

MATTHIAS HENKE
FRANCESCA VIDAL
(HG.)

[TON]SPURENSUCHE

ERNST BLOCH UND DIE MUSIK

Si! KOLLEKTION MUSIKWISSENSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON MATTHIAS HENKE

Si! – das Motto der *Kollektion Musikwissenschaft* ist vielfältig. Zunächst spielt es auf die Basis der Buchreihe an, den Universitätsverlag Siegen. *Si!* meint aber auch ein musikalisches Phänomen, heißt so doch der Leitton einer Durskala. Last, not least will *Si!* sich als Imperativ verstanden wissen, als ein vernehmbares Ja zu einer Musikwissenschaft, die sich zu dem ihr eigenen Potential bekennt, zu einer selbstbewussten Disziplinarität, die wirkliche Trans- oder Interdisziplinarität erst ermöglicht.

Die einzelnen Bände markieren die Forschungsinteressen des Herausgebers Matthias Henke und seiner akademischen SchülerInnen: Schwerpunkte, die zeitlich im 18. und 20. Jahrhundert angesiedelt sind, geografisch betrachtet die Musikgeschichte Österreichs reflektieren und sich methodisch der Archivalik, der Komparatistik sowie philologischer Verfahren bedienen.

MATTHIAS HENKE
FRANCESCA VIDAL
(HG.)

[TON]SPURENSUCHE
ERNST BLOCH
UND DIE MUSIK

Si! KOLLEKTION MUSIKWISSENSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON MATTHIAS HENKE

BAND 1

MATTHIAS HENKE
FRANCESCA VIDAL
(HG.)

[TON]SPURENSUCHE

ERNST BLOCH UND DIE MUSIK

Redaktion:

Reinke Schwinning

Satz und Layout:

universi – Kordula Lindner-Jarchow M.A.

Umschlagkonzeption:

www.type-on-demand.de

Druck und Bindung:

UniPrint, Universität Siegen

Siegen 2016: universi – Universitätsverlag Siegen

www.universi.uni-siegen.de

ISBN 978-3-936533-71-2

Inhalt

<i>Matthias Henke, Francesca Vidal</i> Vorwort – [Ton]Spurensuche	7
<i>Francesca Vidal</i> Die Bedeutung der Musik für die Philosophie von Ernst Bloch	13
<i>Joachim Lucchesi</i> Der phänomenale Ton. Ernst Bloch und die Musik	27
<i>Reinke Schwinning</i> „Über das Ding an sich in der Musik“ – Ein Kapitel aus Ernst Blochs früher Schrift <i>Geist der Utopie</i>	45
<i>Larissa Berger</i> Ernst Blochs Aufsatz „Über das mathematische und dialektische Wesen in der Musik“ (1925/1969)	63
<i>Matthias Henke</i> Die Idee des Surrealistischen bei Ernst Bloch und Ernst Krenek	91
<i>Thomas Kabisch</i> Absolute Musik oder Autonomie des Musikalischen? Metaphysische Konzepte der Musik bei Ernst Bloch und August Halm	111
<i>Friederike Wißmann</i> Eisler <i>und</i> Bloch? Über die unvermeidlichen Schwierigkeiten einer Co-Autorschaft	141

... Inhalt

<i>Roger Behrens</i> Bloch & Pop. Notizen	157
<i>Dieter Schnebel</i> Frei gehaltener Vortrag im Rahmen des Symposiums „[Ton]Spurensuche – Ernst Bloch und die Musik“, Ludwigshafen, Ernst Bloch Zentrum, 20. September 2014	183

Anhang

<i>Dieter Schnebel</i> Brief vom 29. Juni 1965 an Ernst Bloch	193
Blochs ‚Avicenna‘, Cage und Forma – Materia in der jüngsten Musik (Das Formproblem der Neuen Musik) Hörfunkessay aus Anlass des 80. Geburtstags von Ernst Bloch [Erstveröffentlichung]	194
Kurzbiografien der AutorInnen	209
Personen- und Werkregister	215

Matthias Henke, Francesca Vidal

[Ton]Spurensuche

Es ist die Musik, die so störend wirkt, ein erhabenes Problemkind der ästhetischen Disposition. Die Musik ruft nicht nur Rangstreitigkeiten hervor, gleich der Architektur, sondern sie widersetzt sich der gesamten allgemeinen, altüberlieferten Einteilung der Künste in bildende und redende. Sie widersetzt sich ihrer einfachen Existenz nach, indem sie weder bildend noch redend ist.

Ernst Bloch, *Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel*¹

Sucht man nach den Spuren von Ernst Blochs Musikphilosophie, stößt man in seinem Gesamtwerk auf zahlreiche Texte zur Musik, zu einzelnen Komponisten oder Werken, und wiederholt auf Hinweise, welche entscheidende Bedeutung ihr für seine Philosophie der Hoffnung eignet. Immerhin hat Bloch die Musik zu der „utopisch überschreitenden Kunst schlechthin“² erklärt. Denkwürdig ist ebenfalls seine oft zitierte Deutung des Trompetensignals in Ludwig van Beethovens *Fidelio*, das ihm Symbol eines Glücksversprechens war: für den Moment, in dem die Bedeutung eines erfüllten Augenblicks spürbar ist³ – aber eben Symbol, verwirklicht in der Kunst und somit Vorschein auf eine noch ausstehende Verwirklichung in der Welt. Folglich nimmt es nicht wunder, wenn Bloch verbundene Philosophen – Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Georg Lukács oder Adolph Lowe – immer wieder den Zusammenhang seiner Musik mit seiner Hoffnungsphilosophie betont haben. Erstaunlich ist, dass die Forschung einen solchen Konnex stetig bejahte, eine grundlegende Explo-

1 Ernst Bloch, *Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel* (= GA 8), Frankfurt/M. 1962, S. 285 f.

2 Ernst Bloch, *Prinzip Hoffnung* (= GA 5), Frankfurt/M. 1985, S. 1252.

3 Vgl. Ernst Bloch, „Marseillaise und Augenblick in Fidelio“, in: ebd., S. 1295 – 1297.

ration von Blochs musikbezogenen Texten indes noch aussteht. Zwar gibt es einige Monografien⁴ und zahlreiche Aufsätze zur Thematik⁵, sie greifen jedoch nur spezielle oder voneinander isolierte Aspekte auf, sodass wesentliche Fragen immer noch unzulänglich, wenn überhaupt beantwortet sind.

Demnach sahen sich die Herausgeber im Vorfeld ihres Projekts [*Ton*] *Spurensuche* mit einem umfangreichen Fragenkomplex konfrontiert:

- Welche in der einschlägigen Literatur hartnäckig verbreiteten Fakten hinsichtlich Blochs Beschäftigung mit Musikwissenschaft, Musiktheorie oder Musikphilosophie sind abgesichert? Hat er tatsächlich, wie einige Biografen behaupten, Musik oder Musikwissenschaft studiert?
- Welche Werke rezipierte er an welchen Orten? Welche Autoren, Komponisten und Denker inspirierten ihn und seine musikphilosophischen Schriften? Mit welchen Persönlichkeiten der Kunst- und Musikszene pflegte er persönlichen Umgang, sei es in München, Würzburg, Zürich, Berlin, Wien, Prag oder New York? Welche Künstler und Musikphilosophen fanden wiederum Anregung bei Bloch?
- Es ist bekannt, aber bislang weitgehend vernachlässigt, dass Bloch seine Texte für die Ausgabe letzter Hand vielfach überarbeitet hat und sie sich von den Erstveröffentlichungen zuweilen gravierend unterscheiden. So ergeben sich weitere, meist die Publikationshistorie betreffende Fragen: Welche respektive wie viele Varianten oder gar Fassungen der einzelnen Texte gibt es? Inwieweit grundieren zeitgeschichtliche Ereignisse oder unterschiedliche Publikationsorte die genannten Veränderungen?
- Darf, provokativ gefragt, eine Auseinandersetzung mit den (musikbezogenen) Texten Blochs ernst genommen werden, wenn sie deren

4 Siehe etwa Benjamin M. Korstvedt, *Listening for Utopia in Ernst Blochs Musical Philosophy*, New York u.a. 2010 oder Carlo Migliaccio, *Musica e utopia. La filosofia della musica di Ernst Bloch*, Milano 1995 und Wolfgang Matz, *Musica Humana – Versuch über Ernst Blochs Philosophie der Musik*, Frankfurt/M. u. a. 1988.

5 Siehe die Bibliografie in Francesca Vidal, „Bloch“, in: Stefan L. Sorgner und Oliver Fürbeth (Hg.): *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, Stuttgart 2003, S. 152 – 154.

oftmals komplexe Genese philologisch nicht absichert oder gar in toto außer Acht lässt?

- Zwar gibt es den von Karola Bloch herausgegebenen Band mit Blochs Texten zur Musik⁶, jedoch sind die dort vereinten Beiträge aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöst, ohne diese editorische Entscheidung zu kommentieren, Quellen zu nennen oder Varianten zu den Erstveröffentlichungen aufzuzeigen. Wäre es also sinnvoll, Blochs Texte zur Musik in einer kritischen Ausgabe zu vereinen und mit einem Anmerungsapparat zu versehen? Eine rhetorische Frage ...

Die Herausgeber waren sich einig, dass den Forschungsdesideraten, die sich aus den oben skizzierten Fragen ergeben, nur in einer ebenso intensiven wie langjährigen Kooperation von Musik-, KulturwissenschaftlerInnen sowie PhilosophInnen zu genügen ist. Um ihren Anliegen Nachdruck zu verleihen (vorrangig: einen Band mit Blochs musikbezogenen Texten auf den Weg zu bringen, der dem aktuellen Niveau wissenschaftlicher Editionspraxis wie Biografik entspricht), konzipierten sie unter dem Titel *[Ton]Spurensuche* eine mehrtägige Tagung. Sie fand vom 18. bis 22. September 2014 statt, in Ludwigshafen, unter der Schirmherrschaft des Komponisten Wolfgang Rihm, mit Unterstützung des Ernst-Bloch-Zentrum sowie der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz. Die facettenreichen Beiträge der Tagung sollten veranschaulichen, wie großflächig das kartografierte Forschungsfeld ist, aber auch dass die philologisch fundierte Auseinandersetzung mit Blochs musikbezogenen Texten die Aktualität seiner (Hoffnungs-)Philosophie sichtbar werden lässt.

Der anschließend erarbeitete Tagungsband *[Ton]Spurensuche – Ernst Bloch und die Musik* beginnt folgerichtig mit einer grundlegenden Einführung: Francesca Vidal stellt dar, welche Bedeutung die Musik für die Konzeption der Hoffnungsphilosophie hatte, und zeigt auf, weshalb Bloch die Musik als unmittelbaren und gegenstandslosen Ausdruck der menschlichen Träume wie Sehnsüchte deutete.

Anschließend beschäftigt sich auch Joachim Lucchesi mit Elementarem: Er konzentriert sich auf Blochs Darlegung der „Sprache der Musik“

6 Karola Bloch (Hg.), *Ernst Bloch. Zur Philosophie der Musik*, Frankfurt/M. 1974.

als eine allen – musikorientierten – Menschen verständliche Metasprache, die das zu sagen versteht, was sich eben nur durch Musik zum Ausdruck bringen lässt.

Um den hohen Stellenwert nachvollziehen zu können, den Bloch der Musik einräumt, ist es entscheidend, sich mit jener Theorie der Musik zu beschäftigen, die Bloch in seiner frühen Schrift *Geist der Utopie* aufgestellt hat. Der so charakterisierten Aufgabe kommt Reinke Schwinning nach, der sich der expressionistischen Sprache dieses Frühwerks nähert, indem er den Abschnitt „Über das Ding an sich“ philologisch interpretiert. Schwinning erläutert Herkunft und Bedeutung der von Bloch verwendeten Begriffe, nicht zuletzt, indem er intertextuelle Bezüge zu Arthur Schopenhauer und Richard Wagner nachweist und kommentiert. Exemplarisch führt er vor, weshalb es einer weitergehenden philologischen Erforschung der Texte bedarf, um die Bedeutung der Musikphilosophie nicht nur für die Hoffnungsphilosophie, sondern auch für die aktuelle musikphilosophische Debatte zu erkennen.

Bis heute wird der Musik eine enge Wesensverwandtschaft zur Mathematik unterstellt. Gegen diese Annahme wendet sich Bloch in seinem Aufsatz „Über das mathematische und dialektische Wesen in der Musik“, den Larissa Berger analysiert. Sie legt Blochs Auffassung vom Wesen der Musik dar, das nicht mathematisch, sondern dialektisch ist. Indem sie zwei verschiedene Fassungen des Textes vergleicht und die entscheidenden Änderungen kommentiert, führt sie exemplarisch vor, welche Bedeutung ein derartiges Vorgehen für die Exegese Bloch'scher Texte hat.

Matthias Henke, Initiator der Tagung *[Ton]Spurensuche*, befasst sich in seinem Beitrag mit dem vielseitigen Verhältnis zwischen Ernst Bloch und dem philosophisch gebildeten Komponisten Ernst Krenek. Schon bevor sie sich Mitte der 1930er Jahre persönlich kennenlernten, so geschehen in Wien, hatten sie in ähnlichen Zirkeln verkehrt, etwa im Umkreis der von Otto Klemperer geführten Kroll-Oper. Henkes Beitrag fokussiert die Beschäftigung des Komponisten wie auch des Philosophen mit der Idee des Surrealistischen. Sein Aufsatz eröffnet die Reihe jener Texte, die Blochs Theorie in Bezug zu Komponisten und Musiktheoretikern setzen, auch um den Blick auf zeitgenössische Debatten zu lenken.

So beleuchtet Thomas Kabisch die in *Geist der Utopie* zutage tretende, explizite und implizite Bezugnahme auf Texte von August Halm. Er zeigt,

wie Bloch die Idee der absoluten Musik im Sinn seiner Philosophie des Utopischen gewendet und derart zu ihrem Fortwirken beigetragen hat – gerade unter solchen Musikern des 20. Jahrhunderts, die sich ästhetisch wie politisch der Avantgarde zugehörig fühl(t)en. Verwirrend, dass Halm, der jeglicher Neuer Musik fernstand und keinerlei Rhetorik der Utopie pflegte, eine radikale und offene Theorie des Musikalischen vorgelegt hat, die aus den Aporien des Parteienstreits von Neudeutschen und Konservativen ebenso hinausführt wie aus der unter Musikern verbreiteten Schoenhauer-Befangenheit.

Friederike Wißmann wiederum stellt infrage, dass sich Hanns Eisler und Ernst Bloch – ungeachtet ihrer Jahrzehnte währenden Freundschaft – musikanschaulich nahestanden. Zwar hatten beide in der sogenannten Expressionismus-Debatte die Bedeutung der modernen Musik unterstrichen und in ähnlicher Weise auch deren Verhältnis zur Vergangenheit interpretiert. Aber in der Auffassung, was gegenwärtige Kunst bedeute, gingen ihre Vorstellungen sichtlich auseinander. So empfand Eisler Blochs Sprache als überkomplex, während Bloch einen Teil der Eisler'schen Kompositionen für parolenhaft hielt.

Mit dem Aufsatz von Roger Behrens erreicht der Band die Ära des Pop. Als *Das Prinzip Hoffnung*, Blochs dreibändiges Opus summum, 1954, 1955 und 1959 erschien, entstand gerade eine neue Kultur, die sich programmatisch auf die Zukunft richtete: Ausgehend von der (britischen) Pop-Art entwickelte sich die Popkultur (initiale Ausstellung in London 1956: *This is Tomorrow*); Musik – Rock 'n' Roll, Soul, ergo Popmusik – avancierte schnell zur neuen Leitkunst. Behrens legt dar, dass in Blochs Philosophie einige Motive durchscheinen, die sich im Pop und in der Popmusik wiederfinden lassen. Auch wenn Bloch solcher Musik gegenüber wenig, wenn gar nicht aufgeschlossen war, gelingt es Behrens, Pop und Popmusik im Sinn der Bloch'schen Hoffnungsphilosophie zu deuten.

Der finale Vortrag von Dieter Schnebel demonstriert, welch große Wirkungsmacht Bloch innerhalb der zeitgenössischen Musik entfalten konnte. Der Komponist berichtet von seiner Begegnung mit Bloch und gewährt Einblicke in seine Werke *Glossolalie*, *Re-Visionen* und *Utopien*, die unter dem Eindruck der Bloch'schen Musikphilosophie entstanden sind. Derart erhellt sich, wie Bloch als Person und Philosoph Schnebels musikalisches und musikästhetisches Schaffen beeinflusst hat.

So dürfen die Herausgeber sich glücklich schätzen, im Anhang ihres Tagungsbandes erstmals Schnebels Hörfunkessay publizieren zu können, den der Komponist (und Theologe) dem Schaffen des verehrten Philosophen widmete: „Blochs ‚Avicenna‘, Cage und Forma – Materia in der jüngsten Musik. Ernst Bloch zum 80. Geburtstag“.

Die redaktionellen Anmerkungen können sich auf die Mitteilung beschränken, dass der Wille zur Vereinheitlichung vor individuellen Entscheidungen der AutorInnen haltmache, etwa angesichts der Frage nach alter oder neuer Rechtschreibung.

Schließlich gilt es, unseren herzlichsten Dank abzustatten: bei den finanziellen und ideellen Förderern der Tagung, namentlich bei den Herren Prof. Michael Kaufmann (dem Intendanten der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz), Dr. Klaus Kufeld (dem Leiter des Ernst-Bloch-Zentrum Ludwigshafen) sowie Herrn Dr. Frank Degler (dem Archivar des Ernst-Bloch-Zentrum); bei Prof. Dr. Dieter Schnebel (Berlin), der uns großzügigerweise die Abdruckrechte für seine im Anhang wiedergegebene Bloch-Hommage einräumte; bei Andreas Meyer (Wolfegg), dem der Tagungsband sein grafisches Profil verdankt; der Ernst-Bloch-Gesellschaft; und nicht zuletzt bei Frau Kordula Lindner-Jarchow (der Mitarbeiterin des Universitätsverlag Siegen), die sich mit Rat und Tat engagierte, etwa bei der Erstellung des Satzatzes.

Siegen und Landau, im Frühjahr 2016

Francesca Vidal

Die Bedeutung der Musik für die Philosophie von Ernst Bloch

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel
Und ruh' in einem stillen Gebiet!
Ich leb' allein in meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied!
Gustav Mahler, *Rückert-Lieder* (1901)

Der Literaturwissenschaftler Hans Mayer beschreibt 1974 sowohl Ferruccio Busonis *Neue Ästhetik der Tonkunst*¹ als auch Ernst Blochs „Philosophie der Musik“² als Teil eines Enthusiasmus der Jungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die von einem möglichen Anderswerden der Geschichte, mithin vom Traum der Freiheit beseelt waren und auf die Geschichte blickten, um sie zu überwinden. Busonis und Blochs Musikphilosophie sei daher eine, so Mayer, die mit dem erklärten Ziel auf alle bisherige Musikgeschichte zurückblicke, sie als ‚Prähistorie der Tonkunst‘ zu überwinden.³

-
- 1 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H. H. Stuckenschmidt, Frankfurt/M. 1974.
 - 2 Ernst Bloch, „Philosophie der Musik“, in: ders., *Geist der Utopie*, erste Fassung, Faksimile der Ausgabe von 1918 (= GA 16), Frankfurt/M. 1985, S. 79 – 234 und Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, unveränderter Nachdruck der bearbeiteten Neuauflage der zweiten Fassung von 1923 (= GA 3), Frankfurt/M. 1985, S. 49 – 208.
 - 3 Hans Mayer, „Musik als Luft von anderen Planeten. Ernst Blochs ‚Philosophie der Musik‘ und Ferruccio Busonis ‚Neue Ästhetik der Tonkunst‘“, in: Burghart Schmidt (Hg.), *Materialien zu Ernst Blochs ‚Prinzip Hoffnung‘*, Frankfurt/M. 1978, S. 464 – 472, hier S. 465.

Musik ist für Busoni wie damals für Bloch die Kunst aller Künste. Sie war es auch den deutschen Romantikern und ihrem Nachfahren Richard Wagner. Busoni und Bloch sind folgerichtige und deklarierte Wagnerianer, die den Meister gleichzeitig fortsetzen, freisetzen und aufheben möchten. Mit Hilfe einer neuen und befreiten Gesellschaft, die allein die freie, neue und befreite Musik hervorzubringen vermöge.⁴

So erklärt sich mit Mayer, warum Musik in der ersten Fassung des Bloch-Buches *Geist der Utopie*⁵, erschienen 1918, verfasst aber während des Ersten Weltkrieges, zum Instrumentarium des utopischen Geistes überhaupt erhoben wird. Es ist ein politisches Buch, motiviert durch die Erfahrungen des Krieges, die russische Oktoberrevolution und die Beziehung zur expressionistischen Bewegung. Demgemäß lässt sich auch der Titel verstehen, denn dieser ‚Geist der Utopie‘ ist eindeutig gegen den Ungeist der Zeit gerichtet. Zudem bekennt sich Bloch mit dem Begriff „Geist“ zu einem positiv erlebten Intellektualismus und liefert so der expressionistischen Bewegung die philosophische Begründung. Außerdem signalisiert der Begriff das Bekenntnis zu einer Verantwortung für den Verlauf der Zukunft, der sich die Vertreter des Expressionismus verpflichtet fühlen.

Ist Musik in der zweiten Fassung von *Geist der Utopie* auch nur noch ‚Moment‘ einer Phänomenologie des Geistes der Utopie und erhält deshalb weniger Raum, bleibt sie doch ein Instrumentarium der Utopie. Was Bloch nun 1923 zur Musik sagt, findet sich in *Prinzip Hoffnung* – etwas anders formuliert – als fulminanter Schlusssatz über die in Zukunft zu findende Heimat. In *Geist der Utopie* von 1923 lesen wir, dass in Musik „ein sich Zurückfinden in die Heimat wirksam ist, aber eben in eine Heimat, in der man noch niemals war und die dennoch Heimat ist“⁶. Mayer betont diesen ersten Hinweis auf das Heimat-Motiv mit einem Zitat aus Jean Pauls Fragment *Selina*:

4 Ebd., S. 466.

5 GA 16.

6 GA 3, S. 186.

[Die] Musik besitze ,ihre Kraft des Heimwehs, nicht ein Heimweh nach einem alten verlassenem Land, sondern nach einem unbetretenen, nicht nach einer Vergangenheit, sondern auch einer Zukunft‘.⁷

Im Laufe der Zeit jedoch verliert Musik – wird sie auch immer wieder thematisiert – die exponierte Stellung innerhalb des Werkes von Bloch, und alles, was an Musik nach den 1920er Jahren erscheint, wird von ihm nicht mehr so aufmerksam wahrgenommen. Dennoch bleibt sie entscheidend für das Verständnis der Bloch’schen Ästhetik.

Wie erläutert nun jemand diesen Sachverhalt, der von der Musik Wagners im Grunde wenig Ahnung hat und keine Musikphilosophin ist? So ungewöhnlich ist dies ja nicht für jemanden, dessen philosophische Schwerpunkte im 20. Jahrhundert liegen, wenn man bedenkt, dass sich hier wenig Denker finden lassen, bei „denen die Musik einen Aspekt der zentralen philosophischen Intention bildet“⁸ und Musik nur noch selten in der Philosophie zu dem erklärt wird, was Erkenntnis von dem vermittelt, was grundlegend anders sein könnte in der Welt. Hier soll deshalb der Versuch unternommen werden, diesen Sachverhalt über den Weg der literarischen Motive in musikalischen Werken und deren Erläuterung durch Bloch aufzuzeigen. Dieser Weg ist durchaus metaphorisch gemeint, am literarischen Einzelfall soll erläutert werden, welche Funktion die Ästhetik für das utopische Denken Blochs hat, um damit überzuleiten auf die Bedeutung der Musik für diese Ästhetik.

Bloch hat seinen Hinweis, dass in dieser Welt etwas fehle, der schöne Augenblick noch ausstehe⁹, auf sehr verschiedene Weise belegt. So entwirft er eine Systematik und eine Enzyklopädie der Hoffnungen zugleich,

7 Mayer, „Musik als Luft von anderen Planeten“ (wie Anm. 3), S. 470. Das Zitat von Jean Paul findet sich in dessen Werk *Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele* (= Jean Paul’s sämtliche Werke LXI), Berlin 1836, S. 137. Mayer schreibt dieses Zitat jedoch Bloch zu, der sich durchaus auch auf die romantische Musikästhetik von Jean Paul bezog.

8 Stefan L. Sorgner und Oliver Fürbeth, „Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, Stuttgart, Weimar 2003, S. 115 – 120, hier S. 15.

9 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (= GA 5), Frankfurt/M. 1985, S. 1192.

die diese in den unterschiedlichen Gestaltungen vorführt mit dem proklamierten Ziel, „an die Hoffnung, als eine Weltstelle, die bewohnt ist wie das beste Kulturland und unerforscht wie die Antarktis, Philosophie zu bringen“.¹⁰

Einer seiner Wege ist der des erotischen Versprechens so wie es im Topos ‚Liebe durchs Portrait‘ zum Ausdruck kommt.¹¹ Die Beschreibung der Liebe im zwölften Jahrhundert führt zu einer literarischen Tradition, in der das Bild einer fernen, schönen Frau die Funktion erhält, zum Auslöser für Wunschphantasien zu werden. Das Bild der Frau – nicht die Frau selbst, sondern erst einmal nur ihr Bild – versetzt den Protagonisten in einen seelischen Ausnahmezustand, eben den der plötzlich entflammten Liebe. Allseits bekannt: Als Tamino im ersten Aufzug der *Zauberflöte* das ihm überreichte Bildnis Paminas erblickt, folgt die Arie: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“.

Dieses Bild von der Liebe und nicht ihre Rolle innerhalb einer Mentalitätsgeschichte dient Bloch zur Erläuterung des Verhältnisses von wachem Traum und ästhetischer Verarbeitung. Das plötzlich Entflammt-Sein beim Anblick des Bildes steht für den Enthusiasmus, der aufkommt für ein in der Ferne liegendes Ziel, nachgerade für die Hoffnung auf den erfüllten Augenblick. Alle Sehnsüchte werden in das Traumbild projiziert. Dieses Traumbild ist Verweis auf eine in der Zukunft liegende Verwirklichung der durch das Bild geweckten Sehnsüchte. Es ist also kein Abbild der schönen Frau, sondern es enthält den Verweis auf Erfüllung. Der Betrachter des Bildes wird durch dessen Ausstrahlung ergriffen von etwas durchaus Greifbaren, was seine Sehnsüchte erweckt. Weil sich der Topos dabei der Bilder der höfischen Tradition bedient, wird der Betrachter durch die

10 Ebd., S. 5, vgl. hierzu ausführlich: Francesca Vidal, „Hoffnung“, in: Beat Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*, Berlin, Boston 2012, S. 189–212.

11 Vgl. Ernst Bloch, „Tagtraum in entzückender Gestalt: Pamina oder das Bild als erotisches Versprechen“, in: GA 5, S. 368 ff. Zur näheren Erläuterung der Rolle der Liebe in der Philosophie von Bloch siehe auch Francesca Vidal, „Bloch und die Liebe“, in: *Ernst Bloch als Schriftsteller. Jahrbuch der Ernst-Bloch-Gesellschaft 1994*, Mössingen 1994, S. 83–91.

blitzartige Wirkung der Schönheit verführt. Das Portrait alleine und nicht die Begegnung mit der leibhaftigen Frau hat eine erotisierende Wirkung.

Eros aber steht bei Bloch für die produktive Kraft schlechthin, die es erst möglich macht, Neues zu schaffen. Im literarischen Topos ist es der erotisierende Eindruck, der die Ausfabelung eines utopischen Entwurfes bewirkt, der dann das Handeln des Protagonisten, seinen Aufbruch in die Ferne, sein Bedürfnis sich auf die Reise zu begeben, bestimmt.

Das Bild der Geliebten schafft aber den ersten starken Wachtraum auch in glücklichen Lebenslagen: Imago ersetzt sowohl, wie sie ins Unbekannte hinausschickt.¹²

Solcher Vorschein entfaltet sich für Bloch vor allem in der Musik. Als Beispiel hierfür wählt er in seiner erstmals 1935 erscheinenden Arbeit *Erbschaft dieser Zeit* Wagners *Fliegenden Holländer*¹³ und in *Prinzip Hoffnung* Mozarts *Zauberflöte*¹⁴, denn beide Werke eint der Gedanke einer Lösung durch das Finden der Geliebten.

Schaut man auf das literarische Motiv vor allem in der *Zauberflöte* wird erkennbar, dass das verbindende Element der erzählten Handlung das Turandot-Motiv aus den Geschichten von ‚Tausendundeiner Nacht‘ ist. Über den Orient hat dieses Motiv Einzug in die Poesie der Troubadoure der provenzalischen Minne gefunden. Entsprechend den Regeln dieser Minnedichtung verläuft das von einem Portrait ausgelöste Handeln nach festen Mustern. Wer den erfüllten Augenblick erreichen will, mithin wer die durch das Bild ausgelösten Sehnsüchte erfüllt haben will, dessen Handeln unterliegt Regeln, die das Bestehen von Abenteuern und Gefahren beinhalten. Nur wenn dies in Kauf genommen wird, können die Geliebten einander finden. Bekannt ist dies aus der Gattung der Kolportage, weshalb Bloch ja auch Wagners Handlungen mit Hilfe des Rekurs‘ auf Karl May erläutert und dies durch seine eigene Hörerfahrung beschreibt:

12 GA 5, S. 373.

13 Ernst Bloch, „Rettung Wagners durch surrealistische Kolportage (1929)“, in: ders., *Erbschaft dieser Zeit* (= GA 4), Frankfurt/M. 1985, S. 372 – 380.

14 GA 5, S. 368 ff.

Da hörte er später, ganz gelegentlich, den Matrosentanz aus dem Holländer, die großartige None, die Piccoloflöte als Bootsmannspfeife. Gleich wurde das Stück wild, bunt, kolonial; Karl May und Richard Wagner schüttelten sich die Hand.¹⁵

Zum Topos der Minne gehört die besondere Situation, in der der Held das Portrait der Frau erblickt. Denn es ist nicht allein die Schönheit, die seine Liebe entflammen lässt, sondern auch die Erkenntnis, dass diese Frau vom Leid umgeben ist. Die Sinnlichkeit des Bildes wird auch dadurch konstituiert, dass über dem Portrait ein Hauch von Kummer schwebt. Nur so lässt sich erklären, warum denn auch die Frau in Liebe entflammen soll, wenn auch – dies sei nebenbei bemerkt – dies freilich eine sehr männliche Sichtweise ist. Der Mann wird durch das Leid in seiner Rolle erhöht, indem der Eindruck erweckt wird, dass er auch das Ziel ihrer Sehnsüchte ist. Seine Abwesenheit scheint auf als ein Grund ihres Kummers, die Trauer wird dann beendet, wenn der Held bei der Geliebten ankommt.

Während jedoch in der Minne Liebe prinzipiell unerfüllt bleiben muss, selten werden die erotischen Wünsche des Mannes erfüllt,¹⁶ entwickelt Bloch das Bild der Erfüllung am ‚Nimbus um die Ehe‘, freilich nicht der alltäglichen, sondern der des Hohen Paares. Auch diesen Archetyp entnimmt er der Literatur und entwickelt deren Schilderung der Beziehung des Hohen Paares als Metapher für eine Verbindung im Sinne eines „Zwei zu Eins und Eins wie nirgends sonst zu Zwei darin“¹⁷. Damit steht das Hohe Paar für die Sehnsucht nach einem fernen Ziel, das so fern scheint wie ein unbekanntes Land und doch zu übersetzen ist als realer Humanismus, der nur im gemeinsamen Streben zu erreichen ist. Ausgedrückt wird dies in Blochs Werk in einer in verschiedenen Varianten wiederholten Sentenz: „Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst.“ Diese Sentenz lässt sich, so der Hinweis von Jan Robert Bloch, als Aufruf

15 Bloch, „Rettung Wagners“ (wie Anm. 13), S. 372.

16 Siehe Ursula Liebertz-Grün, „Minne-Utopie im Mittelalter“, in: Hiltrud Gnüg (Hg.), *Literarische Utopie-Entwürfe*, Frankfurt/M. 1982, S. 80 – 90.

17 Ernst Bloch, *Atheismus im Christentum* (= GA 14), Frankfurt/M. 1985, S. 223.

„mit der Arbeit zu beginnen“ lesen, damit vergleichbar dem „Fanget an!“ in Wagners *Meistersingern*.¹⁸

Das Bild des Hohen Paares ist Bloch zufolge voll von Mythengeschichte und „imaginierte nichts Geringeres als die Begegnung, Verbindung, Konjunktur von Mond und Sonne in irdischer Liebe“¹⁹, um als astralmythischer Hintergrund allen großen Liebesgeschichten zu dienen. Den Ursprung des Mythos lokalisiert er in der gnostischen Schrift des Simon Magus, *Megale aposthasis* (Große Offenbarung). In dieser Geschichte wird von einem religiösen Stifter berichtet, der auf die Erde kam, um seine von Dämonen geraubte und in einen weiblichen Körper inkarnierte Tochter und Geliebte Sophia zu finden. Obwohl Gottvater, begibt auch er sich deshalb in menschlicher Gestalt auf die Reise, bis er die geliebte Sophia „in ihrer verstecktesten Inkarnation als Hure in einem Matrosenbordell, als die tyrische Helena, so erniedrigt und dadurch so erkennbar, so geladen neu erhebbar wie möglich“²⁰ findet. Dieser Mythos steht bei Bloch für das Streben ins Novum, da er über eine individuelle Liebesbeziehung hinausgeht und die Macht des Eros hier zur treibenden Kraft wird.

Auffällig für Bloch, dass da, wo der Mythos weiterlebt, also nicht im Alltag, die Frau nicht von den Konventionen bezwungen wird, sondern aktiver Part beim Erreichen des Novums wird. Hier wird die Ehe zum ästhetischen Beleg für die Möglichkeit der Ankunft. So etwa in der *Zauberflöte*, weshalb Bloch die von Tamino zu bestehenden Proben auf den Weg zur Weisheit, die Pamina gemeinsam mit ihm bestehen will, als Beleg für eine eheliche Treue wertet, die hier Treue zum höchsten Gut, zum *sum-mum bonum*, meint. Als Beleg dient ihm die Musik, und so schreibt er:

Vielmehr kommt zur Utopie des Paminabildes in Taminos Hand die Musik der Feuer- und Wasserprobe hinzu; diese bezeichnet und bedeutet nun nicht weiter die Braut, sondern die Ehe, nicht weiter die Leidenschaft, son-

18 Siehe zur unterschiedlichen Interpretation dieser Sentenz den von Jan Robert Bloch herausgegebenen Band: *Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst. Perspektiven der Philosophie Ernst Blochs*, Frankfurt/M. 1997.

19 GA 14, S. 224.

20 Ebd., S. 226.

dern die Freundschaft der Liebe, die eben Ehe heißt. Pamina selber leitet die *Musik der Treue* an oder die Bewährung der Imago weit über die erste bloße Bezauberung durch diese Imago hinaus. Die Ehe eröffnet und besteht die Feuerprobe der Wahrheit im Leben der Gatten, der standhaften Befreundung des Geschlechts im Leben des Alltags.²¹

Als Tamino und Pamina nach Bestehen der Proben vor dem Eingang warten, der zum Kreis der Eingeweihten führt, stehen dort zwei Geharnischte, und die Musik der Spieloper verändert sich, erhält Ernst und Unerbittlichkeit, was von Bloch hervorgehoben wird.

Gewiß doch, es gibt Stellen, die man vergißt: das Zwiegespräch mit dem Priester und der plötzlich einbrechende Ernst der priesterlichen a-moll-Melodie, oder der fugierte Satz und wie sich darüber der steinerne cantus firmus der beiden geharnischten Männer vor dem Tempeltor gleich einem Tauf- und Prägiesiegel aufgerichtet erhebt; diese beiden gewaltigen Tongestalten aus der Zauberflöte sind ein zweites Gesicht, sie zerreißen den Teppich gleich einer ungeheuren, starrenden, gorgonischen Vision, die sich ihrer erinnert über allem Spielerischen, Spielmäßigen und flacher Paradiesischen der sonstigen reinen Form.²²

Gerade der Hinweis auf die musikalische Umsetzung dient Bloch zu zeigen, dass es ihm an dieser Stelle nicht um Analyse des gesellschaftlichen Seins zu tun ist, sondern um den utopischen Nimbus, der getragen wird durch die Musik. Dass hier etwas utopisch aufgeladen ist, wird begründet durch die Musik selbst. Das, was noch nicht gesagt werden kann, wird sinnlich erfahrbar in Musik, denn – und damit beginnt der Abschnitt „Philosophie der Musik“ in *Geist der Utopie* von 1923:

TRAUM

Wir hören nur uns.

Denn wir werden allmählich blind für das Draußen.

Was wir sonst auch gestalten, führt wieder um uns herum. [...]

21 GA 5, S. 380.

22 Ernst Bloch, „Zu Mozart“, in: GA 3, S. 68 – 70, hier S. 69.

Aber der Ton brennt aus uns heraus, der gehörte Ton, nicht er selbst oder seine Formen. Dieser aber zeigt uns ohne fremde Mittel unsern Weg, unseren geschichtlich inneren Weg, als ein Feuer, in dem nicht die schwingende Luft, sondern wir selber anfangen zu zittern und den Mantel abzuwerfen.²³

Musik ist Bloch ein Statthalter des Menschen mit all seinen Träumen und Sehnsüchten, sie ist ihm sein unmittelbarster, da gegenstandsloser Ausdruck.²⁴ Die Sehnsucht Taminos, im Zusammensein mit Pamina zum erfüllten Augenblick zu gelangen, steht symbolisch für die allgemeine menschliche Sehnsucht nach Identität. So wie in der *Zauberflöte* Erfüllung aussteht, ist sie für jeden Menschen ein Noch-Nicht. Und Bloch geht weiter: auch die Musik ist noch nicht bei sich, in ihr klingt noch Ungewordenes, sie kündigt von dem, was werden kann, noch aber ist sie nicht bei sich, und deshalb deutet er sie von ihrer möglichen Zukunft her. Das meint, dass er nicht von innermusikalischen Diskussionen ausgeht, um daraus eine Musikphilosophie abzuleiten, sondern vom Gedanken einer Musik der Zukunft. Wenn er dabei auf die Musikgeschichte blickt, dann ausgehend vom Subjekt, da er in der Musik die Chance der Selbstbegegnung des Subjekts sieht.

Musik ist für Bloch auf das Neue ausgerichtet, dies kennzeichnet ihr Jungsein, und alles, was Grenzen und Gattungen überschreitet, bezeichnet er in Anlehnung an Georg Lukács als Teppich. Dabei unterscheidet er ganz hegelianisch drei Teppiche: Erstens den des endlos vor sich Hersingens, des Tanzes und der Kammermusik. Der erste Teppich lässt sich dem ursprünglich und naiv empfindenden Menschen zuordnen, dessen Gefühle unmittelbar Ton werden. Zum zweiten Teppich gehören die geschlossenen Werkformen, das geschlossene Lied, die ‚Spieloper‘ (Mozart), das Oratorium. Dem entspricht im Bereich des Subjekts das griechisch-attische Ich, interpretiert als Versuch einer Harmonie zwischen Form und

23 Ebd., S. 49.

24 Siehe zur Einführung in Blochs Philosophie der Musik Francesca Vidal, „Bloch“, in: Sorgner und Fürbeth, *Musik in der deutschen Philosophie* (wie Anm. 8), S. 135–154. Grundsätzliche Hinweise hier zu Blochs Verständnis der Musik entsprechen dieser Einführung.

Inhalt. Dies wird problematisiert, da eine Darstellung ohne Brüche für Bloch schwerlich den Zielinhalt des *summum bonum* aufscheinen lassen kann. Der dritte Teppich wird durch das Gotisch-Werden bezeichnet, hier stehen exemplarisch das durchkomponierte Lied, die ‚Handlungsoper‘ (*Carmen, Fidelio*), das große Chorwerk, Sinfonien von Beethoven, Bruckner, Mahler und die Opern Wagners.

Der Begriff der Gotik ist zentral für die Bloch'sche Ästhetik. Gotik steht für ihn im Gegensatz zum kristallinen Herren-Stil Ägyptens, da jetzt der Mensch betont und ins rechte Licht gesetzt wird. Ganz dem Expressionismus verpflichtet, meint er nicht den architektonischen Stilbegriff, sondern macht Gotik zum Ausdruck für das Kunstwollen überhaupt. Kunst, die auf dem Substrat der Gotik aufbaut, hat die Funktion, das Ungewordene, die Zukunft in der Vergangenheit, zu beerben und zugleich zu überschreiten. Freigelegt wird das innere Wesen einer Sache, erinnert sei deshalb an die Bedeutung des Lichts in der gotischen Baukunst. Es ist die exponierte Stellung des Menschen, die für Bloch zur grundlegenden Bestimmung eines Novums wird, dem es die Treue zu halten gilt.

Durch das Spannungsfeld, das zwischen den Teppichen entsteht, soll sich der Übergang zur erfüllten Zeit der „seraphischen“ Musik entwickeln. Die einzelnen Werke sind demnach zum einen Schöpfungen des Genies und stehen zum anderen im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen Bedingungen der jeweiligen Zeit. Die Werke intonieren eine zukünftige Wahrheit, die im Dunkel des unvermittelten Augenblicks nur durch Hebung und Drehung des schöpferischen Aktes angedeutet werden kann. Musik treibt derart aus den Spannungen heraus.

Dies sind nun eine Fülle von Begriffen der Bloch'schen Ästhetik, die sich auf die Philosophie der Musik übertragen ließen. Ich habe dies an anderer Stelle gemacht und versucht zu zeigen, welche Bedeutung vor allem dem Ton zugesprochen wird.²⁵ Im vorliegenden Band wird dem Besonderen im Bloch'schen Musikverständnis in den folgenden Beiträgen nachgegangen, so dass es möglich wird, sich an dieser Stelle auf ein Beispiel

25 Vgl. Francesca Vidal, „Ästhetik ohne Illusion“, in: Susanne Herrmann-Sinai u. a. (Hg.), *Metaphysik der Hoffnung. Ernst Bloch als Denker des Humanen*, Leipzig 2012, S. 169–184.

zu beschränken. Dieses Beispiel sei nun nicht Blochs deutlichster Beleg, nachgerade das Trompetensignal des *Fidelios*, sondern ein Werk von Hector Berlioz, denn auch hier geht es um die Liebe.

Anknüpfend an die Bedeutung der Panflöte, mit deren Hilfe die ferne Geliebte das sehnsüchtige Rufen, den „Ruf ins Entbehrte“²⁶ des Geliebten hören soll, erläutert Bloch die Panflöte und den sehnsüchtigen Ruf des Menschen als „Geburtsstätte der Musik als eines menschlichen Ausdrucks, tönenden Wunschtraums“²⁷.

Etwas fehlt, dies Fehlen mindestens sagt der Klang deutlich aus. Er hat selber Dunkles und Durstiges an sich, er weht, sitzt nicht wie die Farbe an einem Platz. Das Wehen und Gleiten kann auch von Übel sein, so daß Sehnsucht, als tönende, verschwimmt, marklos wird. Doch sitzt der Ton nicht räumlich genau, so läßt er sich desto schärfer in der Zeit setzen, im Takt, im gezielten Gesang. Unverwechselbar sind gerade die scharfen Gestalten der Unruhe musikhafte gestimmt, die wohlbekanntesten, grenzüberschreitenden. [...] Am erkennbarsten, nämlich erotisch, kehrt dieses unbändige Verlangen bei Berlioz wieder, in dessen jugendlicher Symphonie fantastique. Sie mag darum am Eingang stehen, mit ihrer eigenen Nympe, ihrer bizarren. Die Figuren der Überschreitung haben alle einen besonders starken utopischen Gärungsstoff, er ist bei Berlioz musikalisch-erotisch isoliert. Wieder also erscheint die Nympe Syrinx [dies ist die Panflöte bei den Griechen, FV], sie geht als Mädchen-Thema durch die fünf Sätze der Symphonie fantastique. Das Jugendwerk als ganzes ist mitnichten beste Musik, wohl aber eine im Sehnsuchtspunkt sehr signifikante, eine, die auf sensationelle Weise *utopische idée fixe* im Kopf hat und sie in einem bizarren Helden, an einer seltsamen Helena ausführt.²⁸

So der Bloch'sche Einstieg. Zur Erinnerung: Bei Berlioz werden autobiografische Szenen zu Modellen der ästhetischen Handlungen, sie sollen – so Klaus Heinrich Kohrs in seiner Berlioz-Biografie – „zu Postulaten

26 GA 5, S. 1244.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 1246.

für die Zukunft eines ‚anderen Weges‘ werden. Sie sind verdeckte Programme, die es zu entschlüsseln gilt²⁹.

Die musikalische Umsetzung dieser Leidenschaften erläutert Kohrs wie folgt:

Als Berlioz ab T. 358 die Oboenmelodie einfügte, tat er ein Übriges: Er formte durch Viertelpausen getrennte Doppelachtel der ersten Violinen (wie sie am Beginn des Allegro die *Idée fixe* begleiten) zu einer Viertel-Triolenbewegung um und ersetzte den letzten Takt vor dem Eintritt der *Idée fixe* durch zehn neue Takte (ab T. 401), die den Steigerungszug weiter ausspannen, die Terzen von Oboe und Flöte immer weiter in die Höhe treiben und schließlich (T. 405/6) im Umschlag von einem H-Septakkord nach G ein viertaktiges Dominantplateau (mit Mollsext-Vorschlägen in den Streichern) einziehen, bis dann die *Idée fixe* in ‚gläsernen‘ C-Dur erscheint.³⁰

So schildert Berlioz in der Szene auf dem Felde den Zweifel des Mannes an der Treue der Geliebten und seinen Kummer darüber, lässt aber später wieder das Sehnsuchtsbild aufscheinen. Dass die Geliebte immer zugleich Sehnsuchtsort und Gegenwartigkeit repräsentiert, macht die *Symphonie fantastique* zur Musik des Noch-Nicht. In diesem Sinne ist sie für Bloch menschlicher Ausdruck. Kunst wird hier zum Ort der Erkenntnis, vermittelt sie doch ein Gespür für die Zukunft im Vergangenen. Es geht also um das Unabgeholte im Vergangenen, mithin um das, dessen Erfüllung noch aussteht. Es stellt sich daher die Frage: Welcher Überschuss ist im Objekt enthalten und wie gelingt es, dass dieses dem Subjekt nicht äußerlich bleibt, wie also gelingt der Weg vom Inwendigen zum Außen. Entscheidend sind hierfür die noch virulenten subversiven Inhalte des Vergangenen, die auch in der Kunst vorscheinen und vor allem durch Musik das Subjekt direkt berühren. Dabei zielt Bloch auf eine Musik der Zukunft, da nur das Fortbilden entscheidende Tätigkeit ist, denn nur hier kommt

29 Klaus H. Kohrs, *Hector Berlioz. Autobiographie als Kunstentwurf*, Frankfurt/M., Basel 2003, S. 10.

30 Ebd., S. 213 f.

die Bewegung „zwischen erkennend Erzeugendem und erkannt darin ‚Abgebildetem‘“ zu ihrem Recht, eben als Fortbilden.

Als eines, das seine Sache auch überholen kann, in ihrer Schwimmrichtung, versteht sich. Und das den tätigen, nicht wie bisher belassenden, Anteil hinter sich hat, den Anteil am Heraufkommenden in der Sache, dem die erkennende Treue vor allem gehalten wird. Ein Auge kommt hier durchaus wieder, doch keinesfalls mehr als nur betrachtendes. Es sieht vielmehr, wie schlecht die Dinge sind, wie gut sie sein könnten, und leitet so an, sie mitbildend zu verändern.³¹

Aber so wie das Hoffen gelernt sein will, so muss es auch das Hören ins Plurale hinein, um darin den auf Zukunft gerichteten Ton wahrzunehmen.

31 Ernst Bloch, „Abilden und Fortbilden“, in: ders., *Tübinger Einleitung in die Philosophie* (= GA 13), Frankfurt/M. 1985, S. 154 – 157, hier S. 157.

Joachim Lucchesi

Der phänomenale Ton. Ernst Bloch und die Musik

Als im Oktober 2012 das gerade erschienene *Bloch Wörterbuch*¹ in Berlin vorgestellt wurde, mahnte jemand aus dem Publikum bei allem Respekt gegenüber diesem Meilenstein der Bloch-Forschung an, dass den sorgfältig ausgesuchten und kompetent diskutierten Leitbegriffen der Philosophie Ernst Blochs sozusagen der ‚Oberleitbegriff‘ fehlen würde, nämlich die Musik. Und obwohl die Herausgeber in ihrer Entgegnung zu Recht darauf verwiesen, dass in den verschiedenen Buchbeiträgen auch auf Blochs Verhältnis zur Musik Bezug genommen wird, so weist das Fehlen eines eigenen Lemmas im *Bloch Wörterbuch* auf eine bis heute aufscheinende Leerstelle, oder, im besten Falle, auf eine tendenzielle Unterbelichtung hin. Und dies, obwohl seit vielen Jahren in Publikationen und Konferenzen die Bedeutung des Musikalischen in Blochs philosophischem Denken, ja seinem Leben überhaupt betont wird. Somit ist unser Symposium „[Ton] Spurensuche – Ernst Bloch und die Musik“ ein höchst begrüßenswertes und hoffentlich impulsgebendes Unterfangen, das sich einem Kernthema der Bloch’schen Philosophie, nämlich der Musik, widmet.

Das, was ihm zeitlebens ein elementares Bedürfnis war, begann mit einer großen Enttäuschung. Im Rückblick erinnert sich Bloch an seine erste Begegnung mit Richard Wagner als 13-Jähriger, gegeben wurde die *Götterdämmerung*:

Ich verstand kein Wort, und die Musik war derart laut, daß sie mich abstieß.
Kurz und gut, es war entsetzlich. Sechs Stunden hat das Ganze gedauert.
Nur am Schluß wurde ich aufmerksam, als die Bühne rot wurde – [...]; ich

1 Beat Dietsch u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*, Berlin, Boston 2012.

glaubte, das Theater brenne. Und da alle Jungen eine große Freude haben, wenn es irgendwo brennt [...], blieb ich sitzen, obwohl das Theater dunkel wurde und der eiserne Vorhang schon runterging. Der Logenschließer mußte mich hinauswerfen, und ich sah, daß dieser Brand aufgehört hatte. Also auch das war Schwindel!²

Was sich hier als erster misslungener Kontakt mit Wagner darstellt, trägt – zufällig oder nicht – schon den Keim von Künftigem in sich. Da wird nach langgedehnten Stunden der pubertären Langeweile jählings die Bühne rot, fast wie ein Fanal der Verheißung, welches Wagners lautstarke Anmaßung zu vernichten droht: der Brand, der reinigt, der Hoffnung auf Abenteuer und Lust macht, und nicht zuletzt das Ende altväterlich-dickbäuchiger Bürgerkunst verheißt. Und noch im Schwindel dieses Theaterabends befangen, macht der Knabe zugleich die enttäuschende Entdeckung, dass das vermeintlich Wahre, Echte am Schluss, also das Feuer eben auch dem Falschen, Täuschenden zugeschlagen werden muss. Doppelt enttäuscht, scheint der ‚Fall Wagner‘ ein für alle Mal besiegelt zu sein, bis Bloch nolens volens einem Chorkonzert beiwohnen muss und dort den „Matrosenchor“ aus dem *Fliegenden Holländer* hört, eine Initialzündung, die nun das inwendige Brennen für den Komponisten in Gang setzt:

Und da horchte ich auf, vor allem an der Stelle bei dem Matrosentanz, wo die None kommt und zu dem A in der nächsten Oktave geht. Das erinnerte mich an meinen geliebten Karl May und an die englischen Seeräuber-Romane.³

Was hier auf den ersten Blick als rein private Erinnerung daher kommt, ist aber weit mehr, denn Bloch offenbart damit eine Denkmethode, die ihm zeitlebens eigentümlich ist: sein Vermögen, Entlegenes zusammenzubringen und aus dieser zunächst absurd scheinenden Montage von Wagner und Karl May überraschende Deutungsperspektiven und provokante Fragen in der Sache freizulegen.

2 Arno Münster (Hg.), *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, Frankfurt/M. 1977, S. 30 f.

3 Ebd., S. 31.

Blochs philosophisches Gesamtwerk kommt ohne die Musik nicht aus, ebenso wenig wie der Philosoph, der Mensch. Nicht nur sein versiertes Klavierspiel ist zu nennen, sein legendäres Singen, seine lebenslange Freundschaft zum Dirigenten Otto Klemperer, sein Bekenntnis, wenn nicht Philosoph, dann doch zumindest Kapellmeister geworden zu sein. Vielmehr: Musik bestimmt sein Denken über die Welt und die Gesellschaft, in der er lebt. So tritt sie in sein Denken einer noch nicht gewordenen Menschengemeinschaft unvermittelt ein und bestimmt auf zunächst verwundernde Weise als „Philosophie der Musik“ fast die Hälfte seines ersten Buchs *Geist der Utopie*,⁴ bestehend vor allem aus musikgeschichtlichen Betrachtungen, die sich mit Wagner, aber auch mit Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach, Gustav Mahler, Igor Strawinsky, Arnold Schönberg, Franz Lehár oder Jacques Offenbach beschäftigen, mit Komponisten des Barock, der Renaissance und des Mittelalters. Darüber hinaus gelangt Bloch zu verallgemeinernden Betrachtungen in seinem zweiten Unterkapitel „Zur Theorie der Musik“. Dieser Teil spricht verschiedene Ebenen an und verknüpft sie miteinander: zum einen sind es geschichtliche und geschichtsphilosophische Betrachtungen zur mitteleuropäischen Musik, zum anderen werden musikalische Gattungen, Formen und Techniken diskutiert wie Kontrapunkt, Harmonik, Fuge, Sonate und Sinfonie. Bloch beschäftigt sich vor allem mit dem musikhistorisch folgenreichen Schritt von der einstimmigen in die mehrstimmige Musik des 13. und 14. Jahrhunderts. Zeitlebens vertritt Bloch die Meinung, dass sich die Musik als Kunstform (und im Vergleich zu den anderen Künsten) geschichtlich am spätesten entwickelt habe und leitet unseren Begriff der Musik von der mittelalterlichen mehrstimmigen Musik ab.⁵ Dies ist problematisch, denn Bloch ignoriert damit zum einen die Tatsache, dass Musik schon mit Beginn der Menschwerdung eine zentrale Rolle spielt, und zum anderen, dass unser

4 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, erste Fassung, Faksimile der Ausgabe von 1918 (= GA 16), Frankfurt/M. 1985, S. 79 – 234.

5 Siehe Münster, *Tagträume vom aufrechten Gang* (wie Anm. 2), S. 137: „Die Musik ist von allen Künsten diejenige, die sich am spätesten entwickelt hat. So entstand die Mehrstimmigkeit, mit der wir unseren Begriff der Musik im allgemeinen identifizieren, erst gegen Ende des Mittelalters.“

heutiger mitteleuropäischer Musikbegriff entwicklungsgeschichtlich nicht im späten Mittelalter wurzelt, sondern auf antike und uryesellschaftliche Musikulturen zurückgeht. – Schließlich untersucht Bloch im Schlussteil seiner „Philosophie der Musik“ ästhetische Fragestellungen, gerichtet darauf, was Musik zu ‚sagen‘ habe. Die Sprache der Musik, ihr Ausdruck, so führt er aus, sei eine international decodierbare Metasprache, und deshalb allen mit Musik befassten Menschen verständlich. Diese Sprache, die im Innersten der Musik wohnt, sei nicht gleichzusetzen mit den Gattungen der textgebundenen Musik, also Lied, Kantate, Oratorium, Messe, Oper, Operette etc. Sie verweise vielmehr auf einen „metaphysischen Kehlkopf, etwas ganz anderes, noch nie Gesagtes, das sich nur in Musik ausdrücken läßt.“ Diese „Sprache der Musik“ – so argumentiert er – „wird kommen, und sie bringt uns einen ganz neuen Inhalt und eine ungeheure Blüte und unverhoffte Inhaltsfülle von Selbstbegegnung.“⁶

Bloch richtet sich an der Kategorie des musikalischen Ausdrucks aus, wo die Dichotomie von Form und Inhalt aufgehoben ist. Denn der sich an musikalischen Form- und Inhaltsfragen immer wieder entzündende Diskurs innerhalb der Musikästhetik, repräsentiert in einer Formal- und einer Inhaltsästhetik, ist seine Sache nicht: „Nichts ist dienender, abgeleiteter als das Wie, nichts ist zeugender als das Wer und das Was, die letzthin dasselbe sind.“⁷ Obgleich Bloch das handwerklich-technisch gemachte Kunstwerk nicht ignoriert und vielfach von ‚beredten‘ Akkordverbindungen und Modulationen, von Dominant-Tonika-Spannungen und formbildendem Kontrapunkt, von rhythmisch-harmonischem Denken, Sonatenexposition und thematischen Blöcken spricht, so bezeugt er einer technizistisch-musikanalytischen Betrachtungsweise seine ablehnende Haltung, da „das geschichtlich handwerkliche, technische Einreihen vor allem Wesentlichen der Musikgeschichte versagt“.⁸ Daraus leitet er dann sein apodiktisches Urteil ab: „Das wahre Sosein der großen Musiker wird also durch die Geschichte der musikalischen Technik nicht bestimmt.“⁹

6 Ebd., S. 40.

7 GA 16, S. 26.

8 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, unveränderter Nachdruck der bearbeiteten Neuauflage der zweiten Fassung von 1923 (= GA 3), Frankfurt/M. 1977, S. 56.

9 Ebd., S. 55.

Aber daraus eine reinliche Scheidung zwischen dem Wesentlichen des Ausdrucks und dem Unwesentlichen des technisch Gemachten bei Bloch konstruieren zu wollen, führt nicht weit. Zu sehr versteht er sein pianistisches Handwerk, sein Spielen von Klavierauszügen, um sich nicht doch immer wieder im Musikalisch-Technischen, im ‚Gemachten‘ zu verfangen und zu ergehen. Mit dieser Inkonsequenz führt er seine „Philosophie der Musik“ durch die verschiedenen Epochen und Länder, immer wieder den Primat des Ausdrucks betonend. Wolfgang Matz hat in seiner aufschlussreichen Studie über Blochs Philosophie der Musik darauf verwiesen, dass dieser auffallend starke anti-technizistische Impuls sowohl dem expressionistischen Philosophen als auch seiner Zeit – *Geist der Utopie* erschien erstmals 1918 – eigen war.¹⁰ Schon das in der zweiten Ausgabe von 1923 seiner „Philosophie der Musik“ vorangestellte Kapitel „Die technische Kälte“¹¹ zeugt davon, wie auch sein unverhohlenes Misstrauen gegen die Zeitzeichen Neue Sachlichkeit, Ornamentabkehr und Bauhaus. Technischer, funktionaler Zweck solle der ästhetischen Form nicht zugrunde liegen. Bloch beharrt darauf, dass Musik etwas auszusagen habe. Schließlich sei sie ein Resultat menschlich-geistiger Anstrengung und – wenn die Rolle des sie aufführenden Musikers mit einbezogen ist – auch praktisch-körperlicher wie interpretierender Arbeit; mithin habe die Musik einen spezifisch geistigen Kern. Damit ist auch eine Position bezogen, die sich von Eduard Hanslicks vielbeschworenem Wort vom Inhalt der Musik als „tönend bewegte Formen“¹² absetzt. Bloch betont, dass Inhaltlichkeit von Musik auch eine noch nicht einlösbare Inhaltlichkeit meint, mithin ein Versprechen, einen noch zu füllenden Hohlraum. Damit ist auch der Rätselcharakter von Musik angesprochen, der hier zutage tritt. Ihn zu verkennen hieße, sich großer Musik gegenüber zu verschließen. Matz argumentiert auf der Basis des Bloch’schen Denkens und dessen sprachlicher Eigentümlichkeit: „Keiner, dem nicht im Hören aufginge, wie der tönende Schall noch anderes sagt, als bloß akustische Formung. Keiner aber auch,

10 Vgl. Wolfgang Matz, *Musica humana. Versuch über Ernst Blochs Philosophie der Musik*, Frankfurt/M. 1988, S. 16.

11 GA 3, S. 20 – 23.

12 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Wiesbaden ¹⁸1975 [erste Auflage: Leipzig 1854], S. 59.

dem dies Klingen ins meinende Sprechen zu übersetzen schon gelungen wäre.“¹³

Blochs Unbehagen mit dem Gegebenen, das aus vielen seiner Passagen spricht, ist der Einsicht geschuldet, dass eine Formalästhetik die zentrale Fragestellung nach dem Was und dem Wohin der Musik ignoriert, die Inhaltsästhetik dem Gegenüber etwas Angenommenes in die Musik hineinprojiziert, was ihr in prompter Bestätigung aus dem Werk wieder entgegenseheint. Diese Haltung bestimmt wesentlich Blochs Auseinandersetzung mit vor allem zeitgenössischer musikologischer Literatur, mit Autoren wie Paul Bekker, August Halm, Karl Grunsky, Hugo Riemann, Friedrich von Hausegger, Moritz Hauptmann und anderen. Ihnen setzt er seine Begriffe Hohlraum, Offenheit und utopischer Inhalt entgegen, um ein Drittes jenseits dieser empfundenen musikästhetischen Sackgassen aufzumachen. Denn: „Wegen ihrer noch nicht festgelegten Offenheit ist die Musik eine Expedition in Utopie, in die Utopie unserer selbst.“¹⁴

Diesen erstaunlichen, frischen, immer wieder zu erneuter Auseinandersetzung anstiftenden Ausführungen sind aber auch andere beigelegt, die Bloch höchst subjektiv, ja geschmäckerlich zeigen. Man kann dies beiläufig als ein kurioses Donnerwetter privater Abneigungen abtun, oder aber als einen ärgerlichen Missgriff in die Mottenkiste geschichtlicher Fehlurteile werten. So heißt es bei ihm über einige Komponisten des 19. Jahrhunderts: „Der armselige Mendelssohn, immerdar heiter und gewandt, Schumann, dieser unglückliche Möchtegern, Chopin, der brillant gewordene Klavierist des anciens régime“.¹⁵ Zu nahe kommt er hier dem hemdsärmeligen Spott Wagners über seine komponierenden Kollegen, als dass er nicht selber zur Kritik herausfordern würde.

