

Asmus Trautsch

**Der Takt des Teppichklopfens und das Wiegenlied des Regens:
Über die Musikalität in Walter Benjamins Berliner Kindheit um 1900**

1. Ein unmusikalischer Denker?

Selbstverständlich scheint vielen die Überzeugung geworden zu sein, dass Walter Benjamin als Denker in Bildern und Sprache und über Bilder und Sprache verstanden werden müsse, während sein Freund Adorno als Komponist und Theoretiker vor allem der Denker des Musikalischen gewesen sei. Tatsächlich schreibt Benjamin in seinen umfangreichen Arbeiten wie in den kürzeren Aufsätzen, Fragmenten und Prosastücken über sprachliche Kunstwerke von der Antike bis in die Gegenwart, über Theater, Architektur, Malerei, Film und Fotografie, doch nur kaum über konkrete Werke oder Aufführungen aus dem Bereich Musik, die allenfalls erwähnt, aber nicht analysiert werden. Die Geschichte der Musik kommt ebenso wenig in den Kontext von Benjamins philosophischen Überlegungen zum Tragen wie musikalische Werke in seiner Kunstkritik. Kein Komponist findet sich unter den zahlreichen Personen, deren Schriften, Bilder oder Filme Benjamin in Essays, Rezensionen, Aufsätzen und Vorträgen behandelt hat.¹ Kein Wort von Schuberts poetisch-harmonischer Leistung, von Debussys formaler Revolution, von Stravinskys anti-illusionistischer Finesse. Auch das *Passagenwerk*, in dem Benjamin das Projekt einer „Urgeschichte der Moderne“ verfolgt, erhält kein Konvolut, in dem es vornehmlich um Akustisches oder Musik ginge. Und Benjamins Schriften zum Theater thematisieren musikalische Formen wie Oper oder die Songs in Brechts Stücken nur am Rande, wobei ihre spezifisch musikalische Qualität hinter dem Bedeutungsgehalt der gesungenen Texte verschwindet. Ebenso tritt die Innovation des Tonfilms gegenüber der Erfindung des Films überhaupt in den Hintergrund.²

¹ Eine kleine Ausnahme bildet der mit Benjamin befreundete Komponist Ernst Schoen, über den dieser am 30.08.1929 einen kurzen Bericht in der *Literarischen Welt* veröffentlichte, bevor er – auf Anregung Schoens – für den Frankfurter Rundfunk 1931 und 1932 drei Hörmodelle schrieb (Walter Benjamin: Gespräch mit Ernst Schoen, in: *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1974ff., Bd. IV,1/548-551, vgl. Bd. IV,2/1042; die Hörmodelle finden sich in IV,1/627-720. Im Folgenden werden Zitate von Benjamin, wenn nicht anders ausgewiesen, nach der Ausgabe der *Gesammelten Schriften* unter Angabe des Bandes und Teilbandes sowie der Seitenzahl nachgewiesen). Bezeichnenderweise kam das Gespräch mit Ernst Schoen, wie der Autor berichtet, auch wegen Benjamins „vorwiegend literarischen Interessen“ nicht auf musikalische Fragen (IV,1/550).

² Benjamin sieht in der Einführung des Tonfilms nichts Neues hinsichtlich des Auraverlustes, da die Ersetzung des Publikums durch den Apparat das Entscheidende sei, nicht ob es ein Apparat (die Kamera) oder zwei (Kamera und Mikrophon) seien. Diese Marginalisierung des Tonfilms ist an dieser Stelle zwar begründet, aber gerade mit Blick auf das Zitat Luigi Pirandellos aus dessen unter dem Titel *On tourne* verfilmte Roman *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915) erstaunlich, das die visuelle und vor allem akustische Entfremdung des Schauspielers von seiner Reproduktion auf der Leinwand beschreibt. Dieser erscheine als „ein stummes Bild“, das „seiner Stimme und der Geräusche, die er verursacht, indem er sich rührt, beraubt“ ist

Diese Befunde sprechen dafür, in Benjamin einen Denker zu sehen, für den die Musik keine nennenswerte Rolle spielt. Angesichts seiner von ihm selbst und Adorno konstatierten Distanz gegenüber Musik und Musikern,³ scheint der Grund für diese scheinbar auditiv unsensible Haltung schlicht im individuellen Desinteresse zu liegen, zumal Benjamin die Vernachlässigung der Musik in seinen Schriften mit fast allen modernen Denkern nach Nietzsche diesseits und jenseits des Atlantiks teilt.⁴

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

Im Folgenden soll zunächst eine philosophische Skizze über Musik und Zeit die Betrachtungen zur *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* einleiten. Das Buch Benjamins werde ich dann anhand von Beispielen aus dem Text auf die Funktion akustischer und musikalischer Phänomene hin abklopfen und mit Benjamins Überlegungen zum Hören der musikalischen Dimension von Sprache verknüpfen. Das Ohr zeigt sich hier als das Organ, das

(Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (dritte Fassung), I,2/489). In *Der Autor als Produzent* kommt Benjamin anhand eines Zitats von Hanns Eisler noch einmal auf die Reproduzierbarkeit von Musik zu sprechen, allerdings schlägt Benjamin eine Umfunktionierung des Konzertes durch die „Mitwirkung des Worts“, nicht aber eine Nutzung der Reproduktionsmedien wie die von Eisler erwähnten Techniken der Schallplatte, des Tonfilms und der Musikautomaten vor (II,2/694). Dabei besaß Benjamin vorübergehend ein Grammophon und legte sich auch selbst eine Plattensammlung, u. a. mit Brecht-Liedern, zu (vgl. Brief an Gershom Scholem vom 3.10.1930, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Christoph Gödde und Henri Lonitz, Bd. III. Frankfurt am Main 1997, S. 542). In Benjamins theoretischen Arbeiten zum Rundfunk wird Musik ebenfalls nicht erörtert (vgl. die Sammlung der Texte in: Walter Benjamin: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt am Main 2002, S. 387-407; zudem II,3/1496-1507).

³ Theodor W. Adorno / Walter Benjamin: *Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt am Main 1994 (Brief Benjamins an Adorno vom 27.12.1935), S. 158; Adorno (*Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, in: Adorno: *Die musikalischen Monographien (Gesammelte Schriften*, Bd. 13). Frankfurt am Main 1971, S. 356) spricht, recht rätselhaft, von einer „gewissen Animosität“ Benjamins gegenüber Musikern während seiner Jugend. Diese Bemerkung mag sich auf Benjamins nicht weniger seltsamen Eindruck des inneren Verwachsenseins von Musikern beziehen (geschildert in einem Brief an Ernst Schoen vom 10.9.1917, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe*, Bd. I. Frankfurt am Main 1995, S. 286), kann aber sicher nicht für eine Antipathie gegenüber dem Musizieren selbst sprechen. Denn Benjamin hatte Anfang der 20er Jahre in seinem Berliner Zimmer ein Klavier stehen, auf dem seine Frau Dora spielte. Dieses Klavier, so Benjamin, bedeute ihr und ihm „viel“. „Leider konnten wir uns nur eines borgen.“ (Brief an Gershom Scholem vom 14.2.1921, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe*, Bd. II. Frankfurt am Main 1996, S. 138) Das zweite Klavier hätte Benjamin vermutlich selbst benutzt, denn schon im Frühjahr 1914 berichtet er seinem Freund Herbert Blumenthal von einer außerordentlichen Bemühung: „Ich saß am Klavier, noch dazu ohne Noten, die ich immer noch nicht lesen kann, und spielte mir hinreißende Terzen und Oktaven vor.“ (Brief vom 15.5.1914, in: *Gesammelte Briefe*, Bd. I, S. 221f.)

⁴ Die Reflexionen zur Musik bei Ernst Bloch, Emil Cioran, Ludwig Wittgenstein, Helmuth Plessner, Günther Anders, Roland Barthes, Gilles Deleuze, Karl R. Popper, Bernard Williams und anderen musikalisch versierten Denkern sind in ihrem Werk eher verstreut zu finden oder sind kaum rezipiert worden, daher stellen Adornos umfassende musikphilosophische Arbeiten eine wirkliche Ausnahme dar, die auch daher lange Zeit zur maßgebenden Instanz für die Selbstreflexion der Komponisten der Neuen Musik wurde. Zu Adornos Musikphilosophie vgl. Max Paddinson: *Adornos Aesthetics of Music*. Cambridge: CUP 1993, sowie Richard Klein / Claus-Steffen Mahnkopf (Hrsg.): *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*. Frankfurt am Main 1998.

