie sie Benjamin hier beschreibt, bei akustischen Kunstwerken nicht geben kann. Musik und Theater bieten kein Identisches, das sich materiell in der Geschichte durchhält wie ein Bild und in diesem spezifischen Sinne traditionsstiftend wirkte. Wir haben bloß den Text als ein unvollständiges Gerüst, das von Aufführung zu Aufführung neu aktualisiert wird. Zwar gibt es zweifellos und gerade in der akustischen Kunst eine besondere Emphase auf dem »Hier und Jetzt« (475), von dem

Benjamin im Zusammenhang des traditionellen Kunstwerks redet, aber dieses Hier und Jetzt ist grundlegend anders zur Geschichte vermittelt als das beim bildenden Kunstwerk der Fall ist. Der Begriff des Unikats, den Benjamin letztlich aus dem Kultbild herleitet (480 f.), ergibt bei der Musik (und in gewissem Sinne auch in der Literatur) von vornherein keinen Sinn. Was bedeuten ›Nähe‹ und ›Ferne‹ im Falle der Musik und der musikalischen Reproduktion? Wenn der Begriff der Aura hier überhaupt eine systematische Stelle hat, dann muss er anders gefasst und positioniert werden als in der bildenden Kunst.

Wenn aber die Kategorien, aus denen sich Benjamins Begriff der Aura zusammensetzt, im Fall der Musik so viel anders gelagert sind als in der bildenden Kunst, so stellt sich die Frage, ob und wie weit man die kategoriale Architektur des Reproduktionsaufsatzes grundsätzlich modifizieren muss, um zu dem, was Benjamin hier entwickelt hat, die Musik hinzuziehen zu können. Als reproduzierte Kunst *avant la lettre* passt sie schon ins Gefüge der traditionellen Kunst nicht so recht hinein. Kommt ihr aber deswegen der epochale Umbruch des traditionellen Kunstwerks ins *technisch* reproduzierte entgegen, oder führt er zu gattungsimmanenten Friktionen ganz eigener Art?

Es ist angesichts der geschichtsphilosophischen Emphase, mit der Benjamin im Kunstwerkaufsatz das Heraufkommen einer neuen Form der Kunst begrüßt, einigermaßen auffallend, dass die gerade angesprochene mediale Lücke im Text nicht thematisiert wird. Benjamin schiebt hier offenbar ein Problem von sich weg, dessen Umfang er nicht übersah. Merkwürdigerweise scheint sich auch Adorno in dieser Frage nicht ganz sicher gewesen zu sein, obwohl er der Zuständige gewesen wäre. In seinem ausführlichen Brief vom 18. März 1936, in dem er sich zur (jetzigen) zweiten Fassung des Kunstwerkaufsatzes – zustimmend, aber auch kritisch – äußert, fehlt jede Reflexion darüber, ob die Dinge, die Benjamin von den visuellen Künsten her entwickelt, sich in den akustischen Künsten möglicherweise anders verhalten könnten. Benjamin antwortet auf diesen Brief und auf den Aufsatz »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«, den Adorno ihm wenig später sandte, mit einiger Verzögerung und geradezu wolkgig unbestimmt. Im Dezember 1938 schreibt er: »Möglicherweise handelt es sich nur um scheinbare Verschiedenheiten der Blickrichtung, die in Wahrheit, gleich adäquat, verschiedene Gegenstände betrifft. Es ist ja nicht gesagt, daß akustische und optische Apper-

zeption einer revolutionären Umwälzung gleich zugänglich sind« (1033). Das zu sagen, heißt freilich wenig oder gar nichts sagen.

Benjamins Unsicherheit darüber, wie mit der Musik im großen Wandlungsprozess der Kunst umzugehen sei, dessen theoretische Erfassung er sich vorgenommen hatte, dokumentiert auch die einzig signifikante Stelle im Kunstwerkaufsatz, die von der akustischen Reproduktion handelt. Und zwar wird das dann besonders deutlich, wenn man die drei überlieferten Fassungen des Textes miteinander vergleicht. In der ersten Fassung heißt es gleich zu Beginn der zweiten These:

*Die technische Reproduktion des Tons wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts in Angriff genommen. Mit ihr hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt machte und deren Wirkung den tiefsten Veränderungen unterwarf, sondern sich einen eigenen Platz unter den künstlerischen Verfahrensweisen eroberte.* (436 f., Hvh. i. O.)

Die Veränderung des Begriffs vom Kunstwerk, die ausgehend von der Gegenwartskunst auch die gesamte traditionelle Kunst erfasst, wird hier mit der technischen Reproduktion des Tons unmittelbar in Beziehung gesetzt.

In der zweiten Fassung sieht das schon anders aus:

*Die technische Reproduktion des Tons wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts in Angriff genommen. Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht, auf dem sie nicht nur die Gesamtheit der überkommenen Kunstwerke zu ihrem Objekt machte [...] (GS VII, 351 Hvh. i. O.).*

Benjamin streicht die Kursivierung des ersten Satzes und er modifiziert die mediale, wenn nicht gar kausale Verknüpfung zwischen der technischen Reproduktion des Tons und dem die gesamte Kunst betreffenden Paradigmawechsel zu einer bloßen zeitlichen Koinzidenz.

In der dritten Fassung hat Benjamin diese Partie nochmals modifiziert. Dort heißt es:

*Die technische Reproduktion des Tons wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts in Angriff genommen. Diese konvergierenden Bemühungen haben eine Situation absehbar gemacht, die Paul Valéry mit dem Satz kennzeichnet: ›Wie Wasser, Gas und elektrischer Strom von weither auf einen fast unmerklichen Handgriff hin in unsere Wohnungen kommen, um uns zu bedienen, so werden wir mit Bildern*

*oder mit Tonfolgen versehen werden, die sich, auf einen kleinen Griff, fast ein Zeichen einstellen und uns ebenso wieder verlassen. Um neunzehnhundert hatte die technische Reproduktion einen Standard erreicht [...] (GS I, 475; Hvh. i. O.).*

Die technische Reproduktion des Tons ist hier nur noch eine von mehreren »konvergierenden Bemühungen«. Das Valéry-Zitat, das sich an diese Formulierung anschließt, ist eine *trouvaille* von prophetischer Kraft, die wunderbar in den Kontext passt. Dennoch hat es die rhetorische Funktion, die in der ersten Fassung des Kunstwerkaufsatzes ganz evidente Beziehung zwischen der technischen Reproduktion des Tons und dem die ganze Kunst betreffenden Paradigmawechsel zu schwächen, indem es als ein dazwischenmontiertes Stück die Kausalkette unterbricht.

Wie immer an Stellen, mit denen man nicht zufrieden ist und an denen man von Fassung zu Fassung herumbessert, steckt hier ein Sachproblem. Ich möchte im Folgenden versuchen, einige Konsequenzen darzulegen, die sich aus diesem Problem ergeben.

Schauen wir uns die aktuelle Situation an. Dass in der Herauskürzung der Musik aus dem konzeptionellen Gefüge des Kunstwerkaufsatzes tatsächlich ein Problem liegt, wird deutlich, wenn man sich klar macht, dass sich die am tiefsten greifenden Veränderungen unserer ästhetischen Rezeptionsgewohnheiten womöglich auf akustischem Gebiet vollzogen haben. Zumindest unser Alltag ist in einem Grad, mit dem die anderen Medien bisher nicht Schritt halten konnten, von technisch reproduzierter Musik bestimmt. Wir hören Radio während der Hausarbeit, haben unsere iPod-Knöpfe im Ohr, wenn wir zur Arbeit fahren, joggen gehen; wir hören Musik in Kaufhäusern, Fahrstühlen, Cafés, Werkstätten, aus fahrenden Autos und natürlich dann erst recht, wenn wir in Diskotheken gehen. Nach wie vor ist die Musik, und das heißt immer: technisch reproduzierte Musik, *das* Leit- und Identifikationsmedium der Jugendkulturen und breiter Schichten der übrigen Gesellschaft.

Dass dem so ist, dass hier also die Musik meines Erachtens (wenn auch die anderen Medien langsam nachziehen, und Hybridformen Konjunktur haben) noch immer konkurrenzlos dasteht, dass also unser Leben durchzogen ist von Tonspuren technisch reproduzierter Musik<sup>1</sup> – und zwar in einem Grade, den

1 Vgl. Thomas Steinfeld: *Riff. Tonspuren des Lebens*, Köln (DuMont) 2000.



Benjamin sich wahrscheinlich ebenso wenig vorzustellen vermochte wie Marx die heutigen Kapriolen des Finanzkapitals –, hat einen ganz einfachen Grund: *Man kann Musik hören und dabei etwas anderes tun.* Das bedeutet: Die Musik entspricht besonders gut der zerstreuten Wahrnehmung, die Benjamin als ein Kriterium des sich gerade abzeichnenden Kunstparadigmas definiert.

Es mag schon sein, dass der Film das entscheidende »Übungsinstrument« gewesen ist, das die Massen des 20. Jahrhunderts damit vertraut gemacht hat, den visuellen und taktilen Herausforderungen der Wirklichkeit zu begegnen. Benjamin schreibt: »Die Rezeption in der Zerstreuung, die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument.« (GS I, 505) Die außerordentlichsten Wirkungen in der Kunst hat diese Rezeption in der Zerstreuung freilich nicht am Film, sondern in der Musik entfaltet. Und dies nicht zuletzt deswegen, weil die visuellen und taktilen Herausforderungen der Wirklichkeit, in deren Bewältigung uns der Film eingeübt haben mag, als ihr (fast) einziges ästhetisches Komplement die Musik zulassen. Gerade dass die optischen und die taktilen Sinne heute mehr gefordert sind als in früheren Jahrhunderten, hat zur Folge, dass sich die Musik als Paradigma zerstreuter Wahrnehmung in den Vordergrund gedrängt hat.

Was ist eigentlich Zerstreuung? Benjamin sagt im Kunstwerkaufsatz, sie sei das Gegenteil der Kontemplation. Und auch Adorno hat in dem Aufsatz über den Fetischcharakter in der Musik ein ganz analoges Phänomen vor Augen, wenn er vom »atomistischen Hören« als dem Rezeptionsstandard spricht, der, ausgehend von der Unterhaltungsmusik, auch die große Musik ergreife. Bei Adorno heißt es:

Sie [also die Hörer von Unterhaltungsmusik; Anm. W. E.] fluktuieren zwischen breitem Vergessen und jähem, sogleich wieder untertauchendem Wiedererkennen; sie hören atomistisch und dissoziieren das Gehörte, entwickeln aber eben an der Dissoziation gewisse Fähigkeiten, die in traditionell-ästhetischen Begriffen weniger zu fassen sind als in solchen von Fußballspielen und Chauffieren. [...] Die Emanzipation der Teile von ihrem Zusammenhang und allen Momenten, die über ihre unmittelbare Gegenwart hinausgehen, inauguriert die Verschiebung des musikalischen Interesses auf den partikularen, sensuellen Reiz. (GS XIV, 34; 37)

Adorno beschreibt das hier und an anderen Stellen des Textes beredt und wortgewaltig als Kulturverfall, dem er einen ganz entschiedenen, wenn man so will, kulturkonservativen Widerstand entgegensetzt. Die Differenz zu dem ja irgendwie positiven Begriff der zerstreuten Rezeption, den Benjamin im Sinn hat, wischt er mit einer Floskel vom Tisch, die auf den Unterschied der Medien hinweist, ohne ihn aber zu begründen: »Benjamins Hinweis auf die Apperzeption des Films im Zustand der Zerstreuung gilt ebensowohl für die leichte Musik. [...] Wenn aber der Film als Ganzes der dezentrierten Auffassungsweise entgegentreten scheint, dann macht das dezentrierte Hören die Auffassung eines Ganzen unmöglich.« (37) Die Frage ist, ob es überhaupt und jemals so gemeint war.

Wenn man nun versuchen will, im Gegensatz zu Adorno und ausgehend von Benjamin einen *positiven Begriff von Zerstreuung* zu gewinnen: Wie sähe der aus? Die zerstreute Wahrnehmung, das hat Adorno ja ganz richtig bemerkt, erfasst etwas nicht als Ganzes. Sie greift vielmehr einzelne Teile heraus und montiert sie zu einem neuen Ganzen. Was das für Teile sind, kann durch den Zufall bestimmt sein oder auch durch unsere persönlichen Vorlieben. Es können – was die Musik anbelangt – »schöne Stellen«<sup>2</sup> sein, auf die wir zufällig gestoßen sind, oder die uns in einer Episode unseres Lebens bedeutsam waren. Sie stellen gewissermaßen die Signatur eines Lebensaugenblicks dar – was es so in der Rezeption klassischer Musik kaum gibt. Wir nehmen auf, was uns zufällt und zustößt, und wir formen daraus ein geistiges Gebilde, das nicht den Anspruch erhebt, das Kunstwerk adäquat wiederzugeben und als Ganzes zu begreifen. Dieses geistige Gebilde beruht nicht auf der Idee einer erkenntnishaften Vereinigung von Subjekt und Objekt durch die ästhetische Erfahrung, sondern steht immer im Zeichen ihrer Abständigkeit. Akustische Fehlleistungen beispielsweise, die Isolierung einer Songzeile, das »Sich-Verhören« und dergleichen mehr – Dinge, für die Benjamin viel Sinn hatte –<sup>3</sup> lassen sich nicht als defizitär aus dem hermeneutischen Prozess herausrechnen;

2 Vgl. Sabine Beck: »Schöne Stellen« – post Adorno locutum«, in: Wolfram Ette u. a. (Hg.): *Stille Post. Festschrift für Hella Tiedemann*, Berlin 1996 (unveröffentlicht) – ein Plädoyer dafür, dass Zerstreuung und ästhetische Intensität einander nicht im Wege stehen müssen.

3 Vgl. z. B. den Abschnitt über »Die Mummerehlen« in der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (GS IV, S. 260 ff.).

Schleiermachers Maxime, dass man den Autor immer anders verstehe, als er sich selbst verstanden hat, kommt hier in einem Sinne zu sich, von dem sich ihr Autor vermutlich grob missverstanden gefühlt hätte. Nie wird der zerstreute Hörer der Totalität des Werks, das er hört, inne sein. Gleichzeitig hat er dieses Werk auf eine ganz andere Weise als im Fall der ›klassischen‹ Musik in sein Dasein eingebaut. Die Komplexitätsreduktion, die der zerstreute Rezipierende vollzieht, ordnet das, womit er etwas anfangen kann, auf sich hin, arrangiert es mit dem Bezug auf seine eigene empirische Existenz – eben jene *empirische* Existenz, die im kontemplativen Hören tendenziell ausgelöscht wird.

Genau aus diesem Grund sind wir beim zerstreuten Hören in gewisser Hinsicht Produzenten: Produzenten nämlich unserer eigenen, sich im Kunstwerk reflektierenden Lebenswirklichkeit.

Das hat Benjamin im Sinn, wenn er im Kunstwerksaufsatz festhält, dass das technisch reproduzierte Werk den Rezipienten in einer ganz anderen Weise als das traditionelle Kunstwerk zum Produzenten erhebt; ja, dass es dahin tendiert, den Unterschied zwischen Autor und Publikum einzuebnet: »Damit ist die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren. Sie wird eine funktionelle, von Fall zu Fall so oder anders verlaufende.« (GS VII, 371)

Diese Form von zerstreuter Produktivität in der Rezeption – so schulbildend auf sie, vielleicht sogar auf neuronaler Ebene, der Film auch gewirkt haben mag – hat ihre entscheidende gesellschaftliche Wirksamkeit erst in der Musik entfaltet, und zwar in der *Popmusik*. Drei Gründe lassen dafür sich anführen. Die Popmusik ist erstens eine Kunstform, die es ohne die Möglichkeit der technischen Reproduktion nicht gäbe, die also wie der Film darin nicht das Fundament der Art und Weise ihres Erscheinens, sondern das Fundament ihres Daseins hat. Die Popmusik wird zweitens überwiegend, wenn nicht überhaupt, im Modus der zerstreuten Wahrnehmung rezipiert. Drittens macht diese sie in einem Maße, wie es bisher in keiner anderen Kunstgattung möglich gewesen ist, den Rezipienten zum Produzenten.

Was den ersten Grund anbelangt, so empfiehlt es sich, Popmusik und populäre Musik zunächst einmal voneinander zu unterscheiden. Popmusik ist nicht einfach volkstümliche Musik, sondern sie entsteht spezifisch dann, wenn zwei Traditionen zusammentreffen, zwei Strömungen oder Quellen, die

sich verbinden und sie hervorbringen. Das eine ist eine kollektive, oral überlieferte Tradition, die ihren Kern, ihre Essenz in der Aufführung der jeweiligen *performance* hat, die ein individuelles und unverwechselbares Ereignis darstellt. Der andere notwendige Aspekt ist die technische Möglichkeit der Vielfältigkeit und Verbreitung. So beginnt die Geschichte der amerikanischen Popmusik mit den ersten Studioaufnahmen und den *field recordings* der 1920er Jahre, in denen die in der populären Musik aufbewahrten kollektiven Erinnerungen – im Falle Amerikas die Gewalt, auf deren Fundament das Land bis heute steht – mit der technischen Reproduktion kurzgeschlossen wurde, die sie einerseits verbreitete und damit andererseits vom Strom der oralen Tradition auf die Dauer abschnitt.<sup>4</sup>

Beide Momente stehen also in einem spannungsvollen, ja durchaus prekären Verhältnis zueinander. Sie widersprechen sich in gewisser Weise und sind dennoch komplementär aufeinander angewiesen. In der Popmusik werden das »Hier und Jetzt« des Kunstwerks, das Ereignis seiner *performance* (den Begriff der Aura würde ich an dieser Stelle vermeiden) und die technische Reproduktion nicht als Alternativen verhandelt, sondern als notwendiger Widerstreit eines Zusammengehörigen, mit dessen Vitalität die der jeweiligen popmusikalischen Richtung steht und fällt. Daraus geht aber auch hervor, dass diese Richtungen sich ausleben und erschöpfen können – in dem Moment eben, in dem die Spannung abfällt, die für sie konstitutiv ist.

Der zweite Punkt: Dass wir Popmusik überwiegend, wenn nicht überhaupt im Zustand der Zerstreuung aufnehmen, versteht sich fast von selbst. Diese Musik ist durch die Formate (z. B. die durchschnittliche Songlänge von drei Minuten; die Entdichtung musikalischer Ereignisse bei längeren Formaten), die sie entwickelt hat, strukturell auf die zerstreute Rezeption hin angelegt. Das gilt für die Musik ebenso wie für die Texte. Was die Texte anbelangt, so kann man das beispielsweise daran erkennen, dass es außer den schweren Fällen von Fan-Begeisterung wohl nur wenige Popmusikhörer gibt, die sich komplette Songtexte merken. Man behält einzelne Zeilen, Strophenteile, bestimmte Partien oder eine prägnante Metapher im Gedächtnis. Umgekehrt sind die Songtexte oft durch ihre Faktur darauf angelegt. Die Sinneinheiten

<sup>4</sup> Vgl. hierzu: Greil Marcus: *Basement Blues. Bob Dylan und das alte, unheimliche Amerika*, Hamburg (Rogner & Bernhard) 1998, S. 98 ff.

halten sich im Rahmen einer Zeile oder einer Phrase. Ein *Song* bildet so etwas wie eine diffuse atmosphärische Einheit, aus der sich einzelne, fragmentierte Erinnerungsspitzen herausheben, die dann im Licht ihrer atmosphärischen Gemeinsamkeit zu der je und je anderen Totalität zusammenmontiert werden,<sup>5</sup> auf die es dem Hörer in seiner empirischen Existenz ankommt.

Mittlerweile hat sich überdies der Film in eine Richtung entwickelt, dass er seinen Zuschauern mitunter mehr kontemplative Sammlung abverlangt als die Popmusik, und zwar weniger zum Guten als zum Schlechten. Was dies betrifft, ist der kommerzielle Großfilm zum mehr oder weniger legitimen Nachfolger einer klassischen oder klassizistischen Kunstauffassung geworden. Er hat eine dramatische Form und will ganz aristotelisch als Einheit rezipiert werden. Was sich dieser Einheit durch seine Machart nicht fügt, wird durch *suspense* kompensiert. Es gibt meines Erachtens nur wenige Filme – unter den deutschen Filmen an erster Stelle die von Alexander Kluge –, die Benjamins Diagnose einer zerstreuten Rezeption produktiv nutzen; in aller Regel ist der Film auf das Niveau des Dramas, der pseudokultisch angeeigneten *story*, zurückgefallen.

Am bedeutendsten erfüllt sich freilich das Paradigma des technisch reproduzierten Kunstwerks im dritten der genannten Aspekte. Nicht in einem übertragenen oder vielleicht transzendentalen Sinne wie im Film hat die Popmusik ihre Rezipienten in Produzenten verwandelt, sondern ganz wortwörtlich, und das in einem Grade, dass die Substanz dieser Musik davon bestimmt ist. Noch die passive Konsumtion ist hier in einem Maß von produktiver Aneignung bestimmt, das die Konventionen der großen klassischen Musik außer Kurs setzt. Die Zuhörer tanzen, singen mit und verleiben sich die Musik in mehr als einer Hinsicht körperlich ein. Und jeder, der sich eine Gitarre leisten kann, und, wie dilettantisch auch immer, *Knockin' on Heaven's Door* herunterzuklampfen vermag, ist in diesem Sinne Produzent. Jedes Dorf, jede Kleinstadt hat ihre Bands, die nicht über die Garage hinaus bekannt werden,

<sup>5</sup> Von dem Song *The Coo Coo Bird* heißt es – und dies lässt sich von vielen *Popsong*-Texten sagen –, »daß sein Text aus sprachlichen Fragmenten zusammengesetzt war, die in keiner direkten oder logischen Beziehung zueinander standen, sondern einem frei verfügbaren Reservoir entnommen waren, in dem sich Tausende von unverbundenen Versen, Reimpaaren, Einzeilern und dergleichen tummelten« (ebd., S. 125).

in der sie gegründet wurden. In der Popmusik ist die Möglichkeit des Covers ein selbstverständlicher Bestandteil der ästhetischen Produktion. Sie wird nicht bloß von den kleinen Nachwuchsbands betrieben. Die Stars covern genauso. Das Werk und sein juristisches Äquivalent – das Urheberrecht – sind in der strengen Form, in der sie die bürgerliche Kunst etabliert hat, aufgehoben. Weil es das Werk als eine in sich geschlossene, gleichsam umzäunte und von den Mauern der großen Konzertsäle umgebene Einheit nicht gibt, ist es vornherein offen für das Durchlöchern, für das produktive Andocken derjenigen, die sich die Songs anverwandeln und damit die orale, nicht werkfixierte Tradition, aus der die Popmusik hervorgegangen ist, fortsetzen.

So ist es eigentlich die Musik, und nicht so sehr der Film, die – im Medium der Kunst – etwas von dem antizipiert, was Benjamin in der zweiten Fassung des Kunstwerkaufsatzes »zweite Technik« nennt, eine Technik, die nicht mehr auf der Herrschaft zwischen Mensch und Natur beruht, sondern auf dem Spiel und Zusammenspiel mit ihr.

Ernst und Spiel, Strenge und Unverbindlichkeit treten in jedem Kunstwerk verschränkt auf, wenn auch mit Anteilen sehr wechselnden Grades. Damit ist schon gesagt, dass die Kunst der zweiten wie der ersten Technik verbunden ist. Allerdings ist hierbei anzumerken, dass die »Naturbeherrschung« das Ziel der zweiten Technik nur auf höchst anfechtbare Weise bezeichnet; sie bezeichnet es vom Standpunkt der ersten Technik. Die erste hat es wirklich auf Beherrschung der Natur abgesehen; die zweite viel mehr auf ein Zusammenspiel zwischen der Natur und der Menschheit. Die gesellschaftlich entscheidende Funktion der heutigen Kunst ist Einübung in dieses Zusammenspiel. (GS VII, 359 f.)

Die gesamte traditionelle Kunst – Brecht hat es am Beispiel des Theaters mit derselben Eindringlichkeit ausgeführt wie Benjamin an der bildenden Kunst – läuft letztlich darauf hinaus, sich den Menschen zu unterwerfen. Sie bleibt im Schema der Herrschaft: Herrschaft der Religion, des Menschen über den Menschen, Herrschaft des Menschen über die Natur. Der Film könnte aus diesem Schema ausbrechen, wenn er es unternähme, wie Brechts episches Theater und wie die Musik (aus ganz anderen Gründen und in ganz anderer Weise) sich als löchriges Gebilde zu präsentieren, das seine zusammenmontierte, in sich dekonstruktive Machart ausstellt und sich damit dem Eingriff des Publikums anbietet.

Das Zitat aus dem Kunstverkaufsatz fährt fort: »Insbesondere gilt das vom Film«. Im Großen und Ganzen ist der Film im 20. Jahrhundert diesen Weg nicht gegangen. Er hat, so wichtig er als Initial der von Benjamin beschriebenen Tendenzen gewesen sein mag, die klassische bürgerliche Kunst beerbt und ist zu einem depravierten Protagonisten der Unterwerfungshaltung geworden, die sie vom Rezipienten verlangt. Ausnahmen bestätigen die Regel. Das dekonstruktive Prinzip indes, das die Außenhaut des Kunstwerks zerstört und den Rezipienten einlädt, an seinem Produktionsprozess teilzunehmen, hat sich am mächtigsten in der Popmusik erhalten. Sie ist (oder war es zumindest für geraume Zeit) die politischste der Künste – die »Politisierung der Kunst« (GS I, 508) war ja eine der entscheidenden Tendenzen, die Benjamin im Blick hatte –, sie aktiviert den Zuhörer und macht ihn zum Verfasser seines eigenen Lebens.

Hat Benjamin doch etwas davon geahnt? Im Surrealismus-Aufsatz jedenfalls findet sich eine kleine Bemerkung, die ein Schlaglicht wirft auf das politisch-biographische Potenzial, das der Popmusik innewohnt: »Was glauben Sie wohl, wie sich ein Leben gestalten würde, das in einem entscheidenden Augenblick sich gerade durch den letzten beliebtesten Gassenhauer bestimmen ließe?« (GS II, 300).

## Noch einmal: bewusstmachende oder rettende Kritik Eine musikphilosophische Lektüre des Disputs zwischen Benjamin und Adorno

Mein Beitrag leistet keine Benjamin-Exegese. Vielleicht nicht einmal eine Interpretation im strengen Sinn. Ebenso wenig möchte ich Benjamin nur als Steinbruch oder Sprungbrett für das eigene Programm verstanden wissen. Mein Interesse gilt dem Theoretiker der Kritik bzw. der kritischen Hermeneutik von Kunstwerken. Benjamins diesbezügliche Überlegungen für ein Verständnis von Musik systematisch fruchtbar machen zu wollen, mag nicht ganz risikolos sein. Hat er doch von dieser Kunst, zumal von musikalischer und musiktheatraler Formbildung, eingeständenermaßen wenig »verstanden«. <sup>1</sup> Aber der zünftige Reflex geht an der Sache vorbei. Die Kritik an Adornos Wagnerschrift <sup>2</sup>, welche Benjamins Brief vom 19.6.1938 formuliert, ist von einer Klarheit in der Sache, die es in sich hat: In für ihn ungewohnter Schärfe bringt Benjamin auf den Punkt, wie und warum Adornos Verfahren an der Erfahrung Wagners – letztlich – scheitert. <sup>3</sup> Natürlich handelt es sich weniger

- 
- 1 Am 6.1.1938 schreibt Benjamin an Horkheimer: »Teddie hat mir eine Anzahl von Studien zum »Wagner« vorgelesen. Das ergreifend Neue an ihnen war für mich, dass sie musikalische Tatbestände, die für niemanden entlegener sein können als für mich, in mir unbekannter Weise gesellschaftlich transparent machen.« (Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 1995, S. 360).
- 2 Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1997. Adorno schrieb das Buch zwischen Oktober 1937 und April 1938. Die Kapitel 1, 6, 9 und 10 erschienen in der *Zeitschrift für Sozialforschung* 8 (1939/40), S. 1–49; die Buchpublikation erfolgte 1952. Die frühe Fassung, die von der Buchversion zum Teil massiv abweicht, ist im Adorno-Archiv der Berliner Akademie der Künste unter der Nr.: Ts 2791–2931 einschbar.
- 3 Vgl. Theodor W. Adorno/Walter Benjamin: *Briefwechsel 1928–1940*, hg. v. Henri Lonitz, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1994, S. 334–337. Durch diese Edition wurde Benjamins historischer Brief erstmals zugänglich gemacht. Adorno und Scholem hatten ihn in ihre zwei-

um ein Verdikt als um die produktive Analyse einer komplexen Situation. So nachdrücklich wie nirgendwo sonst stellt Benjamin die Differenz seines kritischen Ansatzes zu Adorno heraus. <sup>4</sup> Wohl auch, weil er nur zu gut weiß, wie tief des jüngeren Freundes erste philosophische Monographie über einen großen Komponisten durch sein, Benjamins Denken über Kunst geprägt ist.

Adornos Kritik an Benjamin gilt heute als geläufig und weitgehend abgearbeitet; was Benjamin zu Adorno notiert hat, ist dagegen weitgehend unbekannt, jedenfalls unbeachtet. <sup>5</sup> Im einen Fall mag das Objekt, die Skizzen zum Singspiel *Der Schatz des Indianer-Joe*, zu weit ab vom Schuss liegen, um unter mehr als rein historischen Gesichtspunkten in actu noch ergiebig zu sein. <sup>6</sup> Im Falle des Kommentars zur Wagnerschrift liegen die Dinge deutlich anders. Liefert er doch beinahe eine konzeptionelle Alternative zu dem, wie Adorno mit Wagner umgeht, überdies *avant la lettre* Einwände gegen jenen Theoriegestus, den Adorno kurz darauf gegenüber Benjamins erstem Essay über Baudelaire an den Tag legen zu müssen meint.

Dass mein Beitrag im Obertitel auf die große, alte Benjamin-Abhandlung von Jürgen Habermas anspielt, hat zwei Gründe: einen positiven und einen negativen. Der positive Grund ist der, dass wir diesem Aufsatz das erste, grundlegende, kategoriale Profil der beiden Kritiktypen verdanken. Habermas

---

bändige Briefauswahl von 1965 nicht mit aufgenommen. Habermas meint in seiner Besprechung der Lonitz-Edition vom 23.9.1994 in der *ZEIT*, diese würde in der *Theorie* nichts Neues bringen; die »philosophisch gewichtigste[n] Bruchstücke« seien »ja seit langem bekannt«. Nun, wir Musiker sind es gewohnt, am Katzentisch der Denkgeschichte zu sitzen – und oft nicht einmal das.

- 4 Vgl. auch Benjamins Brief vom 9.12.1938, in dem er auf Adornos Kritik an *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* reagiert; vgl. ebd., S. 376–388.
- 5 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen: »Vermittlung« oder Die Anwesenheit der Gesellschaft im Werk. Der Briefwechsel zwischen Theodor W. Adorno und Walter Benjamin als kunstsoziologische Methodendiskussion«, in: Hanns-Werner Heister u. a. (Hg.): *Semantische Inseln – musikalisches Festland. Für Tibor Kneif zum 65. Geburtstag*, Hamburg (von Bockel) 1997, S. 235–262. Hinrichsen geht nicht auf Benjamins Kritik an der Wagnerschrift ein, rekonstruiert indes erhellend Voraussetzungen des Streits um das Baudelairebuch; vgl. auch Martin Zenck: »Phantasmagorie – Ausdruck – Extrem. Die Auseinandersetzung zwischen Adornos Musikdenken und Benjamins Kunsttheorie in den dreißiger Jahren«, in: Otto Kolleritsch (Hg.): *Adorno und die Musik*, Wien u. a. (Universal Edition) 1979, S. 202–226.
- 6 Vgl. Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), S. 36 f. Als Reaktion auf Benjamins Kritik stellte Adorno seine Arbeit an besagtem Singspiel ein.

hat gezeigt, wie Benjamin an vielen Stellen seines Werks via ›Rettung‹ einen kritischen Impuls zum Ausdruck bringt, dessen spezifisches Verständnis von Zeit marxistischer Ideologiekritik ebenso fremd bleibt, wie es *jeder* evolutionären Geschichtsphilosophie einschließlich der dialektischen widerstreitet. Warum er diesen Ansatz damals zugleich als »konservativ« und »unpolitisch« abtat und ihm das »emanzipatorische« Interesse der Ideologiekritik unvermittelt entgegengesetzte, ist ein weites Feld, aber noch dieser etikettierende Gewaltakt hat spätere Diskussionen beflügelt.<sup>7</sup>

Aktuell hat der negative Grund mehr Gewicht: Für mich ist ein Problem zentral, das bei Habermas nicht thematisch ist. Auch wenn mit den Termini »bewusstmachende« und »rettende Kritik« bestimmte theoretische Positionen von Adorno und Benjamin treffend bezeichnet werden, stellen diese doch darum keine allgemeinen Modelle dar, die unabhängig von der Erfahrung konkreter Gegenstände für sich bestünden und Sinn erzeugten oder ergäben. Adorno und der frühe Benjamin sind sich darin einig, dass eine philosophische Kunstkritik, die ihren Namen verdient, am einzelnen Werk anzusetzen und sich in der Erfahrung und Analyse seiner Individualität ihre Bestimmungen zu erarbeiten hat. Werke stellen keine Belegobjekte für Theorien dar, die bereits fertig vorliegen, sondern an ihnen erst bildet sich die Begrifflichkeit aus, in und mit der überhaupt gedacht werden kann. Gewiss verstehen beide Autoren nicht ganz dasselbe darunter, und zu Adornos Option vom monadologischen Werk steht der späte Benjamin zuweilen sogar regelrecht quer. Dennoch ist ihnen die Versenkung in die besondere künstlerische Gestalt und

deren frühromantisch inspirierte Auffassung als kritisches Reflexionsmedium gemeinsam. Geht man, wie Habermas 1972, über diese konstitutive Gegenstandsbindung der Kritik hinweg, braucht man sich nicht zu wundern, wenn von Walter Benjamin nur der desperate Theoretiker sozialer Entwicklungen übrig bleibt, dessen maßloser Glückssehnsucht jeder Sinn für die rechtlichen und politischen Fortschritte moderner Demokratie abgeht.