Es erstaunt nicht, dass die Kritik bei Erscheinen von *Geist der Utopie* überwiegend ablehnend reagierte. Doch Walter Benjamin nimmt Buch und Verfasser trotz seiner Bedenken in Schutz, auch wenn er 1919 in einem Brief an Ernst Schoen gesteht: „Ungeheure Mängel liegen zu Tage. Dennoch verdanke ich dem Buch Wesentliches und zehnfach besser als

13 Matz, *Musica humana* (wie Anm. 10), S. 32.

14 Münster, *Tagträume vom aufrechten Gang* (wie Anm. 2), S. 164.

15 Karola Bloch (Hg.), *Ernst Bloch. Zur Philosophie der Musik*, Frankfurt/M. 1979, S. 39.

sein Buch ist der Verfasser.“¹⁶ Aber wenige Monate später heißt es bei ihm: „In diesem Buche ist der Gehalt vom Bedürfnis sich auszusprechen überall getrübt.“¹⁷ Deutlich ablehnender ging allerdings die zeitgenössische Musikkritik mit dem Buch ins Gericht, allen voran der renommierte Musikwissenschaftler und Beethoven-Forscher Paul Bekker:

Blochs Unkenntnis sowohl musikwissenschaftlicher wie musikästhetischer Schriften, vor allem aber der Werke der Tonkunst, ist geradezu grotesk und wird nur noch überboten von der Unverfrorenheit, mit der er im Tonfall des Magiers über Dinge spricht, von denen seine Seele nichts ahnt.¹⁸

In seiner Entgegnung „Einige Kritiker“ von 1922 kontert Bloch genüsslich:

Dieser [Bekker] ist mir leider nicht so unbekannt, wie er es verdient und dahinstellt; ein Konzertreferent und Opernführer, zuweilen klug im Kleinen, subaltern insgesamt, Verfasser eines sehr schlechten Beethovenbuchs, über das in meiner ‚Philosophie der Musik‘ manches Wahre gesagt wurde.¹⁹

Andererseits findet *Geist der Utopie* auch vereinzelt Anerkennung, so bei Max Weber, Wilhelm Furtwängler und Klemperer, auf dessen Expertise hin das Manuskript überhaupt in den Druck kommt.²⁰ Bloch berichtet, dass der Dirigent „nur einen Fehler entdeckt“ habe: „nämlich, daß ich

16 Walter Benjamin, Brief vom 2.2.1920 an Ernst Schoen, in: Walter Benjamin, *Briefe 1*, hg. und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt/M. 1978, S. 233.

17 Walter Benjamin, Brief vom 19.9.1919 an Ernst Schoen, in: Benjamin, *Briefe 1* (wie Anm. 16), S. 219.

18 Paul Bekker, „Musik und Philosophie“, in: *Frankfurter Zeitung*, 8.4.1919, zitiert nach Peter Zudeick, *Der Hintern des Teufels. Ernst Bloch – Leben und Werk*, Bühl-Moos 1987, S. 68. Auch Bloch zitiert diese Stelle in seinem Aufsatz „Einige Kritiker“, in: Ernst Bloch, *Durch die Wüste*, Frankfurt/M. 1964, S. 61.

19 Ebd..

20 Siehe Zudeick, *Der Hintern des Teufels* (wie Anm. 18), S. 108.

sage, Beethoven hätte die Synkope *erfunden*. So bin ich also beruhigt.“²¹ Inwieweit sich Klemperer aber ernsthaft mit dem Buch auseinandergesetzt hatte, bleibt wohl unklar, denn es gäbe aus der Perspektive des Musikfachmanns beileibe weitaus mehr anzumerken als lediglich eine Beethoven fälschlich zugeschriebene ‚Erfindung‘. Was von Klemperer in milder und von Bekker in scharfer Form kritisiert wird, ist Blochs strikte Ablehnung des faktologisch Festgezurrten, in dem er den positivistischen Fetisch eines unverrückbaren So-Seins zu erkennen glaubt. Daraus folgt für ihn, dass sich das ‚Bedeutende‘ der Musik aus einer rein formalen Analyse des Notentexts kaum gewinnen lässt, sondern durch ein intensiv aufspürendes Hören ihrer hinter den Tönen verborgenen Beredsamkeit, ihrer Gestik, die sich dem aufgeschlossenen, philosophisch denkenden Ohr offenbart, wie auch Matz konstatiert: „Was das Ohr im Tönen hört, findet das Auge in den Noten nicht mehr vor.“²² Dies ist von Blochs Kritikern ebenso missverstanden worden wie dessen Eigenwilligkeit bei musikgeschichtlichen Deutungen oder bei unorthodoxen Urteilen über musikalische Werke. Doch bei allem, worin Blochs Kritiker sachlich Recht haben mögen, verkennen sie, dass eine von historischer wie psychologischer Betrachtung abgeteilte Formanalyse kaum imstande ist, zu philosophischer Erkenntnisgewinnung beizutragen. Aber auch das Umgekehrte gilt, denn die Schwäche in Blochs frühem musikphilosophischen Denken beruht auf der Distanz zur realen Musik und ihrer historischen Prozeßhaftigkeit. Die Wechselwirkung zwischen dem Musikwerk mit seinen musikkulturellen Verästelungen und den jeweiligen gesellschaftlichen Strukturen sind bei Bloch zunächst nur marginal thematisiert und werden erst, wie Francesca Vidal ausführt, durch Blochs Marx-Lektüre gewichtig.²³ Auch Theodor W. Adorno hat diesen Zusammenhang intensiv durchdrungen und damit auch Blochs Perspektive spürbar beeinflusst. Dies zeigt sich unter anderem darin, dass er im Laufe seines Lebens dem technischen Bereich der

21 Ernst Bloch, Brief vom 16.8.1919 an Georg Lukács, zit. n. Zudeick, *Der Hintern des Teufels* (wie Anm. 18), S. 66.

22 Matz, *Musica humana* (wie Anm. 10), S. 74.

23 Francesca Vidal, „Bloch“, in: Stefan L. Sorgner und Oliver Fürbeth (Hg.), *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, Stuttgart 2003, S. 143.

Musik und ihrem komplexen Beziehungsgefüge, so im Musikkapitel²⁴ des dritten Bands von *Das Prinzip Hoffnung*, eine wachsende Aufmerksamkeit angedeihen lässt.

Wie sehr andererseits das Weiterwirken von *Geist der Utopie* bei Adorno bis in sprachliche Wendungen hinein festzustellen ist, zeigt dessen spätes Bekenntnis:

Dunkel wie ein Tor, gedämpft dröhnend wie ein Posaunenstoß, weckte er [Bloch] eine Erwartung des Ungeheuren, die mir rasch genug die Philosophie, mit der ich studierend bekannt wurde, als schal und unterhalb ihres eigenen Begriffs verdächtig machte. [...] Das Buch, Blochs erstes und alles Spätere tragendes, dünkte mir eine einzige Revolte gegen die Versagung, die im Denken, bis in seinen pur formalen Charakter hinein, sich verlängert. Dies Motiv, allem theoretischen Inhalt vorausgehend, habe ich mir so sehr zugeeignet, daß ich meine, nie etwas geschrieben zu haben, was seiner nicht, latent oder offen, gedächte.²⁵

Doch während Blochs Philosophie, ungeachtet der politischen Weltlage, zutiefst durchdrungen ist vom Pathos des Hoffens, so ist Adornos Denken nachhaltig vom Pathos des Leidens infiziert; hier unterscheiden sich beide grundlegend.

Bloch weist der Musik einen exponierten Rang zu, auch innerhalb der Künste, etliche seiner Beiträge zeugen davon. Seine Texte handeln von Bertolt Brechts und Kurt Weills *Dreigroschenoper*, vom *Zeitecho Strawinskij*, sie handeln in verschiedenen Facetten von Wagner und seinem Musikdrama, von Mozarts *Zauberflöte*, Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* oder von Musik im Stummfilm. Ganz Verschiedenes also, das dennoch zusammengehört. In seinem 1929 entstandenen Aufsatz „Rettung Wag-

24 Siehe Ernst Bloch, „Überschreitung und intensitätsreichste Menschwelt in der Musik“, in: ders., *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/M. 1959, S. 1243 – 1297. Neu erschienen als: Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (= GA 5), Frankfurt/M. 1985, S. 1243 – 1297.

25 Theodor W. Adorno, „Henkel, Krug und frühe Erfahrung“, in: ders., *Noten zur Literatur IV*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1974, zitiert nach: Zudeick, *Der Hintern des Teufels* (wie Anm. 18), S. 67.

ners durch surrealistische Kolportage²⁶ fordert Bloch die Genauigkeit des Dirigenten ein, um Wagner aus dem Kitsch und Fett gängiger Interpretationen herauszuschälen, ihn kenntlich zu machen jenseits brünstigen Walkürentums und altbackenen Schwertergeklirrs, damit Wagner „ganz auf sein Seeräuberschiff gerate, mit acht Segeln, fünfzig Kanonen an Bord und der sonderbaren Hafenkemenate des gestillten Wachtraums.“²⁷ Hier werden die Dinge zwischen Wagner, Weill und Brecht, zwischen dem *Fliegenden Holländer* und der *Dreigroschenoper*, zwischen dem Berliner Schiffbauerdamm-Theater und der nahe gelegenen Kroll-Oper aktuell verhandelt, denn nunmehr betritt Senta in der sie kenntlich machenden blutigen Maske der Seeräuber-Jenny die Planken des Freibeuters, um ins verheißungsvoll Offene, ins Ungewisse zu segeln. Zurück bleibt nur der rote Feuerschein einer zerfallenden alten und knechtenden Welt.

In der Tat: Eine der wichtigsten Beziehungen Blochs ist die – neben der zu Klemperer – zum 15 Jahre jüngeren Kurt Weill. Immer wieder berichtet Bloch ab 1929 in Briefen von seinen Begegnungen mit dem Komponisten und dessen Frau Lotte Lenja. Darunter findet sich auch folgende Momentaufnahme: Während einer Aufführung der *Dreigroschenoper* im November 1930 sitzt Bloch zwischen Weill und Brecht in der Loge. Inmitten der laufenden Vorstellung schlägt Bloch vor, dass Polly ihr Lied von der „Seeräuber-Jenny“ distanziert zeigen müsse, gewissermaßen wie eine berichtende Wachspuppe. Noch während der „Schlusschoral“ gesungen wird, geht Brecht auf die Hinterbühne, um Blochs Vorschlag auszuprobieren.²⁸ Ein bezeichnendes Bild: Bloch, der Zuschauer, liefert Vorschläge, die Brecht für seine später berühmte Musterszene des epischen Theaters sogleich praktisch durchspielen lässt. – Ein anderes Mal berichtet Bloch über einen später doch nicht realisierten Plan Erwin Piscators und Weills, Wagners *Walküre* nach den Vorstellungen des Philosophen einzustudieren.²⁹ Aufschlussreich ist ein Brief vom April 1931, in dem es heißt:

26 Bloch, *Zur Philosophie der Musik* (wie Anm. 15), S. 176–184.

27 Ebd., S. 181.

28 Vgl. Anna Czajka (Hg.), *Ernst Bloch. Das Abenteuer der Treue. Briefe an Karola 1929–1949*, Frankfurt/M. 2003, S. 72.

29 Ebd., S. 26.

Gestern ein sehr schöner Abend bei Weill allein, lehrreiches Gespräch über die unreflektierten Gefahren der *grossbürgerlichen* Infektion (Neue Sachlichkeit, Genuss der Weillschen Musik [...]). Die nicht viel geringer als die der kleinbürgerlichen sind; von Abwehr gegen das Kleinbürgertum ist die ganze marxistische Literatur voll, mit Recht [...] Das andere Problem [also der grossbürgerliche Einfluss] ist aber nicht geringer und grade wir (Weill, Brecht, Benjamin, ich) [...] müssen uns mit dieser Frage beschäftigen. Sie wird einen Teil meines Buchs ausmachen.³⁰

In der Tat hat Bloch später auf das mit Weill diskutierte Problem Bezug genommen und es im Abschnitt „Großbürgertum, Sachlichkeit und Montage“ seines Buchs *Erbschaft dieser Zeit* aufgegriffen.³¹

Doch die Themen sind breitgefächert, denn Bloch berichtet dem Komponisten auch über das Verschwinden der letzten arabischen Märchenerzähler mangels öffentlichem Bedürfnis:

(Grade ihm [Weill] erzählte ich es, dem Musiker der scheinbaren neuen Sachlichkeit, dem Bringer einer Musik, die „nicht mehr berauscht, sondern mitdenken lässt“, dem Mann, bei dem die Russen offiziell eine Oper bestellt haben, weil seine Musik „am besten nach dem neuen Russland passt“).³²

Bloch betont den Gegensatz zwischen einer Jahrtausende alten orientalischen Erzählkultur und einer antiromantischen, nüchternen „neuen Sachlichkeit“, der Weill zuzurechnen sei. Doch Bloch verwendet das Wort „scheinbar“, als sei dem Frieden dieser Etikettierung Weills und seiner Zuordnung zur Neuen Sachlichkeit nicht recht zu trauen. Hatte Bloch noch euphorisch die *Dreigroschenoper* und die Oper *Mahagonny* begrüßt und über das Lied der „Seeräuber-Jenny“ bekanntermaßen ebenso reflektiert wie über Paul Ackermanns Feststellung „Aber etwas fehlt“³³ in der

30 Ebd., S. 89.

31 Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (= GA 4), Frankfurt/M. 1985, S. 205–409.

32 Czajka (Hg.), *Briefe an Karola 1928 – 1949* (wie Anm. 28), S. 89 f.

33 Bertolt Brecht, „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, in: ders., *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 2, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Frankfurt/M. 1988, S. 349.

Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, so rückt er mit seiner Kritik an Weills und Caspar Neher's nachfolgender Oper *Die Bürgschaft* auf kritische Distanz. Vier Tage nach ihrer Uraufführung am 10. März 1932 an der Städtischen Oper Berlin äußerte er sich:

Der Wahltag gestern auf allen Strassen bleiern still, der Kurfürstendamm abends und nachts ausgestorben, merkwürdigerweise auch von Nazis. – ‚Bürgschaft‘ Weills zweimal gesehen, grossenteils enttäuschend, Kulturreaktion im Herzen der Kunstrevolutionäre.³⁴

In seiner im *Anbruch* erscheinenden Kritik „Fragen in Weills Bürgschaft“ gesteht er sein Befremden ein gegenüber Weills neuem Ton, der ihm so wenig fortschrittlich scheint. Das Neoklassizistische der Musik irritiert ihn, die „langen Strecken Händelklang 1932, das Oratorium.“³⁵ Neoklassizismus bedeutet für Bloch, wie er im selben Zusammenhang ausführt, die „Scheinblüte des Kapitals nach dem Krieg“ und der Wunsch, „sie auch ideologisch zu befestigen und zu fruktifizieren.“³⁶ Weills Musik habe ihren so wirkungsvollen Songstil verlassen, bedauert Bloch, und auch, dass der Komponist ihm nur wenig von dem gewaltigen 19. Jahrhundert Beethovens und Wagners aufzugreifen scheine, aber stattdessen nun Volkslied und Choral beerbe. Doch dies, räumt Bloch positiv ein, betreibe Weill so, dass „Folklore ohne Heimwehr, Glaube ohne Reaktion“ töne.³⁷ Er musiziere mit naiver, kluger Unmittelbarkeit, die nicht vergangenheitsflüchtig, sondern auf das „lebend Neue“ gerichtet sei.

Seine Musik wirkt an vielen Stellen als Enklave einer alten und erhaltenen Erbmasse, nämlich eben des Volkslieds (es war schon im Song) und des Chorals (die Dreigroschenoper schloß mit einem); diese Erbmasse sucht nach Abzug der kapitalistischen Entfremdungen, romantischen Dekorationen wieder zu blühen.³⁸

34 Czajka (Hg.), *Briefe an Karola 1928 – 1949* (wie Anm. 28), S. 127.

35 Zitiert nach David Drew (Hg.), *Über Kurt Weill*, Frankfurt/M. 1975, S. 82.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 83.

38 Ebd.

Weills neuer Ton, so verstörend regressiv er zunächst für Bloch in der *Bürgerschaft* aufklingt, hat unter der Oberfläche ein Moment der Unmittelbarkeit, die es in die fortschrittliche Musik einzubringen gilt.

Ernst Bloch und die Musik: in keiner anderen Phase seines langen Lebens war er so konzentriert, so körperlich nahe der musikalischen Produktion mit all ihren Verästelungen, ihren Orten, den Komponisten, Musikern und Instrumenten wie im Berlin der 1920er Jahre. Alte und neue Musik, zeitgenössische Komponisten und Interpreten, Dirigenten, Orchester, Theater, Musikphilosophen und Kritiker, Radio, Schallplatte und Musikfeuilleton, alles findet er in dieser hochtourig arbeitenden Musikwerkstatt Berlin vor. Weill, Strawinsky, Schönberg, Bach, die Dirigenten Klemperer und Wilhelm Furtwängler, Brecht, das Schiffbauerdamm-Theater, die Philharmonie, Lenya und Adorno: „Betäubt und betrunken vor Musik“ sei er, gesteht er seiner späteren Frau Karola.³⁹ In den erbitterten Grabenkämpfen zwischen Avantgarde und Reaktion sieht er sich in vorderster Reihe stehen, sein zu verteidigendes Gebäude liegt im Berliner Tiergarten unweit des Brandenburger Tors. Es ist die Kroll-Oper, an der Klemperer von 1927 bis 1931 wirkt. Durch seine Freundschaft mit dem Dirigenten nimmt Bloch teil an der Arbeit, er geht zu Proben und Premieren. Das Konzept begeistert ihn: eine Oper für alle Tage und für jedermann war entstanden, eine Oper mit hohem Standard, gehalten über einen längeren Zeitraum durch perfekt einstudierte und modern inszenierte Werke. Er ist tief beeindruckt vom Stil des neuen Hauses und er engagiert sich. Klemperer und sein Dramaturg Hans Curjel diskutieren oft mit ihm Probleme der Aufführung und bitten um seinen Rat. Vom Musikalischen ist Bloch tief beeindruckt:

Das ging hier auf Genauigkeit, Exaktheit, Solidarität, Forschen-Wollen, wie die Partitur wirklich aussieht, das verband sich mit Vorstoß ins Neue und Unbekannte, in die Fantasie greifende, noch dazu auf eine einzigartige Weise.⁴⁰

39 Czajka (Hg.), *Briefe an Karola 1928 – 1949* (wie Anm. 28), S. 45.

40 Ernst Bloch im Gespräch mit Hans Curjel, zitiert nach Hans Curjel, *Experiment Krolloper 1927–1931*, München 1975, S. 71.

Auch an anderer Stelle äußert sich Bloch emphatisch zur Kroll-Oper und zu Klemperer:

Dirigiert etwa Klemperer die Zauberflöte, so steht man auf lebendem, nicht historischen Boden, und der Boden bebt so wie Kinder beim Märchenerzählen.⁴¹

Immer wieder tritt der Philosoph mit emphatischer Geste für die Freilegung des utopischen Glutkerns in Wagners Opern ein, so auch in dem kurz vor seinem Tod entstandenen Text „Verständnis und Verständlichkeit“⁴². Das Freilegen von Schichten und Verkrustungen, archäologischer Arbeit nicht unähnlich, soll dem Werk zum Sprechen verhelfen, dabei müsse sich die Musik ihr eigenes Haus bauen, unbeirrt von soziologischen Zuweisungen und faktologischen Verbiegungen. Jedoch beharrt er auf dem Einspruch, dass man es bei buchhalterischen Rechenkünsten und gewaltsam-deutender Hermeneutik nicht bewenden lassen dürfe, sonst sei die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk verfehlt. Trotz des immer wieder bemühten Vorwurfs, Blochs Denken ginge großzügig über die Realien der Musik hinweg, ist ihm eine Sogwirkung seiner – auch mit deutlicher Kritik an Wagner versehenen – Texte auf bahnbrechende Inszenierungen des 20. und 21. Jahrhunderts nicht abzusprechen, reichend von den Aufführungen Klemperers an der Berliner Kroll-Oper während der Weimarer Republik bis hin zu den jüngeren Bayreuther Inszenierungen eines Patrice Chéreau oder Christoph Schlingensiefels. Was Bloch für Weills *Dreigroschenoper* behauptet, trifft ebenso für Mozarts *Zauberflöte*, für Wagners *Ring des Nibelungen*, für Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* oder Blochs ‚primus inter pares‘-Oper *Fidelio* zu: wenn

Musik Gesellschaft nicht ändern [kann], so kann sie, wie Wiesengrund mit Recht sagt, ihre Veränderung vorweg bedeuten, indem sie „aufnimmt“ und laut spricht, was unter der Oberfläche sich auflöst und bildet. Vor

41 Ernst Bloch, „Die Zauberflöte und Symbole von heute“, zitiert nach Bloch, *Zur Philosophie der Musik* (wie Anm. 15), S. 262.

42 Ernst Bloch, „Verständnis und Verständlichkeit“, in: Dietrich Mack (Hg.), *Theaterarbeit an Wagners Ring*, München, Zürich 1978, S. 14 – 17.

allem illuminiert sie die Antriebe derer, die auch ohne Musik in die Zukunft marschieren, doch mit ihr leichter.⁴³

Nicht nur hier zeigt sich der politische, der marxistisch ins Offene denkende Philosoph, der mit Brecht, Weill und Hanns Eisler befreundet war und mit Letzterem auch in die Expressionismus-Debatte 1937 eingriff. Doch im Falle Eislers ist die Beziehung komplizierter, denn er wird im Gegensatz zu Weill und dessen Musik nur am Rande erwähnt. Nirgendwo findet sich ein Bekenntnis des Philosophen, dass er für Eislers Musik brenne, sie als das Morgenrot einer neuen Zeit, die sich eben bildet, emphatisch begrüße. Es kann nur gemutmaßt werden, was Bloch dazu bewog, mit Eisler eine tiefe, lange Freundschaft zu pflegen, ohne von dessen Musik zum Schreiben stimuliert worden zu sein, wie es bei anderen der Fall war. Auch Jan Robert Bloch hatte in Gesprächen mit dem Verfasser verschiedentlich auf den Widerspruch bei seinem Vater verwiesen, Eisler als kongenialen Gesprächspartner und Denker intensiv wahrgenommen zu haben, seiner Musik gegenüber aber zurückhaltend begegnet zu sein. Ernst Bloch bildete bei sich offenbar eine ‚Rezeptionsgrenze‘ im Bereich der zeitgenössischen Musik aus, die sich in der Weimarer Republik verfestigte und über das in jungen Jahren Angeeignete nicht hinausreichte. Jenseits von Mahler, Richard Strauss, Schönberg und dem jungen Weill begab der Philosoph sich nicht, weder während des Exils noch im Nachkriegsdeutschland. Es scheint, als hätte er die einmal gewonnenen Koordinaten seiner leidenschaftlichen Musikliebe, erfahren in Kindheit, Jugend und mittleren Mannesjahren bis in sein hohes Alter hinein konserviert und nicht mehr ausgedehnt.

Zeit seines Lebens stand Bloch der Vokalmusik besonders nahe. Vor allem die Opern Mozarts und Beethovens *Fidelio* werden immer wieder, meist in Ausdeutung der Libretti und der Handlung diskutiert. Demgegenüber fällt auf, dass in seinen Schriften andere Musikgattungen wie Sinfonik oder Kammermusik nur marginal in Erscheinung treten. Eine Ausnahme bilden die von Bloch stärker beachteten Sinfonien Beethovens und Mahlers. Doch ungeachtet seiner Liebe zur Vokalmusik, an der er treu festhält, vergleicht er jene Gattung zugleich auch mit dem Sinnbild der

43 Bloch, *Zur Philosophie der Musik* (wie Anm. 15), S. 167.

Hure Musik, auf welche, bei gleich bleibenden Noten, ganz verschiedene Texte gesungen werden können, sofern die rhythmisch-metrische Struktur der Wort-Ton-Verbindung beibehalten ist.⁴⁴ Bekannt ist dies in der Musikgeschichte als Parodieverfahren; Bachs *Weihnachtsoratorium* etwa ist ein berühmtes Beispiel hierfür. Aber auch das gesungene Wort wertet Bloch ab, denn er argumentiert, dass sich hinter jedem realen Text ein subkutaner Text, nämlich der ‚eigentliche‘ Text verberge. Aufgabe der Philosophie sei es, dem Vorschein jenes verborgenen Textes nachzuspüren und ihn zu dechiffrieren. Insbesondere in seiner „Philosophie der Musik“ ist Bloch Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* nahe, wo es heißt:

Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst [...]. Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen [...] sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige ist.⁴⁵

Damit heben Schopenhauer und Bloch das jeweils Spezifische von Literatur und Musik hervor. Literatur sei befreit von bloßer Mitteilung, Musik vom äußeren Zwang, Abbildung literarischer Programme zu sein.

Dem Andenken Mahlers wollte Bloch seine „Philosophie der Musik“ widmen; ihn sah er noch kurz vor seinem Tod als den verstehenden Leser an.⁴⁶ Unter der Hand gerinnt ihm das Porträt des Komponisten zu einem musikalisch beseelten Hymnus, darin auch Momente einer Selbstsicht:

Ganz anders wird uns bei *Mahler* zumute, diesem heftigen, strengen, jüdischen Mann. Noch immer reichen die Ohren nicht aus, um mit diesem Großen zu fühlen und ihn zu verstehen. [...] Niemand ist bisher in der Gewalt seelenvollster, rauschendster, visionärster Musik dem Himmel nähergetragen worden als dieser sehnsuchtsvolle, heilige, hymnenhafte

44 Vgl. Hans Mayers Aufsatz „Kann Musik lügen?“, in: ders., *Augenblicke. Ein Lesebuch*, hg. von Wolfgang Hofer und Hans Dieter Zimmermann, Frankfurt/M. 1987, S. 85 – 294.

45 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Stuttgart 2004 [erste Auflage: Leipzig 1819], S. 376.

46 Vgl. Münster, *Tagträume vom aufrechten Gang* (wie Anm. 2), S. 108.

Mann. [...] Wie ein ferner Bote kam dieser Künstler in seine leere, matte, skeptische Zeit, erhaben in der Gesinnung, unerhört in der Kraft und männlichen Glut seines Pathos, und wahrhaft nahe daran, das letzte Geheimnis der Musik über Welt und Gräbern zu spenden.⁴⁷

Mahler hat die sechs Sätze seiner 3. Sinfonie in d-Moll mit Überschriften versehen, zu denen der Komponist 1902 in einem Brief an den Kapellmeister Josef Krug-Waldsee schrieb:

Sie werden auch aus ihnen eine Andeutung schöpfen, wie ich mir die stetig sich steigernde Artikulation der Empfindung vorgestellt habe, vom dumpfen starren, bloß elementaren Sein (der Naturgewalten) bis zum zarten Gebilde des menschlichen Herzens, welches wiederum über dieses hinaus (zu Gott) weist und reicht. –⁴⁸

Bloch hätte dies wohl ähnlich ausgedrückt.

Als sich der Verfasser vor einigen Jahren mit Jan Robert Bloch über Mahler unterhielt und ihn dabei auf eine CD mit dem Mitschnitt eines Konzerts vom 1. Oktober 1960 in Leipzig aufmerksam machte, wo Hermann Scherchen mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester die 3. Sinfonie Mahlers und die *Kindertotenlieder* dirigierte, wurde er unruhig und äußerte den Wunsch, diese Aufnahme unbedingt erwerben zu wollen. Der einfache Grund war, wie sich später herausstellte, dass er just in jenem Leipziger Konzert zusammen mit seinem Vater und dem Musikwissenschaftler Eberhardt Klemm im Publikum saß. Hören Sie nun, meine Damen und Herren, zusammen mit Ernst Bloch – wenn Sie so wollen, den Schluss der 3. Sinfonie Mahlers aus jenem Leipziger Konzert, das der Philosoph kurz vor seinem Weggang aus Leipzig und der DDR noch besucht hatte.

47 GA 3, S. 89 f.

48 Gustav Mahler, Brief von 1902 an Josef Krug-Waldsee, in: Mathias Hansen (Hg.), *Gustav Mahler. Briefe*, Leipzig 1981, S. 244.

Reinke Schwinning

„Über das Ding an sich in der Musik“ – ein Kapitel aus Ernst Blochs früher Schrift *Geist der Utopie*

Vorbemerkungen

Ernst Bloch wandte sich in seinem Schaffen in besonderer Weise der Musik zu. Den Grundstein für den hohen Stellenwert, den die Musik in seinem Lebenswerk einnimmt, legte er bereits in seiner frühen Schrift *Geist der Utopie*. Über die Hälfte des Buches widmete er seiner umfassenden Ästhetik, deren größten Teil die „Philosophie der Musik“ einnimmt. Hier trägt ein vergleichsweise kurzes, aber bemerkenswertes Kapitel den Titel „Über das Ding an sich in der Musik“. Dieser Titel ist es auch, mit dem der sonst unscheinbare Abschnitt zunächst auf sich aufmerksam macht: Die Verwendung des Begriffs „Ding an sich“ – seit Immanuel Kants transzendentalen Idealismus untrennbar mit der Frage nach dem eigentlichen Wesen der Dinge verknüpft – erweckt den Anschein, dass in diesem Kapitel dem Wesen der Musik auf den Grund gegangen werden soll. Hinzu kommt die Position des Kapitels als Abschluss des übergeordneten Teils „Zur Theorie der Musik“, welcher am Ende der „Philosophie der Musik“ steht: Die Einordnung lässt vermuten, dass Bloch hier die vorangehenden Betrachtungen zur Theorie der Musik bündelt, Schlüsse zieht und Kernaussagen pointiert zusammenfasst. Welche zentralen Aussagen über das Wesen von Musik trifft Bloch tatsächlich? Um angemessen auf die Frage eingehen zu können, bedarf es einer philologisch genauen, geradezu mikroskopischen Analyse des von Bloch in lyrisch anmutender, verschachtelter, metaphorischer und oft sperriger Sprache sowie unter Verwendung der ihm eigenen Terminologie verfassten Texts. Eine entsprechend vollständige und erschöpfende Untersuchung und Bewertung würde den Rahmen dieses

Beitrags sprengen. So gilt es, die Analyse des Kapitels „Über das Ding an sich in der Musik“ beispielhaft vorzunehmen.

Zunächst noch einige kurze Vorbemerkungen. Bloch vollendete die erste Fassung von *Geist der Utopie* im Jahr 1916, zwei Jahre später wurde sie erstmalig verlegt¹. Das hier untersuchte Kapitel fügte er, neben anderen Änderungen und einigen Streichungen², erst in seiner zweiten Fassung hinzu, die 1923 veröffentlicht wurde³. 1965 legte der Suhrkamp-Verlag diese zweite Fassung mit einigen sprachlichen, aber – zumindest Bloch zufolge – nicht inhaltlichen Neuerungen als Band drei seiner 16-teiligen Werkausgabe neu auf.⁴ In dieser Fassung nimmt die „Philosophie der Musik“ mit einer Länge von über 150 Seiten eine herausragende Position ein. „Über das Ding an sich in der Musik“ ist darin das letzte der drei Kapitel mit metaphysischen Betrachtungen, die unter dem Titel „Zur Theorie der Musik“ zusammengefasst sind. Ihm folgt nur noch das letzte, allein stehende Kapitel: „Das Geheimnis“, in dem sich Bloch mit der Musik in der Nachfolge des ‚Hellsehens‘, der Ahnung von Zukünftigem, beschäftigt.

Bloch versucht in „Über das Ding an sich“, wie es der Titel nahelegt, eine Theorie von Substanz und Epistemologie der Musik zu beschreiben sowie ihre Bedeutung für den Menschen als Möglichkeit, einen Ausblick auf die Utopie und eine Ahnung von Gott zu bekommen.⁵ Angelpunkt ist dabei eine kritische Auslegung der metaphysischen Musikphilosophie Arthur Schopenhauers,⁶ der die Musik Wagners als „[...] ungeheure Probe aufs Exempel [...]“⁷ gegenübergestellt wird. Daran schließt Bloch seine eigenen Darlegungen zu Metaphysik und transzendentalen Möglichkeiten

1 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, München 1918. Neu erschienen bei Suhrkamp: Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, erste Fassung, Faksimile der Ausgabe von 1918 (= GA 16), Frankfurt/M. 1985.

2 Vgl. Benjamin M. Korstvedt, *Listening for Utopia in Ernst Blochs Musical Philosophy*, New York u. a. 2010, S. 19, sowie Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923 (= GA 3), Frankfurt/M. 1964, S. 347.

3 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Berlin 1923.

4 Vgl. Ernst Bloch, „Nachbemerkungen (1963)“, in: GA 3, S. 347.

5 Vgl. GA 3, S. 201.

6 Vgl. ebd., S. 193.

7 Ebd., S. 193, Z. 29 f.

der Musik an. Am Ende des Kapitels nennt er den Begriff „Geheimnis“⁸, der anschließend zur Sprache kommt.

Nun gilt es, Blochs Aussagen philologisch möglichst genau auf ihre semantische Struktur zu untersuchen, verwendete Begriffe auf Herkunft und Bedeutung im Kontext zu beleuchten, Argumente aufzuschlüsseln sowie intertextuelle Bezüge herauszuarbeiten. Dabei soll auch dem expressionistischen Stil Rechnung getragen werden: Gelegentlich sind einzelne Formulierungen Blochs zugunsten des übergeordneten Gedankenganges nicht im kleinsten Detail wörtlich zu nehmen.

„Über das Ding an sich in der Musik“, Erster Abschnitt

Zu Beginn des Kapitels führt Bloch zwei verschiedene Arten von Musikrezipienten ein: Ein Teil von ihnen hört Musik wie im Traum: unbewusst. Der andere Teil ist musiktheoretisch bewandert und orientiert sich beim Hören an musikalischen Formen und Mitteln.⁹ Das Träumen hat natürlich für Bloch eine besondere Bedeutung, korrigiert ihm zufolge doch das vorausschauende Bewusstsein im Traum bestehende Mängel und konstruiert eine wünschenswertere Wirklichkeit, den Keim jeder Utopie.¹⁰ Die Träumer erhalten nach Bloch Ausblick auf „[...] Versunkenes wie nicht Gekommenes [...]“¹¹, was im Zusammenhang mit Blochs Antizipationsgedanken gesehen werden kann. Jan Rehmann zufolge ist der Begriff der Antizipation in Blochs Frühwerk „[...] in anderer und wechselnder Terminologie artikuliert.“¹² „Versunkenes“ und „nicht Gekommenes“, das „auffährt“, könnte also ein solcher Ausdruck für die antizipatorischen Möglichkeiten der beschriebenen Rezeptionsform sein. Die zweite Gruppe, die der wachen Rezipienten, bezeichnet Bloch als „die Besseren“¹³.

8 Ebd., S. 201, Z. 15.

9 Vgl. ebd., S. 191.

10 Vgl. Heiko Hartmann, „Traum“, in: Beat Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*, Berlin, Boston 2012, S. 578–582, hier S. 578.

11 GA 3, S. 191, Z. 15 f.

12 Jan Rehmann, „Antizipation“, in: Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch* (wie Anm. 10), S. 3–13, hier S. 8.

13 GA 3, S. 191, Z. 17.

Sie verfügen über musiktheoretisches Wissen und durchschauen musikalische Mittel und Formen. Bloch betont den – seiner Meinung nach irr tümlichen – Glauben dieser ‚Kenner‘, durch ihre Kenntnisse den Gegenstand der Musik erfassen zu können. Dies vermögen auf der anderen Seite, wenn auch mit Einschränkungen, die „Schläfer“¹⁴. Sie bewegen sich nach Bloch „seelisch in einem Seelischen“¹⁵. Um diesen Ausdruck zu deuten, bedarf es des Verständnisses von Blochs Verwendung des Begriffs „Seele“. Die menschliche Seele, deren Existenz er an anderer Stelle des Buches für „phänomenologisch evident“¹⁶ erklärt, hat einen festen Platz in *Geist der Utopie*: Sie beinhaltet und bestimmt nicht nur das Denken der Menschen, auch die Antizipation – das menschliche Vermögen, über bestehende Tatsachen hinaus zu denken – ist Teil von ihr.¹⁷ Nur ihrer Seele verdanken die Menschen, dass sie unter Unzulänglichkeiten ihrer Umwelt leiden müssen, woraus ihr Drang nach Veränderungen und somit Utopien resultieren.¹⁸ Wenn, wie oben gezeigt, nach Bloch die Antizipation Teil der Seele ist, dann ist das Träumen als antizipatorische Ausdrucksform für ihn ein seelischer Prozess: Die träumenden Hörer verfügen also über einen besonderen Zugang zur Musik, durch den sie über das Vorhandene hinaussehen können. Welches Hörverhalten nun zu bevorzugen oder zu erstreben ist, gibt Bloch an dieser Stelle nicht eindeutig zu erkennen, da einerseits die „Rationalen nicht die rechte Spur“¹⁹ haben, er andererseits nur „fast [...] die wollüstigen Schläfer ins Reine bringen [möchte]“.²⁰ Es lässt sich allerdings vermuten, dass Bloch hier zum Ausdruck bringen möchte, dass das Wesen der Musik nicht durch Kenntnis der Form, sondern nur durch die Seele erfahren werden kann.

14 Ebd., S. 191, Z. 23.

15 Ebd., S. 191, Z. 24 f.

16 Ebd., S. 315, Z. 11.

17 Vgl. ebd., S. 343, Z. 12 f.

18 Vgl. ebd., S. 315, Z. 36 ff.

19 Ebd., S. 191, Z. 21 f.

20 Ebd., S. 191, Z. 22 f. (Hervorhebung durch den Verfasser).

Zweiter Abschnitt

Zu Beginn greift Bloch die vorher getroffene Unterscheidung der Hörertypen auf. Er formuliert die These, dass den schlafenden Hörern einige Musik entgegenkommt, wie etwa in besonderem Maße die Wagners, da sie sich selbst in ihr wiederfinden.²¹ Die Begründung erfolgt zweiteilig. Im ersten Teil postuliert Bloch die Tatsache, dass Wagner sich über alt-hergebrachte Kompositionsformen hinwegsetzt. Das sieht Bloch aber ausdrücklich *nicht* als Grund dafür an, dass Wagners Musik den schlafenden Hörern in so besonderem Maße zuspricht, da Wagner die alten Formen nur durch neue Formen und kompositorische Techniken ersetzt habe.²² Den eigentlichen Grund für die Nähe der träumenden Hörer zu Wagner sieht er hingegen in dessen Gegenstandslehre, nach der Bloch zufolge eine „Herabdrängung des Tons“²³ stattfindet, da der Ton bei Wagner stets auf einen Gegenstand bezogen ist – welcher im unterbewusst Unbewussten, Instinktiven und Triebhaften zu finden sei. Wagners Gegenstandslehre, so Bloch, berücksichtige nicht die selbständige Ausdruckskraft der Musik, gebe ihr keinen Raum zur Entfaltung, lasse stattdessen den so entstandenen Mangel an Ausdruck („das Trübe“²⁴) durch die Textform des Dramas ausgleichen und stelle darüber hinaus die Musik in den Dienst des Dramas.²⁵ Das Expressive in Wagners Bühnenwerken sei damit, so Bloch, reduziert auf das

Expressive „verworrener Vorstellung“, der „petites perceptions“ träumender Monaden, der „confusa conceptio“ leidender, unfreier, von inadäquaten Ideen geleiteter Affekte.²⁶

Bloch spielt hier auf die Monadenlehre von Gottfried W. Leibniz an, wofür die Wahl der Zitate aus Leibniz' Vokabular spricht: Die „verworrene

21 Vgl. ebd., S. 191, Z. 30 ff.

22 Vgl. ebd., S. 191, Z. 33 bis S. 192, Z. 23.

23 Ebd., S. 192, Z. 34.

24 Ebd., S. 193, Z. 2.

25 Vgl. ebd., S. 192, Z. 34 ff.

26 Ebd., S. 193, Z. 8 ff.

Vorstellung²⁷ bzw. „confusa conceptio“²⁸ sowie ein leidender Seelenzustand („Affekt“²⁹, nach Aristoteles) sind Eigenheiten der schlummernden Leibniz’schen *monades simples*, auf die Bloch mit dem Begriff der „träumenden Monaden“³⁰ Bezug zu nehmen scheint. Bemerkenswert ist an dieser Stelle jedoch auch eine weitere Eigenheit der Monaden: Denn nach Leibniz spiegelt jede Monade auf ihre eigene Weise das gesamte Universum, sowohl das gegenwärtige als auch das vergangene und zukünftig mögliche.³¹ Die Parallele zu Blochs Gedankengang der Antizipation und des Dunkeln des gelebten Augenblicks ist erkennbar, auch wenn nicht ersichtlich ist, ob Bloch sie hier bewusst zieht.

Dritter Abschnitt

Im dritten Abschnitt beginnt der Hauptteil des Kapitels. Hier findet im wesentlichen Blochs Auseinandersetzung mit Schopenhauers Musikästhetik statt. Der Abschnitt lässt sich in drei untergeordnete Teile gliedern. Im ersten erfolgen zunächst knapp Über- und Einleitung sowie die Formulierung einer Arbeitsthese. Im zweiten Teil fasst Bloch knapp und kritisch Schopenhauers Philosophie der Kunst und der Musik zusammen. Im dritten Teil bringt er sein Argument gegen Schopenhauer ein, das die Arbeitsthese aus dem ersten Teil unterstützen soll, und erläutert anschließend mit Rückbezug auf Wagner seine Folgerungen. Die Bedeutung des ersten Absatzes lässt sich nur vage bestimmen, er scheint aber eine Überleitung vom vorigen zum folgenden Abschnitt zu sein. Nach dem ersten Absatz schreitet Bloch offen von seinen Betrachtungen zu Wagner zur Musikästhetik Schopenhauers fort. Er stellt fest, dass Wagner sich in späteren Jahren mit Schopenhauers Musikphilosophie auseinandergesetzt hat. Bloch bezeichnet Wagners Werk, auch wenn dessen Auseinandersetzung mit Schopen-

27 Ebd., S. 193, Z. 8.

28 Ebd., S. 193, Z. 9.

29 Ebd., S. 193, Z. 10.

30 Ebd., S. 193, Z. 9.

31 Vgl. Hannes Böhringer u.a., „Monade, Monas“, in: Joachim Ritter u.a. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Basel 1984, Sp. 114 – 125, hier Sp. 118 f.

hauer erst spät erfolgte (1858³²), als „Probe aufs Exempel der *Schopenhauerschen* Musikphilosophie“³³. Dem folgt die zentrale These des Abschnitts:

In der Tat ist fast die gesamte Wagnersche Gegenstandsbeziehung bei Schopenhauer vorgebildet; doch dieser lehrt nichts und sagt nichts aus über die Gegenstandsbeziehung Beethovens oder Bachs oder gar der ungeahnt expressiven Zukunft angelangter Musik überhaupt; – auch in der Welt als Vorstellung bleibt schlechthin die Welt als Wille Objekt der Musik.³⁴

Mit dieser These behauptet Bloch zweierlei: Zum einen, dass sich die Gegenstandsbeziehung der Musik Wagners in Schopenhauers Werk wiederfindet. Zum anderen, dass in Schopenhauers Werk die Gegenstandsbeziehung von *Musik insgesamt* nur unzureichend berücksichtigt ist, weil diesem zufolge auch in der Welt als Vorstellung, also der Welt der menschlichen Wahrnehmung, nur die Welt als Wille Gegenstand der Musik sein kann. Um diese Behauptungen zu stützen, fasst Bloch im Folgenden – recht knapp – zunächst Schopenhauers Theorie zu Ästhetik und Musikästhetik aus *Die Welt als Wille und Vorstellung* zusammen, um anschließend argumentativ ihre Unzulänglichkeit aufdecken zu können. Er gibt Schopenhauers Ansicht über die darstellenden Künste wieder, die er als die „aufs Licht und den Satz vom zureichenden Grund gestellten Künste“³⁵ zusammenfasst. Bemerkenswert ist dabei allerdings, dass die Erkenntnis in den Künsten bei Schopenhauer *eben nicht* abhängig vom Prinzip des zureichenden Grundes ist. Schopenhauer schreibt über die Kunst in § 36:

32 Vgl. Günter Zöller, „Schopenhauer“, in: Stefan L. Sorgner und Oliver Fürbeth (Hg.), *Musik in der deutschen Philosophie*, Stuttgart, Weimar 2003, S. 99–114, hier S. 112. Demnach wurde Wagner die Schopenhauer-Lektüre durch Georg Herwegh nahegebracht.

33 GA 3, S. 193, Z. 30.

34 Ebd., S. 193, Z. 31–36.

35 Ebd., S. 194, Z. 6.

Wir können sie daher geradezu bezeichnen als *die Betrachtungsart der Dinge, unabhängig vom Satze des Grundes*, im Gegensatz [zu] der gerade diesem nachgehenden Betrachtung, welche der Weg der Erfahrung und Wissenschaft ist.³⁶

Bloch liefert an dieser Stelle keine Erklärung für diese Diskrepanz zwischen seiner Aussage und der Position Schopenhauers. Er verstärkt sie sogar: Die Künste, so deutet er Schopenhauer, bildeten den Willen zwar ab, jedoch nur „im Schatten der Relationen“³⁷, auf welche eine an den Satz vom zureichenden Grund gebundene Erkenntnis angewiesen sei. Schopenhauer betont hingegen in § 36 die Unabhängigkeit der Kunst von jeder Relation:

Welche Erkenntnisart [...] betrachtet jenes außer und unabhängig von aller Relation bestehende, allein eigentlich Wesentliche der Welt, [...] mit einem Wort, *die Ideen*, welche die unmittelbare und adäquate Objektivität des Dinges an sich, des Willens sind? – Es ist die *Kunst*, das Werk des Genius.³⁸

Im Weiteren gibt Bloch – wieder näher an der gängigen Lesart – Schopenhauers Betrachtung von Kunst als Abbildung von Ideen, den Objektivationen des Willens und von Musik wieder, die ohne den Umweg über die Ideen direkt dem Willen entsprechen.³⁹ In Schopenhauers Ästhetik ist Musik Kunst vollendeten Ausdrucks, in der das Leben und die Welt enthalten sind. Auch die Stufen des Willens, die nach Schopenhauer auch in der Musik zu finden sind, beschreibt Bloch: Die Spiegelung der Welt in den verschiedenen Lagen der Musik bis hin zum Menschen, gleichgesetzt mit der Melodiestimme.⁴⁰ Er kritisiert jedoch, dass Schopenhauer auf die Parallelen zwischen den Abstufungen in der Musik und denen der

36 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen (= Sämtliche Werke 1), Berlin 1986 [erste Auflage: Leipzig 1819], § 36, S. 265.

37 GA 3, S. 194, Z. 7 f.

38 Schopenhauer, *WWV I* (wie Anm. 36), § 36, S. 265.

39 Vgl. GA 3, S. 194, Z. 14 – 21.

40 Vgl. ebd., S. 194, Z. 22 – 30.

Ideen „letzthin keinen entscheidenden Nachdruck“⁴¹ lege. Vielmehr wolle Schopenhauer, so Bloch, verdeutlichen, dass Musik den Willen selbst zum Ausdruck habe und zur Welt als Vorstellung nur mittelbaren Bezug habe. An dieser Stelle übernimmt Bloch – ungekennzeichnet – einige direkte Zitate aus *Die Welt als Wille und Vorstellung* (I). Die Formulierungen „Bekleidung mit Fleisch und Bein“ etwa, oder die „abgezogene Quintessenz der Gefühle“ finden sich in § 52, dem Abschnitt über die Musik. Aus der gleichen Textpassage stammt, nahezu wörtlich, die Beschreibung der Musik, die „in abstracto, ohne alles Beiwerk, und ohne alle Motive aus[kommt]“⁴². Besonderen Wert legt Bloch auf die Unabhängigkeit der Musik bei Schopenhauer von Objektivationen und Ideen: Die Musik bei Schopenhauer, so Bloch, „setzt überall und allsogleich Dasselbe, das Allbetreffende, das zeitlos, raumlos Identische, eben den Willen selbst als das *Ding an sich*“.⁴³ Durch die Verwendung des Verbs „setzen“ erscheint diese Wiedergabe des Verhältnisses von Musik und Wille allerdings ungenau, im Gegensatz zu Schopenhauers eigener Formulierung: „Die Musik ist also keineswegs gleich den anderen Künsten das Abbild der Ideen; sondern *Abbild des Willen selbst* [...]“.⁴⁴ Die Kraft der Musik bei Schopenhauer sieht Bloch darin begründet, dass sie als einzige Kunst Erkenntnis über den Willen selbst ermöglicht.⁴⁵ Bloch schreibt an dieser Stelle aber nicht gemäß Schopenhauers Wortlaut von der *Musik*, sondern analog vom „Ton“⁴⁶. Dass er vom Ton spricht, für Bloch phänomenaler Kern der Musik, der bei Schopenhauer keine Hervorhebung erfährt, verdeutlicht, dass es sich hier bereits um einen *Kommentar* handelt. Mit diesem Kommentar geht Bloch fließend zu seiner Kritik an Schopenhauers Musikphilosophie über. Der Kern seines nun folgenden Arguments gegen Schopenhauer ist, dass dieser in seiner Musikästhetik keine Möglichkeit biete, das Innere des

41 Ebd., S. 194, Z. 32 f.

42 GA 3, S. 194, Z. 36 f. Entsprechend dem Wortlaut bei Schopenhauer, *WWVI* (wie Anm. 36), § 52, S. 364: „[Sie drückt] gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben [Gefühle] ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu [aus].“

43 GA 3, S. 195, Z. 16 ff.

44 Schopenhauer, *WWVI* (wie Anm. 36), § 52, S. 359.

45 Vgl. GA 3, S. 195, Z. 18 ff.

46 Ebd., S. 195, Z. 20.

Subjekts zu ergründen: Nach Schopenhauer ist, Bloch zufolge, durch Musik keine Selbsterkenntnis möglich, denn die *Welt als Wille* ist ihr einzig möglicher Gegenstand. Daraus zieht Bloch den Schluss, dass das Subjekt trotz Loslösung vom Willen in der Musik diesem unterworfen und somit unfrei bleibt. Bloch kritisiert auch weitere Ansichten Schopenhauers: Die Vollendetheit der Musik, die Möglichkeit von Musik, unabhängig von der Welt als Vorstellung zu existieren und die Heilung des durch den Willen verursachten Leidens durch Musik weist er ohne (ausführlichere) Begründungen zurück.⁴⁷ Schließlich erreicht Blochs Kritik ihren Höhepunkt:

Nirgends führt die Philosophie Schopenhauers an sich selber in den Schacht der Seele, in die gänzliche Meeresstille des Gemüts, in das Nichts, in dem er das All zu finden lehrt, und das er demungeachtet völlig transzendent sein läßt, obzwar die Mystik „allerchristlichster Philosophie“ hier doch erst zu beginnen hätte.⁴⁸

Bloch recurriert hier möglicherweise auf Paul Deussens Werk *Neuere Philosophie von Descartes bis Schopenhauer* von 1917. Dieser schreibt dort von Schopenhauer als dem „christlichsten aller Philosophen“⁴⁹, in dessen Lehre, wie in der Lehre Jesu, die Selbstverneinung eine zentrale Rolle spiele. Dies verdeutlicht Deussen anhand des Zitats „Wer mein Jünger sein will, *der verleugne sich selbst*, nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach“⁵⁰ aus dem Matthäusevangelium, in dem das griechische „*arpaneomai*“⁵¹ nicht nur mit „*verleugne sich selbst*“, sondern auch mit „*verneine sich selbst*“ übersetzt werden kann.⁵²

47 Vgl. ebd., S. 195, Z. 27 bis S. 196, Z. 7.

48 Ebd., S. 196, Z. 8 ff.

49 Paul Deussen, *Neuere Philosophie von Descartes bis Schopenhauer*, Leipzig³1922, S. 553.

50 Deutsche Bibelgesellschaft u. a. (Hg.), *Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Die Bibel*, Lizenzausgabe der Katholischen Bibelanstalt Stuttgart, Stuttgart²1997, Mt. 16,24. Hervorhebung durch den Verfasser.

51 Eberhard Nestle u. a., *Novum Testamentum Graece*, 28. revidierte Auflage, Stuttgart 2012, Mt. 16,24.

52 Deussen, *Neuere Philosophie* (wie Anm. 51), S. 553. „ἀρπνεόμαι“ (Transliteration

Bloch scheint Deussen also zu widersprechen: Schopenhauer ist *nicht* der allerchristlichste Philosoph, da seine Philosophie keine göttliche Erkenntnis in der Seele des Subjekts zulässt, trotz der ihr zugesprochenen Transzendenz. Diese Ansicht einer mangelnden Erkenntnismöglichkeit der Seele vertieft Bloch anhand von Schopenhauers Verständnis von Seele und Individuum. Das von Bloch zur Verdeutlichung angeführte Zitat stammt aus § 54 von *Die Welt als Wille und Vorstellung (I)*. Zusammengefasst schreibt Schopenhauer hier, dass das Individuum nicht Ding an sich ist, sondern nur Erscheinung des Willens und als Subjekt des Erkennens abhängig von den Erscheinungen der Objekte.⁵³ Bloch fasst diesen Sachverhalt zusammen mit dem Bild von der Seele des Menschen als „Lyra“⁵⁴, die durch die Objekte als „Plektron“⁵⁵ angeschlagen wird. Auf die Musik angewandt bedeutet dies für Bloch:

*Item: auch in der Welt als Vorstellung bleibt schlechthin nur die Welt als Wille und niemals die Sezession der Vorstellung aus der Welt in sich selber Objekt der Musik.*⁵⁶

Musik bei Schopenhauer kann also, so Bloch, nur den Willen, nicht jedoch eine von diesem unabhängige Vorstellung zum Gegenstand haben. In der Konsequenz daraus bestätigt sich für Bloch die zu Beginn seiner Kritik Schopenhauers aufgestellte These: Das Individuum sei bei Schopenhauer

aparneomai) kann auf verschiedene Weisen, etwa mit „verneinen“ oder „ablehnen“ übersetzt werden.

53 Vgl. Schopenhauer, *WWV I* (wie Anm. 36), § 54, S. 384:

„[Sonst] würden wir uns unserer selbst *an uns selbst und unabhängig von den Objekten des Erkennens und Wollens* bewußt werden können: dies können wir aber [...] nicht, sondern sobald wir, um es zu versuchen, in uns gehn und uns, indem wir das Erkennen nach innen richten, einmal völlig besinnen wollen; so verlieren wir uns in eine bodenlose Leere, finden uns gleich der gläsernen Hohlkugel, aus deren Leere eine Stimme spricht, deren Ursache aber nicht darin anzutreffen ist, und indem wir uns so ergreifen wollen, erhaschen wir mit Schauern nichts als ein bestandloses Gespenst.“

54 GA 3, S. 196, Z. 21.

55 Ebd.

56 Ebd., S. 196, Z. 24ff. Kursivschrift gemäß der zitierten Ausgabe.

nicht Akteur, sondern „bloßer Schauplatz“⁵⁷ der Musik. Und Bloch geht noch weiter: Die Menschen folgen nach Schopenhauer nicht einmal ihrer eigenen Motivation, vielmehr handeln sie nach wie vor gemäß dem vom Willen diktierten Drang. Bloch wittert hier eine „Verschiebung der ‚Realursache‘ ins Urwesen allein [...] wie in den übrigen reaktionären Systemen der Romantik“⁵⁸. Hier spielt Bloch vermutlich auf die Tendenz romantischer Philosophie an, etwa bei Johann G. Herder oder Friedrich Schlegel, bei aller Vernunftorientiertheit ein göttliches ‚Urwesen‘ („ens originarium“⁵⁹) nach Kant’schem Vorbild als letzten Grund aller Dinge anzunehmen. Der Begriff „Realursache“ wurde in dieser Zeit etwa von Johann C. F. Schiller benutzt.⁶⁰ Blochs Feststellungen sollen letztlich der Unterstützung seiner Behauptung dienen, dass Schopenhauers Musikphilosophie zufolge in der Musik weder Freiheit noch Möglichkeiten zur Selbstbewusstwerdung des Individuums lägen, sondern nur Ausdruck von Trieb, Drang und Emotion, bestimmt durch den Willen, gegenüber dem Individualität und Individuum keinen Bestand haben würden. Hierin sieht Bloch die Anziehungskraft der Schopenhauer’schen Philosophie auf Wagner. Dem Verhältnis zwischen Wagner und Schopenhauer, das dieser Anziehungskraft entsprungen ist, widmet Bloch den letzten Teil des Abschnitts: Er sieht in Wagners Musik den unüberwindbaren Kreislauf von Leben und Tod abgebildet, Schopenhauers Philosophie des Pessimismus nachfolgend. Bloch bemüht als Metapher an dieser Stelle eine Anspielung auf die hinduistisch-mythologische Schrift *Bhagavadgita*, vermutlich den zweiten Gesang, in welchem der Gott Krishna seinen Begleiter und Mitstreiter Arjuna, als dieser in einer Schlacht zögert, die Waffen gegen Verwandte, Freunde und Lehrer zu erheben, zum Kampf animieren kann, indem er ihm eben den unüberwindbaren ewigen Kreislauf von Tod und Wiedergeburt vor Augen hält.⁶¹ Bloch beschreibt Wagners Musik, vor

57 Ebd., S. 196, Z. 29.

58 Ebd., S. 196, Z. 34 ff.

59 Klaus Düsing, „Ideal, transzendentes“, in: Ritter u. a. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (wie Anm. 31), Bd. 4, Sp. 27–28, hier Sp. 27.

60 Siehe Reinhard Heede, „Instrumentalismus“, in: Ritter u. a. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (wie Anm. 31), Bd. 4, Sp. 424–428, hier Sp. 424.

61 Vgl. Leopold von Schröder (Übers.), „Bhagavadgita. Des Erhabenen Sang“, in: Walter

allem die der *Ring*-Tetralogie, als „sonderbar subjektlose Tierlyrik“⁶², deren Figuren keine handelnden Personen („dramatis personae“⁶³) seien, sondern von Trieb, Drang und blinder Emotion umher getrieben würden, so wie die Individuen bei Schopenhauer vollständig vom Weltwillen („Weltwoge des Schopenhauerschen Willens“⁶⁴) beherrscht würden.⁶⁵ Bloch beschließt den Abschnitt mit einem elliptischen Satz:

Jener Ding-an-sich-Gier also und ihrer Diktatur, die nicht nur dem moralischen Willen der Beethovenmusik fremd ist, sondern die einen spezifisch Wagnerschen Anfang von brennend-spirituellen *Espressivo* abdrängt, einhüllt.⁶⁶

Die Bedeutung dieser Satzellipse ohne Prädikat im Hauptsatz lässt sich nicht eindeutig klären, da nicht festzustellen ist, worauf sich das nicht im Nominativ stehende Demonstrativpronomen „jener“ im vorangehenden Text bezieht. Es lässt sich jedoch entnehmen, dass Bloch in Teilen des Wagnerschen Werkes entsprechend der Philosophie Schopenhauers den Wunsch nach einem Ding an sich oder zumindest seiner Darstellung vorherrschen sieht, worin er aber zum einen etwa die Beethovensche Musik als nicht angemessen berücksichtigt erachtet, zum anderen darin eine Unterdrückung des expressiven Potenzials der Musik Wagners erkennt.

Otto (Hg.), *Religiöse Stimmen der Völker Bd. 2: Die Religionen des alten Indien II*, Jena 1922, S. 11. Einer der in diesem Zusammenhang zentralen Sätze Krishnas zu Arjuna lautet dort: „Denn dem Gebornen ist der Tod, dem Toten die Geburt bestimmt, – Da unvermeidlich dies Geschick, darfst nicht darüber trauern du.“ (Zweiter Gesang, Vers 27)

62 GA 3, S. 197, Z. 17f.

63 Ebd., S. 197, Z. 19.

64 Ebd., S. 197, Z. 25.

65 Vgl. ebd., S. 197, Z. 17 – 26.

66 Ebd., S. 197, Z. 26 – 29.

Vierter Abschnitt

Aus den Unzulänglichkeiten der Schopenhauer'schen Ästhetik, die er im dritten Abschnitt geradezu angeprangert hat, versucht Bloch im vierten Abschnitt die Notwendigkeit einer neuen Gegenstandslehre herzuleiten, mit der Gegenstand und Ausdruck von Musik erfasst werden können. Dazu führt er seine eigene musikphilosophische und metaphysische Position ein, deren Kern „Ahnung und Utopie“⁶⁷ bilden, um sich schließlich der Frage nach dem Gegenstand der Musik selbst zu widmen. Stilistisch zeigt sich eine ansteigende Tendenz Blochs, kryptische Satzgefüge mit metaphorischer Sprache, zahlreichen Asyndeta und Ellipsen zu bilden. Dadurch ist an einigen Stellen nicht nur das Verständnis erschwert, oft ist eine präzise Interpretation des Inhalts nicht möglich, sodass die getroffenen Aussagen nur vage zu erkennen sind. Zu Beginn schreibt Bloch, dass das Ziel beim Hören von Musik im Erfassen der eigenen Seele liegen muss. Auch wenn er eine grundlegende musiktheoretische Bildung des Hörers für nützlich hält, liegt für Bloch das Wesentliche der Musik nicht in Form, Kompositionsregeln und -mitteln, sondern im Klang, den der Rezipient hört. Bloch stellt hier einen Rückbezug zum ersten Abschnitt des Kapitels her und betont, dass der bloße Zuhörer dem Kenner (und dessen „bloßer Formanalyse“⁶⁸) vorzuziehen sei. Musik, so Bloch im folgenden Absatz, biete nicht nur die Möglichkeit der Erkenntnis des „Wirproblems“, der durch Selbsterkenntnis nachzugehenden Frage nach der zukünftigen menschlichen Gemeinschaft, sondern stehe für ihn als jüngste Kunst in der Nachfolge des „Hellsehens“⁶⁹, also dem Versuch der Menschen, aus Sichtbarem auf Zukünftiges zu schließen. Denn der Gegenstand von Musik wie auch vom Hellsehen ist die Innerlichkeit, das Selbst, gleichbedeutend mit der Substanz, dem Hegel'schen, noch nicht vollendeten „An-sich“.⁷⁰ Ohne den Versuch der Selbsterkenntnis und ohne die postulierte „neue Gegenstandslehre“ („Metaphysik von Ahnung und Utopie“) hält Bloch das

67 Ebd., S. 199, Z. 8.

68 Ebd., S. 198, Z. 24.

69 Ebd., S. 198, Z. 31.

70 Vgl. Rainer E. Zimmermann, „Substanz, Substantialität“, in: Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch* (wie Anm. 10), S. 541 – 555, hier S. 541.