über akustische Reize in Klangmedien und die mit ihnen verbundenen Gefühle die Aufmerksamkeit für die in Bildern und Worten fortlebende Geschichte erzeugt. Abschließend werde ich Ihnen noch ein Beispiel dafür geben, wie man als Komponist auf Benjamins musikalische Denkfiguren zu antworten, ja, sie in das Medium des Klangs zu „übersetzen“ versuchen kann.

2. Die Zeitdimension in der Musikerfahrung

Musik als die Kunst, die die Zeit klanglich organisiert, lebt von der Möglichkeit, das Gewesene, das jetzt Klingende und zudem das Erwartete simultan zusammenschließen zu lassen, ähnlich einem dialektischen Bild, in dem Vergangenheit und Gegenwart eine flüchtige, aber höchst wirksame Konstellation einzugehen vermögen (V,1/576ff.). In horizontaler Hinsicht scheint es zunächst so, als sei Musik der Inbegriff der Abfolge von Ereignissen auf einer linearen Zeitachse, also die Kunst, die der gleich ablaufenden homogenen Zeit der Geschichte entspricht. Ein Klang folgt dem nächsten, bis das Stück, der Song oder die Improvisation vorbei sind oder bis ein Song vom Jingle und vom nächsten Song abgelöst wird. Doch kann Musik schon ab einem geringen Komplexitätsgrad die Folge „eins nach dem anderen“ prinzipiell zweifach aushebeln und in eine komplexe Gleichzeitigkeit von Zeitdimensionen überführen. Das Gehör arbeitet nie bloß additiv, denn es nimmt nicht eine Abfolge von Jetztpunkten wie auf einer imaginären Kette wahr, die aufeinander folgen und eine homogene Kontinuität erzeugen, sondern es vernimmt zeitnahe musikalische Ereignisse immer schon als Zusammenhänge.

Edmund Husserl nannte die Wahrnehmungsfunktionen, die zeitliche Einheiten in der Vorstellung ermöglichen, Retention oder unmittelbare Erinnerung und Protention, das imaginative Ausgreifen auf das, was unmittelbar bevorsteht.⁵ Anhand einer Melodie kann man verstehen, dass diese als solche überhaupt nur erkennbar wird, weil ihr Anfang im Bewusstsein bewahrt und ohne Vermittlung auf die Klänge, die hier und jetzt gehört werden, sowie auf die, die als Folgende erwartet werden, bezogen zu werden vermag. Dabei können zugleich drei Formen der Erinnerung im Jetzt der Hörerfahrung zusammenwirken: 1. die bewusste Erinnerung an bereits einst gehörte *andere* Musik, 2. die Vergegenwärtigung des zuvor in *dieser* Musik bereits gehörten Gebildes (eines Motivs, einer Phrase, einer Harmoniefolge, einer rhythmischen Figur, eines Reihensegments, einer Klangfarbe etc.) und 3. das Noch-im-Bewusstsein-Halten des gerade eben Gehörten (z. B. des Beginns eines

⁵ Husserl (1980), insbesondere S. 385ff. und 410ff.

elektronisch erzeugten Glissandos). Alle diese Erinnerungsformen sind nicht an ein deklaratives Gedächtnis gebunden, sondern können als nicht-intentionale Resonanz im Transitraum zwischen Unbewusstem und Bewusstsein das Gehörte vertiefen. Sie haben Einfluss darauf, wie das aktuell Gehörte als Vertrautes oder Irritierendes hinsichtlich des musikalischen Gedächtnisses und der Erinnerung an das während der Aufführung bereits Wahrgenommene erscheint. Jedes musikalische Ereignis⁶ – wie das Auftreten einer bestimmten Klangfarbe in einem Ensemblewerk – ist dabei einmalig und stets auf dem Sprung, wieder zu vergehen. Zugleich kann es als Wiederholung oder Wiederkehr gehört werden, je nachdem ob das spezifische Musikstück es zuvor schon exponierte. Dabei ist die Wiederholung eines Moments wie z. B. einer Bassfigur in einer Jazzformation niemals eine identische Kopie ihres früheren Auftretens. Jeder veränderte Kontext und jedes Erkennen eines Ereignisses als eines wiederholten konstituieren gemeinsam die Einmaligkeit der Erfahrung, in der es vernommen wird. Die Vergegenwärtigung eines musikalischen Phänomens verschränkt also – wie Benjamins Ursprungskategorie – Einmaligkeit und Wiederholung des Vergangenen in der musikalischen Erfahrung.

Ebenso spielt die Erwartung des unmittelbar Bevorstehenden wie des nächsten Klangs oder einer Pause sowie die von formalen Elementen, die als Abweichungen und Wiederholungen des Bekannten in der Zukunft noch kommen mögen, eine für die individuelle Hörerfahrung konstitutive Rolle. So erwartet man etwa in einer klassischen Sinfonie den unmittelbar folgenden Abschluss eines crescendos (Protention). Und wenn man einen Song hört und den Refrain schon kennt, schwingt im Hören der nächsten Strophe die Erwartung mit, dass der Refrain nach ihrem Ende oder nach einer möglichen Bridge wiederkehrt.

Bezeichnenderweise traut Walter Benjamin daher auch dem Ohr sowohl das Lauschen in die Vergangenheit als auch das Vernehmen des Künftigen zu. In einem Denkbild der *Einbahnstraße* spricht er von dem Torbogen, hinter dem ein langer Weg zu dem Haus einer Person führt, die er, bevor sie auszog, abends täglich besuchte. Nach dem Auszug liegt der Torbogen „wie eine Ohrmuschel vor mir, die das Gehör verloren hat.“ (IV,1/90) Je nachdem, ob die Bewegung des Sprechenden in das Ohr oder aus ihm herausführt, ist das Bild als Gegenbewegung deutbar. In jedem Fall aber kündigt das Ohr als Schwelle die anstehende Erfahrung einer Verbindung und Kommunikation an, es hört gewissermaßen *vor*aus. Entsprechend kann man, wie es an anderer Stelle heißt, auch im Flüstern der Menschenmenge am Abhang von Sacré-Cœur, „spannt man sein Ohr dem schärfer entgegen“, das Tönen einer

⁶ Was ein musikalisches Ereignis ist (und was nicht), versteht sich nicht von selbst. Für die Beobachtung hier reicht allerdings die Annahme eines weiten Begriffs aus, der musikalische Phänomene von einzelnen Frequenzen mit spezifischer Klangfarbe bis hin zu komplexen formalen Perioden umfasst, die im Hören wiedererkannt werden können.

Erwartung vernehmen. Der Erwartung des Mündigwerdens, in welchem sich die Antizipation des Feuerwerks und der Schrei des Erschreckens vor ihm verbinden werden.⁷

3. Erinnerung aus dem Nachhall

Dass das Erwartete ebenso wie das Erinnernte sich auch im Ohr offenbart, lässt sich vor allem in Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* vernehmen, deren erste Prosastücke Ende 1932 entstanden und dann auf Ibiza 1933 und später noch um mehrere weitere ergänzt wurden. In ihnen werden die Bilder der Vergangenheit aufgeführt, die noch vor den Augen sich dem sensiblen Ohr, das zeitlich gewissermaßen zurückhört, ankündigen. Dabei geht es um den Nachhall der Erfahrung im Gedächtnis, d. h. um ein akustisch-imaginäres Gedächtnismedium, in dem die Erinnerungsbilder auftauchen. Die Geräusche und Klänge, die Benjamin der Stadt und sich selbst abhört, vernimmt er als Nachhall, als Echo des Vergangenen, das erst in der sprachlichen und bildlichen Erinnerung wieder zur Resonanz kommt.