Die Abhandlung hat vier Teile. Der erste (1.) rekonstruiert die Kritik, die Benjamin in seinem Brief an Adorno übt. Der zweite (2.) versucht sie mithilfe von Adornos Wagner-Analysen material zu füllen und die unterschiedlichen Zeitbegriffe der Darstellung zu bestimmen, in denen sich beide Denker sowohl treffen wie trennen. Der dritte Abschnitt (3.) arbeitet das differente Verständnis von »Vermittlung« heraus, das mit »bewusstmachender« und »rettender Kritik« jeweils einhergeht. Der vierte (4.) deutet Möglichkeiten an, wie die Kritik Benjamins an Adornos Wagnerschrift weiterzudenken wäre. Er zeigt zudem, inwiefern deren späte Buchfassung gegen Benjamins Reproduktionsaufsatz gerichtet ist, und schließt dann mit einem Ausblick zum Verhältnis von werk- und rezeptionsästhetischer Betrachtungsweise.

## 1.

Die Abhandlung über Wagner war, wie schon gesagt, Adornos erste große Auseinandersetzung mit dem Werk eines bedeutenden Komponisten. In ihr kommt Denkmotiven von Benjamin eine wichtige Rolle zu: wie der Allegorie, dem konstellativen Verfahren, dem Zusammenhang von Mythos und Moderne, der zerstreuten Wahrnehmung,<sup>8</sup> der Figur des Erwachens und – auf die Kritik im Ganzen bezogen – der Idee der Rettung. Mehrfach hat Adorno Benjamin über den Stand seiner Produktion unterrichtet und ihm vorab einzelne Abschnitte zu lesen gegeben. Nach der Lektüre der ersten vier Kapitel

7 Jürgen Habermas: »Bewusstmachende oder rettende Kritik. Die Aktualität Walter Benjamins« (1972), in: ders.: *Kultur und Kritik. Verstreute Aufsätze*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1977, S. 302–344. Von späterer Literatur waren für mich hilfreich Heinrich Kaulen: *Rettung und Destruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik Walter Benjamins*, Tübingen (Niemeyer) 1987; ders.: »Rettung«, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Bd. 2, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000, S. 619–664; Klaus Garber: *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin*, Tübingen (Niemeyer) 1987; Horst Folkers: »Die gerettete Geschichte. Ein Hinweis auf Walter Benjamins Begriff der Erinnerung«, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktion der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1991, S. 363–377; Thomas Schwarz Wentzer: *Bewahrung der Geschichte. Die hermeneutische Philosophie Walter Benjamins*, Bodenheim (Philo) 1998; Jean-Michel Palmier: *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2009.

8 Dass Benjamin kein Wort über die Passagen zu Romantik und Kulturindustrie, Musikdrama und Film verliert, die sich doch eklatant gegen die Thesen seiner Reproduktionsarbeit richten (Adorno: *Versuch über Wagner* [Anm. 2], S. 29, 32 f., 43 f., insb. S. 101 ff.), hat den schlichten Grund, dass diese in der frühen Fassung nicht zu finden sind. Sie entstanden (vermutlich) erst im Kontext der Buchpublikation von 1952. Vgl. Anm. 62 und den Schluss des vorliegenden Textes insgesamt.

schreibt dieser vielsagend: »Dass die Aufschlüsse über die Allegorie im Leitmotiv für mich besonders bedeutsam sind, brauche ich nicht zu sagen. – Ich freue mich auf den Augenblick, wo ich in dem Text umherwandeln und mir überall das Meine darin werde suchen können.«<sup>9</sup> Nicht weniger scheint Adorno Benjamins Reaktion entgegengefiebert zu haben: »Ich warte noch wie Solvejg auf Peer Gynt auf Ihre Ansicht über den Wagner« notiert er am 8.6.1938.<sup>10</sup>

Vor diesem Hintergrund ist Benjamins Antwort kaum zu überschätzen, spießt sie doch den prekärsten Punkt von Adornos Abhandlung gleichsam auf. Wo sie diese lobt, ist der Briefschreiber konventionell bis zum Wortgeklingel und seine Rede mehr psychologisch denn sachlich relevant. Umso stärker fällt die Kritik der Konzeption ins Gewicht. Benjamin wirft dem »Wagnerporträt« des Freundes einen »zu umstandslose[n] Gebrauch der Kategorien des Progressiven und des Regressiven« vor. Dessen Fixierung auf kognitive Gehalte und Bewusstseinspositionen lasse zwar die entwicklungs- und ideologischen Aspekte des Gegenstandes souverän zur Geltung kommen, mache aber die »Ansätze zu einer«, wie Benjamin sagt, »Rettung Wagners [...] überaus problematisch«<sup>11</sup>, weil sie dem mimetischen, d. h. reflexionsfernen, physischen Erfahrungsfundus seiner Werke keinen angemessenen sprachlichen und begrifflichen Raum zu eröffnen vermöge.

Benjamin verfährt zweigleisig: Er fragt zur Methode und zur Person, ist aber auf beiden Bahnen dem gleichen Mangel auf der Spur. Der Blick auf die Person und ihre Gefühle ist zwingend, weil Kritik von Kunst für Benjamin in intimen, d. h. immer auch verletzlichen und kaum je objektivierbaren Erfahrungen gründen muss, wenn sie mehr leisten soll als eine professionelle Selbstbestätigung von Theorie: »Ist es«, fragt er Adorno mit der ihm eigenen behutsamen Insistenz, »Ihren frühesten *Erfahrungen* mit Wagner gegeben, sich ganz in ihrer *Einsicht* in das Werk zu Hause zu fühlen?«<sup>12</sup> Benjamin spürt, dass in den Fragmenten ein Moment von Abwehr beteiligt ist: Adorno braucht die spröde Härte des soziologischen Vokabulars, um sich die Faszination vom

Leib zu halten, die das Objekt auf ihn ausübt. Ideologiekritik als Disziplinierungsinstrument emotionaler Affinität ist für Benjamin aber zu wenig, verbleibt ihre Präferenz für begriffliche Urteilsformen doch ganz diesseits historischer Gerechtigkeit. Rettung ist kein emanzipatorischer Akt.

Adornos Antwort fällt seltsam knapp und defensiv aus. Darin ein Indiz für Enttäuschung zu sehen, liegt nahe, wenn man sich vergegenwärtigt, wie hoch die Messlatte der Erwartung zuvor gelegt worden war. Lakonisch stellt Adorno fest, »dass ich nicht anders kann, als Ihnen«, sprich: dem Einwand, emotionale Erfahrung und philosophische Kritik kämen in der Arbeit nicht zueinander, »Recht zu geben«. Das liege, fährt er dann fort, »einfach daran, dass ich jene Erfahrungen, die Sie und übrigens ganz analog auch Max an der Arbeit vermisst haben, nicht machte. Wagner hat nicht zu den Gestirnen meiner Kindheit gehört.«<sup>13</sup>

Schwer, eine klassische Erklärung *pro domo* von außen einzuschätzen, aber rundum überzeugen kann das gewiss nicht. Andere Belege lassen es denkbar erscheinen, dass Adorno damals das emotionale Ausmaß seiner Beziehung zu Wagner eher unter- als übertrieb.<sup>14</sup> Fest steht auch, dass er schon früh sehr intensive Eindrücke von Wagner-Aufführungen empfing, die dann möglicherweise im Gefolge seiner Anhängerschaft an Schönberg in den Hintergrund traten.<sup>15</sup> Vielleicht trägt der Hinweis auf die Kindheit allein aber nicht weit genug. Inszenierte Ambivalenz als solche ist ein Leitmotiv der Wagner'schen Wirkungsgeschichte und für Adorno weniger signifikant, als Benjamin wissen

9 Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), S. 319 (Brief v. 4.5.1938).

10 Ebd., S. 332, Hvh. i. O.

11 Ebd., S. 334 u. 336 f.

12 Ebd., S. 335.

13 Ebd., S. 345 (Brief v. 2.8.1938). Die Frage ist, wem oder was Adornos Enttäuschung mehr gilt: der Kritik der Anderen oder dem eigenen Werk.

14 Immerhin formulierte er 1933 (noch?): »Fragend nur, fremd und vertraut wie Träume aus der Kindheit liegt das Wagnersche Werk selber vor uns« (»Notiz über Wagner«, in: Adorno: *Gesammelte Schriften* (Anm. 2), Bd. 18, S. 204–209, hier S. 205, 1966 ist anlässlich des Todes von Wieland Wagner (wieder?) die Rede von »unvergessliche[n]« Wagneraufführungen, die »[ich] als Kind [...] hörte« (»Wagner und Bayreuth« [ebd., S. 210–225, hier S. 220]); dazu die ausladende Tagebuchnotiz des nicht einmal 14-jährigen (!) Teddie über eine Frankfurter *Ring*-Aufführung vom Juli 1917, in: Adorno. *Eine Bildmonographie*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2003, S. 52–55; desgleichen seinen Kommentar zum *Fliegenden Holländer*, ebd., S. 45 f.

15 Dem Briefwechsel mit Alban Berg lässt sich entnehmen, dass Adorno zumindest im ersten Jahr seines Kompositionsstudiums in Wien weniger »wagnerfest« schien, als sein Lehrer von ihm erwartete; vgl. Theodor W. Adorno/Alban Berg: *Briefwechsel 1925–1935*, hg. v. Henri Lönitz, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1997, insb. S. 27.

konnte oder wollte. Seine sachliche Pointe erhält dieser Aspekt erst in Verbindung mit einer methodologischen Analyse der Kritik. Allerdings scheint Adorno selbst daran interessiert zu sein, Benjamins (und Horkheimers) Kritik auf die biographischen Weichteile der Sache einzugrenzen, um so der eigentlichen Herausforderung ausweichen zu können nach dem Motto: ›Sie haben völlig Recht, aber es geht nicht anders.«

Das politisch Zeitgemäße und Zeitdiagnostische von Adornos ideologiekritischem Furor erkennt Benjamin an, ohne sich sonderlich um es zu sorgen. Ebenso registriert er die dialektischen Bemühungen des Freundes um die Zweideutigkeit der musikalischen Sachverhalte; stets finde sich das In-Eins von Schafen und Böcken akzentuiert, wird beifällig erwähnt. Aber das klingt diplomatisch. Denn der »umstandslose Gebrauch« jener Kategorien wird durch diese dialektische Feinarbeit offenbar nicht aufgehoben. Der Grundgegensatz der Verfahren bleibt bestehen, »die geschichtsphilosophische Perspektive der Rettung« erweist sich zu Ende wie zu Anfang »mit der kritischen der Pro- und Regressionen als unvereinbar«.<sup>16</sup>

Benjamin weiß, dass Adornos Intention nicht in Ideologiekritik aufgeht, sondern »Rettung« zum Ziel hat.<sup>17</sup> Für ihn bleibt dieser gute Wille jedoch in versprengten Einfällen stecken, die gegenüber der progressiven Hauptlinie nicht zum Zug kommen. Wo Motive ins Spiel gelangen, die potenziell mehr sind als eine weitere »materialistische Dechiffrierung« Wagners, bleiben es Benjamin zufolge »schöne Stellen«, welche die Konstruktion des Ganzen unangetastet lassen:

Einem Werk wie dem »Wagner« fehlt es an Schluchten und Grotten nicht, aus denen die gedachten Motive mit dem Echo zurückkehren könnten. Warum tun sie es nicht? Warum heben sich die schönen Stellen, an denen sie anklingen (die erstaunliche, an der Sie das »Frau Holda kam aus dem Berg hervor« zitieren) ebenso sehr durch ihre Isoliertheit heraus wie durch ihre Schönheit?<sup>18</sup>

16 Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), S. 336.

17 Noch 1964 betont Adorno: »Wer sich die Mühe macht, mein Buch zu lesen, wird finden, dass es alles andere ist als ein Verdikt. Eher gehört es in die literarische Gattung der ›Rettungen‹, die dem Finsteren eines Gegenstandes sein Wahres abzuwingen versuchen.« (Ders.: »Nachschrift zu einer Wagner-Diskussion«, in: ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 2), Bd. 16, S. 665–670, hier S. 667.

18 Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), S. 336.

Fast liegen die Verhältnisse umgekehrt wie ein knappes halbes Jahr später im Falle Baudelaire: Ausgerechnet der Anwalt des Besonderen klagt ›Vermittlung‹ vom Hegelianer ein. Zwar nicht die der ästhetischen Form durch den ›gesellschaftlichen Prozess in toto‹, sondern eine der Hermeneutik des Objekts selbst, die Verknüpfung negativer und positiver Momente in der künstlerischen Gestalt und ihrer Beschreibungssprache. Aber es geht Benjamin nicht einfach um mehr Sinn für Details, sondern letztlich um ein anderes Verhältnis zur Historie. Ideologiekritik engt die Spannweite historischer Erfahrung ein, weil sie diese, und sei's in revolutionärer Absicht, auf reflexive Figurationen und kategoriale Sinnstrukturen reduziert. Benjamin will demgegenüber deutlich, geradezu anschaulich machen, warum sich Geschichte nach Maßgabe eines rationalen oder dialektischen Sich-Wissens gar nicht vollziehen kann. Vor Augen steht ihm natürlich auch der Gegensatz von Adornos Schrift zu seiner (noch nicht abgeschlossenen) Arbeit über Baudelaire. Dort, deutet er verhalten an, gehe es darum, ein Kunstwerk eben unter Verzicht auf Polemik für die Gegenwart zu retten. Bei dieser Rettung steht die *Differenz* von Werk und Wirkungsgeschichte im Mittelpunkt, wogegen Adorno die Wirkungsgeschichte in das Werk hineinliest, sie geradezu als einen Vorgang beschreibt, der vom Werk ausgeht.<sup>19</sup>

Besonders gewichtig fallen die Sätze zum Darstellungsverfahren aus. Benjamin schreibt: »Die Rettung ist eine zyklische Form, die polemische eine progressive. Mir stellen sich die zehn Kapitel des Wagner eher als eine Progression denn als ein Zyklus dar.«<sup>20</sup> Ich lese das so: Die Vorherrschaft des »progressiven«, d. h. des entwicklungsgeschichtlichen Denkens trägt in die Form der Wagnerfragmente eine Struktur hinein, die sowohl dem Denken in Konstellationen widerstreitet wie sie entgegen anders lautenden Bekundungen die »Rettung« Wagners mit der finalen aufklärerischen Überbietung aller vorausgegangenen regressiven und scheinhaften Momente zusammenfallen lässt. Wo Wagner in diesem Sinne progressiv ist, ist er für Adorno auch im eigentlichen Sinne modern: als reflexiver Destrukteur der eigenen Illusionen und zugleich als Antizipator der Radikalisierung solcher Kritik *bei anderen*. Entsprechend

19 Ebd., S. 337. Vgl. das Zitat in Anm. 17 demzufolge Wagner weniger vor der Wirkungsgeschichte als vor sich selbst zu retten sei sowie den Schluss des vorliegenden Textes.

20 Ebd., vgl. GS V, 591 u. GS VII, 759.



endet Adornos Schrift mit einem Votum für »jene schwarze, schroffe, gezackte« Musik der »Fieberpartien des dritten Aktes Tristan«,<sup>21</sup> in denen die Technik des synthetischen Mischklangs gezielt zugunsten einer analytischen Orchesterbehandlung, einer »entzaubernden« Verwendung von Einzelfarben in extremer Registerlage, aufgebrochen wird.<sup>22</sup> Für Adorno ist hier eine »Selbstbesinnung« am Werk, die den phantasmagorischen Schein, der Wagners Musikdrama sonst »absolut« beherrscht, auflöst bzw. abstreift.

Für Benjamin wird das Musikdrama so aber lediglich dem »Mythos« zugunsten eines klassischen Erkenntnisfortschritts abgerungen, ohne dass klar würde, wie die Rechtfertigung des progressiven Zeitschemas mit der spezifischen Form der Kritik und ihrer Resonanz im Gegenstand zusammenhängt.<sup>23</sup> Fragwürdig erscheint erst recht der Versuch, Wagners künstlerischen Zenit just dort zu lokalisieren, wo er »nachwagnerisch« zu komponieren, nämlich das Runde, Umhüllende seines Orchesterklangs analytisch zu zersetzen beginnt. Benjamin hält diese Position aktual zwar für legitim, systematisch aber für defizitär, weil sie die komplexe performative Gegenwart des Artefakts zugunsten überbietungsdynamischer Verweisungen aus dem Blick geraten lässt. Adornos Überlegungen sind plausibel, solange der »Fortschritt des Materials« oder der Zerfall revolutionären Denkens im 19. Jahrhundert thematisch sind. Zugleich ist es derselbe Entwicklungsbegriff, der

anderen und bedeutenden Motiven ihrer Musiktheorie – der Oper als Trost, der Musik als Einspruch – Abbruch tut; der das Motiv der Ewigkeit im Funktionszusammenhang der Phantasmagorie dingfest macht und an seiner Verwandtschaft mit dem des Glücks vorübergehen muss. [...] Vielleicht hätte eine Rettung Wagners gerade einem Ihrer ältesten Motive – dem der *décadence* [...] Spielraum verschafft.<sup>24</sup>

21 Adorno: *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 143.

22 Zum Verhältnis von Misch- und Einzelfarben bei Wagner vgl. Tobias Janz: *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners »Ring des Nibelungen«*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2006.

23 Gewiss ist dieser Gedanke seinerseits von Benjamins Aufsatz über die *Wahlverwandtschaften* inspiriert. Nur gibt Adorno ihm hier eine entwicklungsgeschichtliche Wendung, die mit dem Modell der »rettenden Kritik«, wie Benjamin es versteht, nicht vereinbar ist. Vgl. Anm. 57.

24 Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), S. 337. Er meine nicht, schreibt Benjamin, »dass Sie in dem, wovon ich hier rede, minder als ich zu Hause wären«. Aber: »Das Bestimmende

Benjamin wäre sichtlich eher daran interessiert, aus Wagners Verweigerung historischer Zeit und dem Glück vorgeblich illusionärer Präsenz, d. h. der strukturellen Physiognomie des Mythischen, Kerngehalte des Musikdramas zu entwickeln, statt diesem noch da ein aufklärerisches Prozessziel normativ abzuwringen, wo das Gros der Phänomene dem entgegensteht. Bekanntlich hat Adorno Benjamin andernorts mit einer gewissen Penetranz auf »Durchdialektisieren« als das Maß aller wahren Kritik zu verpflichten gesucht.<sup>25</sup> Nunmehr aber steht unversehens seine eigene Dialektik als Rhetorik, als Beschwörungsformel da. Denn was soll die Rede vom Ineinander von Fortschritt und Reaktion eigentlich, wenn am Ende ein bestimmter ideologiekritischer Akt, den dieses zwielichtige Werk selbst vollführt, umstandslos als Kondition der Rettbarkeit des Werkes insgesamt präsentiert wird? Eben befanden wir uns noch in der mythischen Natur der Tiefe des Rheins, und nun soll plötzlich die säkulare Heilsfigur des »durch Nacht zum Licht« das gute Ende des Ganzen bezeugen? Dergleichen ist weniger Vermittlung als schlichter Umschlag der Extreme ineinander.<sup>26</sup>

## 2.

Gegen die Feststellung Benjamins, der Form nach sei das Wagnerbuch eher eine Progression als ein Zyklus, wendet Adorno ein, es enthalte insofern doch ein zyklisches Moment, als die Motive des letzten Kapitels denen des ersten »genau eingepasst« seien.<sup>27</sup> Gemeint ist, dass die spätromantische Metaphysik von Tod, Nichts und Erlösung, die zu Beginn des Buches als ein regressiver Sprung aus aller Dialektik eingeführt wird,<sup>28</sup> gegen Ende implizit einen kritischen Gehalt *gegen* dialektisches Denken zugesprochen erhält.<sup>29</sup> Zu guter

in der Rettung – nicht wahr? – ist niemals ein Progressives; es kann dem Regressiven so ähnlich sehen wie das Ziel, das bei Karl Kraus Ursprung heißt« (ebd.).

25 Vgl. ebd., S. 93, 149 u. 173.

26 »Sein Bewusstsein schult sich in der Nacht, die das Bewusstsein zu verschlingen droht.« Vgl. Adorno: *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 144.

27 Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), S. 345.

28 Ders.: *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 13 u. 39.

29 Ebd., S. 140 ff. Soweit ich sehe, hat bislang allein Britta Scholze die dialektikkritische Stoßrichtung des Adorno'schen Denkens näher untersucht; vgl. dies.: *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2000.

Letzt sind Nihilismus, Chimäre und Phantasmagorie nicht mehr nur Symptome einer Verblendung, die mutwillig jede Spur von Reflexion eliminiert, sondern zugleich Medien eines Entstehens oder Erwachens aus dem Nichts, gleichsam umgreifende Augenblicke, in denen Zeit neu entbunden wird statt nur verleugnet oder überspielt.

Aber hat diese Wendung Folgen für die Form des Buches im Ganzen? Adornos Gegeneinwand ist zunächst verständlich: In der Tat finden sich in keinem anderen Abschnitt Motive der ›Rettung‹ so offen angesprochen wie im letzten. Nur, ›rettend‹ im Sinne Benjamins könnten diese allein dann sein, wenn der Zwiespalt zwischen undialektischer und dialektikkritischer, verräumlichter und dem Raum neu entspringender Zeit so etwas wie eine verborgene Mitte des Ganzen besetzte, der jedes Kapitel auf andere Weise sich kreisend zu nähern suchte: so, dass die Darstellung perspektivisch immer verschieden, aber jedes Mal gleich unmittelbar zum Gegenstand stünde. Aber genau das ist nicht der Fall. Die Wendung zum Positiven kommt auch weniger als Prozessresultat denn als Schlusspointe, wenn nicht als Happy End daher. Der Bezug zum ersten Kapitel, auf den Adorno abhebt, mag eine Umwertung der polemischen Kategorien intendieren. Nur macht er sie damit noch nicht verständlich oder durchsichtig. Im Gegenteil, die Rolle der Musik bleibt umso dunkler, je emphatischer sie – diesseits technischer Analysen – als Organ der Rettung horizonthafter Natur und ursprünglichen Entstehens beschworen wird. Als Beispiele nennt Adorno das Englischhorn-Solo im *Tristan* und Brünnhildes Erwachen – Partien, denen kompositorisch sehr unterschiedliche Strukturen zugrunde liegen. Offenbar soll nach den vielen polemischen Spitz en zuvor das Ganze doch »gut ausgehen«<sup>30</sup>. Fast fühlt man sich wie im *Tann-*

*häuser*, wo der Held gegen Ende unvermutet als ›erlöst‹ angesprochen wird, ohne dass jemand sagen könnte woher oder warum und ohne dass es dafür einen anderen Grund gäbe als den Fakt des Endes selbst.

Der Punkt, an dem Adornos musikalische Kritik an Wagner im zweiten Kapitel einsetzt, könnte vom Tannhäuserschluss des Ganzen kaum weiter entfernt sein. Keine Aura, kein Klangspiegel, kein Erwachen oder Entstehen aus dem Nichts, dafür: elementare Intervallverhältnisse, motivische Einzelgestalten und deren Veränderung bzw. Wiederholung in der Zeit. Am Leitmotiv diagnostiziert Adorno zunächst einen »Widerspruch«, bei dem Dynamik in Statik umschlägt und Entwicklung widerrufen wird. Das Außen der Körpergeste bricht in den temporalen Diskurs der Musik so ein, dass es ihm ein Moment des Rotativen und Entropischen verleiht, noch wo alles dynamisiert scheint. Diesen Widerspruch erklärt Adorno sodann zum »Grundgegensatz« des Wagner'schen Komponierens, aus dem weitere Widersprüche hervorgingen. Bereits in den »innersten Zellen der Kompositionstechnik« komme also zum Ausdruck, was am Ende die Gestalt des ganzen Werkes und dessen philosophisches Selbstbewusstsein determiniere: die »Vorstellung von der geschichtslosen Invarianz des Lebendigen, in die alle Aktion zurückgenommen wird«.<sup>31</sup>

Das Modell geht, soviel ist klar, aufs Ganze. *En miniature* macht es einen »kompositorischen Grundgegensatz« dingfest, den es sogleich als »Wagners ideologisches Kernstück« identifiziert. Die Methode besteht dann weiter darin zu zeigen, dass progressive wie regressive Tendenzen in der immanenten Bewegung des Grundgegensatzes angelegt sind und in der Motivtechnik ebenso sich ausprägen wie im harmonischen und instrumentalen Klang. Das wiederum führt zu dem Versuch, den Orchesterklang als Ausdrucks- und Formmittel subjektiviert und sodann durch Ablendung gegen seine Produktion verdinglicht, gesellschaftlich aufzufassen: »Phantasmagorie« lautet der Titel des sechsten Kapitels, das die ideologiekritische Grundfigur des Buches ins Medium der Musik zu übersetzen sucht.

30 In seinem Brief an Ernst Křenek vom 2. Mai 1938 hat Adorno zur Positivität des Schlusses etwas forciert selbstironisch angemerkt: »Damit komme ich zu meinen Dingen, nämlich dem Wagner. Er ist abgeschlossen, und ich kann Ihnen heute davon berichten, dass er wie ein Marlittroman [Eugenie Marlitt: eine Verfasserin von Unterhaltungsromanen] *gut ausgeht. Sie kriegen sich; der Nihilismus wird gerettet*. Auch sonst dürfte er insofern hinter der Marlitt nicht allzu weit zurückstehen, als er einiges an Spannung enthält, wie die Entwicklung der Wagnerschen Formorganisation aus der Gestik des Kapellmeisters, die gesellschaftliche Theorie der Instrumentation, die zum Begriff der Phantasmagorie und damit dem des Gesamtkunstwerks führt, und eine Theorie des Wanderers Wotan, die sich gruppiert um dem Kindervers: Bettler eilt der Pforte zu, schlaf in guter Ruh!« (Theodor W. Adorno/Ernst

Křenek: *Briefwechsel*, hg. v. Wolfgang Rogge, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 1974, S. 128; Hvh. R. K.).

31 Adorno: *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 497–503, hier 498.

Uns akademischen Pedanten macht Adorno das Mäkeln leicht. Man könnte ihm locker vorrechnen, dass er das Problem als Lösung ausgibt und weit mehr auf das Ganze setzt, als sein Ethos der Versenkung ins Einzelne zulässt. Aber das wäre wie: eine offene Tür eintreten, der inhaltliche Erkenntnisgewinn gering. Die zentralen Überlegungen des Buches zu Zeit, Klang, Romantik und Kulturindustrie greifen, um das wenigstens einmal zu sagen, wirklich tief, sie sind aber zuweilen nicht sachlich angemessen und sogar irreführend begründet.<sup>32</sup> Fragen zur Musik konnte Benjamin nicht beantworten, aber sein Sinn für Darstellungsprobleme und seine entschiedene Vorstellung von ›Rettung‹ als einer radikalen Gegenposition zur Fortschrittsmoderne haben ihn fast zwangsläufig an die Stelle geführt, wo die philosophischen und sozialen mit den musikalischen – und sprachlichen – Nervenpunkten des Adorno'schen Unternehmens zusammentreffen.

Das Problem der ›progressiven‹ Form von Adornos Schrift ist nicht, dass Einzelnes in Verkürzung für ein Ganzes eintreten soll, sondern *wie* das geschieht und was dabei das Ganze ist. Gegen den mikrologischen Ansatz Adhok-Gesamtanalysen der Werke einzuklagen, wäre ignorant. Die Verkürzung hat ihr Recht, insofern sie Einzelzüge deutend so ineinanderzufügen vermag, dass das Resultat eine in sich zentrierte, von gleichrangigen Bedeutungselementen getragene Perspektive auf den Gegenstand freigibt, die nicht postwendend nach einer Ergänzung oder Korrektur durch andere Aspekte verlangt, sondern die Achtung für das Besondere zum Formgesetz der eigenen Schreibweise erhebt. Das Problem beginnt da, wo der Gegenstand gar nicht als Ganzes erkennbar ist, sondern zur Funktion von etwas anderem, z. B. eines historischen oder sozialen Systemzusammenhangs, zu schrumpfen droht. Auch bei Benjamin besteht die Gefahr eines Zerfalls des Werks in eine Ansammlung von Merkmalen, die dann isoliert mit »verwandten« Phänomenen aus Gesellschaft, Geschichte und Kunst zusammengestellt werden. Bei Adorno kommt erschwerend hinzu, dass sein »Dekonstruktivismus« viel stärker als bei Benja-

min von systematischen Theoremen begleitet wird, deren dynamisierender Zug der Idee der Konstellation widerstreitet.

Die frühe Schrift über Wagner gibt dafür instruktive Beispiele. Mit Vorliebe schließt sie von ästhetisch Einzelfnem auf ein historisch und sozial (also gerade nicht ästhetisch) Allgemeines. Ebenso finden sich substantielle Züge des Wagner'schen Komponierens einsinnig als Positionen der Entwicklungsgeschichte des musikalischen Materials beschrieben, wodurch die Gegenwart des Gegenstandes, die doch so minutiös verständlich gemacht werden soll, im Namen von »nicht mehr Beethoven« und »noch nicht Schönberg« öfter in den Hintergrund gerät, als es ihrem Verständnis gut tut.

In den Kapiteln 2–5 untersucht Adorno je eine Materialdimension für sich: Motive als Gesten, Motive als Allegorien, harmonische und polyphone Strukturen, Instrumentationstechnik. Damit führt er in den essayistischen Ansatz etwas ein, auf das Benjamin nie gekommen wäre. Adorno interpretiert nicht allein Details aus der Nähe, sondern er abstrahiert zugleich auf kategoriale Immanenz. Er behandelt das einzelne Materialelement als Teilsystem, das eigenen Gesetzmäßigkeiten unterliegt und vorrangig entwicklungshistorische Bewertungen herbeizitiert. Thema sind für ihn oft genug weniger besondere Gestalten als (wichtige) generelle Befunde. Paradoxerweise wird das synchrone Zusammenwirken der Materialbereiche im musikdramatischen Verbund, ihre Konstellation als Mediengefüge, nur im Kontext von Wagners *Theorie* (Kap. 7) thematisch;<sup>33</sup> die Aufgabe, eine ›praxisnahe‹ Horizonterweiterung zu konstruieren, bleibt dem Leser überlassen.

In dritten Kapitel untersucht Adorno z. B. die Vorspielanfänge von *Lohengrin* und *Tristan* unter den Aspekten der intervallischen Linearität und Akkordfortschreitung, ohne ein Wort über den Bereich zu verlieren, der im Vergleich zu den beiden anderen, kompositorisch weit eher den Ausschlag gibt:

32 Zum Folgenden vgl. Richard Klein: »Der Kampf mit dem Höllenfürst, oder: Die vielen Gesichter des ›Versuch über Wagner‹«, in: Richard Klein/Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.): *Mit den Ohren denken, Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1998, S. 167–205; »Der Fall Richard Wagner«, in: Richard Klein/Johann Kreuzer/Stefan Müller-DooHM (Hg.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart (Metzler) 2011.

33 Warum Adorno so verfährt, wäre ein eigenes Thema. Immerhin kreiert Wagner in seinen Zürcher Kunstschriften einen linkshegelianischen Fortschrittsdiskurs der Musik bzw. des Musikdramas, in den Adorno zum Teil selbst noch gehört; vgl. Richard Klein: »Zwangsvorwandschaft. Über Nähe und Abstand Adornos zu Richard Wagner«, in: Eckehard Kiem/Ludwig Holtmeier (Hg.): *Wagner und seine Zeit*, Laaber (Laaber) 2003, S. 183–236. Nicht ohne Grund hat Werner Braun den Autor der *Philosophie der neuen Musik* in die Tradition der Wagner-Partei um Franz Brendel eingereiht; vgl. Werner Braun: *Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung*, Köln (Gerig) 1972, S. 98.

den der Klangdramaturgie. Spricht er hingegen, wie im Kapitel *Farbe*, über Klangdramaturgie, dann allein mittels der reduzierten Gestalt von Instrumentation und gerade nicht mit Blick auf Wagners klangmaterielle Neuformulierung des gesamten musikalischen Satzes. Das Kapitel über Harmonik bewertet die Setzweise der Wandererharmonien im ersten Akt *Siegfried* von einem gut schönbergischen Horizont her als ›schwerfällig‹ im Sinne mangelnder polyphoner Transparenz, lässt aber die dramatische Funktion dieser Partie, den plötzlichen Einbruch des tragischen Mythos in das komödiantische Märchen sinnfällig zu machen, vollständig unberücksichtigt. Wenn es schließlich um das Drama geht, wird allein der Text kritisiert, zugleich geht die philosophische Folgerichtigkeit dieser Kritik mit einer rigorosen Abstraktion von spezifisch theatraler Performativität (Bühne, Licht, Körper, Aktion, Atmosphäre) einher. Wie man es auch drehen und wenden mag, Adornos Methode bleibt auf isolierte Dimensionen des musikalischen Materials gerichtet, sie sieht weitgehend davon ab, musiktechnische Details mit der Phänomenalität des Werkes im Ganzen deutend zu verknüpfen.<sup>34</sup>

Benjamins Wort von der progressiven Form der Wagnerschrift hat keinen linearen Aufbau von Argumenten im Auge, sondern, um ein von Adorno anderswo bemühtes Bild aufzugreifen, ein ›Kreditsystem‹ zwischen den Kapiteln. Fast jedes von ihnen borgt vom anderen, sie bewegen sich kraft kategorialer Lücken fort, deren Ausgleich verschoben wird, bis mit dem besagten, etwas aufgedonnerten Schlusseffekt die ganze Mangeldynamik zum Stehen kommt. Kein Stück ruht ›zyklisch‹ in sich und stellt einen Problemkomplex dadurch still, dass es parataktische Elemente zentrierte. Vielmehr lassen die dialektischen Bewegungszüge des Textes immer wieder eine Bahn der Uner-

fülltheit zurück, die ihn für den jeweils nächsten Teil ›anschlussfähig‹ macht, und sei dies auch mehr zwischen als in den Zeilen.