Schaffen von Musik und gleichermaßen einen Gewinn von Erkenntnis über sie für unmöglich. Im dritten Absatz führt Bloch diese Gegenstandslehre weiter aus. Sie zu erfassen, so Bloch, sei nur in antizipatorischen Fantasien und Tagträumen möglich, deren Kern der utopische Wunsch nach menschlicher Vollendung sei. Dieser Wunsch findet sich nach Bloch in Musik wieder. Als Beleg für diese These zitiert Bloch Matthias Claudius, Ernst T. A. Hoffmann und Jean Paul, zum Teil ohne eindeutigen Zusammenhang. Am Schluss des ersten Teils formuliert Bloch die Kernaussage des Kapitels: Musik verkörpert für ihn die Sehnsucht des Menschen nach dem möglichen Zukünftigen, erlaubt das Erfassen des Selbst im „Dunkel des gelebten Augenblicks“ und liefert transzendente Erkenntnis. Bloch zieht einen Vergleich zu Schopenhauers Musikphilosophie mithilfe der griechisch-mythologischen Sage von Leandros und Hero:⁷¹ Während für Schopenhauer, so Bloch, die Musik die Sehnsucht Leandros' sei, die ihn dazu treibt, zu seiner Geliebten zu schwimmen, sieht Bloch selbst in dem Licht Heros die Musik, das die Richtung zu ihr weist und dem Leandros in seiner Sehnsucht entgegen schwimmt. Schopenhauer, so Bloch, suche das Ding an sich im vorhandenen Sein, entgegen, wie er schreibt, „Kants Warnung“⁷², womit wohl dessen Feststellung in der *Kritik der reinen Vernunft* gemeint ist, dass das Ding an sich für den Menschen nicht erfassbar ist.⁷³

Für Bloch geht das antizipatorische, utopische Potenzial der Musik über Text, Sprache und Begrifflichkeit hinaus. Blochs Sprache ist hier bildhaft

71 Siehe Heinrich W. Stoll, „Leandros“, in: Wilhelm H. Röscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 2, Abt. 2, Leipzig 1884, Sp. 1919–1920, hier Sp. 1919. Der Sage nach schwamm Leandros aus Abydos häufig nachts über den Hellespont zu seiner Geliebten, der Aphrodite-Priesterin Hero aus Sextos. Um Leandros den Weg zu zeigen, entzündete Hero jedes Mal ein Licht in ihrem Turm. Eines Nachts erlosch das Licht jedoch im Sturm, und Leandros ertrank.

72 GA 3, S. 200, Z. 16.

73 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, nach der ersten und zweiten Originalausgabe, hg. Von Jens Timmermann, Hamburg 1998, A 613/B 641 f.:

„Das den Erscheinungen zum Grunde liegende transzendente Objekt, und mit demselben der Grund, warum unsere Sinnlichkeit diese vielmehr als andere oberste Bedingungen habe, sind und bleiben für uns unerforschlich, obzwar die Sache selbst übrigens gegeben, aber nur nicht eingesehen ist.“

und uneindeutig: Mit Zitaten von William Shakespeare, vermutlich um den affektiven Aspekt der textgebundenen Musik zu betonen, und einem indirekten Verweis auf Ferruccio Busonis musikästhetisches Buch *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*⁷⁴ scheint er seine These von der antizipatorischen Kraft der Musik zu vertiefen: Wenn sich die Musik vollständig vom Text gelöst habe, werde sie über ihre eigene Sprache verfügen und ein Wort bilden, den „vielfach einen letzten Ausdruck des Überhaupt“^{75, 76}. Bloch versucht hier möglicherweise deutlich zu machen, dass dieses Wort nicht der sprachlichen Gestalt wie Vernunft unterliegt und zur Antizipation des in den Dingen enthaltenen Zustands der Vollendung führt. Die – noch unvollendete – Musik zielt also, wie auch die Philosophie darauf ab, das allgegenwärtige „Grundgeheimnis“, der „nächsten wie letzten Frage in allem“⁷⁷ auszudrücken. Den zentralen Satz über das Ding an sich schließt Bloch mit „Denn“ an, was die Vermutung ermöglicht, dass es sich bei der letzten Frage um die Frage nach dem Ding an sich handelt. Das Ding an sich, schreibt Bloch,

noch allein in geistlicher Sehnsucht „erscheinend“ und so auch der Musik vorgeordnet, ist, was in der nächsten Ferne, im actualiter Blauen der Objekte treibt und träumt; *es ist dieses, was noch nicht ist, das Verlorene, Geahnte, unsere im Dunkel, in der Latenz jedes gelebten Augenblicks verborgene Selbstbegegnung, Wirbegegnung, unsere durch Güte, Musik, Metaphysik sich zurufende, jedoch irdisch nicht realisierbare Utopie.*⁷⁸

Das Ding an sich ist bei Bloch demnach der unvollendete, utopische Zustand, der in den Objekten und latent in der durch das Dunkel des gelebten Augenblicks verhinderten Selbstbegegnung enthalten ist. Musik, Philosophie und Moral ermöglichen eine Ahnung dieser Utopie, doch bleibt sie unerreichbar. Der Inhalt der das Kapitel abschließenden Sätze lässt sich größtenteils nur vage bestimmen. Bloch scheint hier zu betonen,

74 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1916.

75 GA 3, S. 201, Z. 8 f.

76 Vgl. ebd., S. 201, Z. 1 – 15.

77 Ebd., S. 201, Z. 14 f.

78 Ebd., S. 201, Z. 15 – 21. Kursivschrift gemäß der zitierten Ausgabe.

dass die Musik, um letztlich Erkenntnis zu ermöglichen, unabhängig werden muss. Dies hat sie erreicht, wenn durch sie die Selbstbegegnung im gelebten Augenblick gelingt. Dann ermöglicht sie sogar eine „ganz andere Nennung eines Gottesnamens“⁷⁹.

Fazit

Ziel der Analyse sollte es sein zu ergründen, welche zentralen Aussagen Bloch in dem Kapitel „Über das Ding an sich in der Musik“ seines frühen Werkes *Geist der Utopie* über das Wesen der Musik trifft. Jedem Abschnitt des Kapitels lassen sich Kernaussagen entnehmen. Die Aussagen der mittleren Abschnitte erscheinen jedoch nicht gewichtig genug, um allein stehen zu können. Vielmehr sind sie als Teil einer Argumentation zu betrachten, die das gesamte Kapitel umspannt: Die These des ersten Abschnittes dient wohl vor allem der Hinführung zum Grundproblem. Die Feststellung, nach der sich das Wesen der Musik weniger durch musiktheoretische Kenntnisse, vielmehr durch die Seele im träumenden Hören erfassen lasse, kann als Ausgangspunkt der Argumentation Blochs angesehen werden. Von diesem kommt Bloch zur Kernaussage des zweiten Abschnittes. Hier erkennt er zwar an, dass die Musik Wagners den träumenden Hörern entgegenkommt, jedoch oft nur den triebhaften, animalischen, emotionalen Aspekt des träumenden Hörens berührt. Schuld daran sei die Gegenstandslehre, die Wagners Musik zugrunde liege, in welcher der Ton durch den Text beherrscht werde und welche der Schopenhauer'schen Musikphilosophie entspreche. Das Grundproblem des Abschnittes ist, dass die Musik nach dieser Gegenstandslehre nicht zu ihrer vollen Ausdruckskraft als absolute Musik gelangt. Denn bei Schopenhauer findet nach Bloch weder das Individuum in der Musik Freiheit, noch kann Musik einen anderen Gegenstand zum Ausdruck bringen als Trieb, Drang und blinde Emotionalität, hervorgerufen durch den Weltwillen. Dem entspricht auch Blochs Bild vom *Ring des Nibelungen* als „Tierlyrik“. Innerhalb dieser Schopenhauer unterstellten Philosophie sieht Bloch nicht die volle antizipatorische, utopische Ausdruckskraft der Musik – wie sie etwa in den Kompositionen Beethovens und Bachs vor-

79 Ebd., S. 201, Z. 30 f.

handen sei – berücksichtigt, weshalb er im vierten Abschnitt zur Lösung des Grundproblems die Forderung nach einer neuen Gegenstandslehre stellt, was ihn zur Kernaussage des vierten Abschnitts führt: Nur diese seine „Metaphysik von Ahnung und Utopie“ ist nach Bloch dazu in der Lage, das Phänomen der Musik vollständig zu erfassen. Das Geheimnis, die letzte wie nächste Frage, das Wort: Mit all diesen Begriffen bezieht sich Bloch auf das Ding an sich. Dieses jedoch ist für Bloch nicht das Schopenhauer'sche oder Kant'sche ‚an sich Seiende‘, sondern der zukünftige, utopische Zielzustand der Welt, der in allen Dingen und in jedem Augenblick bereits enthalten sowie vorgebildet sei. Auch wenn dies für die gesamte Philosophie und Musikphilosophie Blochs von großer Bedeutung ist, lässt sich im Kapitel „Über das Ding an sich in der Musik“ zunächst keine Theorie Blochs vom *modus essendi* der Musik gewinnen. Trotzdem äußert sich Bloch bedeutsam zum Verhältnis zwischen Musik und der Frage nach dem Ding an sich: Musik steht laut Bloch in der Nachfolge des verlorengegangenen Hellsehens und ermöglicht so, wie auch Philosophie und Moral, gegenwärtig eine Ahnung von dem auf der Erde unerreichbaren Zielzustand, in ihrer Vollendung sogar seine Aussprache. So postuliert Bloch die für ihn wichtigste, substanzielle Eigenschaft der Musik: ihr hohes utopisches Potenzial.

Larissa Berger

Ernst Blochs Aufsatz „Über das mathematische und dialektische Wesen in der Musik“ (1925 / 1969)

Worin besteht das Wesen der Musik? Streift man durch die Geschichte der Philosophie, so lassen sich vielfältige Antworten auf diese Frage finden. Auch begegnet einem verschiedentlich der Gedanke, Musik und Mathematik zusammenzudenken oder zumindest eng aneinander zu rücken. Es wundert kaum, dass auch Ernst Bloch eine Antwort auf die Frage liefern möchte, was denn nun das Wesen der Musik sei. Eine solche Antwort findet sich im Aufsatz „Über das mathematische und dialektische Wesen in der Musik“. Wie dieser Titel andeutet, ist es hier ein besonderes Anliegen Blochs, Theorien eines mathematischen Wesens der Musik aufzugreifen oder genauer gesagt, diese zu widerlegen.

Der Aufsatz gehört zu den weniger rezipierten Schriften Blochs, womit zusammenhängt, dass Antworten auf ganz grundlegende Fragen erst erarbeitet werden müssen: Wo ist der Aufsatz erschienen und wer ist Adressat? Gibt es mehrere Textfassungen und wo liegen Unterschiede? Welche Position kritisiert Bloch eigentlich? Welche Quellen standen ihm zur Verfügung? Ich möchte mich Blochs Text mithilfe dieser Fragen annähern. Dabei ist es nicht mein Ziel, eine abschließende Interpretation des Textes zu liefern; vielmehr möchte ich nur Spuren legen, deren Verfolgung mir für die zukünftige Bloch-Forschung sinnvoll und wichtig erscheint. Besondere Aufmerksamkeit möchte ich dabei den zwei Versionen des Textes aus den Jahren 1925 und 1969 widmen.

Zur Publikationsgeschichte des Textes

Beginnen wir mit der ganz fundamentalen Frage, wann und wo der Aufsatz erschienen ist. Wir werden sehen, dass die Beantwortung dieser Frage

einen wichtigen Schlüssel zum Verständnis des Textes enthält. Insgesamt ist der Text drei Mal abgedruckt: Das erste Mal erscheint er 1925 im Sammelband *Von neuer Musik*, herausgegeben von Grues, Kruttge und Thalheimer.¹ Es ist davon auszugehen, dass Bloch den Text explizit für diesen Sammelband verfasste. Zum Ziel dieses Bandes heißt es im Vorwort, man wolle „eine Einsicht in die Erscheinungsformen des zeitgenössischen Schaffens [...] bieten“ und „die Einsicht in das Wesen neuer Musik vertiefen“.² Somit scheint der Aufsatz ursprünglich an ein Publikum gerichtet zu sein, welches sich durch ein besonderes Interesse an Formen der zeitgenössischen Musik auszeichnet.

Etwa 50 Jahre später wird der Text zwei weitere Male abgedruckt: Einmal erscheint er im Jahr 1974 in dem von Karola Bloch herausgegebenen Band *Zur Philosophie der Musik*.³ Da dieser Band vollkommen unkommentiert und unkritisch ist, finden sich hier keine Angaben zum ursprünglichen Erscheinungsort oder möglichen Änderungen. Einzig auf sein Erscheinen in der Gesamtausgabe wird verwiesen. Hier war der Aufsatz im Jahr 1969 zum zweiten Mal nach 1925 erschienen.⁴ Er ist im zehnten Band abgedruckt, welcher laut seinem Titel *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie* enthält. Aber auch hier finden sich keine kritischen Anmerkungen oder Hinweise. Festhalten lässt sich aber, dass damit nun eher Bloch-Interessierte als Adressaten angesprochen sind.

-
- 1 Ernst Bloch, „Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik“, in: Heinrich Grues u. a. (Hg.), *Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst*, Köln 1925, S. 5–16. Ich möchte an dieser Stelle Prof. Dr. Matthias Henke danken, der diese erste abgedruckte Fassung von „Über das dialektische und mathematische Wesen in der Musik“ entdeckte und zudem die Spur legte, dass die erste Fassung mit der späteren Textversion nicht übereinstimmen könnte.
 - 2 Grues u. a., *Von neuer Musik* (wie Anm. 1), Vorwort.
 - 3 Karola Bloch (Hg.), *Ernst Bloch. Zur Philosophie der Musik*, Frankfurt/M. 1979, S. 267–279.
 - 4 Vgl. Ernst Bloch, *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie* (= GA 10), Frankfurt/M. 1969, S. 501–514. Im Folgenden werde ich zusammenfassend von der ersten und zweiten Fassung des Textes sprechen; da es keinen Unterschied zwischen der Veröffentlichung in der Gesamtausgabe und jener in *Zur Philosophie der Musik* gibt, werden diese Veröffentlichungen zusammengefasst als ‚zweite Textfassung‘ bezeichnet.

Von besonderer Relevanz ist der Verweis auf das dreimalige Erscheinen des Aufsatzes deswegen, weil Bloch zwischen seinem ersten Abdruck 1925 und seiner Aufnahme in die Gesamtausgabe 1969 eine größere Revision vornimmt, sie aber nicht dokumentiert. Vielmehr deutet er sogar das Gegenteil an, wenn er 1969 als Untertitel „Ein Versuch, 1925“ hinzusetzt. Dies klingt doch so, als drucke er den Jahrzehnte zuvor getätigten „Versuch“ einfach noch einmal ab. Tatsächlich weicht aber rund ein Drittel der späteren Version vom ursprünglichen Text ab.

Die Änderungen zwischen dem ersten Erscheinen und dem späteren Wiederabdruck des Textes sind so umfangreich, dass ich im Folgenden nur exemplarisch darauf eingehen werde. Vorweg lässt sich aber folgende Klassifizierung der Änderungen vornehmen:

- Kleinere stilistische Änderungen (beispielsweise verwendet Bloch 1969 meist das eher umgangssprachliche „selber“ statt „selbst“);
- Bevorzugung oder Ersetzung von einzelnen Wörtern mit zentraler Bedeutung (beispielsweise 1969 „Gewußtsein“ statt „Bewußtsein“);
- Änderung der Hervorhebungen durch Sperrungen und Kursivierungen;
- allgemeinere stilistische Änderungen weg von einer expressionistisch-poetischen und verklausulierten Sprache hin zu klareren und geschärften Formulierungen;
- stärkere (unterschwellige) Kritik von einzelnen behandelten Positionen;
- Weglassen oder Hinzufügen von ganzen Aspekten.

Insgesamt scheint Bloch nicht an der Grundaussage seines Textes rütteln zu wollen; jedoch zeigen die vielen Änderungen, dass er einige Präzisierungen für unumgänglich hielt. Es ist zu vermuten, dass Bloch unterschiedlich Gedankengut aus *Das Prinzip Hoffnung* in die Überarbeitung einfließen ließ. Ein Indiz dafür könnte sein, dass Bloch im Kapitel „Überschreitung und intensitätsreichste Menschwelt in der Musik“⁵ einen Teil seiner Gedanken aus „Über das mathematische und dialektische Wesen in der Musik“ aufgreift. Bezeichnenderweise werden dann beide Texte in

5 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (= GA 5), Frankfurt/M. 1959, S. 1243 – 1297.

Ernst Bloch. *Zur Philosophie der Musik* direkt nacheinander abgedruckt. Dass Bloch in *Prinzip Hoffnung* einen Teil seiner früheren Gedanken zur Verbindung von Mathematik und Musik aufgreift, kann auch als Beleg dafür gewertet werden, dass dieses Thema nicht bloß eine isolierte Randbemerkung war.

Zum Aufbau des Textes

So unklar und verklausuliert Blochs Aufsatz in vieler Hinsicht ist, so klar ist zumindest seine Gliederung. Grob gesprochen haben wir nach einer Einleitung, welche das Problem der Mathematisierung von Musik eröffnet, zwei große Hauptteile: im ersten stellt Bloch vier Positionen vor, die der Musik ein mathematisches Wesen unterstellen, um diese jeweils direkt im Anschluss zu kritisieren. Der erste Unterpunkt beschreibt *mathematische Verhältnisse* im Bereich von Obertonstrukturen und Intervallen. Das *Ordnen* des zweiten Unterpunkts bezieht sich insbesondere auf musikalische Formen. Der dritte Unterpunkt beschreibt eine angenommene *ethisch klärende Wirkung* der Musik; Unterpunkt vier behandelt Musik als Ausdruck von *Emanation*. Der zweite Hauptteil behandelt das *dialektische Wesen der Musik*, Blochs eigene Position.

Der gesamte erste Hauptteil stellt den Leser vor folgendes Problem. Mit welchem Mathematikbegriff operiert Bloch eigentlich? Die ersten beiden Unterpunkte, welche von *Verhältnissen* und vom *Ordnen* handeln, mögen unserem Alltagsverständnis von Mathematik noch entsprechen. Hingegen sind der dritte und vierte Unterpunkt kaum noch mit diesem vereinbar. Maß und Klärung der Seele mögen in der Ethik verortet werden, ein Emanationskonzept in der Metaphysik; aber warum in der Mathematik? Es zeigt sich, dass Bloch mit einem sehr weiten und changierenden Mathematikbegriff operiert.

Eine weitere Vorabbemerkung ist für den Fortgang hilfreich. Bei seiner Kritik nutzt Bloch grundlegend zwei Argumente. Das erste ließe sich als *phänomenologisches Argument* bezeichnen. Hauptthese ist: Der Hörer weiß beim Hören nichts vom Mathematischen, er *erlebt* keine Mathematik. Das zweite Argument macht die positive Annahme über das Wesen der Musik, dass sie zeitlich und inhaltlich bestimmt sei; Mathematik aber sei bloß formal. Wir können das Argument darum das *Argument aus der*

inhaltlichen Bestimmung der Musik nennen. Es scheint darin zu fußen, dass sich Blochs Ästhetik allgemein „gegen Form-Ästhetik [richtet] und [...] die Form in den Dienst des Inhalts [setzt]“, wie Francesca Vidal konstatiert.⁶

Neben den Argumenten bleiben auch die musikalischen Bezugspersonen konstant, nämlich Ludwig van Beethoven und Johann Sebastian Bach. Dabei scheint Beethoven stets dem Mathematischen ferner zu stehen, während sich aber auch Bach letztlich nie mit einem mathematischen Wesen der Musik vereinbar zeigt.

Gegen wen wendet sich Bloch?

Kommen wir zum Adressaten der Kritik: Natürlich hat es in der Philosophie vielfach Ambitionen gegeben, Musik und Mathematik zusammenzudenken. Tatsächlich finden sich auch bei Bloch Verweise auf ‚klassische‘ philosophische Theorien, etwa vertreten von Platon, Johannes Kepler oder Friedrich W. J. Schelling. Aber warum sah sich Bloch 1925 dazu veranlasst, mathematische Positionen zu kritisieren? Wie so oft bei Bloch steht man hier vor dem Problem, dass er nicht mit den üblichen bibliografischen Nachweisen arbeitet. Dennoch ist es möglich, einige Quellen aufzufindig zu machen. Drei von ihnen möchte ich hier benennen.

In der Einleitung nimmt Bloch einen Verweis auf Bach vor:

[...] daß schließlich auch Bachs Kontrapunkt nicht mehr an das Wesen Bachs als eine Gebietskategorie des musikalischen Menschenreichs angrenzen soll, sondern nur an ein Reich von mathematischen oder mathematikartigen Gesetzen, ohne Beinamen.⁷

6 Francesca Vidal, „Ästhetik“, in: Beat Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*, Berlin, Boston 2012, S. 13–38, hier S. 31.

7 GA 10, S. 502. Zitate aus „Über das mathematische und dialektische Wesen in der Musik“ werden im Folgenden mit den Seitenangaben aus der Gesamtausgabe (GA 10) angegeben. Wichtige Differenzen zum Originaltext von 1925 werden kenntlich gemacht.

Woher aber konnte Bloch ein solches Wissen über Bach haben? 1922 erscheint ein Werk, welches „[n]icht alleine innerhalb der akademischen Forschungstradition [...], sondern auch in der interessierten Öffentlichkeit [...] bekannt [wird]“ und „wie kaum ein zweites zum Thema Zahl und Musik Meinungen polarisiert“ – folgt man Wolfgang Gratzter.⁸ Gemeint sind die *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von Johann Sebastian Bach* von Wilhelm Werker; hier wird Bach tatsächlich in ein mathematisches Licht gerückt.

In Werkers Einleitung findet sich interessanterweise ein weiterer Bezugspunkt Blochs wieder: Oswald Spengler. Werker schreibt: „Aus dem Werke Oswald Spenglers tönten mir, lange nach Abschluß dieser Studien, mitklingende Saiten entgegen.“⁹ Tatsächlich ist Spengler eine der wenigen Quellen, die Bloch wirklich benennt, wenn er auf „Lamprecht, Spengler und andere“ verweist.¹⁰ Aus seinem Text ergibt sich, dass Bloch mit Spenglers *Untergang des Abendlandes*¹¹ vertraut gewesen sein dürfte.

Schließlich lässt sich noch eine dritte Quelle offenlegen. In *Prinzip Hoffnung* greift Bloch, wie bereits erwähnt, Gedanken aus dem Aufsatz „Über das mathematische und dialektische Wesen in der Musik“ auf, vor allem jene zur Sphärenharmonie. Doch legt er dort eine Quelle offen: Hermann Aberts *Die Musikanschauung des Mittelalters*¹² von 1905.¹³ Auch

8 Wolfgang Gratzter, *Zur „wunderlichen Mystik“ Alban Bergs. Eine Studie*, Wien u. a. 1993, S. 200. Ich danke Prof. Dr. Matthias Henke für diesen Literaturhinweis sowie insbesondere auch für den Hinweis auf Wilhelm Werker (siehe Anm. 9).

9 Wilhelm Werker, *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von Johann Sebastian Bach*, Neudruck mit freundlicher Genehmigung des Originalverlags, Wiesbaden 1969, Vorwort.

10 Bloch, „Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik“ (1925) (wie Anm. 1), S. 7. Zu Karl Lamprecht siehe Anmerkung 31.

11 Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 1: *Gestalt und Wirklichkeit*, Wien, Leipzig 1918.

12 Hermann Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen* (1905), unveränderter Nachdruck mit einem Geleitwort von Heinrich Hüschen, Tutzing 1964.

13 Siehe das folgende Zitat von Bloch:

dieses Werk hat einen stark mathematischen Impetus und kommt damit als Gegenstand der Kritik in Frage.

Es lassen sich also mit relativ hoher Sicherheit drei Quellen Blochs sowie Gegenstände der Kritik offenlegen: Werkers Studien über die *Symmetrie im Bau der Fugen*, Spenglers *Untergang des Abendlandes* und Aberts *Die Musikanschauung des Mittelalters*.¹⁴

Einige Detailaufnahmen des Textes

Über Blochs Aufsatz ließe sich wohl ein Kommentar schreiben, der den Umfang des Bloch'schen Textes vielfach übersteigen würde. Ein solcher Kommentar wäre durchaus wünschenswert, jedoch bleibt mir an dieser Stelle nur die Möglichkeit, beispielhaft ins Detail zu gehen, um zu zeigen, wie viel Wissen und Theorie gedrängt auf den nicht einmal zehn Seiten stehen. Ich werde nun den Text inhaltlich durchgehen und an geeigneten Stellen gewissermaßen heranzoomen, Detailaufnahmen zeigen.

a) Zur Einleitung: Ein Flug durch die zeitgenössische Musik

Bloch beginnt seinen Aufsatz, indem er die Verbindung von Musik und Mathematik als eine Art populärer Theorie ausweist, die nicht ‚ausstirbt‘, ‚ob sich auch nichts damit fassen lassen will‘.¹⁵ Bezüglich der zwei Textfassungen gibt es hier eine bemerkenswerte Auffälligkeit. 1969 ergänzt Bloch:

„Die frühmittelalterliche Musiktheorie war eine so treue Anhängerin der Sphärenmusik wie die pythagoreische Schule selbst...So fand der von den Kirchenvätern aufgestellte Satz, daß die kirchliche Musik von Gott komme und im Gesange der himmlischen Heerscharen ihr Vorbild habe, gewissermaßen eine philosophische Stütze‘ (Abert, ‚Die Musikanschauung des Mittelalters‘, 1905, S. 154).“ (GA 5, S. 1265)

14 Im Übrigen ist es interessant, dass Gratzner, wenn er über „Die Zahl als fatalistischer Bedeutungsträger im 20. Jahrhundert“ schreibt und dabei (musik-)wissenschaftliche Werke der Jahrhundertwende vorstellt, ebenfalls diese drei Autoren sowie Blochs Aufsatz von 1925 nennt (vgl. Gratzner, *Zur „wunderlichen Mystik“ Alban Bergs* [wie Anm. 8], S. 200–203).

15 GA 10, S. 501.

Wohl dem noch, der einfach nur beim Takt mitwippt und ihn klopft. Leider werden auch Gefühle, die man so liebt und von denen das Tonstück nichts weiß, angeklebt. Bilderchen dazu, privat ausgemalte, oder abgedroschene Worte, angeblich erläuternde, nochmals tonmalend sozusagen.¹⁶

Bloch scheint hier die These anzudeuten, dass ein *intuitives Musikerleben* durchaus positiv zu bewerten ist. Hingegen kritisiert er ein stark sentimentales Musikrezipieren sowie bestimmte Arten von Musikkritik – etwa im Sinne des so genannten Konzertführerstils.

Im weiteren Verlauf porträtiert Bloch verschiedene Strömungen der zeitgenössischen Musik, um ihre Abneigung gegen die Romantik, gegen Seelisches und „Metaphysik“ aufzuzeigen.¹⁷ Diese Strömungen werden als „Versuche technisch-rationaler Art“ gewertet, als Versuch einer ‚mathematischen Hermeneutik‘ der Musik.¹⁸ Wenn Bloch im Anschluss kritisiert, dass von diesen Strömungen rückwirkend Bachs Musik als „ein Reich von mathematischen oder mathematikartigen Gesetzen“ gedeutet werde, hat er damit wohl vor allem Werkers Bach-Untersuchungen im Kopf.¹⁹

Eine weitere Detailbetrachtung lohnt sich bezüglich Blochs Kenntnis zeitgenössischer Musik. So porträtiert er:

Die Stimme wird an sich als energisch erwählt, wie sie langgezogen singt und ihre eigenen Wege geht oder geführt werden will. Dissonanz wird weder gemieden noch gesucht, auch die Rücksicht auf die Tonart schwindet, auf den ehemals wirkenden Zwang des Grundtons. Vierteltöne, die exotische Ganztonskala, Skrjabins, Busonis Tonleitern brechen in die alte harmonische Reihe ein, wechselnde Tonikabeziehungen erscheinen und intermittieren das Spiel. Kurz, es entsteht eine Art von beliebiger oder auch von unendlicher Harmonie, die nicht nötig hat, Ausgangsland und Reiseziel mitzuteilen; es entsteht ein harmonisch völlig ungehinderter Kontra-

16 Ebd.

17 Ebd., S. 502.

18 Ebd.

19 Ebd.

punkt an sich, frei auch von jedem Ausdruck, unter den ihn Beethovens Unrast, oder gar Wagners Musikdrama beugte.²⁰

Neben den direkten Verweisen auf Skrjabin und Busoni lassen sich viele weitere Bezüge entdecken. So finden sich beispielsweise Verweise auf den Impressionismus („exotische Ganztonskala“) und die Bitonalität („wechselnde Tonikabeziehungen“). Der Beginn der Passage („Die Stimme wird an sich als energisch erwählt, wie sie langgezogen singt und ihre eigenen Wege geht oder geführt werden will“) mag an Busonis „Wiederergreifen der Melodie [...] als Beherrscherin aller Stimmen, aller Regungen, als Trägerin der Idee und Erzeugerin der Harmonie, kurz: der höchstentwickelten [...] Polyphonie“ erinnern – so formuliert im Aufsatz „Junge Klassizität“ von 1920.²¹

Später deutet Bloch auch in Richtung Bauhaus und Neue Sachlichkeit, wenn er schreibt:

Wie die neue Malerei mit dem Haß gegen den Ausdruck begann, wie sie Würfel, Dreieck, Zylinder statt des Abendfriedens und anderer sogenannter Seele betonte, so kehrt auch die neue Musik zu den „direkten Faktoren“ zurück [...].²²

20 Ebd., S. 501 f.

21 Ferruccio Busoni, „Junge Klassizität“, in: ders., *Von der Einheit der Musik. Von Dritteltönen und junger Klassizität. Von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken*, Berlin 1922, S. 275–279, hier S. 278. Interessant ist auch die an das obige Zitat folgende, direkt daran anschließende Passage, die Bloch in der späteren Textfassung streicht: „Zwar verachtet diese so formale als physiognomische Befreiungslust das bloße Klang-Tapetenmuster nicht weniger als die Programmmusik, das ‚Musikalisch-Schöne‘ Hanslicks nicht weniger als Absperrungen, Ablenkungen der romantisch-poetischen Hermeneutik. Aber die Zeit des geistig Neuen ist zugleich eben die Zeit der Versuche technisch-rationaler Art“ (Bloch, „Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik“ [1925] [wie Anm. 1], S. 5).

22 GA 10, S. 502. In der Fassung von 1925 heißt es leicht verändert:

„Wie die neue Malerei mit dem Haß gegen den Ausdruck begann, wie sie Würfel, Dreieck, Zylinder statt des Abendfriedens betonte, so kehrt auch die neue Musik zu den

Mit Hinblick auf den gesamten Aufsatz bleibt fraglich, warum Bloch nur in der Einleitung seine Kenntnisse zeitgenössischer Musik einbringt, während er sich im weiteren Verlauf der Argumentation stets an Bach und Beethoven hält. So bleibt vor allem unklar, wie sich Formen der zeitgenössischen Musik in seine Theorie der Musik als dialektisch einordnen würden.

b) Musik und mathematische Verhältnisse

Blochs erster Unterpunkt zur Verbindung von Musik und Mathematik ist der am wenigsten ausführliche und vielleicht auch der am wenigsten erstaunliche. Darüber hinaus hat dieser Unterpunkt zwischen beiden Textversionen kaum Änderungen erfahren. Bloch beginnt damit, dass durch die Obertonstruktur eines Tones bestimmte Intervallverhältnisse vorgezeichnet sind. Dazu schreibt er: „Nun klingt zwar in jedem Ton schon ein anderes mit.“²³ Die These lautet zusammengefasst: Die Obertonstrukturen führten in der *griechischen Musiklehre* zur Bevorzugung klarer Verhältnisse sowie zum Ausschluss von Terz und Sexte. Blochs Reaktion besteht in seinem *phänomenologischen Argument*: „Aber kein Hörer freilich weiß etwas darüber und keiner zählt.“²⁴ Vielmehr seien *Tonvorstellungen* entscheidend, sodass selbst der *Tristan*-Akkord konsonant erscheinen könne.²⁵ Insgesamt leugnet Bloch nicht, dass es mathematische Verhältnisse in den Obertonstrukturen gibt; vielmehr bestreitet er, dass diese Verhältnisse das *Wesen* der Musik erfassen.

direkten Faktoren zurück“ (Bloch, „Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik“ [1925] [wie Anm. 1], S. 6).

23 GA 10, S. 502. In der Textfassung von 1925 verwendet Bloch noch „anderer“ statt „anderes“: „Nun klingt zwar in jedem Ton von selbst schon ein anderer mit“ (Bloch, „Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik“ [1925] [wie Anm. 1], S. 5).

24 Ebd.

25 Vgl. ebd., S. 503.

c) Musik, mathematisches Ordnen und Spengler

Denkt man an musikalische Ordnungen, so mag man an die *Anordnung* von Tönen in Takten, Motiven, Themen oder Reihen sowie den Aufbau von Kompositionen denken. In diesem Sinne leitet auch Bloch den zweiten Unterpunkt ein: „Nun sind zweitens freilich die Töne geordnet, sie laufen nicht beliebig dahin. Und auch das Zählen ist Ordnen“²⁶. Verbunden werden „die Zahl und die einzelnen Ordnungen des musikalischen Takts, Aufbaus“²⁷. So einleuchtend diese Verknüpfung ist, so wenig geht Bloch darauf ein; denn schon nach zwei Sätzen schweift er in einen anderen (wenngleich verwandten) Bereich des *Ordners* ab:

Dazu kommt, daß die Zahl gar leicht alles Ordnen überhaupt vorzubilden oder zu enthalten scheint, es auf den kürzesten Ausdruck bringend. Die Zahl wird derart bezeichnet als eines der ertümlichsten Symbole jeder Gestaltung oder eben Kultur: diese ist wie ihre Zahl und kann sich daraus nie entfliehen.²⁸

Bloch verweist damit auf eine Parallelisierung von mathematischen und musikalischen Entwicklungen. Es mag verwundern, dass Bloch diese Parallelisierung dem Thema des *Ordners* zuordnet, was aber bei genauerem Hinsehen weitaus weniger erstaunt. So besteht eine Möglichkeit des musikalischen *Ordners* in der *Form*. In diesem Sinne nennt Bloch unter anderem die *Form* des „tema con variazioni“ als ein Beispiel der möglichen Parallelisierung von musikalischen und mathematischen Entwicklungen.²⁹

Insgesamt ist dieser Abschnitt am stärksten mit mathematischen Begriffen gespickt, wobei Blochs mathematische Ausführungen im Gegensatz zum restlichen Text vergleichsweise ungenau erscheinen.³⁰ Nun muss man sich aber vor Augen führen, dass Bloch hier vor allem die Positionen

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Ebd.

29 Ebd., S. 503 f.

30 Ich danke Prof. Dr. Gregor Nickel von der Universität Siegen (Funktionalanalysis und Philosophie der Mathematik) für diesen Hinweis.

Oswald Spenglers und Karl Lamprechts³¹ kritisieren möchte, sodass er wohl überwiegend den mathematischen Gehalt dieser Positionen paraphrasiert. So schreibt er:

Schon Lamprecht, dann gar Spengler haben oft spielerisch, oft aber un-leugbar geschickt Übereinstimmung behauptet zwischen dem mathematischen Denkstil einer Zeit und den Formen ihrer Wirtschaft, ihres Zeremoniells, ihrer mannigfaltigen Weltperspektive, nicht zuletzt ihrer Musik.³²

Spengler nimmt eine solche Parallelisierung im Kapitel „Vom Sinn der Zahlen“ in *Der Untergang des Abendlandes* vor. Dass Bloch sich genau auf dieses Kapitel bezieht, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass er Spengler an einer Stelle fast wörtlich zitiert.

Hier wird die vornehmste instrumentale Form des 18. Jahrhunderts, das *tema con variazioni*, als analoge Bildung zur Transformation von Gruppen innerhalb der Funktionentheorie behauptet.³³

Analog dazu heißt es bei Spengler:

31 Bloch scheint an dieser Stelle einen Hinweis auf Karl Lamprechts mehrbändiges Werk *Deutsche Geschichte* zu geben. So widmet Lamprecht im Ergänzungsband *Wirtschaftsleben – soziale Entwicklung* der mathematischen und naturwissenschaftlichen Entwicklung ein eigenes Kapitel, wo er unter anderem wirklich eine Parallelisierung „zwischen dem mathematischen Denkstil einer Zeit und den Formen ihrer Wirtschaft“ (GA 10, S. 503) vornimmt. Gemeint ist das Kapitel „Wirtschaftsleben, Naturwissenschaft und Technik in den inneren Zusammenhängen ihrer Entwicklung vom hohen Mittelalter bis zur Gegenwart“ (Karl Lamprecht, *Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. Zweiter Band. Erste Hälfte: Wirtschaftsleben – soziale Entwicklung*, Freiburg 1903, S. 69–114). Darüber hinaus sind im Band *Tonkunst – Bildende Kunst – Dichtung – Weltanschauung* auch der Musik mehrere Kapitel gewidmet (vgl. Karl Lamprecht, *Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. Erster Band. Tonkunst – Bildende Kunst – Dichtung – Weltanschauung*, Berlin 1902, S. 6–66).

32 GA 10, S. 503.

33 Ebd., S. 503 f.

Innerhalb der Funktionentheorie dagegen ist der Begriff der *Transformation von Gruppen* von entscheidender Bedeutung und der Musiker wird bestätigen, daß analoge Bildungen einen wesentlichen Teil der neuen Kompositionslehre ausmachen. Ich erinnere nur an eine der feinsten instrumentalen Formen des 18. Jahrhunderts, das „tema con variazioni“.³⁴

Insgesamt gibt Bloch den Gedanken wieder, dass es eine Richtung der Erweiterung sowohl in der Entwicklung der Mathematik als auch der Musik gegeben habe – eine Erweiterung des Zahlraums einerseits und eine Erweiterung des Tonraums andererseits.

Bloch argumentiert gegen die geschilderte Parallelisierung, indem er sich des *Arguments aus der inhaltlichen Bestimmung der Musik* bedient. So schreibt er: „das Ordnen schlechthin ist leer, paßt auf alles geistige Leben und daher auf nichts.“³⁵ Musik bewege sich in der Zeit, sodass klarerweise die Sonate als *Prozess*, als „drängende[r], dramatische[r], diskontinuierliche[r] Exzeß der Spannung“ keinen Bezug zur Mathematik habe.³⁶ Aber ebenso sei die Bach'sche Fuge ohne Bezug zum Mathematischen, da das Fugenthema „kein *Axiom*, sondern ein *Charakter*“ sei.³⁷

Abschließend zu diesem Punkt möchte ich auf eine Änderung Blochs in der zweiten Fassung verweisen. Grundsätzlich scheint es so, als würde Bloch seinen expressionistischen Sprachduktus in der späteren Fassung abmildern und für etwas klarere Formulierungen Platz machen. Manchmal bedient er sich aber auch in der zweiten Fassung poetischer Bilder, wohl um dem Leser seine Thesen intuitiv vor Augen zu führen. Eines dieser Bilder findet sich zum Ende des zweiten Unterpunktes. 1925 heißt es dort noch:

Die Klangfigur des Wesens Bachs, wie sie in den Tiefen seiner Orgelfugen präsent wird, ist zu den Bewußtseinsformen der gleichzeitigen mathematischen Physik im strengsten Sinne ungleichzeitig, ja fast disparat.³⁸

34 Spengler, *Der Untergang des Abendlandes* (wie Anm. 11), S. 124.

35 GA 10, S. 504.

36 Ebd., S. 505.

37 Ebd., Hervorhebungen durch die Verfasserin.

38 Bloch, „Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik“ (1925) (wie Anm. 1), S. 9.

In der späteren Fassung schreibt Bloch hingegen:

Die Klangfigur des Wesens, also der Essenz Bach, in den Tiefen seiner Orgelfugen präsent werdend, verhält sich zu den Gewußtseinsformen der gleichzeitigen mathematischen Physik wie die Oberwelt eines riesigen Wachtraums spezifischer Art, Beschwörungsraums zum stereotypen Repetitionslauf der Himmelskörper – trotz Kepler.³⁹

Eine weitere Auffälligkeit, die dieses Zitat offenlegt, ist die Ersetzung des Begriffs „Bewußtsein“ durch „Gewußtsein“. Diese Ersetzung tritt ein weiteres Mal im Text auf.⁴⁰ Sie kann als Indiz dafür gewertet werden, dass Bloch den Aufsatz unter dem Einfluss des *Prinzips Hoffnung* revidierte. Dort differenziert Bloch, dass das „Noch-Nicht-Bewusste selber [...] seinem Akt nach bewusst, seinem Inhalt nach gewusst werden [muss].“⁴¹ Meint „Gewußtsein“ im Gegensatz zum performativen „Bewußtsein“ vor allem einen *inhaltlichen* Bezug, so verweist Bloch mit dem Gebrauch dieses Worts darauf, dass *ein bestimmter Inhalt* gewusst wird. Aber abgelöst davon, was die Begriffe „Gewußtsein“ und „Bewußtsein“ konkret bedeuten: Es wird deutlich, dass Bloch eine Differenzierung, derer er in *Prinzip Hoffnung* Gebrauch macht, in die revidierte Fassung des Aufsatzes überträgt.

39 GA 10, S. 506.

40 Siehe in der Fassung von 1925:

„Die Mathematik zumal und die ihr notwendig zugeordnete Physik einer Zeit ist inhaltlich durchaus auf die Natur, also gleichsam stellvertretend auf das *Bewußtsein* des Gewordenen, fertig Ausgedehnten über sich selbst gerichtet“ (Bloch, „Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik“ [1925], S. 9; Hervorhebungen durch die Verfasserin).

In der zweiten Fassung heißt es dann:

„Die Mathematik zumal und die ihr notwendig zugeordnete Physik einer Zeit ist inhaltlich durchaus auf die Natur, auf das *Gewußtsein* des in ihr Gewordenen, gar fertig Ausgedehnten gerichtet“ (GA 10, S. 506; Hervorhebungen durch die Verfasserin).

41 GA 5, S. 163.

d) Sphärenharmonie, Platon und Abert

Im dritten Unterpunkt behandelt Bloch eine klärende, Maß verschaffende Wirkung der Musik auf die Seele. Er schreibt: „Wie das Ordnen also auf logischem, so scheint die Klärung auf ethischem Weg die Zahl der Musik pythagoräisch zu verbinden.“⁴² Als Vertreter dieser Position werden „die Griechen“ und in persona „Pythagoras und Platon“ genannt.⁴³ Demnach könne und *solle* durch Musik die Ordnung der Seele wiedererlangt werden. Bloch kommentiert, dass dazu nach Plato bestimmte Tonarten besonders geeignet seien:

Platon rühmte dieses Sinns die dorische Tonart als eine solche der Kraftvollen und Gutwilligen, als Klang eines geordneten, männerwürdigen Lebens. Aber auch die phrygische Tonart, obzwar sie den Dithyrambus begleitete, heilte nach Platon dadurch, daß sie die Affekte zur Entladung brachte, sie zeigte so gleich der Tragödie kathartische Macht.⁴⁴

Analog dazu heißt es bei Platon in der *Politeia*:

Welche Tonarten sind also weichlich und bei Gastmahlen üblich?
„Ionisch, sprach er, und Lydisch, welche auch die schlaffen heißen“.
Wirst du also diese, Lieber, für kriegerische Männer wohl irgend brauchen können?
Keineswegs, sagte er, und also scheint dir nur Dorisch und Phrygisch übrigzubleiben.⁴⁵

Platons Gedankengänge werden auch von Abert angeführt, etwa wenn er schreibt, „die altgriechischen Philosophen und Musikschriftsteller seit Platon [hatten] sehr häufig dem Ethos der einzelnen Tonarten ein beson-

42 GA 10, S. 506.

43 Ebd., S. 507. Der Verweis auf Pythagoras erfolgt nur in der zweiten Textfassung.

44 Ebd., S. 506.

45 Platon, *Politeia* 398a, zitiert nach: ders., *Politeia (Der Staat)*, deutsche Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, Darmstadt 1971.

deres Kapitel gewidmet⁴⁶, oder konkreter, Platon habe das Lydische „als zu weichlich verworfen“⁴⁷.

Wiederum nimmt Bloch eine interessante Änderung vor. So streicht er in der zweiten Textfassung die folgende Passage komplett:

Nicht in der Form, wohl aber und gerade doch im Inhalt, im Gegenstand träfe danach Mathematik als Ordnung des starren Ausgedehnten mit der Musik letzthin zusammen [...].⁴⁸

Die Streichung dieser Passage mag als ein Indiz dafür gewertet werden, dass Bloch seine Position in der bearbeiteten Version schärft. In der zitierten Passage räumt er nämlich andeutungsweise einen Bezug von Mathematik (in einem weiten Verständnis) zum Inhalt ein. Genau diese These ist es jedoch, die er mit dem *Hauptargument aus der inhaltlichen Bestimmung der Musik* bestreitet.

Doch kehren wir zum Argumentationsgang zurück: Bewegte sich Bloch bislang mit dem Ethischen eher im Bereich des Menschen, so geht er nun zur *Sphärenharmonie* über. In dieser Theorie der Antike und des Mittelalters wird eine „Harmonie im Weltall“ – für das menschliche Ohr hörbar oder nicht – verortet sowie „häufig die siebenstufige Tonskala A, H, c, d, e, f, g mit der siebenteiligen Planetenskala Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn verglichen“.⁴⁹ Bloch liefert einen geschichtlichen Abriss dieser Planetenanalogie, beginnend im antiken Griechenland, fortgesetzt über die „Abstände des chinesischen Saitenspiels“ bis zum Mittelalter allgemein und Buxtehudes Klaviersuiten.⁵⁰ Die Betrachtungen schließen mit Johannes Kepler und Friedrich Schelling ab. Während es unklar ist, woher Bloch seine Informationen zu den chinesischen Saiteninstrumenten nahm, kann man Verweise auf Dietrich Buxtehude sowie

46 Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters* (wie Anm. 12), S. 234.

47 Ebd., S. 242.

48 Bloch, „Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik“ (1925) (wie Anm. 1), S. 9.

49 Paul von Naredi-Rainer, „Harmonie“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 4, Kassel 1996, Sp. 116–132, hier Sp. 118 f.

50 GA 10, S. 507.

die mittelalterliche Musik bei Abert finden. So heißt es bei Abert: „Suchte doch noch Dietrich Buxtehude in sieben Klaviersuiten [...] die Natur und Eigenschaft der Planeten artig abzubilden“⁵¹. In Bezug auf die Sphärenharmonie im Mittelalter schreibt Bloch, die „Harmonie der Sphären“ würde „zum Gesang der himmlischen Heerscharen umgedeutet“ und „christlich umbenannt“⁵². Analog dazu schreibt Abert:

Diese geheimnisvolle, so hoch gepriesene und doch von keinem Sterblichen vernommene Musik des Weltalls war den Kirchenlehrern eine willkommene Mitte, um den gläubigen Gemütern die Weisheit der göttlichen Weltordnung zu predigen. Im Prinzip wurde dabei an der antiken Lehre nichts geändert; man begnügte sich damit, sie einfach in der christlichen Schöpfungslehre einzugliedern.⁵³

Was hält Bloch nun gegen diese Theorie der Sphärenharmonie? Grundlegend scheint wieder das *Argument aus der inhaltlichen Bestimmung* zu sein; denn Musik stehe für „Zeit und Geschichte“, für das „Bewußtsein des utopischen Felds und steigende Subjekt-Objektivierung als seine Erfüllung“, so Bloch.⁵⁴ Mathematik im Sinne einer Sphärenharmonie sei von diesem menschlichen Bereich weit entfernt; sie bleibe „der Schlüssel zur Natur“⁵⁵. Beispielfhaft erläutert Bloch dies anhand von Bach:

Bach drückt Leid, Andacht unter Tränen aus, lieber als die Freude, und verweilt vor allem in der Matthäus-, Johannespassion Christi darin, süße Frucht aus seiner Wehmut brechend. Das hängt mit dem gleichen Christentum zusammen, in dem unsere reiche Musik immerhin erst entstanden ist.⁵⁶

51 Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters* (wie Anm. 12), S. 35.

52 GA 10, S. 507.

53 Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters* (wie Anm. 12), S. 82 f.

54 GA 10, S. 509.

55 Ebd., S. 508.

56 Ebd. Den direkten Verweis auf die Matthäus- und Johannespassion fügt Bloch erst in der zweiten Textfassung ein, was erneut die stärkere Konkretheit dieser Fassung zeigt. Vgl. Bloch, „Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik“ (1925) (wie

Die Textpassage der Kritik an einer mathematischen Deutung im Sinne der Sphärenharmonie hat die meisten Änderungen zwischen den beiden Textfassungen erfahren; fast der gesamte Text wurde revidiert. Die Textfassung von 1925 zeichnet sich insbesondere durch ein christlich eingefärbtes Vokabular aus. So schreibt Bloch zu Beginn:

Der natürliche Zustand der christlichen Seele ist vielmehr Schmerz, ihre religiöse Erhebung ist Demut, Nachfolge Christi als des Erlösers aus dieser Welt mit all ihren Harmonien, ihr Ziel schließlich die vollkommene Einker, höher als alle Sophrosyne und Katharsis.⁵⁷

1969 erscheint nicht nur die Sprache geschärft und weniger christlich eingefärbt, sondern es tritt auch eine weitere These hinzu. So heißt es:

Eher liegt der Fall, was ein unleugbares Figurdenken auch für die Natur, wo nicht gerade für Natur angeht, umgekehrt: dies Figurdenken reicht nicht aus Natur in Geschichte, in Musik, sondern von Geschichte und Musik, gegenerleuchtend und so erschließend, in Natur.⁵⁸

Die These lautet: Man kann mithilfe der Physik oder Mathematik nicht die Musik bestimmen, aber mit der Musik die Natur, also den Bereich der Physik, genauer aufschließen. Dies mag mit einer Sinneswandlung Blochs zusammenhängen: betrachtete er in seinem Frühwerk noch die „bloß physische Natur“ als „Schutthaufen von betrogenem, gestorbenem, verdorbenem verirrttem und umgekommenen Leben“⁵⁹, das heißt als totes Objekt, so spricht er, wie Annette Schlemm konstatiert, spätestens ab Mit-

Anm. 1): „Bach drückt Leid, Andacht unter Tränen aus, lieber als die Freude, und verweilt vor allem darin, ohne sich davon befreien, entladen zu wollen.“

57 Bloch, „Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik“ (1925) (wie Anm. 1), S. 11.

58 GA 10, S. 508.

59 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923 (= GA 3), Frankfurt/M. 1964, S. 337.

te der 1930er Jahre auch der Natur „in bestimmter Weise einen Subjektivitätscharakter [zu].“⁶⁰

e) Emanation und Metaphysik

Bewegt sich Bloch insgesamt von einem ‚normalen Mathematikverständnis‘ weg, so hat er sich im vierten Unterpunkt am weitesten von einem alltäglichen Mathematikverständnis entfernt. Seine Betrachtungen nehmen ihren Ausgang bei der Musik als ‚Ruhe‘ und einer ‚Mathematik des letzten gelassenen Waltens‘.⁶¹ Bloch bezeichnet diese Mathematik als ‚Emanations-Mathematik‘ – ein in dieser Kombination nicht gebräuchlicher Begriff.⁶² Der Begriff ‚Emanation‘ (von lat. emanare = ausfließen) bezeichnet ‚in der Gnosis und im Neuplatonismus das Verhältnis von Gott bzw. dem Einen zum übrigen Seienden‘, das ‚in Ruhe und ohne Substanzminderung geschehende[...] Hervorbringen‘.⁶³ Als musikalische Beispiele für Emanation nennt Bloch neben Bach Wolfgang Amadeus Mozart und vor allem Anton Bruckner. In der zweiten Fassung heißt es etwa: ‚So hat selbst Bruckners gänzlich dynamischer Kontrapunkt im Ganzen Gelassenheit, ein geheimnisvolles Pendeln, eine letztthin ruhevolle Kontinuität seiner Bewegung, wie von Ankunft her.‘⁶⁴

60 Annette Schlemm, ‚Subjekt – Objekt‘, in: Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch* (wie Anm. 6), S. 514 – 540, hier S. 528.

61 GA 10, S. 509.

62 Auch für diesen Hinweis möchte Prof. Dr. Gregor Nickel danken.

63 Thomas Blume, ‚Emanation‘, in: Wulff Rehfus (Hg.), *Handwörterbuch der Philosophie*, Stuttgart 2003, S. 316 – 317, hier S. 317.

64 GA 10, S. 510. In der ersten Textfassung verwendet Bloch in seiner Kritik an der Emanation eine Passage auf Bruckner. Hier heißt es, wiederum deutlich expressiver als in der zweiten Fassung:

„So hat die Seele der Brucknerschen Kunst mittelalterliche Gelassenheit bewahrt; ihr geheimnisvolles ‚Pendeln‘, die ruhevoll ungeheure Kontinuität ihrer Bewegung scheint allerdings rhythmische Urgestaltung zurückzustrahlen.“ (Bloch, ‚Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik‘ [1925] [wie Anm. 1], S. 12)

Was hält Bloch nun gegen eine Verbindung von Musik und Emanation? Wiederum macht er zunächst vom *phänomenologischen Argument* Gebrauch: „Aber auch dem entrückten Hörer wird dies alles nur einge-redet, er denkt nicht daran, Zahlen zu vernehmen.“⁶⁵ Deutlich werde dies insbesondere bei Beethovens Sonate.

Die folgenden Ausführungen sind lang und kompliziert, sodass ich mich auf Blochs Grundgedankengang beschränken werde: Die Fuge sei kein Ausdruck von Emanation, da dies zu einem zeitlichen Widerspruch führe. Denn Bachs Fuge sei im Barock zu verorten. Die Emanation hingegen beanspruche zwei andere geistesgeschichtliche Orte: Erstens einen „im magisch durchgeisterten Weltbild der Renaissance“ als ein mythisches Wiederaufgreifen durch die *Kabbala*;⁶⁶ zweitens einen in der Gnosis der nachchristlichen Jahrhunderte. Aber erst die „christliche Musikpraxis“ habe die Theorie der Emanation musikalisch umsetzen können, weil dafür *Mehrstimmigkeit* notwendig sei;⁶⁷ hingegen habe „die heidnische Musik selber, als durchaus einstimmig, diese Theorie nicht einmal zu konstruieren“⁶⁸ erlaubt.

Blochs Argumentation gipfelt in einem Anklang an sein *Argument aus der inhaltlichen Bestimmung*. Der „emanatistische, der Schöpfungsraum“ sei „ein Gewölbe des Zwangs und nicht der menschlichen Freiheit“.⁶⁹ Musik sei immer an den Bereich des Menschlichen gebunden; aber wie schon die Sphärenharmonie aus dem dritten Unterpunkt liege auch die Emanation außerhalb dieses menschlichen Bereichs.

Abschließend möchte ich den folgenden Gedanken anführen: Emanation scheint eher ein metaphysisches statt ein mathematisches Konzept zu sein. Laut der Einleitung Blochs sind es aber gerade die mathematischen Tendenzen des Musikverständnisses, die einer metaphysischen Deutung entgegenstehen. Hier lässt sich also eine potentielle Spannung in Blochs Argumentationsgang verorten. Doch dies soll nur eine Klammerbemerkung sein.

65 GA 10, S. 510.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 511.

68 Ebd.

69 Ebd.

f) Widerspruch, Dialektik und das Wesen der Musik

Kommen wir zum Schlussteil, in dem Bloch seine eigene Position über das Wesen der Musik präsentiert.⁷⁰ Inhaltlich beginnt Bloch damit, aus seinen vorangegangenen Ausführungen zu folgern, dass das Wesen der Musik nicht mathematisch sei. Dazu heißt es:

Dem Tönen also wohnt, dies ergibt sich, keine formende⁷¹ Zahl mehr inne. Die Zeit als Richtung fordert eine andere Form, eine solche vor allem, die Trieb, Schreiten, kaum geahntes Ziel mitsetzt. Das Pluszeichen ist mitnichten der Heroldstab dieser Zeit, wohl aber läßt der *Widerspruch* Bewegung verstehen, ist, wo immer Leben erscheint.⁷²

Bloch spielt hier noch einmal auf sein *Argument aus der inhaltlichen Bestimmung der Musik* an: Musik als primär zeitlich bestimmt impliziert *Entwicklung*. Diese Entwicklung oder auch *Bewegung* ist nun der Grund, warum Bloch ein anderes Wesen der Musik annimmt: das Schlagwort lautet hier „Widerspruch“ – oder weitergehend *Dialektik*, welche Bloch als „Organon des Prozesses“ identifiziert.⁷³ Leider führt Bloch kaum aus, was er unter Dialektik versteht. Vor dem Hintergrund, dass ‚Dialektik‘ in der Philosophie ein durchaus umstrittenes Konzept ist, erweist sich dieser Mangel an Erläuterung als durchaus problematisch. Dennoch ist aus Blochs Ausführungen ersichtlich, dass er sich insbesondere an der Hegel’schen Dialektik-Tradition orientiert, statt etwa an frühen antiken Verwendungen dieses Begriffs beispielsweise bei Platon oder Aristoteles. So gibt es in der ersten Fassung eine kurze Passage, in der Bloch zumindest konkret auf Hegel und die drei Bestandteile Thesis, Antithesis und Synthesis der Dialektik verweist:

70 Editorisch ist hier auffällig, dass in der ersten Textfassung vor Beginn dieses Teils eine Leerzeile eingefügt ist, die in der zweiten Fassung fehlt. Damit ist der Bruch in der ersten Fassung viel deutlicher.

71 Der Zusatz „formende“ ist erst in der zweiten Textfassung ergänzt.

72 GA 10, S. 512.

73 Ebd.

In der Hegelschen Fassung: Thesis, Antithesis und wiederhergestellte Thesis oder Synthesis auf der höheren Stufe – ist der Dialektik freilich kaum schon die Form gegeben, welche sie den Kurven, der verschiedenen inneren Mächtigkeit des historischen Prozesses gerecht werden läßt. Auch hier wirkt noch Mathematisches, abstrakt Rationalistisches nach, der reflexiv bleibende Versuch einer Lebensmathematisierung fast nach dem Schema eines prognostischen Naturgesetzes; nicht minder klingt selbst die Zahlenmystik der Dreiheit mit, als dem Schema der Versöhnung.⁷⁴

Dann heißt es (fast identisch in beiden Fassungen):

Das Unbefriedigte in jedem Zustand selbst aber ist der Widerspruch, wie er einen neuen Zustand, ein neues Thema dem alten entgegensetzt und nicht unbedingt das alte Thema als Thesis auf höherer Stufe, synthetisch wiederherstellt. Dennoch stellen, wie jede musikalische Formenlehre den Musik-Mathematikern hätte zeigen können, sowohl die Kadenz wie die Sonate, Beethovens Sonate, eine Rückkehr des Umwegs, eine Einheit des Entzweiten dar, fast ganz im Sinn der Hegelschen Dialektik und ihrer lebendig modifizierten Trias.⁷⁵

Die erste Passage zeigt nicht nur, dass die Dialektik auch im Sinne Blochs aus These, Antithese und Synthese besteht, sondern ebenfalls, dass sie einen Bezug zur Mathematik, zum Formalen hat. Damit mag Bloch seine frühe Kritik an Hegel implizieren, dem er einen Panlogismus unterstellt.⁷⁶ Durch die Streichung dieser Passage in der zweiten Fassung wirkt Blochs Position geschärft: die Möglichkeit, das Konzept der Dialektik zumindest

74 Bloch, „Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik“ (1925) (wie Anm. 1), S. 14.

75 Ebd., S. 14. In beiden Fassungen des Textes findet sich der explizite Verweis auf *Hegel*. Inwiefern Bloch Hegels Dialektikkonzept korrekt versteht und auf seine Theorie anwendet, kann an dieser Stelle nicht untersucht werden.

