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

Zwischen Athen und Jerusalem


Obwohl 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 Opernveranstaltungen« 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 2.1.1937, GB V, 592), womit er zum Ausdruck bringt, dass ihm ein musikwissenschaftlicher Zugang fernliegt. Dennoch wird er bei...


Benjamin verlagert die Szene also und verschiebt sie sowohl von Athen, dem Schauland der Dionysien, als auch von der italienischen Ursprungszene der Oper nach Norden, ins deutsche Barock.


---

So deutlich die Gegenstellung zu Nietzsche ist, die Benjamin's 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 Klaggerlein. Als ihm Gerhard Scholem im März 1918 ein Manuskript über Klage und Klagedichte schickte, 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 nur ich nun weiß der gegebenen Gegenstand solcher Untersuchungen ist». Und dabei konkreter veranschaulicht er seine eigene Frage, indem er aus seinem zurückliegenden Text zitiert: die «Fragen, 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 Aussage 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 wahrheitlich die eingeengten Formeln. jetzt sehe ich nun in ihrer Arbeit das entgegengesetzte Problem der hebräischen Klage gestellt werden muß» (443).

Allerdings, so fügt er an, könnte er in Scholem's 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 Trauerbuch bedeutsam werden sollte. Im Trauerbuch jedenfalls haben sie keinen direkten, thematischen Niederschlag gefunden. Und noch nach Abchluss des Trauerspielbuchs bewertet Benjamin diese Verlagerung seiner Fragen ins Hebräische als unangemessene Aufgabe, wenn er am 30.10.1926 in einem Brief an Hugo von Hofmannsthal schreibt:


Der Rest heißt Musik


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 Sprach ordnung 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 steht er in dem »Wort in der Verwandelung«, 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 Durchgangssendrum im Zyklus seiner Verwandlung und in diesem Wort spricht das Trauerspiel. Es beschreibt den Weg vom Naturlaute über die Klage zur Musik. Es legt sich der Laute in das Trauerspiel symphonisch auseinander, und dies ist zugleich das musikalische Prinzip seiner Sprache und das dramatische seiner Ent wicklung und seiner Spaltung in Personen. (Ebd., Hh. S. W.)


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 Benjamin's Text dem Ohr, dem Gehöre und der Resonanz zuwendet. Klage und Klang hängen somit aufs engste zusammen. — Die Klage wird in Benjamin's nachfolgenden Schriften immer wieder eine prominente Stellung einnehmen, und zwar an den Schwellen zwischen sprach- und geschichtstheoreti- tischen Konstellationen. Als Klang verweist die Klage in die Welt der Musik. Als Sprache der Natur verweist die Klage in das Reich der Schöpfung. In Benjamin's späteren Schriften begegnet sie vor allem als Stimme der Kreatur, die sich an die Schöpfung adressiert.6


Die in der Schlusspassage der vorausgegangenen Arbeit formulierten 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 endet.

In dieser Betrachtung des Trauerspiels und der These einer aus dem Verfall der Gattung entspringenden Oper wird die Abkunft von Benjamin's Überlegungen aus einer Affektkonzeption des Dramas deutlich. Allerdings findet die Nähe zu einer sich auf Aristoteles beruhenden Tradition in dem entscheidenden Unterschied ihre Grenze, dass die Auflösung der Spannung hier, bei Benjamin, nicht den Weg über ein identifikatorisches Miefühlen mit den Protagonisten nimmt (Mitleid und Schrecken) und dafür keine moralisch reinigende Wirkung zugeschrieben wird, wie in der Katharsis. Vielmehr werden Spannung und Lösung der Affekte unmittelbar am Leidens 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 »Wahre[n]weltlichen« Züge des Goethes' Roman entgegen, in dem die Märtyrerin Otilie und ihr Geliebte im Jenseits vereint werden: Wie ersten Aufsatz zu den "Wahrl-


Das Verlöschen der Bedeutung im Laut

In seinem Aufsatz über Klage und Klagespiel 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.« 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 Verschwiegens. 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 trauriger Weise den Tod erleidet«.9 Scholem nennt dies die »tragische Paradoxe« 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 – ähnlich 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.
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 Nichtsterbenkönne verbinden. Der Ausdruck des innerlichsten Ausdruckslosen, die Sprache des Schweigens ist die Klage.»

Erst der zweite Teil von Scholems Text führt mit den hebräischen Klagedem die religionsgeschichtlichen Quellen ein, aus deren Studium er seine Überlegungen abgeleitet hat. Als Beispiele nennt er die Todtenklage Davids um Saul und Jonathan, die Klagedierer um die Zerstörung des ersten Tempels, die Klage Jehuda ben Halevis um Jerusalem in der Zionide und diejenigen 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 ᵁב (Wert), mit dem die Todtenklagen beginnen –, die unendliche Gewalt, mit der jedes Wort sich selbst vernichtet 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 Dich tung.


13 Ebd., S. 132.
14 Ebd., S. 133.
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 bewegt. (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 »Parisier Leben«. Es war die erste Operettenvorlesung, die ich von ihm hörte und ich will Dir hier von meinem 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)


Die Offenbach-Vorlesungen, der Vortrag Nestroyscher Kulter ist von allen musikalischen Mitteln verlassen. Das Wort dankt niemals zugunsten des Instrumentes ab; indem es aber seine Grenzen weiter und weiter hinauszieht, geschieht es, dass es am Ende sich depersonifiziert, in die bloße kreaturische Stimme sich auflöst: ein Summen, das zum Wort sich so verhält wie sein Lächeln zum Witz, ist das allerheiligsten dieser Vortragstextes. (GS II, 358)


kulturgeschichtlich argumentierender Operngeschichte, die sich für religions-
geschichtliche Voraussetzungen des musikalischen Ausdrucks interessiert und
sich auf die Stimme konzentriert, spannt sich der Bogen von der Rede über
den Gesang zum Schrei.  

17 Michel Poizat: L'Opéra, ou Le Cri de l'ange: essai sur la joissance de l'amateur d'opéra, Paris
(A. M. Métallit) 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 Plakatentwurf von Carolyn Steinbeck · Gestaltung, Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek


© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-80338 München

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