Nun hat Adorno die Forderung, in einem Text müsse ›alles gleich nahe zum Mittelpunkt‹ stehen, mit Vorliebe als sein Darstellungsideal ausgegeben. Wenn diese Metapher Sinn machen soll, wäre gerade auch in der Schrift über Wagner das Gegenteil eines offen dynamischen Konzepts zu erwarten gewesen, nämlich eine konzentrische Form antilinear gefügter Details, eine Gegenwart des Gedankens, die in all ihrer Unruhe doch auch in sich ruht und unbeschadet innerer Zeitspannungen nicht temporal relativierbar ist.

Aber dieser Gegenwartsbegriff tritt in den Wagnerfragmenten vor allem als Ideologie, als phantasmagorische Verblendung des *Gegenstands* in Erscheinung, er ist kein Prinzip des *Darstellungsverfahrens*. Diese Leerstelle besteht bei Adorno allerdings generell. Bei aller Nähe auch in der methodischen Orientierung am Detail<sup>35</sup> ist er der präsentistischen Pointe von Benjamins Philosophie, dem ›Ursprung‹ des Trauerspielbuchs wie der ›Jetztzeit‹ der geschichtsphilosophischen Thesen und des *Passagenwerks*, stets ausgewichen. Sofern Adorno dem Augenblick das Wort redete, und das tat er später ja zuweilen so emphatisch, dass sich sogar Karl Heinz Bohrer auf ihn berufen konnte, galt dies strikt der Zeitlichkeit des Ereignisses, dem Aufstrahlen und Verpuffen des Feuerwerks, nicht seiner Bedeutung. Adorno zielt auf den zeitlichen Blitz des Ereignisses, Benjamin auf dessen ›Lesbarkeit‹. Adorno ist ein Metaphysiker der Apparition, Benjamin ihr Hermeneut. Benjamins Versuch, im »vorbeihuschenden« Moment *Stand und Sinn* zu suchen, ihn also *gerade nicht* mit dem Vergehen zu identifizieren, blieb Adorno fremd<sup>36</sup> – vielleicht, weil der Frankfurter Philosoph auf das Element der Revolutionstheologie fixiert war, das

34 Entsprechend prekär ist, was verschiedentlich als Wagners ›kompositorische Problemstellung‹ oder ›kompositorischer Grundgegensatz‹ rekonstruiert wird. Die Figur einer dynamisierten Zurücknahme von Zeit in Raum, von subjektiver Aktion in Lebensmacht trifft fraglos einen relevanten Aspekt seines Werks. Aber es ist wenig überzeugend, diesen Gedanken aus Intervallstrukturen zu deduzieren und mit dem Ganzen des Musikdramas kurzzuschließen, ohne die Funktion dieser Strukturen innerhalb des verklanglichten musikalischen Satzgeschehens zu bestimmen. Das Problem ist nicht die philosophische Kritik, sondern die vorschnelle und intransparente Verknüpfung ihrer Kategorien mit einzelnen musikalischen Sachverhalten. Adornos intuitive Kraft ist nach wie vor unerreicht. Aber hinter seinen richtungweisenden Grundmotiven bleibt das konkrete kritische Verfahren oft weit zurück. Benjamin hat davon etwas gespürt.

35 Vgl. Adorno, »Selbstanzeige des Essaybuches ›Versuch über Wagner‹«, in: ders.: *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 504–508, insb. S. 505 u. 507 f.

36 In den Thesen *Zum Begriff der Geschichte* heißt es: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei.« (GS I, 693–704, hier 695; Hvh. R. K.). Nur als »vorbeihuschendes« wird es zugänglich, nur insofern es »auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit [...] aufblitzt«, ist es festzuhalten. Gleichwohl ist es mit dem Ereignis des Blitzes nicht identisch. Sonst wäre es kein Bild, jedenfalls kein wahres. In ihm blitzt nicht bloß auf, was vergeht, sondern ebenso was neu präsent wird, nämlich die Präsenz des Vergangenen. Aber die Rettung, die es leistet, bleibt an eine »Gefahrenkonstellation« gebunden (GS VII, 763); sie lässt »immer nur an dem, im nächsten Augenblick schon unrettbar verloren [sich] vollziehen« (GS V, 592).

ihm (verständlicherweise) unheimlich schien. Aber seine Annullierung der messianischen Sekunde hat ihm eine spezielle Gegenwartsvergessenheit beschert, die auch in der essayistischen Form Spuren hinterließ. Adorno fehlt, ich wage es zu sagen, ein Sinn für das Vollkommene im Begrenzten, Einzelnen, Endlichen, ein Sinn für das Recht einer Gegenwart, die stillsteht, auch wenn sie vorübergeht und »nur« ein Teil oder Moment ist. Er hat darin stets »unbeirrt« eine falsche Rechtfertigung der bestehenden Welt sehen wollen und dagegen den ewig gleichen versöhnungsphilosophischen Vorbehalt geltend gemacht. Benjamins Rede vom »Messianischen« als einer »Welt allseitiger und integraler Aktualität« (GS I, 1239) mag eine sehr überschwängliche Vorstellung sein, aber sie hat es ihm erlaubt, eine dem Zeitverlauf gegenüber autonome Präsenz in ihrer Bedeutung anzudenken, vorzubereiten. Wenn »das Messianische« Gegenwart ist und kein radikal ausstehender Zustand, dann, das war Benjamins Überlegung, muss Geschichte sich auch als etwas begreifen lassen, das entspringt statt nur zu werden und zu vergehen, das in der Zeit einen Anfang setzt und nicht bloß in ihr verläuft.<sup>37</sup>

Immer wieder umkreist Benjamin die Idee einer Erfahrung, die weder der Zeit enthoben ist noch deren Schema angehört, die historisch entspringt, aber nicht historisch relativierbar ist, die im Rahmen des evolutionären Diskurses keinen Platz hat, aber ein freies Verhältnis zur Geschichte erst stiftet. Für ihn lag darin keine hybride Abstraktion, sondern das Modell eines Interpretierens, das mit der Versenkung in die Monade, deren innere Zeit wie zum Raum erstarrt, auf dem Spiel steht. Dass solche Versenkung häufig zum Bild eines Anfangens von Geschichte überhaupt gerät, ist keine Entgleisung aus Über-

schwung. Vielleicht ließe sich der berühmte Spruch aus dem Talmud »Wer ein Menschenleben rettet, rettet die ganze Welt« auf Benjamins Interpretationsethos so übertragen: Wer an einem unaustauschbaren und sogar unscheinbaren Gefüge von Phänomenen den Umkreis historischer Bedeutungen so auszumessen vermag, dass sich daran erfahren lässt, wie Geschichte entspringt, der rettet auch ihren Verlauf als Ganzes in jedem seiner Momente.<sup>38</sup> Das sagt nichts gegen Entwicklungen, die sich empirisch ablösen oder überkreuzen. Es meint vielmehr: Was geschichtlich den Ausschlag gibt, zeigt sich in der Gleichzeitigkeit, letztlich im Raum und wird erst darin und damit »rettender Kritik« zugänglich. In diesem hermeneutischen Sinne versucht Benjamin, einen Anfang bzw. ein Anfangen von Geschichte denkbar zu machen, das in seiner Vermitteltheit nicht aufgeht.<sup>39</sup>

Das Motiv der stillgestellten Zeit hat Adorno später dankbar aufgenommen, weder aber die Lesbarkeit darin noch gar den Anfang der Historie. Benjamin blieb für ihn in diesem Punkt zu mythologisch, zu irrational. Aber der Preis, den Adorno dafür zahlte, dass er so dachte, war seinerseits irrational: Er bestand im Verzicht auf ein tieferes philosophisches Verständnis von Gegenwart zugunsten einer nicht mehr zureichend reflektierten Dominanz temporaler Vermittlungen – und dies noch da, wo exemplarische Raummetaphern wie Konstellation und Monade auf den Plan traten.<sup>40</sup> Adorno redet emphatisch vom Augenblick und lässt doch ständig die Überbietungsdynamik die Oberhand über ihn behalten.

37 Von den zahllosen Titeln zu Benjamins Zeitverständnis nenne ich (neben den bereits in Anm. 7 angeführten) hier nur Ralf Konersmann: *Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1991; Stéphane Moses: »Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewusstsein im Spätwerk Walter Benjamins«, in: Anselm Haverkamp u. a. (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern* (Poetik und Hermeneutik 15), München (Fink) 1993, S. 387–405; Detlev Schöttker: »Erinnern«, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000, S. 260–208; Jeanne Marie Gagnebin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2006, S. 284–300. Dass hier, unbeschadet großer Unterschiede sonst, eine relevante Nähe zu Heidegger besteht, lässt sich schwer bestreiten; vgl. Willem van Reijen: *Der Schwarzwald und Paris. Heidegger und Benjamin*, München (Fink) 1998.

38 Was selbstverständlich nicht heißt, er bringe diesen Verlauf im klassischen Sinne auf den Begriff (vgl. GS I, 703).

39 Analog ist zu lesen, wenn Benjamin in einer Notiz vom August 1931 eine »Konzeption von Geschichte« beschwört, »in der der Begriff der Entwicklung gänzlich durch den des Ursprungs verdrängt wäre« (vgl. GS VI, 442 f.).

40 Wenn Michael Theunissen in seinem Adorno-Aufsatz schreibt, dem »methodischen Ideal der Konstellation« liege die »Annahme zugrunde, das Geheimnis der Zeit enthülle sich im Raum«, weist er Adorno implizit die Position Benjamins zu; vgl. Michael Theunissen: »Negativität bei Adorno«, in: Ludwig von Friedeburg/Jürgen Habermas: *Adornokonferenz 1983*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1983, S. 41–65, hier S. 52. Vgl. auch Günter Figal: »Ästhetische Erfahrung der Zeit. Adornos Avantgardismus und Benjamins Korrektur«, in: ders.: *Für eine Philosophie von Freiheit und Streit. Politik – Ästhetik – Metaphysik*, Stuttgart 1994 (Metzler), S. 111–129.

## 3.

Walter Benjamins Passion für Erfahrungen, die durch keine Theorie einholbar sind, bringt ihn am Ende in die Nähe dessen, was Adorno als ›das Positive‹, als – und sei's noch so gut gemeinte – konservative Illusion verschmähte und was Habermas 1972 als ›unpolitisch‹ klassifizierte, als gehöre es bei allem nötigen Respekt eben doch nur zum Feld der ›Nebenwidersprüche‹.

In der Rezension eines damals (1930) sehr berühmten Buches über Berliner Mietskasernen »Ein Jakobiner von heute. Zu Werner Hegemanns *Das steinerne Berlin*« findet sich die folgende, für Benjamin charakteristische Passage:

Dieser Aufklärer [der Stadtplaner und Literat Werner Hegemann] mit den scharf geschnittenen Gesichtszügen besitzt für historische Physiognomie keinen Sinn. [...] Das ist ihm fremd, dass die Mietskasernen, so fürchterlich sie als Behausung ist, Straßen geschaffen hat, in deren Fenstern nicht nur Leid und Verbrechen, sondern auch Morgen- und Abendsonne sich in einer traurigen Größe gespiegelt haben wie nirgend sonst, und dass aus Treppenhaus und Asphalt die Kindheit des Städters seit jeher so unverlierbare Substanzen gezogen hat wie der Bauernjunge aus Stall und Acker. Eine historische Darstellung aber hat all dies zu umfassen. Wäre es nicht um der Wahrheit, dann um der Wirkung willen [!]. [...] Was man vernichten will, das muss man nicht nur kennen, man muss es, um ganze Arbeit zu leisten, gefühlt haben. (GS III, 264 f.)

Ist es unbillig, fragt Benjamin dann, »dem Historiker jenen Blick in das Antlitz der Dinge zuzumuten, der Schönheit noch in der tiefsten Entstellung sieht? Verneinende Geschichtserkenntnis ist ein Widersinn.« (265)

Man kann sich gut vorstellen, wie Adorno angesichts solcher und ähnlicher Sätze die Hände über dem Kopf zusammengeschlagen hat. Er bewunderte Benjamin als ein Genie der Anschauung, dem er, was den kreativen Umgang mit ›Material‹ betraf, mehr zutraute als sich selbst. Aber unverrückbar fest stand für ihn auch, dass avancierte Kapitalismuskritik sich mit einem impressionistischen Wirklichkeitszugang ebenso wenig vereinbaren lässt wie mit einem anthropologischen Blick auf Geschichte. Der eine spiegele sinnliche Dichte von Details vor, wo doch erst die abstrakte Realität des sozioökonomischen Systems zu durchschauen wäre;<sup>41</sup> der andere flüchte vor der übermächtigen Dynamik der

Historie in zeitinvariante Nahbestimmungen des Menschseins. Für Adorno bleibt es unvorstellbar, in der Theorie »Ware« als »Universalkategorie des gesamten gesellschaftlichen Seins«<sup>42</sup> zu vertreten und zugleich positiv auf Ausdruck, Leib, Gefühl, Traum, Bild, Präsenz zu setzen oder den phänomenalen sinnlichen Reichtum des alten Paris sprachlich so auferstehen zu lassen, dass die kritische Negativität des Gedankens nicht mehr trennscharf von einer Faszination für archaisierende Mächte geschieden werden kann.

*Geschichte und Klassenbewusstsein* von Georg Lukács ist ein zwiespältiges Buch. Zunächst liest sich sein Diskurs der »Ware« so, als ginge es um ein falsches, »unechtes« Verhältnis von Dingen, das »wirklichen« Menschen übergestülpt würde. Als gäbe es zwei Totalitäten, eine menschliche und eine kapitalistische.<sup>43</sup> Letztere überformt die erstere repressiv, erstere reproduziert die letztere habituell. Die Message lautet dann: Moderne Technik und Ökonomie zerstören das Wesen des Menschen. Dieser lebensphilosophischen Lesart seines Ansatzes versucht Lukács entgegenzuwirken, indem er »Verdinglichung« nicht allein sozialontologisch, sondern ebenso erkenntnistheoretisch thematisiert. Die Destruktionskraft des Warenverhältnisses ist nicht allein durch revolutionäre Praxis aufhaltbar, sie stößt auch aus Gründen, die sich theoretisch ausweisen lassen, an interne Schranken. »Rationalisierung« reicht »bis ins tiefste physische und psychische Sein des Menschen hinein«, sie findet aber doch »ihre Grenze an dem formellen Charakter ihrer eigenen Rationalität«.<sup>44</sup> Indem Lukács diesen Charakter im Geiste von Hegels Kant-Kritik analysiert und als prinzipiell aufhebbar begreift, entzieht er, wie er glaubt, der vorkritischen

42 Vgl. Georg Lukács: »Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats« (1923), in: ders.: *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Darmstadt u. a. (Luchterhand) 1968, S. 170–355, hier 174. Die überragende Bedeutung dieses Textes für Adorno, zumal für die Rede vom »Fetischcharakter der Ware« in den Arbeiten zur Musik, ist nach wie vor ein fast verleugnetes, jedenfalls vermiedenes Thema. Vgl. Peter Bürger: »Verschüttete Spuren. Georg Lukács in der Frankfurter Schule«, in: *Neue Rundschau* 114 (2003) 3, S. 163–173; Nicolas Tertulian: »Lukács – Adorno: Polemiken und Missverständnisse«, in: Frank Benseler/Werner Jung (Hg.): *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft* 9 (2005), S. 69–92.

43 Lukács spricht etwa von der menschlichen »Gesamtpersönlichkeit« und der »organischen Einheit der Person«; vgl. »Die Verdinglichung« (Anm. 42), S. 177 u. 193 f.

44 Ebd., S. 195.

41 Vgl. Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), insb. S. 368.

Dualität von menschlicher und kapitalistischer Perspektive den Boden. Seine Forderung nach »Selbsterkenntnis der kapitalistischen Gesellschaft«<sup>45</sup>, statt eines Sprungs aus der Warenstruktur heraus, macht aus dem philosophischen Terrain der Erkenntnistheorie seit Kant eine Sache der Revolution. Kapitalismuskritik ist Erkenntniskritik und umgekehrt.<sup>46</sup>

Adorno und Benjamin beziehen sich auf dieses Konzept von ›Ware‹ charakteristisch verschieden. Adorno setzt wie Lukács gegen die Dualität politökonomischer und anthropologischer Kategorien strikt auf ›Selbsterkenntnis der kapitalistischen Gesellschaft‹. Seine These vom Kunstwerk, das nach eigenen Gesetzen in sich die sozialen Antagonismen reflektiere, hat von der Erkenntniskritik des Verdinglichungsaufsatzes viel gelernt. Nur dass Lukács die Dialektik des Warenverhältnisses schlussendlich doch wieder an einer ›Tathandlung‹ des Proletariats entfalten zu können glaubt, während Adorno sie zum monadologischen Kunstwerk und seinen Formproblemen zurückwendet. Möglich für ihn ist allein, die strukturelle Verstrickung von Kunst in das Warenverhältnis aufzuzeigen und je nachdem kritisch über sie hinauszugehen. Einen positiven Rekurs auf Erfahrung kann es nicht geben.

Ganz anders Benjamin: Auch er redet ab und an vom »Fetischcharakter der Ware«, als handele es sich um den Stein der Weisen, die Generalformel für die moderne Welt.<sup>47</sup> Und doch denkt er zu keinem Zeitpunkt daran, Erfahrungen in diesem Sinne theoretisch zu vermessen. Das geschieht nicht aus Naivität. Benjamin weiß, dass die Warenform in der modernen Gesellschaft vorab die meisten Lebensbereiche prägt. Zum einen aber interessiert ihn weniger die marxistische Analyse der Warenform als die psychische Disposition, die dadurch, wie er glaubt, in den Zeitgenossen entsteht. Zum anderen bleibt es

seinem Denken fremd, einer Beschreibung von Phänomenen kritische Gegenbegriffe der Theorie beizumischen, nur damit, schroff gesagt, die eigene Distanz zum falschen Bewusstsein gleichsam offiziell zu Protokoll gegeben wird. Das Vertrauen in die Kraft der Anschauung ist bei Benjamin so ausgeprägt, dass er lieber den Reichtum der Dinge nachbuchstabiert in der Hoffnung, ihn damit auch überschreiten zu können, als ihn im Namen ›objektiver‹ Strukturen a priori unter Ideologieverdacht zu stellen. Die reale Abstraktion des Warenfetischismus mag so mächtig sein, wie sie will, rettende Kritik darf sich nicht einseitig durch die Fahndung nach dem Falschen und die Selbstsicherung gegenüber diesem definieren. Sie muss selbst etwas Neues ausprobieren, riskieren. Individuelle wie kollektive Erfahrungen, die über jene Abstraktion hinausreichen, bleiben für Benjamin möglich und zu verfolgen.

Demgegenüber stellt Adorno die reflexive Objektivierung von Ideologie so nachhaltig in den Mittelpunkt, dass es für ihn zum Problem wird, neue Erfahrungen philosophisch überhaupt anzuerkennen. Eine solche Haltung ist nicht platterdings, wie man zuweilen lesen kann, dem subjektiven Jakobinertum dieses Autors geschuldet, sondern zunächst einmal der Einsicht, dass Erkenntnis, die Wahres sagen will, sich an der Macht des Falschen abarbeiten muss und Gewicht in der Sache erst erhalten kann, wenn sie die Unterscheidung von Wahrem und Unwahrem in sich selbst zu vollziehen weiß. Nur spitzt Adorno dieses stimmige Argument oft so zu, als solle ein Ansatz beim ›Positiven‹ um jeden Preis vermieden und der kritische Impuls zur Not auch von oben her theoretisch deduziert oder postuliert statt aus dem Gegenstand spezifisch erschlossen werden.

Um das berichtigte Zitat aus dem Hornberger Brief kommen auch wir nicht herum. Es lautet: »Der Fetischcharakter der Ware ist keine Tatsache des Bewusstseins sondern dialektisch in dem eminenten Sinne, dass er Bewusstsein produziert.«<sup>48</sup> Dieser Begriff, sagt Adorno dann weiter, habe bei Benjamin aber seine »objektive Schlüsselgewalt eingebüßt«, weil er nur mehr eine

45 Lukács: »Die Funktionsweise des historischen Materialismus« (1919), in: ders.: *Geschichte und Klassenbewusstsein* (Anm. 42), S. 356–400, hier S. 364.

46 Auch wenn das Ganze schließlich in eine mysteriöse Lehre vom Proletariat mündet, erschien es damals Adorno und Benjamin, die sich vom Proletariat als Projektionsfigur revolutionärer Erwartungen verabschiedet hatten, als ›Offenbarung‹, sprich: als Gründungsakt einer marxistischen Kulturkritik, die gerade angesichts der *gescheiterten* Revolution zu sich kommt.

47 Am 20.5.1935 teilt Benjamin Scholem mit, dass »die Entfaltung eines überkommenen Begriffs im Mittelpunkt« des *Passagenwerks* stehen werde: »der des Fetischcharakters der Ware« (GB II, 654). Ein enthusiastischer Kommentar zu *Geschichte und Klassenbewusstsein* findet sich in der kleinen Notiz »Bücher, die lebendig geblieben sind« (GS III, 169–171, hier 171).

48 Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), S. 139. Vgl. Habermas: »Bewusstmachende oder rettende Kritik« (Anm. 7), S. 334: »Benjamin braucht sich diesem ideologiekritischen Anspruch nicht zu stellen; Benjamin will nicht hinter die Bewusstseinsformationen zurückgreifen auf die Objektivität eines Verwertungsprozesses, durch den der Warenfetisch Gewalt gewinnt über das Bewusstsein der Individuen. Benjamin will und braucht in der Tat nur ›die Auffassungsweise des Fetischcharakters im Kollektivbewusstsein‹ zu untersuchen, weil die

psychologische Realität, die des (noch dazu kollektiven) Traumes bezeichne. Dergleichen sei materialistisch unzulässig, der Fetischcharakter der Ware kein seelisch abbildbares Phänomen. Dialektische Bilder seien nicht psychischen oder gar mythologischen Ursprungs, »sondern objektive Konstellationen, in denen der gesellschaftliche Zustand *sich selbst darstellt*«. <sup>49</sup>

Adorno möchte, so viel ist klar, Benjamin beibringen, was Vermittlung ist. Dieser, denkt er, versenkt sich einfach *zu sehr* ins Einzelne und verliert die Allgemeinheit des Äquivalenzverhältnisses, die seine eigene Erfahrung doch *a tergo* prägt, aus dem Blick. Noch 1950 zeigt sich der Kritiker ob dieser Eigenart des Freundes irritiert: »Den Gedanken der universalen Vermittlung, der bei Hegel wie bei Marx die Totalität stiftet, hat [...] seine mikrologische und fragmentarische Methode nie ganz sich zugeeignet.« <sup>50</sup> Man braucht nicht zu bestreiten, dass Adorno hier in manchen Details Recht behält, etwa in Bezug auf den Begriff des ›kollektiven Unbewussten‹ oder auf Benjamins tatsächlich oft allzu direkte Rede vom Archaischen und Mythischen. Aber das schafft die Schwäche seines Ansatzes nicht aus der Welt. Das Credo der ›universalen Vermittlung‹ bleibt in Adornos materialen Arbeiten eine *petitio principii*, die weder theoretisch ausreichend begründet noch in Analysen am Phänomen wirklich verifiziert wird. Wenn von seinen sozialen Musikinterpretationen gleichwohl immer wieder eine bezwingende Evidenz ausgeht, dann nicht wegen der Theorie der universalen Vermittlung, sondern wegen der intuitiven Kraft der Einfälle vor Ort. In der Arbeit am Material ist Adorno Benjamins ›fragmentarischer Methode‹ oft viel näher, als er sich in den Diskussionen je hätte eingestehen können. Deshalb findet aber auch der kategoriale Fundus, mit dem er arbeitet, nie wirklich zu der theoretischen und methodologischen Transparenz, die seinen Anspruch hätte rechtfertigen oder gar einlösen können. Wenn Adorno behauptet, dialektische Bilder seien ›objektive Konstellationen, in denen der gesellschaftliche Zustand sich selbst darstellt‹, fällt es schon schwer, das von einem, halten zu Gnaden, Taschenspielertrick abzugrenzen,

dialektischen Bilder Bewusstseinsphänomene *sind*, und nicht – wie Adorno meint – ins Bewusstsein verlegt werden.« (Hvh. i. O.).

49 Ebd., S. 145; Hvh. R. K.

50 Adorno: »Charakteristik Walter Benjamins«, in: ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 2), Bd. 10, S. 238–253, hier 247.

der die Frage nach der Vermittlung von Kunstwerk und Gesellschaft, indem er sie zu beantworten vorgibt, gerade *überspringt*. Denn wieso »der gesellschaftliche Zustand« post Hegel überhaupt in Bildern und Kunstwerken *sich selbst reflektieren* und *als Ganzes in ihnen erscheinen* können soll, <sup>51</sup> bleibt Adornos dialektisches Geheimnis und wohl auch ein typischer Kollateralschaden von Lukács' »Universalkategorie des gesamten gesellschaftlichen Seins«. Tatsächlich verblüfft aus heutiger Sicht am meisten: dass die so schlichte wie gravierende Frage ›Wie macht man das eigentlich?‹ nirgendwo gestellt wird.

Benjamins Rezension von Werner Hegemanns Opus über die Berliner Mietskasernen lässt viel Sympathie für dessen emanzipatorischen Impetus erkennen. Sie stimmt der architektonischen Kritik des Autors ebenso zu wie seinem sozialen Engagement und seiner Abrechnung mit der Praxis der Städteplaner wie auch und insbesondere der dahinter stehenden pragmatistischen Ideologie. Umso entschiedener aber widerspricht Benjamin der Weltgerichts- und Fallbeilmentalität, aus der heraus Hegemann seine ganze *Tour de force* an Aufklärung entfaltet. Und obwohl es ihm ›politisch‹ Unbehagen bereitet, zögert Benjamin doch keinen Moment lang, Entlastungszeugen wie von Treitschke und Courths-Mahler aufzurufen, um mit ihrer Hilfe auf Erfahrungsgehalte aufmerksam zu machen, die der rationale Humanist vorab aus seinem Denken getilgt hat, als wären sie nie gewesen. Es ist das Opfer just des *unscheinbaren* Vergangenen als Preis des Fortschritts, mit dem Benjamin sich nicht abzufinden bereit ist, und zwar keineswegs aus einer privaten Befindlichkeit heraus, sondern im Sinne emphatisch gerechter Historiographie. Wenn er die Verse des Türmers aus *Faust II* zitiert: »Ihr glücklichen Augen, / Was je ihr gesehn, / Es sei, wie es wolle, / es war doch so schön« (V. 11300 ff.), dann nicht, um sämtliche Herrschaftskritik zu widerrufen und ein harmonisches Gegenmodell zum ›Engel der Geschichte‹ zu etablieren. Benjamin ist vielmehr der Überzeugung, eine solche Kritik sei nur möglich, wenn das Vergangene Spuren intensiver Gegenwart behält, d. h. wenn es weder als Vorstufe oder Vorgeschichte der eigenen Zeit noch bloß als Objekt antiquarischer Forschung behandelt wird. Mit dieser Gegenwart des Vergangenen, die durch keinen

51 Vgl. Dieter Henrich: »Gesamtkunstwerk und Partialkunstwerk«, in: Richard Klein (Hg.): *Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners »Ring des Nibelungen«*, München (Fink) 2001, S. 13–32.



Fortschritt und kein Später sich überholen lässt, weil in ihr die gelebte Zeit der Menschen sich niederschlägt, hat es der Historiker nach Benjamin zu tun. »Widersinnig« ist negative Geschichtserkenntnis nicht, weil sie kritisch und zersetzend verfährt, sondern weil sie solche Gegenwart nicht zu denken vermag, weil sie keinen Sinn hat für die Rückseite des historischen Lebens, für das, was über unser Wollen und Tun hinaus mit uns geschieht.<sup>52</sup> Das macht Benjamins Modell von Vermittlung aus: Das Spektrum der historischen Erfahrungsgehalte so weit auszudehnen und zu koordinieren, dass es in seiner ganzen dichten Gleichzeitigkeit am Ende den modernen Schemata der Entwicklung und des Fortschritts Paroli zu bieten vermag. Kein semantischer Sinnlieferant für die ernüchterte Demokratie ist hier gefragt, sondern leibhaft aktualisierende Erinnerung daran, dass sich uns die Grundbedingungen des Daseins entziehen.<sup>53</sup>

52 Ähnlich ist wohl zu lesen, wenn Benjamin am 7.5.1940 an Adorno schreibt: »Es muss [...] ein Menschliches an den Dingen sein, das *nicht* durch die Arbeit gestiftet wird« (Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* [Anm. 3], S. 425 (Hvh. i. O.)). Vgl. dazu Johann Kreuzer: »Ob ein Mensch Erfahrungen machen kann, ist in letzter Instanz davon abhängig, wie er vergisst. Überlegungen zu einer Notiz Adornos«, in: Günter Butzer/Manuela Günter (Hg.): *Kulturelles Vergessen: Medien – Rituale – Orte*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2004, S. 167–183.

53 Das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit hätte eine genauere Analyse verdient, als sie hier möglich ist. Falsch ist aber sicher der Schluss, dass die Gegenwart, der das Vergangene zu retten aufgetragen ist, eben damit das Schicksal erleide, sich *nur* noch am Vergangenen verstehen zu können. Mit der Idee der ›Jetztzeit‹ versucht Benjamin das zu rettende Vergangene gerade als eines zu denken, das weder ›früher‹ noch ›rückwärts‹ zu fassen ist und ebenso wenig einer zeitlichen Relativierung auf Zukunft hin unterliegt, wie Gegenwart als Vorzeit einer unendlich offenen Zukunft zu begreifen wäre. Die Rettung des Vergangenen bliebe ein schlecht unendliches Projekt, wenn sie nicht auch die Aufhebung *jeder* Zäsur zwischen Vergangenen und Gegenwärtigen mit einschloße. Rettung in diesem Sinne aber ist dem Gedanken ›allseitiger und integraler Aktualität‹ unterstellt, wie er für Benjamin mit dem Gedanken des ›Messianischen‹ gegeben ist. Dieser markiert einen wie immer prekären theologischen Kontrapunkt zur historischen Relativierung geschichtlichen Verstehens, der als solcher weder vergangen noch zukünftig, sondern präsent, Gegenwart ist – und sei's für Lebenserfahrungen in Mietskasernen. Das kann man für überzeugend halten oder nicht, aber es bleibt ungerecht, einen fortschrittsorientierten Begriff sozialen Handelns gegen Benjamins präsentistisches Interesse am Vergangenen zu setzen und das Präsentistische daran auch noch als dem Vergangenen unterstellt zu begreifen. So aber Habermas 1972: Eine ›Kritik, die zum Sprung in vergangene Jetztzeiten ansetzt‹, habe keine klare Beziehung zur politischen Praxis; vgl. Habermas: ›Bewusstmachende oder rettende Kritik‹ (Anm. 7),

## 4.

Natürlich ist Adorno theoretisch versierter als Werner Hegemann. Trotzdem gibt auch er für Benjamin etwas zu sehr den »Aufklärer mit scharf geschnittenen Gesichtszügen«, den »Jakobiner«, dem die »Fenster«, in denen sich »die Morgen- und die Abendsonne« seines Gegenstandes spiegeln, nicht oder nur unzureichend in den Blick treten.

Benjamins Kritik lässt sich zunächst in dem Sinne weiterdenken, dass man sagt: Adorno gelingt es nicht, *am Phänomen* zu zeigen, inwieweit das Musikdrama mehr ist als »Ideologie«. Zwar verweist er auf Wagners »Fortschrittlichkeit« in diesem oder jenem kompositionstechnischen Sinne, auf dessen konstitutive Bedeutung für die Neue Musik hin, aber er sagt nicht oder doch zu wenig und auch nicht klar genug, wodurch und warum dieses Werk über »Trugspiel« und »Verblendung« hinausgeht bzw. welche Erfahrungen, zu denen es inspiriert, dem entgegenstehen. Die Emphase »immanenter Kritik« bleibt Programm,<sup>54</sup> sie findet zu keiner stimmigen gedanklichen und darstellerischen Gestalt. Das ›Motiv der Ewigkeit‹ in der Phantasmagorie, wir könnten auch sagen: ihre reine, vom Zeitkontinuum des Dramas emanzipierte Gegenwart, mag aus einer methodischen Verdeckung des Produktionsvorgangs heraus generiert sein, sie kann sich indes nicht in einem Ausdruck des ›Warenfetischismus‹ erschöpfen, wenn sie musikalisch so formstiftend ist, wie Adorno es mit jedem Satz unterstellt, ohne zu erklären, warum er das eigentlich tun kann. Sie verkörpert auch, sagt Benjamin, ein Bild des Glücks, weil sie den mythischen Wiederholungszwang unterbricht, an dem sie vom Handlungsinhalt her teilhaben mag, aber darum nicht *eo ipso* auch von der musikalischen Struktur her teilhaben muss. Dass die Strukturen der Musik Freiräume kreieren, die den geschlossenen Determinismus von Text und Handlung hinter

S. 336. Später hat Habermas dagegen mit Recht Benjamin in den Kontext von Versuchen gestellt, »der schlechthin transitorisch gewordenen Moderne eigene Maßstäbe abzugewinnen«; vgl. ders.: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1985, S. 20.