76 Vgl. Annette Schlemm, „Dialektik“, in: Dietschy u.a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch* (wie Anm. 6), S. 60–83, hier S. 70 f.

teilweise mathematisch zu verstehen, wird hier nicht einmal mehr angedeutet.⁷⁷

Jenseits des schillernden Labels der Dialektik scheint das zentrale Konzept aber der *Widerspruch*. Dieser *Widerspruch*, den Bloch in der zweiten, oben zitierten Passage herausstellt, scheint mir in seinem Verständnis das *Wesen* der Musik als Prozess auszufüllen. Erst der Widerspruch ermöglicht eine Vereinigung oder Synthese – sodass am Ende doch eine Art Dialektik stehen kann. Bloch bringt seine These folgendermaßen auf den Punkt: „Nicht die Mathematik also, sondern die *Dialektik ist das Organon der Musik*, als der höchsten Darstellung historischer, schicksalgeladener Zeit.“⁷⁸

Bloch versucht im Folgenden, diese These anhand von konkreten musikalischen Phänomenen zu belegen. Dabei fügt er in der zweiten Fassung einen ersten Beleg hinzu, welcher lautet: „Töne werden gespalten, ein gis als as gesetzt, so entzweit geht es weiter.“⁷⁹

Bloch verweist hier auf die enharmonische Verwechslung als eine Art von Widerspruch. Die folgenden Ausführungen sind dann in beiden Texten weitestgehend identisch. Bloch lokalisiert den nächsten Widerspruch in der Funktionsharmonik:

Auch gäbe es kein Ziehen und Schreiten in Stufen, wäre nicht der Grundton bereits unruhig. Die Tonart, wie sie zuerst im Dreiklang erscheint, wird verneint, in die Dominante umgedeutet, der Grundakkord muß aus sich heraus. Er setzt als erste feine Dissonanz den Quintschritt abwärts, der Dreiklang also spaltet sich gleichsam in die Pseudo-Tonika der Unterdominante. Diese Störung, Entzweiung treibt die Rückkehr zur echten

77 Man mag sich fragen, ob Emanation und Dialektik nicht ähnlich nah oder weit entfernt vom Mathematischen sind. Vielmehr, so könnte man annehmen, bestehe der Unterschied zwischen beiden Konzepten in der jeweiligen inhaltlichen Bestimmung: Während das emanatistische Konzept, folgt man Bloch, inhaltlich an einen metaphysischen, göttlichen Raum gebunden ist, der dem Menschlichen fern ist, manifestiert sich die Dialektik gerade im Bereich des Menschen, der durch Widersprüche gekennzeichnet ist.

78 GA 10, S. 512. Die Wörter, die in der zweiten Fassung kursiviert sind, stehen in der ersten Fassung gesperrt gedruckt.

79 Ebd.

Tonika, zum Grundakkord des Anfangs aus sich hervor, über einem gelösten Widerspruch.⁸⁰

Hier finden wir nicht nur die Entzweiung oder den *Widerspruch*, sondern auch die daran anschließende *Synthese*. Blochs nächster beispielhafter und vielleicht sogar der paradigmatischste Widerspruch in der Musik ist die Sonate. So heißt es:

Heftig aber setzt sich solch dialektisches Wesen in der Sonate fort, als welche ja, zum Unterschied von der Fuge, dem Pathos der wiederkehrenden Grundtonart die eigentlichen Höhepunkte ihres Kontrapunkts verdankt.⁸¹

Nachdem Bloch im ganzen ersten Teil des Aufsatzes die Unvereinbarkeit von Beethovens Sonate mit der Mathematik konstatiert hatte, ist es nicht verwunderlich, dass sich die Sonate nun als höchst *dialektisch* erweist. Seine These lautet grundlegend:

Wesentlicher der Sonate ist eben jene einmalige Spannung, die als Gegensatz zwischen den Hauptthemen erscheint, sich in der Durchführung fern der Haupttonart antithetisch weiter auswirkt und erst in der entspannten Wiederkehr der Hauptthemen den Anfang als Ziel synthetisch gewinnt.⁸²

Zum Schluss – vor allem der ersten Textfassung – etabliert Bloch folgende Begrifflichkeiten: „suchende Musik“ (nur 1925 verwendet), „anlangende

80 Ebd.

81 Ebd.

82 Bloch, „Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik“ (1925) (wie Anm. 1), S. 15. Auch hier findet sich in der zweiten Textfassung eine Änderung. Denn während sich im Originaltext die Synthese in der „Wiederkehr der Hauptthemen“ findet, verortet Bloch diese Vereinigung in der zweiten Fassung nur noch in der „Wiederkehr des ersten und Hauptthemas“:

„Wesentlicher der Sonate ist eben jene einmalige Spannung, die als Gegensatz zwischen den zwei oder drei Hauptthemen erscheint, sich in der Durchführung fern der Haupttonart antithetisch weiter auswirkt und erst in der entspannten Wiederkehr des ersten und Hauptthemas den Anfang als Ziel synthetisch gewinnt.“ (GA 10, S. 513)

Musik“ und „angelangte Musik“. *Suchende Musik* meint die Sonate. So heißt es in der ersten Fassung: „Das Wesen der suchenden Musik also ist jedoch noch gegensätzlich, dialektisch, sofern hier eine Höhenlage erst gewonnen werden muß“⁸³. Die *anlangende Musik*, die Bloch der Fuge zuordnet, hatte er bereits früher im Text als „Musik des deutlich gewordenen Gegenstands, der erlangten Objektivierung ihres noch namenlosen, ungestellten Subjekts“ identifiziert und „das melismatisch-kontrapunktische Gleichgewicht der Fuge als Muster aller anlangenden Musik“ benannt.⁸⁴ Zur *angelangten Musik* heißt es schließlich:

Die angelangte Musik schließlich liegt rein erst *hinter* der Sonate, ist Ontologie von Musik, die Subjekt-Objekt-Identität endlich mit voll benennender Sprache in ästhetischer Sphäre nahelegend [...].⁸⁵

Die drei Begriffe „suchende Musik“, „anlangende Musik“ und „angelangte Musik“, d. i. eine noch ausstehende Form von Musik, scheinen mir gleichermaßen eine Steigerung und eine normative Richtung auszudrücken. Wie aber ist das Ziel oder die *Höhenlage* zu verstehen?

An dieser Stelle kommt man nicht umhin, einige Anmerkungen zu Blochs Konzeption der Dialektik sowie dem damit verknüpften Verhältnis von Subjekt und Objekt vorzunehmen. Wir haben im Zitat zur „angelangten Musik“ zur „Ontologie von Musik“ erfahren, dass sie eine „Subjekt-Objekt-Identität“ nahelegt. Werfen wir einen Blick in die Schrift *Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel* von 1949, so wird deutlich, dass für Bloch das „Subjekt-Objekt-Verhältnis [...] selbst nichts anderes als der dialektische Prozeß, in seiner eigentlichsten Struktur“ ist.⁸⁶

Dialektische Erkenntnis oszilliert daher notwendig zwischen ihren Momenten, also auch zwischen ihren Hegelschen Hauptmomenten: Subjekt

83 Bloch, „Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik“ (1925) (wie Anm. 1), S. 16.

84 GA 10, S. 510.

85 Ebd., S. 513.

86 Ernst Bloch, *Subjekt – Objekt. Erläuterungen zu Hegel*, erweiterte Ausgabe (= GA 8), Frankfurt/M. 1971, S. 198 f.

und Objekt; erst dies Oszillieren zwischen Selbst und Material stellt Erkenntnis- und Weltprozeß zugleich her.⁸⁷

Ziel ist es, den Widerspruch zwischen Subjekt und Objekt aufzuheben. Mit dieser Aufhebung der Entzweiung von Subjekt und Objekt hängt ein weiterer wichtiger Begriff zusammen: „Heimat“. Der Mensch hat die Heimat gefunden, wenn sich „weder der Mensch zur Welt noch aber auch die Welt zum Menschen verhalten als zu einem Fremden.“⁸⁸ Die „erreichte Identifizierung von Subjekt und Objekt“ sind das „positive[.] Utopikum *Heimat*“.⁸⁹ Spricht Bloch in unserem Aufsatz von „Subjekt-Objekt-Identität“ oder von „tiefste[m] Zugleich, tiefst gesammelte[m] Innen“,⁹⁰ dann weist er wohl auch für die Musik eine solche *Utopie* als Ziel aus. In diesem Sinne scheint die Subjekt-Objekt-Identität in der Musik *normativ* zu sein.⁹¹ Damit erscheint der *Widerspruch*, der doch den Ausgangspunkt für das dialektische Wesen der Musik bildete, nur als auslösender Impuls eines Prozesses, an dessen Ende eigentlich die Synthese von Subjekt und Objekt als normatives Ziel, als Utopie, steht. Damit geht es Bloch in diesem Aufsatz augenscheinlich nicht nur darum, das Wesen der Musik zu analysieren, sondern auch eine normative Richtung auszugeben.

Abschließen möchte ich meine Annäherung mit den Schlussworten Blochs. Diese sind insbesondere insofern erwähnenswert, als es erneut eine zweifache Ausführung gibt. 1925 beendet Bloch seinen Aufsatz mit den Worten:

Das Wesen der anlangenden Musik andererseits, der Fuge als ihrem Korrektiv und nun erst recht der noch unbekanntem Ontologie von Musik, ist umgekehrt gegläuckte Wahrheit, vollkommene Wirklichkeit an sich, aber deshalb nicht etwa extensiv oder eine wie immer wohlgeordnete Man-

87 GA 8, S. 199.

88 GA 5, S. 241.

89 Schlemm, „Subjekt – Objekt“ (wie Anm. 60), S. 540.

90 GA 10, S. 513.

91 So schreibt auch Vidal, dass „[d]as Produkt schöpferischer Produktivität [...] dann ein echtes Kunstwerk [ist], wenn es [...] die Identität von Subjekt und Objekt aufscheinen lässt“. (Vidal, „Ästhetik“ [wie Anm. 6], S. 28)

nigfaltigkeit, sondern lediglich explikativ in sich selber und so fern allem Raum wie das Vollkommene dem Tod.⁹²

In der zweiten Fassung heißt es hingegen:

Das Wesen der einthematischen Fuge, dieses sich aufschlagenden Schreins, und nun erst recht der noch unbekanntem Ontologie von Musik, ist eine sich bereits unablässig mitteilende Höhenlage, doch gleichfalls ganz in Zeit und Geschichte verbleibend und auch ein „Kristall“ nur, indem vox humana verflochten anschließt.⁹³

Fazit

Wo stehen wir also? Klar ist: das Wesen der Musik ist nach Bloch nicht mathematisch. Wir erleben die Musik nicht als mathematisch, sondern als zeitlich und inhaltlich bestimmt. Hingegen ist das Wesen der Musik dialektisch. Damit ist verbunden, dass Bloch eine normative Richtung für die Musik aus gibt, an deren Ende etwas noch zu Schaffendes, ein Utopisches steht.

Mehr noch als Blochs inhaltliche Gedankengänge in groben Zügen nachzuvollziehen, ging es mir aber in diesem Aufsatz darum, aufzuzeigen, wie lohnenswert es ist, den Bloch'schen Text genau unter die Lupe zu nehmen. Bei dem hier untersuchten Text liegt darüber hinaus die Besonderheit der zwei Textfassungen vor, welche interessante Änderungen und Akzentverschiebungen in Blochs Gedankengängen offenlegt. Für die Zukunft scheint es mir lohnenswert, diese und ähnliche Spuren weiterzuverfolgen.

92 Bloch, „Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik“ (1925) (wie Anm. 1), S. 16.

93 GA 10, S. 514.

Matthias Henke

Die Idee des Surrealistischen bei Ernst Bloch und Ernst Krenek

I

1964, drei Jahre nach dem Bau der Berliner Mauer und der Übersiedlung Ernst Blochs in den Westen Deutschlands, gelangte in Hamburg eine Oper Ernst Kreneks zur Uraufführung, die den Titel *Chrysomallos – Der goldene Bock* trug und in gewissem Sinn als Gegenentwurf zu jener schändlichen Architektur gelesen werden kann: ist ihr Thema doch nicht das der Ein-, sondern das der Entgrenzung. Denn der goldene Widder startet hier, bei Krenek, im antiken Hellas, um nach einer langen Reise durch Raum und Zeit in einem Indianerreservat zu landen, in der Wüste Arizonas, als viel bestaunte Touristenattraktion. Ihm habe „eine völlig phantastische und eigentlich surrealistische Gestaltung der Argonautensage“ vorgeschwebt, kommentierte Krenek, der wie gewöhnlich das Textbuch seiner Oper selbst verfasst hatte.¹

Blenden wir weit zurück, ins Jahr 1923, als Krenek längere Zeit in der Schweiz lebte – ein Aufenthalt, den ihm der Mäzen Werner Reinhart ermöglichen konnte. Von finanziellen Sorgen befreit, wagte sich der Komponist an ein gleichermaßen umfangreiches wie für ihn neuartiges Werk. Zum ersten Mal wollte er eine Oper auf ein eigenes Libretto komponieren. So entstand die Offenbachiade *Der Sprung über den Schatten*, die im fol-

1 Ernst Krenek, „Notizen zum *Goldenen Bock*“, in: *Der goldene Bock*, Programmheft der Hamburgischen Staatsoper, Hamburg 1964, S. 124 – 126, hier S. 125; zitiert nach Barbara Zuber, „Chrysomallos. Ernst Kreneks Travestie des Mythos vom Goldenen Vlies“, in: Claudia Maurer Zenck (Hg.), *Igor Strawinskys und Ernst Kreneks Spätwerke* (= Ernst Krenek Studien 5), Schliengen 2014, S. 180 – 247, hier S. 181.

genden Jahr in Frankfurt am Main zur Uraufführung gelangte und ihrem Autor allenthalben Erfolg sowie die Bekanntschaft mit Theodor W. Adorno eintrug.² In seinem Bühnenwerk debütierte Krenek aber nicht nur als Librettist. Auch verwendete er hier erstmals das Idiom der zeitgenössischen Unterhaltungs-, sprich amerikanischen Tanzmusik. „Damit erzeugte ich“, führte Krenek später aus,

eine Art stilistischen Mischmasch, denn das Grundidiom blieb die aggressive atonale Sprache, die ich in den Instrumentalkompositionen jener Phase kultiviert hatte. Durch diese Gegenüberstellung von heterogenen Elementen, deren Ergebnis ich nicht vorhersah, da ich einfach beide Elemente hineinbringen wollte und nicht wusste, wie ich es anders hätte machen sollen, näherte ich mich unbewusst der Sphäre des Surrealismus. Das Konzept dieser Ausdrucksform reizte und verfolgte mich später sehr, aber es gelang mir nie, sie mir bewußt zu eigen zu machen.³

Wenige Wochen nach der Uraufführung seiner Oper, im Herbst 1924, besuchte Krenek erstmals in seinem Leben Paris. Rätselhaft schien ihm die Stadt zu sein, obgleich er recht gut Französisch sprach. Vor allem das Doppelgesicht der Metropole irritierte ihn, wie er in seiner Autobiografie *Im Atem der Zeit* anmerkte. Einerseits habe er das Leben in der französischen Kapitale als „eine phantastische, fröhliche, berauschende Kavalade“ wahrgenommen, die ihn allzeit umtobt hätte, andererseits habe er das, was ihm persönlich in der Metropole untergekommen sei, als „trist, alltäglich, belanglos, feindselig und korrupt“ empfunden⁴ – eine urbane Bipolarität, die nicht von ungefähr an Bloch und seine gleichsam surrealistische Beschreibung des Städtepaars von Ludwigshafen und Mannheim denken lässt; an deren „harte[n], seltsame[n], knisternde[n] Akkord“ – so Bloch – „zwischen dem Futurum links des Rheins und dem Antiquarium

2 Vgl. Ernst Krenek, *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, aus dem Amerikanischen von Friedrich Saathen und Sabine Schulte, Hamburg 1998, S. 454.

3 Ebd., S. 370.

4 Ebd., S. 484.

rechts des Rheins“; platter formuliert: zwischen den I. G.-Farben hier, und dem Schloss dort.⁵

Das ambivalente Paris-Erlebnis, also die Erfahrung simultaner Heterogenität, führte Krenek zu einer neuen Sicht auf sein Dasein, die ihn – nach eigenem Bekunden – einige Jahre dominierte. Nicht länger wollte er „das eigene Leben als Kontinuum [...] betrachten, in dem jeder Moment voller Beziehungen zur Vergangenheit und voller Verantwortung gegenüber der Zukunft“ sein sollte, vielmehr plante er fortan, aus jedem Augenblick das Beste herauszuholen, um einen Augenblick nach dem anderen zu leben.⁶ Kreneks neue Auffassung von der Beschaffenheit der humanen Existenz wirkte sich auch auf sein künstlerisches Denken aus. „Bezeichnenderweise“, kommentierte er rückschauend, „dachte ich [damals] auch über Projekte nach, in denen ich dem Gedanken der Diskontinuität künstlerisch Ausdruck verleihen wollte, ohne den tieferen Zusammenhang bewusst zu erfassen.“⁷ Besuche der Pariser Varietés, explizit der Folies Bergère, kamen hinzu und ließen in dem Komponisten den Gedanken an eine Revue reifen, an ein Bühnenstück,

das von der Abwesenheit jedes strukturellen Prinzips hergeleitet werden sollte, die für diese Art der Unterhaltung so charakteristisch ist. Es würde überhaupt keine zusammenhängende Handlung aufweisen, und die Logik des Inhalts würde ausschließlich auf der Schlüssigkeit der Abfolge von Stimmungen beruhen, die von einer sorgfältig arrangierten Folge von ansonsten unzusammenhängenden Szenen ausgehen sollten.⁸

Krenek sollte den Plan eines diskontinuierlichen, also surrealistischen Bühnenwerks allerdings nicht (oder besser: vorerst nicht) umsetzen, vor allem weil er ab 1928 wieder lebens- wie kompositionstechnisch um Kon-

5 Ernst Bloch in einem Rundfunkgespräch aus dem Jahr 1967 mit Iring Fetscher und Georg Lukács, abgedruckt in: ders., *Tendenz – Latenz – Utopie* (= GA Ergänzungsband), Frankfurt/M. 1985, S. 368–380, hier S. 369 f. Siehe auch Ernst Bloch, „Ludwigshafen-Mannheim (1928)“, in: ders., *Erbschaft dieser Zeit*, Zürich 1935, S. 150–153.

6 Krenek, *Im Atem der Zeit* (wie Anm. 2), S. 490.

7 Ebd., S. 491.

8 Ebd., S. 492.

tinuität bemüht war. Die veränderte Weltsicht des Komponisten bezeugt etwa sein in diesem Jahr erfolgter Umzug von Deutschland nach Wien, in die Stadt seiner Kindheit und Jugend – ein Ortswechsel, den Krenek selbst psychoanalytisch deutete, nämlich im Sinn einer Regression.⁹ Mit der Verlagerung seines Wohnortes ging ein musikalischer Sprachwechsel einher, den man gleichfalls als Regression bezeichnen könnte – ein Terminus, den bekanntlich Theodor W. Adorno in die Musikästhetik eingeführt hat, allerdings mit Blick auf Igor Strawinsky. Krenek, der das Publikum zu Beginn des Jahrzehnts mit seiner frei flutenden Linearität verschreckt und sich in *Sprung über den Schatten* ebenso wie bei seiner 1927 uraufgeführten Oper *Jonny spielt auf* eines jazzhaften Idioms bedient hatte, gab nun den Neoromantiker, etwa indem er das *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* komponierte, ein Seitenstück zur *Winterreise* Franz Schuberts, indem er sich wieder auf die Tonalität zurückzog, auch wenn man sie als erweitert bezeichnen kann.

Kommen wir zu einem ersten Resümee. Mit seiner Buffo-Oper *Der Sprung über den Schatten* hatte Krenek ein Werk geschaffen, in dem er Elemente der U- und E-Musik ‚wild‘ vermengte und das er folglich als surrealistisch einstufte. Gleichzeitig räumte er ein – allerdings erst im Nachhinein, in den 1940er Jahren, bei der Niederschrift seiner Memoiren –, dass er sich das Konzept des Surrealismus nicht bewusst habe aneignen können. Wenig später beschäftigte er sich, animiert durch seine Parisreise, mit der Gattung der Revue und dem Gedanken der Diskontinuität – mit Phänomenen, die gemeinhin als Essenzen des Surrealismus gelten. Allerdings blieb es bei Planspielen. Eine Revue konkret umzusetzen blieb Krenek versagt, nicht zuletzt, weil er sich aus lebens- wie kompositionstechnischen Motiven wieder dem Ideal der Kontinuität zugewandt hatte. Zu Beginn der 1960er Jahre, bei der Arbeit an seiner Oper *Chryso-mallos – Der goldene Bock* bediente sich Krenek jedoch ebenso bewusst wie souverän des surrealistischen Konzepts. Mithin stellt sich die Frage, welche Faktoren ihn bewogen haben könnten, in seinem letzten Lebens- wie Schaffensdrittel (der 1900 Geborene verstarb 1991) die Prinzipien des Surrealismus zu durchdenken und sich ihrer in zentralen Werken zu

9 Vgl. ebd., S. 491.

bedienen, neben *Chrysmallos* sei hier noch Kreneks letztes Bühnenwerk erwähnt, *The Dissembler / Der Versteller*, ein 1978 vollendetes Monodram.

Eine zunächst noch hypothetische Antwort auf diese Frage lautet: Die Begegnung mit Ernst Bloch und die Auseinandersetzung mit dessen Gedanken, vor allem mit der 1935 veröffentlichten Essaysammlung *Erbschaft dieser Zeit* haben Krenek veranlasst, sich eingehender mit dem Surrealismus zu beschäftigen.

II

Den äußeren Anstoß zu dieser – nennen wir es – Aneignung gab Kreneks persönliche Begegnung mit Bloch, zu der es Mitte der 1930er Jahre in Wien kam. Professionelle Schnittmengen hatte es allerdings schon deutlich früher gegeben. So fanden beide in der 1927 eröffneten, von Otto Klemperer geleiteten Krolloper ein Wirkungsfeld.¹⁰ Bloch lieferte mehrere Beiträge für die ambitionierten Programmhefte des Hauses, beispielsweise seinen *Fidelio*-Aufsatz mit der vielerorts zitierten Sentenz „Nirgends brennen wir genauer.“¹¹ Krenek hingegen konnte an der Krolloper 1928 nicht nur sein Einakter-Triptychon *Der Diktator, Schwergewicht oder die Ehre der Nation* und *Das geheime Königreich* unterbringen, sondern durfte hier 1930 auch die Premiere seiner Großen Oper *Das Leben des Orest* feiern.¹² Berührungspunkte ergaben sich für Bloch und Krenek ebenfalls im Bereich des Musikjournalismus und des Feuilletons. So arbeiteten beide für die *Musikblätter des Anbruch*, dem wohl bedeutendsten Fachorgan seiner Zeit. Vor allem aber ist hier auf jene zahlreichen Essays und Kritiken hinzuweisen, die Bloch und Krenek für die *Frankfurter Zeitung* schrieben. Letzterer würdigte das Journal in seiner Autobiografie als „eine der profiliertesten liberalen und demokratischen Zeitungen des Landes

10 Das Verhältnis von Bloch und Krenek, auch ihre Beziehung zur Krolloper, hat erstmals der Autor untersucht: Matthias Henke, „Gleichzeitigkeiten – Ernst Bloch und Ernst Krenek“, in: Francesca Vidal (Hg.), *Bloch-Jahrbuch 2012. Einblicke in Blochsche Philosophie*, Mössingen-Thalheim 2012, S. 12–31.

11 Ernst Bloch, „Zu Fidelio“, zitiert nach: Hans Curjel, *Experiment Krolloper 1927–1931*, aus dem Nachlaß hg. von Eigel Kruttge, München 1975, S. 339 f., hier S. 339.

12 Siehe ebd., S. 8.

[...] mit viel höherem Niveau in allen Ressorts als irgendeines der Berliner Blätter¹³. Während Blochs Arbeiten für die *Frankfurter Zeitung* seit 2007 in zwei Sammelbänden vorliegen,¹⁴ warten die entsprechenden Texte Kreneks noch auf eine solche Würdigung.

Der sich im Feuilleton bewegende Philosoph und der gleichfalls dort umgängliche Komponist dürften sich also dem Namen nach schon gekannt haben, bevor sie in Wien persönlich aufeinandertrafen. Es entwickelte sich denn auch binnen kürzester Zeit eine freundschaftliche Beziehung, zu der nicht nur der gemeinsame berufliche Hintergrund, sondern auch die Tatsache beitrug, dass jeder der beiden auf dem Hauptgebiet des anderen kundig war: Bloch verstand die aktuelle Musik in all ihrer Diversität und bis ins kompositionstechnische Detail. Umgekehrt war Krenek in philosophischen Fragen ungewein beschlagen, einerseits durch seinen permanenten und direkten Dialog mit Theodor W. Adorno, andererseits weil er einige Semester an der Wiener Universität Philosophie studiert hatte, unter anderem bei Heinrich Gomperz¹⁵. Krenek sei „ein äußerst kluger, belesener Komponist“ gewesen, bestätigte Karola Bloch in ihrer Autobiografie¹⁶ – eine Wertschätzung, die Krenek in seinen Memoiren gleichsam retournierte. „Ein Vertreter dieser Gruppe von Denkern [gemeint sind Theodor W. Adorno, Walter Benjamin und Siegfried Kracauer]“, hielt der Komponist fest,

lebte zu jener Zeit in Wien [...]. Es war Ernst Bloch, [...] ein ganz reizender Mensch und einer der größten Geschichtenerzähler, die ich je gekannt habe. Er sprach einen [...] breiten Dialekt, der für seine Heimat (Ludwigs-hafen in der Rheinpfalz) charakteristisch ist, und war voll von höchst faszinierenden, farbigen altjüdischen Geschichten aus den Überlieferungen des Talmud, der Kabbala und der großen polnischen Rabbiner.¹⁷

13 Krenek, *Im Atem der Zeit* (wie Anm. 2), S. 379.

14 Ernst Bloch, *Der unbemerkte Augenblick. Feuilletons für die „Frankfurter Zeitung“ 1916 – 1934*, hg. von Ralf Becker, Frankfurt / M. 2007 sowie Ernst Bloch, *Fabelnd denken. Essayistische Prosa aus der „Frankfurter Zeitung“*, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1997.

15 Siehe Krenek, *Im Atem der Zeit* (wie Anm. 2), S. 187.

16 Karola Bloch, *Aus meinem Leben*, Pfullingen 1981, S. 120.

17 Krenek, *Im Atem der Zeit* (wie Anm. 2), S. 730.

Die offenkundige Sympathie, die Bloch und Krenek füreinander hegten, hinderte sie allerdings nicht, in Sachfragen konfrontativ zu diskutieren. Von einer entsprechenden Kontroverse berichtet der Komponist einmal mehr in seinem Erinnerungsbuch *Im Atem der Zeit*. Sie habe sich an seinem *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* entzündet, an jenem neoromantischen Liederzyklus, den Krenek gewissermaßen zur Absicherung seines aktuellen künstlerischen Standpunkts komponiert und gedichtet hatte.

Ich erinnere mich nicht, wie und wann [Bloch] mein *Reisebuch* kennenlernte, aber ich weiß, daß er es aus der Sicht des Surrealismus kritisierte. Er meinte, man könne solche Dinge heutzutage nicht mehr ernsthaft sagen. Als ich erwiderte, daß schließlich immer noch Fischlein aus dem Wasser der ruhigen Alpenseen sprängen (dieses Detail in dem Lied „Heißer Tag am See“ erregte ihn besonders) und daß ich sie so gesehen und gehört hätte, wie es in dem Lied dargestellt war, gab er zurück, das sei zwar vielleicht so, aber wir seien nicht mehr in der Lage und auch nicht mehr berechtigt, einen solchen Eindruck unbesehen poetisch zu verwenden.¹⁸

Gegen diese Sicht Blochs brachte Krenek ein Gegenargument vor:

Ich verstand das nicht, und in gewissem Maß verstehe ich es immer noch nicht, denn auch wenn wir zugegebenermaßen in einer Zeit „zerfallener Gehalte“ leben, die schreckliche Leiden der Unterprivilegierten impliziert, sah ich nicht ein, warum zum Beispiel Goethe berechtigt gewesen sein sollte, solche poetischen Impressionen nach Belieben und ganz ernstgemeint umzusetzen, wo doch zu seiner Zeit zweifellos ebenso viele Menschen furchtbar unter Elend, Armut, Hunger, Ungerechtigkeit, Krieg und Unterdrückung litten wie zu unserer Zeit. Die Crux war, wie mir scheint, daß ich von meiner geistigen Veranlagung her nicht in der Lage war und nie in der Lage gewesen bin, mich in der doppelbödigen [...] Form des Surrealismus auszudrücken, was wahrscheinlich der Grund dafür ist, daß er mich so anzieht und so fasziniert.¹⁹

18 Ebd., S. 730 f.

19 Ebd., S. 731.

Heißer Tag am See

[...]

Irgendwo im Mittagsglast schwebt singend eine Frauenstimme über
dem See,
sonst nichts.

Nur ein Fischlein springt manchmal mit leisem Schlag über das Wasser.
Ist das vielleicht das verheißene Land?
Ist das vielleicht die Heimat, die ich suche?²⁰

Für den Kontext hier ist die Klärung, ob Blochs oder Kreneks Argumente stärker seien, nur von marginaler Bedeutung. Wichtiger ist es, auf Kreneks Einsicht hinzuweisen, er sei einerseits nicht in der Lage gewesen, sich dem Surrealismus gemäß auszudrücken, andererseits habe er ihn aber immer attraktiv gefunden²¹ – ein Geständnis, das er um 1950 rückschauend ablegte,²² etwa 15 Jahre nach seiner Wiener Zeit mit Bloch und etwa ein Dutzend Jahre, bevor er die Arbeit an seiner surrealistischen Oper *Chrysomallos* aufnehmen sollte.

Es dürfte kurz nach der oben skizzierten Diskussion um das *Reisebuch* gewesen sein, dass Krenek die Gelegenheit wahrnahm, sich nachhaltiger

20 Ernst Krenek, „Heißer Tag am See“ (*Reisebuch aus den österreichischen Alpen*, Nr.15), zitiert nach ders., *Prosa. Dramen. Verse*, München 1965, S. 395.

21 Kreneks Interesse am Surrealismus spiegelt auch sein 1933 erschienener Aufsatz „Italien heute. Nach dem Florentiner Musikkongress“ wider (*Anbruch* 15/6–7 [1933], S. 73–76, hier S. 75):

„Es ist der als surrealistisch bekannte Stil de Chiricos, der auch in den Arbeiten Casoratis und anderer bedeutender Künstler seinen Ausdruck findet. Hier gibt es kein hohles Pathos, keine sentimentale Beschwörung verklungener Heroismen, sondern die alte Welt erscheint als das, was sie einzig sein kann: als geheimnisvolles Trümmerfeld, als unenträtselbare Geheimschrift, deren Runen überall beziehungslos und gespenstisch in das Heutige eingraviert sind.“

22 Das „Resümee“ zum fünften Kapitel von Kreneks Erinnerungen, aus dem das entsprechende Zitat über den Surrealismus stammt, ist auf „September 1953“ datiert; siehe Krenek, *Im Atem der Zeit* (wie Anm. 2), S. 818.

mit Bloch und dessen Ansichten über den Surrealismus zu beschäftigen. Und zwar rezensierte er Anfang 1935 Blochs eben in Zürich erschienene Schrift *Erbschaft dieser Zeit* – und zwar in der *Wiener Zeitung*.²³ Ein denkwürdiger Vorgang, denn diese war nicht mehr und nicht weniger als das Regierungsblatt, also das offizielle Organ der austrofaschistischen Schuschnigg-Regierung. Krenek sei es gewesen, hielt Karola Bloch abermals in ihrer Autobiografie fest,

der über „Erbschaft in dieser Zeit“ in der Wiener „Presse“ eine Rezension schrieb. Wir waren erstaunt, daß das in dem schon faschistisch beeinflussten Land möglich war, denn „Erbschaft dieser Zeit“ enthielt eine marxistische Analyse des Faschismus, die keinen Zweifel am Standort des Autors zuließ. Die „Neue Züricher [sic!] Zeitung“ zum Beispiel brachte keine Besprechung.²⁴

Entsprechend äußerte sich Krenek: Er habe in der amtlichen Zeitung einer Regierung, „die den Liberalen auf der ganzen Welt als faschistischer Ableger und nach Italien und Deutschland als die schlimmste überhaupt verdächtig war,“ linke Autoren wie Bertolt Brecht oder Alfred Döblin besprechen können, „deren Namen andere Wiener Blätter kaum zu erwähnen gewagt hätten, aus Furcht, der gegenwärtigen Regierung oder der, die jeder in seinen Albträumen früher oder später kommen sah, zu mißfallen.“²⁵

Und auch Bloch hatte das von Krenek Geschilderte zur Kenntnis genommen. Am 21. Februar 1935 schickte er seinem Freund, dem Musikwissenschaftler Joachim (Jochen) Schumacher, die Rezension und kommentierte, sie sei in der amtlichen *Wiener Zeitung* erschienen:

Diese ist die Staatszeitung, ihre Redakteure sind Staatsbeamte, die Zeitung ist so außerhalb der Zensur, daß sie selbst Zensur ist. Dennoch ist eine so sichtbare und doch relativ sehr positive Besprechung darin möglich, das heißt nur darin möglich. Erst nachdem diese Anzeige erschienen war,

23 Ernst Krenek, „Philosophie der Unstimmigkeit“, *Wiener Zeitung* 232/14 (1935), S. 6.

24 Bloch, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 16), S. 120.

25 Krenek, *Im Atem der Zeit* (wie Anm. 2), S. 847 und 849.

konnten andere österreichische Zeitungen selbst eine wagen. Das ist Österreich, das sonderbare Land.²⁶

Denkwürdig war aber nicht nur die vergleichsweise hohe Toleranz von Österreichs rechtsautoritärer Regierung, um nicht gar von einer Laxheit in kulturellen Fragen zu sprechen, denkwürdig war auch, dass Bloch, der sich seinerzeit vorbehaltlos zum Marxismus bekannte, und Krenek, der mit bestimmten Ideen des undemokratischen Ständestaats durchaus sympathisierte, sich auf Augenhöhe begegneten und zu konstruktiven Gesprächen fanden. In seiner Besprechung, die unter dem Titel „Philosophie der Unstimmigkeit“ erschien, betont Krenek denn auch gleich zu Beginn, er teile zwar keineswegs Blochs Hoffnung auf eine sozialistische Gesellschaftsordnung, doch sei die „Originalität und Überzeugungskraft seiner Analysen“ nicht zu bestreiten.

Krenek kommt in seiner Rezension von *Erbschaft dieser Zeit* zwar nicht expressis verbis auf den Surrealismus zu sprechen, aber er berührt immer wieder Aspekte, die auf ihn verweisen. Auf diese gilt es zunächst einzugehen, um dann, in einem nächsten Schritt, Kreneks Aussagen mit Blochs Schrift abzugleichen. Schon im zweiten, der knappen Einleitung folgenden Abschnitt seiner Buchkritik bezieht sich Krenek indirekt auf den Surrealismus. „Wenige Denker“, führt der Rezensent aus, besäßen „ein so sensibles Organ für die Gebrochenheit unserer Zeit, für alles unscheinbar Widerspruchsvolle, Klaffende, Unstimmige, wie Ernst Bloch“; und nur wenige hätten „die Fähigkeit, es so unmittelbar anschaulich zu machen wie er.“ Die Ausführungen des Philosophen gälten „stets dem seltsam Fragmentarischen, Unfertigen [...], dem, was immer fehlt, dem Fragezeichen, das aus den Ritzen scheinbar geschlossener Oberflächen hervorlugt.“ Das hier auf Blochs *Erbschaft* angewandte Vokabular, zu dessen zentralen Begriffen die „Gebrochenheit der Zeit“ sowie das „Unstimmige“ und „Klaffende“ gehören, lässt sich ohne weiteres auf die exponierten Maler des Surrealismus übertragen: so auf Giorgio de Chirico, mit dessen *Ceuvre* der Komponist

26 Ernst Bloch, Brief vom 21.2.1935 an Joachim Schumacher, in: ders., *Briefe. 1903 bis 1975*, hg. von Karola Bloch u. a., 2 Bde., Frankfurt/M. 1985, Bd. 2, S. 488–491. Hier heißt es fälschlicherweise in den Anmerkungen (S. 491), dass Kreneks Kritik nicht auffindbar sei.

vertraut gewesen sein muss. Immerhin hatte de Chirico, der italienische Kunder einer Pittura metafisica, die Bühnenbilder für die Uraufführung von Kreneks Oper *Leben des Orest* entworfen – eines der vielen musikalischen Großereignisse an der Krolloper (dem übrigens auch Bloch beige-wohnt haben dürfte); immerhin hatte Krenek schon 1933, in seinem Aufsatz „Italien heute“, die Bildsprache de Chiricos kraftvoll charakterisiert:

Diese menschenleeren dusternen Landschaften unter brennend blauem Himmel, besät mit den zusammenhanglosen weißen Trümmern der antiken Welt, entfalten durch die Größe der Selbständigkeit der in diesen Bildern manifesten Phantasieleistung mehr Exhortation zu neuem, wirklichem Leben als es eine kitschige Aufwärmung ausgeleierter Phraseologien jemals könnte.²⁷

Die in der *Erbschaft*-Rezension gewählte Terminologie lässt sich aber ebenso passgenau auf die französischen, im Gefolge von Guillaume Apollinaire und André Breton agierenden Maler des Surrealismus übertragen, beispielsweise auf die Werke von Yves Tanguy, die Krenek gut gekannt haben dürfte. Immerhin bezog er sich – im Kontext eines Reiseberichts – explizit auf Tanguy, als er nämlich das französische La-Clape-Gebirge mit „riesige[n] weiße[n], am Strand liegende[n] Knochen“ verglich, die wie „manche der phantastischen Objekte in den Gemälden von Yves Tanguy und anderen Surrealisten“²⁸ aussähen: eine Darstellung, die etwa auf Tanguys 1936 entstandene Gouache *Auprès des sables* zutrifft.

Im dritten und letzten Abschnitt seiner Rezension setzt Krenek sich vor allem mit dem von Bloch kreierte Terminus der „Ungleichzeitigkeit“ auseinander. Mit „ungewöhnlich differenziertem Gefühl für die Zeitbestimmtheit der Einzelercheinungen“ leuchte der Philosoph die besagten Risse und Sprünge der gesellschaftlichen Oberfläche aus, die „durch das Übereinanderschieben historisch verschieden beheimateter Schichten entstehen.“ Erneut scheint hier genuin Surrealistisches auf, nämlich das Heterogene, das Krenek nahezu unreflektiert in seiner eingangs erwähnten Offenbachiade praktiziert hatte, in der er atonale Elemente mit

27 Krenek, „Italien heute“ (wie Anm. 21).

28 Krenek, *Im Atem der Zeit* (wie Anm. 2), S. 638.

solchen damals aktueller Tanzmusik vermengte. Um auf den von Bloch beobachteten gesellschaftlichen Zustand der Ungleichzeitigkeit künstlerisch zu reagieren, sei die Montage²⁹, wie in *Erbschaft dieser Zeit* denn auch gefordert,³⁰ ein probates Mittel – so Krenek gegen Ende seiner Rezension:

Als legitime Form der Vergegenwärtigung ungleichzeitiger Elemente³¹ erscheint die Montage, die die Einzeldinge aus ihren überalterten Gefügen herausbricht und unmodifiziert in einen oft skurrilen, aber in der hergebrachten Bindung überdeckte Bedeutungen blitzartig erhellenden Zusammenhang bringt.

Den Begriff „Montage“ verwendet Krenek nicht nur in seiner Rezension von *Erbschaft dieser Zeit*, sondern auch an zwei charakteristischen Stellen seiner Autobiografie, mit deren Niederschrift er 1943 begann, um sie zehn Jahre später abzuschließen. Es scheint, als habe er auf diesen musikologisch doch sehr speziellen, eher filmwissenschaftlichen Terminus unter dem Einfluss von Bloch und dessen *Erbschaft dieser Zeit* zurückgegriffen, auch wenn seine Formulierungen auf vor dieser Publikation vollendete Werke verweisen. Die erste Passage bezieht sich auf Kreneks zweite Klaviersonate und Igor Strawinsky. Das im Sommer 1928 vollendete Stück habe, so Krenek, „noch zu den Produkten“ seiner „rückwärtsgewandten, romantischen Haltung“ gehört, die „mit Jazzelementen durchsetzt“ gewesen wären. Der Stil der Sonate sei eine ziemlich verwirrende Mischung aus Schubert, Chopin und Tschaikowsky gewesen. Insofern erinnere seine Sonate „vielleicht an eines der surrealistischen Montageverfahren Stra-

29 Siehe auch Achim Kessler, *Fragment, Montage und Metapher in Ernst Blochs Ästhetik*, Würzburg 2006.

30 Vgl. Ernst Bloch, „Großbürgertum, Sachlichkeit und Montage (1924 – 1933)“, in: ders., *Erbschaft dieser Zeit* (wie Anm. 5), S. 149 – 310, passim.

31 Siehe zu den zerfallenden Gehalten der Zeit (Epoche) auch Krenek, *Im Atem der Zeit* (wie Anm. 2), S. 729:

„Am Anfang meiner Beziehung zu Adorno fiel mir sein häufiges Lob des Surrealismus stärker auf, und das faszinierte mich sehr. Im großen und ganzen war sein Diskurs voller melancholischer Anspielungen, die auf den Zerfall aller traditionellen Werte hindeuteten.“

winskys“, aber die Absicht sei eine andere gewesen, da er nicht ironisch oder komisch habe sein wollen.³²

Im Sommer des folgenden Jahres, also 1929, komponierte und dichtete Krenek sein schon mehrfach erwähntes *Reisebuch aus den Österreichischen Alpen*. Mit ihm kehrte er von dem oben bereits angesprochenen Gedanken der Diskontinuität ab, um für mehrere Jahrzehnte (über sie wird noch zu sprechen sein) Kontinuität zu suchen, im Biografischen wie im Künstlerischen. Musikalisch habe das *Reisebuch* den Höhepunkt seiner, also Kreneks, „Rückkehr zu Schubert“ markiert. „Weder vorher noch nachher“ sei es ihm gelungen, „Schuberts Kompositionsverfahren so vollendet neu zu erschaffen, ohne die Montagetechnik des Surrealismus anzuwenden, [und] die eigene Originalität zu opfern.“³³ Vernetzt man diesen Eigenkommentar Kreneks mit der von ihm geschilderten Kontroverse, der zwischen ihm und Bloch entbrannten „Fischlein“-Debatte, so verdeutlichen sich die beiden Pole: hier Kreneks *Reisebuch* und die Kontinuität, das Realistische, dort Blochs *Erbschaft* und das Surrealistische beziehungsweise die Montage.

Im nächsten Schritt seien schlaglichtartig einige Passagen aus Blochs Veröffentlichung paraphrasiert, mit Hilfe derer die von Krenek hervorgehobenen Qualitäten belegt werden sollen. Die ausgewählten, exemplarisch zu verstehenden Abschnitte entstammen allesamt dem Kapitel „Zeitecho Stravinskij“³⁴. Die erste jener Eigenschaften, die Krenek Blochs *Erbschaft* zugeschrieben hatte, wird von den Termini „Gebrochenheit der Zeit“ sowie das „Unstimmige“ und „Klaffende“ ummantelt. Sie klingen gleich in den ersten Sätzen von Blochs „Stravinskij“-Essay an, bei seiner Kurzcharakteristik der *Geschichte vom Soldaten*, die der russische Komponist 1918 vollendet hatte, gegen Ende des Ersten Weltkriegs. Nirgends, schreibt Bloch, sei „dieses Jahr so zerfallen, so einsam und wichtig irr notiert“³⁵. Aber Strawinsky sei „eine Maske, die immer anders“ könne: „Nichts hängt in seinem Spiel zusammen; eine treulose Musik, eben dadurch auch ehrlich.

32 Ebd., S. 687.

33 Ebd., S. 712.

34 Ernst Bloch, „Zeitecho Stravinskij“, in: ders., *Erbschaft dieser Zeit* (wie Anm. 5), S. 173–181.

35 Ebd., S. 174.

Der Klang ist jedesmal anders und, während sein Stück noch spielt, schon nicht mehr ganz bei sich.³⁶ Blochs treffende Wahrnehmung, Strawinskys Musik sei ‚zusammenhanglos‘, also wie montiert, und eine Kampfansage an das romantisch eingenebelte Klangbild, deckt sich mit Kreneks Anmerkung, der Philosoph habe ein außergewöhnlich sensibles Organ für das „Klaffende“ seiner Zeit gehabt, der ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts. Die zweite Eigenschaft, die Krenek Bloch zugeschrieben hatte, war dessen Analyse und Beobachtung, dass sich historisch verschieden beheimatete Schichten in „dieser Zeit“ übereinander zu schieben pflegten – ein Phänomen, dem Bloch mit dem Begriff der „Ungleichzeitigkeit“ gerecht zu werden suchte. In engem Zusammenhang mit ihr, sich sozusagen als künstlerische Antwort auf sie verstehend, habe Bloch in seiner Schrift das Konzept der „Montage“ entwickelt. Wieder sei Kreneks Kommentar hier anhand von Blochs „Stravinskij“-Kapitel überprüft. Bekanntlich stehen in der *Geschichte vom Soldaten* verschiedene musikalische Materialien mehr oder weniger bezugslos nebeneinander. Ein Tango findet sich dort ebenso wie ein Ragtime, ein Walzer steht neben einem Marsch; auch scheint eine *Dies-irae*-Allusion auf – ein Tatbestand, den Bloch in seiner expressionistisch aufgeladenen Sprache beschreibt. Die Musik Strawinskys sei

häßlich wie der Traum eines Irren, blutig, zusammenhanglos, hell vom unterirdischen Licht am Himmel. Durchlöcherter Rhythmus überall, eine Orgie aus falschen Tönen; Impression und Montage aus Lumpen und Marche royale durcheinander, ein Hungertraum, der aus Volkstänzen und Marktzauber von ehemals auf eine Landstraße zieht, wo nur noch die Gespenster vergangener Musikparaden umgehen.³⁷

Schon die hier exemplarisch angeführten Zitate bezeugen, wie sachgerecht Kreneks Rezension ausgefallen ist. Sie ließen sich zudem beliebig erweitern. Jedenfalls dürfte die Lektüre von *Erbschaft dieser Zeit* dem Komponisten einen intellektuellen Hochgenuss bereitet haben, etwa der Abschnitt „Denkende Surrealisten“³⁸, in dem Bloch unter anderem eine

36 Ebd.

37 Ebd., S. 175.

38 Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (wie Anm. 5), S. 275 – 295.

brillante Beschreibung der Revueform liefert. „Wer sich das Leben nicht bequem macht und das Denken liebt“, schließt Krenek seine Besprechung denn auch, der „wird sich durch die auch in ihrer Diktion sehr originellen Schriften Blochs reichlich belohnt finden.“

Kommen wir zu unserem zweiten Resümee. Krenek, der mit den Modellen wie Optionen des Surrealismus lange Zeit sympathisiert hatte, ihn aber eher instinktmäßig denn bedacht adaptierte, wird durch seine Begegnung mit Bloch in die Lage versetzt, dem kulturellen-gesellschaftlichen Ursprung des Surrealismus auf den Grund zu kommen. Seine Beschäftigung mit Blochs 1935 veröffentlichter Schrift *Erbschaft dieser Zeit* intensivieren die Erfahrung, führen so weit, dass Krenek in seiner Jahre später angegangenen Autobiografie die Begegnung mit Bloch ausführlich memoriert, in dem er sich mit dessen surrealistischen Denkweisen auseinandersetzt – bis hin zur Übernahme einzelner Termini, etwa dem der Montage.

Es kommt jedoch die Frage auf, weshalb Krenek, der sich schon in den frühen 1920er Jahren musikalisch und literarisch mit dem Phänomen der „Ungleichzeitigkeit“ auseinandergesetzt hatte, Blochs Buch *Erbschaft dieser Zeit*, in dem der Surrealismus breiten Raum einnimmt, zwar emphatisch begrüßte, aber seine intensive Lektüre – zunächst – keine künstlerischen Folgen nach sich zog.

Für Kreneks Verhalten gibt es indes mannigfache Gründe, politische, biografische und musikimmanente. Ihnen soll ausblickhaft der letzte, relativ kurze Teil dieses Beitrags gelten.

III

Wenige Jahre nach dem Erscheinen von *Erbschaft dieser Zeit*, einer Schrift, die sich vehement und mit analytischer Hellsichtigkeit gegen den nationalsozialistischen Unrechtsstaat gerichtet hatte, mussten Bloch und Krenek den verhassten Feinden weichen. Beide wählten die USA zum Land ihres Exils. Krenek siedelte 1938 um, Bloch folgte ein Jahr später. Und beide entschieden sich für einen Weg, den sie im Exil mit manchem ihrer Schicksalsgefährten und -gefährten teilten: Sie bestimmten ihre jeweilige Disziplin zum Surrogat der verlorenen Heimat. Bloch konzentrierte sich auf die Schöpfung seines fundamentalen Hauptwerks, *Das Prinzip*

Hoffnung, während Krenek jenen Pfad weiterverfolgte, der sich am Ende des *Reisebuchs* schon angekündigt hatte: Er setzte die Erkundung der von Schönberg entdeckten „Methode“ fort, „mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“ zu komponieren, eine Erkundung, die mit der Schöpfung seines Bühnenwerks *Karl V.* einen ersten Höhepunkt erreicht hatte, gegen den Widerstand der Nazis, deren Einfluss 1934 die Uraufführung an der Wiener Staatsoper verhindert hatte. Nun, im amerikanischen Exil, gelang es Krenek, ein weiteres Opus summum zu schreiben, das Chorwerk *Lamentatio Jeremiae Prophetae*, das unter dem Eindruck des japanischen Überfalls auf Pearl Harbor entstand. Beiden Werken, genauer gesagt ihrer dodekaphonen Faktur, ist das Prinzip des Integralen beziehungsweise der Kontinuität gemein, das Krenek (allerdings in Bezug auf sein Leben) ja definiert hatte. Jeder „Moment“, erläuterte er, müsse „voller Beziehungen zur Vergangenheit und voller Verantwortung gegenüber der Zukunft“ sein.³⁹ Für Krenek hatte die Beschäftigung mit Reihentechniken, der er sich zunächst nur zögernd gewidmet hatte, noch in Österreich den Charakter eines symbolischen Kampfes gegen die Nationalsozialisten angenommen, vor allem nach der gescheiterten Uraufführung von *Karl V.* Jetzt, in den USA, diente ihm diese Beschäftigung als eine Art Rettungsinsel, als eine Lebensversicherung inmitten des Krieges. Seinen *Amerikanischen Tagebüchern*⁴⁰, einer für die Psychologie des Exils wichtigen Quelle, kann man entnehmen, wie verzweifelt der Komponist Halt in der Entwicklung dodekaphoner Techniken suchte, etwa in dem von ihm erfundenen Verfahren der chromatischen Rotation, auf der seine oben genannte *Lamentatio Jeremiae* aufbaut, einem Meilenstein in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Kreneks Hingabe an die 12-Ton-Methode, die ein genuines Gewächs des Wiener Nährbodens war, dem der Komponist ja auch selbst entstammte, sollte sich allerdings noch intensivieren. Als sich nach dem Zusammenbruch von Nazi-Deutschland die Internationalen Darmstädter Ferienkurse für Musik gegründet und die Verantwortlichen das Werk Schönbergs zu ihrem Leitbild erklärt hatten, nahm Krenek zu Beginn der

39 Krenek, *Im Atem der Zeit* (wie Anm. 2), S. 490.

40 Ernst Krenek, *Die Amerikanischen Tagebücher. Dokumente aus dem Exil*, hg. von Claudia Maurer Zenck, Wien u. a. 1992.

1950er Jahre das Angebot wahr, dort als Dozent zu wirken, also die aus ganz Europa anreisenden jungen Leute in das Werk der Wiener Schule einzuführen – ein erstaunlicher Vorgang, eine wundersame Wandlung. Denn Krenek, der noch mit seinem *Reisebuch* ein Bekenntnis zur Neoromantik abgelegt hatte, konnte jetzt, nach seiner jahrzehntelangen, nahezu empirischen, anfangs jedoch nur experimentellen Erkundung der 12-Ton-Methode, als Exponent der Wiener Schule auftreten. Mit dem ihm eigenen Engagement stellte er sich dieser Aufgabe – nicht zuletzt, weil er in seinem US-amerikanischen Exil nur selten Gesprächspartner gefunden hatte, mit denen er auf hohem Niveau kompositorische Probleme diskutieren konnte. Diskussionsfreudig lehrte er auch in den folgenden Jahren bei den Darmstädter Ferienkursen, um ebenso gespannt wie wachsam die Arbeiten der jüngeren Kollegen zu beobachten, unter ihnen Karlheinz Stockhausen und Pierre Boulez. Ihre wesentliche Innovation, der Serialismus, fand nach anfänglichen Vorbehalten auch das Interesse Kreneks. Nicht zuletzt, weil der Serialismus das der 12-Ton-Methode inhärente Prinzip der Kontinuität radikalisierte, indem er sämtliche Parameter der Musik von einer vorgefassten Reihe ableitete, nicht nur die Tonhöhen, sondern auch die Tondauern, die Klangfarbe, die Artikulation etcetera. Oder, um es mit Krenek zu sagen: In serialistischen Werken ist jedes musikalische Ereignis mit der Vergangenheit und der Zukunft verbunden. Aber nachdem Krenek, der auf sein 60stes Lebensjahr zugeht, sich auf den Serialismus eingelassen und mit dem 1957 entstandenen Orchesterwerk *Kette, Kreis, Spiegel* sich öffentlich zu ihm bekannt hatte, empfanden ihn die Protagonisten der Darmstädter Schule mehr und mehr als Eindringling, der in ihren Reservaten wilderte. Ihre teilweise recht aggressive Kritik an Krenek kulminierte 1961 – aus einem fragwürdigen Anlass. Zeitgleich mit den Darmstädter Ferienkursen, doch völlig unabhängig von ihnen, war es im Darmstädter Landestheater zu einer Premiere von Kreneks Oper *Leben des Orest* gekommen. Ungeachtet der Tatsache, dass dieses Werk, wie bereits erwähnt, 1930 an der Berliner Krolloper zur Uraufführung gelangt war, empfanden es Stockhausen, Boulez und andere als reaktionär und protestierten in einem öffentlichen Brief gegen dessen Darbietung – ein Vorgehen, das Krenek besonders schmerzte, weil sein alter Freund Teddy, also Adorno, das Schreiben mitunterzeichnet hatte,

ein Vorgehen aber auch, das Kreneks Abschied von den Darmstädter Ferienkursen bedeutete.⁴¹

Wieder einmal, nach der Vertreibung ins Exil, war es zu einem katastrophalen Bruch in Kreneks Leben gekommen, war sein Bemühen um Kontinuität gescheitert. Ist es ein Zufall, dass er in jener Phase, als er den Gegenwind der jüngeren Kollegen spürte, wieder den Surrealismus und dessen Prinzip der Diskontinuität für sich entdeckte? Bereits 1958 hatte er sich seiner erinnert, als er das Klavierstück *Echoes from Austria* schrieb, das zunächst neckische Volkslieder zitiert, um am Ende in ein clusterdurchsetztes Erdbeben zu münden. 1962 aber, im Jahr nach dem Darmstädter Eklat, legte der Komponist mit seiner Oper *Chrysomallos – Der goldene Bock* sein surrealistisches Credo ab. Ist es ein Zufall, dass Krenek in jenen Jahren Ernst Bloch, den er im Exil aus den Augen verloren hatte, wieder mehrfach persönlich traf? So Ende der 1950er Jahre bei einer Tagung über den Expressionismus⁴² – eine Wiederbegegnung in Italien, derer sich Karola Bloch in ihren Memoiren angenehm erinnert.⁴³ Oder so bei gemeinsamen Besuchen von Brecht-Inszenierungen im Theater am Schiffbauerdamm, deren einer 1961 stattgefunden hat, wie Friedrich Cerha berichtete.⁴⁴

41 Vgl. Claudia Maurer Zenck, „Und dann ins Eck gestellt. Zu Ernst Krenek“, in Rudolph Stephan u.a. (Hg.), 1946–1996. *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse*, Darmstadt 1996, S. 157–163.

42 Ob Krenek und Bloch als Referenten geladen waren, in ihrer Eigenschaft als Protagonisten des Expressionismus, oder ob ihr Treffen privater Natur war, geht aus dem Ausstellungskatalog nicht hervor, siehe: Marisa Volpi und Giovanni K. König, *L'expressionismo. Pittura, scultura, architettura*, Florenz 1964.

43 Bloch, *Aus meinem Leben* (wie Anm. 16), S. 121.

44 Friedrich Cerha im Gespräch mit Matthias Henke am 12. September 2014 beim Sommerkolloquium des Archiv der Zeitgenossen / Donau-Universität Krems.

Ernst Krenek, „Philosophie der Unstimmigkeit“,
Wiener Zeitung, 14. Januar 1935

Der Philosoph Ernst Bloch, der besonders durch sein Buch „Geist der Utopie“ bekannt geworden ist, läßt soeben bei Oprecht und Helbling in Zürich einen Band unter dem Titel „*Erbschaft dieser Zeit*“ erscheinen, der in der systematischen Abfolge, die der Verfasser seinem Gesamtwerk geben will, an zweiter Stelle nach den 1930 bei Cassirer in Berlin erschienenen „*Spuren*“ steht, während sich der „Geist der Utopie“ in einer Neufassung der Reihe später wieder einfügen soll.

Die „*Erbschaft dieser Zeit*“ ist eine kritische Sichtung der geistigen Zustände unserer Epoche, mit dem Ziel, das auszusondern, was der Mitnahme in eine nach Ansicht des Autors einer sozialistischen Gesellschaftsordnung gehörende Zukunft würdig erscheint, also eine Art Belehrung für Marxisten, nicht alles, was heute vorzufinden ist, für eitel „ideologischen Überbau“ kapitalistischer Wirtschaftsformen zu halten. Wenn wir auch die Vorstellungen Blochs von jener Zukunft keineswegs teilen, so soll umso nachdrücklicher die Originalität und Überzeugungskraft seiner Analysen unterstrichen werden. Wenige Denker besitzen ein so sensibles Organ für die Gebrochenheit unserer Zeit, für alles unscheinbar Widerspruchsvolle, Klaffende, Unstimmige, wie Ernst Bloch, wenige haben die Fähigkeit, es so unmittelbar anschaulich zu machen wie er. Die „*Spuren*“ sind schon rein literarisch ein höchst eigenartiges und als Ausgangspunkt einer Philosophie sehr merkwürdiges Dokument: eine Sammlung kurzer Anekdoten, im Stil von Hebels „Schatzkästlein“ erzählt, von philosophischen Deutungen und Exkursen durchschossen, die stets dem seltsam Fragmentarischen, Unfertigen gelten, dem, was immer fehlt, dem Fragezeichen, das aus den Ritzen scheinbar geschlossener Oberflächen hervorlugt. „Denn so vieles eben wird nicht mit sich fertig, wenn es vorfällt, auch wo es schön berichtet wird. Sondern ganz seltsam geht mehr darin um, der Fall hat es in sich ... Aus Begebenheiten kommt da ein Merke, das sonst nicht so wäre ... das in den Geschichten nicht stimmt, weil es mit uns und allem nicht stimmt.“

In der „*Erbschaft*“ wird dieses Verfahren nun angewendet auf die politischen, künstlerischen und philosophischen Gegenstände der Gegenwart. Das Fragwürdige wird hier vor allem aus der Kategorie der „Ungleich-

zeitigkeit“ hergeleitet, indem mit einem ungewöhnlich differenzierten Gefühl für die Zeitbestimmtheit der Einzellerscheinungen aus ihren soziologischen Funktionen die gewissermaßen geologischen Verwerfungslinien nachgezeichnet werden, die durch das Übereinanderschieben historisch verschieden beheimateter Schichten entstehen. Als legitime Form der Vergegenwärtigung ungleichzeitiger Elemente erscheint die Montage, die die Einzeldinge aus ihren überalterten Gefügen herausbricht und unmodifiziert in einen oft skurrilen, aber in der hergebrachten Bindung überdeckte Bedeutungen blitzartig erhellenden Zusammenhang bringt. Wenn unter solchem Aspekt zeitgenössische Künste und Philosophien vorbeipassieren, ergibt sich manch überraschender Tiefblick auf die echte metaphysische Fragwürdigkeit des menschlichen Seins, der gegenüber die positiv utopischen Konklusionen des Autors weit weniger überzeugend wirken. Wer sich das Leben nicht bequem macht und das Denken liebt, wird sich durch die auch in ihrer Diktion sehr originellen Schriften Blochs reichlich belohnt finden.⁴⁵

45 Krenek, „Philosophie der Unstimmigkeit“ (wie Anm. 23), S. 6.

Thomas Kabisch

Absolute Musik oder Autonomie des Musikalischen? Metaphysische Konzepte der Musik bei Ernst Bloch und August Halm

1 Ein „Kampfplatz“ der Musikphilosophie

Gegenstand der folgenden Überlegungen sind explizite und implizite Bezugnahmen auf Texte und Thesen August Halms in Ernst Blochs *Geist der Utopie*. Gefragt wird nach Übereinstimmungen und Unterschieden im Begriff der Musik, die durch diese Bezugnahmen kenntlich werden. Thema der Untersuchung ist die Bestimmung des historischen Orts, an dem Blochs Philosophie der Musik angesiedelt ist. Als Horizont oder Fluchtpunkt der Bloch'schen Kritik an Halm entsteht ein Bild der Lage, in der sich Musik und Musikphilosophie zu Beginn des 20. Jahrhunderts befinden. Blochs Auseinandersetzung mit Halm markiert einen „Kampfplatz“ der Musikphilosophie, insofern sich in dieser Auseinandersetzung der Unterschied von absoluter Musik und Autonomie des Musikalischen manifestiert, ein Unterschied, den Bloch weder darzustellen beabsichtigt noch, im Rahmen seiner musikphilosophischen Prämissen, darstellen kann.