Im Vorwort zur *Berliner Kindheit* stellt der Autor den historisch neuen Bildern einer urbanen Kindheit am Ende der bürgerlichen Epoche des 19. Jahrhunderts die dem Naturgefühl seit langem vertrauten Erinnerungsbilder „an eine Kindheit auf dem Lande“ gegenüber (VII,1/385). In poetischer Verdichtung hatte er bereits in einem Sonett (Nr. 37) im Gedenken an seinen zu Beginn des 1. Weltkrieges durch Suizid umgekommenen Freund Christoph Friedrich Heinle von der Wiederkehr des Erinnernten in Form eines Echos geschrieben. Über das Ohr wird darin die romantische Vergegenwärtigung der Natur in das moderne Eingedenken der Stadt übersetzt: „Uns wird die Stadt noch einmal eigen sein / Denn alles selge Glück ist Wiederkommen / Und wird wie Echo eines Walds vernommen / Dem viele Klüfte ihre Stimme leih“ (VII,1/45). In der *Berliner Kindheit* wird entsprechend oft die (akustische) Übersetzung von Natur- in Stadterfahrung betont, etwa wenn „Straßennamen zu dem Irrenden so sprechen [müssen] wie das Knacken trockner Reiser“ (VII,1/393) oder auf das „Schlürfen der Zweige“ an der Hauswand das „Geplänkel grüner Rouleaux“ folgt (VII,1/386). Darin unterscheidet sich Benjamin von dem ersten Dichter der modernen Stadt, den er in Baudelaire erkannte, denn dieser habe „eine Scheu [gehabt], das Echo zu wecken – sei es in der Seele, sei es im Raum. Er ist bisweilen kraß, niemals ist der sonor.“ (I,2/681).

⁷ Nr. 22 aus der Nachtragsliste zur *Einbahnstraße*, in: Walter Benjamin: *Einbahnstraße*, hrsg. von Detlev Schöttker (*Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 8). Frankfurt am Main 2009, S. 102.

Die akustischen Signale Berlins werden als Echo einer Erfahrung in der Erinnerung Benjamins aktualisiert und in Schrift übersetzt.⁸ Wie ein dialektisches Bild sich vom archaischen, das die Vergangenheit abzubilden trachtet, dadurch unterscheidet, dass es Vergangenes und Gegenwärtiges verbindet,⁹ so sind auch die akustischen Gegenstücke, dialektische Klänge oder Denkklänge gewissermaßen, eine Konstellation aus der Jetztzeit des erkennenden Erinnerns und der Wiederkehr des Erinnerten.

In dem Text *Das Telefon* verbindet daher gleich der erste Satz die vergangene Wirklichkeit mit der sie transformierenden Erinnerung in einer historisch veränderten Gegenwart: Das materielle Gerät und sein erinnerter Klang verschränken sich akustisch zu etwas Neuem, das weder nur das Alte noch das bloß Gegenwärtige ist: „Es mag am Bau der Apparate oder der Erinnerung liegen – gewiß ist, daß im Nachhall die Geräusche der ersten Telefongespräche mir anders in den Ohren liegen als die heutigen.“ (VII,1/390). Das Vergegenwärtigen der Stadt als Echo hatte Benjamin auch in einer begeisterten Besprechung von Franz Hessels *Spazieren in Berlin* hervorgehoben, die sich wie ein Exposé seines eigenen Erinnerungsbuches ausnimmt. Was Benjamin in der Erinnerung aus der auditiven Welt des Kindes wieder erklingt, gleicht dem Echo, das sein Freund als Flaneur der Stadt Berlin ablauschte. Denn im Hören erkennt Benjamin den Anfang des Erzählens: Hessel „erzählt wieder, was er gehört hat. »Spazieren in Berlin« ist ein Echo von dem, was die Stadt dem Kinde von früh auf erzählte.“ Kurz darauf wird das Vernehmen der Sprache der Dinge mit dem des Echos, das diese von der eigenen leiblichen Gegenwart zurückwerfen, verknüpft: „Im Asphalt, über den er hingeht, wecken seine Schritte eine erstaunliche Resonanz.“ Im Prosastück *Tiergarten* wird diese Figur Benjamins eigene akustische Erinnerungsspur: „Im Asphalt, über den er hinging, weckten seine Schritte ein Echo.“ (VII,1/394f.) Bereits hier zeigt sich das Motiv der Erinnerung, die in einem Resonanz- oder Echoraum Bilder erzeugt, in denen die Vergangenheit „nicht nur des Autors eigne, private“ (III/194), sondern eine historisch bedeutsame ist, in der die Dinge und das Subjekt, das sie wahrnimmt, wie in einer Harmonie von Echos zusammentreten.

Zwar hat Benjamin keine Phänomenologie des Musikhörens entwickelt, doch scheint sie bei ihm mehrfach auf, wenn er über das Vernehmen von alltäglichen, urbanen oder natürlichen, Geräuschen spricht. So finden sich in der *Berliner Kindheit* die Ebenen des Zurückhörens, des Fokusses also auf das, was als früher Gehörtes durch das gegenwärtig Erklingende aufgenommen wird, und des Voraushörens oder Ahnens im Auditiven, welches das

⁸ Zur Reichhaltigkeit akustischer Informationen in der *Berliner Kindheit* vgl. Manfred Schneider: *Erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*. München 1986, S. 107ff.

⁹ Zum Unterschied zwischen archaischen und dialektischen Bildern vgl. *Das Passagen-Werk* (V,1/576ff.)

Kommende im Signal der Gegenwart zu erraten meint. In der Regel gehen Klangfiguren sprachlich und bildlich vorstellbaren Ereignissen voraus oder schließen sie. Das Visuelle wird gewissermaßen akustisch präfiguriert und mit einer erlauschbaren Spur versehen.

Das Teppichklopfen etwa bietet dem jungen Benjamin gegenläufige Hörerfahrungen, die im Rückblick des Erinnernden Übergänge bilden. So wiegt in den *Loggien*, dem Eröffnungstext des Buchs, „der Takt der Stadtbahn und des Teppichklopfens“ den jungen Benjamin in den Schlaf. Dieser eröffnet wiederum eine neue Erfahrungswelt, die der Träume, die sich in Schlaf als ihrer „Mulde“ bildeten (VII,1/386). Durch das Vernehmen des vertrauten Rhythmus des Teppichklopfens und der S-Bahn, das Zurückhören in das Metrum der technisch erzeugten Stadtgeräusche, stellt sich eine Reizberuhigung ein, die eine visuelle Erfahrungswelt beendet, um eine neue, die mit dem Traum einsetzt, einzuleiten.¹⁰

Im Text *Fieber* wird davon erzählt, wie Erfahrungen des Krankseins das Kind nicht nur das Warten lehrten, sondern bis in die erotische Erwartungsspannung ein Bedürfnis erzeugten, „dem Kommenden entgegenzusehen“ (VII,1/403, Hervorhebung A. T.).¹¹ Im Moment der Genesung aber kündigt sich das Kommende zunächst *akustisch* an, als fänden natürliches Leben und gesellschaftliches in einem Rhythmus zusammen, in dem beide einander ähnlich werden und durch den das Erkenntnisbegehren ausgelöst wird: Während Benjamin im Gegenstück zu *Fieber*, den *Loggien*, „der Takt der Stadtbahn und des Teppichklopfens“ in den Schlaf wiegte, hört er nun mit gesteigerter Aufmerksamkeit die Rhythmen, die nicht bloß das Metrum eines Taktes betonen, sondern unregelmäßig daherkommen. Wieder ist es das Teppichklopfen, dem der Junge aus der bevorzugten Schwellenposition der Loggia bzw. seines Zimmers mit zum Hof hin geöffneten Fenstern lauscht, nachdem ihn das Fieber zu einer Konzentration seiner Erfahrungswelt auf das Zimmer, das Bett und die Schattenspiele unter der Bettdecke genötigt hatte: Der Genesende hört, noch im Bett und also ohne Aufgabe, aus dem Interieur nach draußen, und in diesem Hören liegt eine affektiv gespannte Erwartung, eine sensible Aufmerksamkeit für die Welt, in der sinnliche Reize zugleich einen sozialen Index haben, der sich dem Kind wie ein ungeborgener epistemisch-politischer Schatz in intermittierender Rhythmik andeutet:

„Und eines Morgens gab ich mich von neuem nach langer Pause und mit schwacher Kraft dem Teppichklopfen hin, das durch die Fenster heraufdrang und dem Kinde tiefer sich ins Herz grub als dem Mann die Stimme der Geliebten, dem Teppichklopfen, welches das Idiom der Unterschicht war, wirklicher Erwachsener, das niemals abbrach, bei der Sache blieb, sich manchmal Zeit ließ, trüg und

¹⁰ Vgl. das nicht in die letzte Fassung aufgenommene Stück *Abreise und Rückkehr*, in dem es heißt, dass der von der anderen Seite – jener der Wohnung – gedämpft ins Zimmer dringende „Lärm der Gesprächswogen und die Gischt des Tellergeklappers“ das „Traumschiff“ getragen habe (IV,1/245).