54 Zum Problem der immanenten Kritik vgl. Richard Klein »Überschreitungen, immanente und transzendente Kritik. Die schwierige Gegenwart von Adornos Musikphilosophie«, in: Wolfram Ertel u. a. (Hg.): *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg i. Br. u. a. (Alber) 2004, S. 155–183.

sich lassen, ist viel zu eindrücklich belegbar, als dass Adornos verblüffende Behauptung, bei Wagner seien »die Texte mit der musikalischen Organisation eines Sinnes«<sup>55</sup>, so einfach Recht haben könnte. Auch da zeigt sich: Entwicklungsgeschichtliche Innovationsfülle ist kein Ersatz für den perspektivischen Reichtum des Gegenstandes, wie er jetzt und hier erfahrbar da ist. Noch Adornos seinerzeit bahnbrechende Analysen des Instrumentationskapitels dringen nicht zu einem Verständnis des performativen Ereignisses vor, vielmehr spalten sie ihr Objekt in die ›Progressivität‹ des orchestralen Klangs einerseits und seinen ›regressiven‹ sozialen Gehalt andererseits auf, in seine ideologische Gegenwart und des Komponisten Souveränität, sie technisch zu realisieren. Gegenwart ist nicht gleich Gegenwartsschein oder gar Gegenwartsauswurf. Adorno verfügt offenbar aber über keine ausreichenden begrifflichen Möglichkeiten, solche Unterscheidungen tragfähig genug durchzuführen. Für ihn gibt es keinen Präsenzbegriff außer dem illusionären, der Phantasmagorie, und dem, der immer schon in einer dialektischen Entwicklung oder Geschichte steht. So gewinnt man als Leser zuweilen einen Eindruck, der Adornos Anspruch offen widerstreitet: nämlich dass er die Zeitbegriffe, auf denen Wagner sein Material gründet, aus einer dogmatischen Vorentscheidung heraus ablehnt und eben nicht als Ergebnis einer dialektischen Konfrontation von Idee und Realisierung entwickelt. Diese Vermutung mag widerlegbar sein, aber ein neuralgischer Punkt ist berührt.

Dass zudem mit dem Primat des Klangraums vor dem musikalischen Diskurs neue sinnfremde affektive und körperliche *Raumbezüge* frei werden, die auf naturalisierende Verdeckung von Arbeit sich schwerlich reduzieren lassen dürften, taucht bei Adorno gar nicht erst als Problem auf, vielleicht weil da der Horizont immanenter Formreflexion durch den Einbruch einer theatralen Außenwelt suspendiert wird. Adorno denkt Welterfahrung nicht vom Ereignis der Musik, von ihrer Klangwirklichkeit, vom Hören her, sondern er springt sofort zum reflexiven Gehalt, zum begrifflichen Sinn. Dass Musik *Erfahrungen hervorbringt und nicht nur darstellt*, bleibt unterbelichtet. Der weltproduzierenden Funktion des Wagner'schen Orchesters weicht der Philosoph mittels der Ideologiekritik seiner Sinngehalte aus. In die Tiefe der Phantasmagorie,

<sup>55</sup> Adorno: *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 120.

soweit sie mehr ist als die analysierbare Logik ihres Produziertseins, steigt er nicht wirklich hinab. Obwohl er exakt das zu tun mit Nachdruck behauptet.

Zum Beispiel so: »Alle Paradoxie der hochkapitalistischen Kunst [...] konzentriert sich darin, dass sie [...] nur durch die Vollendung ihres Scheincharakters teilhat an der Wahrheit.«<sup>56</sup> Vollendung des Scheins heißt zweierlei: Erstens »Fetischcharakter der Ware«. Damit ist *der* Schein gemeint, der die Vermittlung im Resultat verschwinden lässt und vom Produktionsakt so radikal abstrahiert, dass das Phänomen als eines erscheint, das sich selbst hervorbringt, als ob es eigentlich gar nicht gemacht, sondern an sich da wäre bzw. sich ereignen würde. In diesem Sinne spricht Adorno in Bezug auf Wagners Orchesterklang von »lückenloser Verblendung«. Die Verdeckung der Produktion werde »absolut«: nicht etwa infolge eines Glaubens an Kunst als Natur, sondern weil umgekehrt die Denaturalisierung der Kunst qua Technik das Ganze so sehr beherrscht, dass die ›Mache‹ sich selbst zum Verschwinden bringen muss. Vollendung des Scheins heißt zweitens: Ende des Scheins, »Transzendenz des Scheins durch sich selbst«<sup>57</sup>. Denn erst von einer Position her, die den Zauber des Scheins bricht, lässt sich sagen, was der Schein in Wahrheit ist. Nicht als wäre er eine Hülle, die man abstreifen könnte, um hinter ihr dann auf das eigentlich Reale zu stoßen, aber doch im Sinne einer Transformation, die den Schein übersteigt, indem sie sich in ihn versenkt und an ihm selbst entdeckt, was eine Zäsur ihm gegenüber setzt.

An diesem Punkt, das muss man kühl festhalten, scheitert Adorno, und zwar nicht peripher, sondern prinzipiell. Immer wieder startet er Versuche, das eine mit dem anderen zu ›vermitteln‹ und beide ›durchzudialektisieren‹. Jedoch ohne Erfolg, ohne jene ›schlagende Evidenz‹, an der ihm so viel lag und von der er so oft sprach. Aber das begründet keine Abwendung von ihm, im Gegenteil. Benjamins Brief ist ein Glücksfall, kein Verdikt. Er zeigt in erster

<sup>56</sup> Ebd., S. 81.

<sup>57</sup> Wolfram Erte: »Schein versus Schein. Zur Dialektik des Phantasmagorischen in Adornos ›Versuch über Wagner‹«, in: Eckart Goebel/Achim Geisenhanslüke (Hg.): *Kritik der Tradition. Hella Tiedemann-Bartels zum 65. Geburtstag*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2001, S. 89–102, hier S. 91. Die Nähe dieses Gedankens zu Benjamins *Wahlverwandtschaften*-Essay, den Adorno freilich ins Evolutionistische hin zurückliedt, ist nicht zu leugnen; vgl. Benjamin: »Goethes Wahlverwandtschaften« (GS I, 123–201, insb. 180 ff. u. 194 ff.). Vgl. Anm. 23.

Linie, wie produktiv und inspirierend Adornos Scheitern ist – noch heute. Aber auch welche Ironie in ihm liegt, tritt da doch ein ähnlicher Mangel an Vermittlung und Dialektik hervor, wie Adorno ihn kurz darauf an Benjamins Baudelaire dingfest zu machen sucht. Wo Adorno die ausgesparte Vermittlung mit dem sozialen Prozess in toto moniert, hat Benjamin Defizite in der Beschreibung des Gegenstandes, insbesondere eine theoretisch angeleitete Reduktion der Vielfalt seiner Strukturen und Erfahrungsgehalte im Blick. Adorno beklagt bei Benjamin eine kategoriale Askese im Verständnis von Gesellschaft, Benjamin bei Adorno eine der Hermeneutik des individuellen Objekts und seiner historischen Perspektivierung. Auch Benjamin ist an einer gesellschaftlichen Interpretation von Kunstwerken interessiert, einmal lobt er Adorno furios dafür, wie er physiognomische Betrachtungen zur Musik Wagners unmittelbar im sozialen Raum anzusiedeln vermöge.<sup>58</sup> Aber in der Substanz bleibt er skeptisch gegenüber einem Ansatz, der auf kognitive Entzifferung ideologischer Formbedeutungen setzt, um dieser Art des ›falschen Bewusstseins‹ in künstlerischer Gestalt dann eine es reflexiv transzendierende Wahrheit abzuzwingen. Zöge man die Baudelaire-Studien zum Vergleich heran, würde sich zeigen, dass Benjamins Ansatz Adornos immanenter Kritik klar widerspricht, wo diese auf eine Kunst setzt, die sich mittels der kompromisslosen Autonomie ihrer Form gegen die Übermacht des sozialen Systems zu behaupten sucht. Anders als Adorno sucht er den Zusammenhang von Kunst und sozialer Erfahrung weniger im Werk als dem hermetischen Kraftzentrum gegen das Falsche als – wie immer auf das Werk bezogen – im Kontext von Rezeption, Wahrnehmung und narrativem Austausch.

Letztlich geht es bei dem Disput zwischen Adorno und Benjamin auch um die Frage, was »das Politische« von Kunst eigentlich ausmacht, ob es als ein immanenter Gehalt der Form eines Werks anzusprechen ist oder aber im Zuge der sozialen Kommunikation eben darüber entsteht – oder ob diese Alternative falsch ist. Mit Grund hat man neben dem präsentistisch-verräumlichen Zugriff auf Historie in der kommunikativen Wendung gegen den klassischen Werkbegriff die entscheidende Innovation von Benjamins Ästhetik

gesehen.<sup>59</sup> Der eine Aspekt kontrahiert Geschichte zu einem monadischen Event, das aus der Zeitfolge heraustritt; der andere führt sie über die Materialien der Wirkung wieder als Aspekt ein. Die epische Perspektive wird durch die konstruktive ersetzt, aber deren synchrone Zäsur benötigt diachrone Blickwinkel, um Werkgeschichte als Erfahrungsgeschichte darstellen zu können. Das ist keine Erfindung des späten Benjamin. Bereits im Essay über die *Wahlverwandtschaften* hat er methodisch mit der Differenz von Werk und Wirkungsgeschichte gearbeitet. Rettende Kritik heißt hier, das Werk einer ideologisch verfestigten Rezeption zu entreißen. Indes hat Benjamin Rezeptionsgeschichte ernst genommen und sie keineswegs auf die Neutralisierung des kritischen Gehalts der Werke festgelegt. Für ihn war sie ein notwendiges Medium, den historischen ›Sachgehalt‹ eines Kunstwerks zu eruieren und von seinem philosophisch zu konstruierenden ›Wahrheitsgehalt‹ zu unterscheiden. Erst hier fanden sich, wie er meinte, die geschichtsfähigen Subjekte, die sich der Erfahrungen erinnern, welche sie mit den Werken gemacht haben. Die Werke ›selbst‹ als Subjekte zu begreifen, ist Benjamin nach der Dissertation über die Frühromantik nicht mehr eingefallen.

Im Spätwerk wird diese Öffnung fürs Rezeptive noch ein gutes Stück größer. Wichtiger als die revolutionsmythologische Unbefangenheit, von der diese Schriften Kunde geben, sind Benjamins Überlegungen dort, wo sie Strukturen der sozialen Interaktion, des narrativen Erlebnisaustauschs in den Mittelpunkt rücken, die den Eigensinn und die Vielfalt medientechnischer Erfahrungen gegen die strikt systemfunktionale Betrachtungsweise Adornos positionieren. Allerdings lassen auch die Arbeiten zu Baudelaire völlig offen, wie sich die Perspektiven von Werk und Rezeption theoretisch zueinander verhalten. Auf der einen Seite scheinen sie dessen Lyrik als bloße Ansammlung von Dokumenten eines gesellschaftlichen Wahrnehmungswandels zu lesen, auf der anderen Seite zeigt die Rede vom ›Wahrheitsgehalt‹ der Werke, dass

58 Vgl. Anm. 1.

59 Vgl. Axel Honneth: »Kritische Theorie. Vom Zentrum zur Peripherie einer Denktradition«, in: ders.: *Die zerrissene Welt des Sozialen. Sozialphilosophische Aufsätze*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1999, 2. erw. Neuaufl. S. 25–72, hier S. 50–53; Karl Robert Mandelkow: »Rezeptionsgeschichte als Erfahrungsgeschichte. Vorüberlegungen zu dem Versuch einer Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland« (1981), in: ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Klassik- und Romantikrezeption in Deutschland*, Frankfurt a. M. u. a. (Lang) 2001, S. 187–208.

Benjamin an einer, und sei's auch noch so durchlässigen Eigenständigkeit der ästhetischen Kategorien festhält.<sup>60</sup>

Die Medientheorie des Kunstverkaufsatzes war für Adorno der Stein des Anstoßes überhaupt. Schien sie doch einer Preisgabe der Autonomie des Werks das Wort zu reden, die mit der Verbreitung moderner Reproduktionstechnik und der damit einhergehenden Mutation menschlicher Wahrnehmungsformen schlicht als Tatsache gegeben war. Die ›Aura‹ wird von den massenmedialen Fakten aufs privatreligiöse Altenteil geschickt, um neuen Formen kollektiver Rezeption Platz zu machen.<sup>61</sup> So verkürzt diese Sichtweise ist, Adorno hat auch aus guten Gründen auf dem Werkbegriff insistiert und Benjamins medientheoretische Großformeln als genuin eigene Konfliktmächte der autonomen Kunst verstanden wissen wollen.

In der späteren Fassung des Wagnerbuches zeigt er, wie der Konflikt zwischen ›Aura‹ und ›Reproduktionstechnik‹, d. h. kontemplativer und zerstreuter Wahrnehmung, strukturellem und regressivem Hören, bereits im Musikdrama ausgeprägt ist.<sup>62</sup> Die Dissoziationen der Massenkultur sind in Wagners esoterischem Mythos angelegt, sofern dessen Idee sinnlicher Ganzheit zu praktischem Musiktheater überhaupt erst infolge und inmitten einer – sagen wir – ›Avantgarde an Traumfabriktechnik‹ wird. Je ausdrücklicher Kunst als Natur erscheinen soll, umso mehr Simulation ist vonnöten. Nur gründet deren Zauber gerade auf – und das ist die Pointe – entzauberten, rationalisierten und positivistischen Strukturen. Wo Benjamin ästhetische Paradigmen

60 Wolfram Ette weist mit Recht darauf hin, dass Benjamin und Adorno die mediale Differenz der Künste, über deren Interpretation sie konstant streiten, an keiner Stelle zum Thema machen. Vgl. seinen Beitrag im vorliegenden Band.

61 Mit dem Reproduktionsaufsatz und seinen Theoremen zur Entwicklung technischer Medien kommt ein ›Fortschrittsmodell‹ von Geschichte ins Spiel, das mit Benjamins sonstigen zeittheoretischen Überlegungen nur schwer vereinbar ist. Ich muss dieses Problem hier un diskutiert lassen.

62 Die These einer ›Geburt der Kulturindustrie aus dem Geiste der Romantik‹ ist eine der am wenigsten beachteten Gedanken Adornos. Weder in der Adorno- noch in der Benjaminforschung spielt sie eine Rolle, obwohl sie sich zentral der Auseinandersetzung mit Benjamins Reproduktionsaufsatz verdankt. Zum ersten Mal findet sie sich formuliert in: ›Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens‹ (1938), in: Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, S. 14–50, hier S. 27; dann in: *Dialektik der Aufklärung*, in: ebd., Bd. 3, S. 146 f.; schließlich in der Buchfassung des *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 101 ff. Vgl. Anm. 8.

beschreibt, die sich historisch ablösen, liest Adorno sie als Spannungspole eines in sich reflektierten Formgebildes zusammen. Auch wenn sein Name nicht fällt, der berühmte Satz, »in ihm [im ›Kunstwerk der Zukunft‹] ereignet sich die Geburt des Films aus dem Geiste der Musik«<sup>63</sup> ist primär ein Votum gegen Benjamin, nicht gegen Nietzsche. Das Gleiche gilt für die polemischen Bemerkungen zum Leitmotiv als Reklame oder die Interpretation der Klangtechnologie als Verpackung. Adorno will das Musikdrama damit nicht zum ordinären Entlastungsmittel oder zum Werbefeldzug herunterreden, sondern rhetorisch übertreibend den Blick dafür schärfen, dass ausgerechnet auf der Spitze der romantischen Kunstmetaphysik und ihrer vermeintlich so radikalen Weltflucht etwas dezidiert Unromantisches, Kalkuliertes, Technifiziertes wie ›Kulturindustrie‹ entsteht. Sie wird der hehren Autonomie keineswegs von außen angetan, sondern geht aus ihr selbst hervor. Zerstreute Wahrnehmung ist ein Nebenprodukt der Aura in ihrer modernen Gestalt.

Allein, damit ist die Frage nach der Rezeption als einer dem Werk gegenüber eigenständigen Sphäre nicht aus der Welt. Benjamin könnte nämlich darauf verweisen, dass es Adorno ja gerade nicht gelingt, diese Extreme in seiner Kunstmonade ›dialektisch‹ zusammen zu spannen. Trifft seine Kritik musikalischer Kategorien doch ständig auf ein theatrales Apriori, eine Äußerlichkeit, die der kritischen Denkbewegung je schon vorausgeht, also entgleitet. *Was immer Musiktheater ist, Monade kann es per definitionem nicht sein.* Sein performativer Charakter, seine klanglich-szenische Haut, seine Plurimedialität lassen jeden immanenten Reflexionsdiskurs an sich abprallen. Das Ereignis des Werks geht im Werkbegriff nicht auf. Auch das Gedächtnistheater der Leitmotivik wird durch werkimmanente Analyse *allein* nicht verständlich. Es lebt von semantisierenden wie entsemantisierenden Zuschreibungen der Wirkungsgeschichte, die anderes meinen und darstellen als bloß Reaktionen auf musikalische Eigenschaften. Der öffentliche Theaterraum macht die Probe aufs Exempel der Rezeptionstheorie.

Benjamin mag von Musik wenig ›verstanden‹ haben, aber mit seinem Sensus für Dinge, die im Vollzug sind, die jetzt und hier anfangen und sich ereignen, hat er etwas getroffen, worüber Adornos Reflexion zu schnell hinwegging. Vielleicht war Adorno zu sehr Fachmann, zu sehr Experte, um in solchen

63 Adorno: *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 102.

Dingen mehr zu sehen als bloß empirische Kontingenzen, kunstferne Trivialitäten, Dokumente eines ewigen Misslingens von Verstehen. Wirkungsgeschichte hat er entweder in Bausch und Bogen als Ideologie verworfen oder aber als Gehalt direkt an das Werk zurückgegeben. Das hatte nicht nur zur Folge, dass er seine eigene Position oft nur vage gegenüber historischen Diskussionssträngen verortete, sondern es beinhaltete auch umgekehrt zuweilen rein rhetorische Substanialisierungen empirischer Ereignisse zu immanenten Werkinhalten. Mit Recht weigerte sich Adorno, Ideologie global einer Wirkungsgeschichte als Missbrauchsgeschichte zuzuschlagen, der gegenüber das *Opus Purum* nur umso strahlender dagestanden hätte. Dass er indes davon absah, die Differenz von Werk und Wirkungsgeschichte systematisch wirksam werden zu lassen, hat seine Wagner-Interpretation zuweilen unklar gemacht und zu idiosynkratischen Zuspitzungen geführt, die dann sang- und klanglos in sich zusammenfielen.<sup>64</sup> Dagegen hat Benjamin sich bemüht, in Auseinan-

dersetzung mit der Wirkungsgeschichte die Kriterien des Interpretierens wirklich herauszuarbeiten. Vielleicht hat das seinen Arbeiten zu jenem Mehr an Freiheit und Spielraum verholfen, die man an Adorno häufig vermisst. Benjamin ging es wie Adorno um den ›Wahrheitsgehalt der Werke‹, aber er wollte es stillschweigend doch den Subjekten der Rezeption überlassen, ihre Erfahrungen mit dieser Wahrheit zu machen. Auch für ihn kann der rezeptionsorientierte Ansatz nicht einfach an die Stelle der Werkanalyse treten. Auf einer normativen Fokussierung musikalischen Hörens und Interpretierens besteht Adorno ohnehin zu Recht, und der Polemik gegen den Werkbegriff in unseren Tagen fehlt häufig jede theoretische Intelligenz. Insofern würde ich, wenn ich mit einer persönlichen Meinungsäußerung schließen darf, dafür plädieren, Adorno und Benjamin, die bewusstmachende *und* die rettende Kritik ihrerseits zu *retten*, beide aus der strikten Alternative, die Benjamin (und, aus ganz anderen Gründen, Habermas) so wichtig war, zu befreien. Anschließend wäre dann die Frage nach dem Ort des Politischen in der Musik neu zu stellen.

64 Ein Beispiel: »Nur soweit die Gestalt seiner Interpretation dem faschistischen Effekt entgegenarbeitet, wird sich erfüllen, was ich als geschichtsphilosophische Veränderung notierte: dass der Wagnersche Nationalismus sich überschlägt und sein Drohendes verliert. Die Aufführungspraxis muss dem beistehen. Wird an jene Nervenpunkte nicht gerührt, dann kann das demagogische Pathos jeden Augenblick wieder entfesselt werden. Wer nicht taub ist gegen einen gewissen dröhnenden Ton des Beifalls, weiß das.« Kurz darauf: »Über weite Strecken wird die Akzentsetzung der Regie, die Wieland sich angelegen sein lässt, ausreichen« (Adorno: »Nachschrift zu einer Wagner-Diskussion« [Anm. 17], S. 669). Mit Recht kritisiert Adorno eine Position, für die die Ideologie im Falle Wagners allein das Resultat usurpatorischer Aneignung von außen, durch die Nazis oder wen auch immer, darstellt. Gibt das aber darum schon der alternativen Annahme, die Ideologie sei dem Werk theatral und kompositionstechnisch, ja aufführungspraktisch eingeschrieben, Recht? Natürlich bleibt es borniert, im Namen der Autonomie des Werkes, der Integrität der Person oder der sozialrevolutionären Ästhetik jede tiefer gehende Ideologiekritik von Wagners Werk als gegenstandslos abzutun. In der zitierten Passage argumentiert indes auch Adorno unterkomplex, nämlich in Eins verharmlosend und übersteigernd. Kann der Ideologie des Musikdramas eine so große Bedeutung überhaupt zukommen, wenn die bloße »Akzentsetzung der Regie, die Wieland sich angelegen sein lässt, ausreichen« soll, um den »faschistischen Effekt« des Werkes zu neutralisieren? Obliegt es im Ernst der Machtvollkommenheit eines Regisseurs, und sei er noch so berüht und bedeutend, dem *Ring* »sein Drohendes«, wenn es denn da ist, zu nehmen oder umgekehrt auch, falls es fehlen sollte, zu geben? Wenn Wieland Wagner es aber »kann«, was sagt das dann über das inkriminierte ideologische Moment aus? Ist es damit geschichtlich verbraucht oder überholt? War es zuvor dem Werk inhärent und ist das nun nicht mehr? Kommt die Korrektur originär durch den Interpreten ins Spiel oder gibt das Werk diesem die Möglichkeit dazu erst frei? Oder greift beides ineinander? Adorno fordert dazu auf, »Veränderungen zur Kenntnis

zu nehmen, die mit dem geschichtlichen Verlauf im Werk Wagners selbst sich zutragen« (ebd., S. 666 f.), aber er argumentiert selbst fernab allen historischen Sinns, wenn er diesem Werk eine Art Spontanpotenzial unterstellt, dem zufolge es »jeden Augenblick wieder« reale Gewalt entfesseln können soll, falls die Aufführungspraxis ihm nicht beistehe. Aufführungspraxis und Gewalt – ich will nicht polemisieren, die Fragen sind dafür zu ernst. Stephan Mösch hat gezeigt, wie weit Bayreuths antisemitischer Ungeist in die Ästhetik hineinregiert hat; vgl. ders.: *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Wagners »Parsifal« in Bayreuth 1882–1933*, Kassel (Bärenreiter) 2009. Gleichwohl ist Adornos kategoriale Verwirrung im obigen Zitat ein Beispiel dafür, wie man es nicht machen sollte. Die Konsequenz daraus erfordert einen Denkansatz, der wie auch immer mit der Vermittlung rezeptions- und werkästhetischer Konstruktionen und Analysen im Falle Wagners ernst macht.



DANIELLE COHEN-LEVINAS

## Die Aufgabe des Musikers

### Schönberg und die Wunder des Lumpensammlers

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

Schelling: *Die Weltalter*

Ohne Musik wäre das Leben ein Irrthum.

Nietzsche: *Götzendämmerung*

Die neue Ordnung der Zwölftontechnik löscht virtuell das Subjekt aus.

Adorno: *Philosophie der neuen Musik*

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

Thomas Mann: *Doktor Faustus*

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

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

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

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

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

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

### Musikalische Sprache und Negativität

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Politik des musikalischen Philosophems

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8 Ebd., S. 91.

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

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

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

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

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

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

<sup>9</sup> Ebd., S. 102 f.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Ebd., S. 98.

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

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

### Die nicht-figurierbare Rede

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

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

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

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

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

<sup>14</sup> Ende des 2. Aktes.

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

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

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

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

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

16 Ebd., S. 471.



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

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

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

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

Aus dem Französischen von Dirk Naguschewski

<sup>17</sup> Ebd., S. 254 u. 256.



MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

## Idiom, Trauerspiel, Dialektik des Hörens Zur Benjamin-Rezeption im Werk Luigi Nonos

»Idiom«, »Trauerspiel« und »Dialektik des Hörens« sind die Überschriften der drei Teile dieses Beitrages, der Benjamins Rezeption im Werk Luigi Nonos behandelt. Genauer gesagt: Es handelt sich eher um die verblüffende Konvergenz von Nonos Denken mit Benjamins Philosophie, unabhängig davon, ob, wie, wann und in welcher Breite Nono sie sich bewusst angeeignet hat. Zwischen ihnen steht ein Exkurs über die Idee des *opus perfectum et absolutum* und dessen Entfaltung vom »organischen« zum »autopoietischen« Werkbegriff, dem Nono sich widersetzt.

### 1. Idiom

Nonos Äußerungen über den italienischen Komponisten Vincenzo Bellini sind als Ausgangspunkt für meinen Ansatz besonders erhellend. Nono hält es für eine wirkliche »Beleidigung«, dass Bellini ohne Weiteres in die Tradition der italienischen Oper eingefügt wird, während der größte Teil seines Werkes (für Orchester, Lieder, Chorstücke usw.) unbeachtet bleibt. Nono spricht von einer positivistischen Tradition, einer akademischen Mentalität, welche die mannigfaltigen kulturellen Strömungen, die sich in Bellini vermischen, einfach ignoriert. Doch seien bei Bellini griechische, byzantinische, orthodoxe, hebräische, hispanische und arabische Einflüsse zu beachten, die mit dem in fertigen Formeln der italienischen Oper kodifizierten Gesang nichts zu tun haben. Dementsprechend fordert Nono eine Wiederentdeckung der Werke Bellinis, die, so Nono, uns bisher nur in der manipulierten Überlieferung der Belcanto-Praxis (von sogenannten Divas wie Maria Callas) bekannt seien und auf der Basis der originalen Handschriften neu erschlossen werden müssten. Bellinis Gesangskunst bestehe u. a. in einer Gliederung von Stimme und Atem

(der Emission erst mit den Lippen und dann mit den Zähnen wie beim orthodoxen Gebet), die charakteristisch für bestimmte Wendungen des sizilianischen Dialekts, den Gesang der *pastori* (Hirten) und die subtile Akustik der antiken griechischen Theater sei. Bei Bellini seien die Pausen nicht leer, sondern erfüllt, also »klingende« Pausen, wie in *Il Pirata*: noch dramatischer als der Schrei des Orchesters wirke der Schrei der Pausen. Weder die überlieferte Aufführungspraxis noch die Musikwissenschaft würden Bellini gerecht, der mit Donizetti gepaart werde, obwohl er tatsächlich ein ganz anderes musikalisches und szenisches Konzept vertrete.<sup>1</sup>

So wie in seiner unorthodoxen Bellini-Deutung lehnt Nono die vorherrschende Anschauung ab, die bei Schönberg bloß »abendländisches, wienerisches, idealistisches Denken« wahrnimmt, während sein Ideengebäude eher auf »der Kultur, dem großen Konflikt, der hebräischen Tragödie« ruhe, am »selben Faden« wie das »kabbalistische und alchimische Denken der Renaissance« anknüpft, »den Gegensatz zwischen Pythagoras' und Platos Schule« aufhebe – d. h. gerade das Gegenteil zum »systematischen«, »für die Maschinen gemachten Denken« sei, das andere in ihm sahen.<sup>2</sup>

Was Nono hierbei andeutet, ist das Problem des Idioms, ähnlich wie es in Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion* behandelt wird. Im Idiom kristallisieren sich Praktiken heraus, die zum Handwerk des Interpretieren gehören. Es entwickelt sich durch die erlernten Fähig- und Fertigkeiten und gilt als Reservoir einer Tradition von Vorannahmen und Selbstverständlichkeiten, die eben darum weder Rechtfertigung brauchen noch infrage gestellt werden. Das, was nicht notiert ist bzw. nicht notiert werden kann, diese Schicht der »Ungenauigkeit«<sup>3</sup> ist beim Musikmachen entscheidend. Dadurch entsteht das Idiom, d. h. »ein Verhältnis zur Musik, in dem das Musikmaterial, kraft seiner Vergegenständlichung, dem musikalischen Subjekt zur zweiten Natur geworden ist«, wie Adorno zunächst formulierte<sup>4</sup> und es später als »jene

1 Luigi Nono: »Bellini: Un Sicilien au Carrefour des Cultures Méditerranéennes«, in: ders.: *Écrits*, hg. v. Laurent Feneyrou, Paris (Christian Bourgois) 1993, S. 480–483.

2 Ebd.

3 Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, hg. v. Henri Lonitz, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2001, S. 346.

4 Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1998 ff., Bd. 18, S. 161.

Schicht von Naivetät« bezeichnete, welche durch Geschichte kritisiert wird. Es geht um den Zusammenhang, »der über den je einzelnen Text hinausgeht und nach Analogie mit herrschenden Spiel- und Vortragsweisen unproblematisch darüber wacht, wie dies und jenes aufgefasst werden soll, was in den Zeichen des Werkes an sich nicht eindeutig enthalten ist. Dieser Bezug auf unproblematisch vorgegebene, aber dem Werk selbst nicht immanente Modelle macht die Naivetät der Interpretation im üblichen Sinn aus.«<sup>5</sup> Idiom sei also mit Adornos Worten: »das musiksprachliche« bzw. »tonsprachliche Kontinuum« – »Inbegriff aller Konventionen des Vortrags«<sup>6</sup> –, auf das auch Mahlers Diktum »Tradition ist Schlamperei« zielte. Anstelle dieses musiksprachlichen Surrogats sollte die Erkenntnis des musikalischen Sinnes gesetzt werden.<sup>7</sup> Dies war gerade, was Nono über Bellini oder Schönberg meinte: Sie sollten von idiomatischen Traditionen befreit werden, die ihre durch die Zusammenströmungen von vielfältigen Raum- und Zeit-Koordinaten gestalteten Individualitäten verkannten.<sup>8</sup>

Sowohl bei Adorno als auch bei Nono liegt der Bezug zu Walter Benjamins Philosophie der Geschichte auf der Hand: Bei Adorno wird er in einer Theorie der musikalischen Reproduktion, bei Nono als Teil seiner kritischen Überlegungen zur Musikgeschichte artikuliert. Auf der Ebene der Interpretation setzen beide das »Aufsprengen« des idiomatischen »Kontinuums« voraus. Was Nono über die Aufgabe der musikalischen Wiedergabe am Beispiel von Bellini sagt, könnte präziser auch in Benjamins Worten formuliert werden: »In jeder Epoche muss versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen« (These VI; GS I, 695). Oder, wie es Benjamin in einer seiner Aufzeichnungen zur »echten Geschichtschreibung« zum Ausdruck bringt: »Wovon kann etwas Gewesenes gerettet werden? Nicht sowohl vor dem Verruf und der Mißachtung, in die es

geraten ist als vor einer bestimmten Art seiner Überlieferung. Die Art, in der es als »Erbe« gewürdigt wird, ist unheilvoller als seine Verschollenheit es [...] sein könnte« (WuN IXX, 128).

Luigi Nono hätte Mahlers Diktum über die Tradition unterschreiben können. Er ist zweifellos jener Komponist des 20. Jahrhunderts, der das Idiom als Ideologie am drastischsten infrage gestellt und aus der bei ihm immer wiederkehrenden Herausforderung, »die Geschichte gegen den Strich zu büsten« (These VII; GS I, 697), die radikalsten Konsequenzen für seine eigene Strategie als Komponist und die Aufführungspraxis seiner Werke gezogen hat. Seine Kritik der Tradition zeichnet sich nicht nur durch seinen Blick auf die Musikgeschichte als ein »aufgesprengtes Kontinuum« und auf die vergangene Kunst als ein Unabgeschlossenes aus,<sup>9</sup> sondern besonders auch durch seine Gesinnung beim Komponieren, die unablässige Suche nach neuen Möglichkeiten für die menschlichen Stimmen und Instrumente sowie die gegenseitige Aufhebung der in der abendländischen Tradition verhärteten Grenzen zwischen den Sphären der Komposition und der Interpretation von Musik.

