

Lieven de Caeter over de messianistische muziekopvattingen van Walter Benjamin

Het geluid van de ene hand

1.

Muziek is, in zekere zin, illusie. Muziek is geen kunst die een illusie kan voortoveren, althans geen realistische illusie zoals het woord (het epos, het verhaal) of het beeld (het schilderij, de film). Zij drijft het minst op de magie iets uit te beelden of na te bootsen. Zij is de minst mimetische van alle kunsten. Muziek stelt niets voor. Juist daarom kan zij, als idee, een utopische lading krijgen. Vanuit deze *parti pris* vertrekken de schaarse uitlatingen over muziek in het werk van Walter Benjamin. De idee van de muziek vormt om zo te zeggen het vluchtpunt van zijn kunsttheorie.

In een van de sleutelteksten van zijn esthetica, het *Wahlverwandtschaften*-essay uit 1921, krijgt de muziek een uitzonderingspositie toebedeeld. Wanneer hij zegt dat een moment van schijn (de illusie van levendigheid) ook aan het niet-levende kleeft voor zover het schoon is, voegt hij er aan toe: 'En dat is het geval voor alle kunstwerken – onder hen het minst voor de muziek'. Muziek bevat met andere woorden weliswaar een zekere schone schijn, maar voor haar is die in de opvatting van Benjamin accedenteel, niet wezenlijk. Daarom wordt muziek bij hem een vluchtpunt: het is de idee, het ideaal, of zelfs de utopie van een schijnloze kunst, van een kunst die niet meer drijft op de illusie die ze voortovert.

De idee van muziek is voor Benjamin de messianistische limiet van de kunst, zo men wil de kunst van de verlossing. In zijn *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, het zogenaamde Barokboek, uit 1925, is de muziek de limiet van een dialectische, triadische beweging: de 'taalbeweging' in het barokke Duitse treurspel verloopt volgens Benjamin van natuurklank over klacht naar muziek. Dat wat hij de 'verborgen kern' van zijn boek noemt, is gestructureerd

naar de Messiaanse triade: paradijs, zondeval, verlossing. De meest treffende passage waar duidelijk wordt hoezeer Benjamin de idee van de muziek messianistisch denkt, is wel een sequens uit *Schicksal und Charakter*. In de context van de mythe en de tijd van het noodlot als tijd zonder richting (eeuwige terugkeer), schrijft Benjamin: 'De constellatie van de schuld is op een heel oneigenlijke manier tijdelijk, naar aard en maat geheel verschillend van de tijd van de verlossing of van de muziek of van de waarheid' (onze cursivering). De gelijkstelling tussen waarheid, verlossing en muziek wijst op de symbolische betekenis die de muziek hier inneemt. Ze staat binnen het messianistische coördinatensysteem van paradijs, zondeval en verlossing waarin Benjamin de fenomenen tracht te denken en te redden, zeer dicht bij de zuivere taal, als 'de ware taal, of de taal van de waarheid' uit *Die Aufgabe des Übersetzers*. Zij is de artistieke pendant van die taal. Inderdaad zal de muziek in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ook uitdrukkelijk als dusdanig worden geïdentificeerd, als de taal die de Babelse spraakverwarring opheft: 'de muziek, de laatste taal der mensen na de torenbouw'. Als minst illusoire, minst aan schijn gebonden en minst mimetische van alle kunsten, belichaamt zij de idee, niet alleen van de tot zichzelf gekomen kunst of van de verlore taal, maar uiteindelijk van de verlore toestand (zoals in de uitdrukking 'de tijd van de verlossing of van de muziek').

Met het toekennen van een uitzonderingspositie aan de muziek, treedt Benjamin in een lange traditie. Uiteindelijk doet Benjamin weinig anders dan het opspannen van een gemeenplaats, een *topos*, die reikt van Verlaine tot Mallarmé, op een messianistisch canvas: poëzie is volgens Verlaines bekende dictum 'de la

musique avant toute chose'. En zo klinkt ook de poëtica van de modernistische dichters mee in die idee van muziek. Maar de oorsprong is, zoals vaak bij Benjamin, ook hier vroegromantisch. Volgens Novalis is muziek de hoogste kunst, omdat ze, tegenover de tirannie van het imitatieprincipe dat in de andere kunsten geldt, niets imiteert. Muziek staat voor de vroegromantici voor het onzegbare. Het onzegbare is voor Benjamin echter niet het numineuze maar het uitdrukingsloze: daar waar uitdrukking en uitgedrukte samenvallen. Het is juist in dat samenvallen dat de muziek model staat voor de 'zuivere taal', een taal die haar eigen taligheid toont in de autoreferentialiteit, in het loutere spel van tekens en klanken (de zuivere taal van Benjamin staat in dit opzicht zeer dicht bij dat wat Roman Jakobson 'de poëtische functie van de taal' heeft genoemd). Ook in de metaforisering van de muziek plaatst Benjamin zich in een traditie. In de Kabbala (en ook in de christelijke mystiek) wordt muziek verbonden met de mystieke extase. Ook deze topos kan meegespeeld hebben in de uitzonderingspositie die Benjamin aan de muziek toekent: zij verwijst, omdat ze geassocieerd wordt met de mystieke extase, naar de verlossing. Want de illuminatie is steeds ook een visioen van verlossing.

Daarom is Benjamins gedurfde gelijkstelling tussen de tijd van de verlossing, van de muziek en van de waarheid – ook als fragment – zo betoverend. Hij maakt in één woordgroep de muziek tot paradoxale denkfiguur, tot limiet, tot idee. Men hoeft haar niet eens al te empatisch of mystiek op te vatten. Zelfs een scepticus zou kunnen instemmen met de uitspraak dat 'verlossing' niet denkbaar is zonder muziek. Dat wil zeggen: indien er zoiets als verlossing denkbaar is, dan niet zonder muziek.