„Philosophie hat Geschichte!“¹ Der Grundsatz, den Kurt Flasch Hans-Georg Gadamer wie eine Parole entgegenschleudert, mündet nicht notwendig in (kultur-)historischen Relativismus, gegen den Bloch wie Halm – aus guten Gründen – empfindlich waren. Historisierung, wie Flasch sie

1 Kurt Flasch, *Philosophie hat Geschichte*, 2 Bde., Bd. 1, Frankfurt/M. 2003, Bd. 2, Frankfurt/M. 2005.

versteht und wie sie von Gadamers Verfahren vielleicht gar nicht so weit entfernt ist,² zielt nicht darauf, Denkwege aus Zeitumständen abzuleiten und Denken zum Reflex von sozialen Abläufen zu machen. Vielmehr soll der historische Ort einer Philosophie dadurch sichtbar gemacht werden, dass man einen denkerischen Ansatz erstens problemgeschichtlich fasst und zweitens die Probleme, um die es geht, anstatt sie in der Manier des Neukantianismus zu substantialisieren, als Schnittpunkt von Auseinandersetzungen aufsucht, an „Kampfplätzen der Philosophie“.³

Die Relativierung eines Denkens in der historischen Perspektive von „Kampfplätzen“ beansprucht, den Sachgehalt dieses Denkens zu erschließen und einen Zugang zu schaffen, der durch Identifikation des Lesers mit den Absichten des Autors, durch Nacherzählung und Exegese nicht eröffnet werden kann.⁴ Durch eine Historisierung im Sinne Flaschs wird eine Forderung der Hermeneutik eingelöst, die von Martin Heidegger mit Bezug auf Kant auf die Formel gebracht wurde, es gelte

2 Vgl. Hans G. Gadamer, *Die Aktualität des Schönen*, Stuttgart 1977; Michael Zimmermann, „Polyphonie der Musikgeschichte“, in: *Die Musikforschung* 30 (1977), S. 164–168; Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann (Hg.), *Musik zur Sprache gebracht*, Kassel u. a. 1984, S. 463; Michael Zimmermann, „Jean-Philippe Rameau und die Académie Royale de musique“, in: Carl Dahlhaus (Hg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5), Laaber 1985, S. 166–180.

3 Vgl. Kurt Flasch, *Kampfplätze der Philosophie*, Frankfurt/M. 2008.

4 Vgl. die Rede von Eric Hobsbawm zur Verleihung des Ernst-Bloch-Preises über das Denken in Utopien als historische Figur des 19. und 20. Jahrhunderts: „Glauben an die Möglichkeit der völligen Erneuerung der Welt“, in: Julian Nida-Rümelin u. a. (Hg.), *Die Gegenwart der Utopie. Zeitkritik und Denkwende*, München 2014, S. 210–214: „Wer den Glauben an die Möglichkeit der völligen Erneuerung der Welt nicht versteht, oder verstehen will, der kann die moderne Geschichte nicht begreifen, denn die Idee des Fortschritts, welche seit der Aufklärung unser Zukunftsbild beherrscht – ob es sich um bessere Welten oder Lippenstifte handelt –, setzt der Verbesserung keine Grenze. [...] Statt den einigenden Utopien stehen wir heute den teilenden [...], allgemein gesagt, den sogenannten ‚kollektiven Identitäten‘ gegenüber. [...] Doch es gibt leider gute und böse Utopien.“

dasjenige eigens sichtbar zu machen, was Kant über die ausdrückliche Formulierung hinaus in seiner Grundlegung ans Licht gebracht hat; dieses aber vermochte Kant nicht mehr zu sagen, wie denn überhaupt in jeder philosophischen Erkenntnis nicht das entscheidend werden muss, was sie in den ausgesprochenen Sätzen sagt, sondern was sie als noch Ungesagtes durch das Gesagte vor Augen legt [...].⁵

So wenig eine historische Behandlung der Philosophie notwendig zum Relativismus führt, so wenig besteht das Konzept der „Kampfplätze“ darin, Streitigkeiten und Fehden abzuschildern. Im konkreten Fall des philosophischen Nachdenkens über Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts entsteht ein Kampfplatz im engeren Sinn dadurch, dass die vorgetragenen Positionen, Abgrenzungen, Debatten auf die Frage „Wann ist Musik?“ bezogen, d. h. als unterschiedliche Antworten und somit als je partielle Realisationsweise der – technischen wie sozialen – Möglichkeiten des Musikalischen mit je spezifischen Abblendungen gelesen werden.

Erstens geht die Konstellation, in der Bloch sich bewegt, um seine Philosophie der Musik zu entwickeln, von einer Kritik an Schopenhauer und an Halm aus, um auf neue Weise an Richard Wagner anschließen zu können. Pointiert formuliert, will Bloch den Komplex Wagner / Schopenhauer, der um die „Idee der absoluten Musik“ zentriert ist,⁶ durch Wagner / Bloch und die Idee von Musik als „utopischer Kunst“⁷, von Musik als „Quellklang noch ungelungener Selbstgestalten in der Welt“⁸ ersetzen. Wagner / Bloch ist in vieler Hinsicht strukturanalog zu Wagner / Schopenhauer. Blochs Schopenhauer-Kritik verharret, durch die Figur der Umkehrung, in Abhängigkeit vom Kritisierten. Halm ist für Bloch einerseits Bestätigung für die Sach-Notwendigkeit einer Metaphysik der Musik und andererseits Gelegenheit, Musik als das ganz Andere zu emphatisieren.

5 Martin Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Bonn 1929, S. 192 ff., zitiert nach Erwin Panofsky, „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“, in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1992, S. 85 – 97, hier S. 92.

6 Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, München u. a. 1978.

7 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/M. 1959, S. 1257.

8 Ebd., S. 1270.

Durch Distanzierung von Halms Bemühen, die metaphysische Dimension des Musikalischen in den musikalischen Phänomenen selbst aufzusuchen respektive zu konstruieren, kann Bloch seinen Schopenhauer'schen Gestus der Musik als des ganz Anderen der verachteten Wirklichkeit stark machen. Durch seine Halm-Kritik, wie wenig fundiert sie im Einzelnen immer sein mag, macht Bloch die Bahn frei für seine neue, utopische Version der „Idee der absoluten Musik“. Nicht also weil Schopenhauer und Halm ihm fern-, sondern weil sie ihm nahestehen, kritisiert er sie. Nur dort, wo viele Fragen ähnlich gesehen und behandelt werden, kann und muss die kleine und entscheidende Differenz markiert werden, an der das eigene Unternehmen seine spezifische Form gewinnt.

Zweitens fällt durch Rekonstruktion der Bezugnahmen, in die Blochs Philosophie der Musik sich stellt, Licht auch auf den historischen Zusammenhang, in dem Halm agiert. Dessen Konzept, die Autonomie der Musik in der Reflexion von Werken im Prozess ihrer gesellschaftlichen Realisation durchzuführen, setzt die Musik der sozialen Wirklichkeit aus, ohne ihre eigene, immanente Wirklichkeit zu kassieren. Das ist – durch die Öffnung auf die Kontingenzen des Tages – ein Vorzug und bedeutet Anfälligkeit zugleich. Charakteristisch für Halm ist, dass er den Widersprüchen, die das Musikalische zwischen Werk und sozialem Prozess prägen, nicht ausweicht; weder durch Pflege eines kulturkritischen Diskurses, der mit massenverachtenden Motiven spielt, noch durch konservative Verhärtung à la Heinrich Schenker oder im Modus ministeriell verordneter Schul-Reform à la Fritz Jöde und Leo Kestenberg. Beide aber, Bloch wie Halm, agieren unter den Bedingungen einer entstehenden Massenkultur, Bedingungen, die auf die Themenstellung, der sie sich widmen, einwirkt, ohne dass sie selbst schon thematisch und in ihren Konsequenzen bedacht werden könnte.⁹

So wird schließlich drittens, indem man die Bloch-Halm-Konstellation durchbuchstabiert, die Idee der absoluten Musik in der verhärteten Form, die sie im Parteienstreit angenommen hat, als historische Idee durchsichtig: in ihrer Differenz nämlich zur Autonomie der Musik, als deren In-

9 Siehe die Darstellungen, insbesondere auch das Verhältnis von Massenkultur und künstlerischer Avantgarde betreffend, bei Eric Hobsbawm, *Das Zeitalter der Extreme*, München 1995; Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*, Berlin u. a. 2012.

karnation sie sich gibt, während sie zugleich deren zentrales Moment, die „Autonomisierung“, kassiert.¹⁰

2 *Geist der Utopie*: zeitgenössische Reaktionen

Am 12. Januar 1919 erscheint Margarete Susmans Rezension von Blochs *Geist der Utopie* in der *Frankfurter Zeitung*.¹¹ Zwei Wochen später, am 25. Januar, antwortet Halm in seiner Eigenschaft als Redakteur der im Verlag Eugen Diederichs erscheinenden Zeitschrift *Die Freie Schulgemeinde* auf eine Anfrage Blochs:

Sehr geehrter Herr Dr. Bloch!

Ich danke Ihnen für Ihren Brief, demzufolge ich an Ihren Verlag um ein Rezensionsexemplar schrieb. Verstehe ich die Besprechung in der *Frankfurter Zeitung* recht, so haben Sie, unter anderem, auch einen Gedanken von mir erfüllt: nämlich ich meinte, als ich meine Bücher schrieb, die Philosophen (sic), wenn sie das Wesen der Zeit erforschen wollen, müßten die Musik befragen. Aber sonst hatte ich von der genannten Besprechung den Eindruck, daß ich vielleicht vieles in Ihrem Buch nicht verstehen werde. (Esslingen, 25. Januar 1919)¹²

Halm hat mit selbem Datum ein Rezensionsexemplar angefordert.¹³ Geschrieben hat er eine Besprechung nie. Es hat auch kein anderer Autor sich für *Die Freie Schulgemeinde* über Blochs *Geist der Utopie* geäußert.

10 Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (wie Anm. 2), Einleitung, Abschnitt „Ästhetische Autonomie“, S. 38–43.

11 Margarete Susman, „Ernst Bloch: Geist der Utopie“, *Frankfurter Zeitung*, 12.1.1919.

12 Deutsches Literaturarchiv Marbach 69.930. Veronika Jakob, Trossingen, sei herzlich gedankt für die Überlassung ihrer Abschriften von Halms Briefen.

13 „Esslingen, 25.1.19. Sehr geehrter Herr. Auf Veranlassung des Herrn Dr. Ernst Bloch bitte ich Sie, mir ein Rezensionsexemplar seines Buchs: ‚Geist der Utopie‘ zur Besprechung in der von mir geleiteten Zeitschrift ‚Die Freie Schulgemeinde‘ (f. Diederichs) zu senden. Ich sichere Ihnen Besprechung, andernfalls unversehrt Rücksendung oder Ersatz des Preises zu. Hochachtungsvoll August Halm.“ (Deutsches Literaturarchiv Marbach 69.930)

Dass Halm Tonlage und Tendenz des Dithyrambus von Susman goutiert hätte, ist unwahrscheinlich. Seine Distanz zur Rezension (samt womöglich dem darin verhandelten Buch) bringt er schon im Vorfeld dadurch zum Ausdruck, dass die Andeutung einer inhaltlichen Berührung zu eigenen Arbeiten an dem, was Susman sagt, mit Fleiß vorbeigeht. Denn das eben ist laut Susman Blochs *Geist der Utopie* gerade nicht: eine philosophische Studie zur Zeit, die den Weg einer „Befragung“ der Musik einschlägt.

Der Rezension von Susman ist in der *Frankfurter Zeitung* selbst, durch Paul Bekker, aufs heftigste widersprochen worden.¹⁴ In einer Sammelbesprechung, die *Geist der Utopie* mit Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* zusammennimmt,¹⁵ und zugleich den Fokus auf den Bereich der Musik begrenzt, wird Bloch von Bekker so ziemlich alles vorgeworfen, was man einem Autor vorwerfen kann: „dreiste Oberflächlichkeit“, „Unwissenheit gegenüber der behandelten Materie, Unselbständigkeit des Urteils“ und so weiter. Das Niveau der Urteile über Musiker entspreche „dem eines revolutionär infizierten Caféhaus-Stammtisches.“ Und nun zitiert Bekker die in der Tat peinlichen Kurzcharakterisierungen, die in *Geist der Utopie* begegnen: „der armselige Mendelssohn, immerdar heiter und gewandt, Schumann, dieser unglückliche Möchtegern, Chopin, der brillant gewordene Klavierist des ancien régime“ et cetera. Wo es handfester werde bei Bloch, handle es sich um

eine Kompilation aus fremden Schriften, deren Auswahl wiederum lediglich der Willkür und Zufallslaune überlassen ist. Halms Bücher, Pfitzners ästhetische Schriften, Schönbergs Harmonielehre werden, kritisch durch-

14 Paul Bekker, „Musik und Philosophie“, *Frankfurter Zeitung*, 8.4.1919. Herrn Dr. Klaus Kufeld sei für diesen und andere hilfreiche Quellenhinweise herzlich gedankt.

15 Spengler wurde von Thomas Mann bis zu seiner ‚Wende‘ 1922 hoch geschätzt. Theodor W. Adorno spricht durchweg mit Hochachtung von ihm. Spengler bezieht sich wie Bloch auf Alois Riegl und wendet sich auch gegen Gottfried Semper. Vgl. Massimo Ferrari Zumbini, „Macht und Dekadenz. Der ‚Streit um Spengler‘ und die Frage nach den Quellen des ‚Untergangs des Abendlandes‘“, in: Alexander Demandt u.a. (Hg.), *Der Fall Spengler. Eine kritische Bilanz*, Köln u. a. 1994, S. 75–95, insbesondere S. 90 ff.; Henning Ottmann, „Oswald Spengler und Thomas Mann“, ebd., S. 153–169.

säuert, [...] ausgeschlachtet, ein kleines Schulmeisterlein wie Grunsky wird als Autorität angesehen [...].

Die despektierlichen Kurz-Charakterisierungen im Stil eines „Caféhaus-Stammtisches“ sind Reflex einer unkritischen, identifizierenden Wagner-Lektüre. Bloch erbt Wagners strukturellen Antisemitismus, wie er sich in der Abwertung von Musik und Wirken Felix Mendelssohn Bartholdys etwa in der Schrift *Über das Dirigieren* manifestiert. Ob man Wagners Affekt gegen Mendelssohn übernimmt oder nicht, ist keine Frage des Geschmacks und der politischen Positionierung allein. Sich Wagners Verdikt anzuschließen, hat unmittelbare, fatale musikhistoriographische Konsequenzen, weil dadurch unmöglich wird, Distanz zum Parteienstreit von Neudeutschen und Konservativen zu gewinnen, der nach Mendelssohns Tod begann, das Feld der musikalischen Komposition und die Diskussion über Musik zu dominieren. Durch die Annihilierung Mendelssohns und die Verniedlichung Schumanns und Chopins werden alternative Möglichkeiten, die das Musikalische im Musikleben des 19. Jahrhunderts ausgeprägt hat, abgeschnitten. Übrig bleibt: Wagner oder Barbarei. In dieser Verkürzung liegt die Gefahr, die dem Nachdenken über Musik aus Blochs vorlauten Bemerkungen erwächst.

Ergänzend wäre hinzuzufügen, dass Bloch mit den von Bekker aufgelisteten Autoren überaus nonchalant verfährt. Auch Halms Texte liest und benutzt Bloch wenig sorgfältig. Oft werden einzelne Motive – wie im einzelnen noch zu zeigen – kommentarlos aus ihrem argumentativen Zusammenhang gelöst und bedenkenlos zu anderen Zwecken verwendet. Insbesondere werden Begriffe, die bei Halm theoretischen Status haben, also nicht losgelöst vom Kontext der zugrundeliegenden Frage und benachbarter, verbundener Begriffe zu verstehen sind, von Bloch als Stichwörter, als deskriptive Termini eingesetzt.

Bekkers Empörung, die – um diesen Kontext in Erinnerung zu rufen – neben Blochs Buch auch der Besprechung von Susman gilt, die in *Geist der Utopie* das „fremdartig glühende Licht [...] einer neuen deutschen Metaphysik“¹⁶ aufgehen sieht, ist also nachvollziehbar und sachlich berechtigt. Zu widersprechen ist allerdings seiner Annahme, die Auswahl

16 Susman, „Bloch“ (wie Anm. 11).

von Autoren, die Bloch nennt, sei beliebig. Es ist durchaus mit Gewinn nach den Gründen zu fragen, die Bloch zu seiner Literaturoauswahl bringen. Selbst für den Missgriff, auf Karl Grunsky zu rekurrieren, wenn es um das Werk Anton Bruckners geht, lassen sich wohl Gründe angeben. Und gerade wenn er Halm, wie Bekker richtig sieht, nicht gerecht wird, stellt sich die Frage umso dringlicher, warum Bloch sich dann überhaupt auf Halm bezieht.

3 August Halm: äußere und innere Biographie.

Halm ist Jahrgang 1869, 16 Jahre älter also als der 1885 geborene Bloch. Er wuchs in einem Pfarrhaus im Hohenlohischen auf, absolvierte zunächst in Tübingen ein Studium der Theologie und anschließend ein Vikariatsjahr, bevor er sich für die Musik entschied und bei Josef Rheinberger und anderen in München studierte. Er war als Komponist, Chor- und Orchesterleiter tätig, als Konzertberichterstatter (1901 – 1903 und 1913/14), als freier Vortragender sowie als Musiklehrer an der Freien Schulgemeinde Wickersdorf (1906 – 1910 und 1920 – 1929) und am Lehrerseminar in Esslingen/Neckar (1914 – 1919). Halms kompositorisches Werk umfasst Orchester-, Kammer- und Klaviermusik sowie Bühnenmusiken und zwei Instrumentallehrwerke für Violine beziehungsweise Klavier, die er als musikalische Kompositionen betrachtete.¹⁷ Er publizierte sechs Bücher, weit über 100 Aufsätze und über 200 Konzertberichte. Halm starb 1929.

Unter der Voraussetzung eines Begriffs von Autonomie, der die Musik als autonomisierendes Vermögen und nicht als autarkes Sonderreich begreift,¹⁸ gehören Heteronomie und Kontingenzen der gesellschaftlichen

17 Zu denen, die gerade den Kompositionen Halms besondere Wertschätzung entgegenbrachten, gehörte Max Kommerell (siehe Christian Weber, *Max Kommerell. Eine intellektuelle Biographie*, Berlin, New York 2011). Kommerell bezieht sich brieflich auf die Schauspielmusiken, darunter vorzüglich die zu Shakespeare. Siehe auch Matthias Weichelt, „Das Kleinste und der Chevalier. Kommerell, Kantorowicz und George“, in: *Sinn und Form* 66/5 (2014), S. 682 – 691.

18 Vgl. Thomas Kabisch, „Über den Zusammenhang von musikalischer Autonomie und gesellschaftlicher Funktion“, in: *De musica disserenda* 2/2, Ljubljana 2006, S. 29 – 41; Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (wie Anm. 2), S. 38 ff.

und der materialen Wirklichkeit, an denen das autonomisierende Vermögen arbeitet, zur Sache. Bei Halm ist in diesem Sinne der Zusammenhang von äußerer und innerer Biographie, wenn man so sagen kann, selbst ein innerer. Erfahrungen, die er in der sozialen Praxis der Musik macht, theoretische Reflexion, der es vor allem und schlussendlich darum zu tun ist, in Phänomenen den Horizont des Musikalischen, das heißt die metaphysische Dimension der Musik, aufzudecken, schließlich Interventionen in die gesellschaftliche Praxis der Musik, die den Gegebenheiten Rechnung tragen und (oder indem sie) den Begriff des Musikalischen realisieren – alle drei Aspekte greifen bei Halm als Teilmomente ineinander und bilden zusammen den Prozess einer reflektierten Praxis der Musik. Nicht im luftleeren, praxisfernen Raum und ‚doch‘ genuin theoretisch. Durch diese Struktur seiner Musikpraxis ist Halm für Bloch objektiv das ideale Gegenüber, von dem sich der Versuch, eine Theorie der Musik als des ganz Anderen, eine Theorie der Musik als Sonderreich, als Utopie zu entwickeln, abstoßen kann.

Einige Aspekte der äußeren Biographie verdienen mit Blick auf das Verhältnis Bloch-Halm Detaillierung und nähere Kommentierung. An seinem ersten Studienort Tübingen hat Halm durch den Universitätsmusikdirektor Emil Kauffmann Anschluss an den Kreis um Hugo Wolf und Zugang zur Musik Anton Bruckners gefunden. In der Tübinger Art, Theologie zu betreiben, begegnet Halm aber auch Restbeständen und Fernwirkungen der Philosophie des ehemaligen Tübinger Theologie-Studenten Georg Wilhelm Friedrich Hegel, die für Halms Nachdenken über Musik und seine Art der differenzierenden, dialektischen Untersuchung musikalischer Phänomene (nach dem Modell der *Phänomenologie des Geistes*) stets prägend geblieben ist. Das Spektrum der Hegel-Wirkungen auf Halm reicht weit hinaus über die Staats-Metaphorik in seiner Kritik der klassischen Sonate,¹⁹ auf deren Zusammenhang zur Hegel'schen Rechtsphilosophie Alexander Rehding aufmerksam gemacht hat.²⁰ Es ist diese dialek-

19 Siehe August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, München 1913, S. 252 ff.

20 Alexander Rehding, „August Halm's Two Cultures as Nature“, in: Suzannah Clark u.a. (Hg.), *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth-Century*, Cambridge 2000, S. 142 – 160. Ein Aufsatz von Robert Larsen („Drawing Near to God. The Bible and Hegel's Phenomenology of Spirit“, in: *Deutsche Vierteljahrschrift*

tische Bearbeitung der Phänomene, die als besondere Qualität Halm'scher Untersuchungen zur Musik gelten kann und bei Bloch ohne Wiederhall blieb.

Besondere Beachtung verdient, was die Verschränkung der äußeren und inneren Biographie betrifft, auch die bis vor kurzem von der Forschung nicht berücksichtigte Serie von über 120 Konzertberichten, die in den Jahren 1901 bis 1903 entstanden, zu einer Zeit, da Halm als Autor – von der bei Götschen erschienenen *Harmonielehre* (1900) abgesehen – noch nicht hervorgetreten war.²¹ Durch die Tätigkeit als Berichterstatter sah Halm sich vor die Notwendigkeit gestellt, die Auseinandersetzung mit Werken und ihrer klanglichen Realisation in einem umrissenen sozialen Kontext und an bestimmtem Ort zu entfalten. Das ‚Gespräch‘ mit dem Publikum erschöpft sich nicht im einzelnen mehr oder weniger geglückten Konzert und im einzelnen mehr oder minder zustimmungsfähigen Kommentar. Sind die Beteiligten dieser Praxis bereit, in ein wirkliches Gespräch einzutreten, indem sie sich und Anderen Rechenschaft ablegen über die Kriterien, unter denen sie ein Werk respektive eine Aufführung geglückt finden oder nicht, so eröffnet die Kontinuität einer gesellschaftlichen Praxis der Musik, zu der die Institution der Konzertberichterstattung wesentlich beiträgt,²² die Möglichkeit, das einzelne Werk und die einzelne Aufführung

für *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 87/1 [2013], S. 5–61) lässt möglich erscheinen, dass bei Halm gar Bibel-Zitate und Hegel-Lektüre verschränkt sind. – Zu Rehding's Ableitung der Staats-Metaphorik ist darauf hinzuweisen, dass die Metapher eine reiche Tradition hat, die über Nietzsche („Dort, wo der Staat aufhört, da beginnt erst der Mensch, der nicht überflüssig ist“, Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* [= Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montanari, Bd. 4], München 1980, S. 63) und Karl Marx bis zum *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* reicht (vgl. Dieter Borchmeyer, *Nietzsche, Cosima, Wagner*, Frankfurt/M. 2008, S. 148).

- 21 Vgl. Thomas Kabisch, „Theorie der musikalischen Aufführung und Theorie der Musik. Über August Halms Konzertberichte“, in: *Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2010*, München 2010, S. 115–140.
- 22 Kabisch, „Konzertberichte“ (wie Anm. 21); dagegen Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923, Frankfurt/M. 1964, S. 124, pauschal abwertend über Konzertberichte.

in den Horizont des Musikalischen einzurücken und das Nachdenken über Details durch die Frage „Wann ist Musik?“ zu grundieren. Es scheint, als habe Halm seine Sensibilität für die Notwendigkeit, den metaphysischen Grund des Musikalischen aufscheinen zu lassen, in seinen Interventionen in das Musikleben entwickelt und dadurch angestoßen auch theoretisch immer konsequenter entfaltet.

An den Stadien, die Halms Auseinandersetzung mit der von ihm bewunderten Musik Bruckners durchläuft, lässt sich erkennen, wie nicht nur die Antworten, sondern auch die Fragestellung, die zu lösende Aufgabe, sich in der fortschreitenden öffentlichen Diskussion über Aufführungen, im Versuch, Erlebnisse kommunizierbar zu machen, Schritt für Schritt formieren. In den ersten Berichten (und in den ersten Aufsätzen) bewegt Halm sich im Bann vorherrschender Bruckner-Kritik, indem er den Vorwurf der Formlosigkeit mittels analytischer Nachweise abzuweisen sucht. In einem zweiten Stadium seiner Beschäftigung mit Bruckner löst er sich von den Vorgaben der Bruckner-Kritik, versucht nicht länger, die Qualitäten, die anderen – voran den klassischen Sinfonikern – nachgesagt werden, auch bei Bruckner aufzuzeigen. Es geht ihm auch nicht darum, Neuerungen der sinfonischen Technik bei Bruckner als Fortschritt zu preisen. Er wechselt vielmehr die Ebene der Argumentation und bemüht sich um den Nachweis, dass die Erfahrung von Bruckners Sinfonien die Zuhörer nötigt respektive befähigt, ihre Vorstellung vom Musikalischen überhaupt zu revidieren. Bruckner gewinnt durch diese Argumentation an Bedeutung, er wird in gewissem Sinne aber auch relativiert, weil es nicht länger eben um bewundernswerte Werke für sich genommen geht, sondern um den nicht-linearen Zuwachs, den das Musikalische durch ihn gewinnt.

Halm versucht diese Qualität, die eine Qualität des Musikalischen ist und die – wie er meint – aktuell vorzüglich²³ an den Sinfonien Bruckners deutlich gemacht werden kann, durch Rekurs auf Friedrich Nietzsches Begriffspaar „dionysisch-apollinisch“ zu verstehen. Bekanntlich besteht die Pointe dieser Begriffskonstellation, entgegen dem isolierten, kontra-

23 Im dritten Buch der Trilogie *Von zwei Kulturen der Musik* (München 1913), *Die Symphonie Anton Bruckners* (München 1914), *Von Grenzen und Ländern der Musik* (München 1916) wird gezeigt, wie vergleichbare Ausblicke durch Wagner und Berlioz eröffnet werden.

diktorischen Gebrauch der beiden Termini im Feuilleton der Halbbildung, bei Nietzsche in der Verschränkung der beiden Momente. Gerade so versucht Halm, die besondere Bedeutung zu explizieren, die Bruckners Große Form für die Entwicklung des Musikalischen besitzt.

Erst im nächsten Schritt entwickelt er mit der Theorie der zwei Kulturen der Musik ein Verfahren, das historisch wie indirekt verfährt. Um Bruckners Bedeutung für die Entwicklung des Musikalischen zu verstehen, muss man, so die Thesen, die in dieser Theorie ausgeführt werden, erstens verstanden haben, dass der Begriff der Musik durch Ludwig van Beethoven in die Bredouille einer oratorisch aufgeladenen, einseitig formzentrierten Konzeption geraten ist; man muss zweitens erkennen, dass die Musik bei Johann Sebastian Bach vollkommen und allseitig entwickelt war, der Rückgang in diesen gleichsam paradiesischen Zustand aber drittens nach dem durch Beethoven vollzogenen ‚Sündenfall‘ unmittelbar nicht möglich ist.²⁴

Halm hat Beethovens Musik, ausweislich der frühen Konzertberichte, immer geschätzt. Die Theorie der zwei Kulturen hat ihren Grund nicht in einer ursprünglichen Beethoven-Aversion. (Lediglich die wilhelminische Beethoven-Verehrung hat Halm gestört – ebenso wie der Glaube, ein Zurück zu Mozart löse die aktuellen Probleme der Musik.) Dass sie auch nicht direkt Ausfluss eines überwältigenden Bruckner-Erlebnisses ist, sondern Teil des Versuchs, Bruckner im Horizont des Musikalischen zu relativieren und also zu begreifen, wird spätestens dann deutlich, wenn Halm mit denselben Begriffen und denselben Carl-Spitteler-Zitaten und sonstigen Metaphern, mit denen er sich über Bruckners Sinfonien auslässt, über Berlioz' *Damnation de Faust* schreibt. Die Qualitäten, die an Bruckners Sinfonien zu erfahren sind, lassen sich also weder auf Personal-

24 In einem Brief vom 17.2.1919 an Ernst Reichart (Deutsches Literaturarchiv Marbach 69.930) hat Halm nicht nur die Zusammengehörigkeit der drei Bücher hervorgehoben, sondern ihren sachlichen Zusammenhang durch den Hinweis verdeutlicht, bei der Lektüre mit *Von zwei Kulturen* zu beginnen, dann fortzuschreiten zu *Von Grenzen und Ländern*, um erst im letzten Schritt das *Bruckner*-Buch heranzuziehen. So tritt der theoretische Gehalt hervor und die – vermeintlich dominante – Bruckner-Propaganda in den Hintergrund.

stilistik noch auf Besonderheiten der sinfonischen Gattung oder der „reinen“ Instrumentalmusik reduzieren. Sie betreffen das Musikalische selbst.

Noch in einer weiteren Hinsicht greifen bei Halm äußere und innere Biographie in einer Weise ineinander, die charakteristisch ist für seinen Ansatz einer Autonomie der Musik als Vermögen, heteronome Gegebenheiten zu autonomisieren, indem sie in den Prozess der immanenten musikalischen Logik hineingezogen werden. Selbst dort, wo man Routine des Alltags erwartet und keine Reflexionen über eine Metaphysik der Musik, im Rahmen des Instrumentalunterrichts nämlich, den Halm seit 1906 in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf erteilt, stößt er auf die Frage nach dem Horizont des Musikalischen. Halm stellt sich der Struktur der Werke, der Struktur des Tonmaterials, der Struktur des Instruments, das heißt den Wechselwirkungen von instrumentaler und menschlicher Mechanik und trachtet überdies, das Klavierspiel so zu entwickeln, dass es dem Spieler Auseinandersetzung mit der Musik und Zugang zu all ihren Bereichen und Aspekten ermöglicht.

In Halms Instrumentalunterricht wird das Ganze der Musik erfahrbar, weil die Werke, in denen das Musikalische sich gültig manifestiert, als Grundlage genommen und zugleich überschritten werden. Kein Stein bleibt auf dem anderen, kein großes Werk bleibt unangetastet, wenn Halm und seine Schüler sich mit ihm beschäftigen und es im Horizont der Möglichkeiten, die dem Musikalischen durch ein solches Werk eröffnet werden, bearbeiten. Transponieren, Variieren, Reduzieren sind die wichtigsten Verfahren der Verwandlung, die von Halm praktiziert werden.²⁵

Die instrumentaldidaktischen Konzeptionen, die Halm in der Abgeschlossenheit des Thüringer Waldes und in der intensiven Arbeitssituation dieser Reformschule entwickelt, konvergieren also mit der Entwicklung seines Nachdenkens über Bruckner. In dem gemeinsamen Ziel beider Stränge, das man als praktische Metaphysik der Musik bezeichnen könnte, ist begründet, dass Halm sich um die Publikation der *Klavierübung* und der *Violinübung*, die aus der Arbeit in Wickersdorf hervorgegangen sind,

25 Siehe die Arbeiten von Martin Widmaier: „Zuhause sein im Tonsystem. Eine Spurensuche“, in: *Zuhause sein im Tonsystem. Dokumentation 2008/2009 der EPTA Deutschland*, Düsseldorf 2011, S. 7–17. Seine Dissertation *Zur Systemdynamik des Übens* erscheint im Herbst 2016 bei Schott.

intensiv auch nach 1910 bemüht, zur selben Zeit also, da sein hauptsächliches Bestreben darin besteht, sich im Musikleben einen Ruf als Komponist authentischer großer Werke zu schaffen, und stattdessen der Erfolg als Autor von Büchern und Aufsätzen über Beethoven, Bach und Bruckner eintritt.

Im übergreifenden Ziel einer praktischen Metaphysik des Musikalischen findet vor allem aber die Halm'sche ‚Kehre‘ ihre Möglichkeit und Begründung.²⁶ Zu der Zeit, da Bloch seine Umdeutung der Idee der absoluten Musik ins Utopische konzipiert und *Geist der Utopie* verfasst, erklärt Halm, die Sache der Musik sei aktuell nicht durch bedeutende Sinfonien voranzubringen, sondern durch Arbeit mit Laien, durch Breitenarbeit. Es gelingt ihm, während der Kriegsjahre seine *Violinübung* (Stuttgart 1916) und seine *Klavierübung* (Stuttgart 1918/19) zu publizieren. Doch versteht er seine Kehre nicht als philanthropisch motivierte Abwendung von der Musik als Kunst und Hinwendung zu einer pädagogisch reduzierten Musik für die Vielen. Mit Liedern zur Klampfe und mit Schulmusik, mit Jöde und Kestenberg hat sein Projekt wenig zu schaffen. Auch die beiden instrumentalpädagogischen Werke sind, so erklärt er, Musik. Für die aktuell notwendige Akzentuierung der Breitenarbeit beruft er sich auf Bach, dessen Vollkommenheit nicht nur darin bestehe, dass er in Fuge und Konzert die Individualität des Thematischen ebenso gepflegt hat wie die große Form, sondern eben auch in seiner bewussten Hinwendung zur Lehre als Teil der musikalischen Kunst.²⁷

26 Diese ‚Kehre‘ tritt in den „Halm“-Artikeln von Rudolf Stephan für die beiden Auflagen der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) als Diskrepanz zutage, ohne thematisiert zu werden. In der ersten Auflage (MGG Bd. 5, 1956) firmiert Halm als Musiktheoretiker, in der zweiten (MGG² P 8, 2002) als Pädagoge. Entscheidend ist, die beiden Aspekte zusammenzudenken und zwar – ungewöhnlich – als genuine Momente des Musikalischen. Im gewöhnlichen Verstand ist Halm weder Theoretiker noch Pädagoge gewesen.

27 August Halm, „Anton Bruckner“, in: *Das neue Österreich* 2/4 (1917), S. 56 – 59.

4 Bloch über Halm

„Selbst der eine August Halm macht bei aller Vielseitigkeit noch keinen Sommer.“ Dieser Satz aus *Geist der Utopie* hat es bis in die Halm-Literatur²⁸ geschafft und wird dort als eine Art Ritterschlag, als Geste der Nobilitierung des heute weithin vergessenen Musiktheoretikers Halm durch einen bedeutenden Philosophen des 20. Jahrhunderts hochgehalten.

Stolz und Freude der Halm-Anhänger beruhen freilich auf oberflächlicher Lektüre und auf eigentümlicher mehrfacher Ablendung: erstens der Halm-Kritik, die sich in *Geist der Utopie* an verschiedenen Stellen (und gerade auch im unmittelbaren Anschluss an das Zitat) findet; zweitens der grundsätzlichen Divergenzen zwischen Blochs und Halms Idee von Musik; und schließlich auf der Ablendung der Tatsache, dass Halms Denken philosophisch folgenreich an ganz anderer Stelle wurde, bei Theodor W. Adorno nämlich, dessen Gustav-Mahler-Monographie, wie sich zeigen lässt, strukturell an die Trias der Halm'schen Hauptschriften angelehnt ist.²⁹ Von Adorno wie von Halm wird der Musikbegriff negativistisch, als in sich und wesentlich widersprüchlich gefasst dergestalt, dass die historische Entwicklung der Musik nicht als positiver Zuwachs stattfinden oder verstanden werden kann, sondern sich durch die wechselnde Akzentuierung von Teilmomenten und also in Gestalt von Krisen vollzieht. Das 20. Jahrhundert kann – darin besteht die grundsätzliche Übereinstimmung zwischen Adorno und Halm (oder das ist das Motiv, das Adorno bei Halm bereits durchgeführt findet) – an Beethoven anknüpfen nur dadurch, dass man zugleich mit ihm bricht. Solche Tradition mittels Bruch sieht Halm durch Bruckner und sieht Adorno durch Mahler geschaffen. Mahler macht es Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton We-

28 Bloch, *Geist der Utopie* (wie Anm. 22), S. 125, zitiert als erster Satz in der Einleitung von Siegfried Schmalzriedt zu August Halm, *Von Form und Sinn der Musik*, hg. von Siegfried Schmalzriedt, Wiesbaden 1978 – mit falscher Seitenangabe.

29 Adornos *Mahler*-Buch (Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt/M. 1960) hat 1960 den Beginn einer breiten, gar populären Mahler-Rezeption einzuläuten geholfen und ist zugleich das musikalische Geschwister seiner *Negativen Dialektik* (Frankfurt/M. 1966) so wie die *Philosophie der Neuen Musik* (Tübingen 1949) das Gegenstück zur *Dialektik der Aufklärung* (Amsterdam 1947) darstellt.

bern möglich, eine ‚Zweite Wiener Schule‘ (in Nachfolge der klassischen Drei) zu werden; und Bruckner macht es Halm möglich, große Form zu schaffen und Fugen, die „einen neuen Typus“ repräsentieren, einen „höheren gegenüber denen Bachs“³⁰.

Von all dem findet sich nichts bei Bloch. Die Leit-Sätze seiner Überlegungen zur Musik lassen dafür keinen Raum:

Wir hören nur uns. [...] Wozu aber hören wir uns zuletzt? Nun, bald wird uns freier zumute. Denn der Ton will sich auch zum Handeln drängen. [...] Wir aber hören nur uns selber. [...] Nur müssen wir uns dabei selber bringen.³¹

Bloch nimmt Distanz zum negativistischen, differentiellen Denken und zu einem funktionalistischen Form-Begriff, um jeglichen „Rationalismus“ der Musikbetrachtung abzuwehren, und diese Distanz bestimmt sämtliche Ebenen seiner Bezugnahme auf Arbeiten August Halms: den direkten, positiven Hinweis³², die offene Kritik an Halm'schen Positionen³³ und solche Passagen, in denen Bloch sich von Halm implizit abstößt oder Denkmotiven, die er bei Halm gefunden hat, eine andere, eigene Wendung gibt.

Der zitierte, Wertschätzung ausdrückende Satz Blochs über Halm fällt im Zusammenhang der Erörterung, ob und wo es Ansätze eines Nachdenkens über Musik gebe, die dem durch Riegl für die Kunstwissenschaft erreichten Niveau entsprechen. Es scheint, als werde das Gegenüber Riegl/Semper, also ein Begriff des „Kunstwollens“, der sich immer wieder gegen psychologistische Fehldeutungen verteidigen musste, und eine als einsei-

30 August Halm, „Selbstkritik“, in: *Die Freie Schulgemeinde* 10 (1919), S. 13–19; auch in: *Von Form und Sinn der Musik* (wie Anm. 28), S. 278–283, hier S. 279.

31 Bloch, *Geist der Utopie* (wie Anm. 22), S. 49, 76, 124, 126. Die Leit-Sätze, mit denen der Autor von *Geist der Utopie* immer wieder ein- und ansetzt und in denen er einen „Jargon der Eigentlichkeit“ avant la lettre nicht immer vermeidet („Ich bin. Wir sind.“ [Ebd. S. 11]), werden durch das, was zwischen diesen Dikta steht, illustriert, nicht begründet, bewiesen oder aufgewiesen.

32 Vgl. ebd., S. 125.

33 Vgl. ebd., S. 125, 177, 191 und öfter.

tig empfundene Akzentuierung der materiellen Grundlagen der Kunst, wie Riegl sie bei Semper fand,³⁴ durch Bloch auf das Musikdenken projiziert und seinem knappen Literaturbericht zugrunde gelegt. Das Handwerkliche, Rationalistische einerseits, Psychodramatik andererseits bilden für Bloch die Skylla und Charybdis, zwischen denen er sein musiktheoretisches Schiff hindurch zu lenken sucht und auf welchem Weg Halm als hoffnungsvolle Gestalt gelobt und im selben Atemzug, nur wenige Zeilen später, getadelt wird, weil er allzu sehr am Handwerklichen und Buchstäblichen hänge und zugleich ein allzu hohes, vom Unmittelbaren sich entfernendes Verständnis von Musik propagiere.³⁵

Zu vielen fiel das Hören dann erst leichter, wenn man wüsste, wie man darüber zu reden hat. [...] Die mittleren Bürger leben mit der Musik, weil sie die Gemütlichkeit lieben und die Konzertberichte lesen [...]. Es gab jedoch Zeiten, wo es auch für die geistige Oberschicht der Malerei vis-à-vis so stand, bis endlich *Winckelmann* und neuerdings *Riegl* den fatalen Bann [...] gebrochen haben. Das Hörenkönnen ist und bleibt dagegen noch schwach genug. [...] Selbst der eine *August Halm* macht bei aller Vielseitigkeit noch keinen Sommer. *Paul Bekker* ist ein kluger Mann, aber [...] sein märchenerzählendes Beethovenbuch ist nicht durchgehends eine Ehre. *Grunsky*, auch *Hausegger* sind zu empfehlen, außerordentlich wichtig ist auch [...] *die Schrift Richard Wagners über Beethoven*, aber zu *Riemann* wird man greifen, um über alles Theoretische ausgiebig belehrt zu werden, freilich leisten dafür *Moritz Hauptmanns* profunde Werke noch gründlichere Dienste. Die Opernfrage ist neuerdings vor allem durch *Busoni*, [...] auch durch *Pfitzner* wiederum zur Diskussion gestellt worden.

34 Vgl. Erwin Panofsky, „Der Begriff des Kunstwollens“ (1920), in: ders., *Kunstwissenschaft* (wie Anm. 5), S. 29–43, S. 30. Dass Bloch in einem Atemzug mit Riegl auch Johann J. Winckelmann nennt, geschieht offenbar wegen dessen Akzentuierung des Kunst-Erlebens, der Befreiung der Kunst vom Antiquarischen. Dass Winckelmanns Wendung zum Griechischen die deutsch-klassische Kritik des Romanischen wesentlich befördert, nimmt Bloch in Kauf – ganz im Sinne des Beethoven-Aufsatzes von Richard Wagner, dessen Lektüre er demjenigen eindringlich empfiehlt, der verstehen will, was Musik ist (Bloch, *Geist der Utopie* [wie Anm. 22], S. 125).

35 Vgl. ebd.

August Halm selber, dem wir manches verdanken und den eine große und gebildete Schärfe auszeichnet, ist darin bedenklich, dass er allzusehr nur handwerklich wertet, allzu buchstäblich kritisiert und allzu durchgehends nur nach gut erfundenen Themen und ihrer dynamischen Bewertung analysiert. Auch lässt sein Ton Beethoven gegenüber manches zu wünschen übrig. Dabei gelingen ihm freilich so bedeutsame und notwendige Leistungen wie die kritische Analyse des ersten Satzes der Beethovenschen d-moll-Sonate; aber er kennt und anerkennt nicht das naive, formkritisch unzugängliche, expressive Musizieren, das einen Menschen und nicht eine Werkform widerspiegelt und das wohl anders lauten kann als die Bekkersche psychodramatische Auslegung. Selbst das ewige Leben wird hier nur zu einer Welt von strengeren und höheren Gesetzen, in Halms allzu weit gespanntem Formbegriff von Musikhaftem überhaupt, der durch ein angehängtes Spittelerisches Mythologisieren nicht deutlicher oder tiefer wird. Trotzdem ist sehr zu hoffen, dass sich auch die intellektuellen Menschen bereitwilliger zum Genuss der Musik aufmuntern lassen, sobald ihnen nur erst einmal feste, sachlich weiterleitende Begriffe an die lenkbare Hand gegeben worden sind.³⁶

Der Passus eröffnet den zweiten großen Hauptteil des Musikkapitels, überschrieben „Zur Theorie der Musik“. Bloch vertritt mit Vehemenz den Primat des musikalischen Erlebens gegen die Dominanz des Sekundären, des Sprechens über Musik. Durch die Auseinandersetzung mit Halm bekommt der Abschnitt einen Rahmen und eine, wenn nicht argumentative, so doch rhetorische Struktur. Der Weg führt vom unscharf generellen Lob über explizite Kritik zum Lob für Leistungen und Wirkungen, um die es Halm nachweislich nicht geht. Blochs Kritik des Rationalen als Haupthindernis wahrhaften ästhetischen Erlebens wird in der Auseinandersetzung mit Halm so zugespitzt, dass die utopische Variante der Idee der absoluten Musik sich als einzig angemessene begriffliche Darstellung des Musikalischen erweist. Der Übergang vom Schlüsselsatz „Wir aber hören nur uns selber“ zum nächsten Diktum „Nur müssen wir uns dabei selber bringen“ soll so Schlüssigkeit bekommen.³⁷

36 Ebd., S. 124–125, Hervorhebungen durch den Verfasser.

37 Ebd., S. 124 und 126.

Bekker hat Bloch wohl zu Recht Lückenhaftigkeit und Beliebigkeit seiner Auswahl und Nutzung der Literatur über Musik sowie mangelndes Urteilsvermögen vorgeworfen, wenn es um die Einschätzung der Qualität von Autoren und Büchern geht. Innerhalb der zugrundeliegenden rhetorischen Strategie ist die Liste der Namen, die Bloch im Eingangs-Abschnitt des Kapitels „Zur Theorie der Musik“ gibt, gleichwohl alles andere als zufällig. Mehrfach nennt er Texte, in denen sehr unterschiedliche Positionen vertreten werden, in einem Atemzug: Hugo Riemann und Moritz Hauptmann³⁸, Ferruccio Busoni und Hans Pfitzner³⁹. Durch Verbindung des Konträren stößt er sich von den Niederungen sachlicher Differenzen ab, positioniert sich oberhalb sachbezogener Unterschiede und gewinnt seinem Sprechen über Musik die Distanz zum Gegenständlichen, die das A priori der Utopie verlangt. Auf dieser Grundlage wird es Bloch möglich, „die Schrift Richard Wagners über Beethoven“⁴⁰ als Referenz-Text einzuführen, „sehr außerhalb dieser Reihe“⁴¹, aber umso klarer. Mit Nennung des Wagner’schen Beitrags zum Beethoven-Jahr 1870 liegt gleichsam das Betriebsgeheimnis von *Geist der Utopie* offen. In der Idee der absoluten Musik, an die Bloch anschließt, verbinden sich Wagners Musik mit Schopenhauers Musikphilosophie sowie – das ist entscheidend – mit Wagners Schopenhauer-Deutung. Alle drei Aspekte dieses Ideenkomplexes werden

38 Blochs Verständnis der Hauptmann’schen Theorie ist offenbar begrenzt. Der Dissonanz-Begriff, der in Blochs musikhistorischer Konstruktion eine nicht unwichtige Rolle spielt, geht an der Deutung, die Hauptmann in seiner berühmten hegelianisierenden Darstellung der Kadenz in *Die Natur der Harmonik und der Metrik* (Leipzig 1853) gibt, ebenso vorbei wie an der darauf fußenden Position Halm’s. Der Punkt ist aber wichtig. Was schon daraus erhellt, dass Halm sich nicht nur in der frühen *Harmonielehre* (Berlin 1900) klar zu diesen Fragen äußert, sondern entsprechende Passagen jedem seiner späteren Bücher einleitend knapp vorausstellt.

39 Die Verbindung der beiden Namen Ferruccio Busoni (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, zweite, erweiterte Auflage, Leipzig 1916) und Hans Pfitzner (*Futuristengefahr*, München, Leipzig 1917) bleibt folgenlos. Nirgends wird der Versuch unternommen, die Überlegungen der beiden Autoren trotz des polemischen Abstands, der sie trennt, zusammenzusehen.

40 Bloch, *Geist der Utopie* (wie Anm. 22), S. 125.

41 Ebd.

in Blochs Utopie der absoluten Musik aufgenommen. In Wagners Text, auf den Bloch hinweist, sind sie verwoben. Das Musik-Kapitel von *Geist der Utopie* ist voll von Resonanzen des *Beethoven*-Aufsatzes von Wagner.⁴²

Zwei zentrale Motive aus Blochs Kritik an Halm sollen näher kommentiert werden: der Vorwurf einer Fixierung auf musiktechnische Sachverhalte und Tatbestände sowie die Kritik der Halm'schen Beethoven-Kritik.⁴³

5 Ist Halms Schreiben über Musik zu buchstäblich und zu technisch?

Der Vorwurf an die Adresse Halms, er beschränke sich zu sehr aufs „Handwerkliche“ und „Buchstäbliche“, hat einen merkwürdigen Kontrast in der Tatsache, dass Bloch, wenn es in *Geist der Utopie* um Bruckner geht, vorzugsweise auf Grunsky (Bekker: „ein kleines Schulmeisterlein“) rekurriert und nicht auf Halms Bruckner-Monographie. Er entscheidet sich damit für eine ‚buchstäbliche‘ Bruckner-Deutung (plus Pathos) und meidet das Neuartige an Halms Bruckner-Kommentaren, die aus der Analyse der Partitur und des zu Hörenden Fragen des Musikalischen entwickeln und den Weg zu einer Metaphysik der Musik öffnen wollen.⁴⁴ Die Konsequenz, mit der Bloch auf Grunsky statt auf Halm setzt, lässt nur den einen

42 Es bedürfte einer gesonderten Darstellung, um den zahlreichen Anleihen nachzugehen, die Blochs *Geist der Utopie* bei Wagners „Beethoven“ macht: von der Verachtung des Schreibens über Musik (Bloch, *Geist der Utopie* [wie Anm. 22], S. 124; Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig ⁴1907, S. 115 f.) über die Kritik der Form, inklusive der These von Unmittelbarkeit, Natürlichkeit und Elementarcharakter „der Melodie“ (ebd., S. 65, 83 f.), bis zum „kunstgeschichtlichen Fortschritt“, der „durch Beethoven“ erreicht wurde (ebd., S. 102).

43 Im Prinzip umfasst Blochs Kritik an Halm in dem zitierten Passus vier Teile: „dass er allzu sehr nur handwerklich wertet, allzu buchstäblich kritisiert und allzu durchgehend nur nach gut erfundenen Themen und ihrer dynamischen Bewegung analysiert.“ Durch das wiederholte Adverb „allzu“ erfährt jeder dieser drei Einwände eine merkwürdige Relativierung. Teil vier: „Auch lässt sein Ton Beethoven gegenüber manches zu wünschen übrig.“ (Bloch, *Geist der Utopie* [wie Anm. 22], S. 125)

44 Siehe die entsprechenden Ausführungen oben, im Abschnitt über äußere und innere Biographie bei Halm.

Schluss zu, dass er weniger empfindlich ist gegen einen traditionell handwerklichen Ansatz der Musikbetrachtung als gegen Halms Versuch, Lesen und Hören, Werk und Musikalisches, tönende und nicht-tönende Anteile der Musik zu verbinden.⁴⁵ Solange das Handwerkliche Handwerk bleibt, nimmt Bloch keinen Anstoß. Empfindlich reagiert er auf den gesteigerten Anspruch der Partitur-Betrachtung, der von der „Institution Analyse“ erhoben wird,⁴⁶ speziell auf Halms Versuch, das tönende Phänomen durch sorgfältige Wägung von Details durchlässig zu machen für das Metaphysische der Musik. Bloch wehrt diese Ansprüche ab, indem er die aus Wagners Beethoven-Essay übernommene Grundopposition „rational“ versus „empfunden“ durchführt,⁴⁷ und sichert so die Musik als absolute und als Utopie gegen jeden Versuch, den ihr zugeschriebenen Charakter des ganz Anderen zu vermitteln.

Halm ist als Exponent einer analytisch gewendeten Hanslick-Nachfolge, wie er gern gesehen wird, kaum zu begreifen. Sein Ansatzpunkt ist der Zwiespalt von metaphysischem und empirischem Musikbegriff bei Richard Wagner. Diesen Zwiespalt löst Halm auf, indem er erstens das aporetische Konzept einer Absoluten Musik auf Strategien musikalischer Autonomisierung zurückführt und indem er zweitens die musikalische Analyse in die Spannung von individuellem Werk und Horizont des Musikalischen stellt. Bloch will diese Vermittlung von Empirischem und Metaphysischem nicht. Er will den Wagner'schen Hiatus festhalten, um ihn mit utopischem Denken zu füllen.

Durch den Hinweis, Halm beschränke seine Analysen auf „Themen und ihre [...] dynamische [...] Bewegung“, nimmt Bloch auf einen be-

45 Vgl. August Halm, „Das Wunder der Oktav“, in: ders., *Von Grenzen und Ländern* (wie Anm. 23); siehe auch Thomas Kabisch, „Von Wundern, Sintfluten und öden Inseln. System und Geschichte im Denken August Halms“, in: *Festschrift für Aloys Kontarsky*, hg. von Thomas Kabisch, Trossingen 1993, S. 50 – 54.

46 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber 1980, S. 77.

47 Auch Blochs Abert-Lektüre verläuft in diesen Bahnen: Mittelalter, d.h. pythagoreisch, versus Gefühlsästhetik (siehe im vorliegenden Band den Beitrag von Larissa Berger).

stimmten Abschnitt des Buchs *Von zwei Kulturen der Musik* Bezug.⁴⁸ Dieser Abschnitt handelt von der „Steigerung“ und besteht aus ausführlichen Analysen u. a. der Durchführung von Beethovens *Pastorale* sowie einem Passus, in dem die Methodik der Analysen und ihre wesentlichen Ergebnisse zusammengefasst werden. Ob Bloch Halms Analyse der sechsten Sinfonie nachvollzogen hat, geht aus seinen Texten nicht hervor.⁴⁹ Ihre Pointe liegt darin, dass Halm musikalische Prozesse hier gleichsam ‚diagonal‘ verfolgt, quer durch die Satzdimensionen anlegt. Klangfarbliche Veränderungen finden ihre Fortsetzung in solchen der Harmonik, was erstens eine analytische Zusammenschau von üblicherweise gesondert behandelten Parametern bedeutet und zweitens der gewohnten Hierarchie des Tonsatzes zuwiderläuft, derzufolge die klangliche Disposition „lediglich“ eine Funktion des rhythmisch-diastratischen Substrats darstellt, aber keine gleichberechtigte Ebene musikalischer Darstellung ist. Die Verschränkung von notentextbasierter, tonsatzbezogener Analyse und ungewohnten Blickwinkeln empfängt Sinn und Berechtigung aus der Kunst des Hinein- und Hindurch-Hörens, zu dem Halm seine Leser anregen will.

Das ist das Wesentliche bei der Steigerung: die vergleichsweise stets höhere Anspannung, und dabei die Anordnung, die den Zuhörer zum Vergleich, zum Fühlen des Bezogenseins, also der Verhältnisse zwingt: womit er den Eindruck gewinnt, dass die bewegende Kraft und die Bewegung selbst vermehrt wurde.⁵⁰

Weder um die „höhere Anspannung“ noch um das „Fühlen des Bezogenseins“ für sich genommen geht es Halm, also weder um die Unmittelbarkeit des Empfindens noch um die vergleichende Betätigung der Urteilskraft, vielmehr darum, den Zuhörer in der „Bewegung selbst“ „die bewegende Kraft“ wahrnehmen zu lassen. Um diese Art eines metaphy-

48 Halm, *Von zwei Kulturen* (wie Anm. 23), zweites Hauptstück, zweites Stück: „Harmonische Oekonomie. Pastorale“, S. 81 – 117.

49 Bloch erwähnt nur Halms Analyse von Beethovens Klaviersonate d-Moll op. 31, Nr. 2 (Bloch, *Geist der Utopie* [wie Anm. 22], S. 125 und öfter), und er missversteht sie (s. u.).

50 Halm, *Von zwei Kulturen* (wie Anm. 23), S. 115.

sischen Hörens zu erläutern, unterscheidet er „die folgenden Arten von musikalischem Vorgang“.⁵¹

1. Die räumlich breitere Darstellung einer Harmonie, wobei deren Wucht durch Anwachsen der Tonstärke [...] vermehrt wird [...].
2. Das Accelerando des Geschehens, [...] d.i. das schnellere Wechseln der Akkord- und Tonartfolgen [...].
3. Das Wachsen der Kraft des Geschehens und zugleich des Gefühls von Kraftaufwand in dem mit der Bewegung sympathisierenden Zuhörer [...]. [Dabei] ist die planmässige (im Gedächtnis oder in körperlicher Nähe wirkende) Aufeinanderfolge ähnlicher, aber jedesmal eine stärkere Schwungkraft erfordernden Akkord- und Tonartfolgen das Mittel der Steigerung.⁵²

Angemessenes Zuhören, das die Höhe seines Gegenstands erreicht, besteht also darin, das, was tönt, als Äußerung einer Kraft wahrzunehmen, nicht als schieres An-sich. Doch ist das Verhältnis von phänomenalem Vordergrund und wirkendem Hintergrund von Substantialisierungen freizuhalten, und „die Kraft“, die wirkt, darf nicht hypostasiert, nicht von ihren Wirkungen getrennt werden.

[...] aus Interesse daran, einem falschen Psychologisieren zu steuern, sei noch darauf hingewiesen, dass ich statt ‚erfordernden‘ ebensogut sagen könnte: verleihenden, oder anzeigenden. Auch hier ist Passivum und Aktivum nicht zu unterscheiden [...].⁵³

Halm verweist, um dem „falschen Psychologisieren zu steuern“ paraphrasierend auf die „Erste Abhandlung“ aus Nietzsches *Genealogie der Moral*. Im Original heißt es:

51 Ebd.

52 Ebd., S. 116.

53 Ebd., S. 116 f. Über eine vergleichbare Problematik, die in § 7 von Martin Heideggers *Sein und Zeit* begegnet beim Versuch, ein deutsches Äquivalent für das griechische Medium *phaínesthai* zu geben, vgl. Lambert Wiesing, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Berlin 2013, S. 27 – 32.

Ein Quantum Kraft ist ein eben solches Quantum Trieb, Wille, Wirken – vielmehr, es ist gar nichts anderes als eben dieses Treiben, Wollen, Wirken selbst, und nur unter der Verführung der Sprache [...], welche alles Wirken als bedingt durch ein Wirkendes, durch ein „Subjekt“ versteht und missversteht, kann es anders erscheinen. [...] Aber es giebt [...] kein „Sein“ hinter dem Thun, Wirken, Werden, „der Thäter“ ist zum Thun bloss hinzugedichtet, – das Thun ist Alles. Das Volk verdoppelt im Grunde das Thun, wenn es den Blitz leuchten lässt, das ist ein Thun-Thun: es setzt dasselbe Geschehen einmal als Ursache und dann noch einmal als deren Wirkung.⁵⁴

So bemüht sich Halm sorgfältig darum, die Mehrschichtigkeit des Phänomens und das Musikalische im Detail zu entdecken, ohne den Begriff des Musikalischen als Selbständiges zu denken. Eine Natur der Musik in dem Sinne, wie sie Heinrich Schenkers Theorie unterlegt ist, kennt Halm nicht. Aber es ist auch offenkundig, dass es für diese Art von ‚induktiver‘ Metaphysik bei Bloch keine Verwendung gibt. Bloch will das Flüchtige der Musik im Utopischen gewissermaßen sistieren, während Halms Interesse, ganz Hegelianisch, der differentiellen, der dialektischen Entfaltung des Gegebenen, der Aufspaltung des scheinbar Festen und In-sich-Geschlossenen gilt.

6 Ist Halms Beethoven-Kritik anstößig?

Was genau meint Bloch, wenn er Halm vorhält, sein „Ton Beethoven gegenüber“ lasse „zu wünschen übrig“?⁵⁵ Man kann nur mutmaßen. Möglicherweise hat Bloch den Aufsatz „Unsere Zeit und Beethoven“ gelesen (1911), in dem Halm vor allem gegen die wilhelminische Beethoven-Rezeption zu Felde zieht, gegen die Indienstnahme Beethovens durch eine sinn-versessene, erbauungswütige bürgerliche Zuhörerschaft.⁵⁶ Vielleicht

54 Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral* (= Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montanari, Bd. 5), München 1980, S. 279.

55 Bloch, *Geist der Utopie* (wie Anm. 22), S. 125.

56 In einem Brief Halms vom 12.9.1912 an seine spätere Frau Hilda Wyneken heißt es, dass er sich auch mit den späten Werken durchaus anfreunden könne. Ihn störe ledig-

zielt der Tadel aber auch auf die bekannte Passage aus *Von zwei Kulturen der Musik*, in der Halm die klassische, Beethoven'sche Sonate mit einem „Ameisenstaat“ vergleicht und ihr „bürokratische Gesinnung“ nachsagt.⁵⁷

Blochs tantenhafter oder oberlehrerhafter Ton darf nicht dazu verleiten zu bestreiten, dass er im Kern Recht hat. Halm legt nicht nur Beethoven gegenüber ein respektloses Verhalten an den Tag, sondern er tut dies mit allen Werken aller großen Komponisten. Meister und Meisterwerke in dem Sinne, wie sie bei Schenker eine wesentliche Rolle spielen, kennt er nicht. Den zentralen Prinzipien der Meister-Ideologie, „Composer Knows Best“ und „Delicate Balance“ (Peter Kivy),⁵⁸ folgt er nicht: weder den absoluten Vorrang der kompositorischen Konzeption gegenüber der klanglichen Realisierung des Werks und dem Zuhören lässt er gelten noch die Unantastbarkeit des Notentextes. Um die Idee des Musikalischen zu entfalten, ist Halm – anders als Bloch – auf den Begriff des Genies nicht angewiesen.⁵⁹

Halm ist antiautoritär. Er ist der Denker und Praktiker des Differentiellen. In der *Klavierübung* und in der *Violinübung* finden sich zahllose Beispiele, die durch Vivisektion aus klassischen Werken hervorgegangen sind. Die Werke bleiben, wenn Halm sie in Betrieb nimmt, niemals unverändert.⁶⁰ Ein wenig verhält es sich mit Halms Varianten wie mit Edmund Husserls eidetischer Variation: Unter der ständigen Veränderung der Erscheinung zeichnet sich – so die Hoffnung – das Wesen der Sache ab.

In zweierlei Hinsicht erscheint Blochs Kritik an Halms Beethoven-Kritik problematisch. Zum einen irritiert ein Ordnungsruf gegen respektlosen Umgang mit klassischen Werken, wenn eine solche Mahnung ex cathedra einer utopischen Idee mit umfassenden Ansprüchen erfolgt. Ein

lich das Getue, das um diese Kompositionen gemacht würde. (Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Cod. hist. qt. 775)

57 Halm, *Von zwei Kulturen* (wie Anm. 23), S. 253.

58 Peter Kivy, *Authenticities*, Ithaca 1995, S. 163 ff.

59 August Halm, „Heinrich Schenkers Neue Theorien und Phantasien“, in: *Der Merker* 11/17 (1920), S. 414–417 und *Der Merker* 11/21 (1920), S. 505–507. Auf S. 416 ist von „Geniegläubigkeit“ die Rede.

