

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Klang und Musik bei Walter Benjamin

Tobias Robert Klein
in Verbindung mit Asmus Trautsch

Wilhelm Fink

Die dieser Publikation zugrundeliegende Tagung wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt liegt bei den Autoren.

Umschlag:

Nach dem Plakatentwurf von Carolyn Steinbeck · Gestaltung, Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Redaktion und Lektorat: Bettina Moll, Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5343-3

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«¹ aufgreift, als auch dessen physische Präsenz erwähnt² – hinterlässt die Musik einen bleibenden Eindruck. Benjamin erinnert sich dieser Aufführung noch zehn Jahre später in einem seiner Briefe an Adorno³ und bekennt nach der Lektüre von dessen Berg-Analysen,⁴ »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.⁵ 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.⁶ 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«,

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

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 –⁷ zwar von der Evolutionstheorie⁸, 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:⁹ Sie verdeutlicht jedoch,

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

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

9 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,¹⁰ 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«.)¹¹ 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«¹² 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 Klangfiguren¹³ 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«¹⁴ 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.¹⁵ 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^{ten} 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:¹⁶ 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

¹⁶ 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; 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*.¹⁷ SABINE SCHILLER-LERG, von der eine maßgebliche Studie zu Benjamins Arbeit für den Rundfunk vorliegt,¹⁸ 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.¹⁹ ›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

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

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

¹⁹ 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.«²⁰

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.²¹

Aus Adornos partiellem Scheitern – das mit musikologischen Motiven unter setzt schon Carl Dahlhaus konstatierte²² – 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«²³ 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 –²⁴ 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