Die Strenge, mit der sich Nono diese Frage stellt, wird in seinem Verhältnis zu seinen Interpreten sehr deutlich zur Geltung gebracht. Die Arbeit mit Sängern und Instrumentalisten wie Carla Henius, Mezzosopran (*La fabbrica illuminata*, 1964), Liliana Poli, Sopran und William Smith, Klarinette (*A floresta é jovem e cheia de vida*, 1966), Elena Vicini (*Y entonces comprendió*, 1969/70), Slavka Taskova, Sopran und Maurizio Pollini, Klavier (*Con una ola di fuerza y luz*, 1971/72 bzw. .... *sofferte onde serene ...*, 1976), das LaSalle-Quartett (*Fragmente – Stille. An Diotima*, 1980), Roberto Fabricciani, Flöte und Bassflöte (seit *Das atmende Klarsein*, 1981) und Gidon Kremer, Violine (*La lontananza nostalgica utopica futura*, 1988/89) sind charakteristische Beispiele einer Kompositionsweise, die mit dem höchsten Anspruch beginnt, der an einen Interpreten gestellt werden kann: dass er aus dem Idiom austritt, d. h. sich von Schule, Stil und Technik als zweiter Natur befreit. Oder mit anderen

5 Ders.: *Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 3), S. 264.

6 Ebd., S. 88 u. 346.

7 Vgl. ebd., S. 266 u. 268.

8 Vgl. Nono: »Bellini« (Anm. 1).

9 Vgl. die ausführliche Darstellung von Luigi Nonos Verhältnis zur Geschichte in Mário Vieira de Carvalho: »No hay caminos?« Luigi Nonos Verhältnis zur Geschichte«, in: Otto Kolleritsch (Hg.): *Das aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit der Musik* (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 31), Graz u. a. (Universal Edition) 1996, S. 187–219.

Worten: dass der Interpret neue Möglichkeiten wagt, seine Fähig- und Fertigkeiten neu erfindet, überschreitet und seine eigene Singularität über jeden vorbestimmten Kanon hinaus wiederentdeckt. Die Dialektik von Subjekt und Tonmaterial, ein radikaler Nonkonformismus gegenüber dem Idiom, dessen Dekonstruktion durch erneutes Forschen und Experimentieren – darin besteht das, was Nono in den Interpreten zu erwecken trachtete. Der Virtuose – besser gesagt aber: der Interpret als Muster oder Vertreter technischer Expertise – interessierte Nono kaum, weil jener notwendigerweise in einer Tradition sowie in deren Idiom bzw. Ideologie eingebettet wurde und die Formeln, den Automatismus und ein Kontinuum der Technik mit sich brachte. Nono dagegen wollte mit Interpreten arbeiten, die zwar als Virtuosen galten und den fortschrittlichsten Stand der Technik beherrschten, gleichzeitig aber so intensiv wie er selbst dazu beitragen wollten, die idiomatische Tradition dialektisch aufzuheben, gegen sie oder trotz ihr ein neu erfundenes, eigenes, individuelles Idiom durchzusetzen. Nono suchte nach Kommunikationspartnern, die zusammen mit ihm das Unbekannte, die Möglichkeiten eines neuen Hörens erforschen wollten; die sich auch bei Verwendung der *live electronics* nicht von der Technik beherrschen ließen, sondern jene kritisierten und infrage stellten. Dadurch veränderte sich das Verhältnis zwischen Komponisten und Interpreten: Anstelle des traditionell unidirektionalen und autoritären Verhältnisses trat ein auf gegenseitigen Rückkopplungen basierendes Gleichgewicht zwischen den Kommunikationspartnern – eine Art Koautorschaft – ein.

Für Nono wurden z. B. Flöte und Bassflöte in der Person von Roberto Fabriciani so gleichbedeutend, dass viele seiner Werke für diese Instrumente ab 1981 tatsächlich speziell für diesen Musiker konzipiert waren. Erst kam die Person des Spielers, danach das Instrument an sich. Bezeugt wird dies beispielsweise durch die ersten Skizzen von *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkowskij* (1987), in denen gewisse instrumentale Partien für ›Roberto‹ bestimmt werden, und nicht für ›Flöte‹ oder ›Bassflöte‹. Kanonisierte Technik und Klang rückten in den Hintergrund: Nono wollte keine Flöte haben, sondern Roberto und dessen spezifische Spielweise, dessen eigenes Musikmachen, dessen Art und Weise, den Weg beim *Geben zu machen*, seine »Kreativität, schöpferische Phantasie, klangräumliche Imaginationskraft und Sensibilität für Klanqualität« – kurz gesagt alles, was Nono selbst als Lehrer bei seinen Studenten stimulieren wollte, obwohl er dabei, wie es in einem of-

fenen Brief an den Präsidenten der Hochschule der Künste in Berlin von 1988 zu lesen war, auf ein »Syndrom von Traditionalismus« und »Versteinerung« stieß.<sup>10</sup>

Die Fähigkeit, mit dem Stil, sogar mit dem eigenen, zu brechen und das Idiom als zweite Natur bei jeder Interpretation zu problematisieren, wird von Adorno als Bedingung für eine wahre Rekonstruktion des Werkes angesehen. Weder die akademische Überlieferung eines etablierten Idioms noch der Versuch, durch die historische Aufführungspraxis ein ehemaliges Idiom wiederherzustellen, könnte diese Aufgabe erfüllen. Im Gegenteil: Der Stil liquidiere das Werk. Stil sei Ideologie, da dieser ein falsches Bewusstsein verkörpere, dass die Frage nach dem Sinn verfehle. So stimmt Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion* auf den ersten Blick mit seiner *Ästhetischen Theorie* überein: in beiden setzt »Hoffnung auf Wahrheit« die Dialektik Subjekt-Objekt voraus; in beiden, d. h. sowohl bei der Entstehung des musikalischen Kunstwerkes als auch bei dessen Reproduktion könnte diese Dialektik durch die Metapher *den Weg beim Geben zu machen* beschrieben werden.<sup>11</sup>

Meiner Ansicht nach unterscheiden sie sich jedoch in einer Hinsicht grundlegend voneinander. In der *Ästhetischen Theorie* betont Adorno in Bezug auf die *poiesis* (die Entstehung des Kunstwerkes) die Idee einer »fortschreitenden Entwicklung«, das Moment des »Zwangs des Materials«, das »kein Naturmaterial« ist, »sondern geschichtlich durch und durch«. (»Die Expansion ins Unbekannte, die Erweiterung über den gegebenen Materialstand hinaus, ist in weitem Maß dessen Funktion und die der Kritik an ihm, die er seinerseits bedingt.«)<sup>12</sup> Im Gegensatz dazu fordert er aber bei der musikalischen Reproduktion die Sprengung des Kontinuums der Tradition, und beruft sich dabei ausdrücklich auf Brechts Begriff der Verfremdung: »Gegenüber jeglicher Konvention hat die rekonstruierende Reproduktion zunächst einmal das zu vollbringen, was Brecht *Verfremdung* nennt; ohne dies Moment ist die

10 Zit. nach Jürg Stenzl: *Luigi Nono*, Hamburg (Rowohlt) 1998, S. 122. Nono verzichtete auf einen Kurs an dieser Hochschule, den er 1988 in der Folge einer Einladung des Berliner Wissenschaftskollegs begonnen hatte.

11 Diese Metapher trifft besonders die Dialektik von Subjekt-Objekt, so wie sie Adornos Essay *Vers une musique informelle* (1961) darstellt. Vgl. ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 4), Bd. 16, S. 493–540.

12 Ebd., Bd. 7, S. 222 f.

Aufgabe der Interpretation noch nicht einmal erkannt.«<sup>13</sup> Erfolgte also die immanente Kritik des Materials beim Komponieren aus einer »Dialektik in Bewegung«, die mit dem geschichtlich fortschreitenden Kontinuum des Materialstands zusammenhing, so verlangte dagegen die musikalische Reproduktion eine »Dialektik im Stillstand« in dem Sinne, dass das Kontinuum der idiomatischen Konventionen aufgesprengt und zum Stillstand gebracht wurde. Adornos Kritik des Idioms konvergiert also deutlich mit Benjamins und Nonos Ansätzen.

In seinen Texten aus den 1950er Jahren zur musikalischen Komposition – z. B. *Die Entwicklung der Reihentechnik* (1958) – hebt Nono die Kontinuität der musikalischen Entwicklung hervor, die mit einer »als historisch und fortschreitend verstandenen Gesellschaft« zusammenhängt.<sup>14</sup> Was dabei auffällt, ist der Widerspruch zwischen solchen Äußerungen und Nonos kompositorischer Praxis. Er nahm durchaus »den fortschrittlichsten Materialstand« seiner Zeit in Anspruch, rebellierte aber zugleich schon in seinen ersten Werken gegen das musikgeschichtliche Kontinuum.<sup>15</sup> Die *Variazione Canoniche* (1950) sind seriell geprägt, stellen jedoch gleichzeitig durch den »Tigersprung ins Vergangene« (These XIV; GS I, 701) – d. h. in die *canoni enigmatici* der franko-flämischen Vokalpolyphonie, die er gemeinsam mit Bruno Maderna analysierte – die Reihentechnik infrage. In *Polifonica-Monodia-Ritmica* (1951) kommt der geschichtliche Bruch hingegen durch den Rückgriff auf altes musikalisches Material brasilianischer Herkunft zustande. Die Beispiele ließen sich bis zu den letzten Werken beliebig vermehren. Durch sein Komponieren leistet Nono Widerstand gegen den Verfall ins Idiomatische – hier im Sinne der Erstarrung in einem eigenem Stil verstanden.

Benjamins Philosophie der Geschichte blieb Nono scheinbar bis zu den späten 1970er Jahren unbekannt, war aber sozusagen latent in seiner Kompositionstrategie präsent. 1972, noch bevor er sich ausdrücklich auf Benjamin berief, tauchte die Konvergenz mit dessen Denken sogar fast wörtlich auf: »[Es ist] hier nicht die Kontinuität der Tradition, sondern wir, heute, die die Ver-

gangenheit erkennen. Dies ist das genaue Gegenteil des Akademismus, wir müssen die Geschichte nicht hinnehmen, wie sie uns vorgesetzt wird. [...] [W]ir entdecken heute die Geschichte gemäß unseren heutigen Bedürfnissen.«<sup>16</sup>

Das Motiv des aufgesprengten Kontinuums prägte Nonos Verhältnis zu seiner eigenen Entwicklung als Komponist. Er ließ nicht zu, dass die von ihm gemeisterten Kompositionstechniken – und zwar durch den Rückgriff auf das Neue, das ehemals aufgeblitzt war und in der Kontinuität der akademischen Tradition verschwunden war – sich verdinglichten, eben in einem Idiom erstarrten, sich seiner selbst bemächtigten. Nono lehnte die Sicherheit des schon kompositionstechnisch Angeeigneten entschieden ab. Er verlangte ständig von sich selbst gerade das, was er auch von den Interpreten forderte: das Experimentieren. Und in dem Maße, wie er sich von einem Ideal technischer Virtuosität entfernte, das der konventionellen Virtuosität der Interpreten entgegenkäme, ist es kein Wunder, dass selbst Michael Gielen im Zusammenhang mit *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkowskij* von Nono Musik forderte, welche die ausgezeichneten Mitglieder seines Orchesters stärker beschäftige.<sup>17</sup>

Kein Wunder auch, dass eine gewisse Verwirrung bei Experten der Werkanalyse herrscht. Gerade weil sie sich meistens nach prästabilierten Kriterien und Methoden richten, verfehlen sie ihr Objekt – und in diesem Fall Nonos Werke. Ihre Arbeit beginnt mit einer anästhetischen Operation: Alles was verdächtig ist, »außermusikalisch« zu sein, wird von der Analyse ausgeschlossen; das musikalische Werk wird auf die Noten (die Partitur an sich) reduziert. Darin gerade bestand aber das, was Nono bei der Bellini-Rezeption kritisierte und uns heute bei der Nono-Rezeption ebenso widrig erscheinen muss. Nur eine Methode, wie Nono sie selbst in Bezug auf Bellini oder Schönberg vorschlägt – die sich aus dem Objekt und in Interaktion mit diesem und mit den kulturellen Zusammenhängen entwickelt –, ist seinen Werken angemessen.

13 Ders.: *Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 3), S. 128.

14 Luigi Nono: »Möglichkeit und Notwendigkeit eines neuen Musiktheaters«, in: Jürg Stenzl (Hg.): *Luigi Nono. Texte. Studien zur seiner Musik*, Zürich (Atlantis) 1975, S. 87–99.

15 Vgl. Vieira de Carvalho: »No hay caminos?« (Anm. 9), S. 187–219.

16 Luigi Nono: »Seminar über die Funktion der Musik heute«, in: Stenzl (Hg.): *Texte. Studien zur seiner Musik* (Anm. 14), S. 276, hier zit. nach Mário Vieira de Carvalho: »New Music« between Search of Identity and »Autopoiesis«, or: The »Tragedy of Listening«, in: *Theory, Culture & Society* 16 (1999) 4, S. 127–135. Vgl. bei Benjamin auch These VI; GS I, 695.

17 Vgl. Mário Vieira de Carvalho: *A Tragédia da Escuta. Luigi Nono e a Música do Século XX*, Lissabon (Imprensa Nacional – Casa da Moeda) 2007, S. 206.

Die Analysen von Balázs, Motz, Assis und Nielinger zeigen, wie sich Nonos Werke in ihrer Singularität behaupten, kategorialen Einordnungen entgehen, und einer unterschiedlichen Annäherung bedürfen. So wird eine strikt serielle Analyse seinen Werken aus den 1950er Jahren keineswegs gerecht. Anhand der Skizzen von *Il canto sospeso* beschreibt Wolfgang Motz, »wie Nono bestrebt war, aus seiner strengen Materialvorordnung sinnvolle und ausdrucksvolle Musik zu formen.«<sup>18</sup> Seine Musik sei von Personalzügen stark geprägt und entferne sich von der seriellen Mechanik. Der Sinn – die poetische Idee – setze sich gegen die bloße Zurichtung der Parameter durch: Aus dem Material entstehe Musik, so dass sich unerwartet Beziehungen zu Nonos Werken aus den 1980er Jahren herstellen.<sup>19</sup>

Bei diesem erneuten Versuch, mit dem Kontinuum seines eigenen Kompositionsidioms zu brechen, strebt Nono nach Befreiung von den Fesseln der Sprache, vom konventionellen Moment der Signifikation in der Notation. Der Weg, den Nono als Komponist *beim Gehen* macht, ist der Weg von der musikalischen Schrift (als historischer Zwang, dem jeder in der europäischen Tradition ausgebildete Komponist nicht entgehen kann) zu deren Aufhebung. Es ist die umstürzlerische Suche nach jener Einheit des Musikmachens, in der sich Komposition und Reproduktion noch nicht in einer Dichotomie spalten ließen; nach der Einheit zwischen dem mimetischen Impuls und dem halluzinatorischen Moment der Erkenntnis, die von keiner diskursiven Äußerung wiedergegeben werden kann.<sup>20</sup> Es ist ein Weg, der aus der Sehnsucht nach

einer verlorenen Freiheit entsteht: die Freiheit, Musik zu machen, ohne jeden normativen, diskursiven Zwang, so wie sie historisch vor der Erfindung der Notation bestand – wobei Notation im Sinne Adornos als ein autoritäres Moment der Unterdrückung und »Wundmal von Gewalt« im zivilisatorischen Prozess verstanden werden sollte.<sup>21</sup> Deshalb führt Nonos Weg tendenziell zur Aufhebung der Notation. Einige seiner letzten Kompositionen wurden nicht mehr aufs Papier gebracht – man könnte sagen: nicht mehr der Gewalt der Setzung in eine Partitur unterworfen. In diesen sozusagen ephemeren Werken treibt Nono seine »Entdeckung des Umsturzes« am weitesten, wie eines davon in seinem Titel unmittelbar bezeugt: *Découvrir la subversion – Hommage à Edmond Jabès*, für Mezzosopran, Erzähler, Flöte, Basstuba, Horn und *live electronics* (1987). Ausgehend von Gedichten Jabès<sup>22</sup> in der französischen Originalsprache (vorgetragen v. Evelyne Didi) und einer deutschen Fassung (vorgelesen v. Susanne Otto) weist das Werk nach Feneyrou<sup>23</sup> auf »die Spaltung der Sprache in Sprachen«, welche in der biblischen Erzählung des Babelturms »alle Sprachen und allen vergötterten Glauben an deren Macht« zu einem »tödlichen Dasein« verurteilt. Französisch und Deutsch können – ich zitiere noch einmal Feneyrou – als »Exilsprachen für den hebräischen Dichter Edmond Jabès« gelten, gleichzeitig aber, so könnte man hinzufügen, Exilsprachen wie alle anderen möglichen diskursiven Sprachen auch. Die Musik wurde zu einer solchen Exilsprache, als die Intentionalität der Signifikation bzw. der Bedeutung in die Notation einbrach.<sup>24</sup> War dies bei Nono bloß Zufall oder tiefe Intuition des Wesentlichsten in Jabès Dichtung? Die in den Skizzen vier notierten Töne (f, fis, c, cis) fallen angeblich hinter den Stand zurück, der als »Setzung in schriftlicher Form« Partitur genannt werden

18 Wolfgang Motz: *Konstruktion und Ausdruck, Analytische Betrachtungen zu »Il Canto sospeso« (1955/56) von Luigi Nono*, Saarbrücken (Pfauf) 1996, S. 66.

19 Motz vergleicht die Nr. 7 von *Il canto sospeso* mit dem *Diario pollaco no. 2* (1982): Frauenstimmen in der höchsten Stimmlage, dieselben Töne auf verschiedene Stimmen verteilt, Abwechslung der Klangfarbe und der Vokalemission (*boccha chiusa*), plötzliche Erweiterung von Klangräumen durch den Übergang von Konzentration in Ausdehnung, usw. Vgl. ebd., S. 121.

20 Hiermit ist die Erkenntnis als »Halluzination« im Sinne des portugiesischen Philosophen Fernando Gil gemeint; vgl. dazu: ders.: »En deçà de l'existence et de l'attribution: croyance et hallucination«, in: *Le Colloque de Cordoue. Ibn Rochd, Maimonide, Saint Thomas ou La filiation entre foi et raison*, hg. v. Claude Melman, Paris (Climats) 1994; verfügbar unter: [www.freud-lacan.com/articles/article.php?url\\_article=fgil181093](http://www.freud-lacan.com/articles/article.php?url_article=fgil181093); zuletzt abgerufen am 27.10.2010. Vgl. hierzu noch Mário Vieira de Carvalho: »Der Trug der Bedeutungen oder die Fesseln der Sprache. Von Eichendorffs zu Adornos musikalischer Poetik«, in: Katrin Bicher/

Jutta Toelle/Jin-Ah Kim (Hg.): *Festschrift Christian Kaden zum 65. Geburtstag*, Berlin (Ries & Erler) 2011, S. 245–265, hier S. 264.

21 Adorno: *Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 3), S. 226 u. 249.

22 Vgl. Edmond Jabès: *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*, Paris (Gallimard) 1982 bzw. *Das kleine unverdächtige Buch der Subversion*, übers. v. Felix Ph. Ingold, München u. a. (Hanser) 1985.

23 Laurent Feneyrou: »... Le silence infini de nos communes paroles ... Edmond Jabès – Luigi Nono, une interprétation hebraïque«, in: Gianmario Borio/Giovanni Morelli/Veniero Rizzardi: *La Nuova ricerca sull'Opera di Luigi Nono*, Florenz (Olschki) 1999, S. 156.

24 Adorno: *Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 3), S. 235.

könnte, weshalb die Rekonstruktion des Werkes unmöglich sei.<sup>25</sup> Sollte die »Entdeckung des Umsturzes« aber möglicherweise nicht gerade in dieser Unmöglichkeit einer neuen Aufführung bestehen? (*Unmöglichkeit* als dialektisches Moment radikaler Öffnung zu den *infiniti possibili* durch den Verzicht auf Notation und die Entdeckung oder das Wiedererkennen des »Ursprungs« der musikalischen Erfahrung: *Ursprung ist das Ziel.*)<sup>26</sup>

## 2. Exkurs: Vom »organischen« zum »autopoietischen« Werk

Mit seinen Positionen spaltete sich Nono vom Mainstream der musikalischen Avantgarde um 1950 und von dessen Ideal eines *opus perfectum et absolutum* ab. Dieser Begriff stammt von Nikolaus Listenius aus der Zeit um 1540 und bezeichnet eine sich ab dem 14. Jahrhundert allmählich mit der Entfaltung von Marktverhältnissen besonders in Italien ausbildende Werkidentität.<sup>27</sup> Er führt aber noch weiter zurück: zur griechischen Philosophie, genauer: zu Platon und Aristoteles, bei denen die einzelnen Teile jeder Rede bzw. jedes Kunstwerk »so zusammengefügt sein [müssen], daß sich das Ganze verändert und durcheinander gerät, wenn irgendein Teil umgestellt oder weggenommen wird. Denn was ohne sichtbare Folgen vorhanden sein oder fehlen kann, ist gar nicht Teil des Ganzen.«<sup>28</sup> Platon fügt dem zum ersten Mal die sogenannte »organische Metapher« hinzu,<sup>29</sup> indem er das künstlerische Schöne mit einem lebenden Wesen vergleicht: »Eine Rede [muß] wie ein lebendes Wesen gebaut sein und ihren eigentümlichen Körper haben, so daß sie weder ohne Kopf ist noch ohne Fuß, sondern eine Mitte hat und Enden, die gegeneinander und

gegen das Ganze in einem schicklichen Verhältnis gearbeitet sind« (*Phaidros*, 264c).<sup>30</sup>

Die »organische Metapher« taucht im Laufe der Geschichte immer wieder auf, aber erst um 1800 findet ein Paradigmenwechsel statt, der, wie schon Foucault bemerkte, mit der Entstehung der modernen Biologie zusammenhängt: mit dem Wechsel vom Präformations- (Einschachtelungs-) zum Epigenesis-Begriff. So wird das Organische im Kunstwerk bei August Wilhelm Schlegel dynamisch, als ein »Werdendes«, als »organische Entwicklung« verstanden. Im Gegensatz zu mechanischer Form, sei die organische »eingeboren, sie bildet von innen heraus, und erreicht ihre Bestimmtheit zugleich mit der vollständigen Entwicklung des Keimes.«<sup>31</sup> »Organische Entwicklung« und *opus perfectum et absolutum* bzw. »organisches« *Opus*-Werk (wie es Adorno nennt) prägen die Kompositionslehre sowie die Musiktheorie im 19. Jahrhundert (z. B. bei Adolf Bernhard Marx, Johann Christian Lobe, Hugo Riemann) und wirken auch im 20. Jahrhundert fort – und zwar nicht nur in Bezug auf die tonale Musik (wie bei Heinrich Schenker), sondern auch in Bezug auf die Zwölfton-Musik bei Schönberg und Webern.<sup>32</sup> Um 1950 münden sie in die Theorie der seriellen Musik bzw. des integralen Serialismus.

Der Begriff des seriell organischen Werkes treibt jedoch den Vergleich mit der Natur bzw. biologischen Prozessen, der auch in Weberns Vorträgen er-

25 Stenzl: *Nono* (Anm. 10), S. 149.

26 Zu Benjamins Begriff vom »Ursprung« als »wesensprägendes Moment« und »das Echte«, das »einer Entdeckung [ist], die in einzigerartiger Weise sich mit dem Wiedererkennen verbindet« vgl. GS I, 225–227. Zur Frage des Idioms bei Nono vgl. außerdem Vieira de Carvalho: *Tragédia da Escuta* (Anm. 17), S. 199–212.

27 Vgl. Ludwig Finscher: »Die Entstehung des Komponisten«, in: *IRASM* 25 (1994) 1/2, S. 149–164.

28 Aristoteles: *Poetik*, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart (Reclam) 1991, S. 29 (Abschnitt 1451a).

29 Gian Napoleone Giordano Orsini: »The Organic Concept«, in: *Comparative Literature* 21 (1969), S. 1–30.

30 Platon: *Werke in acht Bänden*, hg. v. Gunther Eigler u. übers. v. Klaus Schöpsdau, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1970 ff., Bd. 5, S. 139.

31 Zit. nach Johannes Bierbrodt: *Naturwissenschaft und Ästhetik 1750–1810*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2000, S. 43 f. Vgl. hierzu auch Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1971 und die Diskussion in John Neubauer: »Organicist Poetics as Romantic Heritage?«, in: *Romantic Poetry. Histoire Comparé des Littératures de Langues Européennes*, hg. v. Coordinating Committee for A Comparative History of Literatures in European Languages, Amsterdam u. a. (John Benjamins Publishing Corporation) 2002, S. 492–507.

32 Vgl. Angelika Abel: *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre. Zur Kompositionstheorie und Ästhetik der Neuen Wiener Schule* (= *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 19) Wiesbaden (Steiner) 1982; Lotte Thaler: *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München (Katzbichler) 1994 sowie Gianmario Borio: »Schenker versus Schoenberg versus Schenker. The Difficulties of a Reconciliation«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 126 (2001), S. 250–274. Zur Kritik des organischen Denkens in der Musiktheorie und -analyse vgl. auch Joseph Kerman: *Contemporary Music. Challenges to Musicology*, Cambridge (Harvard University Press) 1985.



scheint,<sup>33</sup> noch weiter. Es handelt sich jetzt um die tendenziell völlige Abschaffung des Komponisten als ein dem Werk transzendentes Subjekt, das im Laufe des Kompositionsprozess freie Entscheidungen treffen könne und solle. Adorno kritisiert diese bereits von Webern vertretene Tendenz, »Musik auf die nackten Vorgänge im Material, [auf] das Schicksal der Reihen als solcher« zu reduzieren.<sup>34</sup> Im Briefwechsel zwischen Goeyvaerts und Stockhausen (1951–1954) wird Webern hingegen vorgeworfen, er sei seinen Weg »nicht bis zum Ende gegangen«: »Der Aspekt ›Projektion in Raum und Zeit‹ beschränk[e] sich bei Webern [...] auf kurze Fragmente [...]. Das Ganze aber zeig[e] [sich] noch immer ein ›Geschehen in der Zeit‹. Mit der konsequenten Durchsetzung von Schönbergs »Prinzip der absoluten und einheitlichen Erfahrung des musikalischen Raumes« sollte das musikalische Werk hingegen nicht mehr als ein »Geschehen in der Zeit« begriffen werden, also nicht als »eine Zeit, in der Musik sich entfaltet, sondern [als] ein Sein in der Zeit, eine Zeit, in die Musik gestellt ist«, so Goeyvaerts' Ansicht.<sup>35</sup> Der Verlauf in der Zeit als konstitutives Moment des Komponierens setze Entscheidungen voraus, die dem entstehenden Werk nicht immanent seien. Deshalb sollte der Eigenwille des Komponisten ausgeschlossen werden. Die ganze Komposition sollte sich allein aus ihren Voraussetzungen ableiten lassen. Selbst die Reihe, die serielle Struktur, als Keim des Ganzen, werde nicht »konstruiert«, sondern sei eher »gegeben«.<sup>36</sup> Im gleichen Sinn knüpft Stockhausen an Webern an und postuliert, die Komposition entstehe aus neuen »nicht von Menschen gemachten«, sondern »über den einzelnen Menschen hinausgehenden Naturgesetzen« – wie er noch 1985 wiederholte.<sup>37</sup>

33 Vorträge gehalten in den Jahren 1932 und 1933. Vgl. Anton Webern: *Der Weg zur neuen Musik*, hg. v. Willi Reich, Wien (Universal Edition) 1960.

34 Adorno: *Gesammelte Schriften* (Anm. 4), Bd. 4, S. 150 f.

35 Vgl. Herman Sabbe: *Die Einheit der Stockhausen-Zeit. Neue Erkenntnismöglichkeiten der seriellen Entwicklung anhand des frühen Wirkens von Stockhausen und Goeyvaerts. Dargestellt aufgrund der Briefe Stockhausens an Goeyvaerts (= Musik-Konzepte, Bd. 19)*, München (Edition Text + Kritik) 1981, S. 16.

36 Ebd., S. 17.

37 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht: *Karlheinz Stockhausen im Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg i. Br. 3. bis 5. Juni 1985*, Murrhardt (Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft) 1986, S. 20.

Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, nimmt Stockhausens und Goeyvaerts Idee des musikalischen Werkes den Begriff der Autopoiesis vorweg.<sup>38</sup> Geprägt von den Biologen Maturana und Varela zu Beginn der 1970er Jahre und später von Niklas Luhmann in seine Theorie »Sozialer Systeme« übernommen, bezeichnet Autopoiesis die Momente von Selbstreferenz, Selbstregulation und Selbstreproduktion, die sich für jedes Lebewesen als konstitutiv erweisen. Ein autopoietisches System kann sich »nur durch Relationieren seiner Elemente konstituieren und ändern«. Diese bilden ebenfalls »Elemente nur für die Systeme, die sie als Einheit verwenden«.<sup>39</sup> Dadurch grenzt sich das System von der Umwelt ab, in der es entsteht. Dies war gerade das, was die Vertreter des seriellen Denkens als musikalisches Werk begriffen und schaffen wollten – oder besser gesagt: nicht »schaffen«, sondern »entstehen lassen« wollten. Das Neue, das sie dem Begriff des Kunstwerks als Organismus hinzufügten, war das ideale Verschwinden des Autors, der beim Komponieren an die Stelle eines bloßen Beobachters rücken sollte. Mit anderen Worten: Nicht erst nach seiner Vollendung, sondern mit dem Beginn seiner Entstehung sollte das Werk sich selbst vor seinem erstem Beobachter – dem Komponisten – ähnlich wie ein Lebewesen als »organische Entwicklung« entfalten. Systemtheoretisch bedeutet diese Beseitigung der Dialektik von Subjekt und Objekt im Kompositionsprozess, dass der Komponist nicht mehr ein »Element« des Systems der Komposition bleibt, sondern in die Umwelt des sich selbst komponierenden Werkes vertrieben wird. Dieses Ideal einer musikalischen Autopoiesis entwickelten die oben genannten seriellen Komponisten noch vor der späteren Prägung des Begriffes.

Eine der Konsequenzen des Begriffes vom musikalischen Werk als autopoietischem System ist die Relativierung des Unterschiedes zwischen »geschlossenem« und »offenem« Werk, zwischen »Determinismus« und »Aleatorik«. Stockhausens *Klavierstück XI*, das Umberto Eco für das Paradigma des »offenen Werks« hielt und in dem »Determinismus« und »Aleatorik« ineinander um-

38 Vgl. dazu Vieira de Carvalho: »No hay caminos?« (Anm. 9); ders.: »New Music« between Search of Identity and »Autopoiesis« (Anm. 16) sowie ders.: »Art as Autopoiesis? A critical approach beginning with the European musical avant-garde in the early 1950s«, in: *Journal of Socio cybernetics* 2 (2001), S. 33–40.

39 Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1987, S. 43.

schlagen, erscheint in dieser Hinsicht als Paradigma des Werkes als autopoietisches System: Nicht nur der Komponist, sondern auch der Interpret sollten sich in die Umwelt des Werkes zurückziehen und sich als bloße Beobachter von dessen Entstehen verhalten. Auch bei Boulez<sup>40</sup> sollte Musik durch den Begriff der »Selbstbestimmung der Struktur« und bei Cage durch die weit radikalere Forderung des Zufalls bzw. der ›Aleatorik‹ als Kompositionsprinzipien autopoietisch wirken.<sup>41</sup>

In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, an den Begriff von »Phantasmagorie« zu erinnern, den Marx benutzte, »um die Welt der Waren zu beschreiben, die in ihrer bloßen sichtbaren Gegenständlichkeit jegliche Spur der Arbeit, die sie hervorgebracht hat, verbergen.«<sup>42</sup> Adorno verwendet ihn, um Wagners Kunst zu kennzeichnen: »Die Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produktes ist das Formgesetz Richard Wagners. Das Produkt präsentiert sich als sich selbst Produzierendes.«<sup>43</sup> So entstehe – nach Buck-Morss – eine Art der Kommunikation, die, »um der Verdeckung der Arbeit willen [...] Subjektivität [spiegelt]:« »Ohnmächtig begegnet der Träumende dem Bilde seiner selbst wie einem Wunder.«<sup>44</sup>

In der *Ästhetischen Theorie* spricht Adorno aber erneut vom »Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen«, der zu deren Rätselcharakter gehört.<sup>45</sup>

An beiden Stellen bezieht sich Adorno offensichtlich auf Benjamins Begriff der Aura als »Erwiderung des Blickes« und den dazu gehörenden »Kultwert« des Phänomens: »Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen« (GS I, 646 f.).

Daraus könnte man schließen, eine scheinbar organische, sich selbst produzierende Kunst, sei es das »Gesamtkunstwerk« durch dessen Wirkung als Täuschung, sei es *l'art pour l'art* durch eine »objektzentrierte« Erfahrung, die

40 Pierre Boulez: »Alea«, in: ders.: *Relevés d'apprenti*, Paris (Éditions du Seuil) 1966, S. 41–54.

41 Für eine ausführlichere Diskussion vgl. »Série, ›alea‹ e ›autopoiesis‹«, in: Vieira de Carvalho: *Tragédia da Escuta* (Anm. 17), S. 67–82.

42 Susan Buck-Morss: »Ästhetik und Anästhetik. Erneute Erwägungen zu Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz«, in: Kolleritsch (Hg.): *Das aufgesprengte Kontinuum* (Anm. 9), S. 52.