60 Heinrich Schenker, Brief vom 27.10.1919 an August Halm, in dem diese Praxis kritisiert wird. (Deutsches Literaturarchiv Marbach 69.930)

radikales Konzept des Utopischen, das keinen Stein auf dem anderen zu lassen gedenkt und aber erst einmal auf korrekten Umgang mit dem kulturellen Erbe achtet, berührt eigentümlich. Vor allem aber zeigt sich in der Kritik der Kritik, dass Bloch Halms Überlegungen als buchstäbliche missversteht und ihren theoretischen Status verkennt. Halm hegt keinerlei ursprüngliche Abneigung gegen Beethoven. Die Kritik ist, wie gezeigt, Teil einer Konstruktion, die helfen soll, Bruckners Sinfonik im Horizont des Musikalischen zu denken.

Ein weiteres Element der Bloch'schen Kritik an Halms Beethoven-Verständnis schließt direkt an sein Lob für Halms Analyse der *Sturm-Sonate* an: „aber er kennt und anerkennt nicht das naive, formkritisch unzugängliche, expressive Musizieren, das einen Menschen und nicht eine Werkform widerspiegelt [...]“⁶¹ Der Einwand beruht erstens auf einer Missdeutung der Analyse, die über weite Strecken als Erwiderung auf hermeneutisch orientierte Erläuterungen in Bekkers Beethoven-Buch angelegt und durch diese Gegenüberstellung geprägt und beschränkt ist. Lässt man den Kontext der Bekker-Polemik unberücksichtigt, so liest sich Halms Analyse wie ein durchaus traditioneller Beitrag zum Thema Form als Prozess beim mittleren Beethoven. Das Anliegen, eine Metaphysik des Musikalischen in den Phänomenen aufzuweisen, bleibt dann unerkannt. Blochs Einwand beruht zweitens auf der Annahme einer musikalischen Unmittelbarkeit, die er aus Wagners Beethoven-Essay übernimmt und in die Dichotomie empfinden/verstehen einspannt. Durch die Opposition eines verkopften Formhörens versus eine musikalische Expressivität, die „einen Menschen [...] widerspiegelt“, macht Bloch die Kategorie des Subjekts stark, an die er seine Idee der Utopie knüpft.

7 Die Idee der absoluten Musik und ihre Fortschreibung in einer Philosophie des Utopischen

Bloch-Forscher pflegen gern die Nähe des Philosophen zur Musik hervorzuheben. Untersuchungen der Bloch'schen Ideen zur Musik hingegen fehlen oder verbleiben weitgehend im Modus der Exegese, der Binnen-Glättung von Widersprüchen und des Versuchs, die Musik als wichtiges

61 Bloch, *Geist der Utopie* (wie Anm. 22), S. 125.

Anwendungsfeld des Denkens der konkreten Utopie zu behandeln.⁶² Bedenkt man die Schlüsselfunktion, die *Geist der Utopie* für das gesamte Denken von Bloch besitzt,⁶³ und berücksichtigt man den überproportionalen Anteil, den die Musik zur Verwunderung schon der Zeitgenossen insbesondere in der ersten Fassung des Buchs hat, dann könnte das Anlass sein, das Verhältnis von Musik und Philosophie bei Bloch grundsätzlich zu bedenken.

Geist der Utopie ist das Buch eines glühenden Wagnerianers.⁶⁴ Freundliche Seitenbemerkungen über Brahms signalisieren Distanz zum notorischen Parteienstreit von Neudeutschen und Konservativen. Doch Blochs Wagnertum ist nur scheinbar moderat, tatsächlich unendlich gesteigert dadurch, dass er sich nicht allein durch die Bayreuther Klänge, sondern durch die Verbindung von Musik und Philosophie herausgefordert fühlt, deren Grund durch Wagners Schopenhauer-Rezeption gelegt ist. Wo Wagner-Schopenhauer war, soll Bloch-Wagner werden – so lässt sich das Ziel pointieren, das der Autor von *Geist der Utopie* verfolgt. Durch die Absicht der Ersetzung und die Figur der Umkehrung, der Substitution des Willens durch die Utopie, übernimmt Bloch wesentliche Strukturen des Komplexes der „Idee der absoluten Musik“. Absolute Musik schafft Verbindung nicht zum Urgrund der die Welt produzierenden Kräfte, sondern zum Noch-nicht dessen, was sein soll oder könnte. Eine Gegenwelt ist die Musik so allemal. Bezüge zur historischen und sozialen Wirklichkeit

62 Das gilt selbst für Benjamin M. Korstvedt, der im Unterschied zu anderen Bloch-Kommentatoren über einen professionellen musikwissenschaftlichen Hintergrund verfügt (Benjamin M. Korstvedt, *Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy*, Cambridge 2010). Vgl. auch Elio Matassi, „Musical Carpets: Philosophy of the History of Music ‚contra‘ the Sociology of Music“, in: *Ad Parnassum* 5 (2007), S. 71–85.

63 Das Musik-Kapitel von *Prinzip Hoffnung* fällt gegenüber *Geist der Utopie* ab. Es enthält dieselben Thesen, jedoch ohne die expressionistische Emphase und den damit verbundenen existentiellen Ernst des Erstlings, dazu Ausführungen zur Musik des 20. Jahrhunderts, die offenbar aus Adornos *Philosophie der Neuen Musik* übernommen sind, dort jedoch weit klarer und profilierter vorgetragen werden.

64 Vgl. Carl Dahlhaus, „Nietzsche 1876“, in: ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 474–483, speziell S. 477; ders., „Ernst Blochs Philosophie der Musik Wagners“, in: ebd., S. 483–499, speziell S. 484.

können nur in gefilterter Form gedacht werden. Schlimmstenfalls sind die Freunde der konkreten Utopie, darin nicht unähnlich ihren staatssozialistischen Gegnern in SU und DDR, auf der Jagd nach dem „Morgen im Heute“. Eine phänomenologische Untersuchung der Musik à la Halm erübrigt sich für Bloch durch das omnipräsente Apriori der Utopie der absoluten Musik, oder: der absoluten Musik als Utopie. Blochs Philosophie gibt sich vorsichtig, tastend, oftmals stammelnd. Tatsächlich aber ist alles schon gewonnen. Denn die Perspektive ist gesichert. Nur äußere Widerstände sind noch zu überwinden, die sich der Realisierung entgegenstellen. Halms Welt ist da doch ungleich komplizierter und anfälliger und insofern auch moderner.

Ob und wo ein derartiges Konzept philosophisch tragfähige Einsichten hervorgebracht hat, müssen Fachphilosophen diskutieren. Doch der Musikwissenschaftler stellt mit Verblüffung fest, dass ein Ideenkomplex aus dem 19. Jahrhundert, der ebenso sachlich problematisch wie geschichtswirksam war insbesondere durch die Resonanz, die er bei so unterschiedlichen neueren Komponisten wie Schönberg und Pfitzner gefunden hat,⁶⁵ Bloch möglicherweise als Blaupause dient für die Konzeption einer Philosophie, die ob ihrer befreienden, öffnenden, politischen Wirkungen in Kreisen geschätzt wird, die sich selbst als oppositionell verstehen.

Und vielleicht ist es der Idee der absoluten Musik über den Umweg ihrer generalisierenden Verwandlung in eine Philosophie der Utopie gelungen, auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bei Komponisten Anklang zu finden. Hat vielleicht Helmut Lachenmann, als er seine Verweigerungs-Ästhetik aufgab und stattdessen die Weisen adäquaten Hörens Neuer Musik mit Ausdrücken wie „Sich-kommen-lassen“⁶⁶ beschrieb, bei Bloch gelernt? Hat sich Lachenmann nach dem Abflauen der feuilletonistischen Adorno-Rezeption musikschriftstellerisch bei Bloch

65 Vgl. Carl Dahlhaus, „Schönbergs ästhetische Theologie“, in: Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann (Hg.), *Bericht über den Zweiten Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, Wien 1986, S. 12 – 21; Richard Taruskin, „Is There a Baby in the Bathwater“, *Archiv für Musikwissenschaft* 63 (2006), 2006, S. 163 – 185 und 309 – 327.

66 Helmut Lachenmann, „Über das Komponieren“, in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966 – 1995*, Wiesbaden 1996, S. 73 – 82, hier S. 81 f. Direkte Bloch-Zitate sind in den Texten – ausweislich des Registers – selten und unspezifisch.

neu munitioniert, und ist ihm das so leicht gefallen, weil er dort fand, was Komponisten der ersten Jahrhunderthälfte bei Schopenhauer-Wagner gefunden hatten? Schopenhauers Geist aus Blochs Händen?

Die Idee der absoluten Musik aber, die Parteien übergreifend praktiziert wurde, ist als Erbschaft des 19. an das 20. Jahrhunderts verhängnisvoll, weil sie dazu führt, dass die Bedeutung des realen Klingens der Musik und die Autonomie des Musikalischen unterlaufen wird.

Friederike Wißmann

Eisler und Bloch?

Über die unvermeidlichen Schwierigkeiten einer Co-Autorschaft

Hanns Eisler und Ernst Bloch haben in einem kurzen Zeitraum zwei Texte miteinander verfasst,¹ in denen es, grob gesprochen, um die Bedeutung der modernen Musik und um ihr Verhältnis zur Vergangenheit geht. Der erste Text heißt „Avantgarde-Kunst und Volksfront“² und wurde im Dezember 1937, der zweite Beitrag, „Die Kunst zu erben“³, im Januar 1938 in der Zeitschrift *Die neue Weltbühne* publiziert. *Die neue Weltbühne* entstand, nachdem die Wochenschrift für Kunst, Politik und Wirtschaft mit dem Titel *Weltbühne* 1933 verboten wurde. Günter Mayer, der Eisler-Forscher und erste Herausgeber der Schriften Eislers nannte *Die neue Weltbühne* das „führend[e] antifaschistisch-antimilitaristisch[e] Blatt“⁴ zwischen 1933 und 1939. Zentrale Themen der Zeitschrift waren, so Mayer, die „Spezifik und Funktion der proletarisch-revolutionären Kunst“⁵.

Ihren Anfang nahmen die Debatten um die Aufgaben und Definition der Kunst in den 1930er Jahren in der Sowjetunion. Durch den

1 Eisler war von Oktober bis zum Dezember 1937 in Prag, wo er auf Bloch traf.

2 Ernst Bloch und Hanns Eisler, „Avantgarde-Kunst und Volksfront“, in: *Neue Weltbühne* 33/50 (1937), S. 1568–1573. Neu abgedruckt in: Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, hg. von Günter Mayer (= Gesammelte Werke, Serie III, Bd. 1), Leipzig 1973, S. 397–405. Auch in: Ernst Bloch, *Tendenz-Latenz-Utopie* (= GA Ergänzungsband), Frankfurt/M. 1985, S. 158–164.

3 Ernst Bloch und Hanns Eisler, „Die Kunst zu erben“, in: *Neue Weltbühne* 34/1 (1938), S. 13–18. Neu abgedruckt in: Eisler, *Musik und Politik* (wie Anm. 2), S. 406–411. Auch in: GA Ergänzungsband, S. 165–171.

4 Günter Mayer, Kommentar zu Bloch und Eisler, „Avantgarde-Kunst und Volksfront“, in: Eisler, *Musik und Politik* (wie Anm. 3), S. 403 ff., hier S. 404.

5 Ebd.

erstarkten Faschismus kam es zu neuen Akzentuierungen auf Seiten der antifaschistischen Bewegung, wie etwa die Fokussierung auf die Volksfrontpolitik, wie es auch in dem Beitrag von Eisler und Bloch offensichtlich wird.

Im Hintergrund der Texte steht die Erbe-Diskussion, die sich zwischen 1937 und 1939 entsponnen hatte und unter dem Begriff „Expressionismus-Debatte“ rezipiert wurde. Es ging in Bezug auf den Expressionismus durchaus nicht nur um ästhetische Standpunkte, sondern es wurde die Frage der politischen Positionierung – direkt oder indirekt – mitverhandelt. Da die Debatte zwar hinlänglich bekannt ist, für das Verhältnis von Bloch und Eisler aber wesentlich war, sollen wenigstens einige Punkte skizziert werden. Initial der Debatte war ein von Georg Lukács formulierter Negativ-Befund in Hinsicht auf die Avantgarde, auf den Eisler und Bloch reagierten.⁶ Vom Standort einer klassizistisch eingefärbten Ästhetik verurteilte Lukács den durch die Expressionisten forcierten Bruch mit der Tradition als irrational und dekadent. Expressionistische Werke hielt Lukács insofern für redundant, als sie eine rein subjektive Wirklichkeit zur Darstellung brächten. Bloch warf Lukács eine leblose Traditionsaufassung vor, und dessen klassisch-realistischen Kanon kritisierte er als starres Konstrukt. Beide, Eisler und Bloch, nahmen eine Gegenposition ein, welche eine Verbindlichkeit der Orientierung an der klassisch-realistischen Literatur in Zweifel zog. In Bezug auf den Erbe-Begriff vertrat Lukács also eine normative Auffassung, während Bloch und Eisler für einen aktualitätsbezogenen Umgang mit dem sogenannten klassischen Erbe plädierten. Bloch zeigte in seinem ebenfalls 1938 entstandenen Beitrag „Diskussion über Expressionismus“ auf, dass Lukács’ Urteil deshalb fehl gehe, weil er „das Experiment des Zerfallens mit dem Zustand des Zerfalls“⁷ gleichsetze.

6 Siehe Thomas Anz und Michael Stark (Hg.), *Die Modernität des Expressionismus. Öffentliches Symposium der Universität Bamberg vom 18.–20. Februar 1993*, Stuttgart 1994; siehe auch Dieter Schiller (Hg.), *Die Expressionismus-Debatte 1937–1939: aus dem redaktionellen Briefwechsel der Zeitschrift „Das Wort“*, Berlin 2002.

7 Ernst Bloch, „Diskussion über Expressionismus“ (1938), in: Fritz J. Raddatz, *Marxismus und Literatur*, Bd. 2, Reinbek 1969, S. 51–59, hier S. 56.

Umso schwieriger ist die Expressionismus-Debatte in der Musik, weil der Begriff einen Stil umreißt, der zunächst für die Malerei und die Literatur galt.⁸ Doch auch wenn eine jede die Disziplinen übergreifende Ableitung von Kunstkonzepten immer die Gefahr der Unschärfe birgt, so wird doch offensichtlich, dass auch Eislers Position mit der Auffassung von Lukács kaum vereinbar war. Auch für Eislers komplexes Kompositionsverständnis griff die Darstellung eines Typus, der gemäß der Realismus-Theorie fortschrittlich gesellschaftliche Tendenzen aufzeigen sollte, zu kurz. Zu dieser Problematik bezogen Bert Brecht, Ernst Bloch und Hanns Eisler auf der einen, Georg Lukács, Johannes R. Becher und Alfred Kurella auf der anderen Seite Stellung. Werner Mittenzwei hat die Diskussion und ihre Auswirkung bereits in den 1960er Jahren in *Sinn und Form* kritisch kommentiert.⁹ Fritz J. Raddatz wies darauf hin, dass der Aufsatz von Lukács „Größe und Verfall des Expressionismus“ (1934) sogar entscheidend war für die umfassende Debatte um einen marxistischen Realismusbegriff.¹⁰ In vielen Nachfolgepublikationen¹¹ wurde aufgearbeitet, inwiefern die Theorien von Lukács Literaturfunktionäre der KPD wie der SED beeinflussten.¹² Die folgende Beschreibung von Günter Mayer stellt die Problematik der Debatte zwar etwas verkürzt, dafür aber umso prägnanter dar:

8 Siehe Arnold Schönberg, „Das Verhältnis zum Text“, in: *Der Blaue Reiter*, hg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, München 1912, S. 27–33. Wiederabdruck in Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtech, Frankfurt/M. 1976, S. 3–6. Schönbergs theoretische Distanzierung vom Textausdruck entsprach aber keineswegs seiner kompositorischen Praxis, siehe Albrecht Dümling, *Die fremden Klänge der hängenden Gärten. Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George*, München 1981, S. 204 ff.

9 Werner Mittenzwei, „Die Brecht-Lukács-Debatte“, in: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 19/1 (1967), S. 235–271.

10 Vgl. Raddatz, *Marxismus und Literatur* (wie Anm. 7), S. 364.

11 Siehe etwa Paul Raabe (Hg.), *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*, Zürich 1987 oder Frank Krause, *Literarischer Expressionismus*, Paderborn 2008.

12 Anzumerken ist, dass die Auffassungen und Positionen der vermeintlich ‚Gleichgesinnten‘ zu differenzieren sind, und selbst die Lagerzuteilung muss mit Vorsicht und

Es ging um eine progressive Alternative zur Verteufelung der expressionistischen Künstler durch die Kunstpolitik und -theorie des Hitlerfaschismus, zugespitzt, um das Grundproblem: Kann der Expressionismus als linke, revolutionäre Kunstströmung verstanden, oder muß er als Wegreiter zum Faschismus beurteilt werden?¹³

In Bezug auf die expressionistisch genannte Musik nimmt der Komponist Arnold Schönberg eine Art Scharnierfunktion ein. Für die Begegnung Eislers und Blochs in Prag ist nicht unwesentlich, dass sich Eisler in seinem Exilwerk, nachdem er in den 1920er Jahren zunehmend „für die Straße“ komponiert hatte, erneut intensiv mit der Kompositionsmethode seines Lehrers Schönberg auseinandersetzte. Bloch hob im *Geist der Utopie* die „expressionistische“ Innenschau bei Schönberg hervor: prägnant wurde der formelhafte Ausspruch „Wir hören nur uns“¹⁴. In *Geist der Utopie* ist vielfach Schönbergs *Harmonielehre* zitiert, allerdings ist bemerkenswert, dass sich die Argumente von Bloch überwiegend auf die Schönberg'schen Schriften beziehen und viel seltener dessen konkrete Musik betreffen.¹⁵ Wenn Eisler über die atonalen Kompositionen von Schönberg spricht, bezieht er sich überwiegend auf musikalische Analysen.

Wie problematisch der Expressionismus-Begriff für die Werke von Schönberg überhaupt ist, das wurde in der Schönberg-Rezeption deutlich unterstrichen. In Bezug auf den Expressionismus bemerkte Albrecht Dümling, dass Schönberg sich in seinem 1912 publizierten Aufsatz „Das

im Zusammenhang mit dem konkreten historischen Kontext vorgenommen werden. Schon deshalb, weil Lukács unter dem Eindruck des Ungarnaufstands 1956 sein Erbe-Konzept relativierte.

13 Mayer, Kommentar zu Bloch und Eisler, „Avantgarde-Kunst und Volksfront“ (wie Anm. 4), S. 405.

14 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923, Frankfurt/M. 1969, S. 48.

15 Siehe Reinhold Brinkmann, „Schönberg und das expressionistische Ausdrucks-konzept“, in: Rudolf Stephan (Hg.), *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft Wien 1974*, Wien 1978, S. 13–19, hier S. 16. Siehe auch Claus-Henning Bachmann, „Materialien zu einem Gesprächskonzert. ‚Der Expressionismus in der Musik‘“, in: *VorSchein. Blätter der Ernst-Bloch-Assoziation* 16 (1998), S. 140–149.

Verhältnis zum Text“ noch durchaus distanziert zum Expressionismus geäußert hatte¹⁶ und den Begriff erst im Nachhinein gelten ließ.¹⁷ Auf Schönberg angewandt, meint der Begriff Expressionismus in erster Linie die atonalen Werke, die noch nicht mit dodekaphonen Verfahren komponiert sind. Reinhold Brinkmann bezog den Begriff auf Schönbergs *Drei Klavierstücke* op. 11, was deutlich macht, wie kompliziert die Auslegung der Expressionismus-Debatte für die Musik immer ist.¹⁸

Die radikale Ablehnung Schönbergs durch die Nazis erhöhte die Symbolkraft dodekaphoner Kompositionen. Sie wurden in gewissem Sinne als Gegenentwurf zur nationalistisch-pathetischen Ästhetik lesbar. Dümling beschreibt in seinem Beitrag „Zwölftonmusik als antifaschistisches Potential“¹⁹ Eislers Versuch, die Dodekaphonie als „zukunftsweisende Möglichkei[t] für eine universell anwendbare, antifaschistische Kompositionstechnik“²⁰ zu etablieren. Anders als Schönberg ließ sich Eisler auf Modifikationen ein. Für ihn spielten Begriffe wie die Fasslichkeit, der musikalische Ausdruck und nicht zuletzt pragmatische Fragen wie die Aufführbarkeit eine nicht zu unterschätzende Rolle. Gleichwohl hielt Eisler die dodekaphonen Kompositionstechniken für zukunftsweisend, da „sie den kritischen Impuls der Atonalität mit formaler Konstruktivität“ verbänden. Trotzdem schätzte er sie als „Endpunkte ein, als Verfallssymptome der bürgerlichen Gesellschaft, an die sozialistische Künstler schwerlich an-

16 Albrecht Dümling, „Eine längere Symbiose, und nicht nur ein Caféhausmeeting‘. Hanns Eisler und Ernst Bloch“, in: *VorSchein. Blätter der Ernst-Bloch-Assoziation* 17 (1999), S. 38–58.

17 „Auch ich könnte ein expressionistisches Programm aufstellen. Besser aber noch eines bloß für andere.“ (Arnold Schönberg, „Gewißheit“, in: *Musikblätter des Anbruch* 4/1–2 [1922], S. 2)

18 Vgl. Reinhold Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*, Wiesbaden 1969.

19 Albrecht Dümling, „Zwölftonmusik als antifaschistisches Potential. Eislers Ideen zu einer neuen Verwendung der Dodekaphonie“, in: Otto Kolleritsch (Hg.), *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts*, (= Studien zur Wertungsforschung 22), Wien, Graz 1990, S. 92–106.

20 Ebd., hier S. 93.

knüpfen könnten“²¹. Zu unterstreichen ist, dass der politisch-historische Kontext folgenswer auch für die Frage der künstlerischen Ausrichtung ist.

Die am Ende der 1930er Jahre geführte Debatte stand nicht nur unter dem Eindruck, sondern auch unter dem Druck des politischen Kontextes. Ihr eignete deshalb ein programmatisches Vorgehen in Hinblick auf den international geführten antifaschistischen Diskurs. Fritz Erpenbeck beschreibt in einem Nachwort zur Zeitschrift *Das Wort*, dass sich Autoren „vom Kommunisten bis zum Christen, vom parteilosen bis zum deutschnationalen Hitler-Gegner“ ins Gespräch gebracht hätten. Er meint weiter, es habe „weder der Anarchist noch der bürgerliche Demokrat und Liberale“²² gefehlt. Erpenbeck unterstreicht so, dass sich in der Zeitschrift Autoren unterschiedlicher Standpunkte zusammenfanden, die unter der existentiellen Bedrohung durch den Faschismus einen gemeinsamen Nenner suchten.

Auch für die konkrete Zusammenarbeit von Eisler und Bloch ist die historische Situation, in denen die Texte entstanden sind, von erheblicher Bedeutung. Während Eisler und Bloch in der Expressionismus-Debatte 1937/38 gegen Lukács häufig in Eins gesetzt wurden, soll anhand eines „close readings“ der vorliegenden Texte hinterfragt werden, wer sich wie zur modernen Musik positioniert. Schon die Entstehungsbedingung dieser Co-Autorschaft wirft die Frage auf, ob die vorgegebene inhaltliche Übereinstimmung absolut oder doch eher relativ zu bewerten ist.

Der Erstdruck des Textes zur „Avantgardekunst und Volksfront“ ist untertitelt „von Ernst Bloch und Hanns Eisler“. Vorangestellt ist eine etwas gestelzt klingende redaktionelle Vorbemerkung:

Die vorliegende Kollektivarbeit, hervorgegangen aus einem Vortrag Eislers im Kreise deutscher Volksfront-Anhänger und der anschließenden Diskussion, entwickelt den gemeinsamen Standpunkt der beiden Verfas-

21 Dümling, „Eine längere Symbiose“ (wie Anm. 16), S. 51. Siehe auch Hanns Eisler, „Über Schönberg“ (1935), in: ders., *Musik und Politik* (wie Anm. 2), S. 272–274.

22 Vgl. Fritz Erpenbeck, Nachwort zur Zeitschrift *Das Wort* (Registerband), Berlin 1968, S. 7, zitiert nach: Eisler, *Musik und Politik* (wie Anm. 2), S. 405.

ser in antithetischer Form, als Zwiegespräch zwischen einem Optimisten (O) und einem Skeptiker (S).²³

Ein erstes Mal könnte man angesichts des Begriffs „Kollektivarbeit“ stutzig werden, ein zweites Mal angesichts der Formulierung „gemeinsamer Standpunkt“, insofern, als der Text kein originär gemeinsamer Beitrag, sondern für einen Vortrag entstanden ist, den Eisler in Prag „im Kreise deutscher Volksfrontanhänger“ gehalten hat.

Für die Autoren entscheidend ist die Frage nach dem Umgang mit der Tradition, insbesondere die Relation zur bürgerlichen modernen Kunst. In beiden Texten, auch in „Die Kunst zu erben“, ist eine Dialogsituation vorgegeben, die unterschiedliche Perspektiven aufwirft, vor allem aber die Gemeinsamkeiten deutlich macht. In dem Text *Avantgardekunst und Volksfront* gibt es einen „Optimisten“, der bedingungslos die Lanze für die moderne Kunst bricht, und einen „Skeptiker“, der sich fragt: „Versteht das Volk die ebenso neue wie entlegene, die mindestens nicht sehr sinnfällige Sprache“ der modernen Kunst?²⁴ Aufgehängt ist der Dialog nicht an einem Beispiel aus der Musik, sondern an der Modernediskussion in der Malerei.

Der Optimist entgegnet ohne jeden Zweifel: „Die Volksfront braucht die fortschrittlichen Künstler, die fortschrittlichen Künstler brauchen die Volksfront.“ Es schließt sich die berechtigte Frage an: „warum?“. Der Optimist beantwortet sie so, dass der Künstler nicht „ins Leere“ produzieren dürfe, denn die Volksfront brauche die Künstler, um der „Wahrheit“ den „zeitgemähesten, präzisesten, farbigsten Ausdruck“ zu verleihen.²⁵

Bei so viel Optimismus muss der Skeptiker deutlicher werden. Er verortet nun die atonale Musik und die gegenstandslose Malerei in Reichweite des „Experimentbegriffs“. Die problematische Situation der Avantgarde charakterisiert der Skeptiker als eine mehrfach aussichtslose: Sie sei von den breiten Massen isoliert, vom Faschismus bedroht und von der Volks-

23 Mayer, Kommentar zu Bloch und Eisler, „Avantgarde-Kunst und Volksfront“ (wie Anm. 4), S. 404.

24 Bloch und Eisler, „Avantgarde-Kunst und Volksfront“ (wie Anm. 4), S. 398.

25 Ebd.

front missverstanden worden. Obschon sich die Volksfront natürlich von der Sichtweise der Nationalsozialisten aufs Deutlichste distanzieren, gebe es doch berechtigten Zweifel an der Sinnhaftigkeit der – in Anführung gesetzt – „formalistischen Studio- und Experimentierkunst“ der Avantgarde.²⁶

Der Optimist entgegnet mit einem Zitat Georg F. W. Hegels:

Auf gewissen Stufen des Kunstbewusstseins und der Darstellung ist das Verlassen und Verzerren der Naturgebilde nicht unabsichtliche technische Übungslosigkeit und Ungeschicklichkeit, sondern absichtliches Verändern, welches vom Inhalt ausgeht und von demselben gefordert wird.²⁷

Er argumentiert anschließend mit dem Aspekt der Kunstentwicklung im historischen Prozess. Die Isolierung des Künstlers von den Massen beschreibt er als Notwendigkeit für den avisierten Fortschritt, weshalb die Förderung der Eliten im 19. Jahrhundert unabdingbar gewesen sei. Die Aufgabe des Künstlers im 20. Jahrhundert hingegen sei es, die Avantgarde einerseits „gegen den Faschismus“ zu verteidigen, sie aber gleichzeitig vor sich selbst zu schützen, indem man ihre zunehmende „Entfremdung“ und ihre „Formalisten“ kritisiere.²⁸

Der Skeptiker reagiert einlenkend, indem er einige der Differenzen auf den missverständlichen Begriff des „fortschrittlichen Bewusstseins“ zurückführt. Im marxistischen Sinne sei der Fortschritt gebunden an den „dialektischen Materialismus und seine Träger, die sozialistischen Gruppen der Hand- und Kopfarbeiter“. Auf der anderen Seite stehe die künstlerische Produktion, die sich „Avantgarde“ nenne und bei der noch überhaupt nicht geklärt sei, „ob die künstlerischen Leistungen der Avantgarde Zukünftiges repräsentieren“. Die Folge ist, dass diese beiden Avantgarden „getrennt marschieren“, und die Welt in eine „soziale Wirklichkeit“ und „den ästhetischen Schein“ zerfalle. Die beschriebene Kluft wird im Verlauf des Gesprächs als vorläufige entkräftet. So wie das Leben auf dem Land

26 Ebd.

27 Ebd., S. 399. Mayer nennt als Quelle: Georg W. F. Hegel, *Ästhetik*, Bd. 1, Stuttgart 1927, S. 113.

28 Ebd.

und das in der Stadt sich annäherten, so würden auch diese Unterschiede in der Zukunft überwunden sein.²⁹

Der Optimist gibt sich im folgenden Text nun klar als Stimme Eislers zu erkennen, der meint, es gebe schon eine „wachsende Zahl von Bemühungen, mit den kühnsten Mitteln die Interessen der Massen zu vertreten und zu fördern“. Die Kunst sei nicht fern vom Alltag, sondern zeichne sich dadurch aus, „daß sie ihn enthält, begreift und verändert“.³⁰

Auf der letzten Strecke des Dialogs kommen sich der Skeptiker und der Optimist immer näher. Einig sind sich beide in dem Punkt, dass der Kapitalismus „Kulturlosigkeit“ produziere, und dass es unabdingbar sei das „Bildungsmonopol“ zu durchbrechen. Das Zwiegespräch mündet in den Appell, der Künstler solle „aus der einsamen Abstraktheit zur Fülle des Gegenstands“ vorstoßen.³¹

Nicht nur die künstlerische Vorgabe einer verordneten Gegenständlichkeit ist hoch problematisch, auch die Formulierungen werden in diesem letzten Absatz nachgerade militant; etwa, wenn vom „Ziel der menschlichen Befreiung und der Besiegung des alten Feinds“ die Rede ist. Umso befremdlicher wird dies, als der Satzsatz chorisch von beiden gesprochen wird: „S und O: Also müssen Volksfront und Künstler, gemeinsam angegriffen, den Kampf gemeinsam aufnehmen und bestehen.“³²

Eisler beschäftigte sich in den 1930er Jahren in seinen publizistischen Arbeiten häufig mit der Frage der Beschaffenheit und der Funktion der proletarisch-revolutionären Kunst, die, von der Sowjetunion ausgehend, zunehmend zum sozialistischen Realismus tendierte. Auch der Duktus dieses Diskurses lässt eher die Autorschaft Eislers vermuten, zumal er ja auch der Initiator des Textes war. Insbesondere die parolenhaften Sätze sind wohl kaum mit Blochs kritischer Haltung gegenüber einem allzu plakativen Grund- und Tonsatz zusammenzubringen.

29 Ebd., S. 400. Das Kernproblem des Dialogs wird an dieser Stelle, dies möchte ich gerne unterstreichen, mit einem Bild von reziproker Urbanität marginalisiert. Denn es stellt sich im Folgenden nicht mehr die generelle Frage der Legitimation der modernen Kunst, sondern nur noch das Problem eines spannungsreichen Ist-Zustandes.

30 Ebd., S. 402.

31 Ebd., S. 403.

32 Ebd.

Die Texte von Bloch und Eisler sind geschrieben, um den Anspruch der Kunst, Avantgarde zu sein, zu untermauern. Sie sind keine theoretische Reflexion, sondern Texte, die an ein Publikum appellieren. Deshalb ist auch der zweite Text in Dialogform verfasst.

Den Text „Die Kunst zu erben“³³ beginnt der „Kunstfreund“ (K), hinter dem sich Bloch verbirgt, während Eislers Autorschaft als „Produzent“ (P) gekennzeichnet ist.³⁴ Es geht dem Kunstfreund zunächst wieder nicht um die Musik, sondern um die allgemeinen „neue[n] Kunstrichtungen“, die Gefahr liefen, „in abstrakter Weise unterbewertet“ zu werden.³⁵

Gleich im ersten Absatz wird konstatiert, dass zwar die letzte Maschine immer die beste, „das jeweils letzte Kunstwerk [...] [aber] nur immer hoffnungsloser die Fäulnis der untergehenden kapitalistischen Gesellschaft aus[drücke].“³⁶ Lukács setze „das Ende des Aufstiegs der bürgerlichen Klasse im 19. Jahrhundert ohne weiteres mit dem Beginn ihres künstlerischen Niedergangs“ gleich, so der Kunstfreund, um anschließend auf die französischen Schriftsteller des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu rekurrieren und schließlich Offenbach als „Sumpflüte“ des Kaiserreichs hervorzuheben.³⁷

Eisler pflichtet als „produzierender Künstler“ bei und kritisiert die „Schematik“ der von Lukács geäußerten Kritik. Er fordert Differenzierung und keine „vulgär-soziologischen Kunstbetrachtungen“. Der Produzent beklagt, dass sich in Deutschland, anders als in der Sowjetunion, ein trostloser Eklektizismus breitgemacht habe. Dabei sei es gerade in Deutschland für Antifaschisten von größter Wichtigkeit, „die zugelassene Klassik in einem revolutionären Sinn zu interpretieren“. Für Eisler entscheidend ist, dass das klassische Material vor dem „Missbrauch der Nazis“ geschützt und gleichzeitig für den antifaschistischen Kampf „ausgesondert“ werden solle. Voraussetzung für ein fundiertes Urteil sei die Kenntnis der „spezi-

33 Bloch und Eisler, „Die Kunst zu erben“ (wie Anm. 3), S. 406 – 414.

34 Diese Zuordnung wird nicht im Druck, aber aus dem entsprechenden Typoskript ersichtlich, vgl. Günter Mayer, Kommentar zu Bloch und Eisler, „Die Kunst zu erben“, in: Eisler, *Musik und Politik* (wie Anm. 3), S. 411 – 414, hier S. 412.

35 Bloch und Eisler, „Die Kunst zu erben“ (wie Anm. 3), S. 406 – 414, hier S. 406.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 409.

fischen Produktionsprobleme“. Für den Komponisten ist von Bedeutung, dass „das musikalische Material [...] nirgendwo in der Geschichte statisch“ sei, sondern „überall in einem nicht abreißen den historischen Prozeß“ stehe. Eisler zieht im Folgenden Beethoven als Beispiel heran, denn dieser sei, so wie die Avantgarde des 20. Jahrhunderts, von seinen Zeitgenossen gründlich missverstanden worden: Auf der anderen Seite gebe es „Kunstmittel“, wie beispielsweise den verminderten Sextakkord, der sich „verbraucht“ habe und „nur noch in der leichten Unterhaltungsmusik auftauche“. Anders als Lukács, der die technische und die künstlerische Entwicklung als zwei voneinander verschiedene Prozesse betrachtet, behauptet Eisler, dass die „Entwicklung des musikalischen Materials [...] bedingt [ist] durch die Entwicklung der materiellen Produktivkräfte“. Fest macht er dies am Beispiel des Hammerklaviers, das eine andere Tastenmusik ermöglichte als diejenige Musik, die für das Cembalo geschrieben wurde. Eisler reiht den Tonfilm, das Radio und die Schallplatte deshalb in diese Entwicklung ein, weil auch sie die „soziale Darbietungsform“ betreffen. Es sei nicht die Aufgabe der Beethoven-Rezeption, dessen „schönen Klang“ zu konservieren, sondern es gehe darum, den Bezug zum Jetzt auch in den historischen Werken zu erkennen.³⁸

Bloch antwortet als Kunstfreund mit dem Verweis auf die unterschiedlichen Strömungen der Moderne. In der zeitgenössischen Kunst gebe es tatsächlich Fäulnis, allerdings seien dies „Fäulnisprodukte der kapitalistischen Rauschkultur“. Also betont auch Bloch die „Zusammenhänge zwischen den Fortschritten der Technik und den Veränderungen der Lebensformen, der Ideologien“. Um von den Großen seiner eigenen Zeit zu berichten, benennt der Kunstfreund unter anderem Picasso, Strawinsky, Schönberg, Bartók und Brecht neben den „Riesen“ aus der Naturwissenschaft wie Planck, Einstein, Rutherford und vielen mehr. Er empfinde es als „Don Quixotterie“, „Modelle aus der Klassik zu benützen“, allzumal eine „Oberlehrer-Klassik“, die einer „dialektisch wachen Zeitgenossenschaft“ im Wege stehe. Der Zenit einer Kunstrichtung hänge also nicht eins zu eins mit der Blütezeit der jeweiligen Klasse zusammen. Abschließend empfiehlt Bloch folgendes Vorgehen: „kritische Beachtung der

38 Ebd., S. 406 ff.

Gegenwart, dadurch produktiv ermöglichter Erbantritt der Vergangenheit“.³⁹

Im Unterschied zu dem Produzenten, der sich als integralen Bestandteil des Volks begreift, ist im Beitrag des Kunstfreundes eine künstlerisch-wissenschaftliche Elite legitimiert. Auch wenn Eisler als Schönberg-Schüler an eben solch einer Elite Teil hatte, so war es ihm zeitlebens ein Anliegen, seine proletarischen Wurzeln hervorzuheben. Zudem vertritt Bloch als Kunstfreund in beiden Texten eine deutlich unbestimmtere Position zur Rolle der Musik als Eisler, was übrigens nicht verwundert, da letzterer ja bekannt dafür war, eine sehr dezidierte Vorstellung davon zu haben, wie eine zeitgemäße Musik beschaffen zu sein habe.

Bezüglich der Künstlerfreundschaft zwischen Ernst Bloch und Hanns Eisler ist zunächst auffällig, wie wenig künstlerische Zeugnisse sich finden. Zu den wenigen Quellen gehören zwei Autographe, die im Umfeld zu Blochs Feier seines 70. Geburtstags im Jahr 1955 entstanden sind. Eisler gehörte zu den Gratulanten und hatte im Vorfeld der Feier eine kleine Widmungskomposition für Klavier angefertigt. Bei dem Klavierstück, betitelt *Improvisation für Klavier*, handelt es sich um ein Fugato über die Tonfolge e-b, also die Initialen von Ernst Bloch. Eine Erstschrift enthält die Widmung „Ernst Bloch aus Freundschaft zum 70. Geburtstag“, daneben gibt es eine Kopie mit der Aufschrift „Für Ernst Bloch mit herzlichsten Wünschen und Grüßen zum 70. Geburtstag in alter Freundschaft und Bewunderung Hanns Eisler“.⁴⁰ Den Glückwünschen fügte Eisler noch das Klavierlied *Wie der Wind weht* bei.⁴¹

Dümling kommt in seinem Beitrag zu Bloch und Eisler zu folgendem Schluss:

Der herzliche Ton der Dedikationen sowie die Tatsache, daß Eisler seinem Freund zum Geburtstag zwei Kompositionen zueignete, läßt auf eine besonders enge Beziehung schließen. Sie ist offenbar bislang noch nicht

39 Ebd., S. 409 ff.

40 Manfred Grabs, *Hanns Eisler. Kompositionen, Schriften, Literatur. Ein Handbuch*, Leipzig 1984, S. 96.

41 Abdruck in Hanns Eisler, *Lieder für eine Singstimme und Klavier* (= Gesammelte Werke, Serie I, Bd. 16), vorgelegt von Manfred Grabs, Leipzig 1976, S. 254.

Gegenstand einer eigenen Untersuchung gewesen. Daß sie in DDR-Publikationen ausgespart blieb, daß unter den vielen persönlichen Beiträgen, die 1964 im Hanns Eisler-Sonderheft der Zeitschrift *Sinn und Form* veröffentlicht wurden, ein Gruß Ernst Blochs fehlt, verwundert nicht: Der Philosoph hatte die DDR wenige Jahre nach seiner Zwangsemeritierung (1957) verlassen. Erstaunlicherweise wurde bislang aber auch von westlicher Seite diese Konstellation kaum beleuchtet.⁴²

Eisler bezeichnet Bloch als „großen marxistischen Philosophen, Denker und Lehrer“⁴³. Und es ist fast typisch, dass Eisler eine Frage stellt, um sie, so wie in den inszenierten Dialogsituationen von Kunstfreund und Produzent oder Skeptiker und Optimist, selbst zu beantworten: „Ist Bloch schwer zu lesen?“ – „Nicht wenn man ihn langsam liest. Seine Werke dürfen nicht hineingefressen werden.“⁴⁴ Eislers Antwort klingt wie eine vorweggenommene Entschuldigung für Blochs komplizierte Sprache. Die sorgfältigen Korrekturspuren in seiner Geburtstagswidmung deuten darauf hin, dass Eisler seine Zeilen veröffentlichen wollte.

An Dümmling anknüpfend, möchte ich die nahe Distanz zwischen Eisler und Bloch noch einmal in Frage stellen. Denn auch wenn die Begegnung von Bloch und Eisler tatsächlich mehr war als eine „Kaffeehausbekanntschaft“, dann ist doch erstaunlich, dass beide sich nach Prag zu keiner gemeinsamen Arbeit mehr entschließen konnten. Nicht nur die Co-Autorschaft blieb quasi-singulär, bemerkenswert ist auch, dass sich Bloch, außer in einer Rezension,⁴⁵ kaum zu Eislers Musik äußerte.

Karola Bloch erklärt dies wie folgt:

Ja, das ist richtig, er hat ihn nicht erwähnt, ich will Ihnen auch sagen, warum: wir kannten Eisler fast nur als den Schöpfer der Arbeiterlieder, die

42 Dümmling, „Eine längere Symbiose“ (wie Anm. 16), S. 41.

43 Hanns Eisler, „An Ernst Bloch“ (1955), in: ders., *Musik und Politik* (wie Anm. 3), S. 335.

44 Ebd.

45 Siehe Ernst Bloch, „Eislers ‚Kantaten‘ in Prag“, in: *Deutsche Volkszeitung*, 26.12.1937, zitiert nach Albrecht Dümmling und Peter Girth (Hg.), *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938*, dritte überarbeitete und erweiterte Auflage, Düsseldorf 1993, S. 18.

zum Teil sehr schön waren, aber zum Teil auch etwas eintönig. Erst später, als ernste Musik von Eisler kam, hat Bloch seine Musik gemocht.

[...]

Eisler hat uns manchmal einige Sachen vorgespielt. Eisler wollte Musik für das Volk machen. Das Volk sollte seine Musik verstehen, und deswegen hat er sich auf diese Lieder und auf die Musik für die Brecht-Stücke konzentriert.⁴⁶

Obschon die Zusammenarbeit keine Fortsetzung fand, blieben Eisler und Bloch im freundschaftlichen Kontakt. Erst im amerikanischen Exil trennten sich ihre Wege. Schon in New York, dann aber vor allem in Los Angeles begann die Zusammenarbeit des Komponisten mit Theodor W. Adorno. Und auch mit Adorno schrieb Eisler unter einer gemeinsamen Autorschaft, nämlich das berühmte Buch *Composing for the Films*⁴⁷. Im Gegensatz zu Bloch und Eisler beendeten Eisler und Adorno ihr kollegiales Verhältnis, und Adorno distanzierte sich ausdrücklich von dem gemeinsamen Filmmusikbuch.

In einem Interview antwortet der Sohn, Jan Robert Bloch, auf die Frage, wie Bloch zu Eislers Musik stand, wie folgt:

Ich habe in diesem Fall den Nachteil, DDR-Bürger gewesen zu sein. Insofern kann ich das Marschartige, Scharfe und Straffe bei Eisler nicht mehr hören [...] Solche Maschinenmusik kann ein Mann wie Bloch nicht lieben, der bei Gustav Mahler oder beim *Tristan* tief bewegt wird. Bloch hatte mit dieser ganzen Maschinenwelt, wie sie vom Bauhaus herüberkam, nichts zu tun. Aber mein Vater hat Eisler als klugen und gebildeten Kopf sehr geschätzt. Ihr intensives Zusammenhalten in der Expressionismusdebatte hat ja nicht Seinesgleichen, damals jedenfalls nicht.⁴⁸

46 „Gespräch mit Frau Bloch“, zitiert nach: *Hanns Eisler und die zweite Kultur heute*, Programmheft des 5. Tübinger Folk-Jazz-Rock-Kammermusik-Festival, Tübingen 1979, S. 46.

47 Als Ergebnis dieser Zusammenarbeit entstand das gemeinsame Buch *Composing for the Films*, New York 1947. Die aktuelle deutsche Edition ist: Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Frankfurt/M. 2006.

48 „Interview mit Jan Robert Bloch“, in: *Eisler-Mitteilungen* 41 (2006), S. 12 – 16, hier S. 16.

Während sich Hanns Eisler in seiner Geburtstagswidmung für die Überkomplexität der Sprache Ernst Blochs entschuldigt, so weisen die kritischen Kommentare Blochs in genau die entgegengesetzte Richtung: Eisler empfand Blochs Sprache als zu kompliziert, während Ernst Bloch – zumindest einen Teil der Kompositionen von Eisler – wohl als zu wenig komplex empfand.

Roger Behrens

Bloch & Pop. Notizen

Im Dunkel des Augenblicks klingt dem Hoffenden sowieso noch alles erfrischend gleich – nicht nach Einerlei, sondern nach Besonderem im Allgemeinen. Erst das Rauschen der Wellen zusammen macht ja die Brandung des Meeres, an dessen Ufern der Mensch heute steht und lauscht.

– Roger Behrens¹

Kleine Ouvertüre vorab, ohne Weckruf (Intro)

Du schreibst, du lernstest deinen Hass zu tanzen
In der Schule der Extravaganzen
Und du schriebest die Diplomarbeit
Über Empfindlichkeit – *Tocotronic*²

Tocotronic. Mit Dietmar Dath. Samstag, 5. Juni 2010 um 19:00 Uhr. Im Ernst-Bloch-Zentrum, Ludwigshafen am Rhein. Anlass war der 125. Geburtstag von Ernst Bloch, geboren 1885 in nämlicher Stadt. „Dem Anlass entsprechend wurde mit Tocotronic eine Setlist vereinbart, die den Akzent insbesondere auf die utopischen Texte und Lieder setzt.“³ – Für die Liebhaber, die Setlist: „Eure Liebe tötet mich – Die Folter endet nie –

1 Roger Behrens, „Hören im Dunkel des gelebten Augenblicks. Zur Aktualität der Musikphilosophie Ernst Blochs“, in: Karlheinz Weigand (Hg.), *Bloch-Almanach* 17 (1998), Mössingen-Talheim 1998, S. 101–117, hier S. 117.

2 Tocotronic, „Prolog“, auf: dies., *Das rote Album*, Vertigo, Berlin 2015.

3 Frank Degler auf <http://www.last.fm/event/1521117+Tocotronic>, Abruf am 23.8.2015; siehe auch den Beitrag von Detlef Berentzen, „Diskursrock: Bloch meets Tocotronic“, <https://vimeo.com/62541118>, Abruf am 23.8.2015.

Verschwör dich gegen dich – Die Grenzen des guten Geschmacks 2 – Aber hier leben, nein danke – Imitationen – Jenseits des Kanals – Ich werde niemals – Bitte gebt mir meinen Verstand zurück – Jungs, hier kommt der Masterplan – Let There Be Rock – Macht es nicht selbst – Drüben auf dem Hügel – Stürmt das Schloss – Die Idee ist gut, doch die Welt noch nicht bereit. Zugabe: Mein Ruin – Ich bin viel zu lange mit euch mitgegangen – Sag alles ab“.⁴ Ist das utopisch, sind das Akzente? Dath leitete das Konzert mit einem Vortrag ein. Selbstverständlich wurden auch berühmte Worte von Bloch zitiert:

Wo freilich alles zerfällt, verrenkt sich auch der Körper mühelos mit. Roheres, Gemeineres, Dümmeres als die Jazztänze seit 1930 ward noch nicht gesehen. Jitterbug, Boogie-Woogie, das ist außer Rand und Band geratener Stumpfsinn, mit einem ihm entsprechenden Gejaule, das die sozusagen tönende Begleitung macht.⁵

In einem Blog-Bericht kommentiert Daniel Nagel:

Was bleibt Dietmar Dath anderes übrig als angesichts dieser Aussage seine Ratlosigkeit zu konstatieren. Ist das ein „Denkaussetzer“? Oder findet sich in Blochs Biographie eine Erklärung für diese Aussage? Reagiert Bloch auf den Kulturschock der erzwungenen Emigration in die Vereinigten Staaten? Sehnte er sich angesichts der Konfrontation mit der amerikanischen Massenkultur, die sich – so Dath – an alle richtet oder an niemanden, zurück nach dem kleinräumigen Europa? Vermisste er die bildungsbürgerliche Kultur des Abendlandes, die dem Intellektuellen eine geistige Heimat bot, bis sie im Zweiten Weltkrieg unterging, den zu verhindern sie nicht imstande war?⁶

4 Daniel Nagel, „Tocotronic live im Ernst Bloch Zentrum in Ludwigshafen. Zum 125. Geburtstag des Philosophen“, 10.6.2010, <http://www.regioactive.de/story/10331/tocotronicliveimernstblochzentruminludwigshafen.html>, Abruf am 23.8.2015.

5 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (= GA 5), Frankfurt/M. 1985, S. 457.

6 Nagel, „Tocotronic live im Ernst Bloch Zentrum“ (wie Anm. 4).

Die Fragen sind zum Teil schief, müssen etwas gerade gebogen werden: Geistige Heimat braucht der Materialist nicht; und wenn dem doch so wäre, wäre diese im Ersten Weltkrieg bereits untergegangen. Als Gesellschaftskritiker teilt Bloch die Einsicht, dass Kultur noch nie etwas verhindert habe, erst recht keinen Krieg, und dies erst recht nicht könne, wenn es um die *bürgerliche Kultur* gehe. Das Europa, das Bloch verlassen musste, war in der Weimarer Zeit gerade in sozialistischer Perspektive alles andere als kleinräumig: Es gab einiges zwischen Paris und Moskau, vor allem in Berlin, „eine stets neue Stadt, eine hohl gebaute“⁷. Nun Daniel Nagel weiter:

Aber Dath unternimmt glücklicherweise keinen Versuch, Bloch für die Popkritik zu retten. Das hat Bloch nicht nötig, vor allem aber nicht die Popmusik, die in einem beispiellosen Siegeszug selbst die entlegensten Winkel der Erde friedlich erobert hat. Stattdessen weist er darauf hin, dass das Freiheitsversprechen der Popmusik einer Generation unverstänlich bleiben musste, die nicht von Freiheit, sondern von Unfreiheit geprägt wurde.⁸

Ungewiss, ob Daths Gedanke hier korrekt wiedergegeben ist;⁹ ansonsten schreibt er Klügeres, denn der Hinweis, den Dath nach Nagels Deutung gibt, ist nur halb wahr und damit eben auch halb falsch. Und diesen Gedanken zu korrigieren, führt indes auf das Thema, das hier so nonchalant als *unnötig* ausgeschlagen wird. Halb wahr, weil das Freiheitsversprechen – sowieso nur ein *Versprechen* – die Unfreiheitsrealität der Generation der dem nationalsozialistischen Terror Entronnenen gar nicht vergleichbar ist, abgesehen davon, dass diese Unfreiheit auch heute noch für Millionen Menschen auf diesem Planeten der reale Alltag ist. Pop ist die Illusion von Freiheit, so wie Kulturindustrie eben Aufklärung als Massenbetrug ist. Abzüglich aller Ressentiments, die Bloch wohl persönlich empfand,

7 Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (= GA 4), Frankfurt/M. 1985, S. 212.

8 Nagel, „Tocotronic live im Ernst Bloch Zentrum in Ludwigshafen“ (wie Anm. 4).

9 Vgl. Dietmar Dath, „Pop und politische Utopie“, in: Frank Degler (Hg.), *Bloch-Almanach* 31 (2012), Mössingen-Talheim 2012, S. 13 – 23.

als er Leute Jitterbug und Boogie-Woogie tanzen sah,¹⁰ ist es ja das, was Bloch kritisiert: „Der Mensch soll besudelt werden und das Gehirn entleert; desto weniger weiß er unter seinen Ausbeutern, woran er ist, für wen er schuftet.“¹¹ Und selbst wenn's Dümmeres, Gemeineres ist, bleibt trotzdem, wie Bloch bemerkt: „Der Tanz läßt völlig anders bewegen als am Tag, mindestens am Alltag, er ahmt etwas nach, das dieser verloren oder auch nie besessen hat.“¹²

Genau das liegt, verkauft als *Freiheit*, im Pop quer: die Anpassung an die Verhältnisse nicht wie in der Fabrik durch Fügung, sondern paradox durch den Anschein des Nicht-Angepassten; die Zähmung des Wilden durch dessen Duldung: am Abend, in der Freizeit, am Wochenende, in den Jugendjahren. (Anschein in diesem Sinne ist gleichsam das ästhetische Prinzip des Pop: eine Ästhetik des An-Scheins, die gut der Bloch'schen Ästhetik des Vor-Scheins entgegengesetzt werden kann.) Verkoppelt ist dieses Zerrbild von Freiheit immer mit dem Markt, schlichtweg dem ökonomischen Profitmotiv. Allerdings war genau das von Anfang an schon in der Massenkultur, etwa dem Offenbach'schen Operetten-Betrieb in Paris (Eingangsszene vom *Orpheus in der Unterwelt* – ein Kaufhaus!), eben der politische Zug des Demokratischen (und das entdeckte sogar Bloch, der in Amerika, „im Unterschied zum Faschismus zumindest am Horizont [...] die vollkommene Demokratie“¹³ sieht¹⁴). – Die Freiheit jedenfalls, die

10 Wieso erwähnt eigentlich Bloch den Charleston nicht? Hat er nicht Josephine Baker in den 1920ern tanzen gesehen, und hätte ihm das nicht auch schon entwürdigend erscheinen müssen? Immerhin, und das muss zu der inkriminierten Passage in *Prinzip Hoffnung* meines Erachtens unbedingt dazu gelesen werden, schreibt Bloch ja ähnlich abfällig 1929 über eine Marathon-Tanz-Veranstaltung in *Erbschaft dieser Zeit* (Frankfurt/M. 1981, S. 46 ff.). Nur hier scheint die Sache klarer zu sein. Aber wird sie nicht auch bei seinem Jitterbug-Affront klarer, wenn man sich vorstellt, dass hier die zumeist schwarzen Tänzer sich unter Umständen auch einem – rassistischen – weißen Publikum gegenüber mit ihren Bewegungen lächerlich machen?

11 GA 5, S. 457.

12 Ebd.

13 Ernst Bloch, *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz* (= GA 11), Frankfurt/M. 1985, S. 263.

14 Peter Zudeick, *Der Hintern des Teufels. Ernst Bloch – Leben und Werk*, Baden-Baden 1987, S. 164.

der Pop im Angebot hat, ist zuvorderst die Marktfreiheit, dann die Freiheit, also kurzum Freiheit, die völlig in der Kommodifizierungslogik des Pop aufgeht: in der Mode und der Reklame (und dort jede am Horizont aufscheinende „vollkommene Demokratie“ banalisierend zum Werbeslogan verkrümmt: „Liberté toujours!“, „Die Freiheit nehm’ ich mir“ – „Du darfst!“ etc.); dagegen steht der Begriff der Freiheit als Ziel der Geschichte und ihre reibende Kraft: „Die Weltgeschichte ist der Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit.“¹⁵ Marxistisch mündet das im Reich der Freiheit.¹⁶ Allein: die Utopie der Freiheit lässt Unfreiheit ganz anders erfahren, während das Spektakel der Freiheit, das der Pop wohlfeil bietet, bloß Erlebnis bleibt.

Pop ist medial verzerrte, spektakulär verkehrte, nämlich imaginär-technisch – und das heißt: kinografisch und vor allem schließlich televisionär *ausgepinselte Utopie*. Das gilt gerade für die Musik im Pop (und das ist, nebenbei bemerkt, in der vollends entfalteten Popkultur seit Ende der 1970er Jahre tendenziell, dann seit den 1990ern faktisch *alle Musik*): Dass sie vom Bild bestimmt ist, vom „Image“ beziehungsweise vom „Spektakel“,¹⁷ dass sie in Bildern gehört wird und in Bildern ihre akustische Form bekommt. – Auch solche ausgepinselte Utopie hat jedoch ihre Widersprüche; Widersprüche, die zwar oft verdeckt, kaschiert, überblendet, ausgeblendet oder abgedunkelt werden, die also, wenn die Maschine, der Apparat (der Fernseher, der Computer, das Internet) gut funktioniert, *unsichtbar* werden, die aber hörbar bleiben.¹⁸ Prägnante Beispiele finden sich von Anfang an, im Jazz bei Billie Holiday 1939 mit „Strange Fruit“ von

15 Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Stuttgart 1961, S. 61.

16 Vgl. GA 5, S. 728: „Schicksal ist undurchschaute, unbeherrschte Notwendigkeit, Freiheit ist beherrschte, aus der die Entfremdung verschwunden ist und wirkliche Ordnung aufgeht, eben als *Reich* der Freiheit. Konkret gewordene Utopie gibt den Schlüssel dazu, zur unentfremdeten Ordnung in der besten aller möglichen Gesellschaften.“

17 Daniel J. Boorstin, *Das Image. Der Amerikanische Traum*, Reinbek 1987 [Original 1961]; Guy Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996 [Original 1967].

18 Dazu auch – Gleichgefühlssinn und Tastsinn betreffend – fühlbar, gerade beim Tanz, auch wenn er dumm und gemein ist. Überdies ebenso auch riechbar: wenn es etwa zum Himmel stinkt, etc.

Abel Meeropol, oder bei Richie Havens, der das Woodstock Festival am 15. August 1969 eröffnete, bis er am Ende seines Auftritts minutenlang zum Wort *Freedom* improvisiert.

Ästhetisch ist dies schwer zu fassen, gerade weil im Pop das Geschmacksurteil auf das bloß subjektive Wohlgefallen reduziert und buchstäblich doof wird. Bögen zu Blochs Ästhetik bleiben zumeist assoziativ, geraten selbst zum kleinen Tagtraum. (Ich versuchte das exemplarisch übrigens an einem Song von Tocotronic und dem Video dazu von Stephanie von Beauvais darzulegen.)¹⁹

I.

Dieser Hohlraum eben ist durch den Einsturz der bürgerlichen Kultur entstanden; und in ihm spielt nicht nur die Rationalisierung einer anderen Gesellschaft, sondern sichtbar eine neue Figurenbildung aus den Partikeln des chaotisch gewordenen Kulturerbes. – *Ernst Bloch*²⁰

Pop Art ist:
Populär (entworfen für ein Massenpublikum)
Vergänglich (Kurzzeit-Lösungen)
Verbrauchbar (schnell vergessen)
Niedrige Kosten
Massenproduziert
Jung (an die Jugend gerichtet)
Witzig
Sexy

19 Siehe Roger Behrens, „This Boy is Tocotronic‘ Dornröschen und das rote Geheimnis der Aufklärung“, in: Francesca Vidal (Hg.), *Religion und Zivilgesellschaft. Bloch-Jahrbuch* 2 (2001), Mössingen-Talheim 2002, S. 103 ff. Der Song – siehe oben – war übrigens zu Blochs 125. nicht auf der Setlist von Tocotronic.

20 GA 4, S. 215.

Trickreich
Glamourös
Big Business[.]²¹

Es ist mutmaßlich Richard Hamilton, der mit dieser Aufzählung erstmals bündig definierte, was Pop Art, was darüber hinaus überhaupt Pop ist. Die Definition gehört zu einer Skizze von Ausstellungsprojekten, über die Hamilton in einem auf den 17. Januar 1957 datierten Brief an Alison und Peter Smithson schrieb. Hamilton wie auch die Smithsons waren Mitglieder der 1952 in London gegründeten Independent Group, ein loser Zusammenschluss von Künstlerinnen und Künstlern, die sich theoretisch wie praktisch mit dem Status der Kunst in der britischen Nachkriegsgesellschaft beschäftigten. Das Wörtchen „Pop“ war dabei doppelt konnotiert, nämlich nicht nur im Sinne der Abkürzung für „populär“ – diese Bedeutung setzte sich tatsächlich erst in den 1960er Jahren mit der Verallgemeinerung der Popkunst zur Popkultur durch, der die sich rasant konsolidierende Musikindustrie mit Rock 'n' Roll, Soul und Film-Soundtracks Vorschub leistete –, sondern als onomatopoetisches Emblem: Für die Gruppenausstellung „This is Tomorrow“, die 1956 in der Whitechapel Art Gallery in London zu sehen war, hatte Hamilton ein Plakat mit dem programmatischen Titel gestaltet:²² *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*

Die 26 mal 24,8 Zentimeter große Collage war ausschließlich aus US-amerikanischen Werbeprospekt-, Reklame-, Comic- und Magazin-Illustrationen zusammengesetzt; collagiert wurde hier ein Wohnzimmer (also ein Innenraum, kein Außenraum, wie eigentlich für ein solches Thema kunstgeschichtlich üblich), das gänzlich mit den Errungenschaften des modernen Alltags ausgestattet war, mit Fernseher, Tonbandgerät, Staub-

21 Richard Hamilton, „[Letter to Peter and Alison Smithson, 16 January 1957]“, in: ders., *Collected Words*, London 1982, S. 28.