¹¹ Die beiden Stücke sind laut Benjamin einander ähnlich: Brief an Gretel Karplus vom 12.8.1933, in: *Gesammelte Briefe*, Bd. IV. Frankfurt am Main 1998, S. 275.

abgedämpft zu allem sich bereitfind, manchmal wieder in einen unerklärlichen Galopp fiel, als spate man sich drunten vor dem Regen.“ (VII,1/406)

Der Rhythmus des Klopfens ist hier nicht kontinuierlich wie der des Metrums, des Takts, aus den *Loggien*, und so folgt nicht der Schlaf als Traummulde, sondern das Erwachen des Kindes auf der Schwelle zur soziologischen Erkenntnis. Noch im Bett, also ohne Aufgabe, hört der Junge etwas, das er erst später begreifen wird. Als würde das Teppichklopfen, „der Rhythmus der Arbeit“ (II,2/447), ihm etwas erzählen, hört er zu in einer gegenstrebigen Verstärkung von Selbstvergessenheit des noch kranken Kindes und erhöhter Aufnahmefähigkeit: „Je selbstvergessener der Lauschende, desto tiefer prägt sich ihm das Gehörte ein“, heißt es im Aufsatz *Der Erzähler*. Eben dadurch wird das Hören zu einer Erfahrung als einem Schatz, der die Zukunft seiner Ausgrabung im Klang verspricht. Der Rhythmus erscheint als epistemische Funktion im Medium der Geräusche, als Ankündigung dessen, was erst durch die semiotische Funktion der Sprache, d. h. als ihr propositionaler Gehalt zu begreifen sein wird. Die Wahrnehmung erscheint als rhythmisch geschultes Lesen, das dem Begreifen vorausgeht und seinen leiblich-affektiven Grund bereitet.

Im *Kaiserpanorama* ist es „ein kleiner, eigentlich störender Effekt“, der die Schwelle des Akustischen zwischen Vergängnis und Neuanfang markiert: „Das war ein Klingeln, welches wenige Sekunden, ehe das Bild ruckweise abzog [...], anschlug.“ In dem Moment, in dem es zu hören ist, durchtränkt sich das gesamte Panorama „mit dem Weh des Abschieds“ (VII,1/388), bevor das Bild aus dem Blick verschwindet. Korrespondierend kündigt später eine Verdunklung und Entfärbung des Visuellen die Möglichkeit an, „Wind und Glocken [zu] hören“ (389). Erneut handelt es sich also um eine Rhythmisierung der Wahrnehmung durch eine akustisch harmlos wirkende Ankündigung der Vergängnis des Sichtbaren, während wiederum das Vergehen des Visuellen den korrespondierenden Klang (Klingel/Glocke) erinnerbar macht. Ähnlich rahmen akustische Wahrnehmungen Benjamins Erinnerung an die demütigende Erfahrung, von allen in seiner Klasse ignoriert zu werden, als er zu spät zum Unterricht kommt. Geheimes Murmeln oder Stille, „als erwarte man einen“, kündigen seinen Eintritt ins Klassenzimmer an, in dem er dann wie ein des Namens Beraubter glücklos, nämlich ohne Gemeinschaft „bis Glockenschlag“ mitarbeitet (395f.). Und in den Höfen dehnen „die Leierkasten die letzte Frist“ (420) vor Weihnachten mit Musik, deren höchste Spannung mit dem Lied „Alle Jahre wieder“ erreicht wird – und mit ihm endet, denn der leuchtenden Baum, der familiäre Beginn des Weihnachtsfest, zerstört danach die akustische Erwartungsspannung eines Engels durch eine plakative Einlösung und endet schließlich da, „wo es ein Leierkasten begonnen hatte.“ (421) Das Medium des Klangs bildet gewissermaßen einen Hintergrund, vor dem sich ein bestimmtes Ereignis als sprachliches Denkbild formt.

Nicht durch Zufall ist es daher auch ein Wiegenlied, das im ersten Absatz der *Berliner Kindheit* angerufen wird. Es ist der dem Kind vor der Beherrschung der Weltaneignung durch symbolische Formen eröffnete Klangraum, der die spätere Erinnerung an konkrete Schauplätze erst ermöglicht, gewissermaßen das rhythmisch unregelmäßig wiederkehrende emotionale Initium des primär visuellen und sprachlich vollzogenen Erinnerns. Denn das, was Benjamin als Kind hört, dringt affektiv so stark auf ihn ein wie Musik auf den gebannten Zuhörer. Ausdrücke des Gefühls werden vermehrt in der *Berliner Kindheit* verwendet, wenn von auditiven Wahrnehmungen und Klangfiguren die Rede ist. So schlug eine Klingel an der Schwelle zur Wohnung „freundlich[...]“ an (VII,1/411), während die Haustür „mit einem Seufzen, wie ein Gespenst, zurück ins Schloß“ fiel (395). Nachts wurden die „Ängste des Ohrs“ (IV,1/285)¹² in Erwartung des Geräusches des Wohnungsschlüssels und Spazierstocks des Vaters gesteigert, während ein Schmuckstück der Mutter aufgrund der „Tanzmusik“, die aus dessen Funkeln vernehmbar war, „mein Entzücken“ darstellte (IV,1/264). Dagegen widert der „verhaßte“ Stimmenlärm im Schwimmbad der Krümmen Straße den Jungen an (VII,1/415f.). Nachdem er zwischen den Hanteln des Telefons dessen „Nachtgeräusche“, die das Ende eines Zeitalters und die „Geburt“ (VII,1/390) eines Neuen anzeigten, abgestellt hatte, war er „gnadenlos der Stimme ausgeliefert, die da sprach“ (391). Ähnlich fuhr ihm das „Wort Theater [...] wie ein Trompetenstoß durchs Herz“ (IV,1/268), in das sich das rhythmische Teppichklopfen, das Idiom „wirklicher Erwachsener“, tiefer grub, „als dem Mann die Stimme der Geliebten“ (VII,1/406). Ist der Junge „so froh“, in Geräuschen „ein Lebenszeichen – und sei es auch nur das Echo meines eigenen – der nächtlichen Umgebung abzulauschen“ (427), versteinert ihn „vor Entsetzen“ der Klang des Worts „Kleptomanin“ (IV,1/277).