43 Adorno: *Gesammelte Schriften* (Anm. 4), Bd. 13, S. 82.

44 Ebd., S. 87.

45 Ebd., Bd. 7, S. 185.

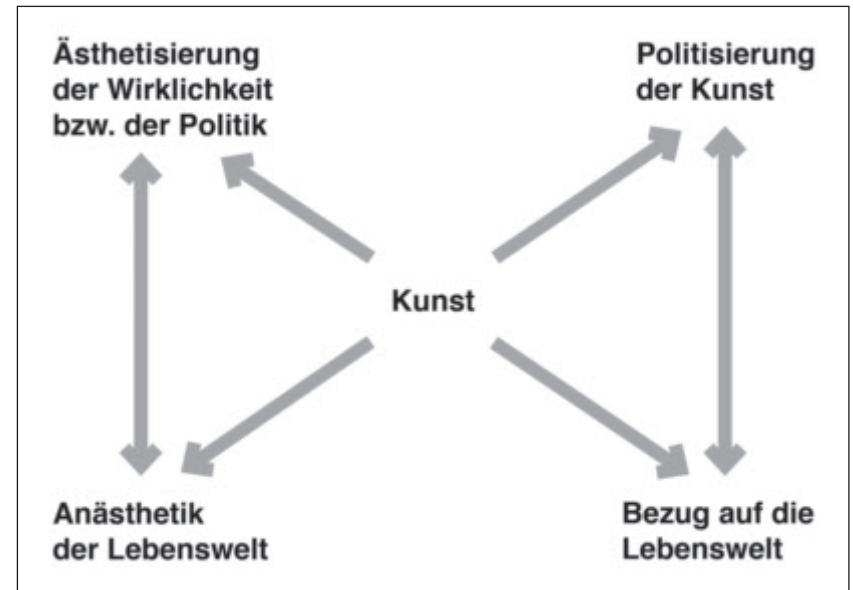


Abb. 1: Kunst im Verhältnis zur Lebenswelt.

dem »Fetischcharakter der Ware als die Veneration des Selbstgemachten« ähnelt,<sup>46</sup> bedecke sich mit Aura, einer »einmaligen Erscheinung einer Ferne«. Mit der »Unnahbarkeit«, die »eine Hauptqualität des Kultbildes« sei (647), wird sie dadurch zum Vorbild der (und verwandelt sich in die) »Ästhetisierung der Politik« und Wirklichkeit.<sup>47</sup>

Demzufolge meint Autopoiesis das wie nie zuvor als *zweite Natur*, als Naturprozess ohne menschliches Eingreifen – als Phantasmagorie – begriffene Kunstwerk und schlägt in Ästhetisierung der Wirklichkeit um. Lobte Mari-

46 Ebd., Bd. 14, S. 24.

47 Es geht hier nicht darum, den Streit über den Begriff von »Aura« bei Adorno und Benjamin fortzuführen, sondern bloß auf eine Ebene möglicher Konvergenz zwischen beiden zu verweisen.

netti die Ästhetik des Krieges, so beschrieb Stockhausen die Zerstörung der New Yorker Zwillingsstürme als »das größte Kunstwerk, das es je gegeben hat«. Kein Künstler hätte solch eine autopoietische Organizität leisten können – hier wird deutlich, was eigentlich im Hintergrund von Stockhausens einen großen Skandal auslösenden Äußerungen steht. Ligeti diagnostizierte »Größenwahnsinn« und schlug die Einlieferung des Komponisten »in eine psychiatrische Klinik« vor.<sup>48</sup> Es handelte sich aber um keine »Psychopathologie«, die Stockhausens »Zurechnungsfähigkeit« beeinflusste (eine Störung im »Bereich der Sozialisation«), sondern um »Entfremdung«, die die »Solidarität« als Grundlage der Lebenswelt entwertet (Störung im »Bereich der sozialen Integration«). Diese Habermas entnommenen Begriffe<sup>49</sup> helfen uns zu verstehen, dass Stockhausen in seiner umstrittenen Stellungnahme nur die letzten Konsequenzen aus seinem eigenen Kunstbegriff zog – einem Ästhetizismus, der in der musikalischen Avantgarde überdauerte und dessen Kehrseite die radikale Anästhetik der Beziehungen zur Lebenswelt bildete (vgl. Abb. 1).<sup>50</sup>

### 3. Trauerspiel

Luigi Nono brach mit der vorherrschenden objektzentrierten Kommunikation schon in seinen ersten in Darmstadt aufgeführten Werken, obwohl er am Anfang seine Position noch nicht offenkundig zeigte. *Variazioni canoniche*, *Polifonica-Monodia-Ritmica* und *Composizione per orchestra* sind objektzentrierte Titel, die nichts darüber verraten, was in ihnen steckt: eben »Politisierung der Kunst« im Sinne Walter Benjamins. Die Metapher des aufgesprengten Kontinuums gibt hierüber erneut Aufschluss: Nonos Pathos der Entscheidung beim Komponieren sprengte das Kontinuum der seriellen Autopoiesis auf, wie die Revolutionen bei Benjamin den Automatismus der Geschichte. Dieses Pathos der Entscheidung entstand bei Nono gerade aus der Intensität,

48 »Ich bin der Meinung, dass die Musikwelt diesen Größenwahnsinnigen boykottieren muss. Wenn er diesen niederträchtigen Massenmord als Kunstwerk auffasst, gehört er in eine psychiatrische Klinik« (zit. nach: *Die ZEIT* vom 27.09.2001).

49 Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1985, Bd. 2, S. 214 ff.

50 Vgl. dazu ausführlicher Vieira de Carvalho: *Tragédia da Escuta* (Anm. 17), S. 83–100.



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.

mit der er seine Verankerung in Lebenswelt(en) in die Kompositionsarbeit übertrug. Was ihn in der Wirklichkeit bewegte, sei es ein mimetischer Impuls, ein prägendes Erlebnis oder eine poetische Idee, mischte sich als ein ethischer oder politischer Imperativ notwendigerweise in die Kompositionsarbeit ein. *Como una ola de fuerza y de luz* für Sopran, Klavier, Orchester und 4-Spur-Tonband (1971/72) gilt als Beispiel dafür, wie ein politisches Ereignis, das Nono tief erschütterte – die mutmaßliche Ermordung des chilenischen Revolutionärs Luciano Cruz im September 1971 – plötzlich in die Komposition hereinbrach und deren Konzept und Verlauf völlig veränderte. Dem ursprünglich für Klavier und 4-Spur-Tonband gedachten Werk, an dem Nono und Pollini bereits im *Studio di Phonologia* der RAI in Mailand arbeiteten, wurde sowohl ein Gedicht von Julio Huasi (einem argentinischen Dichter) als auch ein Sopran-Solo und Frauenchor hinzugefügt (vgl. Abb. 2).

Lebenserfahrungen, die als Zitate in die Stücke Einzug halten, sind für die meisten Werke Nonos konstitutiv und werden stets mit anderen Zitaten zu-

sammengestellt: Zitate aus Texten, Gedichten, mal stumm nur auf der Partitur notiert – nicht selten jedoch mit einer strukturellen Funktion –, mal zur Darstellung gebracht, ab und zu sogar tongetreu als Dokumente; musikalische Zitate, mal als Gebilde erkennbar, mal als Baustein-Material, mal als Kompositionsverfahren, mal als Selbstzitate: Zitate à l'ordre du jour, die auf Fragmente der Geschichte, der Kultur- und Musikgeschichte, der Politik, des Weltgeschehens und der Lebenswelt hinweisen.

Nono lehnte in seinen Äußerungen Zitat und Collage als Kompositionsmethode nachdrücklich ab, obwohl er selbst davon umfangreichsten Gebrauch machte. Er nahm jedoch Abstand von einer neoklassischen Aneignung der Tradition als Restauration, die auf Wiederherstellung bzw. auf die Parodie des Vergangenen abzielte. Gleichzeitig aber bezeugen seine Kompositionspraxis sowie seine Aussagen zum eigenen Schaffen eine intensive Auseinandersetzung mit der Musikgeschichte. Als wäre ihm vom Anfang an Benjamins Denken vertraut, »bürste« er diese »gegen den Strich« und versuchte immer wieder, das von der Tradition Abgeschlossene in ein Unabgeschlossenes, in eine »mit Jetztzeit geladene Vergangenheit« zu verwandeln. Ebenso stimmt Nono in dieser Hinsicht – wie bereits dargelegt<sup>51</sup> – in seiner Praxis als Komponist mit Benjamins Theorie des Zitats als dialektisches Bild überein. Auch »die Wirklichkeit ist ein Text«, der der »Deutung im rechten Augenblick« bedarf – wie es Konersmann formuliert.<sup>52</sup> Geschichte und Text zu interpretieren, verlange dieselbe Operation: »Heraussprengen«: »Wie den vermeintlich gleichmäßig fließenden Strom der historischen Zeit, so unterbricht der Leser [der Erkennende] ... auch die Linearität des Textes, um am so gewonnenen Bruchstück das Besondere und Aktuelle herauszuheben.«<sup>53</sup> Diese Methode wohnt auch Nonos Zitat-Verfahren inne: Es geht um die Sprengung des Textes, nicht um dessen Kanonisierung. Nono befreit die zitierten Fragmente aus ihren ursprünglichen literarischen oder musikalischen Zusammenhängen und belädt sie mit der »ungebrochenen Kraft der allegorischen Intention« (GS I, 339).

51 Vgl. dazu Vieira de Carvalho: »No hay caminos?« (Anm. 9) u. ders.: »Towards Dialectic Listening. Quotation and Montage in the work of Luigi Nono«, in: *Contemporary Music Review* 18 (1999) 2, S. 37–85.

52 Vgl. Ralf Konersmann: *Erstartete Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1991, S. 68 f. (über Benjamins »Kunst des Fragments«).

53 Ebd.

Ähnlich wie in Benjamins »Kunst des Fragments« verweisen die Bruchstücke aufeinander als Ergebnis einer »ebenso kühnen wie phantasievollen *ars combinatoria*«, bilden neue »Bedeutungsebenen«,<sup>54</sup> und dies – wie beispielsweise in der »szenischen Handlung« *Al gran sole carico d'amore* – umso grundlegender als die Zitate, die aus Gedichten, Reden, Essays, Schauspielstücken, Parolen sowie aus Kompositionstechniken, Liedern und anderen musikalischen Werken (einschließlich der eigenen Musik) stammen, mit der »allegorischen Zerstückelung« der Geschichte und deren so gewonnenen Bruchstücken (geseiterten Revolutionen und revolutionären Frauengestalten) zusammengestellt werden, was diese »szenische Handlung« (*azione scenica*) von der Oper als »Verfallsprodukt« im Sinne Benjamins (386) unterscheidet. Nonos Konzept von *azione scenica* als Gegensatz zur Oper, das mit dem Entwurf von *Intolleranza 1960* beginnt, nimmt aber keinen Bezug auf den *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, der dem Komponisten zu jenem Zeitpunkt vermutlich noch unbekannt war. Nono verweist auf Brecht, Eisenstein, Meyerhold, Piscator, Schönberg (*Die glückliche Hand*), in keiner einzigen Stelle aber auf Benjamin. Letzteren erwähnt Nono 1974 zum ersten Mal in einem Interview, wobei er scheinbar den Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* meint,<sup>55</sup> nicht jedoch andere Schriften, wie z. B. *Über den Begriff der Geschichte* (später zum Leitmotiv der Zusammenarbeit mit Massimo Cacciari am *Prometeo-Projekt* geworden). Durch das Verhältnis zur Geschichte und sein Zitierverfahren versucht Nono, in beiden seiner ersten *azioni sceniche* – vor allem in der zweiten, die das Konzept weiterentwickelt –, nicht nur mit der *banale consequencialità* der linearen Dramaturgie zu brechen, sondern auch,

54 Ebd.

55 Vgl. »Intervista di Bernd Leukert« (1974), in: *Luigi Nono – Scritti e colloqui*, hg. v. Angela Ida De Benedictis/Luca Veniero Rizzardi, Mailand/Luca (Ricordi/LIM) 2001, Bd. 2, S. 156–175, hier S. 164 u. 173. Zu Nonos privater Bibliothek gehörten verschiedene deutsche und italienische Ausgaben der Schriften, darunter die deutsche Ausgabe der *Gesammelten Schriften* in sechs Bänden, Frankfurt a. M. (Suhrkamp), 1978 ff. sowie der Neudruck der Sammlung *Angelus Novus – Saggi e frammenti* (1962), Torino (Einaudi) 1976, aber in keinem dieser Bücher fand ich Anmerkungen von der Hand Nonos zu Benjamins »Über den Begriff der Geschichte«. Im Gegensatz dazu ist Nonos Exemplar der Taschenbuch-Ausgabe von *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1963 mit zahlreichen und nicht selten emphatischen Unterstreichungen und Zeichen versehen.

Abb. 3: Luigi Nono: *Al gran sole carico d'amore* (1975). »Frau Revolution«, aus: *Bandiera Rossa*; Polytonale Montage von Fragmenten.

als wären ihm Benjamins Schriften zum Trauerspiel bzw. »Zentralpark« vertraut, den Bruchstücken von Geschichte, Text, Musik, Bühnen-Geschehen und -Ausstattung jene »allegorische Intention« zu verleihen, die als »Zerstörung des Organischen« (669 f.) wirkt.

Tania Bunke, Louise Michel, Deola, Haydée Santamaria, Celia Sanchez, und andere Frauengestalten sind keine eigentlichen Personen, sondern »fleischgewordene« Revolution – »Frau Revolution« – deren allegorische Funktion sich sogar in der Zerstückelung der entsprechenden handelnden Person ausdrückt: jede erscheint oft mehrstimmig – von mehreren Darstellerinnen simultan gespielt – wie in der *commedia di madrigale* (vgl. Abb. 3).

»Die Mutter« vertritt die Mütter aller Revolutionen, allegorisch die »fleischgewordene Praxis«, wie sie Benjamin selbst im Bezug auf *Die Mutter* von Brecht bezeichnet – und in Zusammenhang damit erscheint das einzige Zitat Benjamins, das in *Al gran sole carico d'amore* vorkommt: »Sind die Mütter revolutioniert, so bleibt nichts mehr zu revolutionieren« (GS II, 511 u. 513).<sup>56</sup> Die Pariser Kommune, die Guerilla in Südamerika, der Arbeiteraufstand in Turin, die russischen Revolutionen von 1905 und 1917, der gescheiterte Ver-

<sup>56</sup> Vgl. Walter Benjamin: »Ein Familiendrama auf dem epischen Theater. Zur Uraufführung »Die Mutter« von Brecht« (GS II, 511–514).

Marx  
Comune  
Brecht  
Vietnam donne  
Cuba  
Che  
Soprani  
Dimostranti  
8 Nastri – 8 Materiali – 8 Fonti



Abb. 4: Luigi Nono: Skizze aus *Al gran sole carico d'amore* (1972).

such von Moncada in Kuba, der Vietnam-Krieg, Streiks und reaktionäre Gewaltstreiche werden »aus dem homogenen Verlauf der Geschichte« herausgesprengt (These XVII; GS I, 703) und als Trümmer und Ruinen »stillgestellt«: Nonos Konzept entspricht genau dem, was Benjamin als »Kern der allegorischen Betrachtung, der barocken, weltlichen Exposition der Geschichte als Leidensgeschichte der Welt« bezeichnet; »bedeutend ist [Geschichte] nur in den Stationen ihres Verfalls«, in ihrer »facies hippocratica« (343). Die dargestellten geschichtlichen Bruchstücke werden »simultanisiert« (»Vergegenwärtigen der Zeit im Raum«) (370), schießen nicht eine aus der anderen empor, sondern »staffeln sich vielmehr terrassenartig« (369; vgl. auch Abb. 4).

Der Chor sowie die Orchester-Zwischenspiele (Riflessioni) unterbrechen den szenischen Verlauf, bringen ihn zum Stillstand und heben dadurch das

Moment der Trauer hervor – worin ihre auf die Zerrissenheit von Laut und Bedeutung zurückzuführende »allegorische Funktion«<sup>57</sup> besteht.

Die Poetik der Montage, die in diesem und anderen Werken von Nono durch Nebeneinanderstellen und Überlagerung von Bruchstücken bzw. Zitat erfolgt, manifestiert sich auch in der Sprengung der traditionellen Darbietungsstruktur, die in Theatern und Konzertsälen herrscht. Im Gegensatz zu Stockhausen, der die Raum-Dimension – als ein weiteres serielles Parameter – »organisch« dachte, erscheint sie Nono gerade umgekehrt als Chance, durch räumliche Sprengung die Fragmente zu verorten. Dabei beruft sich Nono auf die *cori spezzati* (gebrochene Chöre) der Basilika San Marco in Venedig, ein Moment lokaler Innovation,<sup>58</sup> das im Kontinuum der Musikgeschichte verschwunden war, für den Komponisten jedoch als ein mit »Jetztzeit« beladenes Kompositionsverfahren immer wieder »aufblitzt«, dem ursprünglichen Zusammenhang als Zitat entrissen wird und »subkutan« das Ganze durchzieht.<sup>59</sup> In der *Composizione per orchestra no. 2: Diario polacco* '58

57 Vgl. dazu Benjamin (GS I, 387): »Die schwelgerische Lust am bloßen Klang hat ihren Anteil am Verfall des Trauerspiels. Demungeachtet aber ist Musik – nicht dem Gefallen der Autoren, sondern ihrem eigenen Wesen nach – dem allegorischen Drama innig vertraut. Zumindest würde die Musikphilosophie der wahlverwandten Romantiker [...] dies lehren. Zumindest würde in ihr, und nur in ihr, die Synthesis der vom Barock bedachtsam aufgerissenen Antithetik und erst mit ihr das volle Recht der Antithetik sich ergeben. Zumindest ist mit einer dergestalt romantischen Betrachtungsart der Trauerspiele doch gefragt, wie die Musik bei Shakespeare und bei Calderon zu ihnen anders als rein theatralisch sich geselle.« Benjamin meint die Antithetik zwischen Laut und Bedeutung, die bei Nono auch im Wort-Ton-Verhältnis zum Ausdruck kommt.

58 Vgl. hierzu Vieira de Carvalho: »New Music« between Search of Identity and »Autopoiesis« (Anm. 16).

59 István Balázs behauptet in seinem Aufsatz »Il giovane Prometeo. I »peccati« di Nono contra il serialismo ortodosso nel periodo darmstadtiano«, in: Enzo Restagno (Hg.): *Luigi Nono*, Turin (EDT) 1987, S. 102–115, dass sich Nonos Musik – »ohne Kompromiss mit dem Collage-Denken« – bereits in den 1950er Jahren der Welt der *realia* öffne. Es gäbe kein Zitat, sondern eine »subkutane« *Einfügung* in das »musikalische Gewebe« – was, wie er selbst bemerkt, »eines der Haupttabus für die nach den seriellen Prinzipien konstruierten Werken sei.« Meines Erachtens muss man jedoch zwischen Collage und Zitat unterscheiden und Nonos Zitat-Verfahren zudem in seinen verschiedenen Erscheinungen und im Bezug auf Benjamins Theorien untersuchen. Nono selbst erklärt zu »Diario polacco '58«, er habe keine »Ping-Pong-Auffassung« der *cori spezzati*, »bei der die Musik von rechts nach links und von links nach rechts wechselt, wie der Ball beim Ping-Pong-Spiel, und alles sich in Effekt auf-



Abb. 5: Luigi Nono: *Composizione per orchestra no. 2 – Diario polacco* '58 (1958–1959); Aufstellung des Orchesters.

(1958–59) besteht die Verräumlichung in der Unterteilung des Orchesters in 16 Subgruppen, die zwei symmetrische Instrumentalensembles bilden (jede schließt jeweils zwei Gruppen von Holzbläsern, Blechbläsern, Schlagzeug und Saiteninstrumenten ein; vgl. auch Abb. 5 u. 6).

Es geht also darum, das Spielen, Hören und die musikalische Kommunikation in Fragmente zu zersplittern. Durch die Montage der Bruchstücke von Raum und Zeit in dialogischen Strukturen entsteht anstelle einer linearen, uni-

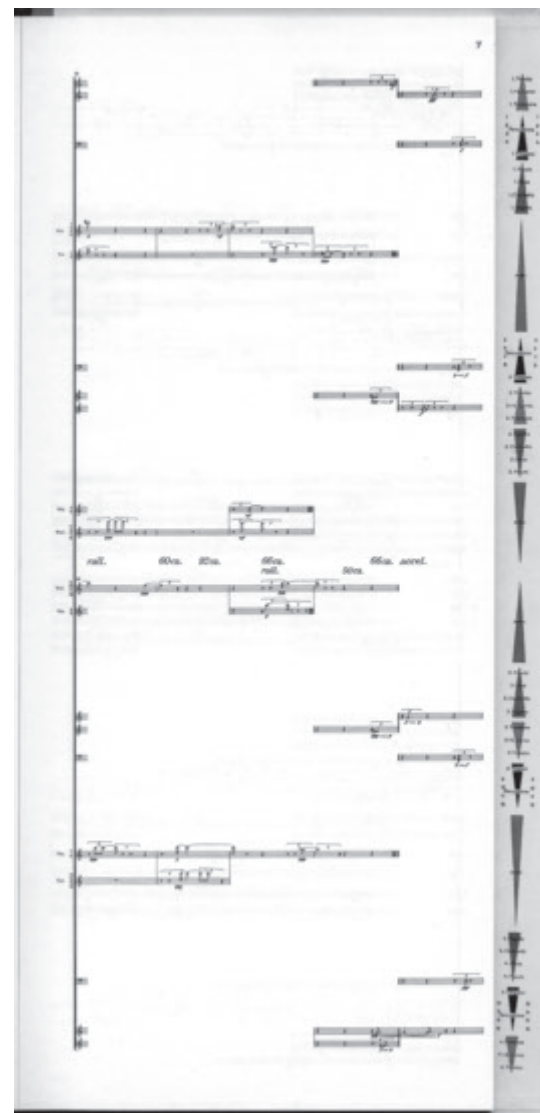
löst«, sondern er setze »den Klang räumlich zusammen durch die Benutzung verschiedener, im Raum getrennter Ausgangspunkte.« Vgl. Luigi Nono: »Diario polacco '58 (1959)«, in: Stenzl (Hg.): *Luigi Nono* (Anm. 14), S. 124. Es handelt sich also um eine Operation, die das Zitat vergegenwärtigt, d. h. in etwas Neues verwandelt.

direktionalen, homogenen und sogar autoritären Darbietung beim Musizieren und Zuhören eine multilaterale Perspektive. Die Kritik am traditionellen Konzertwesen und an dem ›organischen‹ Ideal des integralen Serialismus weist zugleich auch auf Nonos Erfahrungen während seines Besuchs in Polen hin: die Widersprüche des ›Realsozialismus‹, vor allem aber Auschwitz. Das Prinzip der gebrochenen Chöre (*cori spezzati*) wirkt hier und in anderen Werken Nonos allegorisch als ein Modell sozialer Interaktion, das für die gesellschaftlichen Verhältnisse im Allgemeinen gilt. Es ermöglicht dem Komponisten zudem, disparate, jedoch genau identifizierte »Gefühlszustände« (das »Entsetzen«, das »bewundernde Staunen«, die »Begeisterung«) klanglich so vorzustellen, als wären sie allegorische Personen eines Trauerspiels: »Der raschen Aufeinanderfolge, dem oft gleichzeitigen Nebeneinander der erlebten Situationen, entsprechen eine rasche Aufeinanderfolge der verschiedenen ›Tagebuchhinweise.«<sup>60</sup> Dass Nono in diesem Zusammenhang von seinen Plänen für ein ›neues Musiktheater‹ spricht, bestätigt den theatralischen Hintergrund, der diesem Werk anhaftet. Im Keim ist *Diario polacco '58* bereits eine *Tragedia dell'ascolto* – so wie viel später der *Prometeo* ein Trauerspiel ohne Bühnengeschehen.

Das ursprüngliche Konzept des geplanten Musiktheaterwerkes *Intolleranza 1960*, das nur teilweise in der endgültigen Fassung verwirklicht wurde, beruhte auf der Absicht, im Geiste des epischen Theaters das Prinzip der Trennung der Elemente bis zur letzten Konsequenz durchzusetzen. Das Kontinuum der Kommunikation sollte auf allen Ebenen zersprengt werden:

Theater nicht mehr als Kirchenmeßopfer mit Publikum, das beiwohnt, sondern selbst teilnimmt und bisweilen aktiver Akteur ist ..., nicht mehr auf die Szene beschränktes Theater ..., sondern im ganzen Raum, keine Einheit mehr des szenischen Ortes, sowie keine Einheit mehr der Zeit und der Handlung. Sondern Verstärker an verschiedenen Punkten des Raumes installiert, angeschlossen an Tonbandgeräte (vorproduzierte Bändeinspielungen ...), oder Liveschaltungen mit Stimmen-Gesängen-Instrumenten auf oder hinter der Szene, jedoch so übertragen, daß sie im Rücken des Auditoriums erklingen, rechts, links, über, unter ihm von überall! ... Keine Anbindung mehr der visuellen und auditiven Ereignisse ..., sondern autonome und koordinierte Entfaltung der audio-visuel-

Abb. 6: Luigi Nono:  
*Composizione per orchestra*  
*no. 2 – Diario polacco '58*  
(1958–1959); Bruchstücke  
und Leerstellen.



60 Nono: »Diario polacco '58 (1959)« (Anm. 57), S. 124.

len Möglichkeiten und simultane Entfaltung verschiedener Möglichkeiten [...].<sup>61</sup> [D]as Schema »ich höre, was ich sehe und ich sehe, was ich höre« zu durchbrechen.<sup>62</sup>

Schon um 1955 hatte Nono in *Il canto sospeso* das Wort-Ton-Verhältnis revolutioniert. Die Diskussionen mit Hermann Scherchen spielten sicher dabei eine Rolle. Wie es in einem Brief von Scherchen an Nono vom 5. Mai 1955 heißt, ging es um die Aufforderung, »dass wir nicht weiter stammeln wie arme Irre[,] die in Toenen Ungesagtes sagen wollen und dazu Worte gebrauchen[,] die schlecht riechen und vermodert aneinander gebunden werden.«<sup>63</sup> Dementsprechend stellte Nono das lineare Durchkomponieren der Textvorlage radikal in Frage. Deren Auswahl und Zusammenstellung – Zitate aus Abschiedsbriefen zum Tode verurteilter antifaschistischer Widerstandskämpfer – brachen bereits mit der Linearität und einem einheitlichen Kontinuum der ursprünglichen Texte. Nono griff nicht einmal auf vollständige Phrasen, sondern oft bloß auf deren Fragmente und sprachliche Bruchstücke als Textvorlage zurück. Bei der Komposition entwickelte sich der Prozess der Fragmentierung und die Montage sprachlicher Elementen noch radikaler, und zwar so, dass selbst Stockhausen Bedenken aussprach: Nono habe »nur noch als Komponist Stellung zu sich selbst« genommen, nicht zu den ausgewählten Texten: »[E]r interpretiert nicht, er kommentiert nicht: er reduziert vielmehr die Sprache auf ihre Laute und macht mit diesen Musik«; »einige Teile (II, VII, IX) gehen bis zur Auflösung des Sprachsinnes; andere Teile (V, VII) zitieren, ja verdeutlichen den Text«, als habe der Komponist »ganz bewußt bestimmten Textstellen die Bedeutung »ausgetrieben«.<sup>64</sup> Nono antwortete, dass Wort und Ton einander gegenseitig durchdringen. Keiner von beiden werde dem ande-

ren untergeordnet, sondern sie bilden vielmehr »ein neues, autonomes Ganzes«: »Aus diesem Verschmelzungsprinzip von musikalischem und semantischem Gehalt des gesungenen Wortes« sei »die weitere Aufspaltung in Silben, [...] die weitere Zerlegung des Wortes in die Vokale und Konsonanten seiner Klanggestalten« zu verstehen. Das Prinzip der Textzerlegung treibe nicht dem Text die Bedeutung aus, sondern mache »den Text als phonetisch-semantisches Gebilde zum musikalischen Ausdruck«. Die Frage, warum er jenen bestimmten Text und keinen anderen genommen habe, sei »nicht intelligenter als die Frage, wieso man, um das Wort ›dumm‹ auszusprechen, ausgerechnet die Buchstaben d – u – m – m benützt«.<sup>65</sup> Diese Sprachaufsplitterung (*frantumazione linguistica*) setze nicht »Ohren mit passiven und falschen literarischen und schauspielbedingten Gewohnheiten« voraus, sondern »Verständnis und Verstehbarkeit des Textes als Verständnis und Verstehbarkeit der Musik mit allen daraus erwachsenden Fragen«,<sup>66</sup> »das Finden und Wiederfinden der Mitteilungsfähigkeit, der Worte, der Phoneme, ... die im akustischen Raum zu musikalischen Bedeutungsträgern geformt werden.«<sup>67</sup>

Nonos Vision könnte keine treffendere Formulierung finden als in Benjamins Begriff der »Sprachzerstückelung« im deutschen Trauerspiel: »Dergestalt wird die Sprache zerbrochen, um in ihren Bruchstücken sich einem veränderten und gesteigerten Ausdruck zu leihen«, wobei »das zerstückelnde, dissoziierende Prinzip der allegorischen Anschauung« darin zur Geltung komme. Hier liegt der Schlüssel für Nonos Ansatz zum Wort-Ton-Verhältnis: »[D]as Wort, die Silbe und der Laut« werden »emanzipiert von jeder hergebrachten Sinnverbindung«; Laut und Bedeutung geraten in eine Antithetik und finden sich bloß als dem »organischen Sprachbau« entrissene Fragmente wieder zusammen (GS I, 382 ff.). Diese Nicht-Versöhnung von Laut und Bedeutung, die u. a. *Il canto sospeso*, *La terra e la compagna*, *Cori di Didone*, *Sarà dolce tacere* mitbestimmt, bleibt eine Konstante in Nonos Schaffen (Abb. 7).

61 Brief von Nono an Angelo Ripellino (11.01.1960), zit. nach Nicola Sani: »Intolleranza 1960«. Luigi Nono-Angelo Maria Ripellino. Briefe«, in: *Luigi Nono: Intolleranza 1960*, Programmheft der Staatsoper Stuttgart, hg. v. Gottfried Meyer-Thoss/Klaus Zehlein, Stuttgart (Staatsoper Stuttgart) 1992, S. 40–53, hier S. 45.

62 Nono beruft sich auf Schönbergs Einakter *Die glückliche Hand*. Vgl. Luigi Nono: »Möglichkeit und Notwendigkeit eines neuen Musiktheaters« (1963), in: Stenzl (Hg.): *Luigi Nono* (Anm. 14), S. 87–99, hier S. 92.

63 Zit. nach Vieira de Carvalho: *Tragédia da Escuta* (Anm. 17), S. 256.

64 Karlheinz Stockhausen: »Luigi Nono – Sprache und Musik II« (1958), in: ders.: *Texte zu eigenen Werken und zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Köln (DuMont) 1964, Bd. 2, S. 158 f.

65 Luigi Nono: »Text – Musik – Gesang« (1960) in: Stenzl (Hg.): *Luigi Nono* (Anm. 14), S. 41 u. 59.

66 Ders.: »La Terra e la Compagna« (1957), in: ebd., S. 121.

67 Ders.: »Sarà dolce tacere« (1962), in: ebd., S. 127.



Abb. 7: Luigi Nono: *Il canto sospeso* (1956); *Frantumazione linguistica* (Zerstückelung der Sprache).

Ihre eigentliche Kulmination wird um 1980 in einem nicht vokalen Werk erreicht: Das Streichquartett *Fragmente – Stille, An Diotima* ist das erste seiner Werke, in dem sich Nono ganz bewusst auf Benjamins Philosophie der Geschichte bezieht.<sup>68</sup> Hier verstummt das Wort vollkommen als Schrift. Auf jeder Seite der Partitur verstreut werden die zahlreichen Fragmente Hölderlins nicht mehr zu Sprachlauten bzw. Sprachlautbruchstücken, sondern stellen als Schriftzeichen eine Beziehung zu den Noten als ebenso stummes Schriftbild der Musik her – ein Verhältnis, das die Bedeutung hemmt und sich ausgerechnet im rein Sinnlichen (im instrumentalen Austönen und Schweigen) auswirkt. Nicht weniger stehen Musik als Schrift und Musik als Laut hier »in hochgespannter Polarität einander gegenüber.«<sup>69</sup> Die Bedeutungsebene, auf deren Erschließung die musikalische Werkanalyse abzielt, verfällt dem »Hieroglyphischen« nicht nur des stummen Wort-Ton-Verhältnisses, sondern auch der Sprengung des Tonsatzes, der so fragmentarisch ist, wie es die Zitate Hölderlins sind. Es gibt keinen Schluss, kein Telos, keinen linearen Verlauf, keine Organizität, keine »Entwicklung« bzw. »Durchführung«,<sup>70</sup> keine Dialektik in Bewegung, sondern Fragmente und Stille als Metaphern des »aufgesprengten Kontinuums«, eine Dialektik im Stillstand, die sich im Unabgeschlossenen und Unvollendeten auflöst.<sup>71</sup> Vor allem aber wird die Kluft zwischen musika-

68 Zu Nonos Rezeption von Benjamins Philosophie der Geschichte in Zusammenhang mit dem Streichquartett vgl. Doris Döpke: »Fragmente-Stille, an Diotima«, in: Restagno (Hg.): *Luigi Nono* (Anm. 59) 1987, S. 184–205; Doris Döpke: »Zeugnis ablegen. Nachruf auf Luigi Nono«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 151 (1990) 7/8, S. 4–7 sowie Vieira de Carvalho: »No hay caminos?« (Anm. 9); ders.: »Towards Dialectic Listening« (Anm. 51) u. ders.: *Tragédia da Escuta* (Anm. 17).