22 Ich habe an anderer Stelle schon einmal auf Hamiltons Collage und die Ausstellung „This is Tomorrow“ verwiesen; siehe Roger Behrens, „Anmerkungen zu Blochs Kategorie und Begriff der Heimat, gegen das bloße Wort, einschließlich einer Kritik der um das Utopische verkürzten virtuellen Räume des Pop“, in: Francesca Vidal (Hg.), *Heimat in vernetzten Welten. Bloch-Jahrbuch 2006*, Mössingen-Talheim 2006, S. 83 – 97, hier S. 87.

sauger und so weiter, möbliert mit einer wuchtigen, roten Couchgarnitur und exotischer Zimmerpflanze. „Today’s homes“ – inszeniert ist die Gegenwart als Zukunft. Allein das einzige Fenster im Raum bot einen Blick in die Vergangenheit, zeigte in einer Schwarzweiß-Fotografie von 1927 ein Kino am New Yorker Broadway, das mit einem großen Plakat für den ersten abendfüllenden Tonspielfilm THE JAZZ SINGER warb.

In diesem, in seiner Ausstattung offenbar standardisiert vorgestellten Zimmer posieren zwei Personen, voneinander abgewandt, gleichsam desinteressiert am anderen wirkend, selbstbewusst nach vorne sehend: Halb-nackt sind beide, jeweils in Geschlechterrollen typischen Klischees ihrer Körper inszeniert: Ein Pin-up-Girl sitzt lasziv auf der einen Couch, ein muskulöser Bodybuilder steht mitten im Raum (insofern: ein klassisches Sujet – ein Akt). Der Bodybuilder hält in der einen Hand einen Tennisschläger in Form und Größe ähnelnden Dauerlutscher, auf dem in drei Majuskeln zu lesen ist: „POP“ – der Markenname des Lollis! Mit dieser Collage tauchte also 1956 erstmals das Wort „Pop“ im Kunstkontext auf – zumindest offiziell, denn Eduardo Paolozzi, ebenfalls ein Mitglied der Independent Group, hatte das Wort auf einer Collage seiner umfangreichen Bunk!-Serie bereits 1947 benutzt: *I was a Rich Man’ Plaything* ist ein US-briefbogengroßes Papier, auf dem neben Reklameschnipseln und einem U.S. Air Force-Sammelbildchen ein über die Hälfte der Seite füllendes Cover einer Ausgabe des Magazins *Intimate Confessions* arrangiert ist. Auf dem Cover ist die Zeichnung einer Frau: burlesk sitzt sie da, mit Negligee, Nylons und Pumps bekleidet, auf einem kleinen Kissen und lächelt aufreizend-verschämt. Auf das Cover ist eine Pistole mit Finger am Abzug so geklebt, als werde die Frau gerade erschossen – in der Rauchwolke vor der Mündung der Waffe steht in roten Großbuchstaben mit Ausrufezeichen „POP!“.

Wie Hamilton verwendete auch Paolozzi in seinen *Bunk!*-Collagen ausschließlich Material aus US-amerikanischen Illustrierten, Prospekten und Magazinen. Auch die Ausstellung „This is Tomorrow“ zeigte ausschließlich Exponate, die exemplarisch für die US-amerikanische Massenkultur waren: „Independent“, also unabhängig verstand sich die Künstlergruppe vor allem vom nationalen Auftrag – nach dem Zweiten Weltkrieg konnte Kunst nur international sein; und das hieß auch: Bruch mit allen nationalen Traditionen und Verhaftungen der bürgerlichen Kunst, schließlich

Zurückweisung der tradierten bürgerlichen Kunst überhaupt. Realisiert werden sollte so das unvollendete Projekt der Avantgarden, Kunst in Lebenspraxis zu verwirklichen, schließlich aufzuheben. Der Rahmen dafür war die US-amerikanische Gesellschaft, wie sie Adorno und Horkheimer in ihrer Gemeinschaftsarbeit *Dialektik der Aufklärung* als „Kulturindustrie“ beschrieben haben: ein zwar falsches Glücksversprechen, aber immerhin – ein Glücksversprechen!²³

Aus europäischer Perspektive, noch inmitten der Trümmer und Ruinen, die vom Krieg übrigblieben, erschien Amerika nachgerade als Utopie einer besseren Welt; dem Kapitalismus wurde freilich einiges zugetraut, der Demokratie ohnehin und der Technik allemal. Angetan und beeinflusst zeigte man sich etwa von Buckminster Fuller und seinen futuristischen Konstruktionen. Gesellschaft sollte in einer Architektur neu konstruiert werden, die jenseits der Moderne, jenseits der funktionalen Stadt, jenseits Le Corbusier lag. Auch Bloch hat das registriert; immerhin sollte sein zwischen 1938 und 1947 in den USA geschriebenes *Prinzip Hoffnung* zunächst heißen: „Dreams of a better life“, Träume vom besseren Leben, die sich als Sozialutopien freilich gerade architektonisch so zahlreich finden lassen – in Amerika. Das ist der zweite Band vom *Prinzip Hoffnung*, das Zentrum. Gegen das, was Bloch nun, wahrscheinlich belehrt durch Karola Bloch,²⁴ in Amerika an architektonischen Experimenten zu sehen bekam, erschien der Funktionalismus bloß „geschichtslos, hochmodern und langweilig, scheinbar kühn und echt trivial“.²⁵

Pop, noch als Pop Art, ersuchte dem Funktionalismus eine Lebendigkeit zurückzugeben, ihn aus der beschränkten Statik der Architektur herauszubewegen: durch Betonung der Künstlichkeit, als *affirmative Anti-kunst*. So notiert Hamilton:

23 Vgl. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, „Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug“, in: dies., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M. 2003, S. 128 – 176, hier S. 167 ff.

24 Karola Bloch war Architektin, während des Studiums in Berlin Schülerin von Bruno Taut und Hans Poelzig.

25 GA 5, S. 860.

The Pop-Fine-Art standpoint, [...] – the expression of popular culture in fine art terms – is, like Futurism, fundamentally a statement of belief in the changing values of society. Pop-Fine-Art is a profession of approbation of mass culture, therefore also antiartistic. It is positive Dada, creative where Dada was destructive. Perhaps it is Mama – a cross-fertilization of Futurism and Dada which upholds a respect for the culture of the masses and a conviction that the artist in 20th century urban life is inevitably a consumer of mass culture and potentially a contributor to it.²⁶

Was das für die Architektur bedeuten könnte,²⁷ haben 1956 Alison und Peter Smithson proklamiert:

Gropius wrote a book on grain silos, Le Corbusier one on aeroplanes, and Charlotte Perriand brought a new object to the office every morning, but today we collect ads. Advertising has caused a revolution in the popular art field [...] For us it would be the objects on the beaches, the piece of paper blowing about the street, the throw-away object and the pop-package. For today we collect ads. Ordinary life is receiving powerful impulses from a new source. Mass-production advertising is establishing our whole pattern of life – principles, morals, aims, aspirations, and standard of living.²⁸

Und noch einmal Hamilton:

It is the Playboy „Playmate of the month“ pull-out pin-up which provides us with the closest contemporary equivalent of the odalisque in painting. Automobile body stylists have absorbed the symbolism of the space age

26 Richard Hamilton, „For the Finest Art, try Pop“ (1961), in: Charles Harrison und Paul Wood (Hg.), *Art in Theory. 1900 – 2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden / MA, u. a. 2003, S. 742 – 743, hier S. 743.

27 Auch hier gilt mithin der Konjunktion: in den praktischen Umsetzungen blieb die Pop Art vielfach hinter der Radikalität ihres theoretischen Projekts zurück.

28 Alison und Peter Smithson, „But today we collect Ads“, in: *Florida. Beiträge für das Leben nach der Stadt 1* (2010), <http://florida.maknete.org>, Abruf am 13.4.2015, o. S. Zuerst erschienen in: *Ark 18* (1956), S. 49 – 50, hier S. 49.

more successfully than any artist. Social comment is left to TV and comic strip.²⁹

Die britische Pop Art hat sich in der Tradition von Dada, Surrealismus, International Style gesehen. Ihr Gegenpol war der abstrakte Expressionismus, Jackson Pollock, also eine amerikanisch aufgewärmte Geniekult-Kunst (Pollock als Star – das hat wiederum freilich auch einen typischen, dann aber eher Warhol-mäßigen Pop-Charakter)³⁰. Der Expressionismus des Pop war konkret. Avantgarde und Kitsch sollten vereinigt werden. Das Prinzip dafür war Kolportage; als Verfahren, wie oben schon beschrieben, die *Collage*.

Pop hatte in diesen ersten Jahren noch den affirmativen Schwung, der den Avantgarde-Futurismus in eine populäre Futurologie wendete: das Experiment – das hier freilich nicht an der Sowjetunion orientiert war, sondern an den Wohlstandsbildern der Konsum- und Überflusgesellschaft, am New Deal – wollte die Gegenwart in die Zukunft vorseilen lassen: Heute sollte schon Morgen sein. Die Vergangenheit war der Treibstoff für diese zumindest in der Tendenz richtige Bewegung, konstruktiv, nicht vernichtend: Keine Kriegsverherrlichung, sondern Optimismus, demokratischer Populismus. Das Wohnzimmer, das Hamiltons *Collage* zeigt, will mit den elenden Lebensverhältnissen des 19. Jahrhunderts nichts mehr zu tun haben. Ein Traum von einer besseren Welt, die ins Heute flüchtet. Die konkrete Utopie, das Transzendieren ohne Transzendenz, wird zu einem utopischen Eskapismus verdreht.

Was nach dem Zweiten Weltkrieg von Amerika nach Europa hinüberschien, hatte indes Bloch schon in den 1920er Jahren in Berlin entdeckt: Für ein paar Jahre war hier das Leben auf „Gleichzeitigkeit“ getaktet, freilich eine „relative Gleichzeitigkeit“:

Widerspruch der gesellschaftlichen Produktivkräfte zu ihrer privatkapitalistischen Aneignungsform ist hier auf homogenem Feld: [...] Mit an-

29 Hamilton, „For the Finest Art, try Pop“ (wie Anm. 26), S. 742 f.

30 Das *Life*-Magazin brachte im August 1949 einen großen Bericht über Pollock, übertitelt mit der Frage: „Is he the greatest living painter in the United States?“, in: *Life-Magazin* 27/6 (1949), S. 42 – 45.

deren Worten: das Morgen im dezidierten Heute nimmt die Momente des Staubs, der Zerstreuung, Berausung relativ homogener auf; sie erscheinen dann sozusagen als *Staub hoch vier*, nämlich im *Schwung* des Großkapitals, in seiner *Sachlichkeit* (die sich vergeblich als Staubsauger gerieren möchte) und vor allem in seinen *Montagen*. Die Kulmination dieses Staubs hoch vier geschah an der zeitlichen Bruchstelle zwischen der Zerstreuungs- und Berausungswelt, die die erstere ablöste, also um die Jahre 1927–1929.³¹

Pop – das lässt sich auf der Collage, die anschaulich zeigt, was das Leben so anders, so angenehm macht, ohne weiteres erkennen – ist die Sachlichkeit, in der der Staubsauger nicht mehr vergeblich saugt, die staubfrei ist, aufgeräumt, gelebter fröhlicher ‚Positivismus‘: Das Elend bleibt draußen, ist schlimmstenfalls eine Schlagzeile der Tagespresse, eine Nachrichtermeldung, eingestreut ins Unterhaltungsprogramm, das der Fernseher liefert. Die Musik gibt diesem Bild die Stimmung, illustriert und untermalt wie im Film, schafft Atmosphäre wie die Beleuchtung. Sie ist, als Pop, auch Design, Montage des Gefühls.

II.

Keine Kunst ist so sehr sozial bedingt wie die angeblich selbsttätige, gar mechanisch selbstgerechte Musik; es wimmelt in ihr von historischem Materialismus und eben von historischem. – *Ernst Bloch*³²

Musik ist Utopie, Utopie ist Musik: Musik ist Antizipation, so wie Utopie selbst auch Antizipation ist. *Musik ist antizipierender Grundklang des Humanum*. Zugleich ist Musik auch das Instrumentarium der Utopie. Immer setzt Bloch beim *Ton* an.³³ Ton ist mehr als Klang, ist der bereits

31 GA 4, S. 213.

32 GA 5, S. 1249.

33 Vgl. Francesca Vidal, „Bloch“, in: Stefan L. Sorgner und Oliver Fürbeth (Hg.), *Musik in der deutschen Philosophie*, Stuttgart 2003, S. 135 – 152, hier S. 144 f.

geladene Klang, der Klang als Ausdruck, expressive Ausdrucksgestalt des Utopischen – im hörbaren Sinne konkrete Utopie.

Ausdruck ist und bleibt so sehr terminus a quo und terminus ad quem der Musik, daß gute Musik ihn so notwendig gestaltet, wie schlechte ihn herbeischwindelt und eben aus Espressivo das Gegenteil macht: Bedeutungslosigkeit.³⁴

Gerade in der abstrakten Zeitkunst Musik wird die Utopie konkret, wird sie welthistorisch verortbar. Das macht Musik gleichsam zur emanzipatorischen Gewalt: in geschichtlicher Bedeutung gehört wird sie zur Musik der Geschichte. Und zwar nicht nur beschränkt als Kunstwerk der Zukunft, sondern als Ausdruck der Vergangenheit, die vom Ton der Zukunft getragen ist und insofern antizipiert, weil aktualisiert: hörbar wird der revolutionäre Augenblick, Kairos, die revolutionäre Situation, indem Zeitgeist und Weltgeist sinfonisch-melodisch verschmelzen. Bei Bloch ist das immer wieder das Motiv Weckruf, nämlich das Trompetensignal aus der dritten, der so genannten „Großen“ Leonoren-Ouvertüre op. 72b aus Beethovens *Fidelio*.

Ästhetisch ist das für Bloch noch vollkommen offen:

Musikalischer Ausdruck insgesamt ist so letztthin ein *Statthalter für viel weitergehende Artikulierung, als sie bisher gekannt ist*. [...]; soll heißen: auch jede bisherige Musik wird, wenn kraft gelingender musikalischer Poesis a se solche Hellhörigkeit gelingen sollte, *später noch andere als ihre bisherigen Ausdrucksgehalte vernehmen lassen und herausgeben* [...] Das Utopikum dieses Ausdrucks ist die *Stunde der Sprache in der Musik, hellhörend verstanden*; ist eine Poesis a se mit Stichworten zum Eintritt in die materielle Tonbeschaffenheit jedes Quellenden, bevor es, während es, ja nachdem es mehr oder minder adäquat Erscheinung geworden ist.³⁵

34 GA 5, S. 1255.

35 Ebd., S. 1256f.

Trotz solcher Offenheit einer ohnehin bei Bloch offen, unabgeschlossen gedachten Ästhetik³⁶ bleibt allerdings der Kanon geschlossen, ganz und gar definiert durch die großen Werke bürgerlicher Musik. Das ist dann immer wieder Mozarts *Zauberflöte*, immer wieder Beethoven, auch Bruckner, Mahler, ‚Zweite‘ Wiener Schule. Übergänge zur populären Musik – zum Jazz etwa – finden sich nur, wenn sie durch die Tür des Konservatoriums kommen. So etwa:

Weill gelang eher, auf sehr lebendige Art, die faulen Wasser auszuschöpfen, gerade die des Schlagers. [...] Dadurch wird die Triebbefriedigung, die das Publikum sonst an Schlagern findet, verraten und verräterisch umgesetzt; nämlich die *Ware* als Schlager hört auf, und er erscheint als veränderter Ersatz für ein *Gut*.³⁷

Doch „verraten und verräterisch umgesetzt“ wird bei Weill (in der *Dreigroschenoper*, die hier gemeint ist) so gut wie bei anderen Schlagern der damaligen Zeit und der folgenden; überdies und ohnehin konnten andere wie die Gebrüder Wolf oder Friedrich Hollaender das besser, weil hier der Schlager nicht mit der künstlerischen Einfalt komponiert wurde, sondern aus „dem Seitensprung“ von vornherein heraus: Hier hat der Schlager sein „schiefes Gesicht, ein kolportagehaftes, das mit größter Oberflächlichkeit die Oberflächen sich abschminkt“, überhaupt erst bekommen;³⁸ hingegen der „Schlager als Rhythmus, Melodie und Text [...] völlig den genormten Zeitzug mit[macht]“³⁹, weil er ja nach bürgerlich kapitalistischen Produktionsverhältnissen im Kulturbetrieb zur „längst industrialisierte[n] Ware“⁴⁰ nicht zuletzt und auch durch die behäbigen Adaptionen der großen oder groß sich aufspielenden Kunstmusik wurde.

36 Vgl. Heinz Paetzold, *Neomarxistische Ästhetik. Teil 1: Bloch, Benjamin*, Düsseldorf 1974, S. 22 – 129. Kritisch dagegen: Otto K. Werckmeister, „Ernst Blochs Theorie der Kunst“, in: ders., *Ende der Ästhetik*, Frankfurt/M. 1972, S. 33 – 57.

37 GA 4, S. 230.

38 Ebd.

39 Ebd.

40 Ebd.

Bei der Literatur hat das Bloch weniger umständlich gesehen; was er der Kitschmusik, dem Schlager in Reinform eben, nicht zugetraut hat, vermochte er in den literarischen Trivialphantasien von Karl May sofort zu lesen. Karl May, heißt es in *Erbschaft dieser Zeit*, „an sich schon einer der spannendsten, buntesten Erzähler, steht gut für *Jahrmarkt, Kolportage*, für Wesen also, deren Improvisation und Grelle man wichtig, fast ernst zu nehmen hat.“⁴¹

Bleibt Bloch innermusikalisch bei der Rettung der populären Musik, des Schlagers und des Jazz, in der Musik, eben bei Weill (und dann später in *Erbschaft dieser Zeit* bei der Problematisierung Strawinskys)⁴² für ihn ganz untypisch steif und reglos stecken, so gelingt ihm mit Karl May fulminant eine Aktualisierung im Ungleichzeitigen, die, retrospektiv verstanden, auch schon einiges an Pop-Haltung antizipiert; nämlich: „Rettung Wagners durch surrealistische Kolportage“⁴³. Und, noch radikaler, ad hominem, d. i. sich selbst in Erinnerung an Kindertage demonstrierend, ist diese Rettung zugleich ganz unpräventöse, unbürgerliche Rettung, eben Kolportage, weil sie surrealistisch in einem unmittelbaren, ‚künstlichen‘ und nicht ‚Kunst‘-Sinne ist. Allein, weil Richard Wagner durch Karl May gerettet werden soll, nicht umgekehrt Karl May durch Richard Wagner.

Kolportage bedeutet hier eine andere Ästhetik, einen anderen ästhetischen Zugang: „Man muß Wagner hören lernen, wie man Karl May verschlang, mit ihm auf den Jahrmarkt gehen.“⁴⁴ Und das gilt grundsätzlich: „Die Kolportage überhaupt ist, was an unserer Zeit fast unmittelbar fruchtbar sein kann; denn am Glanz des Jahrmarkts ist nichts mehr verlogen, die Kolportage ist wahrhaft volksnah“ – lesen sollte man hier: *populär*, und die nächsten fünf Worte schlechterdings ignorieren –, „ist unser Boden und Luft, Volks- und Kirchenlied geworden. Man versteht große Werke kaum mehr anders als märchenhaft mit Kolportageschein, und ‚Fidelio‘ wurde die Orientierungssäule jeder Kolportage: von der Drei-

41 Ebd., S. 372.

42 Vgl. ebd., S. 232–240, hier S. 240.

43 Ebd., S. 372–380.

44 Ebd., S. 380.

groschenoper, der der Bote des Königs nicht fehlt, bis zur Geburt neuer Metaphysik aus dem Geist der Kolportage.“⁴⁵

III.

Karola Bloch, 1978: „Nirgends brennen wir genauer‘ – so begann vor 50 Jahren eine Rezension von Ernst Bloch über die ‚Fidelio‘-Aufführung in Otto Klemperers Kroll-Oper in Berlin. In dieser Oper, in dem Trompetensignal, das die Ankunft des rettenden Ministers ankündigt, war für Bloch symbolisiert die tiefe, genaue Sehnsucht des Menschen nach Befreiung von Leid, das unser Leben durchzieht.“⁴⁶

Gemeint ist das Jahr 1928 (siehe oben, Bloch: „[...] Bruchstelle zwischen der Zerstreuungs- und Berauschungswelt, die die erstere ablöste, also um die Jahre 1927–1929“; siehe oben, Hamiltons Collage *Just what is it* [...]: der einzige Blick in die Vergangenheit nach draußen – das Kinoplakat für den ersten abendfüllenden Tonspielfilm *THE JAZZ SINGER*).

Es ist die Zeit, in der Kolportage auch technisch fortschreitet; Jahrmarkt und Lunapark werden größer, Radio und Rundfunk setzen sich durch, ebenso die Schallplatte. Mickey Mouse wird geboren, besteht 1928 ihre ersten Abenteuer in *STEAMBOAT WILLIE*. Walt Disney gibt ihr eine Stimme und sorgt auch für einige Geräuscheffekte bei der Produktion, die für den Trickfilm der Disney-Studios berühmt werden sollen. Musik, Kunst und Künste überhaupt werden zur Unterhaltung in einer Welt, die eigentlich nichts Unterhaltsames mehr hat.

Technisch wird jetzt der Schein aufpoliert. Und auch das kontaminiert Ästhetik, zumal die idealistische. Obwohl in ihr befangen, weiß Bloch das und versucht den Schein materialistisch zu retten. Die Kolportage in den 1920ern, das Berauschte und Betäubende der neuen Alltagskultur, die Zerstreuung und die Sachlichkeit – das sind alles genauso wie Kino, Radio, Illustrierte soziale Verhältnisse, die das Ästhetische in Form und Inhalt betreffen. Nur rezeptiv oder kontemplativ, versunken und versenkend sich ein Geschmacksurteil bildend geht es jetzt nicht mehr, „funktioniert“

45 Ebd., S. 376.

46 Karola Bloch, „Geleitwort“, in: dies. u. a. (Hg.), „Denken heißt überschreiten“. *In memoriam Ernst Bloch (1885 – 1977)*, Frankfurt/M. u. a. 1982, S. 15 f., hier S. 15.

es nicht mehr, wenn die ästhetische Dimension weiterhin auf Befreiung und Befriedigung abzielen soll. Materialistische Rettung ist deshalb, bei Bloch und wie immer, nur als Praxis bestimmt, und damit auch, wie Marx es in der ersten Feuerbachthese mit dem großen Wort bezeichnet: „revolutionär“, „sinnlich menschliche Tätigkeit, „subjektiv“, „praktisch-kritisch“⁴⁷.

Die Crux an materialistischer Ästhetik als sinnlich-praktischer Kritik: dass nach ihr zwar der Materialismus bestimmt werden kann (das ist dann bei Marx im Unterschied zu Feuerbach *historischer* Materialismus, so wie es Walter Benjamin auch in seinen Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ aufnimmt)⁴⁸, aber damit – und das ist das entscheidende ‚Aber‘ mit nachgerade dialektischer Spannkraft in diesem historischen Materialismus – der Materialismus längst nicht *definierbar* ist, sondern offen, und das heißt ungeschlossen wie unabschließbar.⁴⁹

Dieser Materialismus ist offen und auch in seiner Offenheit verdrehbar. Alltagssprachlich hat sich so die Rede im 20. Jahrhundert durchgesetzt: Jemand sei Materialist, wenn er auf Reichtum, Besitz, Konsum und der-

47 Karl Marx, „Thesen über Feuerbach“, Fassung von 1845, in: *Marx Engels Werke*, Bd. 3, Berlin 1978, S. 5:

„Der Hauptmangel alles bisherigen Materialismus (den Feuerbachschen mit eingerechnet) ist, daß der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit, nur unter der Form des *Objekts oder der Anschauung* gefaßt wird; nicht aber als *sinnlich menschliche Tätigkeit, Praxis*; nicht subjektiv. Daher die tätige Seite abstrakt im Gegensatz zu dem Materialismus vom dem Idealismus – der natürlich die wirkliche, sinnliche Tätigkeit als solche nicht kennt – entwickelt. Feuerbach will sinnliche – von den Gedankenobjekten wirklich unterschiedne Objekte: aber er faßt die menschliche Tätigkeit selbst nicht als *gegenständliche* Tätigkeit. Er betrachtet daher im ‚Wesen des Christentums‘ nur das theoretische Verhalten als das echt menschliche, während die Praxis nur in ihrer schmutzig-jüdischen Erscheinungsform gefasst und fixiert wird. Er begreift daher nicht die Bedeutung der ‚revolutionären‘, der ‚praktisch-kritischen‘ Tätigkeit.“

48 Vgl. Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. v. Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt/M. 1980, S. 691 – 704.

49 Marx hat das dann von der zweiten bis zur elften These methodisch adäquat, nämlich an einem solchen Materialismus selbst geschult, *thesenhaft* ausgeführt (auch in „These“ steckt das mit dem dt. „tun“ verwandte griechische Verb *tithénai* = setzen, stellen, legen).

gleichen erpicht ist, wenn er, mit anderen Worten, die harten Fakten der Realität allein nach ökonomischem Kalkül beurteilt (so wie jemand Idealist genannt wird, wenn er scheinbar realitätsfremd an Werten festhält, die mit Gebrauchs- und vor allem Tauschwert der Waren- und Wirtschaftswelt nichts zu schaffen haben: ein Schöngest, der das tatsächliche Antlitz der hässlichen und von allem Geist entsorgten Welt partout nicht sehen wolle). Solcher Materialismus (der noch schlechter ist als der schlechte philosophische, mit diesem aber durch Verdinglichung und Kommodifizierung verschwägert) ist tief in das Leben eingedrungen, und zwar gerade in die Bereiche, die angeblich als Privatsphäre besonders geschützt sind vor solchen verwertungslogischen Brachialfetischismen, etwa im Zwischenmenschlichen, in der Liebe. Die Kulturindustrie, vor allem dann die Popkulturindustrie beflügelt imaginär, aber bilderarm solche banalen Aufstiegsphantasien (die Kracauer schon für die „Ladenmädchen“ in seinen Angestelltenstudien Ende der 1920er Jahre beobachtete)⁵⁰.

Und als spektakuläres Replikat von Monroe singt, mit christlich-biblischem Namen zum Star-Emblem beziehungsweise zur Warenmarke modelliert, Madonna: „I am a material girl“ (*Material Girl*, 1984); zwar wollte ein Genosse das damals fröhlich mit „Ich bin ein materialistisches Mädchen“ übersetzen, doch die Wahrheit war profan: „Im Song verlangt Madonna einen Mann, der sie respektiert, sie ernst nimmt und ihr Rechnung trägt (,give me proper credit‘) und der sein Geld nicht verschwendet, sondern zusammenhält (,Only boys that save their pennies make my rainy day‘)“, weiß Wikipedia, wie auch: „2010 brachte Madonna bei Dolce & Gabbana eine Modekollektion heraus, die den Namen des Songs trug.“⁵¹

50 Vgl. Siegfried Kracauer, „Film und Gesellschaft [Die Ladenmädchen gehen ins Kino]“, in: ders., *Werke Band 6.1. Kleine Schriften zum Film 1921–1927*, Frankfurt/M. 2004, S. 308–322; ansonsten: „Die Angestellten“, in: *Werke Band 1. Soziologie als Wissenschaft. Der Detektiv-Roman. Die Angestellten*, Frankfurt/M. 2006, S. 213–310.

51 Wikipedia, Eintrag: „Material Girl“, https://de.wikipedia.org/wiki/Material_Girl, Abruf am 23.8.2015.

IV.

Der moderne Traum von der uneingeschränkten Beherrschung des Reichs der Notwendigkeit war gesellschaftliche Möglichkeit, bereits die einzig wirkliche ästhetische Tatsache. Utopia, ein bestimmtes Utopia, war nahe. Traditionelle Kunst war dazu da, die Utopie zu vermessen, Momente des Möglichen oder der Totalität zu verkörpern, die im Reich der Notwendigkeit kamen und gingen wie Phantome ..., doch nun war das Feld der Utopie jedermanns Alltagsleben, und Augenblicke konnten in Geschichte verwandelt werden. – Greil Marcus⁵²

„[...] es ist dieses, was noch nicht ist, das Verlorene, Geahnte, unsere im Dunkel, in der Latenz jedes gelebten Augenblicks verborgene Selbstbegegnung, Wirbegegnung, unsere durch Güte, Musik, Metaphysik sich zurufende, jedoch irdisch nicht realisierbare Utopie.“⁵³

Pop, Popmusik, zu Pop gemachte Musik zieht solche Transzendenz in die Immanenz hinein: Dunkel des gelebten Augenblicks gibt es hier ja ganz viel, abends, nachts, in den Clubs und Diskotheken, auf den Konzerten, vor allem am Wochenende, mit dann nur noch Zeit-Utopie, *on the Dancefloor in Auerbachs Keller*, Augenblick, verweile doch, nämlich saturnisch ausgedehnt,⁵⁴ aber räumlich irdisch immer enger, komprimierter, *kompakter* in der Lage: Dicht gedrängt, zusammen, die schwitzenden Körper beieinander, ganz viele Bewegungen zu einem paradox ohrenbetäubenden Lärm wie gleichzeitig einer alle Sinne berausenden

52 Greil Marcus, *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – Eine geheime Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Reinbek 1996, S. 357.

53 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, unveränderter Nachdruck der bearbeiteten Neuauflage der zweiten Fassung von 1923 (= GA 3), Frankfurt/M. 1985, S. 201.

54 Siehe zur Bedeutung des Saturns im Pop John Badhams *SATURDAY NIGHT FEVER*, Goldies *Saturnz Return* etc. – sowie die kurzen Anmerkungen in: Roger Behrens, „Pop Mythos Pop. Zur Konstruktion von Subversion“, in: ders., *Die Diktatur der Angepassten. Texte zur kritischen Theorie der Popkultur*, Bielefeld 2003, S. 101 – 131, hier S. 119 f.

Musik: wie „Hellhören, ein neues Sehen von innen im Anzug“ verstanden – eine *jetzt auf einmal* „hörbare Welt“. ⁵⁵ Solche Musik kann als metaphysisch, dionysisch und im Sinne Dionysos' für „verrückt“ empfunden werden – „Rave“ wird das genannt und gemeint ist eben „Schwärmen“, „Toben“, „Phantasieren“ –, doch der tolle Mensch muss irgendwann nach Hause, zurück in den Trott. Das Licht geht an, das Dunkel ist erloschen, der Raum wird stumm, alle Geheimnisse verfliegen; ob man ein paar mitnehmen kann, ist Glücksache und privat. Vielleicht werden Telefonnummern oder Adressen ausgetauscht, manche ziehen weiter, ein letztes Bier. Es kann eigentlich jetzt nur noch trostloser werden. Sicher wird plötzlich, dass „über den Ausgang dieser Welt“ nichts mehr hinauskommt. ⁵⁶

Jede Utopie, die Bloch noch expressionistisch, auch kommunistisch skizzierte, ist heute in schier unzähligen Variationen als Kitsch zu haben. Die Bloch'sche Ästhetik des Vor-Scheins konterkariert Pop mit seiner Ästhetik des An-Scheins. Transzendenz ist zum bloßen Eskapismus herabgestuft, zurück ins Hier & Jetzt. Pop ist wesentlich eine Kultur der Immanenz, die Transzendenz inszeniert, vortäuscht.

Utopie wird sukzessive verkleinert – auf die Freizeit, auf den Feierabend, aufs Wochenende, aufs Privatleben etc. Die Zeit für Überschreitungen wird verknappt (Ferien, Urlaub, nach der Arbeit ins Konzert gehen, eine Platte hören, sich entspannen oder sich noch einmal total verausgaben ...). ⁵⁷

Der Vor-Schein geht im bloßen Anschein verloren, die Utopie ohnehin.

Die Zukunft hat begonnen! – Der Kapitalismus wird seine eigene Utopie. Ein Transzendenzweg wie auf einer Treppe von Escher, wie auf dem Gödelband, wie bei einer Fuge von Bach – man kommt immer wieder da an, wo man losgegangen ist. ⁵⁸

55 GA 3, S. 207.

56 Ebd., S. 201.

57 Roger Behrens, „Der Geist der Utopie“, in: *Testcard #23: Transzendenz*, Mainz 2013, S. 33–43, hier S. 39.

58 Ebd., S. 42.

Pop ist nicht erst am Ende (2001) der Geist *ohne Utopie*, sondern schon mittendrin, zur Hochzeit, um 1980.⁵⁹

Der Weckruf ist jetzt modern, eine Funktion im Uhrenradio, inklusive Wiederholungsfunktion. Was Bloch im Trompetensignal noch zu hören vermochte (im hohen Alter noch, blinder werdend!), lässt sich in der Zeit des Pop kaum noch sehen: Es ging um Geschichte, bei Beethoven wie am Vorabend des NS-Terrors in der Kroll-Oper bei Klemperer, um die konkrete Utopie schlechthin (Kommunismus). Mag es auch sein, dass für manche die Große Erzählung bei *Fidelio* und anderswo hörbar bleibt, subjektiv: faktisch, real-objektiv, nämlich unter sozialen Verhältnissen spätkapitalistischer Verwertungslogik ist das nur noch als Rest, dann wieder dem Märchen ähnlich, kleine Geschichte, wenn nicht Anekdote zu haben (genau das kündigte ja Jean-François Lyotard 1979 mit seiner Studie *La Condition postmoderne* an). Im selben Jahr machen die Buggles einen Song: „Video killed the Radio Star“ (Album: *The Age of Plastic*, Island Records). Als Video-Clip ist das der erste Song, der am 1. August 1981 zum Sendestart von MTV zu hören – und, freilich, darum geht es ja, zu sehen ist. Referenzen gibt es zu Fritz Langs METROPOLIS (D 1927); ein Mädchen spielt an einem alten Radio (noch einmal kommt Blochs Karl May-Lektüre als kleiner Junge in den Sinn); kolportiert wird hier so einiges mit neuesten Effekten. Technisch ist nun alles möglich. Und das ist die letzte Metageschichte utopischer Auskleidung, der ab dann gebündelte, alles überstrahlende total-ästhetische Anschein des Pop (Fernsehen, PCs, die CD, VHS, Digitalisierung und Privatisierung, Ausbau der informationstechnologischen Kommunikation, etwa erste Mobiltelefone, TV-Geräte in Taschenrechnergröße, Computerspiele etcetera). Technisch lässt sich nunmehr *jeder* Weckruf wiederholen; allerdings kann sozial nichts zurückgespult werden. Die Buggles singen: „In my mind and in my car, we can't rewind, we've gone to far.“

59 Vgl. zur Datierung: Roger Behrens, „Alles Pop, Ende Pop“, www.beatpunk.org/pop-kritik/alles-pop-ende-pop/, Abruf am 7.1.2016; ders., „1978“, www.streifzuege.org/2008/1978, Abruf am 7.1.2016; ders., „Powerage. Kritische Theorie der Popkultur“, erscheint 2017.

V.

Wie hören wir uns zuerst?

Als endloses vor sich Hinsingen und im Tanz. – *Ernst Bloch*⁶⁰

Wenn sich über 1977 etwas sagen lässt, dann, dass seit 1967 zehn Jahre vergangen sind; und wenn sich über 1967 etwas sagen lässt, dann, dass es *das* Jahr des Rock war, ist und bleiben wird. „Sgt. Pepper“, der Sommer der Liebe, das Monterey Festival – es war das Jahr, in dem die Leute endlich *wussten*, dass sie eine musikalische Kraft erfuhren, die ihr Leben verändern würde. – *Simon Frith*⁶¹

1977. – Tübingen:

Am Abend des 3. August 1977 fühlte er sich sehr schwach, verlangte aber, man solle ihm wieder einmal die Dritte Leonorenouvertüre vorspielen. Das Unvermeidliche wiederholte sich auch diesmal: als das Trompetensignal erklang, begann Ernst Bloch zu weinen; wie stets an dieser Stelle. Dann ließ er sich, der blinde zweiundneunzigjährige Mann, ins Schlafzimmer führen. Am anderen Morgen, am 4. August 1977, ist er rasch gestorben. – *Hans Mayer*⁶²

Zwölf Tage später, am 16. August 1977, stirbt Elvis Presley im Alter von 42 Jahren. Ernst Bloch, der Philosoph der Hoffnung, wurde 92 Jahre alt, ein halbes Jahrhundert älter als der King of Rock 'n' Roll. Bloch stirbt in Tübingen, Presley wird tot in einem der Badezimmer seines luxuriösen Anwesens Graceland in Memphis, Tennessee, aufgefunden.

60 GA 3, S. 50.

61 Simon Frith, „What can a poor boy do? Rock 'n' Revolution: eine traurige Geschichte“, in: *Rock Session 1. Magazin der populären Musik*, Reinbek 1977, S. 40–55, hier S. 40.

62 Hans Mayer, „Beethoven und das Prinzip Hoffnung“, in: *Versuche über die Oper*, Frankfurt/M. 1981, S. 71–89, hier S. 71, zitiert nach Jost Hermand, *Glanz und Elend der deutschen Oper*, Köln u. a. 2008, S. 85.

In Großbritannien veröffentlichen im selben Jahr die Sex Pistols ihr einziges Studioalbum *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*; auch erscheint 1977 von Pink Floyd *Animals*. –

1975 verwandelte sich ein Teenager, der sich später Johnny Rotten nannte, in ein lebendes Plakat [...] auf sein mit einem Pink-Floyd-Logo bedrucktes T-Shirt hatte er „I HATE“ gekritzelt.⁶³

(Nebenbei: heute würde er, der sich längst wieder mit seinem bürgerlichen Namen John Lydon nennt, gerne mit Pink Floyd zusammen Musik machen: „They've done great stuff.“⁶⁴)

George Lucas' STAR WARS kommt in die Kinos (nach der Fortsetzung des Film-Epos mit STAR WARS: EPISODE V – THE EMPIRE STRIKES BACK 1980 kommt 1981 eine Wiederauflage von STAR WARS noch einmal unter dem – seither für den Film verwendeten – Titel STAR WARS: EPISODE IV EINE NEUE HOFFNUNG in die Kinos. *Eine neue Hoffnung!*)

Der zweite Film, der 1977 für Aufsehen sorgt und nachhaltig die gesamte (Musik-)Kultur beeinflusst, ist SATURDAY NIGHT FEVER von John Badham, basierend auf einer Poperzählung von Nik Cohn.⁶⁵ Der Film löste in Amerika und Europa die so genannte Discowelle aus; am Markt erfolgreich war er nicht zuletzt deshalb, weil gleichzeitig der Soundtrack als Album veröffentlicht wurde und nahezu alle Songs des Films – u. a. von Bee Gees, MFSB, Kool & The Gang – in den Radiostationen als Hits gespielt wurden. (Das Album blieb dann bis März 1980 in den Charts.)

Saturday Night Fever demonstrated that the crossmarketing of a movie and its pop-rock soundtrack album could create a double blockbuster,

63 Marcus, *Lipstick Traces* (wie Anm. 52), S. 31.

64 Vgl. Sean Michaels, „John Lydon: I don't hate Pink Floyd“, <http://www.theguardian.com/music/2010/feb/18/john-lydon-pink-floyd>, Abruf am 13.4.2015.

65 Nik Cohn, „Tribal Rites of the New Saturday Night“, in: *New York Magazine*, 7.6.1976, <http://nymag.com/nightlife/features/45933/>, Abruf am 13.4.2015.

both film and record, and the role of movie music hasn't been the same since.⁶⁶

Über die Discomusik hinaus prägte Donna Summers mit Giorgio Moroder produziertes „I Feel Love“ nachhaltig die nur etwas später entstehende Techno- und House-Musik.

In der Diskomusik wurden neben Schlagzeug, Gitarre, Bass und Gesang auch weitere Instrumente wie etwa Streich- und Blasinstrumente zur Erzeugung eines vollen Klangbilds verwendet. Die Neuerung bei „I Feel Love“ war, dass hier ausschließlich mit Synthesizern gearbeitet wurde. Der Bass wurde mit einem modularen Moog-Synthesizer und mit diesem und anderen Moog-Synthesizern wurden weitere Klänge und das Schlagzeug erstellt [...] [Der Song] war der letzte Titel auf Donna Summers Album „I Remember Yesterday“ (1977); auf dieser Platte sollte jeder Titel ein anderes Jahrzehnt darstellen und der Diskomusiktitel „I Feel Love“ sollte die Zukunft repräsentieren.⁶⁷

Ebenfalls ein wichtiger Einfluss für Techno ist das Kraftwerk-Album *Trans Europa Express*, das 1977 in einer deutschen und englischen Ausgabe erscheint. („Kraftwerk's ‚Trans Europe Express‘ is the most important pop album of the last 40 years, though it may not be obvious.“⁶⁸)

Im August 1977 erscheint auch der erste Band von *Rock Session*, das *Magazin der populären Musik*. Redakteur Klaus Humann schreibt:

66 Stephen Holden, „Movie Music spices a Variety of Scenarios“, in: *New York Times*, 6.4.1986. – <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9A0DE7DE1238F935A35757C0A960948260>, Abruf am 13.4.2015.

67 Heiko Wandler, „I Feel Love (Donna Summer)“, in: Michael Fischer u.a. (Hg.), *Songlexikon. Encyclopedia of Songs* (2011, rev. 2013), <http://www.songlexikon.de/songs/ifeellove>, Abruf am 13.4.2015.

68 Randall Roberts, „Kraftwerk's ‚Trans Europe Express‘ started the musical revolution“, in: *Los Angeles Times*, 7.3.2014, <http://www.latimes.com/entertainment/music/posts/la-et-ms-ca-kraftwerk-20140309-story.html>, Abruf am 13.4.2015.

Bob Dylan ist tot. Einer, der unter seinem Namen auftritt, hat 1976 nach „Desire“ sein zweites Album vorgelegt („Hard Rain“). Drittklassige Musiker [...] und tödende Langeweile lassen hier zum zweitenmal eine Legende sterben.⁶⁹

Autor Siegfried Schmidt-Joos schreibt hingegen über Dylans „Desire“:

Meine absolute Top-Platte im ganzen Jahr 1976 und zugleich im Dylan-Gesamtwerk Nummer eins: Das Feeling ist in allen Songs gleich intensiv, ich hör kein einziges schwaches Stück.⁷⁰

Und auch Teja Schwaner meint: „Desire“ – Bob Dylan, rausgezogen aus dem Regal, weil sie rein muss in die Liste“ der besten Songs.⁷¹ – Dämmerung der Postmoderne, vor allem in der ansonsten postmodern so wenig beachteten Musikkultur.

AC/DC veröffentlichen ihr Album *Let there be rock*. „Die wirkliche Genesis ist nicht am Anfang, sondern am Ende.“⁷² Das ist auch, ideologisch um das konkret-utopische Weltalter verkürzt, im Pop so. Da wird gesungen:

In the beginning
Back in nineteen fifty five
Man didn't know 'bout a rock 'n' roll show
And all that jive
The white man had the schmaltz
The black man had the blues
No one knew what they was gonna do
But Tschaikovsky had the news
He said let there be sound
There was sound
Let there be light

69 Klaus Humann, „Unsere Platten 1976/1977“, in: *Rock Session 1. (wie Anm. 61)*, S. 341.

70 Siegfried Schmidt-Joos, „Unsere Platten 1976 / 1977“, ebd., S. 347.

71 Teja Schwaner, „Unsere Platten 1976 / 1977“, ebd., S. 350.

72 GA 5, S. 1628.

There was light
Let there be drums
There was drums
Let there be guitar
There was guitar
Let there be rock

Am 20. August 1977 startet die NASA-Raumsonde „Voyager 2“; an Bord: eine goldene Schallplatte, auf der Klänge und Bilder gespeichert sind, die repräsentativ für die menschliche Kultur sein sollen. Wenn man weiß wie, sind zu hören: Bachs erstes *Brandenburgisches Konzert*, Beethovens fünfte Sinfonie, „Liu Shui“ von Guan Pinghu und „Johnny B. Goode“ von Chuck Berry.

Finale

Pop mit Bloch ist:

- Kolportage (im Hohlraum eingestürzter bürgerlicher Kultur)
- Ungleichzeitig (im Multiversum)
- Noch-Nicht (aber in der Gestalt eines Nicht-Mehr)
- Künstlichkeit
- Allianz-Technik
- Unreine Mischung aus Karl May und Hegel
- Jahrmarkt
- Geist der Utopie – als utopischer Realismus (Soul)
- Transzendenz ohne Transzendieren als bloßer Eskapismus
- Tagtraum vom aufrechten Gang, aber nur nach Feierabend
- „Happy-end, durchschaut und trotzdem verteidigt.“⁷³

73 GA 5, S. 512.

Dieter Schnebel

Frei gehaltener Vortrag im Rahmen des Symposiums „[Ton]Spurensuche – Ernst Bloch und die Musik“

Ludwigshafen, Ernst Bloch Zentrum, 20. September 2014

Meine sehr verehrten Damen, meine Herren.

Es gab nur einmal eine persönliche Begegnung mit Ernst Bloch. Nichts desto weniger war er für mein Leben und Denken bestimmend. Ich bin ein Nazikind, und der Zusammenbruch des Dritten Reiches betraf mich als 15-Jährigen persönlich. Eine Katastrophe. Indessen, als dann wenig später die Verbrechen der Nazis zutage kamen, die Fotos von den Leichen von Auschwitz und anderes, wandte ich mich sehr schnell von dieser Ideologie ab, wurde zum Pazifisten, Kriegsdienstverweigerer und dachte fortan ‚links‘. Seit meinem Musikstudium 1949 bis 1952 [an der Hochschule für Musik Freiburg] und vor allem seit der Teilnahme an den legendären Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik ab 1950 verscrieb ich mich der musikalischen Avantgarde. Adorno wurde zu einer Art geistigem Vater. 1952 bis 1955 studierte ich in Tübingen Theologie und Philosophie sowie Musikwissenschaft. Promotion über Schönberg.¹

Im Nebenfach Philosophie schlug ich mich mit Hegels *Phänomenologie des Geistes* herum sowie mit Marx' Frühschriften und verkehrte mit ‚links‘ stehenden Freunden. Einer von ihnen machte mich auf eine Buchhandlung aufmerksam in Tübingen, die Literatur aus der DDR

1 Dieter Schnebel, *Studien zur Dynamik Arnold Schönbergs* (Diss. Phil., Tübingen 1955, unveröffentlichtes Typoskript), in Auszügen veröffentlicht als „Komponierter Gestus im Werk Arnold Schönbergs“, in: ders., *Denkbare Musik*, Köln 1972, S. 174–194.

vertrieb. Ich schaffte mir dort *Das Kapital* an und die beiden ersten Bände von Blochs *Prinzip Hoffnung*, die da gerade neu herausgekommen waren [erschieden 1954–1959]. Auch Schriften von Lukács und dann später Weiteres von Bloch: *Geist der Utopie*, *Spuren*, *Erbschaft dieser Zeit* und so fort. An Blochs Buch [Prinzip Hoffnung], das ich gleich, also teilweise zumindest, verschlang, beeindruckte mich schon die kernige Sprache, und ich, der sich bis dahin, unter dem Einfluss von Adornos *Philosophie der Neuen Musik* und *Minima moralia* dessen Stil befließigte, ließ mich nun eher auf Blochs Schreibweise ein. Überdies war ich bei diesem Mann, diesem Marxisten, erstaunt über seine Liebe zu Karl May und zu dem alemannischen Dichter Johann Peter Hebel, Kalenderdichter und Theologe, dem er einen tiefsinnigen Essay widmete². Er hat mich eigentlich auch erst richtig auf Hebel gebracht.

Auch mochte ich das stark Emotionale des Bloch'schen Denkens und Schreibens. Seine Bücher faszinierten mich, so vor allem *Geist der Utopie*, dann *Atheismus im Christentum*, wie überhaupt sein Einfluss auf die kritische evangelische Theologie beträchtlich war. Jürgen Moltmann beispielsweise, ein Bloch-Preisträger,³ und ein anderer Theologe der damaligen Zeit, Herbert Braun⁴, wagten gar eine atheistische Auslegung des Johannes-Evangeliums. Das kleine Buch *Avicenna und die aristotelische Linke*⁵ aber wurde mir quasi zum Stundenbuch. Blochs Geschichtsphilosophie von der Unabgeschlossenheit der Vergangenheit, auch der Gegenwart eröffnete mir eine neue Sicht auf die Musikgeschichte.

2 Vermutlich: Johann P. Hebel, *Kalendergeschichten. Auswahl und Nachwort von Ernst Bloch*, Frankfurt/M. 1965, S. 133–150.

3 Jürgen Moltmann (* 1926), evangelischer Theologe. Träger des Ernst-Bloch-Preises 1994. Bedeutende Werke Moltmanns sind etwa *Theologie der Hoffnung. Untersuchungen zur Begründung und zu den Konsequenzen einer christlichen Eschatologie* (München 1965) sowie die fünf Bände seiner *Systematischen Beiträge zur Theologie* (München 1980–1995).

4 Herbert Braun, evangelischer Theologe (1903–1991). Ein bedeutendes Werk Brauns ist *Jesus. Der Mann aus Nazareth und seine Zeit* (Berlin 1969).

5 Ernst Bloch, „Avicenna und die Aristotelische Linke“ in: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 4/3 (1952), S. 8–59. Auch in: Ernst Bloch, *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz* (= GA 7), Frankfurt/M. 1985, S. 479–546.

Ich bringe Ihnen jetzt ein Beispiel, ein sehr experimentelles Stück aus dem Jahr 1961. *Glossolalie*⁶, ein Stück für vier Sprecher und vier Instrumentalisten, die eigentlich alle experimentelle Aktionen ausführen, und es gibt an einigen Stellen auch Sprachzitate. Es gibt Zitate – aus insgesamt 40 Sprachen –, sonst ist sehr viel Lautliches da. Der Titel *Glossolalie* bedeutet ja „Zungenreden“, und das Stück schließt mit einem Bloch-Zitat: „Hoffen, die Arbeit dieses Affekts gegen die Lebensangst und gegen die Umtriebe der Furcht erträgt kein Hundeleben, das sich ins Seiende nur passiv geworfen fühlt“, ein Hieb auf Heidegger, „sondern ist gegen seine Urheber.“⁷ Der Schlusseffekt des Stücks, wenn es da heißt, „ist gegen ihre Urheber“: es wird ein großer Kasten mit Besteck bei niedergedrücktem Pedal ins Innere des Klaviers gekippt.⁸

In den Klassikern, aber auch in der Musik davor, selbst in der des Mittelalters, gab es stets viel verborgen Modernes, das sich heute erst dem Blick erschließt. So schrieb ich in den 1980er Jahren eine Reihe kleinerer und größerer Werke mit dem auch Bloch'schen Titel *Re-Visionen, Rückblicke voran*⁹. Da gibt es zum Beispiel ein Stück, das heißt *Bachkontrapunkte*,

6 Dieter Schnebel, *Glossolalie. Für [2–4] Sprecher und [2–4] Instrumentalisten* [1960–61], Reproduktion der Reinschrift, Mainz 1995. Uraufführung: Teile I und IV am 6.10.1963 in Palermo unter Mauricio Kagel; vollständiges Werk am 21.10.1966 in Paris unter Jean Charles François.

7 Das Zitat setzt sich aus Sätzen des Vorworts aus Blochs *Prinzip Hoffnung* zusammen. An entsprechender Stelle heißt es: „Die Arbeit dieses Affekts [des Hoffens] verlangt Menschen, die sich ins Werdende tätig hineinwerfen, zu dem sie selber gehören. Sie erträgt kein Hundeleben, das sich ins Seiende nur passiv geworfen fühlt, in undurchschautes, gar jämmerlich anerkanntes. Die Arbeit gegen die Lebensangst und die Umtriebe der Furcht ist gegen ihre Urheber, ihre großenteils sehr aufzeigbaren, und sie sucht in der Welt selber, was der Welt hilft; es ist findbar.“ (Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* [= GA 5], Frankfurt/M. 1959, S. 1)

8 Siehe zum Aufbau des Werkes auch Simone Heilgendorff: „Glossolalie. Eine ‚Sprache der Freiheit‘. Anmerkungen zur Konstruktion“, in: Werner Grünzweig u. a., *Schnebel 60*, Hofheim 1990, S. 320–346.

9 Dieter Schnebel, *Re-Visionen. Rückblicke voran — Ausblicke zurück*, Mainz 1972–1992. Der Titel lehnt sich möglicherweise an die von Bloch postulierte Unabgeschlossenheit von Gegenwart und Vergangenheit an.

für 20 mitten unter dem Publikum verteilte Vokalisten – Sänger, die die Töne dreier Kontrapunkte aus der *Kunst der Fuge* durch den Raum wandern ließen. Oder eine *Schubertfantasie* für geteiltes großes Orchester, wo die Tuttistreicher einen statischen Klangnebel aus dem imaginären Obertonspektrum einer späten Schubertsonate erzeugen und die Solostreicher und Bläser den Schubert'schen Text in quasi moderner Instrumentation vortragen und so verdeutlichen, wie die Musik des Wiener Meisters, 1825 geschrieben, bereits auf Bruckner und Mahler, ja auf La Monte Young vorauswies. In dieser Zeit schrieb ich einen Essay über die Neue Musik der 1950er Jahre und den Einfluss von John Cage unter dem an Bloch gemahnenden Titel *Die kochende Materie der Musik*¹⁰ und sandte ihn Bloch mit Widmung zum 80. Geburtstag. Ich bekam keine Antwort. Er hatte wohl nichts mit der Neuen Musik am Hut.

Indessen begegnete ich ihm wenig später auf einer Tagung in der evangelischen Akademie¹¹ in Arnoldshain im Taunus. Er war sehr freundlich

10 Den hier erwähnten Essay schickte Schnebel Bloch unter dem Titel *Blochs Avicenna, Cage und Forma – Materie in der jüngsten Musik* mit einem Brief vom 29.6.1965, mit dem Hinweis, dass er die Schrift im Radio Zürich und im Radio Frankfurt vorgetragen habe. Ein Nachdruck befindet sich im Anhang des vorliegenden Bandes. Der Essay erschien in Auszügen ebenfalls unter dem Titel „Die kochende Materie der Musik: John Cages experimentelle Formen“, in: Hilmar Hoffmann und Heinrich Klotz (Hg.), *Die Kultur unseres Jahrhunderts. 1970–1990*, Düsseldorf 1990, S. 139–144. Ebenda, S. 144–148, auch: Dieter Schnebel, „Gestoppte Gärung. Ernst Bloch zum 90. Geburtstag“. Den Begriff „kochende Musik“ nutzt Bloch unter anderem in *Geist der Utopie* zur Beschreibung der Werke Richard Wagners: „Aber das alles reicht nicht aus: immer wieder stockt der Fluß, nirgends wirkt trotz des Kochens der Musik und trotz der unendlich vielen Bühnenbilder eine Handlung, und der Ton schlägt so oft in seinen halb-militärischen Tamtamschlag oder auch in sein weites, niedrig, niederstehend allgemeines Espressivo zurück, als sich nur ein schicklicher Ort für diese sonderbar subjektlose Tierlyrik auffinden läßt.“ (Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, erste Fassung, Faksimile der Ausgabe von 1918 [= GA 16], Frankfurt/M. 1985, S. 151)

11 Die Tagung mit einem Forumsgespräch über „Die Kategorie Novum“ fand vom 19.–21.11.1965 statt. Auch Karola Bloch und Jürgen Moltmann nahmen an ihr teil. Für diese Information sei Dr. Frank Degler (Ernst-Bloch-Zentrum Ludwigshafen) herzlich gedankt.

zu mir und lud mich zu einem Spaziergang ein. Als wir so durch den Wald zogen, sprach er beinahe ausschließlich über Wagner. Ich war diesem Komponisten, der so einen unheilvollen Einfluss auf die Nazis hatte, bis dahin eher aus dem Weg gegangen. Ich staunte über Blochs profunde, bis ins Detail gehende Kenntnis Wagners („ja wissen Sie da, diese eine Stelle da im *Siegfried*“), und dann hat er das mit brüchiger Stimme gesungen. Es war das letzte Mal, dass ich ihn persönlich sah. Indessen, ich hatte ihn vorher übrigens doch auch schon bei öffentlichen Auftritten erlebt, so 1968, dem denkwürdigen Jahr der Studentenrevolte, bei einer Veranstaltung gegen die Notstandsgesetze in Frankfurt. Das Publikum bestand hauptsächlich aus Studenten. Es sprachen circa 20 Redner, alle Koryphäen. So zum Beispiel vertrat Mitscherlich die psychoanalytische Position und wurde mit Zwischenrufen bedacht: „Papierträger!“. Adorno wirkte akademisch unverzagt. Der raue Bloch aber erntete stürmischen Beifall.¹²

Ich bringe Ihnen jetzt nochmal ein Beispiel aus den *Re-Visionen* und zwar das Stück *Beethovensinfonie*. Es ist der erste Satz der fünften Sinfonie. Sie werden es wahrscheinlich gleich wiedererkennen. Als Hochschullehrer für Musikwissenschaft musste ich auch immer wieder Analyse unterrichten, und das Paradebeispiel für sogenannte motivische Arbeit war der erste Satz der Fünften, wo dieses Schicksalsmotiv noch und noch durchkonjugiert wird. Ich habe diesen ganzen Part dann einem Xylophonspieler anvertraut, der also das ganze Stück durchklopfen muss, damit man auch die motivische Arbeit sieht.

Ja. Es gibt dann ein junges Stück. Es ist vorhin ja schon darauf hingewiesen worden, wo nochmal Bloch eine wesentliche Rolle spielt: das Theaterstück *Utopien*¹³. Das Stück hat ein Motto von Martin Walser: „Die

12 Gemeint ist vermutlich der Versuch des Hessischen Rundfunks, am 21.5.1968 im großen Sendesaal eine Debatte über die Notstandsgesetze mit führenden Intellektuellen aufzunehmen. Dort sprachen unter anderen Adorno, Mitscherlich und Bloch. Wegen Unruhen musste die Sendung abgebrochen werden.

13 Dieter Schnebel, *Utopien. Musikalisches Kammertheater für sechs Stimmen, Statisten und Instrumentalensemble*, Mainz 2014.

Ermöglichung des Unmöglichen, das auch als Ermöglichtes unmöglich bleibt.“¹⁴

[Schnebel zitiert aus dem Vorwort der Partitur:]

Utopie – was ist das? Wörtlich: Nicht-Ort, und es ließe sich ergänzen: Un-Zeit, ein Jenseits von Raum und Zeit, ein metaphysisches Ideal. Zu allen Zeiten haben Menschen nach einem solchen gesucht: nach einem besserem rettenden, vollendeten, neuen oder einfach nach einem ganz anderen. Im alten Ägypten, China, Indien: die Propheten Israels, Zarathustra, die griechischen Philosophen; der Messias Jesus; die Theologen des Mittelalters – auch die maurischen, [auf die Bloch so viel Wert legte], die Denker der Renaissance – hier Thomas Morus mit seinem namensgebenden Werk *Utopia*; die Aufklärung, Romantik, Hegel, Marx, Nietzsche und so fort bis zu Bloch, den Existentialisten...

In diesem Stück geht es nicht um bestimmte Utopien oder gar um alle – das wäre wiederum utopisch. Vielmehr geht es um Utopie ihrem Wesen nach, und dieses als Musiktheater mit beweglichen Stimmen, Klangkörpern. Also Utopie als musikalische Abstraktion, die freilich immer wieder, gar überraschend, konkret wird. Realisiert in Gängen verschiedenster Art, auch beschädigte, kranke – Unterwegs sein, Reise, Expedition.

In langjähriger Arbeit und speziell in der Zusammenarbeit mit dem Dramaturgen Roland Quitt¹⁵ ergab sich als Gliederung die paulinische Trias Glaube, Hoffnung Liebe – nebst dem negativen Widerpart Unglaube/Zweifel, Hoffnungslosigkeit/Resignation; die Liebe aber ist per se dialektisch. Demnach fünf Teile und wie es sich im Laufe der Komposition ergab, vier Zwischenstücke.¹⁶ [...]

14 Zitiert nach Schnebel, *Utopien* (wie Anm. 13), Einführung, S. [V]. Das Zitat stammt aus Martin Walser, *Das dreizehnte Kapitel*, Reinbek 2012, [S. 158].

15 Roland Quitt, deutscher Dramaturg im Bereich des zeitgenössischen Musiktheaters. Tätigkeiten u. a. am Theater Bielefeld und am Nationaltheater Mannheim. Begründer der Reihe „visible music“ sowie des weltweiten Wettbewerbs für Neues Musiktheater „Music Theatre NOW“.

16 Die Szenenfolge; vgl. Schnebel, *Utopien* (wie Anm. 13), S. [VI]:

E. Einführung (Schöpfung, Thema, Prolog)

I. Gänge I: Glaube (0–6)

In den Hauptteilen, den Gängen I – V wird Utopie ergangen. Zunächst die Problemformen Zweifel/Un Glaube, dann die des Glaubens, der absoluten Resignation und der großen Hoffnung und schließlich der Liebe. [...] [Das Schlusstück ist ein Wiegenlied], zugleich ein Requiem mit der Bitte um den Frieden Gottes, „höher als alle Vernunft“. Das Schlusswort aber ist gratia als eigentliche Utopie, das Gnade bedeutet, aber auch schlicht Dank, das wohl tiefste und rettende aller menschlichen Gefühle.¹⁷

Wir können jetzt über DVD die ersten Teile des Stücks ansehen. Sie heißen „Schöpfung“ und dann „Thema“ und „Oratio“. Und „Oratio“ ist eine Arie über einen Bloch-Text und dann kommen die Gänge eins, „Überlegung“, „Entschlüsse“, „Vorlauf“, „Aufbruch“, „Orientierung“, „Wandern“, „Bewegung“, „Langer Marsch“ und das Bloch-Zitat ist der Schluss vom *Prinzip Hoffnung*, ein Text, den ich eigentlich nie ohne Rührung lesen kann:

Der Mensch lebt noch überall in der Vorgeschichte, ja alles und jedes steht noch vor Erschaffung der Welt an seiner Rechten. Die wirkliche Genesis ist nicht am Anfang, sondern am Ende und sie beginnt erst, anzufangen, wenn Gesellschaft und Dasein radikal werden, d.h. sich an der Wurzel fassen. Die Wurzel der Geschichte aber ist der Arbeiten beschaffende, die Gelegenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfasst und das seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war, Heimat.¹⁸

-
- B. Zwischenstück II Narren (Beer, Morus)
 - II. Gänge II: Unglaube/Zweifel (0–5)
 - A. Zwischenstück I Der Denker (Descartes)
 - III. Gänge III: Verzweigung/Resignation (0–6)
 - C. Zwischenstück III Liebende (Paz)
 - IV. Gänge IV: Hoffnung (0–5)
 - D. Zwischenstück IV Der Einsame/Verlorene (Conrad)
 - V. Gänge V: Liebe (0–7)

17 Schnebel, *Utopien* (wie Anm. 13), S. [V]f.

18 Zitiert nach Schnebel, *Utopien* (wie Anm. 13), S. 7 – 16. Dies sind die letzten Sätze aus Blochs *Prinzip Hoffnung* (GA 5, S. 1628).