Es scheint, als sei die akustische Sensibilität des Kindes aufgrund ihrer Verbindung mit den Gefühlen noch höher als seine visuelle. Das leuchtet sofort ein, wenn man bedenkt, dass Benjamin in der Musik „die Sprache des reinen Gefühls“ gesehen hat (II,1/139), zu der alle Natur von sich aus dränge. Dabei findet die Gefahr, von akustischen Schocks emotional überwältigt zu werden, ihre positive Entsprechung in der Möglichkeit, der Stadtwelt feine Signale „abzulauschen“ (427) und dabei Energien aus der im Hören liegenden Erwartung zu gewinnen. Das Ohr kommt dem Bild und dem Wort stets zuvor. Entweder ist es der Resonanzraum des noch nicht verstandenen Kommens oder die affektiv geladene Schwelle vor dem Eintritt eines imaginierten Ereignisses. So vermag einerseits im Rauschen und Trommeln des Regens die Zukunft dem Jungen wie „ein Schlaflied an der Wiege“

¹² Die Prosaminiaturen der früheren Fassungen werden in die Untersuchung mit einbezogen.

zuzurauschen (VII,1/408), während andererseits gerade in höchster Geistesgegenwart der Gefahr es erregend ist, das entfernte Signal des Polizeiautos noch vor dessen Erscheinung zu *erlauschen* (423). Im *Passagen-Werk* weist Benjamin auf die Verbindung zwischen der Schwelle und dem Schwellen von Fluten hin. Man kann darin die bildliche Vorstellung einer affektiven Bewegung erkennen, einer Energie, die vom Unbewussten ins Bewusstsein strömt – und zurück. Daher sei es vor allem für Liebende und Freunde möglich, auf Schwellen „sich Kräfte zu saugen“ (V,1/617f.). Diese Kräfte werden nun vor allem durch bestimmte Qualitäten des Gefühls im Hören geweckt, wenn in ihm Erfahrungen in Erwartungsspannung vorbereitet werden oder – wie Schlaflieder – ausklingen. Es ist ein Wachsen im Gefühl, das Benjamin beschreibt, wenn den Jungen eine primär auditiv wahrnehmbare Sphäre umgibt. „Im guten Regen“, in dem Benjamin im Berliner Zoo auf den Fischotter, ein anderes Schwellenwesen zwischen Innen und Außen, Stadt und Natur, wartet, „war ich ganz geborgen. Und meine Zukunft rauscht es mir zu, wie man ein Schlaflied an der Wiege singt. Wie gut begriff ich, dass man in ihm wächst.“ (VII,1/408). Wie die Minute, in der ein *Sturmsignal* den rettenden Polizeiwagen ankündigt, erregender sein als sein Eintreffen, vermag in einem Lesesaal gerade die *Stille* beginnen, „meiner Kräfte sich anzunehmen.“ (VII,1/415).

Programmatisch für die Verschränkung von Gehör und Blick ist die Eröffnungspassage des ersten Stücks der Berliner Kindheit, der *Loggien*, die, so Benjamin, „das genaueste Portrait enthalten[,] das mir von mir zu machen gegeben ist.“¹³ Gleich die ersten beiden Absätze der 1938 vom Autor geordneten Fassung der *Berliner Kindheit* enthalten eine programmatisch wirkende Fülle auditiver Imaginationen. So bewahrten die Loggien als ausgezeichnete Schwellenorte zwischen Außen und Innen, öffentlichem und intmem Raum der Geschichte, Kindheit und historischer Reflexion des Erwachsenen Benjamins Kindheitsbilder wie in einem akustischen Medium, das selbst nur als Nachhall erinnerbar ist.¹⁴ Im erinnerten „Blick in Höfe“ imaginiert Benjamin die Karyatiden, wie sie sich ihrer architektonischen Last entledigen und dem Kind, ihrer Indienstnahme als Lastenträger befreit, ein Wiegenlied an der Loggia als urbaner Wiege singen. Sie treten gewissermaßen gleichzeitig in das Leben des Kindes und aus dem in historistischer Architektur gefrorenen Mythos in die Bewegung der Geschichte.¹⁵

¹³ Brief an Gershom Scholem vom 31.07.1933, in: *Gesammelte Briefe*, Bd. IV, S. 267.

¹⁴ Aus dem Bezug der differenzierten Sinne aufeinander entsteht Erinnerung, sie sind daher nicht auseinandergerissen, wie Linda Haverty Rugg in ihrer Analyse der *Berliner Kindheit* behauptet: „In Benjamin's autobiography, the senses of hearing and seeing are separated out, dismembered.“ (Linda Haverty Rugg: *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*. Chicago / London 1997, S. 172)

¹⁵ Neben den Pfeilerfiguren hießen auch die zu Ehren der Artemis Karyatis tanzenden Frauen Karyatiden, die bei Benjamin wie wiegend-singende Gegenfiguren der todbringenden Sirenen erscheinen, die aus dem Mythos herausgenommen und literarisch wie von ihrer steinernen Last befreit werden. Im Mythos waren sie immer an

Das Lied setzt erst ein, wenn die singenden Schwellenfiguren (Zeile 6), die zwischen der Mutter (Zeile 1) und der Geliebten (Zeile 12) stehen, von ihrer Aufgabe befreit sind, wie Dichtung erst einsetzt, wenn „das Wort vom Banne auch der größten Aufgabe sich frei macht.“ (I,1/159). Was von dem Lied bleibt, ist weder der Inhalt des gesungenen Textes, der kaum Auskunft über Benjamins Zukunft enthielt, noch eine klare harmonisch unterbaute Melodie, sondern ein Spruch, der als Nachhall die Luft „berauschend“ macht, in der die Sprach- und Bildmedien ihre Bedeutung für das philosophische Nachdenken erlangen. Modal und rhetorisch vollzieht die Sprache die Kristallisation der Erinnerung nach (Hof/Loggien – Karyatiden – Lied – Spruch – berauschende Luft – Bilder/Allegorien), die mit dem Lied einsetzt und aus ihm heraus konkretere Evidenz gewinnt: Die Karyatiden *mochten* herabgestiegen sein, um das Lied zu singen, deren Spruch als Rauschmittel, so *glaubt* der Erinnernde, auch noch die Liebenden auf Capri umgab. Aber „*es ist eben* diese Luft, in der die Bilder und Allegorien stehen“ (Hervorhebung, A. T.). Und so kommt die Bewegung der Imagination am Ende des Absatzes wieder auf die Karyatiden zurück.¹⁶ Gleich darauf heißt es, dass die Stadt (der „Takt der Stadtbahn und des Teppichklopfens“) den Jungen in den Schlaf wiegte, der vor allem visuell dominierten Träumen, die Träume des Möglichen und der Zukunft sind, Raum gab, bis mit den Geräuschen der Zweige und der Rollläden wieder auditive Reize Erwähnung finden. Anja Lemke hat auf die medialen Übersetzungsprozesse in der *Berliner Kindheit*, wie sie die *Loggien* programmatisch entfalten, hingewiesen und einer einseitigen Auszeichnung eines Mediums widersprochen: „Im Mittelpunkt steht nicht die Ablösung des Visuellen durch das Akustische, sondern der Moment des Umschlags.“¹⁷

den Baum – als Analogie der Säule – gefesselt, „aber einmal im Jahr, am Fest der Baumgöttin, werden sie gelöst; sie nehmen die Gestalt der menschlichen Karyatiden an, treten aus dem Baum heraus und tanzen selbstvergessen ihren ekstatischen – und gleichzeitig auch gemessenen – Tanz.“ (Reinhold Merkelbach: „Gefesselte Götter“, in: *Hestia und Erigone: Vorträge und Aufsätze*, hrsg. von Wolfgang Blümel. Stuttgart / Leipzig 1996. S. 27.)

¹⁶ In dieser Rekonstruktion erscheint die Eröffnung der *Berliner Kindheit* auch wie ein Gegenstück zu Gottfried Benns expressionistischem Gedicht *Karyatide* von 1915/1916, das im dionysischen Rausch eine „Bacchische Epiphanie“ (Rudolf Borchardt), das wilde Erleben der vermeintlichen Unmittelbarkeit in der Selbstentgrenzung des Weiblichen feiert (Gottfried Benn: *Sämtliche Werke*, in Verbindung mit Ilse Benn hrsg. von Gerhard Schuster und Holger Hof. Stuttgart 1986-2003, Bd. 1, S. 38, dazu: Wolfgang Emmerich: „Benns bacchische Epiphanien und ihr Dementi“, in: *Gottfried Benns Modernität*, hrsg. von Friederike Reents. Göttingen 2007, S. 96ff.). Benjamins Karyatiden rauschen nicht wie die Benns „in die Flur“ (Vers 3), begehend und sich bereitend (Verse 12/13), sondern verlassen nur „für einen Augenblick“ ihren Platz, um nicht *sich* oder den Dichter zu berauschen, sondern – mit ihrem Spruch – die *Luft*, das akustisch wie visuelle Medium, in dem es Benjamin viel später erst gelingen wird, Bilder und Allegorien, also Formen zu entdecken, in denen Geschichte erkennbar wird. Ist Benns Nietzscheanischer Text „ein Programmgedicht des Antihistorismus“ (Thomas Pittrof: „Gottfried Benns Antikerezeption bis 1934“, in: »*Mehr Dionysos als Apoll*« *.Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*, hrsg. von Achim Aurnhammer und Torsten Pittrof. Frankfurt am Main 2002, S. 480), so markiert Benjamins Prosa die mehrfach gebrochene Differenz und Übersetzung zwischen der eigenen Erfahrung und den akustisch präludierten Bildern, durch die jene erst mit ihrem historischen Index erkennbar wird.