69 Vgl. Benjamin zum Verhältnis von Schrift und Laut im deutschen Trauerspiel (GS I, 376 u. 381–384).

70 Carola Nielinger-Vakil: »Fragmente-Stille«, an Diotima: World of Greater Compositional Secrets«, in: *Acta Musicologica* 82 (2010), S. 105–147 veröffentlicht in ihrer Untersuchung der Skizzen und des Entstehungsprozesses des Streichquartetts handschriftliche Notizen, in denen Nono seine Absichten verdeutlicht: *NON SVILUPPO, MA SUCCESSIONE E PROFILICAZIONE ... SEMPRE APERTE → FRAMMENTI, ... VARIJ USI E PRESENTAZIONE DEI FRAMMENTI, ... QUANTO MATERIALI BASE* (»Keine Entwicklung, sondern Aufeinanderfolge und Proliferation ...«, »Immer offen → Fragmente«, »... Unterschiedliche Anwendungen und Darstellungen der Fragmente, [sowie] der Grundmaterialien«.

71 Wie bereits erwähnt, spricht Konersmann: *Erstarrte Unruhe* (Anm. 52), S. 168 ff. in Bezug auf Benjamins »Thesen zur Geschichte« von der »Kunst des Fragments«. Zu Nonos Streich-

lischer Schrift und Laut, Notation und Klang so gesteigert, dass das Notierte, dass jedes auf der Partitur geschriebene Zeichen durch jedes andere ins Schwanken gerät. Das Pathos der Entscheidung schlägt in seiner Aufhebung um: Das Tempo ändert sich fast mit jedem Takt und wird noch einmal durch Fermaten negiert; die den Notenwerten entsprechende Dauer bleibt durch widersprüchliche Angaben ebenso unbestimmt. Selbst die Fermaten wechseln in ihrem Wert, weisen zwölf unterschiedliche Stufen auf und sollen verschiedene »Ausdrucksinhalte« umfassen.<sup>72</sup> Ähnliches gilt für die nicht selten in Sekunden angegebenen Pausen und Stillen. Die Tonstärke, die zwischen einer fast vollkommenen Stille und Fortissimi variiert, gewinnt, da sie so unterschiedlich in der horizontalen wie der vertikalen Dimension behandelt wird, besonderes Gewicht als Strukturkomponente des Klanges: Letzterer erreicht noch extremer differenzierte Nuancierungen durch die Simultaneität verschiedener Streich-Anschläge. Auch die mikrotonalen Stellen erweitern die Schicht der Ungenauigkeit. Die »Parameter« kennen keine Linearität mehr, gehen ineinander auf, und jeder wird von den anderen zerlegt. Diese *frantumazione* (Zersprengung) des Tonsatzes auf allen Ebenen liquidiert – in Benjamins Worten – »den falschen Schein der Totalität« und damit die »Selbsterherrlichkeit der Kunst« (352). Von überlieferten Bedeutungskonstellationen und idiomatischen Selbstverständlichkeiten der musikalischen Schrift bleiben nur Trümmer und Ruinen. Die Interpreten sollen diese zum Klingen bringen und als Allegorien in Zusammenhang mit den Fragmenten Hölderlins verlaublich machen: Streichquartett als Trauerspiel.

Nie hatte Nono wahrscheinlich so »allegorisch« gedacht, die »Zur-Schau-Stellung der ›Repräsentation‹«, die »Selbstthematization der Sprache und der Darstellung« (auf beiden Ebenen – in der Musik, im Text sowie in ihrem Zusammenhang) soweit geführt. Diese »innere Spannung«, »Zerrissenheit« und

»Zwiespältigkeit« – Kategorien, mit denen Benjamin die »allegorische Verfasstheit« des Trauerspiels beschrieb<sup>73</sup> – prägen auch Nonos Streichquartett. Allegorie wird hier insofern zur Trauer, als das Problem der Repräsentation, wie es Massimo Cacciari 1987 in *Angelo necessario* formulierte, im Kern getroffen sei und die Suche nach dem »Sagen«, d. h. nach der symbolischen Dimension des »Namens« scheitert.<sup>74</sup> Die Trauer ergibt sich aus »der gegenseitigen Hemmung und Blockade der beteiligten Dimensionen der Sprache«<sup>75</sup> und daraus die Trümmer und Ruinen: »Die Allegorie hält an den Trümmern fest« (vgl. GS V, 415).<sup>76</sup> In dieser Hinsicht spiegelt das Streichquartett, wie vielleicht kein anderes Werk von Nono, die Erfahrung des »Daseins« als »Trümmerfeld« einer »leeren Welt« wider, die Benjamin in seiner Theorie der Trauer beschreibt (GS I, 318 f.): Nicht im eigentlichen theologischen Sinn, sondern umgekehrt im Gegensatz zum theologie-ähnlichen Automatismus des Historischen Materialismus, als hätte sich Nono den trauernden Blick von Benjamins »Engel der Geschichte« angeeignet.

Welchem vokalen oder instrumentalen Werk von Nono wohnt aber nicht der Geist des Trauerspiels inne? Prägen Geschichte und Leidensgeschichte – ihre *facies hippocratica*, Bruchstücke, die Kluft zwischen Laut und Bedeutung, Allegorie und Trauer – nicht alle seine Kompositionen? Kaum finden wir eine, in der die Poetik von Zitat und Montage nicht alle diese Elemente zusammenbringt, sei es aus seinem früheren, sei es aus seinem späteren Schaffen, sei es unmittelbar im Stoff und in der Auswahl der Texte oder in »rein instrumentalen« Kompositionen verschlüsselt. *Prometeo* ist das einzige Werk, das den Untertitel Tragedia trägt, wirft aber rück- und vorausblickend – nicht zuletzt durch seine intensive Beziehung zu Benjamin – ein neues Licht auf Nonos

quartett verweist Giovanni Morelli: »Prima che l'ultimo osso si svegli. Le Musiche di Venezia prestate alla querelle antistorica nella Bildung retrospettiva di Rousseau«, in: Maria Teresa Muraro (Hg): *Musica e Storia*, Florenz (Olschki) 1994, Bd. 2, S. 95 f. auf Benjamins These XVII: »Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung.« (GS I, 702 f.).

72 Vgl. Nonos Vorwort zur Partitur. Der Bezug auf seine oben zitierte Deutung der Pausen in Bellinis *Il Pirata* liegt auf der Hand.

73 Bettine Menke: *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld (transcript) 2010, S. 18 f.

74 Vgl. Massimo Cacciari: *The Necessary Angel* (1987: ital./dtsh. Erstausgabe), Albany (State University of New York Press) 1995, S. 48.

75 Menke: *Das Trauerspiel-Buch* (Anm. 73), S. 201.

76 Vgl. ebd., S. 176: »Allegorien bezeichnen die »ursprüngliche« Disjunktion, die »Ursprung der Bedeutung« in der Trauer ist, indem sie das Vorgestellte und das Bedeutete auseinandersetzen und deren Inkompatibilität auftreten lassen«.

Musik: Sein gesamtes Schaffen ist eine *Tragedia dell'ascolto*, ein »Trauerspiel des Hörens«. <sup>77</sup>

#### 4. Dialektik des Hörens

Auch wenn Nonos sogenannte »Wende« – oder die prägnanteste aller seiner »Wenden« – wie Assis überzeugend darlegt<sup>78</sup> – bereits um 1976, mit der Komposition von ..... *sofferte onde serene* ... für Klavier und Tonband stattfand, scheint seine Auseinandersetzung mit Benjamin erst ab 1978 durch den Verkehr mit dem italienischen Philosophen Massimo Cacciari zu beginnen. Die außerordentliche Begeisterung, die Erfahrung einer wirklichen Offenbarung, die Benjamins Denken in ihm weckten, so dass er Fragmente aus dessen »Thesen über den Begriff der Geschichte« (in der Zusammensetzung von Cacciari) als wichtigste Textunterlage für *Prometeo – Tragedia dell'ascolto* verwendete, kann meiner Ansicht nach nur als Wiedererkenntnis seiner selbst, seines »Neubeginns« als Komponisten, seines Verhältnisses zur Geschichte und Musikgeschichte, seiner Poetik der Montage und seiner Kritik der Kommunikationsverhältnisse verstanden werden. Nono entdeckte, wie er durch die gleichzeitige Beziehung zum Marxismus und zum jüdischen Denken sehr nah zu Walter Benjamin gestanden hatte, zumal er sich den Marxismus hauptsächlich über Gramsci und das jüdische Denken durch seine spezifische Schönberg-Rezeption aneignete, die wesentlich prägender als für andere seriellen Komponisten

77 Nimmt man den Bezug auf Benjamin ernst, so sollte »Trauerspiel« bzw. »Trauer-Spiel« und nicht »Tragödie« die treffendste Formulierung sein. »Gehalt« des Trauerspiels, »sein wahrer Gegenstand« ist das »geschichtliche Leben«. »Es unterscheidet sich darin von der Tragödie. Denn deren Gegenstand ist nicht Geschichte, sondern Mythos« (GS I, 242 f.). Selbst in *Prometeo*, der auf den Mythos verweist, wird Geschichte – und zwar im Lichte von Benjamins Philosophie – zu dessen eigentlichem »Gehalt«. Aus »Konstellationen der Weltchronik« besteht der Gegenstand der meisten von Nonos Werken. Selbstverständlich bezieht sich Nono jedoch bewusst auf Elemente der griechischen Tragödie – z. B. auf das »Stasimon«, das durch *Prometeo* auf seine früheren Werke von neuem aufschlussreich rückwirkt, und sich mit dem *Verfremdungseffekt* verbinden lässt. Vgl. Vieira de Carvalho: *Tragedia da Escuta* (Anm. 17), S. 292–296.

78 Paulo de Assis: *Luigi Nonos Wende. Zwischen Como una ola de fuerza y de luz und ..... sofferte onde serene ...*, Hofheim (Wolke) 2006.

war (die meisten hielten sich lieber für die Erben Webers). Auch seine Zusammenarbeit mit Scherchen und sein Interesse für Brecht, Piscator und Meyerhold dürften dazu beigetragen haben.

Nono war der Begriff antihegemonialer Kultur durch Gramsci ebenso vertraut, wie dessen kritische Dimension, die auf dem Prinzip des aktiven sinnproduzierenden Lesers, Zuschauers, Zuhörers beruhte.<sup>79</sup> Dasselbe Prinzip wohnte Brechts epischem Theater inne, für dessen Theorie und Praxis Nono sich seit den frühen 1950er Jahren interessierte (1954 lernte er Brecht persönlich kennen, besuchte das Berliner Ensemble und unterhielt seitdem eine enge Freundschaft mit Paul Dessau).<sup>80</sup> Die *cori spezzati* der Basilika di San Marco aktualisierte er in diesem Zusammenhang als Kritik der Kommunikationsverhältnisse.

Damit verknüpft sich ebenso das Motto *No hay caminos, hay que caminar*. – »Es gibt keine Wege, sondern es gibt das Gehen.« Es wurde Nono erst 1985 bewusst und prägte den Titel mehrerer nachfolgender Werke. Immerhin erscheint seine allegorische Darstellung nicht erst 1987 im Instrumentalwerk *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkovsky*, sondern bereits einige Jahre früher in *Prometeo* in Zusammenhang mit der Rezeption von Benjamins Philosophie der Geschichte und deren Kreuzung mit Nietzsches »Wanderer«. <sup>81</sup> Alle Motive des Mottos sind bereits vorhanden:

1) Das Archipel, dessen Bedeutung angesichts der Veröffentlichung von Massimo Cacciari's Buch *L'Arcipelago* (1997), einer philosophischen Reflexion über die heutige Welt in Dialog mit dem griechischen Denken, neue Konturen gewinnt.

79 Renate Holub: *Antonio Gramsci Beyond Marxism and Postmodernism*, London (Routledge) 1992, S. 3 ff.

80 Brechts wichtigste theoretische Schriften zum Theater in deutschen und italienischen Ausgaben sowie dessen dichterische Werke erwarb Nono kontinuierlich seit Anfang der 1950er Jahre (vgl. den »Fondo Luigi Nono« im Archivio Luigi Nono). Zu Benjamins Darstellung der »Prinzipien des epischen Theaters«, (GS II, 519–539), die den Zusammenhang zwischen wichtigen Aspekten von Benjamins und Brechts Denken deutlich macht, vgl. Samuel Weber: »Theaters als Exponierung: Walter Benjamin«, in: Bettine Menke/Christoph Menke (Hg.): *Tragödie – Trauerspiel – Spektakel*, Berlin (Theater der Zeit) 2007, S. 258–278.

81 Luigi Nono: »Un'autobiografia dell'autore raccontata da Enzo Restagno«, in: Restagno (Hg.): *Luigi Nono* (Anm. 59), S. 70.

2) Das *Schiff*, auf das die architektonische Struktur verweist, die Renzo Piano für die multipolaren Beziehungen zwischen Interpreten sowie zwischen diesen und den Zuschauern entworfen hat.

3) Die *Seefahrt* als Metapher der Wanderung des Klages und des Hörens, die den Weg beim Gehen schaffen: *Mappe rote navigazioni* – Karten, Routen und Seefahrten – erwähnt Nono in einem Brief an Piano und Claudio Abbado,<sup>82</sup> in der Autobiographie spricht er von »Erfinden, Entdecken der Route auf dem Meer«,<sup>83</sup>

4) Die Idee des *nefas argonautico*, der – wie Cacciari darlegte<sup>84</sup> – sich gegen den Nomos wendet, sich für eine Gemeinschaft *in itinere* einsetzt, und »die Mannigfaltigkeit von Formen und logoi entdeckt, die beim Wandern gesehen und gehört werden«, kurz: die *infiniti possibili* und deren umstürzlerische Kraft erkennt.

In diesem Sinn verweisen die fünf Inseln des *Prometeo*-Archipels auf die sieben als *cori* bezeichneten Instrumentalgruppen von *No hay caminos, hay que caminar ... Andrej Tarkowskij* voraus. Und man könnte behaupten, jene fünf Inseln seien ihrerseits von den 16 Orchestersubgruppen des *Diario polacco '58* vorweggenommen – nur mit dem Unterschied, dass die Metapher der Wanderung zu jener Zeit bei Nono noch nicht auftaucht. Würden jedoch die 16 Instrumentalsubgruppen des *Diario polacco '58* in eine heutige Aufführung, der diese Kette von Beziehungen bewusst ist, so im Raum disponiert, dass sie die Zuschauer umkreisen, dann wäre das Netzwerk wechselseitiger Verweisungen – der *cori spezzati* als wiedererkanntem Ursprung, der Wanderung, des Mottos *No hay caminos, hay que caminar* und der Philosophie der Geschichte Benjamins – auch für dieses frühes Werk a posteriori zur Geltung gebracht. »Von den neueren Werken fällt Licht auf die älteren«: Adornos Postulat besitzt volle Gültigkeit nicht nur für das Verhältnis von Nonos Schaffen zur Musik-

geschichte, sondern auch für das Verhältnis von jedem seiner neuen Werke zu den zuvor komponierten.<sup>85</sup>

Hinsichtlich der Kommunikationstheorie stellte Nonos anti-hegemoniale Alternative zum überlieferten Konzert- und Opernwesen die Komplexität wieder her, die sowohl durch das Identifikationsmuster der Aufklärung als auch die objektzentrierte Kommunikation drastisch reduziert wurde. Nono lehnte sowohl die Versenkung in die Einfühlung als Kommunikationsmodell als auch das jeglichen über die Beschaffenheit des Objekts hinausgehenden Rezeptionshorizont verwerfende Prinzip des *l'art pour l'art* unmissverständlich ab. Aura und Kultwert, die die Rezeption einiger seiner letzten Werke prägen, verfehlen ihr Objekt. Durch Zitat, Fragment und Montage leistet auch Nonos spätes Schaffen dagegen Widerstand und befruchtet von neuem und wie niemals zuvor die *Dialektik des Hörens*:

1) Im auratischen Kommunikationsmodell verschwindet die Konstruktion vollkommen im Ausdruck, die darstellenden Mittel im Dargestellten, die Kunst in deren Erfahrung als *zweiter Natur*. Das Kontinuum der Kommunikation gewährleistet die Illusion, ruft die Aura, »die einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (GS I, 479), hervor. Benjamin selbst beschreibt als Beispiel von »Aura« die Erfahrung sowohl von Natur (ebd.) als auch von Kunst als *zweiter Natur*, wie es im Theater geschieht: »Aura« an das »Hier und Jetzt« des menschlichen Darstellers und Dargestellten gebunden (489); dies im Gegensatz zu dem den Darsteller »befremdenden« Film, der keine Aura und dementsprechend keine »Kultwerte« sowie keine »Einfühlung« ins Dargestellte mehr bewirke (488–491).<sup>86</sup> In dieser Hinsicht dürfte das illusionistische Theater und *die vierte Wand*, mit denen Brecht – und in seiner Folge Nono in seinen *azione sceniche* – brechen wollten, für das beste Modell der Aura und auratischen Kommunikation gehalten werden. (Vgl.

82 Brief vom 12.03.1983, zit. in: Vieira de Carvalho: *Tragedia da Escuta* (Anm. 17), S. 291 f.

83 Nono: »Un'autobiografia« (Anm. 81), S. 72.

84 Massimo Cacciari: *L'Arcipelago*, Milano (Adelphi) 1997, S. 26 ff.

85 Vgl. Adorno: *Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 3), S. 254, der ausdrücklich von dem ausgeht, was »Benjamin über das Verhältnis von Dichtung und Übersetzung« und den »Begriff des ›Originals‹« ausführt: »[I]n seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original« (GS IV, 12).

86 Natürlich entwickelten sich die *talking pictures* und ihre Wirkung in die entgegengesetzte Richtung, was in diesem Rahmen jedoch nicht diskutiert werden kann.

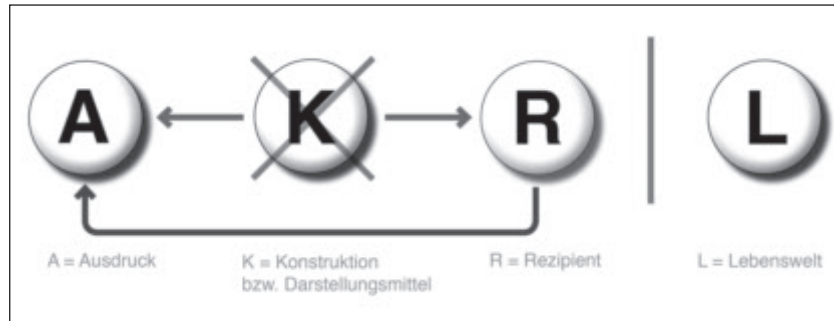


Abb. 8: Kunst mit Kultwert. Die Aura als »Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«.

Abb. 8 mit einem Identifikationsmuster der Aufklärung: Dargestelltes erscheint als zweite Natur, so dass K in A verschwindet. Es besteht kein Bezug zur Lebenswelt und der Rezipient rückkoppelt nur auf das Dargestellte. Ein Kontinuum der Kommunikation gewährleistet so die Illusion: Als ›imaginäres Leben‹ Dargestelltes wird als ›wirkliches Leben‹ erfahren.)

2) In der objektzentrierten Kommunikation des *l'art pour l'art* besteht eine drastische Reduktion der Komplexität dagegen im Ausschluss von jedem Verweis auf etwas anderes als der Konstruktion. Diese stellt sich selbst dar. Was hier vorgeht hat Christian Kaden als bloße »Verhaltensabstimmung« zwischen Kunstproduzenten und Kunstrezipienten bzw. »Kommunikation ohne Zeichen« beschrieben.<sup>87</sup> Indem sie den Arbeitsprozess verdeckt und als sich selbst produzierende *zweite Natur* erscheint, kann sie zugleich mit Aura und Kultwert bedeckt werden und in Ästhetisierung der Wirklichkeit bzw. Anästhetik der Lebenswelt umschlagen. (Vgl. die Darstellung objektzentrierter Kommunikation in Abb. 9: Die Konstruktion stellt sich selbst dar und der Rezipient rückkoppelt nur auf die Beschaffenheit des Objekts – »Kommunikation ohne Zeichen« nach Kaden.)

<sup>87</sup> Christian Kaden: *Musiksoziologie*, Berlin (Verlag Neue Musik) 1984, S. 139 f.

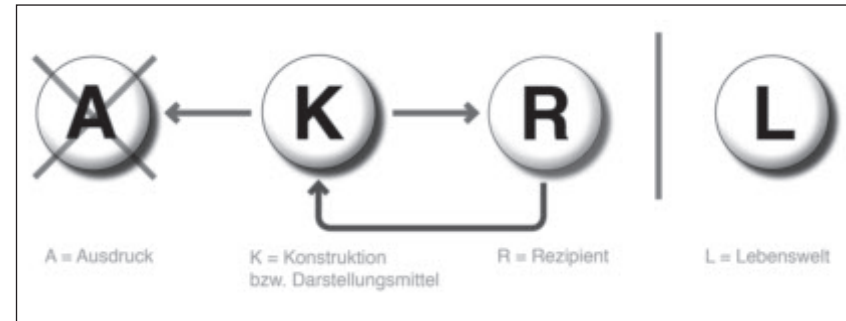


Abb. 9: L'art pour l'art – Ästhetizismus.

3) Im Gegensatz zu derartigen Varianten der Komplexitätsreduktion propagiert Nono seit seinen Darmstädter Werken eine Alternative, die als eine echte »epische Kommunikationsstruktur« bezeichnet werden kann. Immer wieder erneuert und weiterentwickelt, den Raumverhältnissen entsprechend ausgebreitet, durch *live electronics* gesteigert, verschiedene Kommunikationsebenen in Anspruch nehmend, prägt sie seine kompositorische Theorie und Praxis. Schon lange bevor Nono sich mit Benjamins Denken vertraut machte, entwarf er dadurch in seinen Werken »dialektische Bilder«, und versuchte sein Schaffen einem Konzept entsprechend zu entfalten und in einen Kommunikationsprozess einzubetten, der eine »Dialektik des Hörens« und (in den *azi-oni szeniche*) auch eine »Dialektik des Sehens« befördert und den Zuschauer/Zuhörer als kritischen Sinn-Produzenten aktiviert. (Vgl. Abb. 10 zu dialektischen Bildern im Rahmen einer Dialektik des Sehens und Hörens mit K als Geste des Zeigens [Verfremdungseffekt: Balance zwischen Identifikation und kritischer Distanz]. Durch Zitat und Montage verweisen K, A und L aufeinander. R rückkoppelt als aktiver Sinnproduzent abwechselnd auf K, A und L: Kommunikation als aufgesprengtes Kontinuum.)<sup>88</sup>

<sup>88</sup> Vgl. zur »Dialektik des Hörens« bei Nono Vieira de Carvalho: »Towards Dialectic Listening« (Anm. 51) sowie ders.: *Tragédia da Escuta* (Anm. 17). Zu den Begriffen von »dialekti-

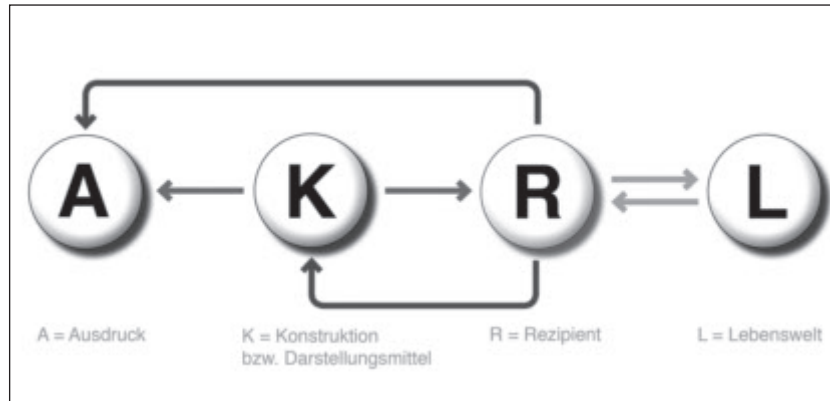


Abb. 10: Epische Kommunikationsstruktur – Kunst mit Ausstellungswert.

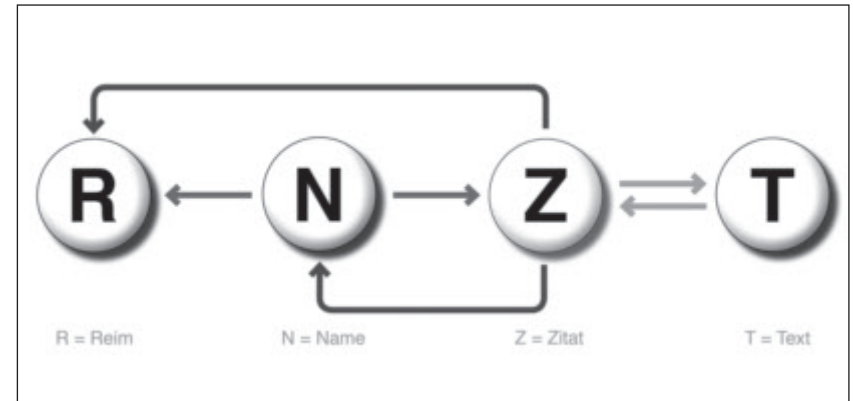


Abb. 11: Sprachkritik als Ideologiekritik.

Das »aufgesprengte Kontinuum« der Kommunikation lässt bei Nono die »dialektischen Bilder« in alle möglichen Richtungen ausbrechen. Darstellung und Dargestelltes, Geschichte und Gegenwart, Kunst und Lebenswelt, Konstruktion und Ausdruck, werden in ein gespanntes Verhältnis zueinander gestellt. Der Komponist tritt vor dem Zuschauer/Zuhörer als »Erzähler« (GS II, 438–465), der von der eigenen »Erschütterung« über das Weltgeschehen »Zeugnis ablegt«. Eine Erschütterung, die der des »Engel[s] der Geschichte« ähnelt (GS I, 697) und »die Stimme des Opfers« lautbar macht. Nonos Musik wäre in diesem Sinne ein Paradigma »großer Kunst«, wie letztere Adorno – auf Benjamins Philosophie der Geschichte Bezug nehmend – in seinen Vorlesungen zur Ästhetik von 1958/59 definiert: »[D]ie große Kunst ... [hält] gewissermaßen mit den Opfern«, sie sei »die bewußtlose Geschichtsschreibung der

Epochen, die Geschichtsschreibung unter dem Gesichtspunkt des Opfers«; »was in den Kunstwerken eigentlich laut wird«, sei »immer die Stimme des Opfers«.<sup>89</sup>

Fragment und Montage bilden bei Nono allegorische Konstellationen, deren Antinomien keinen Sinnzusammenhang als »organische« Totalität dulden.<sup>90</sup> Die sprachliche und tonsprachliche Überlieferung, die idiomatischen Konventionen von Text und Musik werden durch die Trennung und Gegenüberstellung von Wort und Ton, Schrift und Laut, Bedeutung und Klang gesprengt. Dass eine Erschütterung vor der Leidensgeschichte der Welt und vor dem menschlichen Leiden überhaupt, die in Nonos Schaffen immer wieder zum Ausdruck kommen, »Brüche und Leerstellen« entstehen lässt, hat Benja-

schen Bildern« und der »Dialektik des Sehens« vgl. Susan Buck-Morss: *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagenwerk*, aus dem Engl. übers. v. Joachim Schulte, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1993. Zum Begriff einer »Dialektik des Klanges« bei Benjamin vgl. auch den bahnbrechenden Beitrag von Mirko M. Hall: »Dialectical Sonority. Walter Benjamin's Acoustics of Profane Illumination«, in: *Telos* 152 (2010), S. 83–102.

89 Theodor W. Adorno: *Ästhetik* (1958/59) (= Nachgelassene Schriften, Abt. IV, Bd. 3) hg. v. Eberhard Ortland, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2009, S. 80.

90 Vgl. hierzu Hall: »Dialectical Sonority« (Anm. 88), S. 83–102, hier S. 95: »Even today, the actuality of montage continues to reside in its fundamentally allegorical properties. When properly applied, allegory not only shatters the false semblance of totality, but also (re)contextualizes aesthetic artifacts into new configurations.«

min selbst für die tiefe Bedeutung des Wortes gehalten (GS II, 548). Nonos Erschütterung und seine Poetik von Zitat und Montage hängen unmittelbar zusammen, was für die Entstehung der »dialektischen Bilder« als monadische Konstellationen und deren ideologiekritische Wirkung von entscheidender Bedeutung ist: Von Nonos Musik, insbesondere dem Spätwerk, fällt neues Licht auf ihren Begriff bei Benjamin.

Gerade Luigi Nono, dem nicht selten vorgeworfen wurde, er sei ein in Ideologie verstrickter Künstler, ist ein Komponist, der sowohl in Worten als auch in Tönen die Dualität von ›Reim‹ und ›Namen‹ am schärfsten erkannte und daraus für sein Schaffen alle Konsequenzen zog: nämlich durch Sprachkritik Ideologiekritik zu betreiben.<sup>91</sup>

---

91 Vgl. Abb. 11: Das Zitat spaltet das zitierte Wort in ›Reim‹ und ›Name‹ ab und bricht das Zitierte ›zerstörend‹ (als ›Reim‹) aus dem Zusammenhang (Text bzw. Geschichte oder Lebenswelt als Text). Es verweist das Wort ›zurück an seinen Ursprung‹ (als ›Name‹ bzw. ›Reinigung‹) und ruft, wo es im Gefüge eines neuen Textes erscheint, ein dialektisches Bild hervor.





DENKKLÄNGE

NEUE ENSEMBLEWERKE AUS ISRAEL  
UND DEUTSCHLAND ZU WALTER BENJAMINS  
BERLINER KINDHEIT UM NEUNZEHNHUNDERT



ASMUS TRAUTSCH

## Das Projekt *DenkKlänge für Walter Benjamin* 2010

Der kulturelle und wissenschaftliche Austausch zwischen Israel und Deutschland ist in seiner Lebendigkeit beeindruckend. Auch die jüngere Generation beider Länder nimmt verstärkt einige der vielfältigen Verbindungen zwischen jüdischer und deutscher Kultur auf, die vom nationalsozialistischen Terror zerstört wurden. Wenig allerdings weiß man in Israel und Deutschland noch von der zeitgenössischen Musik aus dem jeweils anderen Land. Daher setzte sich die Berliner Komponistenvereinigung Klangnetz e. V. das Ziel, die gegenseitige Neugier mit einem Austauschprojekt zwischen jungen israelischen und deutschen Komponisten zu wecken und dabei möglichst dauerhafte Verbindungen zwischen Musikern, Komponisten, Wissenschaftlern und einem interessierten Publikum herzustellen. Im Juni 2010 fanden Konzerte und Workshops in Tel Aviv und Jerusalem statt, auf die Konzerte und Workshops in Frankfurt am Main und Berlin folgten. Den Abschluss bildete das internationale Symposium »Klang und Musik im Werk Walter Benjamins – Benjamin in der Musik«, das vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung und von Klangnetz e. V. in Kooperation mit der Akademie der Künste, Berlin, veranstaltet wurde.

Nicht zufällig ist die Wahl des inhaltlichen Schwerpunktes mit Walter Benjamin auf eine neben Franz Kafka, Martin Buber, Gershom Scholem, Ernst Cassirer, Hannah Arendt, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Sigmund Freud oder Albert Einstein zentrale Figur jüdisch-deutschen Denkens der Moderne gefallen, hat Benjamin doch wie kaum ein anderer die sinnlichen und medialen Bedingungen der modernen Lebenswelt feinsinnig registriert und theoretisch maßgeblich reflektiert. Seine Schriften, insbesondere die *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, bilden den gemeinsamen Bezugspunkt aller Stücke, die sich auf je eigene Weise mit den Erinnerungsformen dieses Buches, Benjamins Radioarbeiten und seinen Reflexionen zu Geschichte, Sprache, Übersetzung und zum mimetischen Vermögen auseinandersetzen. Das Berlin der

Kindheit Benjamins existiert nach dem größten Zivilisationsbruch der Geschichte und der darauf folgenden Teilung der Stadt in eine Ost- und Westhälfte nicht mehr. Doch haben sich Schauplätze aus der Vergangenheit erhalten, an denen Gegenwart und Geschichte in bestimmten Momenten ästhetisch wahrnehmbare Konstellationen einzugehen vermögen. In solchen Verbindungen von Bildlichem und Begrifflichem, die Benjamin »Denkbilder« nannte, blitzen historische und philosophische Erkenntnisse auf. Entsprechend können auch Korrespondenzen zwischen Erinnerungen und akustischen Phänomenen wie Musik, Sprachlauten oder Geräuschen hörbar hervortreten, auf die Komponisten in ihrer Arbeit bewusst zu reagieren vermögen. Solche Korrespondenzen zwischen eigenen Kindheitserinnerungen aus Israel und Deutschland und gegenwärtigen Erfahrungen haben neben Walter Benjamins Erinnerungsbildern und seinen theoretischen Reflexionen ihre musikalische Resonanz in diesen neun »DenkKlängen« gefunden, die im Gedenken an den Autor der *Berliner Kindheit* 2010 zur Aufführung gekommen sind.

Berlin, Juni 2012



SARAH NEMTSOV

## Verlassene Orte

gewidmet dem Ensemble *Adapter*

Verlassene [Orte] sind es meist, auch Wipfel, die gegen Mauern stehn, Sackgassen oder Vorgärten, wo kein Mensch sich jemals aufhält. An solchen Orten scheint es, als sei alles, was eigentlich uns bevorsteht, ein Vergangenes. (GS IV, 256)

Das von Klangnetz e.V. organisierte Projekt »DenkKlänge für Walter Benjamin« bot für mich den Anlass, mich überhaupt tiefer mit Walter Benjamins Schriften und seiner Philosophie zu beschäftigen, was sehr bereichernd und inspirierend war, zum Teil gar verstörend (im besten Sinne). Die *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* – so reich und vielfältig – bleibt dabei nach wie vor ein Rätsel, ein Paradoxon steckt darin, was sicher einen Teil ihres Zaubers ausmacht.