ANHANG

Dieter Schnebel, Brief vom 29. Juni 1965 an Ernst Bloch
(Ernst-Bloch-Archiv, Mp 194):

Dr. Dieter Schnebel

638 Bad Homburg 29. VI. 65
In der Lach 52a

Herrn
Prof. Dr. Ernst Bloch
TÜBINGEN

Verehrter Herr Professor!

Beiliegendes überreicht Ihnen mit allen guten Wünschen und in der Hoffnung,
es möge Ihre Zustimmung finden, einer Ihrer Verehrer

Ihr

Dieter Schnebel

PS: Ich hielt den Vortrag in Radio Zürich und in Radio Frankfurt. Zur
Aufnahme in die Festschrift, die Prof. Adorno vorschlug, war die Zeit
zu knapp.

Der in Schnebels Brief angekündigte Hörfunkessay entstand aus Anlass des 80. Geburtstags von Ernst Bloch. Die nachfolgende Wiedergabe – Erstveröffentlichung in Printform – berücksichtigt Zeilenfall, Seitenumbruch wie Schreibereigenarten des im Archiv des Ernst-Bloch-Zentrum aufbewahrten Typoskripts (Mp 194). Marginale Schreibfehler sind stillschweigend korrigiert. Nachfragen bezüglich der Sendedaten an das Deutsche Rundfunkarchiv (DRA) beziehungsweise beim Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) verliefen ergebnislos.

(Das Formproblem der Neuen Musik)

von Dieter Schnebel

Ernst Bloch zum 80. Geburtstag

Derart sagt die 'Destructio destructionis' des Avoerres, disp. 1, in ihrem entscheidendsten Satz: "Generatio nihil aliud est nisi converti res ab eo, quod est in potentia ad actum", jede Hervorbringung eines Dings ist nichts als die Wendung seiner Potentialität zu der in ihr begründeten Wirklichkeit. Und die Formen gehen einzig aus dem Stoff selber hervor – Entwicklung ist "eductio formarum ex materia".

Ernst Bloch, Avicenna und die Aristotelische Linke (Frankfurt. 1963, S. 44)

Anders als in der Philosophie, der Ästhetik oder der Kunsttheorie wurde in der Wissenschaft von der Musik das Formproblem nie recht angegangen. Die Komponisten äußerten sich allgemein wenig und erst in jüngster Zeit dazu. Bei den Wissenschaftlern entstanden interessante Theorien wie die Heinrich Schenkers am Rande, und selbst ein Standardwerk der Disziplin Formenlehre stammt von einem Außenseiter, Hugo Leichtentritt. Im Fach werden Schemata abgehandelt. Propädeutisch ist von Motiven, Halbsätzen, Perioden die Rede, sodann von Formen selbst, von Variationen, der Suite, Sonate, von der Fuge, dem Sonatensatz usw.. Solche Analyse hält sich ans Äußere der Musik. Tatsächlich ist es bis hin zu Schönberg, ja vielfach bis heute von jenen Schemata geprägt. Sie lassen sich in der Musik bis Brahms ohne weiteres erkennen. Wagner transformiert das Schema der Sonate beziehungsweise der Sinfonie auch in die Oper, Strauß trägt in den sinfonischen Dichtungen opernhafte Dramatisches in die Schemata hinein.

Beider Vorgehen weicht sie auf. Schönberg schiebt die Schemata ineinander und übereinander, sodaß sie in die Bestandteile zerfahren. Bei Mahler zerbersten sie unterm Druck der überquellenden Musik, und das Spätwerk bewahrt einzig Erinnerungen davon. Ähnlich der späte Debussy, in dessen Werk die das Äußere regulierenden Schemata bereits ein Äußerliches geworden sind. Als ein solches führen sie in der Musik der zwanziger Jahre und später noch ein gespenstisches Nachleben. Strawinsky montierte zunächst die zertrümmerten Schemata; versuchte indes bald, sie zusammenzufügen, ohne durch distanzierte Haltung ihnen gegenüber das Eingeständnis je ganz zu verbergen, daß doch nichts mehr zu flicken sei.

- 2 -

Der vulgäre Neoklassizismus restaurierte naiver, meinte durch Identifikation mit dem längst zur bloßen Konvention verkommenen Traditionellen dieses retten zu können. Bei den amerikanischen Komponisten Ives und Varèse geistern die Schemata herum, werden unbekümmert verwendet, ohne in der Musik wesentliche Bedeutung zu erlangen. Schönberg, dem die quasi panthematische Methode, mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen zu komponieren, als Vollendung der klassischen Tradition galt, griff konsequenterweise auch auf deren Formschemata zurück; tat das aber auch deshalb, um die in höchstem Maß verdichtete Musik faßlich gliedern zu können. Er verfiel scholastischem Dogmatismus: die Schemata des Bläserquintetts oder der Orchestervariationen sind schulmäßiger als die, welche Tradition bot. Auch Berg überlieferte weiter, verwandelte aber das Überkommene durch Allegorisierung. Bei Webern erscheint zumal in den Kanons Erstarres, während sonst bloß Relikte der Schemata sich finden. Noch der frühe Boulez mochte ihrer nicht entraten: da geriet sich manches als Haupt- oder Nebensatz. In konventioneller Musik werden die alten Formschemata munter wiederbenutzt. Wohl sollte der Geist, der sie einmal schuf und ihnen innewohnte, der Musik, die sie benutzt, Authentizität borgen, zumal jene Gestalten der Art von Themen, wovon ausgegangen wird, als Ideelles angesehen werden mögen. Nichtsdestoweniger bilden die Schemata keine Form mehr, allenfalls eine solche, in die man etwas hineinzwängt.

Die Formschemata hielten sich mit deshalb so zäh, weil in ihnen gesellschaftliche Verfügung ehestens zu wirken mag, ja sich niederschlägt. Was da ver-

langt wird oder als Chance zugestanden, prägt das Äußere. Hat aber eine Musik sich einmal durchgesetzt – sei's durch Anpassung, sei es, daß sie der Konvention etwas abzutrotzen vermochte – wird leicht deren eigenes Äußeres zur Norm, was nun ihre Form zu delegieren hilft. Zur Konvention aber vermag das Äußere nur schematisch zu werden, da solche, auch wenn durch Macht gesetzt, nur als Abstraktum und unbegründet – "so ist es eben" – sich halten läßt. Vielleicht waren Formschemata einmal lediglich Äußerung des musikalischen Geschehens – in der Sonatenform als Gestalt (μορφή) des Stoff (ὕλη)-Prozesses einer dialektisch konzipierten Musik -. Indes, vielleicht wollte eben diese, etwa bei Beethoven, bereits dem Schema als Konventionellen zu Leibe zu rücken. Jedenfalls sind in der zur klassischen hochgelobten Musik Stoff und Form noch nahe beieinander, und das Schema ist für Abweichungen elastisch genug. Als der Stoff dann stärker in Bewegung gebracht wurde, und nicht erst die Überleitungen, sondern schon die Expositionen Prozesscharakter annahmen, hätte das Schema als wirkliche Form mitzuwachsen gehabt – und wäre verändert worden. Der inzwischen institu-

- 3 -

tionalisierte spätbürgerliche Musikbetrieb, auf Rezipiertes und also Neutralisiertes eingeschworen, legte Wert darauf, die überkommenen Formen fest zu halten. So hafteten die Schemata den gärenden Verläufen, als Schalen, zwar zersprungen, doch umso zäher an. Nach dem ersten Weltkrieg stärkte das Interesse, zurückgebliebenes Bewußtsein zu konservieren, Konventionen von neuem. Der Musikbetrieb verlangte immer noch Opern, Konzerte, Sinfonien usw. und verhalf so den Formschemata zu künstlichem Bestand, sodaß sie gänzlich zu Anachronismen wurden. Jedoch gerade den Komponisten, denen Kunst nicht bloß Einhaltung von Übereinkünften, sondern Abschaffen von Inhaltslosem und Verhärtetem hieß, waren so leicht nicht bei der Stange zu halten, bei der der Dirigenten im besonderen – und im allgemeinen. Der Druck aufs Äußere der Musik, sie in bereitgestellte Formen zu pressen, den die Verpflichtung einer ehrwürdigen Tradition noch moralisch stärkte, drängte Kompositionstechnik dahin, sich mehr mit dem Stoff zu beschäftigen. Schon Mahler und Debussy hatten hinter einem konventionell anmutenden – und doch schon kräftig unterminierten – Äußerem materiale Prozesse konstruiert. Die Debussysche Klangchemie und die wechselnden Aggregatzustände der Mahlerschen Musik visierten bereits die Komposition

klanglicher Vorgänge statt musikalischer Gestalten. In Schönbergs Zwölftontechnik wurde zuerst die musikalische Materie, die Töne, geordnet, bevor man aus ihnen Gestalten bildete. Das Verhältnis einer ziemlich selbständigen äußeren Organisation zu einer ebenso autonomen des Materials erzeugte starke Spannungen in der quasi zweistöckigen Komposition, als sollte die konventionelle Hülle abgeworfen werden. Weberns konsequentere Reihentechnik nahm die Töne noch materieller, nämlich als Ereignisse von bestimmter Höhe, Dauer und Lautstärke. Indem er zugleich die Pausen organisierte, gar vielfach Musik als dialektischen Prozess von Klang und dessen Gegenteil entwarf, verhielt sie eingelassene Stille zum Aushören der klanglichen Vorgänge. Also ging die Oberfläche der Musik auf. Weberns Antipode Varèse machte sie aber eher dicht. Das harte Äußere seiner Musik konfrontiert die Hörer vor allem mit dem, was ihre Ereignisse gleichsam körperlich sind, nämlich Schall. Das ist nicht bloß zu hören, sondern wird leiblich erfahren.

In den bedeutenden Werken der seriellen Musik, die in den fünfziger Jahren in der Nachfolge Weberns entstand, sind die alten Formschemata abgestoßen. Nach Stockhausen gibt es da "keine Gestalten – Themen, Motive, Objekte –" mehr, die "wiederholt, variiert, durchgeführt, kontrastiert; zergliedert, bearbeitet, vergrößert, verkleinert, moduliert, transponiert, gespiegelt oder als Krebs geführt werden" (Texte I, Köln, 1963, S. 36/37). Ausgegangen wird

- 4 -

materialistisch vom einzelnen Ton und seinen Eigenschaften (Länge/Dauer, Höhe/Frequenz, Volumen/Lautstärke, Schwingungsform/Klangfarbe. Die Töne werden so komponiert, daß "Materialstruktur und Werkstruktur", also Stoff und Form, übereinstimmen. So beschreibt Stockhausen den Formverlauf seiner 'Kontra-Punkte', eines der ersten, Aufsehen erregenden Werke der seriellen Musik, wie folgt: "In einer vielfältigen Klangwelt mit individuellen Tönen und Zeitverhältnissen sollen die Gegensätze gelöst werden, bis ein Zustand erreicht wird, in dem nur noch ein Einheitliches, Unverändertes hörbar ist. 6 Klangfarben (Flöte/Fagott, Klarinette/Baßklarinetten, Trompete/Posaune, Klavier, Harfe, Violine/Violoncello) gehen in eine Klangfarbe über: die des Klaviers. (Die anderen Instrumente fallen nacheinander aus.) Die 6 verschiedenen Lautstärkegrade (ppp – sfz) werden nacheinander zu pp. Die großen Unterschiede zwischen sehr kurzen

und langen Zeitwerten werden aufgehoben; es bleiben mittlere, eng verwandte Zeitwerte. Aus dem Gegensatz zwischen vertikalen und horizontalen Tonverbindungen wird eine zweistimmige, monochrome Kontrapunktik gewonnen." (Texte II, S. 20/21) Hier ist also ein unregelmäßiger doch stetiger Uniformierungsprozess des musikalischen Stoffs komponiert. Als materiale Prozesse der Art lassen sich die meisten bedeutenden Werke jener Jahre begreifen – so außer Stockhausens Stücken die von Boulez und Pousseur. Nun endlich äußern sich die Komponisten zum Formproblem. Freilich handeln ihre Aufsätze nicht im gewohnten Sinn von den Formen, nämlich als einem Fertigen, in das Musik einzugießen wäre, oder die man – noch schlimmer – ihr überzustülpen hätte; vielmehr werden Dispositionen und Prozesse des Materials erörtert. In den Formen, die Stockhausen 'statische' hieß, sind es Tonscharen, die ihre Dichte, Lage, Geschwindigkeit, Lautstärke verändern (Texte I, S. 75f.). Ligeti analysiert in seinem Aufsatz 'Wandlungen der musikalischen Form' (Reihe 7, Wien, 1960, S. 5f.) die "Aggregatzustände" des Materials und ihre Veränderung, auch die Kombination seiner verschiedenartigen Vorgänge – etwa so, daß "weiche permeable Materialien" sich von harten durchstoßen lassen, oder mit anderen durchlässigen eine Art Brei bilden. In dieser Phase der jüngsten Musik werden Töne, bald auch sogenannte Tongemische und Geräusche, zunächst einzeln zu immer neuen Konfigurationen zusammengesetzt, bald zu je anders strukturierten Scharen gehäuft. Die Stücke realisieren die Möglichkeiten, die das ausgewählte Material bietet, und erhalten Form als Entfaltung von dessen Potential. Materialverlauf und Form werden eins. Die gleichartigen Materialien der Serien ergeben homogene Formen, die unterm Mann des Reihenwesens zuweilen etwas schematisch geraten (so Stockhausens erste Kompositionen, Boulez' 'Structures', Pousseurs frühe Werke). Als man etwa seit 1955 zunehmend verschiedenartige Materialien und dann auch

- 5 -

Komplexere verwendet, werden sie als Werte einer Skala kategorisiert oder wie in Listen geordnet, was wiederum die Form schematisierte. Oft sind die Möglichkeiten, das Material zu realisieren in den Abschnitten der Werke nacheinander abgehandelt, wie die verschiedenen Punkte in einem Traktat. Solche an Konjugation gemahnende Schematisierung mochte pädagogische Gründe haben: wollte, den traditionellen Formen Schönbergs analog, der verwickelten Musik Verständnis erleichtern. Die Übersichtlichkeit wird vielfach noch dadurch geför-

dert, daß Höhepunkte zusammenfassen, die etwa in der Mitte (so in Pousseurs Quintett) oder nach dem goldenen Schnitt nach zwei Dritteln der Gesamtdauer (Stockhausens 'Gruppen' und 'Carré') angeordnet sind.

Überhaupt hat das säuberliche Entwickeln der musikalischen Materie, das in der europäischen Musik von 1950-60 stattfand etwas Schulmäßiges, wie auch ihre Idiosynkrasie gegen's Unpassende und die damit verbundene Hochschätzung von Stilreinheit. Lehrhaft abstrakt ist auch da Material begriffen. Es wird positivistisch durch die Parameter bestimmt, und an Gegensätzen sind allenfalls konträre, nicht aber kontradiktorische zugelassen. Sosehr man das Material in Richtung auf die Geräusche hin emanzipierte, wurden diese zugleich auf chemisch reine – assoziationsfreie – eingeschränkt. Die Töne, die wir haben, aber sind so sauber nicht. Sie klingen nicht von selber, sondern werden von Menschen erzeugt; noch die elektronischen und Tonbandklänge sind von ihnen angestellt und angerichtet, zumindest eingelassen. In den akustischen Vorgängen, die zu Musik komponiert werden, hat sich indes Geschichte sedimentiert. Bloch notierte (Prinzip Hoffnung III, S. 149), es sei nicht vermeidbar, im Singen einen Ruf zu hören, und ergänzen ließe sich: im Geräusch etwa das Scheuchen. Haftet manchen musikalischen Materialien derart die fernste Herkunft aus der Vorwelt noch an, so schwingt in ihnen überhaupt die eigene – nicht immer große – Vergangenheit mit und wirkt als Tendenz, vielleicht auch als emanzipierende Kraft. Die alten und die neuen Töne, die hohen und die niederen, werden solchermaßen zum Imperfektum, bereit zu erneuter Verwandlung – und zu wandern. Gerade darin, daß Historie die Töne und die neuerdings einbezogenen Geräusche zeichnete und zugleich in Fluß hält, sind sie, selbst als abgeschliffene, spezifisch; haben ihren Topos – und sei's den der Küche, woher es auch bald zu klingen beginnt. So gesehen, bilden die musikalischen Ereignisse leicht kontradiktorische Gegensätze, und die Komposition eines reicheren und weniger uniformen Materials ergibt keine Reihen und Scharen mehr, ebensowenig eine Form von geradem Verlauf. Die zumal von der elektronischen Musik angeregte Erweiterung des Materials stellte die Komponisten vor diese Töne – und manches begann zu schwanken. In

- 6 -

statistisch komponierte Massenstrukturen zog der Zufall ein; der Zeitablauf wurde mancherorts variabel; Mehrdeutigkeit schuf unsichere Momente.

Gegen 1960 geriet die bis dahin hübsch übersichtliche Entwicklung der jüngsten Musik stärker durcheinander. Werke erschienen, die die bisherige kompositorische Arbeit nicht weiter fortsetzten, sondern eher verwirrten. Da man tabuierte Klänge jetzt einließ, wurde Musik bunter. Sie gab sich zudem stellenweise wieder so ungebärdig wie in den frühen 50er Jahren, als Boulez' 'Polyphonie X' und Stockhausens 'Klavierstücke I–IV' Skandal machten. Das kam mit deshalb, weil der amerikanische Komponist John Cage, dessen Ideen schon vorher vereinzelt in der europäischen Musik herumspukten, als Katalysator eines Befreiungsprozesses wirkte. Cage hielt sich 1958/59 längere Zeit in Europa auf, sodaß die hiesigen Komponisten sich mit seiner Musik und seiner Technik beschäftigen konnten. Sie taten es mit Erfolg – kaum eine der Innovationen der letzten Jahre, die sich nicht auf seinen Einfluß zurückführen ließe – seien es die variablen und vieldeutigen Formen, die Grafismen in der Notation, sei es unkonventionelle Verwendung der Instrumente zwecks Klangerzeugung oder Verwendung von unkonventionellen Klangerzeugern als Instrumenten, oder Kultivierung des Schlagzeugs, sei es die Theatralisierung der Interpretation oder überhaupt Musik als Theater, sei es die Benutzung von Verstärkern und anderen Apparaturen.

John Cage, der, in Europa vielfach mit dem Odium des Scharlatans behaftet, von den Offiziellen des Musikbetriebs weitgehend ignoriert wird, kommt aus Amerika, dessen Name noch bei Kafka utopisch verheißungsvoll klang, und zugleich Angst erweckend vor einem Gigantischen. Dereinst – und wesentlich – Neue Welt und Wilder Westen in einem förderte es nach vorn gerichtetes Bauen, das nicht erst Vorgefundenes einzureißen brauchte, und rief unbekümmerten Pioniergeist mit Hang zum Experiment hervor. Cage nannte die "einheimischen Quellen, die Amerika von Europa und Asien unterscheiden: das Vermögen leicht mit der Tradition zu brechen, leicht die Bewegung in die Luft zu nehmen; das Vermögen des Unvorhergesehenen, des Experimentierens" ('Zur Geschichte der experimentellen Musik in den USA', Darmstädter Beiträge 1959, S. 52). Charles Ives und der frühe Henry Cowell schöpften aus solchen Quellen, waren Amerikaner echten Schlages, Edgar Varèse wurde einer, und John Cage setzt die Tradition des Traditionslosen fort; bezieht einen durchaus gegenwärtigen Platz und begibt sich von da ins Unbekannte, ohne auf solcher Expedition bisher übliche Wegrichtung einzuhalten – sie wird vielmehr vom Novum und seiner Lockung empfangen. Solches Vorgehen ist experimentell, will freilich keine Bestätigung, sondern das, was man noch nicht kennt – und hat.

Die wichtigsten Daten zum umfangreichen Oeuvre Cages, der übrigens unter anderem bei Schönberg studiert hatte. Er begann als 21-jähriger zu komponieren und schrieb zunächst – 1933/34 – "chromatische Kompositionen, die sich damit auseinandersetzten, einzelne Ton-Repetitionen so lange wie möglich auszuhalten", dann – 1935-38 – "Kompositionen mit feststehenden rhythmischen Modellen oder Tonreihen-Fragmenten" (Cage- Katalog der Ed. Peters, Vorwort von Cage). Die Stücke verwenden konventionelle Besetzungen; es gibt aber auch schon ein 'Quartett' und ein 'Trio' für Schlagzeug, sowie ein 'Bacchanale' für präpariertes Klavier. 1939 – 43 komponierte Cage vorwiegend Stücke für Schlagzeugensembles, unter denen die berühmten 'Constructions in Metal'; manche dieser Werke beziehen auch Singstimmen ein. 1944 – 51 entstanden hauptsächlich Stücke für präpariertes Klavier, worunter der großangelegte Zyklus 'Sonatas und Interludes' (20 Stücke, Gesamtdauer 70 min.) und ein Konzert für präpariertes Klavier und Kammerorchester. "Das Klavier wird präpariert, indem auf die Saiten Dämpfer aus verschiedenen Materialien aufgesetzt wurden, um so den normalen Klavierklang in jeder Hinsicht zu verändern. Einige Saiten blieben ungedämpft, bei anderen werden die Abdämpfungen erst während des Spielens angebracht oder entfernt." (Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1954) Dem Klavier wird also eine breite und fein abgestufte Klangfarbenskala zuteil, zumal zum Zwecke ihrer Ergänzung manchmal noch andere Instrumente, beispielsweise Pfeifen verwendet werden. Wie in den Schlagzeugstücken sind diverse Punkte von je spezifischer Farbe komponiert – nicht also gleichartige Ereignisse. In der rhythmischen Organisation ist Mikro- und Makro-Struktur identifiziert: "Die Großform besteht aus so vielen Teilen, wie die jeweils zugrundegelegte Einheit kleine Teile hat, und zwischen diesen walten im großen wie im kleinen die gleichen Proportionen" (Cage-Katalog). Die in ihren Farben mannigfaltigen Stücke sind allesamt ziemlich expressiv.

Seit 1951 erscheinen Werke mit überwiegend monochromen und homogenen Ereignissen, deren zeitliche Anordnung indes wesentlich komplexer erfolgt als in den früheren Stücken: ihr Verlauf ist recht kraus. In diesen Werken werden die musikalischen Ereignisse nach den Gesetzen des Zufalls bestimmt und entsprechend gestreut – teils durch Würfeln, teils durch Zufallsmanipulationen nach dem altchinesischen Buch I GING, teils einfach, indem Unregelmäßigkeiten des Papiers geschwärzt und so Notenpunkte gewonnen werden. 1951 -

57 schreibt Cage eine Reihe von Stücken für normal zu spielendes Klavier. In der 'Music of Changes' von 1951 bestimmte er die Einsatzabstände, Höhen, Dauern und Lautstärken genauestens mithilfe von Zufallsoperationen – und das

- 8 -

Stück klang wie die wenig später erschienenen ersten Klavierkompositionen der seriellen Musik Europas. Übrigens sind hier die Zeitabstände durch grafisch entsprechende Abstände ausgedrückt. Deshalb wird das Stück – da es keine Takte im konventionellen Sinn gibt – wie viele andere Stücke Cages nach der Stoppuhr gespielt. Die vielen Teile der 'Music for Piano' lassen sich vertikal und horizontal mannigfaltig mischen oder in Auswahl spielen; ebenso die 'Winter Music' von 1957, deren einzelne Klänge durch sehr lange Pausen voneinander getrennt werden, sodaß jeder davon für sich wirkt. Außer einigen Solostücken für einen Streicher, einen Schlagzeuger und für Glockenspiel entstehen in dieser Zeit die befremdende 'Water Music', ein kleines musikalisches Theaterstück, da ein Pianist das Klavierspiel durch seltsame Aktionen wie Wasser-Umfüllen aus einem in einen anderen Behälter unterbricht; dann die ebenso merkwürdigen Stücke, in denen Radios wie Musikinstrumente gespielt werden. Das berühmteste unter ihnen: 'Imaginary Landscape No. 4', für 12 Radios, die von 24 Ausführenden bedient werden. Nach einem genauen Zeitplan sind Kilo-Hertz-Werte, Lautstärken und Filter der Apparate immer neu einzustellen und zu verändern. Wortfetzen einer Nachrichten-Sendung, Pausenzeichen, Jazzbruchstücke, Fragmente klassischer vielleicht auch moderner Musik, scharf oder unscharf eingestellt, allerlei Störgeräusche bilden eine kuriose Sinfonie. Jede Aufführung ergibt ein anderes Stück. – Cage hatte sich 1951, als dieses Stück entstand, mit einer Gruppe von Musikern und Ingenieuren zusammengetan, um Musik direkt auf Tonband herzustellen. 1952, ein Jahr vor den ersten elektronischen Kompositionen Europas und 13 Jahre nach einem ersten eigenen Versuch, produzierte er das kurze Stück 'Williams Mix', 1958 in Mailand das aufsehenerregende 'Fontana Mix'.

Seit 1957 konzipierte Cage einerseits Ensemble-Kompositionen, "deren Stimmen nicht auf den Synchronisationsplan einer Partitur bezogen sind" – eine solche gibt es konsequenterweise nicht. Die einzelnen Instrumentalisten spielen selbstständig nebeneinander her, teilen sich die Zeit selber ein. Der Dirigent wird zum Zeitanzeiger, der lediglich indiziert, welche Minute der ausgemachten Zeit es geschlagen hat. Indes kommen in diesen Stücken nicht nur die Zeitabläufe ins

Schwanken, sondern auch die vertikale, räumliche Komponente der Musik: von den komponierten Stimmen brauchen nicht alle gespielt werden, sodaß zwischen Solo – gar Nicht-Aufführung als Weglassen aller Stimmen – und großem Ensemble viele Möglichkeiten einer Aufführung bestehen. Die Stücke der Art sind das Konzert für Klavier und (kleines) Orchester, dessen Stimmen (übrigens auch vokale) stark experimentelle Aktionen vorschreiben, und der 'Atlas Eclipticalis' für großes Orchester, da die Instrumentalisten in üblicher Weise zu spielen haben.

- 9 -

Beide Stücke, das erste zumal, gehören zu den wichtigsten Werken der jüngsten Musik. – Zum anderen schrieb Cage seit 1958 "Kompositionen, die in Bezug auf ihre Aufführung unbestimmt sind", "Versuchsanordnungen für Musik", wie Metzger in seiner Arbeit über Cage, dem Standardwerk über diesen Komponisten, sie nannte. In ihnen werden Grafiken als Noten, Koordinatensysteme zum Bestimmen ihrer Parameterwerte und Interpretationsregeln angegeben, die die Ausführenden befähigen, ihre Aktionen zu bestimmen. Jene Regeln aber sind so beschaffen, daß sie die Ereignisse, die in ihrer Anwendung entstehen, sich allenfalls ungefähr, niemals indes in ihrer Folge absehen lassen. Das extremste Stück der Art ist 'Variations I(II)', da Anzahl der Spieler, Art und Anzahl der Instrumente beliebig sind, und das drum alle je geschriebene – vergangene, wie kommende-Musik virtuell enthält. In anderen Stücken sind wenigstens Besetzung oder Instrument indiziert: 'Music Walk', da 1 – mehrere Ausführende zwischen einem Klavier und Radios hin und herwandern, Theaterstück für 1-8 Ausführende – Musiker, Tänzer, Sänger und andere -, 'Cartridge Music' für Verstärker. In diesen Stücken ist Musik definiert, die erst entstehen soll. Der status nascendi solchen wirklichen work in progress ist die Anstrengung der Interpretation.

Anders als in der jüngsten Musik Europas, die mit der Komposition von Gleichartigem begann und bei zunehmend Ungleichartigem landete, setzte Cage schon früh Komposition von Heterogenem ein. Das Material, das die Stücke der ersten wichtigen Periode seiner Produktion, die für Schlagzeug und für präpariertes Klavier, enthalten, besteht aus einer Kollektion spezifischer Klänge, worin, teils wegen der Natur der Schlaginstrumente, teils wegen der verschieden präparierten Saiten, es kaum noch Skalen von Gleichartigem gibt. Homogenes vermag sich zu Linien und Flächen verbinden, Heterogenes aber macht keine Melodie –

und keinen Akkord, steht ohne Konnex nebeneinander und wird auch geschichtet disparat. Durch bestimmte zeitliche Anordnung und dynamische Strukturierung mögen sich Aggregate bilden, wobei freilich die Folge der Ereignisse zufällig bleibt – sie könnte variiert werden, ohne daß sich insgesamt Wesentliches änderte. Cage komponiert die heterogenen Klänge der Schlagzeugstücke und der für präpariertes Klavier, indem er aus ihnen rhythmisch strukturierte Muster bildet und ihnen also eine von Reihen-Denken geprägte Ordnung überlagert. Mag solche zeitliche Organisation sich noch quasi oberhalb des Materials abspielen, so präsentiert sie es doch den exotischen Klängen adäquat – manche Stücke dieser Periode beschwören indianische Musik, und die Klangwelt der Schlaginstrumente ist ohnehin eine ferne und uralte. Überhaupt befähigt der Ausgang vom Ungleichartigen, zugleich Exodus zu Neuem der Art, das Besondere zu sehen.

- 10 -

Im Unterschied zu den jungen Europäern, deren Serialismus darauf aus war, selbst Disparates in Skalen zu ordnen, insistiert Cage auf dem Besonderen des Materials, beachtet die Herkunft der musikalischen Ereignisse. In den Klängen der Schlagzeugstücke versammeln sich verschiedenste Topoi, und in den verfremdenden Präparationen des Klaviers wird dessen Reservoir so sehr zum Andersartigen hin erweitert, daß auch die mitgespielte Trillerpfeife nicht stört. Die Werke der folgenden Phase von Cages Schaffen, die Klaviermusiken und die Stücke für Radios, entdecken das Ungleichartige des Gleichartigen – daß noch von den Tönen des Klaviers jeder eigenes Wesen hat, mit gleichviel oder -wenig Affinität zu allen anderen. Für die je selbständigen Töne gilt keine Regel der Komposition mehr, auch keine serielle. So gibt Cage sie frei, läßt sie per Zufallsoperation gewissermaßen sich selber koordinieren, sucht in der Wintermusik noch den zeitlichen Zusammenhang zu kupieren, indem er die Ereignisse durch überdehnte Pausen isoliert. Cage entwickelt schier unerschöpfliche Phantasie, das musikalische Material, das er durch Umstoßen vieler Tabus beinahe grenzenlos erweitert hatte, im Doppelsinn des Wortes loszulassen. Indem kompositorische Intention es freigibt und es seinen Weg selber suchen läßt, kommt heraus, was darin steckt. Jenes Loslassen aber verändert die Aufgabe des Interpreten. Er hat nicht mehr eine gleichsam als Idee aufgezeichnete Konzeption darzustellen, oder einen in bestimmter Weise strukturierten musikalischen Verlauf zu realisieren oder auch bloß seine Stimme richtig zu spielen. Vielmehr muß er das Material entbinden: irgendwelche Pro-

zesse auslösen, durch Anschläge, oder indem er etwas anstellt; sodann gilt es daran und dabei zu bleiben und, wenn die Zeit für ein Neues gekommen ist, dieses, Initiative ergreifend, in Gang zu setzen. Solches Spiel wird in mehr als einer Beziehung zur Aktion. Hatte Cage bis hin zum Klavierkonzert die – noch so zufällig entworfenen – Materialkonfigurationen doch als Notentext fixiert, der dann, wenn gleich mit Freiheiten, wie bisher abbildhaft zu realisieren war, so definiert [er] seither in zunehmendem Maß Aktionsprogramme, wie Material loszulassen sei. Cage schreibt teils experimentelle Interpretationsvorgänge vor, wie im Klavierkonzert, teils umständliche mit Richtung zu unbekanntem Materialien, wie in 'Variations', aber auch normale, wie im 'Atlas Eclipticalis' – die dann trotzdem Materie in Bewegung bringen, in flimmernde nämlich –. Teils sind es Prozeduren an Geräten wie in der 'Cartridge Music', und es gibt Spiel, dessen sichtbare Seite wichtig ist, so in 'Music Walk', 'Water Walk' und 'Theatre Piece'. Die Aktionen werden in verschiedenen Weisen koordiniert, etwa einfach heterophon synchronisiert (im Konzert), kontrapunktisch aufeinander bezogen (im 'Atlas'), mit stimmkreuzungsähnlichen Fortsetzungen des einen im anderen (im 'Music Walk'). – Solches Komponieren hat sich nahe ans Material herangearbeitet. Da ward zunächst dessen

- 11 -

Inneres entdeckt daß die so schwer faßbaren, quasi immateriellen Töne nicht bloß schwingende Luft sind, sondern ein verwickelter Stoff, in dem vieles sich abgesetzt hat. Nun ist auch die Bewegung darin erkannt und freigelassen, das 'Dynamei on', 'In-Möglichkeit-Sein', von dem Bloch im eingangs zitierten Avicenna-Buch zentral handelt. An anderer Stelle heißt es: "Der neuere Künstler tritt als die zugleich entbindende und vollendende Kraft auf. Dergestalt, daß er die im Stoff angelegte Gestaltung des Stoffs (die Form) klar und deutlich herausbringt." (S. 18)

Soviel zu Cages mannigfaltigem und ideenreichen Werk. Keine leichte Sache, mit der sich rasch fertig werden ließe. Beunruhigend sind die umwerfenden Momente, aber auch die absurden. Das scheint voll Dada zu stecken, dem Cage nach eigenen Worten "keineswegs unfreundlich gegenüber steht". So wirkt das lange nicht anerkannte Oeuvre des schon über 50jährigen als Ärgernis, das man in neuerdings bewährter Weise dadurch zu neutralisieren sucht, daß es als Jux wahr- und übegenommen wird. Das Werk Cages wirkt aber auch befreiend, als ob die darin voll-

brachte Emanzipation ansteckte. Er ist der geheime Motor der kompositorischen Entwicklung der letzten Jahre; mancher getraute sich mehr, seit er hier war. Jedenfalls hat die musikalische Materie – und was daran hängt – in den stark experimentellen Werken der letzten Jahre erheblich zu gären begonnen – so in den Stücken der in Mitteleuropa lebenden Komponisten Kagel, Ligeti und Stockhausen; der Italiener Bussotti, Donatoni und Evangelisti; der polnischen, der japanischen Schule, schließlich der amerikanischen, bestehend aus den Komponisten um Cage: Brown, Feldman, Wolff. Nicht nur wird Rumor komponiert, sondern überhaupt so, daß Musik ins Rumoren kommt, und also ihre Materie Form bildet, freilich auch alte Formen sprengt und abstreift. "Vorhandenes Dasein wird nicht abgemalt, noch aber mit aufgeprägter Form vergewaltigt, sondern das in seinem Stoff Angelegte wird künstlerisch zu Ende getrieben." So schreibt Bloch. Und weiter: "Der Schoß der Materie ist mit dem bisher wirklich Gewordenen noch nicht erschöpft; die wichtigsten Daseinsformen ihrer Geschichte und Natur stehen noch in der Latenz realer Möglichkeit." Endlich wird von der "zur Möglichkeit offenen Wirklichkeit", von der "unbeendeten Materie", gesagt – und das sei hier mit Nachdruck und maßgebend auf die jüngste Musik bezogen: "Die Form des Dymneion ist erst dieses ganz, was Avicenna 'die feurige Wahrheit der Materie' genannt hat. Dies mit einem Anklang an Heraklits Feuer, – nicht als 'Wesen' der Dinge, doch so, daß sie auf Feuer wie einem Herd stehen, und so das Wesen ihrer Materie sich auskocht, reift." (S. 76 u. 80)

Kurzbiografien

Herausgeber

Matthias Henke

Musikwissenschaftler, seit 2008 Professor an der Universität Siegen, Lehrstuhl Historische Musikwissenschaft, seit 2013 auch Forschungsgastprofessor der Donau-Universität Krems. Wissenschaftlicher Beirat der Kurt-Weill-Gesellschaft e.V. Dessau, der Ernst Krenek Institut Privatstiftung Krems, Vorstand der Eduard Erdmann Gesellschaft Langballigau. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehört die Musik der (österreichischen) Moderne. Aktuelle Publikationen und Projekte: *Schönheit und Verfall. Beziehungen zwischen Thomas Mann und Ernst Krenek* (Frankfurt/M.: Klostermann 2015); *Mechanismen der Macht. Friedrich Cerha und sein musikdramatisches Werk* (Innsbruck: StudienVerlag 2016); *Theatrum sacrum – musikalische Andachtsformen des 18. Jahrhunderts als performative Gesamtkunstwerke* (Universität Siegen, gemeinsam mit Prof. Dr. Hans-Ulrich Weidemann).

Francesca Vidal

Kulturwissenschaftlerin, Schwerpunkte Rhetorik und Philosophie. 2010 Habilitation am Institut für Kulturwissenschaft der Universität Koblenz-Landau. Präsidentin der internationalen Ernst-Bloch-Gesellschaft, Mitglied des Vorstandes der Arbeitsgemeinschaft Literarischer Gesellschaft e.V., Herausgeberin des Jahrbuches der Ernst-Bloch-Gesellschaft, Mitherausgeberin der Reihe *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*. Mitglied im Editorial Board der Zeitschriften: *Empedocles: European Journal for the Philosophy of Communication*; *International Revue for Information Ethics* (IRIE); *Sprache für die Form. Forum für Design und Rhetorik*; *EMBLECAT: Revista de L'associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat*; *ARGUMENT: Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften*. Hg. i. A. des Berliner Instituts für

Kritische Theorie von W.F. Haug u. a. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Philosophie von Ernst Bloch und zur Rhetorik.

Autorinnen und Autoren

Roger Behrens

Jahrgang 1967, Autor und Publizist, lebt in Hamburg. Er veröffentlicht unter anderem auf seiner Homepage: www.rogerbehrens.net

Larissa Berger

studierte Musik und Philosophie für das gymnasiale Lehramt an der Universität Siegen. Ihre Abschlussarbeit widmete sie dem berühmten Zirkel im dritten Abschnitt von Kants *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Seit 2013 arbeitet sie als Doktorandin zum Thema Kants Philosophie des Schönen, wobei sie die Analytik des Schönen mithilfe der Methode der kommentarischen Interpretation untersucht (Betreuer: Prof. Dr. Dieter Schönecker, Universität Siegen).

Thomas Kabisch

geboren 1953, studierte Musik, Musikwissenschaft, Philosophie, Germanistik in West-Berlin, Promotion 1982 (Liszt und Schubert), 1987/88 als DFG-Stipendiat in Paris, seit 1992 Professor für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Trossingen. Neuere Publikationen: „Verschwindendes Erscheinen‘ als Prinzip einer Musik der Moderne. Vladimir Jankélévitch über Debussy, Fauré und Ravel“, in: *Musik & Ästhetik* H. 72, Oktober 2014. – „Czerny lesen“, in: Dieter Torkewitz (Hg.), *Im Schatten des Kunstwerks II*, Wien 2014. – Als Herausgeber: Claude Debussy, *Préludes pour piano*, 1. Heft, Kassel 2014.

Joachim Lucchesi

Studium der Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin, 1977 dort Promotion. Ab 1976 an der Berliner Akademie der Künste wissenschaftlich tätig, von 2000 bis 2003 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Literaturwissenschaft der Universität Karlsruhe, 2011–2014 an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin. 2012

Ernennung zum Honorarprofessor. Gast- und Vertretungsprofessuren in den USA, Japan und Deutschland. Seit 1992 wissenschaftlicher Beirat der Kurt-Weill-Gesellschaft. Buchpublikationen (Auswahl): *Musik bei Brecht*, Berlin 1988; *Hermann Scherchen. Schriften* (Hg), Berlin und Bern 1991; Bertolt Brecht, *Die Dreigroschenoper. Der Erstdruck 1928* (Hg). Frankfurt/M. 2004; Bertolt Brecht, Kurt Weill, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Der Erstdruck 1929* (Hg.), Frankfurt/M. 2013.

Dieter Schnebel

1930 geboren, studierte von 1949 bis 1952 Musik an der Musikhochschule in Freiburg, worauf ein Studium in Theologie, Philosophie und Musikwissenschaft in Tübingen folgte, das er mit einer Promotion über Dynamik bei Arnold Schönberg abschloss. Seit 1950 nahm er an den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik teil, wo er sich der musikalischen Avantgarde verschrieb. Seine einflussreiche, grenzüberschreitende und innovative Arbeit führte 1976 zu seiner Berufung zum Professor für experimentelle Musik und Musikwissenschaft an der Hochschule der Künste Berlin. Eines seiner jüngsten Werke, *Utopien. Musikalisches Kammertheater für sechs Stimmen, Statisten und Instrumentalensemble* stammt aus dem Jahr 2014.

Reinke Schwinning

1986 in Essen geboren, studierte Schulmusik und Philosophie. Im Jahr 2013 schloss er sein Studium mit dem Ersten Staatsexamen für Lehrämter an Gymnasien und Gesamtschulen ab. Seit 2014 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter bei Prof. Dr. Matthias Henke (Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft, Universität Siegen), unter dessen Betreuung er an einer Dissertation über das musikbezogene Schaffen und Wirken des deutschen Philosophen Ernst Bloch arbeitet.

Friederike Wißmann

Musikwissenschaftlerin, geboren 1973 in Münster; seit WS 2015/16 Professur in Vertretung und kommissarische Leitung des Instituts Musikwissenschaft/Sound Studies an der Universität Bonn. 2013 bis 2015 Professur an der Konservatorium Wien Privatuniversität, Leitung des Instituts für Wissenschaft und Forschung. 2011 bis 2013

Professur i. Vertr. an der Goethe-Universität in Frankfurt/M. 2009 bis 2011 Projektleitung im Exzellenzcluster *Languages of Emotion* an der Freien Universität Berlin. 2009 Habilitation an der Technischen Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte: Musik und Literatur, Kulturgeschichte der Musik, Musiktheater, Musik des 20. und 21. Jahrhunderts.

Personen- und Werkregister

Abert, Hermann	
<i>Die Musikanschauung des Mittelalters</i>	68f., 77f.
AC/DC [Band]	
<i>Let there be rock</i> [Album]	158, 181f.
Adorno, Theodor W(iesengrund)	
<i>Composing for the Films</i> [mit Hanns Eisler]	154
<i>Dialektik der Aufklärung</i> [mit Max Horkheimer]	125, 165
<i>Minima moralia</i>	184
<i>Philosophie der Musik</i>	125, 137, 184
Apollinaire, Guillaume	101
Aristoteles	50, 83
Bach, Johann S.	
<i>1. Brandenburgisches Konzert</i>	182
<i>Die Kunst der Fuge</i>	186
<i>Matthäuspassion</i>	79
<i>Johannespassion</i>	79
<i>Weihnachtsoratorium</i>	42
Badham, John	
<i>Saturday Night Fever</i> [Vorlage: Nik Cohn]	175, 179
Baker, Josephine	160
Bartók, Béla	151
Beauvais, Stephanie von	162
Becher, Johannes R.	143
Bee Gees [Band]	179
Beethoven, Ludwig van	
<i>Fidelio</i>	7, 22f., 40f., 95, 169, 171f., 177
Klaviersonate Nr. 17 (<i>Der Sturm</i>)	128, 132, 136

Sinfonie Nr. 5	182, 187
Sinfonie Nr. 6 (<i>Pastorale</i>)	131f.
Behrens, Roger	11, 157, 162f., 175ff., 210
Bekker, Paul	32ff., 116ff., 127ff., 136
Benjamin, Walter	
Über den Begriff der Geschichte	173
Berg, Alban	68f., 125, 196
Berlioz, Hector	
<i>Damnation de Faust</i>	122
<i>Symphonie fantastique</i>	23f.
Berry, Chuck	
„Johnny B. Goode“	182
Bizet, Georges	
<i>Carmen</i>	22
Bloch, Ernst	
[Monografien]	
<i>Atheismus im Christentum</i>	18, 184
<i>Avicenna und die aristotelische Linke</i>	184
<i>Das Prinzip Hoffnung</i>	7, 11, 13ff., 17, 35, 65f., 68, 76, 113, 137, 158, 160, 165, 178, 184f., 189, 200
<i>Erbschaft dieser Zeit</i>	17, 37, 93, 95, 99f., 102ff., 159f., 171, 184
<i>Geist der Utopie</i>	10, 13f., 20, 29ff., 45ff., 80, 109, 111, 115ff., 120, 124ff., 132, 134, 136f., 144, 175f., 182, 184, 186
<i>Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie</i>	64

<i>Spuren</i>	109, 184
<i>Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel</i>	7, 87
[Aufsätze]	
Avantgarde-Kunst und Volksfront [mit Hanns Eisler]	141, 144, 146f.
Die Kunst zu erben [mit Hanns Eisler]	141, 147, 150
Fragen in Weills Bürgerschaft	38
Rettung Wagners durch surrealistische Kolportage	17f., 171
Über das mathematische und dialektische Wesen in der Musik	10, 63ff.
Verständnis und Verständlichkeit	40
Zeitecho Strawinskij	35, 103
Bloch, Jan R.	18f., 41, 43, 154f.
Bloch, Karola (Hg.) <i>Ernst Bloch. Zur Philosophie der Musik</i>	9, 32, 36, 40f., 64, 66
Blume, Friedrich (Hg.) <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i>	78, 124
Boulez, Pierre	107, 196, 199, 201
Braun, Herbert <i>Jesus. Der Mann aus Nazareth und seine Zeit</i>	184
Brahms, Johannes	137, 195
Brecht, Bertolt <i>Die Dreigroschenoper</i> [Musik: Kurt Weill]	35ff., 40, 170, 211
Breton, André	101
Brinkmann, Reinhold	144f.
Bruckner, Anton	22, 81, 118f., 121ff., 170, 186
Busoni, Ferruccio <i>Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst</i>	13f., 60, 70f., 127, 129
Buxtehude, Dietrich	78f.
Cage, John	186, 195ff.

Celano, Tommaso da	
<i>Dies irae</i>	104
Chéreau, Patrice	40
Chirico, Giorgio de	98, 100f.
Chopin, Frédéric	32, 102, 116f.
Claudius, Matthias	59
Cohn, Nik	179
Crosland, Alan	
THE JAZZ SINGER	164, 172
Curjel, Hans	39, 95
D ath, Dietmar	157ff.
Deussen, Paul	
<i>Neuere Philosophie von Descartes bis</i>	
<i>Schopenhauer</i>	54f.
Dietschy, Beat	
(Hg.) <i>Bloch Wörterbuch. Leitbegriffe der</i>	
<i>Philosophie Ernst Blochs</i>	16, 27, 47, 58, 67,
	81, 84
Disney, Walter E.	
STEAMBOAT WILLIE [mit Ubbe Iwerks]	172
Döblin, Alfred	99
Dümling, Albrecht	
Zwölftonmusik als antifaschistisches Potential.	
Eislers Ideen zu einer neuen Verwendung	
der Dodekaphonie	143ff., 152f.
Dylan, Bob	
<i>Desire</i> [Album]	181
<i>Hard Rain</i> [Album]	181
E instein, Albert	151
Eisler, Hanns	
[Kompositionen]	
<i>Improvisation für Klavier</i>	152
<i>Wie der Wind weht</i> [Text: Bertolt Brecht]	152

[Monografie]	
<i>Composing for the Films</i>	154
[mit Theodor W. Adorno]	
[Aufsätze]	
Avantgarde-Kunst und Volksfront	
[mit Ernst Bloch]	141, 144, 146f.
Die Kunst zu erben [mit Ernst Bloch]	141, 147, 150
Erpenbeck, Fritz	146
F	
Fetscher, Iring	93
Feuerbach, Ludwig	173
Flasch, Kurt	111f.
Frith, Simon	178
Fuller, Richard B(uckminster)	165
Furtwängler, Wilhelm	33, 39
G	
Gadamer, Hans-Georg	111ff.
Goethe, Johann W.	97
Gomperz, Heinrich	96
Gratzer, Wolfgang	68f.
Gropius, Walter	166
Grues, Heinrich	
(Hg.) <i>Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst</i>	64
Grunsky, Karl	32, 117f., 127, 130
H	
Halm, August	
[Kompositionen]	
<i>Klavierübung</i>	123f., 135
<i>Violinübung</i>	123f., 135
[Monografien]	
<i>Harmonielehre</i>	120, 129
<i>Von zwei Kulturen der Musik</i>	119, 121, 131
[Aufsatz]	
Unsere Zeit und Beethoven	134

Hamilton, Richard	
<i>Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?</i>	163ff., 172
Hanslick, Eduard	31, 71, 131
Hauptmann, Moritz	
<i>Die Natur der Harmonik und der Metrik: zur Theorie der Musik</i>	129
Hausegger, Friedrich von	32, 127
Havens, Richie	162
Hebel, Peter	
<i>Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes</i>	109
Hegel, Georg F. W.	7, 21, 58, 83f., 87, 119f., 129, 134, 148, 161, 182, 183, 188
Heidegger, Martin	112f., 133, 185
Henke, Matthias	
Gleichzeitigkeiten – Ernst Bloch und Ernst Krenek	95
Herder, Johann, G.	56
Hitler, Adolf	144, 146
Hoffmann, Ernst T. A.	59
Holiday, Billie	
„Strange Fruit“ [komp. von Abel Meeropol]	161
Hollaender, Friedrich	170
Horkheimer, Max	
<i>Dialektik der Aufklärung</i> [mit Theodor W. Adorno]	165
Humann, Klaus	180f.
Husserl, Edmund	135
I werks, Ubbe	
STEAMBOAT WILLIE [mit Walter E. Disney]	172
J esus von Nazareth	184, 188
Jöde, Fritz	114, 124

Kant, Immanuel	
<i>Kritik der reinen Vernunft</i>	59
Kauffmann, Emil	119
Kepler, Johannes	67, 76, 78
Kestenber, Leo	114, 124
Kivy, Peter	135
Klemm, Eberhardt	43
Klemperer, Otto	10, 29, 33f., 36, 39ff., 95, 172, 177
Kohrs, Klaus H.	23f.
Kommerell, Max	118
Kool & The Gang [Band]	179
Korstvedt, Benjamin M.	8, 46, 136f.
Kracauer, Siegfried	96, 174
Kraftwerk [Band]	
<i>Europa Express</i> [Album]	180
Krenek, Ernst	
[Kompositionen]	
<i>Chrysolallos – Der goldene Bock</i>	91, 94f., 98, 108
<i>Das geheime Königreich</i>	95
<i>Das Leben des Orest</i>	95
<i>Der Diktator</i>	95
<i>Der Sprung über den Schatten</i>	91, 94
<i>Echoes from Austria</i>	108
<i>Jonny spielt auf</i>	94
<i>Karl V.</i>	106
<i>Kette, Kreis, Spiegel</i>	107
<i>Klaviersonate Nr. 2</i>	102
<i>Lamentatio Jeremiae Prophetae</i>	106
<i>Reisebuch aus den österreichischen Alpen</i>	94, 97f., 103, 106
<i>Schergewicht oder die Ehre der Nation</i>	95
<i>The Dissembler/Der Versteller</i>	95
[Monografien]	
<i>Die amerikanischen Tagebücher 1937–1942:</i> <i>Dokumente aus dem Exil</i>	106

<i>Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne</i>	92ff., 97ff.
[Aufsätze]	
Italien heute. Nach dem Florentiner Musik- kongress	98, 101
Philosophie der Unstimmigkeit	99f., 109f.
Krug-Waldsee, Josef	43
Kruttge, Eigel	
(Hg.) <i>Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst</i>	64
Kurella, Alfred	143
L	
Lachenmann, Helmut	138
Lamprecht, Karl	68, 74
<i>Deutsche Geschichte, Zwölf Bände in neunzehn Büchern</i>	
<i>Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. Erster Band. Tonkunst – Bildende Kunst – Dichtung – Weltanschauung</i>	74
<i>Zur jüngsten deutschen Vergangenheit. Zweiter Band. Erste Hälfte: Wirtschaftsleben – soziale Entwicklung</i>	74
Lang, Fritz	
METROPOLIS	177
Le Corbusier	165f.
Lehár, Franz	29
Leibniz, Gottfried W.	49f.
Lenja, Lotte	36, 39
Lucas, George	
STAR WARS: EPISODE IV – EINE NEUE HOFFNUNG	
STAR WARS: EPISODE V – THE EMPIRE STRIKES BACK [Regie: Irvin Kershner]	179
Lukács, Georg	
Größe und Verfall des Expressionismus	143
Lydon, John [Johnny Rotten]	179

Liotard, Jean-François	
<i>La Condition postmoderne</i>	177
Madonna	
<i>Material Girl</i> [Album]	
„I am a Material Girl“	174
Magus, Simon	
<i>Megale aposthasis</i>	19
Mahler, Gustav	
3. Sinfonie d-moll	43
<i>Kindertotenlieder</i>	43
<i>Rückert-Lieder</i>	13
Marcus, Greil	175, 179
Marx, Karl	
<i>Das Kapital</i>	184
Matz, Wolfgang	8, 31
May, Karl	17f., 28, 171, 177, 182, 184
Mayer, Günter	141, 143f., 148, 150
Mayer, Hans	13ff., 42, 178
Mendelssohn Bartholdy, Felix	32, 116f.
MFSB [Band]	179
Mitscherlich, Alexander	187
Mittenzwei, Werner	37, 143
Moltmann, Jürgen	
<i>Theologie der Hoffnung. Untersuchungen zur Begründung und zu den Konsequenzen einer christlichen Eschatologie</i>	184
<i>Systematische Beiträge zur Theologie</i>	184
Monroe, Marilyn	174
Moroder, Giorgio	
„I Feel Love“ [mit Donna Summer]	180
Morus, Thomas	
<i>Utopia</i>	188f.

Mozart, Wolfgang A. <i>Die Zauberflöte</i>	16f., 19ff., 35, 40, 170
N agel, Daniel	158f.
Neher, Caspar <i>Die Bürgschaft</i> [Musik: Kurt Weill]	38
Nickel, Gregor	73, 81
Nietzsche, Friedrich <i>Zur Genealogie der Moral</i>	133f.
O akes, Bill <i>Saturday Night Fever</i> [Soundtrack]	175, 179
Offenbach, Jaques <i>Hoffmanns Erzählungen</i> <i>Orpheus in der Unterwelt</i>	35, 40 160
P aolozzi, Eduardo <i>I was a Rich Man' Plaything</i>	164
Paul, Jean <i>Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele</i>	14f.
Periand, Charlotte	166
Periodika <i>Das Wort</i> <i>Die Freie Schulgemeinde</i> <i>(Die neue) Weltbühne</i> <i>Frankfurter Zeitung</i> <i>Intimate Confessions</i> <i>Neue Zürcher Zeitung</i> <i>(Musikblätter des) Anbruch</i> <i>Rock Session. Magazin der populären Musik</i> <i>Sinn und Form</i> <i>Wiener Zeitung</i>	142, 146 115, 126 141 33, 95f., 115f. 164 99 38, 95, 98, 145 178, 180f. 118, 143, 153, 184 99, 109
Pfitzner, Hans	116, 127, 129, 138
Picasso, Pablo	151

Pinghu, Guan	
<i>Liu Shui</i>	182
Pink Floyd [Band]	
<i>Animals</i> [Album]	179
Piscator, Erwin	36
Planck, Max	151
Platon	67, 77ff., 83
Poelzig, Hans	165
Pollock, Jackson	167
Presley, Elvis	178
Pythagoras	77
Quitt, Roland	188
Raddatz, Fritz J.	142f.
Rehding, Alexander	119f.
Reinhart, Werner	91
Rheinberger, Josef	118
Riegl, Alois	116, 126f.
Riemann, Hugo	32, 127, 129
Rutherford, Ernest	151
Schelling, Friedrich W. J.	67, 78
Schenker, Heinrich	114, 134f., 195
Scherchen, Hermann	43, 211
Schiller, Johann C. F.	56
Schlegel, Friedrich	56
Schlingensief, Christoph	40
Schmidt-Joos, Siegfried	181
Schnebel, Dieter	
[Kompositionen]	
<i>Glossolalie</i>	11, 185
<i>Re-Visionen, Rückblicke voran</i>	11, 185, 187
<i>Bachkontrapunkte</i>	185
<i>Beethovensinfonie</i>	187
<i>Schubertfantasie</i>	186

<i>Utopien</i>	11, 187ff., 211
[Aufsatz]	
Die kochende Materie der Musik	186
Blochs Avicenna, Cage und Forma – Materie in der jüngsten Musik	12, 184, 186, 195ff.
Schoen, Ernst	32f.
Schönberg, Arnold	
<i>Harmonielehre</i>	116, 144
Schopenhauer, Arthur	
<i>Die Welt als Wille und Vorstellung</i>	42, 51ff.
Schubert, Franz	
<i>Die Winterreise</i>	94
Schumacher, Joachim (Jochen)	99f.
Schumann, Robert	32, 116f.
Schuschnigg, Kurt	99
Schwane, Teja	181
Semper, Gottfried	116, 126f.
Sex Pistols [Band]	
<i>Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols</i> [Album]	179
Shakespeare, William	60, 118
Skrjabin, Alexander N.	70f.
Smithson, Alison	163, 166
Smithson, Peter	163, 166
Spengler, Oswald	
<i>Untergang des Abendlandes</i>	68f., 74f., 116
Spitteler, Carl	122, 128
Stephan, Rudolf	
Halm, August	124
Stockhausen, Karlheinz	107, 198ff., 207
Strauss, Richard	41
Strawinsky, Igor	
<i>Die Geschichte vom Soldaten</i>	103f.

Summer, Donna	
<i>I Remember Yesterday</i> [Album]	
„I Feel Love“ [mit Giorgio Moroder]	180
Susman, Margarete	115ff.
T	
Tanguy, Yves	
<i>Auprès des sables</i>	101
Taut, Bruno	165
Thalheimer, Else	
(Hg.) <i>Von neuer Musik. Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst</i>	64
The Beatles [Band]	
<i>Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band</i> [Album]	178
The Buggles [Band]	
<i>The Age of Plastic</i> [Album]	
„Video killed the Radio Star“	177
Tocotronic [Band]	157f., 162
Tschaikowsky, Pjotr I.	102
V	
Verschiedenes	
<i>Bhagavadgita</i>	56f.
<i>Die Bibel</i>	120
<i>Evangelium nach Matthäus</i>	54
<i>Kabbala</i>	82, 96
Vidal, Francesca	7ff., 13ff., 67, 88, 95, 162f., 168
W	
Wagner, Richard	
<i>Der fliegende Holländer</i>	17
<i>Der Ring der Nibelungen</i>	40, 61
<i>Siegfried</i>	187
<i>Die Götterdämmerung</i>	27
<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	19
<i>Tristan und Isolde</i>	72, 154
Walser, Martin	187
Warhol, Andy	167

Weber, Max	33
Webern, Anton (von)	196, 198
Weill, Kurt	
<i>Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny</i>	37f.
<i>Die Bürgschaft</i> [Text: Caspar Neher]	38
<i>Die Dreigroschenoper</i> [Text: Bertolt Brecht]	35ff., 40, 170, 211
Werker, Wilhelm	
<i>Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des „Wohltemperierten Klaviers“ von Johann Sebastian Bach</i>	68f.
Winckelmann, Johann J.	127
Wolf, Gebrüder (Ludwig, Leopold und James I.)	170
Wolf, Hugo	119
Wyneken, Hilda	134
Y oung, La Monte	186
Z arathustra	188

BAND 1

Matthias Henke, Francesca Vidal (Hg.)

[Ton]Spurensuche

Ernst Bloch und die Musik

Ankündigung:

BAND 2

Sara Beimdieke

„Der große Reiz des Kamera-Mediums“

Ernst Kreneks Fernsehoper *Ausgerechnet und Verspielt*

BAND 3

Matthias Henke

„Hindemith im Frack sah komisch aus“

Die jüdische Musikmäzenatin Emmy Rubensohn im Licht ihres Briefwechsels

BAND 4

Matthias Henke (Hg.)

Nach-(t)Musiken

Anmerkungen zur Instrumentalmusik

Friedrich Cerhas

Si! KOLLEKTION MUSIKWISSENSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON MATTHIAS HENKE
BAND 1

MATTHIAS HENKE, FRANCESCA VIDAL (HG.)

[TON]SPURENSUCHE ERNST BLOCH UND DIE MUSIK

Spuren – so ist nicht nur ein Band mit den poetisch vertrackten Erzählungen von Ernst Bloch überschrieben.

[Ton]Spuren durchwirken vielmehr sein gesamtes Werk. Demnach erstaunt es nicht, wenn des Philosophen Verhältnis zur Musik vielfach Gegenstand wissenschaftlicher Erörterungen war. Allerdings näherte man sich diesem fast immer auf Metaebenen. Philologische Detailarbeit, die etwa die Genesis der Bloch'schen Texte berücksichtigte, sah sich von der Forschung weitgehend vernachlässigt – ebenso wie die Verifizierung biografischer Fakten, von denen viele, gerade auf seine musikalische Ausbildung bezogene, entstellte durch die einschlägige Literatur wanderten. Auch die im engeren Sinn musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den entsprechenden Schriften steht eigentlich noch aus.

Der erste Band der Reihe **Si! Kollektion Musikwissenschaft** kann derartige Mankos nicht in toto ausgleichen, aber er möchte zu einem Perspektivenwechsel beitragen und so zu einem tieferen Verständnis eines Denkers führen, der wie wenige die Brüche des 20. Jahrhunderts erspäht und erlebt hat.

ISBN 978-3-936533-71-2

universi
UNIVERSITÄTSVERLAG SIEGEN