¹⁷ Anja Lemke: *Gedächtnisräume des Selbst. Walter Benjamins „Berliner Kindheit um neunzehnhundert“*. Würzburg 2005, S. 97, siehe S. 92-103.

Während der physikalische Raum die materiellen Objekte wie die Karyatiden bedeutungslos umfasst, erschafft erst das stumme Lied der Karyatiden einen für das Bedeuten sensibilisierten, poetischen Raum, der von einem affektiv geladenen Medium, der berausenden Luft des Liednachhalls, erfüllt ist und in dem die einzelnen Bilder, Zeichen und Allegorien eine Konstellation eingehen können, durch die sich die Vergangenheit dem Eingedenken öffnet. So wird das stille, aber emotional wirksame Rauschen als Spur der vormals von den Karyatiden erzeugten Musik, als ihr Widerhall und Echo, gleichsam der empfindliche Hintergrund, vor dem sich Einzelnes als bildliches und sprachliches Zeichen des Gewesenen abzuheben vermag. Der Nachhall des Spruchs erscheint wie ein Echo, das ohne leibhaftige Quelle aus der Vergangenheit ins Jetzt des Eingedenkens klingt und es motiviert, sich etwas Leibhaftiges, also Sichtbares, vorzustellen. Wie die Bergnymphe Echo im griechischen Mythos ihren Körper verlor und nur ihre Stimme zurückbehielt, so sind dem aus Deutschland emigrierten Benjamin die Berliner Karyatiden abhanden gekommen, doch ihr musikalisch nicht (mehr) präsent Wiegenlied ist der Erfahrungsraum, der die Kindheit mit der Phantasie des erwachten Erwachsenen verbindet. Diese Szene ließe sich in ein von Benjamin verwendetes Denkbild übersetzen, das den Bildmedien entstammt – so wäre das Lied dem Fotopapier ähnlich, auf dem erst konkrete Lichteinwirkungen Bedeutung zu erzeugen vermögen, „die in der Dunkelkammer des gelebten Augenblicks“ entwickelt werden, bevor sie in der Erinnerung sichtbar werden.¹⁸

Der Beginn des Eingedenkens mit einem verklungenen Lied, in dem die Vergangenheit vor ihrer bildlichen und sprachlichen Fassbarkeit resoniert, findet sich bereits in einem von Benjamins Sonetten. Dort ist es ebenfalls ein Wiegenlied, in dem alles Hoffen, jeder Trost und jede Traurigkeit aufgehoben erscheint, in ihm „lebt ein jedes Ding“ (VII,1/33, Vers 13). Und dieses Lied, das die gesamte Vergangenheit in sich aufnimmt, sagt zugleich weniger und mehr, als Sprache es vermöchte:

„Einst wird von dem Gedenken und Vergessen
 Nichts bleiben als ein Lied an seiner Wiege
 Das nichts verriete und das nichts verschwiege
 Wortloses Lied das Worte nicht ermessen“ (Vers 1-4)

¹⁸ Benjamin spricht im ersten Abschnitt *Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten* von Prousts *mémoire involontaire*, die Erinnerungsbilder willkürlich hervorrufe, die man zuvor nicht aus der Erfahrung kannte – wie Fotos, auf denen man selbst zu sehen ist (II,3/1064). Die Dunkelkammer als Denkbild korrespondiert auch mit Marianne Muthesius' an Lacan und Kristeva orientierter Deutung der berausenden Luft des Karyatidenliedes als dem „mütterlichen Raum“, dem „die weibliche Seite des Schöpferischen“ innewohne. Doch nicht nur der weibliche Schoß, sondern auch die Dunkelheit der „Gruft“ lässt sich in der Loggien-Wiege erkennen. Vgl. Marianne Muthesius: *Mythos, Sprache, Erinnerung. Untersuchungen zu Walter Benjamins »Berliner Kindheit um neunzehnhundert«*. Basel / Frankfurt am Main 1996, S. 37, 48.

Wie der Nachhall eines Lieds die *Berliner Kindheit* eröffnet, so schließt auch eine körperlose Stimme, die des bucklichten Männleins, „die wie das Summen des Gasstrumpfs ist“, das Erinnerungsbuch mit einem gewisperten Spruch, den Schlussversen des Liedes „Das buckliche Männlein“, ab (VII,1/430). Dass die „tiefste Schicht“ des Eingedenkens, wie Benjamin in seinem Proust-Essay schreibt, „in welcher die Momente der Erinnerung nicht mehr einzeln, als Bilder, sondern bildlos und ungeformt, unbestimmt und gewichtig von einem Ganzen“ (II,1/323) künden, nicht durch das Auge, sondern nur das Gehör und den Geruchssinn wahrnehmbar sind, spricht auch für eine Verbindung zwischen Unbewusstem und Musik. Das bucklichte Männlein, „Urbild[...] der Entstellung“ (II,2/431), des Vergessenen und Verdrängten, dem als sichtbare Last ein Buckel auf dem Rücken wächst, fordert am Ende des Buchs durch einen gewisperten Liedvers zur Arbeit des Eingedenkens auf, als wollte es um Erlösung bitten. Dies kann aber nur gelingen, wenn die Aufmerksamkeit des Kindes akustisch *geweckt* und *gesteigert* wird. Das bucklichte Männlein hat der Junge nämlich „nie gesehn. Es sah nur immer mich.“ (VII,1/430) Nur sein Liedvers ist aus der Vorwelt des Erwachsenseins heraus noch zu *hören*, aus dem heraus es sich in zeitlicher Distanz zu erkennen gibt: „Erst heute weiß ich, wie er geheißen hat.“ Es gibt eine Tiefe der Erinnerung, ein Bewusstwerden des Abgespalteten und Vergessenen, das nur durch eine auditive Konzentration erreicht wird. Und so lauscht Benjamin wie Franz Hessel aufmerksam der Stadt die Echos, Signale aus der eigenen, dem Vergessen ausgesetzten Vergangenheit, ab, wie Kafka nicht müde wird, „den Tieren das Vergessene abzulauschen“ (II,2/430).¹⁹ Die gesteigerte, nicht die reduzierte auditive Aufmerksamkeit erlaubt es, aus der Tiefe der Sprache die in ihr echohaft widerhallende Musik zu vernehmen.

Die Aufforderung des Männleins „Liebes Kindlein, ach ich bitt, / Bet' für's bucklicht Männlein mit!“ ist eine Aufforderung zur Erinnerung des Vergessenen. Und so bleibt am Ende der *Berliner Kindheit* erneut der Nachhall eines Liedspruchs, der das Projekt des Eingedenkens – akustisch – begründet. Denn nur wenn das Vergessene, das „über die Jahrhundertchwelle“ wispert, aus dem Echo heraus erinnert wird, ist von der Schuld des Übergehens und Vergessens, die vom bucklichten Männlein allegorisch versinnbildlicht wird, nicht mehr der „Weg in die Zukunft“ versperrt (II,2/682).

¹⁹ Neben dem Verb „ablauschen“ als einem aufmerksamen, epistemisch sensiblen Hinhören (vgl. z. B. Benjamins Aussage, er wolle der Klangfigur um Brecht „noch manches“ ablauschen: Brief an Adorno vom 7.1.1935, in: *Gesammelte Briefe*, Bd. V. Frankfurt am Main 1999, S. 13) verwendet Benjamin den Begriff des Vernehmens sowohl in Bezug auf Geräusche und Musik als auch auf die metaphysische Sphäre des Nachhalls aus dem Paradies.

4. Musik zwischen Lärm und Erlösung: Der Resonanzraum der Sinnentstehung

Welche Rolle spielt bei dieser hohen akustischen Wahrnehmungsfähigkeit die klingende Kunst? Bislang war vor allem von akustischen Signalen in der Erinnerung die Rede, die ein sensibles Hören erfordern, aber keine genuine Musikerfahrung darstellen.