Meine kompositorische Annäherung war nicht einfach, lange habe ich nur nachgedacht, gelesen und sehr viele Skizzen gemacht, bevor sich das Stück formen konnte. Benjamins Einfluss war dabei sehr vielseitig. Einerseits hat mich die eigenwillige Form sehr fasziniert: Erinnerungen in »Bildern«, in Fragmenten. So scheint die Erinnerung doch wirklich zu sein: Man erinnert sich nicht chronologisch an seine Kindheit, vielmehr wird ein »Kindheitsgefühl« in Bildern, in Blitzlichtern festgehalten, die sowohl den Blick des (vergangenen) Kindes als auch den des sich erinnernden Menschen einschließen. Diese Bilder scheinen losgelöst, unverbunden, mit Leerraum (Stille) zwischen ihnen, auch wenn imaginär ein Netz sie verbindet: die *un*-mögliche, die chronologisch ihnen zugrunde liegende Vergangenheit. In Benjamins Buch kommt die Ebene der poetischen Überhöhung und Ausdeutung hinzu, seine so eigene, schöne Sprache. Auch das ist ein Rätsel: Hinter den komprimierten Erinne-

rungsbildern steckt jeweils ein ganzer Kosmos komplexen Denkens. Vielfach gibt es auch inhärente Referenzen zu fremden Texten und zu anderen Werken Benjamins, seiner Philosophie, seiner Idee von Zeit, von Geschichte (wie er sie in den Thesen »Über den Begriff der Geschichte« mit Paul Klees Bild des *Angelus Novus* gefasst hat) etc.

Ich wollte eine Form finden, die auf Benjamins Sammlung von »Denkbildern der Erinnerung« Bezug nimmt, deren Dramaturgie nicht voraussehbar ist (und für mich im Kompositionsprozess noch nicht einmal planbar), deren Beginn keinen »Anfangspunkt« darstellt und deren Ende ins Offene weist. Ein Stück, bestehend aus vielen einzelnen musikalischen Fragmenten, miteinander verwoben, in Beziehung tretend, wobei ein jeder Baustein jedoch auch für sich eine Bedeutung haben sollte. Für das musikalische Material haben mich schließlich Kapitelinhalte, manchmal nur einzelne Sätze inspiriert, etwa:

Und weil die Ferne, wenn es schneit, nicht mehr ins Weite sondern ins Innere führt [...]. (GS IV, 275)

Der Schlaf gewann der Stille meines Zimmers ein Rauschen ab [...]. (298)

Worte, die eigentlich Wolken waren [...]. (261)

Mein Schlaf fiel unruhig aus; der Mond zerschneid ihn mit seinem Kommen und Gehen. (300)

Nachspüren wollte ich musikalisch auch der poetisch-nachdenklichen Stimmung, die das Buch durchzieht, einer gewissen Düsterei. Außerdem habe ich immer wieder auf die Kinderwelt angespielt – ganz konkret etwa mit der Einbeziehung von Kinderschellenrassel und Kindermundharmonikas. Auch (Berliner) Orte spielen eine Rolle: So werden einige Ortsnamen zur Musik geflüstert. Das letzte Kapitel von Benjamins Buch – »Das bucklichte Männlein« – hat mich besonders berührt, da das beschriebene Lied das mir liebste in meiner eigenen Kindheit war. Die Melodie hat – versteckt – ebenfalls Eingang in die Partitur gefunden.



GILAD RABINOVITCH

## Kleines harmonisches Labyrinth IIb

Walter Benjamins Aufsatz »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« dient als Ausgangspunkt für mein Stück. Benjamin verbindet die Schöpfungsgeschichte der Genesis und die Geschichte des Turms von Babel, wobei er die einheitliche, reine Sprache, die vor Babel gesprochen wurde, auf den idealen Zustand im Garten Eden bezieht. Zefanjas Prophetie für das Ende aller Tage führt kreisförmig auf diesen Anfang zurück: »Dann aber will ich den Völkern reine Lippen geben, dass sie alle des HERRN Namen anrufen sollen und ihm einträchtig dienen.« (Zef 3,9).

Der Text von Benjamin dreht sich um eine dem biblischen Text selbst eingeschriebene Spannung – zwischen dem ursprünglichen Zustand paradiesischen Glücks und der gefallenen Wirklichkeit der historischen Zeit – und verwandelt sie in einen modernen Kommentar zur entfremdeten *conditio humana*. Eine andere Quelle der Inspiration für mein Stück ist Jon D. Levensons Buch *Creation and The Persistence of Evil: The Jewish Drama of Divine Omnipotence* von 1988 gewesen. Dieses gelehrte Beispiel kritischer Bibelforschung stellt die überzeugende These auf, dass die erste Schöpfungsgeschichte in der Genesis neben anderen Aussagen in der hebräischen Bibel nicht Ausdruck der anachronistischen (doch seit Jahrhunderten allgemein anerkannten) Lehre von der göttlichen Allmacht ist; vielmehr reflektiert sie, wie Levenson erläutert, den Glauben, dass die Gottheit von bösen Kräften begrenzt wird, die in den frühesten Kriegen, die die Schöpfung umgaben, nicht vollständig besiegt werden konnten. (Das erste Kapitel der Genesis lässt den babylonischen Schöpfungsmythos *Enûma Eliš* anklingen, der von den Urkriegen zwischen den Göttern erzählt.) In anderen Teilen der hebräischen Bibel werden die Erwartungen evoziert, dass am Ende der Zeit die Gottheit die Kräfte des Bösen vollständig schlagen und eine vollkommene und harmonische Herrschaft einrichten wird.

Sowohl Benjamins Aufsatz als auch Levensons Buch konzentrieren sich auf die Spannungen zwischen der uranfänglichen Vollkommenheit und der Man-

gelhaftigkeit der Wirklichkeit, wie wir sie als geschichtliche Wesen kennen. Die Kombination beider Texte erweitert das dreiteilige Schema von Urzeit, gegenwärtiger Realität und Ende der Zeit mit tiefsinnigen Ideen. Von ihnen ausgehend beginnt mein Stück mit einer die ursprüngliche Einheit und Schönheit verkörpernden Flötenmelodie. Darauf folgen mehrere Abschnitte mit verschiedenartigen, verstreut wirkenden Texturen, die die geteilten Sprachen und die gefallene Realität darstellen. Das gedämpfte und delikate Ende stellt einen nachdenklichen Versuch dar, die uneinigen thematischen Fäden zu versöhnen und zu »harmonisieren«.

Aus dem Englischen von Asmus Trautsch





ERES HOLZ

## Trällernde Erinnerung

In Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* findet sich vor dem Hintergrund des traumatischen, durch die Nationalsozialisten erzwungenen Exils des Autors eine doppelte Entwurzelungserfahrung: die der zeitlichen Distanz des Erwachsenen zu seiner Kindheit und die der räumlichen Entfernung des Exilanten zu seiner Heimat.

Die poetische und schöpferische Kraft des Werkes liegt für mich in der Spannung zwischen der künstlerischen bzw. der sprachästhetischen Erzählweise der Erinnerungen, die ich als ›idealisierte Vergangenheit‹ bezeichnen möchte, und der realen, pessimistisch stimmenden Lage im Exil. Die Erinnerungen werden von Benjamin nicht informativ, im Sinne eines Tagebuches, dargelegt, sondern mit künstlerischen Vorstellungen, die ich als ›ideal‹ verstehe, zu etwas Neuem verbunden. Die gewaltsame bzw. dramatische Dissonanz der Differenz von ›ideal‹ (im Sinne des eingedachten Vergangenen) und ›real‹ (im Sinne des historisch Aktuellen) steht im Mittelpunkt meines Werkes.

*Trällernde Erinnerung* folgt dabei der Idee eines Entwurzelungsprozesses. Das Stück besteht aus fünf Teilen (in der Form ABABA), die sich durch ihre wesentlichen Merkmale (Harmonik, Motivik und Rhythmik) voneinander unterscheiden. A ist wesentlich durch eine perkussive, tanzartige Faktur gekennzeichnet, während B vor allem aus Material für Solo-Flöte und einer langsamen harmonischen Bewegung im Ensemble besteht. Die Inszenierung der ›Entwurzelung‹ wird dadurch erreicht, dass allmählich bei jeder Wiederholung eines Teils (A oder B) bestimmte Merkmale des entsprechenden Teils ausfallen bzw. stark variiert werden. Durch das Weglassen bestimmter Merkmale entsteht eine Differenz zwischen dem Aktuellen und dem Vergangenen, die die Wiedererkennung der Teile in Frage stellt bzw. die Hörer in die Verfremdung führt. Die Oszillation der musikalischen Wahrnehmung zwischen dem aktuell Gehörten und dem abgewandelt Vergangenen suggeriert

ein nicht-lineares bzw. ein aktives Hören, das den Prozess des Erinnerens exemplifiziert.



YOAV PASOVSKY

## Fieber

In diesem Stück habe ich mich mit dem Fragment »Das Fieber« aus der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* befasst, in dem Benjamin literarisch u. a. die Entfremdung des Ichs vom eigenen kranken Körper zu vermitteln versucht. Mich hat gereizt, Begriffe wie Dissoziation und Mimesis, die beide, ohne genannt zu werden, eine zentrale Rolle in diesem Text spielen, auf eine musikalische Ebene zu übertragen. Anstelle des menschlichen Körpers arbeite ich mit der Anatomie des Ensembles, dessen Identität sich im Fluss befindet. Die einzelnen Instrumente werden von ihren typischen Merkmalen getrennt und erfahren eine mimetische Annäherung an die anderen Instrumente. Ein weiteres wichtiges Element der Komposition ist Benjamins Konzept des Wartens: der Zustand des fiebrigen Kindes, das zwischen Genesung und Kranksein schwebt, in dem die Zeit keine Gestalt annimmt und das Dasein an der Schwelle zur teleologischen Lebenspraxis stockt.

Durch die verschiedenen Annäherungsversuche bekommt das Stück eine klar erkennbare Form. Es fängt mit einem amorphen Flirren an, das die Gliederung des Ensembles kaum verrät. Noch entsteht keine Annäherung, sondern der Versuch, das Gefühl der durch Krankheit bedingten Entfremdung vom eigenen Körper mittels des Ensembles zu erzeugen. Dieser Teil wird abrupt durch Arpeggieren des Klaviers unterbrochen, die durch den Rest des Ensembles unregelmäßig nachpulsieren. Dieser Vorgang bezieht sich auf eine Erinnerung an eine eigene unbehagliche Erfahrung, die ich in meiner Kindheit immer wieder machte, wenn ich starkes Fieber hatte: Wörter und Klänge, die ich hörte, fingen plötzlich an, in meinem inneren Ohr nachzupulsieren.

Danach führt ein gehaltener Klang einer gestrichenen Harfensaite den Hörer zur nächsten Transformation des Ensembles. Neben der Harfe werden auch Klavier und Marimba gestrichen. Es entstehen dadurch zwei Instrumentengruppen: eine Art Streichtrio, das aus Bratsche, Harfe und Klavier besteht, und das Holzbläserduo der Flöte und der Klarinette. Der Klang des gestrichenen

Marimbas (mit Klangstäben aus Holz) verbindet dabei die zwei Instrumentalgruppen. Ferner werden auf der Bassflöte Flageolettöne geblasen, die wiederum dem Flautatenspiel einer Bratsche ähneln. Die nächste Verwandlung stellt einen von mehreren Instrumenten erzeugten Hybrid eines Holzblasinstruments vor, das eine obskure Monodie erklingen lässt. Das letzte Annäherungsverfahren bezieht sich auf den perkussiven Charakter eines Zupfinstrumentes – auf den der Harfe. Das Klavier wird mit der Harfe als ein gleichwertiges Zupfinstrument gepaart, indem seine Saiten im Innenraum angezupft werden. Der Rest des Ensembles imitiert die dynamische Struktur des Harfenklangs durch sehr kurze Staccati, die schlagartig den Dialog zwischen Harfe und Klavier unterbrechen. Eine aufwärtsstrebende Skala steigert die angepeilte Spannung und endet in einem energetischen Ausbruch, der die imitatorischen Beziehungen zwischen den Instrumenten endgültig auflöst und den Hörer mit ihrer Dissoziation entlässt.



TOM ROJO POLLER

## Radau um K.

*Radau um K.* basiert auf der einzigen der zahlreichen Radioarbeiten Walter Benjamins, die als Tondokument zumindest fragmentarisch erhalten ist: dem Hörspiel für Kinder »Radau um Kasperl« in der 1932 vom Westdeutschen Rundfunk Köln produzierten Version unter der Regie von Ernst Schoen.<sup>1</sup> Durch Zufall auf das Hörspiel aufmerksam geworden, faszinierte mich beim ersten Hören gleich seine klangliche Reichhaltigkeit, die die exaltierte Schauspielersprechweise Kasperls ebenso umfasst wie Umgebungsgeräusche und zahlreiche akustische Äußerungen sowohl menschlicher (Lachen, Pfeifen) als auch tierischer Art (verschiedene Tierlaute und -rufe). Letztere sind auf den Inhalt des Hörspielausschnitts zurückzuführen; er handelt nämlich davon, wie Kasperl im Zoologischen Garten vor zwei Kindern damit prahlt, sich mit den Tieren in deren Sprache unterhalten zu können, und das auch – allerdings zunehmend unglaubwürdig – zu demonstrieren versucht. Auf spielerisch-humoristische Weise umkreist Benjamin im Medium des Rundfunks anschaulich, was ein Jahr später in seinem sprachphilosophischen Text »Über das mimetische Vermögen« zum titelgebenden Konzept und zur theoretischen Basis seiner sprachmystisch beeinflussten Auffassung wird, die Sprache als die »höchste Stufe des mimetischen Verhaltens und das vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit« (GS II, 213) begreift.

In meinem Stück habe ich versucht, beide im Hörspiel enthaltenen Aspekte – die kindliche Freude an klanglichem Geschehen und die thematisierten Nachahmungsverhältnisse – musikalisch fruchtbar zu machen. Als klanglich materialen Ausgangspunkt griff ich dazu auf Ausschnitte des originalen Tondokuments zurück, die, vom Band zugespielt, durch die sechs Instrumente aufgegriffen und – die Spannbreite von genau imitierender Verdoppe-

lung bis zu rein instrumentalmusikalischer Verselbstständigung auslotend – verarbeitet werden. Das Stück folgt dabei einer Dramaturgie, die stark von der semantischen Dimension der Zuspelungen bestimmt ist. So werden am Anfang des Stücks nicht eindeutig bestimmbare Laute eingespielt, die durch die nach und nach gegebenen sprachlichen Informationen kontextualisiert und schließlich bei ihrer Wiederkehr durch Kasperls Satz »Nu' sind wir mitten im Zoologischen Garten« eindeutig als Tierlaute kenntlich werden. Die gewonnene semantische Konkretion wird dann im weiteren Verlauf wieder zurückgenommen, bis gegen Ende sehr leise eine Melodie anklingt, die – ursprünglich ein Fronleichnamslied – seit der Zuweisung von Johan Nikolaus Böhl im Jahr 1810 mit dem Lied »Das buckliche Männlein« aus *Des Knaben Wunderhorn* assoziiert ist. Dieses musikalische Zitat erklärt nicht nur die im Titel des Stücks vorgenommene Verkürzung von »Kasperl« zu »K.« – mit »Das bucklicht Männlein« ist ja auch ein Kapitel von Benjamins Kafka-Essay überschrieben –,<sup>2</sup> es kann ähnlich wie im gleichnamigen Stück der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, das in der Gestalt des Kinderliedes die Allegorie der entgleitenden Erinnerung versinnbildlicht, auch als ein Nachklang interpretiert werden, der auf das ursprünglich imitierte Klangvorbild nur noch in entstellter Ähnlichkeit verweist.

<sup>1</sup> Zu Benjamins Rundfunkarbeiten vgl. Sabine Schiller-Lerg: *Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis*, München (Saur) 1984.

<sup>2</sup> Das »K.« kann aber auch darauf bezogen werden, dass in einem Teil des Hörspiels, der nicht auf dem Tondokument erhalten ist, Kasperl sich den Scherz erlaubt, seinen Namen als aus dem Vornamen »Ka« und dem Nachnamen »Sperl« zusammengesetzt zu erklären.



PENG YIN

## Die Mummerehlen

Der Name der »Mummerehlen« aus Walter Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* beruht auf einem Hörfehler des Kindes, von dem das Wort ›Muhme‹ als Synonym für ›Tante‹ nicht verstanden wird und das so die eigentliche Bedeutung der Worte ›Muhme‹ und ›Rehlen‹ aus dem gleichnamigen Volkslied entstellt. 1932 hat Benjamin »Die Mummerehlen« geschrieben – in jenem Jahr, aus dem eine der letzten Eintragungen über seinen Sohn Stefan (1918–1972) stammt. (GS IV, 260–263) Seit dessen Geburt hatte Benjamin ein Büchlein geführt, in dem er »einige Dutzende seltsamer Wörter und Redensarten«<sup>1</sup> seines Sohnes notierte. Beispiele sind etwa: »schringen (springen)«; »Pamsrete (Trompete)«; »Koklade (Schokolade)« oder »Tante Licht (selbständig)«.

Nicht nur die Erinnerung an die eigene Kindheit, sondern wohl auch das Beispiel des eigenen Kindes standen Benjamin vor Augen, als er in »Die Mummerehlen« von den Missverständnissen und Entstellungen der kindlichen Sprachwelt schrieb. Im Zusammenhang mit den »Mummerehlen« entstand Anfang 1933 auch der Aufsatz »Die Lehre vom Ähnlichen«, in dem Benjamin seine sprachtheoretischen Überlegungen an eine Theorie des mimetischen Vermögens knüpft. Diese Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu erzeugen und zu erkennen, kommt auch dem Kind in der *Berliner Kindheit* zu, das den gehörten Klang an seine Vorstellungswelt angleicht. In einem Aufsatz von Henriette Herwig fand ich sehr interessante Ausführungen zu den Quellen von Benjamins Text: »Das Deutsche Volksliederarchiv in Freiburg bewahrt in der Mappe ›Muhme Rehlen‹ 28 Belege für Varianten, zumeist aus mündlicher Überlieferung auf«. In dem Archiv befinden sich »63 Belege von regional und dialektal gestreuten Varianten«. Die Namensvielfalt bildet selber mehrere Lautverschie-

bungen und reicht von »Muhme Rehlen, Muhme Rähle, [...] Muhme Röhlen, Muhme Hehlen, [...], alte Beele [...], Madam Schmehle, Jungfer Fräle, alt Bas Käle bis zu Suppenkelle«<sup>2</sup>.

Musikalisch reizte mich der Begriff der ›Entstellung‹, der in solch einer ›Lautverschiebung‹ enthalten ist. Zuerst versuchte ich musikalisch einen Kontext zu gestalten, der im Verlauf des Stücks entstellt werden kann. Dafür habe ich mich zunächst für eine bekannte Melodie aus Benjamins Zeit »Will ich in mein Gärtlein gehen« als Material entschieden, das am Anfang des Stücks erkennbar sein sollte. Doch nicht die Variation einer Melodie stellte ich mir als Aufgabe für das Stück, vielmehr dient die Erkennbarkeit der Melodie zu Beginn nur als Ausgangspunkt für eine spätere musikalische Verfremdung. Instrumental versuchte ich mit allen Instrumenten das »Sprechen« stimmhaft zu imitieren, wie in der alltäglichen Sprache ja auch oft ›Versprecher‹ (ebenfalls eine Art der Entstellung) vorkommen. Die Melodie und die Instrumentation zusammen sollten zu Beginn einen Kontext für das Stück bilden, der allmählich verfremdet wird und nach und nach seine Erkennbarkeit verliert, bis er am Schluss des Stücks in ein Unisono mit lang liegen bleibenden Klängen mündet. Dieses Unisono soll das ›Irreführende‹ wie in Benjamins Text die Umwandlung der ›Muhme Rehlen‹ in die »Mummerehlen« andeuten, weil auf den Instrumenten Harfe, Klavier und Schlagzeug normalerweise nicht lang ausgehaltene Töne gespielt werden können (die Überbrückung dieser Schwierigkeit durch neuen Spieltechniken ist allerdings in der Neuen Musik selbst wieder fast ein ›Klischee‹, also im Gegenteil zu »Mummerehlen« allgemein bekannt). Die Verfremdung eines musikalischen Kontextes mündet somit in eine erkennbare Form (ein Klischee) der Neuen Musik, die selbst nicht mehr mit ihren Verfremdungstechniken wirksam verfremdet werden kann. Vielleicht ist das eine Art von Selbstironie.

<sup>1</sup> Zit. aus: »Wörter und Redensarten des Sohnes«, in: *Walter Benjamins Archive – Bilder, Texte und Zeichen*, hg. v. Walter Benjamin Archiv, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2006, S. 85.

<sup>2</sup> Henriette Herwig: »Zeitspuren in erinnerten Kindheitsorten Walter Benjamins ›Berliner Kindheit um 1900‹«, in: *Benjamin im Exil*, hg. v. Bernd Witte, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2006, S. 52 f.





HEVER PERELMUTER

## Realität als Traum

Meine Mutter hatte ein Schmuckstück von ovaler Form [...]. Sie trug es aber, wenn sie in Gesellschaft ging; zu Hause nur, wenn wir selber eine hatten. [...] Dies Schmuckstück war, so oft ich es erblickte, mein Entzücken. Denn in den tausend kleinen Feuern, die aus seinen Rändern schossen, saß, vernehmlich, eine Tanzmusik. (GS IV, 264)

[...] daß von der Welt nichts mehr vorhanden war als eine einzige verstockte Frage. [...] Sie lautete: warum denn etwas auf der Welt, warum die Welt sei? Mit Staunen stieß ich darauf, nichts in ihr könne mich nötigen, die Welt zu denken. Ihr Nichtsein wäre mir um keinen Deut fragwürdiger vorgekommen als ihr Sein, welches dem Nichtsein zuzublitzeln schien. (301)

Ich war bei meiner Lektüre der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* fasziniert von Benjamins Fähigkeit, die kontrastreiche Spannung zwischen Traum und Realität ungelöst zu lassen: das Vermögen, in einem Raum dazwischen die eigenen Kindheitserinnerungen um konkrete Beschreibungen alltäglicher Objekte und Schauplätze zu weben. In einer schwankenden Realität, die einen nicht entlässt, versuche ich mich mit dem Stück, das sich vor allem auf »Gesellschaft«, »Der Mond« und »Das bucklichte Männlein« bezieht, an eine konkrete Präsenz – wie dem Schmuckstück der Mutter im ersten Text – zu halten, die sich auf einmal mit Träumereien auffüllt, darin aber auch die unheimliche Atmosphäre von Unsicherheit vermittelt.

In der Zeit, in der ich dieses Stück komponierte, ließ ich oft die Stereoanlage an, wenn ich – mit Musik im Hintergrund – schlafen ging. Beim Einschlafen schlich die Musik in meine Träume und bewegte sich stets zwischen

Kakophonie und den aus der (realen) Musik bekannten Elementen, deren Erkenntnis mich im Traum und aus ihm heraus in einen wachen Zustand zurückversetzte. Und so wechselte ich während der Nacht zwischen Tiefschlaf, bewusstem Träumen und dem vorübergehenden Erwachen hin und her.

Das Stück fängt im Zustand des Schwebens zwischen Wachen und Schlaf an. Ein musikalisches Element unklarer Herkunft wird vorgestellt, das trotz seiner Unbekanntheit familiär wirken mag. Im Verlauf des Stückes tauchen immer wieder Momente großer musikalischer Klarheit auf, doch diese destillierten musikalischen Augenblicke lösen sich sofort auf und erscheinen in derselben Form nicht wieder. Es scheint, als versuche das Ensemble immer wieder, diese destillierten Momente wie die verlorene Vergangenheit in der Erinnerung ausfindig zu machen, wodurch das Stück eine rondoartige Form erhält.

Aus dem Englischen von Asmus Trautsch



ASMUS TRAUTSCH

## Das Wachsen im Nachhall

Nach Benjamins Aufsatz »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« von 1916 gibt es Verständigung nicht nur in der Wortsprache, sondern auch in allen anderen Kommunikationsmedien, zu denen Benjamin auch die Musik zählt. Diese vielfältigen Mittelungsformen der Dinge, Tiere und Menschen lassen sich ineinander übersetzen, wenn man Übersetzung als Leistung des Vermögens versteht, mimetisch nicht nur sinnliche, sondern auch unsinnliche Ähnlichkeiten zu erzeugen, wie z. B. Kinder Gegenstände zu imitieren vermögen, ohne ihrer Entscheidung ähnlich zu werden. Die drei Teile des Stücks versuchen, dieses von Benjamin mehrfach erörterte mimetische Vermögen musikalisch in Anspruch zu nehmen und dabei klangliche Korrespondenzen für Erinnerungsvorgänge aus der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* zu finden.

So versteckt sich im ersten Teil die Klarinette in einem Geflecht von drei unterschiedlichen Ebenen musikalischen Materials (verteilt auf Viola/Flöte – Schlagzeug/Harfe – Klavier), das diesen Satz gewissermaßen akustisch möbliert, so wie Vorhänge, Tische und Türen die bürgerliche Wohnung von Benjamins Familie zustellten. Erst »ein Schrei der Selbstbefreiung« (GS IV, 254) hebt die Verwandlung des kindlichen Subjekts in die Dinge auf, und die eigene Suche kann beginnen. Das Geflecht wird dabei aufgelöst, indem die nun dominante Stimme der Klarinette das Material an sich nimmt.

Im zweiten Teil wird eine Szene am Zwinger des Fischotters im Berliner Zoo vergegenwärtigt. Das Kind ist, auf das ihm liebste Tier wartend, im Regen geborgen, der ihm die Zukunft wie »ein Schlaflied an der Wiege« (257) zurauscht. Zum Fischotter gelangt es über die Lichtensteinbrücke, an der später (1919) der Körper von Rosa Luxemburg von Freikorpsoldaten in den Landwehrkanal geworfen werden wird, ein brutaler Akt, der symbolisch die Möglichkeit eines sozialistischen Deutschlands nach dem Ersten Weltkrieg zerstören wird. Die dem jungen Zoobesucher unbekannt politische Zukunft dieses

einsamen Ortes wird als Schockmoment in die zyklische Zeitwahrnehmung des Regens gesetzt. Sein Geräusch im geschützten Innenraum, der auch die Konzertbesucher umgibt, ist mir selbst eines der liebsten, weil in ihm die Zeit eine akustische Gestalt gewinnt, die als Gelassenheit im Kontingenten erfahrbar wird.

Der dritte Satz widmet sich einem poetischen Teil des Berliner Parks Tiergarten, in dem Benjamin, vom turbulenten Stadtverkehr kommend, zum ersten Mal die Liebe erfuhr, die er die platonische nennt, weil sie »die Geliebte im Namen liebt« (368). Es ist das gleichaltrige Mädchen Luise von Landau, auf deren Namen er zum ersten Mal »den Akzent des Todes fallen hörte« (254). Das Stück versucht, die Aura des Namens, die Benjamin mit seinem Laut verband, und ihren Verlust mit den sechs Instrumenten zum Klingen zu bringen.



AMIT GILUTZ

## Safa Brura

Was ich in Wahrheit in ihm suche, ist sie selbst: die ganze Kindheit, wie sie in dem Griff gelegen hat, mit dem die Hand die Lettern in die Leiste schob, in der sie sich zu Wörtern reihen sollten. Die Hand kann diesen Griff noch träumen, aber nie mehr erwachen, um ihn wirklich zu vollziehen. So kann ich davon träumen, wie ich einmal das Gehen lernte. Doch das hilft mir nichts. Nun kann ich gehen; gehen lernen nicht mehr. (GS IV, 267)

Im Aufsatz »Die Aufgabe des Übersetzers« von 1921 entwickelt Walter Benjamin den Gedanken einer ›reinen Sprache‹ (GS IV, 9–21), angeregt von der antiken jüdischen Idee einer ›klaren Sprache‹ – hebr. שפה ברורה (*Safa Brura*) –, die in der Bibel im Buch Zefanja (3,9) erwähnt wird. Gemäß den Schriften ist diese Sprache eine menscheitsumgreifende ›Muttersprache‹, die von allen Völkern am Ende der Zeit benutzt werden wird. Als Musiker zu Beginn des 21. Jahrhunderts erfahre ich die Realität als das exakte Gegenteil dieser Prophetie. Der Turm von Babel wäre das viel geeignetere biblische Bild, um die zeitgenössische musikalische Wirklichkeit zu reflektieren (freilich ohne die katastrophalen Konsequenzen). Während der Pluralismus der Stile und Ideen ethisch gesehen zu begrüßen ist, stellt er auch eine Herausforderung für das Schaffen dar. Manchmal stelle ich mir vor, wie es als Komponist in einer anderen Zeit gewesen sein muss, mit Regeln, die man brechen konnte, oder einer Sprache, die zu erweitern und zu dekonstruieren war (oder auch mit niederzubrennenden Opernhäusern ...). Deshalb regte mich die Idee einer ›reinen Sprache‹ unmittelbar an: als ein imaginäres Idiom, mit dem oder gegen das zu arbeiten ist.

In seinen eigenen Schriften hat sich Benjamin darum bemüht, jede Geschwätzigkeit zugunsten einer möglichst maximalen Entsprechung von Worten und ihrer Bedeutung zu vermeiden. In meinem Stück habe ich versucht, den Ausdrucksbereich und die Verwendung musikalischen Materials zu be-

grenzen, um die Sehnsucht nach einer wahrhaftigen Sprache klanglich zu reflektieren. Das gesamte Stück basiert auf zwei kurzen, eher einfachen Motiven, die in unterschiedlichen Ausprägungen wiederholt werden und beharrlich versuchen, ihre präzise, reine und klare Form zu erreichen. Eine andere Art von Musik, diesen Prozess kontrastierend, erscheint und verschwindet wieder: dunkel und ausdruckslos. Wie Signale eines Morsecodes, dessen Bedeutungen nicht mehr entschlüsselt werden können.

Aus dem Englischen von Asmus Trautsch



## 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).

Abb. 3: Luigi Nono: *Al gran sole carico d'amore* (1975). »Frau Revolution«, aus: *Bandiera Rossa*; Polytonale Montage von Fragmenten. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von MGB Hal Leonard (Italy).

Abb. 4: Luigi Nono: Skizze aus *Al gran sole carico d'amore* (1972). Abdruck mit freundlicher Genehmigung von MGB Hal Leonard (Italy).

Abb. 5: Luigi Nono: *Composizione per orchestra no. 2 – Diario Polacco '58* (1958–1959); Aufstellung des Orchesters. (©ARS VIVA VERLAG, Mainz – Germany).

Abb. 6: Luigi Nono: *Composizione per orchestra no. 2 – Diario Polacco '58* (1958–1959); Bruchstücke und Leerstellen. (©ARS VIVA VERLAG, Mainz – Germany).

Abb. 7: Luigi Nono: *Il canto sospeso* (1956); *Frantumazione linguistica* (Zerstückelung der Sprache). (©ARS VIVA VERLAG, Mainz – Germany).

Abb. 8: Kunst mit Kultwert. Die Aura als »Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«.

Abb. 9: L'art pour l'art – Ästhetizismus.

Abb. 10: Epische Kommunikationsstruktur – Kunst mit Ausstellungswert.

Abb. 11: Sprachkritik als Ideologiekritik.

(Die Rechte für Abb. 1, 8–11 liegen bei: Prof. Dr. Mario Vieira de Carvalho, Lissabon.)



## DenkKlänge für Walter Benjamin – Angaben zu den CDs

## Ensemble Adapter

### CD1

- |    |   |       |
|----|---|-------|
| 01 | Sarah Nemtsov: »Verlassene Orte« (2010)                 | 10:49 |
| 02 | Gilad Rabinovitch: »Kleines harmonisches Labyrinth IIb« | 06:09 |
| 03 | Eres Holz: »Trällernde Erinnerung« (2010)               | 08:26 |
| 04 | Yoav Pasovsky: »Fieber« (2010)                          | 09:27 |
| 05 | Tom Rojo Poller: »Radau um K.«                          | 08:26 |

Gesamtlänge: 44:00

### CD2

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 01 | Peng Yin »Die Mummerehlen«                               | 09:49 |
| 02 | Hever Perelmutter: »Realität als Traum«                  | 08:01 |
| 03 | Asmus Trautsch: »Das Wachsen im Nachhall« / I. Verstecke | 03:08 |
| 04 | II. Prophetischer Winkel im Regen                        | 03:30 |
| 05 | III. Luise von Landau                                    | 02:04 |
| 06 | Amit Gilutz: »Safa Brura«                                | 09:51 |

Gesamtlänge: 36:58

Emmanuelle Bernard, Viola  
Gunnhildur Einarsdóttir, Harfe  
Matthias Engler, Schlagzeug  
Kristjana Helgadóttir, Flöte  
Marc Tritschler, Klavier  
Ingólfur Vilhjálmsson, Klarinette

Manuel Nawri, Dirigent

Live-Mitschnitt des Hessischen Rundfunks (hr2) vom 20. Juni 2010 aus dem Kleinen Saal der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main.

Tonmeister: Eckhard Glauche

Toningenieur: Rainer Schwarz

Produzent: Stefan Fricke

Redaktion Neue Musik/Klangkunst (hr2-kultur)



Ein Projekt von Klangnetz e. V.

Gesamtleitung: Asmus Trautsch und Yoav Pasovsky





