

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 unausgesprochener¹ 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,² 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 entsprungene 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 einsteht. 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 Operauführungen« 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«.³ 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.

³ 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 gegebene 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.«⁴ 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 *Matte 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!«⁵

4 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.

5 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 Klage lied* 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.⁶

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 Otilie und ihr Geliebter im Jenseits vereint werden. In seinem Aufsatz zu den *Wahlver-*

⁶ 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*⁷ 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.«⁸ 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 Offenbaren 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«.⁹ Scholem nennt dies die »tragische Paradoxie« der Klage.¹⁰ 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,¹¹ 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.«¹²

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.¹³

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«.¹⁴

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 Verlöschen des Lebens mit dem Verlöschen 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 Verlöschen – das Verlöschen des Sinns ebenso wie das Verlöschen 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 Triebkonzept¹⁵ – 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).¹⁶ 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 Kuplers 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

¹⁶ 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.¹⁷

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

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 Plakarentwurf 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