Benjamins Äußerungen zur Musik in der *Berliner Kindheit* wirken zunächst, als störe gerade die Musik den akustischen Erinnerungsraum, als dass sie ihn öffne: so machen „Pauken und [...] Schlagzeug“ (VII,1/428) ebenso wie „Offenbachsche Ballmusik“ (417) bloß Lärm. Und die Musik des Militärorchesters im Berliner Zoo erscheint dem Jungen, der noch verschämt die ersten erotisch motivierten Blicke wagt, unvergleichlich schamlos und entmenscht (428). Der Kritik an harscher, lauter Musik korrespondiert die Wertschätzung des Leisen, Feinen, das Benjamin gleichsam musikalisch hört und das mit den visuellen Eindrücken zu einer die Sinne verschränkenden Erfahrung zusammenstimmen kann. Es ist auffällig, wie oft nach der Eröffnung des Erinnerungsraums durch die vom Karyatidenlied berauschte Luft von Stille, einem stillen Rauschen oder kaum hörbaren Vorgängen wie dem „stillste[n] Hausgeschäft“ (426), dem Nähen, die Rede ist. Nicht nur zieht das Kind die Armut an akustischen Stimuli dem verhassten Lärm vor (416), sondern auch der Musik, „die Reisen mit dem Film so erschlaffend macht“ (388).

Das kann nun einerseits auf Benjamins akustische Idiosynkrasie zurückgeführt werden. So berichtet er im Januar 1922, dass er unter einer „Lärm-Psychose“ leide, in der „jede Stimme[...] mich zur Raserei bringt“²⁰. Doch gibt diese persönliche Disposition, der selbst Zikadenlaute als Lärm begegnen (IV,1/418), allenfalls ein Indiz, um die Rolle von geformten Klängen in Benjamins Denken zu begreifen. Denn auch Musik verstärkt die Wahrnehmung der übrigen Sinne, wenn ihre Präsenz nicht in den Vordergrund drängt, sondern aus einiger Entfernung oder rein virtuell in der auditiven Einbildungskraft des Kindes erklingt. So ist dem Kind die imaginär vernehmbare „Tanzmusik“ in der Brosche der Mutter sein „Entzücken“ (IV,1/264), da sie die aus seinem Zimmer gedämpft hörbare Abendgesellschaft ankündigt und seine visuelle Phantasie freisetzt. Und es ist eine der Militärkapelle entgegengesetzte Blechmusik, die den Jungen auf das Eis des Sees im Großen Tiergarten lockt, ihn „beim Klang eines wiener Walzers“ beschwingt und schließlich „noch ein Stück nach Haus“ bringt (VII,1/428f.). Einerseits kann Musik durch Entstellung als Lärm die akustische Öffnung des Erfahrungsraums hemmen, andererseits kann sie wie die Geräusche der Stadt emotionale Energien auslösen, sie kann locken, beschwingen und tragen.

²⁰ Brief an Gershom Scholem vom 22.1.1922, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Briefe*, Bd. II, S. 235.

Diese ambivalente Rolle der Musik, der sogar „ein kleiner, eigentlich störender Effekt“ wie das Klingeln überlegen ist (388), lässt sich auch in anderen Schriften Benjamins erkennen. Es ist aber nicht *die* Musik schlechthin, die Benjamins Wahrnehmung stört, sondern eine bestimmte, die sich so in den Dienst der historischen Zeit stellt, dass sie das Vernehmen ihres eigenen Wesens vereitelt und damit nicht nur die akustischen Signale der Lebenswelt verdeckt, sondern auch ihrer Funktion, die Benjamin ihr zuschreibt, nicht gerecht wird.

Die Erwähnung von Ballmusik, Fanfaren und der „Marschmusik der Wachtparade“ korrespondiert nämlich mit dem Lärm des öffentlichen Lebens, zu dem die Marschmusik gehörte, mit der die Nationalsozialisten durch das Berlin marschierten, das Benjamin verlassen musste. Die Zerstörung der erinnerbaren Vergangenheit in der Gegenwart wird bereits im 19. Jahrhundert durch die Ouvertüren des repräsentativen Lebens vorbereitet: durch den nationalistischen „Lärm von Feldgeschützen“, das kapitalistische „Geschrei, das mittags durch die Börsensäule gellt“, oder das „Heulen der Fabriksirenen“ (IV,1/262), das Entfremdung und ungerechte Arbeitsverhältnisse ins Gehör dröhnt.

Dafür entfaltet die Musik *in* der Sprache der Berliner Kindheit ihre Wirkung. In seiner Habilitationsschrift *Ursprung des deutschen Trauerspiels* von 1925/27 Benjamins kritisiert Benjamin die Oper des 18. Jahrhunderts als Verfallsform des Trauerspiels. Sie ist deshalb ein dekadentes Produkt, weil sie das Wesen der Musik verfehlt. Das aber sieht Benjamin in einer Dialektik von der Lautsprache als einer Thesis, der Schriftsprache als Synthesis mit „jenem antithetischen Mittelgliede der Musik“ (I,1/388). Auf diese Dialektik aus Laut, Musik und Schrift als Synthese schloss Benjamin aus dem Gedanken Johann Wilhelm Ritters, dass die Schrift nicht eine bloße Transkription der historisch vorgängigen Lautsprache, sondern eine *Klangfigur* sei, die aus der Musik, „nicht aber aus dem Sprachlaut unmittelbar [...] erwächst“ (388). Die Schrift findet als Schriftbild aus der Musik heraus ihre Form und ist daher weder bloß ein sichtbares Zeichen für den Wortlaut noch eines für seine Referenz, also das, was das sprachliche Zeichen bezeichnet. Daher umfasst die aus Musik erwachsende Schrift auch alle Formbildungen in den sichtbaren Medien, also Bilder im weiten Sinn. Zwischen Sprache als Schrift und Bild einerseits sowie Sprache als phonetischer Kommunikation andererseits nimmt also Musik „die ihr gebührende zentrale Stelle“ (388) ein, und zwar als „die Sprache des reinen Gefühls“ (II,1/139), „der letzten Sprache aller Menschen nach dem Turmbau“ (I,1/388) von Babel, durch den sich alle Sprachen vervielfältigten und so Trennung und Brüche in der menschlichen Kommunikation erzeugten. Die Musik, die als einzige Ausdrucksform nach Benjamin keine Übersetzung benötigt (VI/159), bildet die „Einheit“ aller Sprachen „durch Gefühl, die sich im Wort entfaltet“ (II,1/139).

Benjamins geniale Intuition bestand darin, in der Musik ein Verfassung erkannt zu haben, die den Sündenfall des Sprachgeistes nicht mitvollzieht, der sich durch das Urteilen, die Verkürzung des Worts zum Mittel und die daraus gewonnene Abstraktionen auszeichnet (153f.; I,1/407). Denn in Musik gibt es, erstens, keine Urteile, d. h. keine logisch geordneten Aussagen, weil es keine grammatikalisch geordneten Hierarchien gibt. Einem Klang kann nicht etwas durch einen anderen prädiert werden (wie einem Substantiv ein Attribut durch die Copula), weil die kommunikativen Einheiten (Ton / Klang / Rhythmus etc.) nicht wie das Wort der Sprache „zum Mittel (nämlich einer ihm unangemessenen Erkenntnis), damit [...] zum *bloßen* Zeichen“ (II,1/153) werden können. Sie sind also, zweitens, immer auch Zweck, nämlich die Mitteilung selbst. Das gilt auch für jede scheinbar zusätzliche Vortragsanweisung in einer Komposition. Musik findet ihre Erfüllung in ihrer Selbstpräsentation und sie erschließt sich nie „unabhängig von ihrem Vollzug“²¹. Denn die Zeit ihres Erklings ist *wesentlich* ihre eigene: sie erfüllt sie als ihre auditiv wahrnehmbare ästhetische Organisation.²² Drittens ist es sinnlos, allgemeine Abstraktionen und sinnliche Konkretion in der Musik zu unterscheiden, denn Musik ist immer „Allgemeines, Gesetzliches“ (VI/44), indem sie nicht bezeichnet, sondern exemplifiziert,²³ und niemals ist sie bloß abstrakt, sondern, indem sie sich akustisch darbietet, stets phänomenal konkret.

Das musikalische Geschehen verweist also nicht auf etwas, das von ihm zu trennen wäre, wie die Referenz sprachlicher und ikonischer Zeichen von ihnen selbst zu unterscheiden ist. Alle hörbaren Unterschiede sind also allein *ästhetisch*, und nicht wie in der Sprache *semantisch* relevant. Man könnte sagen, dass es die phonetische Differenz von Phonem und Allophon, also von bedeutungsunterscheidenden und nicht bedeutungsunterscheidenden akustischen Einheiten in der Musik prinzipiell nicht gibt. Und daher basieren musiktheoretische Distinktionen wie Ton, Phrase, Motiv, Reihe, Lautstärkeangaben, Pattern etc. auf einem flüssigen Grund, der unendlich Unterscheidungen zu erzeugen vermag, die immer schon für den Ausdrucksgehalt der Musik relevant sind. Je nach Komposition oder nach Part innerhalb einer Musikeinheit kann es sinnvoll sein, primär Frequenzen, Klangfarben, Intervalle, Akkorde oder Strophen und Refrains voneinander zu unterscheiden, aber diese Unterscheidungen sind kontextspezifisch, also auch geschichtlich wandelbar.

²¹ Adorno (1978), S. 253.

²² Vgl. ebd., S. 251ff.

²³ Nelson Goodman spricht daher bei musikalischen Zeichen von Exemplifikation, dem Präsentieren ihrer selbst, während etwa sprachliche Zeichen denotieren, sich also auch auf anderes ihrer selbst beziehen. Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. Vgl. dazu ausführlich und kritisch: Simone Mahrenholz: *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2000.

Dadurch aber eignet der Musik ein prinzipiell infiniten morphogenetischer Spielraum, der sie mit Blick auf Benjamin dazu qualifiziert, den dynamischen Raum des Unbestimmten zu bilden, aus dem heraus sich die sprachlichen Bestimmungen als Bedeutungen erst bilden. Musik schafft somit als Mittelglied zwischen Laut und Schriftbild eine Freiheit, die der kulturierte und sozialisierte Mensch schnell verliert, weil er sich eher zum Produkt, denn zum Produzent der Sprache macht. Als wollte Benjamin seine Theorie einer Synthesis von Laut und Musik im Schriftbild vorführen, zeigt er in der *Berliner Kindheit*, wie sich Worte vom Laut über eine musikanaloge Offenheit der Interpretation in unterschiedliche Schriftbilder und damit Bedeutungen zu differenzieren vermögen. Dabei wird aus dem gehörten Klang eine Differenz nicht gegenüber dem in der Schrift fixierten Zeichen, sondern auch gegenüber dem Laut als Ausdruck der Intention des Sprechers erzeugt. So erkennt der Junge von der Markthalle am Magdeburger Platz etwas, das nicht im Tauschgeschäft von Einkauf und Verkauf aufgeht, sondern im Gegensatz zu klar identifizierbaren Waren und abzählbarem Geld „verschliffen“ wird, wie der Klang „Markthalle“ in „Mark-Thalle“ (VII,1/402), eine Variation, die erst nachträglich in der Schrift als unterscheidbare Form erscheint.²⁴ Beide Wörter lösen sich durch diese phonetische Verwischung der Wortgrenze von ihrem definierten Sinn. Auf ähnliche Weise erzeugt der Laut als Ausdruck der Intention „Kupferstich“ über das Relais musikalischer Unbestimmtheit den Variationslaut „Kopf-Verstich“, dem freilich eine andere, erst im Schriftbild fixierte Bedeutung zukommt als dem geäußerten Wort der Erwachsenen, das eine Bildtechnik bezeichnet (IV,1/261). Die Aufmerksamkeit für das „stillste Hausgeschäft“ (73), das Nähen, wird unterstützt vom Miss- oder Umhören der Anrede „gnädige Frau“ als „Näh-Frau“ (71). Hier ist es erst die Stille, die das Nähen als Klangkörper *umgibt*, in dem *neue* Bestimmungen (Näh-Frau) innerhalb des historisch bereits Bestimmten (gnädige Frau) möglich werden. Der musikalische Eigensinn eröffnet also Umwege und Abwege – Entstellungen sowohl als Verfehlung und als auch als Spielraum – innerhalb der semantisch von der Sprachgemeinschaft eingeübten Sprachverwendung. In der Alltagskommunikation soll aber der intendierte Laut mit seiner Notation im Schriftbild zum Zweck der Mitteilung von Sachverhalten möglichst störungsfrei kurzgeschlossen werden.²⁵

Wenn der Junge das mimetische Vermögen, einer Sache ähnlich zu werden, praktiziert, dann folgt die Phantasie zuerst dem Hören: aus der „Muhme Rehlen“, also „Tante Rehlen“ wird,

²⁴ Die Musik als Raum aus dem erst die Bestimmungen entstehen, findet sein Symbol im rockumwölbten Schoß der „Marktweiber“, in dem es „brodelte, schwoll und quoll“.

²⁵ Dieser musikalisch gedachten Offenheit korrespondiert die Produktivität der Erinnerung, die kein bloßes Abrufen des in einem Speicher ehemals Abgelegten, sondern einen Formvorgang darstellt, bei dem die Bewegung des Auffindens an einem konkreten Ort ebenso bedeutsam ist wie das Gefundene selbst. So ließe sich der berühmte Text „Ausgraben und Erinnern“ (IV,1/400f.) auch musikphilosophisch deuten.

weil nicht die Bedeutung des antiquarischen Worts Muhme naheliegt, die „Mummerehlen“, ein Geistwesen. Dieser Geist entstammt der Schicht, aus der bei Kafka die Musik als „Pfand der Hoffnung“ (II,2/416) kommt. Das entscheidende Denkbild ist das von Worten als „Wolken“ (VII,1/417). Wolken sind ja unscharf begrenzte Gebilde, die undurchsichtig wie die Tiefe sind und sich in der Höhe bewegen. In diese Wolken, die den unbestimmten, also musikalischen Klangraum der Worte ins Bild setzen, konnte sich Benjamin „mummen“. Dieses Verb ist selbst im Sinn vieldeutig und erinnert an das Summen, den „depotenzierten“ (II,1/359) Ausdruck der Sprache, der der Klage zugehört, in deren Tiefe wiederum Musik klingt. Diese Wortwolken sind musikalisch, sie erlauben mehrere Bestimmungen in Laut und Schrift. Eine eingebildete Bestimmung kann den gemeinten Sinn entstellen. Aber darin liegt auch die Kreativität und die Freiheit, Neues in der geschichtlich bestimmten Welt sprachlicher Bedeutung zu schaffen. Aus der Musik erwachsen für das Kind die festgelegten Bestimmungen in der Wort- und Bildsprache: „Musik ist Sprache *in statu nascendi*.“²⁶

So kann Musik zum Hintergrund oder vielmehr zur vernehmbaren rhythmischen Gestalt im alle Ausdrucksformen umwölbenden Resonanzraum werden, aus dem sich das zu Deutende der Geschichte erst heben lässt, weil es im Moment des Erscheinens – rhythmisch wie eine besondere harmonische Wendung, ein Innehalten auf einer Fermate, ein Zitat oder eine Allusion hervorgehoben – erkennbar und be-deutbar wird. In diesem transzendentalpoetischen Resonanzraum eröffnen sich immer neue Optionen der Sinnentstehung, sie ist ein Freiheitsraum, den wir alle wie das Erbe der musikalischen Ausdrucksdynamik der Gefühle teilen, die nach Benjamin im eigenen Leib spürbar wird.

So geht es in der Berliner Kindheit nicht um eine bloß autobiographische Erinnerung. Vielmehr zeigt sich in den Textmonaden, in denen Benjamin uns zum genauen Mithören einlädt, etwas allen Gemeinsames: der musikalisch gedeutete Grund unseres Sprechens.

²⁶ Luckner (2007), S. 44.